

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für
Kunst und Denkmalpflege

LXXIV • 2020 • Heft 3/4

Planen im Denkmalschutz

Villenarchitektur im Salzkammergut

Barockfassaden der Augustiner Chorherrenstifte

Vergoldete Halbfiguren von Josef Stammel

Nachkriegsmoderne im Burgenland

DENKMALSCHUTZ UND STRATEGIE SOMMERFRISCHEVILLEN UND EINFAMILIENHÄUSER SAKRAL UND BAROCK NACHKRIEGSMODERNE



TITELBILD:
Villa Schrötter in Ebensee

Foto: BDA Oberösterreich
Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Johannes Thaler, Paul Mahringer, Bettina Withalm

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXIV · 2020 · HEFT 3/4

VERLAG BERGER · HORN/WIEN

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“

erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

IMPRESSUM:

Herausgeber: Bundesdenkmalamt, PAUL MAHRINGER

Verantwortliche Redaktion: Johannes THALER, Sabine WEIGL, Bettina WITHALM
Bildredaktion: Gabriele ROITHNER

Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Berger-Crossmedia

Hersteller: Druckerei Berger, Horn
ISSN: 0029-9626

Inhalt

BEITRÄGE

- 5 *Paul Mahringer*
Vorwort

Teil 1: Denkmalschutz und Strategie

- 9 *Paul Mahringer*
Unterschutzstellungsstrategie, -konzept und -programm
- 11 *Nott Caviezel*
Planen im Denkmalschutz
- 16 *Barbara Keiler*
Planmäßige Unterschutzstellungen des Bundesdenkmalamtes mit regionalen und zeitlichen Schwerpunkten am Beispiel Vorarlberg 2013–2019

Teil 2: Sommerfrischevillen und Einfamilienhäuser

- 21 *Petra Weiss*
Sommerfrischevillen im Salzkammergut. Versuch einer Verortung
- 24 *Marie-Theres Arnbom*
Sommerfrische im Salzkammergut – Die Villen und ihre Bewohner
- 29 *Susanne Leitner*
„Die Landlust der Städter im Sommer“ – Die typologische Entwicklung der Villenarchitektur im Salzkammergut
- 38 *Michael Malderle*
Sommerfrischevillen im Ausseerland
- 50 *Stefan Weber*
Moderne Tradition und traditionelle Moderne. Die Villa und das Einfamilienhaus seit 1918
- 60 *Geraldine Klever*
Uferschau-Wasserbau: Denkmalerfassung am Wörthersee
- 79 *Inge Podbrecky*
Vom Salon zum Wohnzimmer. Beiträge zur Genese des Wiener Einfamilienhauses

Teil 3: Sakral und Barock

- 97 *Claudia Riff-Podgorschek / Fabia Podgorschek / Claudio Bizzarri*
Restaurierung als Erkenntnisgewinn am Beispiel der Kremser Dominikanerkirche – Phantasie und Farbenpracht in der Gotik
- 111 *Manfred Koller*
Weiß und glatt, rau und matt. Die Barockfassaden der Augustiner-Chorherrenstifte in Österreich
- 131 *Manfred Koller / Richard Fritze / Peter Adam*
Die Dreifaltigkeitskapelle von Leithaprodersdorf und die Problematik von Fachgutachten für die Denkmalerhaltung

- 144 *Wilhelm Georg Rizzi / Johann Kronbichler*
Bau und Ausstattung der Pfarrkirche in Rappoltenkirchen im Barock
- 158 *Georg Zeman*
Zwei schwäbische Apostelstatuen des frühen 16. Jahrhunderts im Wiener Schottenstift
- 168 *Maria Pötzl-Malikova*
Das Grabmal des Grafen Johann Adolph Metsch in der Wiener Schottenkirche. Sein vermutlicher Entwerfer, der Abbé Jean François Marcy und sein ausführender Künstler Balthasar Ferdinand Moll
- 183 *Elisabeth Krebs*
Die Restaurierung des Grabdenkmals von Graf Johann Adolph Metsch in der Wiener Schottenkirche
- 190 *Klaus-Ingo Arnstadt / Albrecht Miller*
Vier Tierskulpturen – Allegorien der vier alten Erdteile von Josef Stammel um 1742
- 203 *Eva Berger*
Hinter hohen Mauern mitten in der Stadt: Der Garten des Sommerpalais Schwarzenberg in Wien und seine öffentliche Zugänglichkeit vom frühen 18. Jahrhundert bis 2020. Erster Teil: 18. und erste Hälfte des 19. Jahrhunderts
- 222 *Friedrich Polleroß*
Die Fresken in Gurk und die Anfänge der „Bildwissenschaft“ in Österreich

Teil 4: Nachkriegsmoderne

- 231 *Johann Gallis / Albert Kirchengast / Stefan Tenhalter*
Die Nachkriegsmoderne im Burgenland. Bericht einer Bestandsaufnahme
- 249 *Johann Gallis / Albert Kirchengast / Stefan Tenhalter*
Geborgen. Das Betriebsgebäude der Firma Hummel von Karl Schwanzer
- 261 *Norbert Mayr*
Gut Ding braucht Eile. Anmerkungen zu Baudenkmalen, die offiziell noch keine sind

PERSONALIA

- 270 *Andreas Lehne*
Nachruf Traude Masanz
- 271 *Manfred Koller*
Zwischen Hofburg und Zwanzgerhaus: Alfred Schmeller (1920–1990)

TAGUNGSBERICHT

- 275 *Kero Fichter*
Experiment Buch um 1500. Spielräume für Künstler. Internationale Tagung vom 27. bis 28. September in Wien

BUCHBESPRECHUNG

- 281 *Manfred Koller*
Annik Pietsch, Material, Technik, Ästhetik und Wissenschaft der Farbe 1750 – 1850. Eine produktionsästhetische Studie zur „Blüte“ und zum „Verfall“ der Malerei in Deutschland am Beispiel Berlin

- 286 ENGLISH ABSTRACTS / ENGLISCHE KURZFASSUNGEN

- 293 MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER DIESES HEFTES

- 295 ABBILDUNGSNACHWEIS

Vorwort

Die vorliegende Doppelnummer der ÖZKD umfasst wieder ein breites Spektrum an unterschiedlichen Themenbereichen. Den Anfang macht ein Fachgespräch unter dem Titel „Die Sommerfrischevillen im Salzkammergut. Inventarisierung und Unterschutzstellungsstrategie des Bundesdenkmalamtes“, welches am 4. und 5. November 2019 in der Trinkhalle von Bad Ischl abgehalten wurde. So beginnt die Nummer mit dem ersten, allgemeinen Teil dieser Tagung „Die Unterschutzstellungsstrategie des Bundesdenkmalamtes“, welche sich mit der Frage des Planens im Denkmalschutz beschäftigt und in dieser Nummer „Denkmalschutz und Strategie“ betitelt ist. Danach folgt der zweite Schwerpunkt der Bad Ischler Tagung, die den Sommerfrischevillen des Salzkammerguts gewidmet war. Die Thematik wurde schon bei der Tagung um die Inventarisierung der Wörtherseevillen und in dieser Ausgabe auch um die Typologie im Wiener Einfamilienhausbau erweitert, da die Frage nach der Inventarisierung und Denkmalbedeutung von Villen und Einfamilienhäusern des 19. und 20. Jahrhunderts für die Denkmalpflege eine zunehmend wichtige wird. Dieser zweite Teil trägt daher den allgemeinen Titel „Sommerfrischevillen und Einfamilienhäuser“.

Auf Grund zahlreicher eingelangter Beiträge aus dem Bereich von Sakralbauten und des Barock, konnte

in diesem Heft ein weiterer Schwerpunkt gesetzt werden, der die aktuelle Bandbreite an Restaurierungs- und kunstgeschichtlichen Fragen in diesem Bereich exemplarisch aufzeigt. Er reicht von Restaurier-Erkenntnissen im Bereich der Gotik über die Barockfassaden der Augustiner-Chorherrenstifte, die Dreifaltigkeitskapelle von Leithaprodersdorf und die Pfarrkirche von Rappoltenkirchen, Untersuchungen des Schottenstifts bzw. der Schottenkirche in Wien, Josef Stammel zugeschriebene Tierfiguren und den Schwarzenberggarten in Wien bis hin zu den Fresken in Gurk in Zusammenhang mit den Anfängen der „Bildwissenschaft“ in Österreich.

Schlussendlich wurde der Themenbereich der Nachkriegsmoderne, der während des Fachgesprächs in Bad Ischl beim Thema der Unterschutzstellungsstrategie diskutiert wurde, als eigener Bereich am Ende der vorliegenden Doppelnummer ausgewiesen.

Ich darf mich bei allen Autorinnen und Autoren für ihre interessanten, in dieser Ausgabe in hohem Maße auf Eigeninitiative eingebrachten, Beiträge bedanken und wünsche den Leserinnen und Lesern viel Vergnügen bei der thematisch sehr breit angelegten Doppelnummer.

Paul Mahringer

Denkmalschutz und Strategie

Unterschutzstellungsstrategie, -konzept und -programm

Das Bundesdenkmalamt hat sich 2020 intensiv mit der Frage einer Unterschutzstellungsstrategie für den gesamten potentiellen Denkmalbestand in Österreich und dessen Umsetzung auseinandergesetzt. Entstanden sind so neben der Strategie auch ein Konzept und ein darauf abgestimmtes jährliches Prüfprogramm.

UNTERSCHUTZSTELLUNGSSTRATEGIE

Grundlage der Unterschutzstellungsstrategie ist der gesetzliche Auftrag zur Unterschutzstellung gemäß dem österreichischen Denkmalschutzgesetz (DMSG)¹. Denkmale sind laut Definition des DMSG „von Menschen geschaffene unbewegliche und bewegliche Gegenstände [...] von geschichtlicher, künstlerischer oder sonstiger kultureller Bedeutung“.² Jeder Unterschutzstellung liegt ein Amtssachverständigengutachten zugrunde, in dem diese Bewertungskriterien schlüssig dargelegt werden müssen, wobei eines der drei Kriterien ausreichend ist.³

Zielsetzung der Unterschutzstellungsstrategie ist zum einen ein bundesweit einheitliches, planmäßiges Vorgehen bei Unterschutzstellungen und zum anderen die Verringerung von schutzwürdigen aber noch nicht unter Denkmalschutz gestellten Denkmalen gegenüber den bereits geschützten Objekten.

Dabei lässt sich der Kulturgutbestand in Baudenkmale, bewegliche Denkmale, Bodendenkmale und Park- und Gartenanlagen entsprechend dem Anhang im DMSG einteilen. Alle denkmalgeschützten und potentiell schützenswerten Baudenkmale wurden bis 2009

systematisch in der Denkmaldatenbank des Bundesdenkmalamtes erfasst. Sie bildet die Grundlage für die Umsetzung der Unterschutzstellungsstrategie nach dem sogenannten Dreistufenmodell.

DREISTUFENMODELL

- **A** – Evaluierung der potentiellen Denkmale in der Datenbank
- **B** – regionale Vergleiche und Ortsaugenscheine
- **C** – gutachterliches Prüfverfahren

Das Dreistufenmodell soll es ermöglichen aus der in der Denkmaldatenbank vorhandenen Masse an potentiellen Denkmalen systematisch herauszufiltern, welche Objekte nach **A** – Evaluierung der Datenbank, **B** – regionalen Vergleichen und Ortsaugenscheinen schließlich **C** – tatsächlich mittels gutachterlichem Prüfverfahren eingehend auf dessen Denkmalwerte überprüft werden sollen.

Für Bodendenkmale ist die flächendeckende archäologische Landesaufnahme, die im Wesentlichen der Inventarisierung in der Denkmaldatenbank entspricht, noch nicht ganz abgeschlossen. Nach dessen Abschluss kann eine Evaluierung und Prüfung des Bestandes im Dreistufenmodell analog zur Baudenkmalpflege erfolgen.

Bei den beweglichen Denkmalen verhält es sich etwas anders, zumal Denkmale im Eigentum öffentlich-rechtlicher Körperschaften, darunter auch anerkannter Religionsgemeinschaften, kraft gesetzlicher Vermutung unter Denkmalschutz stehen. Denkt man etwa an die Sammlungen der österreichischen Museen wird klar, dass damit ein großer Teil des beweglichen Guts bereits unter Denkmalschutz steht. Unterschutzstellungen von Objekten im privaten Eigentum sind mangels deren Kenntnis und öffentlichen Bekanntheitsgrad hingegen im hohen Maße anlassbezogen durchzuführen. Bei den Park- und

¹ Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung, Stammfassung: BGBl Nr. 533/1923.

² Ebenda.

³ Eine ausführliche Erläuterung zu den Begriffen „geschichtliche, künstlerische und kulturelle Bedeutung“, ist auf der Website des Bundesdenkmalamtes: <https://bda.gv.at/unterschutzstellung/kriterienkatalog/>, zu finden (22.4.2020).

Gartenanlagen hingegen beschränkt sich die Möglichkeit der Unterschutzstellung auf die 56 im Anhang des Denkmalschutzgesetzes angeführten Anlagen, wobei im Fall der Unterschutzstellung von privaten Park- und Gartenanlagen die Zustimmung der Eigentümerinnen und Eigentümer notwendig ist.

UNTERSCHUTZSTELLUNGSKONZEPT

Die Zielsetzung des Unterschutzstellungskonzepts entspricht im Wesentlichen jener der Unterschutzstellungsstrategie (dem bundesweit einheitlichen, planmäßigen Vorgehen bei Unterschutzstellungen und der Verringerung von schutzwürdigen aber noch nicht unter Denkmalschutz gestellten Denkmalen gegenüber den bereits geschützten Objekten), sie wird jedoch ergänzt um eine jährliche Schwerpunktsetzung in Form des Prüfprogramms und der Vorgangsweise nach Kategorien.

Solche Kategorien sind bei Baudenkmalen Monumentalbauten wie Schlösser, Palais und monumentale Verwaltungsbauten oder aber gefährdetes Erbe und regionale Schwerpunkte wie bäuerliche Architektur, Moderne, Nachkriegsmoderne, das schwierige Erbe des 20. Jahrhunderts oder Villen des 19. und 20. Jahrhunderts und potentielle Ensembles, also noch nicht denkmalgeschützte bedeutsame historische Stadt- und Ortskerne Österreichs.

Im Bereich der Archäologie sind dies ebenfalls monumentale Objekte, Großvorhaben wie Bergbau und römische Städte oder eben auch gefährdete Einzelobjekte und regionale Schwerpunkte wie beispielsweise Höhengründungen und römische Villen.

Bei den beweglichen Denkmalen bilden die Prüfungen im Zuge von Versteigerungen und Ausführverfahren einen Schwerpunkt und damit die Auseinandersetzung mit archäologischen Objekten, Autografen, Kunst und Kunsthandwerk. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Prüfung von privaten Sammlungen oder die Auseinandersetzung

mit Einzelobjekten wie archäologischen Funden, Klangdenkmalen wie etwa Orgeln oder technischen Denkmalen wie Eisenbahnen oder Automobilen. Bei den Garten- und Parkanlagen bedarf es schließlich der Zustimmung der privaten Eigentümerinnen und Eigentümer, was eine Prüfung der Denkmaleigenschaften im Sinne einer mittel- bis langfristigen Planung erschwert.

PRÜFPROGRAMM UND INVENTARISATIONSPROJEKTE

Aus den genannten Kategorien des Unterschutzstellungskonzepts wird schließlich entsprechend dem Dreistufenplan ein objektgenaues jährliches Prüfprogramm mit regionalen Schwerpunkten erstellt. Dadurch wird ein in hohem Maße planmäßiges Vorgehen bei der Denkmalschutzprüfung gewährleistet.

Es zeigt sich allerdings auch, dass die flächendeckende Inventarisierung der Baudenkmalpflege, dessen Erhebungen zum Teil bis zu zwanzig Jahre zurückliegen, nicht alle Objektkategorien abgedeckt hat, die heute als potentiell schutzwürdig eingeschätzt werden. So war es etwa notwendig, eine flächendeckende Inventarisierung aller ehemaligen Lager der NS-Zeit sowie ehemaligen jüdischen Sakralbauten ergänzend zur vorhandenen Inventarisierung durchzuführen. Ähnliches gilt für die Bauten der jüngeren Nachkriegsmoderne, die vor 20 Jahren noch nicht jene Wertschätzung der Fachwelt erfahren haben, wie dies jetzt der Fall ist. Auch bedarf es nicht nur Nachinventarisierungen im Bereich der Villenbauten, sondern auch bäuerlicher und alpiner Architektur. Diese notwendigen ergänzenden Bestandsaufnahmen werden dann ebenfalls entsprechend des Dreistufenmodells bewertet, um auch in diesen Bereichen eine treffsichere Prüfung der Denkmalwerte gewährleisten zu können. So kann die Zahl der schutzwürdigen, aber nicht denkmalgeschützten Objekte im Vergleich zu den denkmalgeschützten schrittweise minimiert werden.

Planen im Denkmalschutz*

Es ist bekannt, dass Österreich und die Schweiz einen gesetzlich und administrativ unterschiedlich geregelten Denkmalschutz kennen. Während Denkmalschutz und Denkmalpflege in Österreich Bundessache sind und entsprechend auch über ein bundesweit gültiges Denkmalschutzgesetz verfügen, ist die sogenannte Kulturhoheit und damit auch die Denkmalpflege in der Schweiz Sache der Kantone. Der Bund seinerseits ist aber nicht untätig und stützt sein subsidiäres Wirken auf Artikel 78 der Bundesverfassung¹ sowie auf das Bundesgesetz von 1966 über den Natur- und Heimatschutz (NHG).² Unter Heimatschutz ist im Sinne der Verfassung die Pflege und Erhaltung des heimatlichen Landschafts- und Ortsbilds sowie archäologischer Stätten und Kulturdenkmäler zu verstehen. Aus meinen Erfahrungen in der Schweiz und der Wahrnehmung der österreichischen Verhältnisse ergeben sich mit Bezug auf das Planen im Denkmalschutz im einen und anderen Land vergleichend dennoch eine Reihe gemeinsamer Nenner.

* Beim vorliegenden Text handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung eines am Fachgespräch „Die Sommerfrischevillen im Salzkammergut. Inventarisierung und Unterschutzstellungsstrategie des Bundesdenkmalamtes“ gehaltenen Vortrags; Bad Ischl, Trinkhalle, 4./5.11.2019.

¹ Schweizerische Bundesverfassung, Art. 78 Natur- und Heimatschutz: 1. Für den Natur- und Heimatschutz sind die Kantone zuständig.– 2. Der Bund nimmt bei der Erfüllung seiner Aufgaben Rücksicht auf die Anliegen des Natur- und Heimatschutzes. Er schont Landschaften, Ortsbilder, geschichtliche Stätten sowie Natur- und Kulturdenkmäler; er erhält sie ungeschmälert, wenn das öffentliche Interesse es gebietet.– 3. Er kann Bestrebungen des Natur- und Heimatschutzes unterstützen und Objekte von gesamtschweizerischer Bedeutung vertraglich oder durch Enteignung erwerben oder sichern.– 4. Er erlässt Vorschriften zum Schutz der Tier- und Pflanzenwelt und zur Erhaltung ihrer Lebensräume in der natürlichen Vielfalt. Er schützt bedrohte Arten vor Ausrottung.– 5. Moore und Moorlandschaften von besonderer Schönheit und gesamtschweizerischer Bedeutung sind geschützt. Es dürfen darin weder Anlagen gebaut noch Bodenveränderungen vorgenommen werden. Ausgenommen sind Einrichtungen, die dem Schutz oder der bisherigen landwirtschaftlichen Nutzung der Moore und Moorlandschaften dienen.

² <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19660144/index.html> (6.4.2020).

Wir alle planen oder meinen zu planen, denn planen und planen ist nicht dasselbe. Man meint es ernst damit oder weniger. Aus den politischen Etagen bekommen wir auf Anfragen hin häufig zu hören, dass Dinge, die eigentlich längst ausgeführt werden müssten, in Planung sind. Effektives Planen ist aber mehr als möglicherweise die Absicht zu haben, vielleicht etwas zu tun. Konkret etwas planen bedeutet, die Zukunft im Geiste vorwegzunehmen, Dinge tatsächlich in die Wege zu leiten, um sie einem Plan folgend entschieden auch zu realisieren und innerhalb eines definierten Zeitraums einem erklärten Ziel entgegenzuführen.

Die jüngst vorgestellte Unterschutzstellungsstrategie des Bundesdenkmalamts mündet sinnvollerweise in ein Unterschutzstellungskonzept und -programm.³ Dem unverbindlichen Planen ähnlich können zuweilen auch Strategien einen Beigeschmack besitzen, der hier aber ausgeblendet werden soll: die spielerische Assoziation, etwa Strategien im Schachspiel oder die in diesem Spiel letztlich zugrunde liegende militärische Konnotation der Kriegsführung, die einzig und allein darauf ausgerichtet ist, einen Feind zu schlagen. Denkmalschutz und die Denkmalpflege besitzen keine Feinde, aber sie haben im öffentlichen Interesse einer immer wieder neu und vielfältig motivierten Gegnerschaft die Stirn zu bieten, um ihren demokratisch verfügbaren Auftrag zu erfüllen. Unser demokratisches System sieht aber auch vor, dass Meinungsverschiedenheiten auf einen Konsens hin debattiert werden, wobei nicht selten die Einschätzungen und das Handeln der Experten auf anders lautende Meinungen von Volkes Stimme treffen. Strategien zu entwickeln, impliziert nicht selten den Wunsch, schlauer zu sein als die anderen oder – sachlicher ausgedrückt – prospektiv eventuelle Probleme vorzusehen, die man, sollten sie sich tatsächlich einstellen, gut vorbereitet, umgehen oder lösen kann. Strategien leben deshalb auch von taktischen Überlegungen. Gute Strategien sollten dennoch nicht in der Böswilligkeit gründen, taktisch jemanden über den Tisch zu ziehen, sondern vielmehr in der Taktik der Transparenz und Aufklärung, so wie sie

³ Siehe Beitrag von Paul Mahringer in diesem Heft.

die institutionalisierte Denkmalpflege wünschbar auch verfolgen sollte.

Der bekannte Ausspruch des französischen Publizisten, Verlegers und Politikers Emile de Girardin „*gouverner c'est prévoir, et ne rien prévoir c'est courir à sa perte*“⁴ kann man drehen und wenden wie man will. Es bleibt ein guter Rat, den man im Auge behalten soll, wenn einen kommende Ereignisse nicht überrumpeln sollen. Wir könnten den Ausspruch auch etwas abwandeln und sagen: „Protéger c'est prévoir“ (schützen heißt vorsehen). Planen findet in der Gegenwart statt, betrifft aber die Zukunft und nimmt sie gewissermaßen vorweg. Gute Planungen geschehen von langer Hand, weniger gute in Eile, wenn eintreffende Ereignisse es gerade erfordern. Schlechte Planungen, die als Reaktion aus eigentlich verpassten Planungen entstehen, kommen der notdürftigen Schadensbegrenzung gleich. Schlechte Planungen sind in der Regel ineffizient.

KEINE NEUEN EINSICHTEN

Um etwas auszuholen: Was uns im Denkmalschutz und in der Denkmalpflege heute umtreibt, ist nichts Neues. Ziemlich genau vor einem halben Jahrtausend, im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, verfassten der große Maler und Architekt Raffael und sein enger Freund und Humanist Baldassare Castiglione, in jenen Jahren Botschafter des Herzogs von Urbino im Vatikan, einen langen Brief an den Papst Leo X.⁵ Das hochinteressante Schreiben, das inhaltlich ebenso eine dringliche Empfehlung wie eine Art Rapport über den Zustand der antiken baulichen Reste in der Stadt Rom darstellt, markiert gewissermaßen den Anfang einer ernsthaft und auf wissenschaftlicher Basis betriebenen Denkmalpflege. Man mag den Beginn der modernen Denkmalpflege deshalb nicht erst ins 18. und 19. Jahrhundert oder an die Schwelle zum 20. Jahrhundert, sondern in gewisser Weise getrost an den Anfang des 16. Jahrhunderts setzen.

Raffael, der 1514, nach dem Tod Bramantes, zum Leiter der riesigen Baustelle von St. Peter in Rom bestellt worden war, genoss beim Papst Glaubwürdigkeit und hohes Ansehen. Der Brief ist geschickt angelegt und beginnt mit ausführlichen an den Papst gerichteten Schmeicheleinheiten, die – ganz beabsichtigt – „goodwill“ schufen. Dann bedauert Raffael, dass mehr und

mehr wichtige antike bauliche Zeugen verschwinden, und schreibt: „*Es muss deshalb einer der vordringlichsten Gedanken Eurer Heiligkeit sein, dafür Sorge zu tragen, dass die spärlichen Überreste von Roms Größe und Italiens Ruhm nicht gänzlich ausgemerzt oder von Übelwollenden und Unwissenden verdorben werden, sondern von den damaligen göttlichen Geistern zeugen, welche allein durch die Erinnerung, die sie wecken, unsere Zeitgenossen zur Tugend aufrufen.*“⁶ Um dies tun zu können, empfiehlt Raffael dem Papst, eine wissenschaftliche Aufnahme der antiken Bauten und Ruinen, zeugten sie damals doch nicht nur von der einstigen Größe Roms, sie waren auch die Referenz für die zeitgenössische Architektur. Das Inventar, an dem Raffael eigentlich bereits arbeitete, sollte zeichnerisch vor Ort mit einer genauen Vermessung und Darstellung in Grundriss, Ansichten und Schnitten erfolgen und – wie Raffael schreibt – durch die Lektüre der „guten Autoren“ ergänzt werden. Das beschriebene Vorgehen, Baudenkmäler mit den Quellen zu vergleichen und ergänzend zur Feldarbeit auch Archivrecherchen anzustellen, entspricht der heutigen Methode der Baugeschichte und der mit der Denkmalpflege verknüpften Inventarisierung. Der bis heute erstaunlich aktuelle Inhalt von Raffaels Rapport an den Papst zeigt eine elementare Voraussetzung auf, um im Denkmalschutz erfolgreich zu planen.

Im Jahr 1815, drei Jahrhunderte nach Raffaels Brief, verfasste Karl Friedrich Schinkel im Auftrag des preußischen Königs Empfehlungen im Hinblick auf den Schutz und die Erhaltung bedeutender Kulturdenkmäler.⁷ Darin ist nicht nur ein sehr konkreter Vorschlag enthalten, wie im öffentlichen Interesse eine staatlich geförderte und organisierte Denkmalpflege eingerichtet werden könnte, denn Schinkel benennt auch gleich, was deren erstes Geschäft sein sollte, nämlich „*Verzeichnisse alles dessen anzufertigen, was sich [...] vorfindet, und diese Verzeichnisse mit einem Gutachten über den Zustand der Gegenstände und über die Art, wie man sie erhalten könne, zu begleiten.*“

⁴ „Regieren heißt vorhersehen; nicht vorhersehen führt zum Untergang“; Emile de Girardin, *La politique universelle, décrets de l'avenir*, 3. Aufl., Paris 1855, S. 19.

⁵ In deutscher Übersetzung, mit aufschlussreichem Kommentar in: Georg Germann, *Einführung in die Architekturtheorie*, Darmstadt 1987, S. 94–113.

⁶ Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass sich Raffaels „Übelwollende“ und „Unwissende“ in Dvořáks Katechismus bei den von ihm angeführten Gefahren, welche das historische Erbe bedrohen, wiederfinden: 1. Unwissenheit und Indolenz, 2. Habsucht und Betrug, 3. missverständliche Fortschrittsideen und Forderungen der Gegenwart, 4. unangebrachte Verschönerungs- und Neuerungssucht, künstlerische Unbildung oder Verbildung.– Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916, Zitat aus 2. Aufl. 1918, S. 7.

⁷ Karl Friedrich Schinkel, *Memorandum zur Erhaltung aller Denkmäler und Altertümer unseres Landes*, vom 17. Aug. 1815, abgedruckt in: Mohr de Pérez, Rita, *Die Anfänge der staatlichen Denkmalpflege in Preussen, Ermittlung und Erhaltung altertümlicher Merkwürdigkeiten*, Worms 2001, S. 273–276.– zit. nach Norbert Huse, *Denkmalpflege*. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1996, S. 71.

Und weiter: „Nachdem man durch diese Verzeichnisse eine Übersicht erlangt, ließe sich nun ein Plan machen, wie diese Monumente gehalten werden könnten, um dem Volke anzusprechen, nationale Bildung und Interesse an das frühere Schicksal des Vaterlandes zu befördern.“⁸

Mit diesem Einstieg ins Thema und den Hinweisen auf Raffael und Schinkel, sei daran erinnert, dass Planen im Denkmalschutz im Idealfall einer sinnvollen Abfolge der Arbeitsschritte gehorchen sollte. Das mag ein frommer Wunsch sein und nach einer Binsenwahrheit klingen, wirft aber erwiesenermaßen ein immer wieder auftauchendes Problem auf, nämlich die Schwierigkeit, Planungen, so gut sie auch intendiert sind, auf der Basis unzureichender Grundlagen machen zu müssen. Dieser Mangel hat zur Folge, dass zum einen zu viel Unvorhergesehenes auftritt und damit der in Aussicht genommene Ablauf einer Planung beeinträchtigt wird, zum anderen eröffnen sie gerade im Falle der Denkmalpflege unnötigerweise Angriffsflächen, wenn in der Eile Dinge vergessen werden oder sich Ungenauigkeiten oder gar Fehler einschleichen. Bei allem Schwung, den wir uns in der Denkmalpflege wünschen, widerspricht überstürztes Handeln grundsätzlich der notwendigen Behutsamkeit, die denkmalpflegerischen Maßnahmen inne wohnen. Ausgenommen ist natürlich schnelles und dezidiertes Handeln, wenn Gefahr in Verzug ist.

VORAUSSETZUNGEN, RAHMENBEDINGUNGEN UND VOLLZUG

Planen im Denkmalschutz bewegt sich nicht im luftleeren Raum, sondern innerhalb gegebener Rahmenbedingungen. Gesetze, Verordnungen und Vorschriften umschreiben den Auftrag und regeln die Zuständigkeiten, eingedenk stets gegebener Interpretations- und Bewertungsspielräume, die bei gegensätzlicher Auffassung der Parteien hin und wieder auch vor Gericht landen. Es ist auch richtig und sinnvoll, dass Gesetze nicht die operative Ebene der zuständigen Instanzen betreffen, sondern lediglich den Raum für die Selbstverwaltung definieren. Insofern ist es nicht nur Pflicht und Last, sondern ein Privileg, souverän und eigenverantwortlich planen zu dürfen. Dieses Privileg gilt es zu nutzen!

Dabei darf man auch in der Planung des Denkmalschutzes die Gesetzeslage nicht unterschätzen. Gut gemachte Gesetze befördern gute Planungen, schlecht gemachte Gesetze behindern die Planung. Nun macht in Demokratien nicht die Verwaltung die Gesetze, sondern als Legislative, stellvertretend für den Souverän, das

Parlament. Der Exekutive und ihren Instanzen bleibt, ihren jeweiligen Auftrag gemäß Gesetz auszuführen. Mit dem wenig glamourösen Denkmalschutz, dem gerne der schlechte Ruf des Verhinderers voraus eilt, sind im großen Stil leider noch keine Wählerstimmen zu gewinnen. Um so notwendiger ist es, dass aus dem Kreis der Ausführenden, die am besten einschätzen können, wo Gesetzeslücken bestehen oder Novellierungen notwendig wären, konkrete Vorschläge an die Politik herangetragen werden. Aus dem kontinuierlichen Erwägen von Erfolg und Misserfolg in der eigenen Arbeit mögen Ideen und Empfehlungen zur Verbesserung der Gesetze wachsen, die, einmal in Kraft, über konkrete Sachfragen hinaus, auch die längerfristige Planung im Denkmalschutz verbessern können. Aus schweizerischen Erfahrungen kann berichtet werden, dass es dem Denkmalschutz jeweils schlecht bekommt, wenn die entsprechenden Ämter selbst nicht aktiv planen, sondern erst reagieren, wenn aus dem Umfeld der politischen Entscheidungsträger Vorschläge und Begehren auftauchen, die womöglich dem Auftrag der Denkmalpflege sogar zuwider laufen.

Um einen effizienteren Vollzug und eine verlässliche Planung des Denkmalschutzes zu gewährleisten, wäre aus der Sicht des Verfassers möglichst bald, mit anderen Gesetzen abgestimmt, eine Aktualisierung des – ohne Ironie – altherwürdigen österreichischen Denkmalschutzgesetzes vorzunehmen. Zu aktualisierende Themen wären etwa steuerliche Anreize und Entlastungen für Eigentümer von Denkmälern, ein verbesserter Einbezug des Schutzes von Park- und Gartenanlagen sowie des Ortsbilds und der Kulturlandschaft oder etwa die Erhaltungspflicht von geschützten Denkmälern, so wie sie z. B. in den Denkmalschutzgesetzen aller deutschen Bundesländer enthalten ist.⁹ Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass gerade die wie immer differenzierte Erhaltungspflicht wahre Wunder wirkt, wobei auch diese Verpflichtung einer Kontrolle und einer mittel- und langfristigen Planung bedarf. Die nach wie vor prächtige Stadt Siena verdankt ihre Erhaltung dem sogenannten „Ufficio dell’ornato“, das sich seit dem 13. Jahrhundert um das Bauliche in der Stadt kümmerte.¹⁰ Diese Behörde, deren Protokolle im Detail überliefert sind, tagte häufig, hielt in der Stadt Augenscheine und

⁹ Die Denkmalschutzgesetze aller deutschen Bundesländer sind hier abrufbar: http://www.dnk.de/Denkmalerschutz/n2277?node_id=2365 (6.4.2020).

¹⁰ Zum Ufficio dell’ornato: *Fabrizio Nevola*, Urbanism in Siena (c. 1450–1512), Policy and Patrons. Interactions between Public and Private, Ph.D. thesis, Courtauld Institute of Art, Univ. of London, London 1998.– *Fabrizio Nevola*, „Per Ornato Della Città“. Siena’s Strada Romana and Fifteenth-Century Urban Renewal, in: *The Art Bulletin* 82, Nr. 1 (März, 2000), S. 26–50.– *Petra Pertici*, La città magnificata, interventi edilizi a Siena nel rinascimento. L’Ufficio dell’Ornato (1428–1480), Siena 1995.

⁸ Ebenda, S. 72.

nahm auf Abbrüche, Neubauten und Erweiterungen direkten Einfluss. Man sorgte sich um die Position und Ausrichtung der Häuser, um die Gestaltung ihrer Fassaden, die Verwendung bestimmter Baumaterialien, erlaubte oder verbot Außentreppe, Erker und andere Vorbauten, bestimmte deren maximale Masse und wie weit Dächer in den Straßenraum vorragen durften. Im „ornato“ steckt denn auch mehr als die vordergründig wahrnehmbare Verschönerung. Ornato bedeutet ebenso der äußerliche Schmuck wie das einverlebte Ideal, nach einer Ordnung im Mannigfaltigen zu streben und dadurch im Sinne der „bellezza, fortezza und grandezza“ die tiefere Zierde der Stadt und die innere Zusammengehörigkeit der Bürger zu stärken. Vorschriften wirken aber nur, wenn sie auch durchgesetzt werden. Den Vorschriften zuwider handelnde Eigentümer in Siena wurden zwei Mal ermahnt. Kam der Fehlbare der Aufforderung nicht nach, traf die Stadt auf eigene Kosten die notwendigen Maßnahmen, und der Eigentümer musste dann die Auslagen übernehmen. Tat oder konnte er das nicht, wurde er kurzerhand enteignet. Auch in der Schweiz ist in schwerwiegenden Fällen die Expropriation möglich, wobei eine solche einen langen Rechtsweg zu beschreiten hat, der wiederum gut geplant werden will. In diesem Zusammenhang darf daran erinnert werden, dass Österreich eines von wenigen Ländern ist, das das „Europäische Übereinkommen zum Schutz des architektonischen Erbes“, die 1985 beschlossene Konvention von Granada, zwar unterzeichnet, aber bis heute nicht ratifiziert hat, weil sie die „unbedingte Erhaltungspflicht“ für Eigentümer enthält.¹¹ Eine Novellierung des österreichischen Denkmalschutzgesetzes wäre ein günstiger Anlass, die Ratifikation voranzutreiben – oder umgekehrt.

In der Schweiz wird für die Förderung der Kultur und damit auch der Denkmalpflege auf eidgenössischer Ebene gemäß den vierjährigen Legislaturperioden eine sogenannte Kulturbotschaft erarbeitet, die im Grunde nichts Anderes ist als eine auf vier Jahre angelegte Planung. Diese enthält nicht nur Ankündigungen und Absichten, sondern formuliert gewissermaßen wie eine Leistungsvereinbarung ziemlich konkret, was in welchem Zahlungsrahmen getan werden soll und in welchem Umfang die gesetzlichen, administrativen und finanziellen Mittel zu definieren und festzusetzen sind. Bemerkenswert ist dabei, dass es möglich ist, auch gewisse Inhalte vorzusehen, die eine Gesetzesänderung bedingen. Alle Bundesämter, alle Kantone und Verbände haben sodann die Möglichkeit, in einer Vernehmlassung die

Botschaft zu kommentieren, die dann nach einer Überarbeitung von der Bundesregierung verabschiedet und anschließend vom Parlament diskutiert und beschlossen wird. Damit werden inhaltliche Planung und Budget verbindlich. Sie sind transparent und lassen sich während den vier Jahren und am Schluss der Periode gut verifizieren, um daraus eine vielleicht verbesserte Botschaft für die folgende Legislaturperiode zu erarbeiten. Je klarer die Botschaft desto einfacher die Planung. Von Mai bis September 2019 war die Kulturbotschaft für die Jahre 2021–2024 in Vernehmlassung. Die 304 eingegangenen Stellungnahmen wurden durch die Bundeskanzlei veröffentlicht und in den folgenden Monaten in einem Vernehmlassungsbericht vorgestellt. Im Februar 2020 verabschiedete die Bundesregierung die Kulturbotschaft und überwies sie dem Parlament zur Beschlussfassung, damit man im Januar 2021 genau weiß, woran man für die folgenden vier Jahre ist.

Der im öffentlichen Interesse stehende Denkmalschutz wie dessen Planung reüssieren, wenn sie von der Bevölkerung getragen werden. Deshalb hat parallel zur Planung eine breit angelegte Vermittlungsarbeit zu erfolgen. Aus Erfahrung tragen offen kommunizierte Planungen dazu bei, dass das Verständnis für die Tätigkeit der Denkmalpflege wächst und dass – vor allem – nicht der Eindruck entsteht, dass hier verschworene Mächte einer geheimen Tätigkeit nachgehen, die darauf abzielt, Bürgerinnen und Bürger möglichst vom Denkmalschutz fernzuhalten und sie nicht an der Denkmalpflege teilhaben zu lassen.

Grundsätzlich lohnt es sich,

- Themen und sinnstiftende Handlungsachsen festzulegen, z. B. „Kulturelle Teilhabe“ oder „Gesellschaftlicher Zusammenhalt“ oder „im Zeichen der Nachhaltigkeit“ und dergleichen
- vorweg Ziele und Maßnahmen zu definieren und zu kommunizieren und dann zu planen, in welchem Zeitrahmen mit welchen Mitteln die Ziele erreicht werden sollen
- Planungen als Steuerungsinstrument einzusetzen, z. B. mit Hilfe von Erhebungen und Statistiken
- den Denkmalschutz kontinuierlich als wiederkehrendes Anliegen in die politische Agenda zu implementieren.

Längerfristig wären:

- Rahmenbedingungen und Gesetze zum Denkmalschutz zu aktualisieren und zu verbessern

¹¹ Von den 47 Mitgliedsstaaten des Europarats haben 42 Staaten die Konvention von Granada ratifiziert und in Kraft gesetzt. Neben Österreich haben nur Albanien, Island und die Zwergstaaten Monaco und San Marino das Übereinkommen nicht ratifiziert.

- um Übersicht zu schaffen, weiterhin umfassende Grundlagen zu erarbeiten. Unentbehrlich sind dabei unterschiedliche Inventare (allgemeine Kunsttopographie, Spezialinventare wie etwa Inventare zum Baubestand der Nachkriegszeit bis in die 1980er Jahre, Ortsbildinventare, Inventare zu den historischen Verkehrswegen und Kulturlandschaften).¹²

Mittelfristig sollten:

- periodisch (drei bis fünf Jahre) verbindliche und transparent vermittelte Planungen einer inhaltlich festgelegten Prioritätenliste folgen und in Abstimmung mit einem Budget realistische Ziele ansteuern (Verfahren im Hinblick auf eventuell notwendige Gesetzesänderungen wären dabei mit einzuplanen)
- jeweils zu Beginn der Planungsperioden wiederkehrende Aufwendungen für länger dauernde Verpflichtungen budgetiert werden (Erarbeitung von

Grundlagen, Begleitung viel Zeit in Anspruch nehmender Projekte)

- gemäß Gefährdungslage ins Auge gefasster Themen oder Denkmalkategorien etc. einzelne zeitlich und finanziell überschaubare Kampagnen geplant werden, die den Schutz des Bestands befördern und möglichst auch einer breiteren Öffentlichkeit gut vermittelbar ist
- Zeit und Ressourcen für Unvorhergesehenes eingeplant werden.

Und die kurzfristigen Planungen?

- sollte man möglichst vermeiden, denn sie sind fehleranfällig und tragen wenig zur Glaubwürdigkeit des langwierigen denkmalpflegerischen Auftrags bei. Sie neigen zur Inkonsequenz und leisten damit dem oft vorgebrachten Vorwurf der Willkür Vorschub.

Protéger c'est prévoir!

¹² In der Schweiz: Neben der nationalen Kunsttopographie (derzeit 139 Bde.), das INSA (Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920), erarbeitet 1973–2003 / das ISOS (Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz, erfasst flächendeckend seit 1973 bis heute 1274 Gemeinden von nationaler Bedeutung; das ISOS wird laufend aktualisiert) / das IVS (Bundesinventar der historischen Verkehrswege der Schweiz; zwischen 1983 und 2003 erarbeitet, erfasst es Wege, die von nationaler Bedeutung sind und noch sichtbare historische Wegsubstanz aufweisen (rund 3'750 km) / verschiedene Sonderinventare wie z. B. zur Architektur der Nachkriegsmoderne.

Planmäßige Unterschutzstellungen des Bundesdenkmalamtes mit regionalen und zeitlichen Schwerpunkten am Beispiel Vorarlberg 2013–2019

Die Unterschutzstellungsschwerpunkte der letzten sechs Jahre von Vorarlberg wurden gemeinsam mit der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung des Bundesdenkmalamtes (BDA) im Vorhinein festgelegt. Meist gab es regionale Schwerpunkte, ein Jahr lang auch zeitliche Schwerpunkte mit Werken der Zwischen- und Nachkriegszeit (Abb. 1). Nach Möglichkeit wurden bei der Festlegung auch vermehrte Abbruch- oder Bautätigkeit in den Regionen berücksichtigt. Bei größeren Ortschaften erging vor Beginn ein Informationsschreiben an die Bürgermeister, danach wurden die Grundstücksdaten erhoben. Bei/nach der Besichtigung zog man in Fällen von Veränderungsanfragen der Eigentümer die Gebietsreferenten bei. Alle Ergebnisse wurden im Team besprochen und zum Teil auch Rücksprache mit der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung gehalten. Danach folgte die Erstellung der Gutachten mit der weiteren Bearbeitung durch die Rechtsabteilung des BDA.

Begonnen wurde 2013 in Dornbirn, der größten Stadt Vorarlbergs. Sie ist nicht aus Dörfern zusammengewachsen, sondern war immer eine eigenständige Gemeinde, deren Siedlungsgebiete allerdings sehr zerstreut waren und sich an den Berghängen und Ausläufern des Bregenzerwaldes in kleinen Bergparzellen formierten. Die Erhebung zur Stadt 1901 löste einen regelrechten Bauboom

aus. Zudem war und ist Dornbirn ein industrielles Zentrum. So wurden neben Bauernhöfen auch Wohn- und Geschäftshäuser, Hotels, (Fabrikanten-)villen und Industriegebäude unter Schutz gestellt; insgesamt erhöhte sich der Denkmalbestand um 20 Objekte.

Der Denkmalbestand von Hohenems, das mit seinem weit über die Grenzen hinaus bekannten Jüdischen Viertel (Ensembleunterschutzstellung 1997, Erweiterung unter dem Begriff „Residenzstadt Hohenems“ 2010) schon gut dokumentiert war, konnte 2014 durch Villen und Wohnhäuser am Rande des Ortskernes erweitert werden.

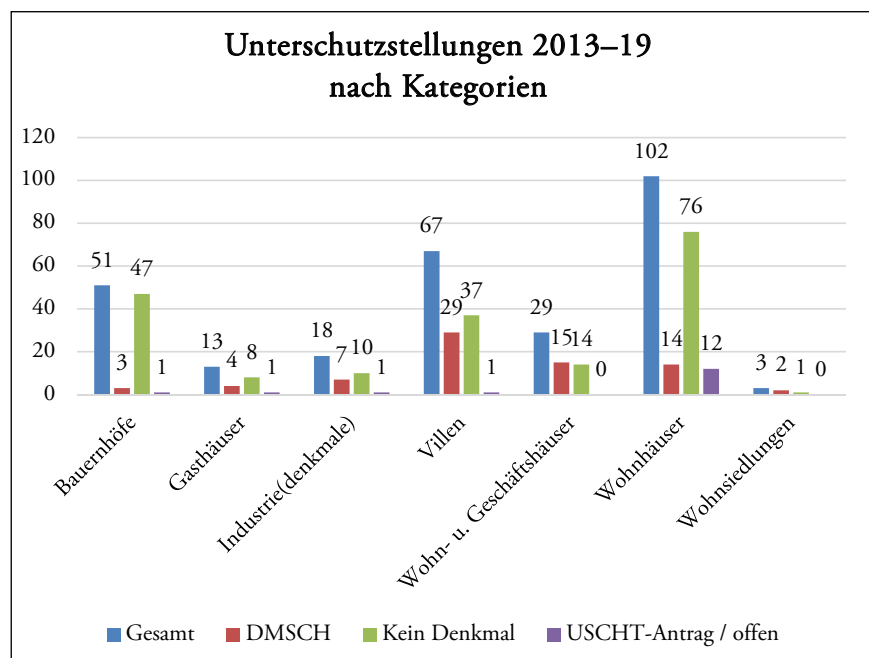


Abb. 1



Abb. 2: Feldkirch, Fidelisstraße 6, Villa Metzler

In Lustenau, der größten Marktgemeinde Österreichs, direkt an der Schweizer Grenze, spielten die Stickerei und der Handel eine wichtige Rolle. Das manifestierte sich u. a. in Industriebauten, prächtig ausgestatteten Villen aber auch in der ehemaligen Handelsschule, der heutigen Musikschule. §2a Objekte, die vor 20 Jahren noch nicht als Denkmale eingeschätzt worden waren, ergänzen nun ebenfalls die Denkmalliste: Die Kirche zum Guten



Abb. 3: Dornbirn, Industriereal Steinebach

Hirten von 1973 und das Rathaus von 1959 (I. Architektin Vorarlbergs, Adelheid Gnaiger).

Die Liste der noch zu prüfenden Monumentalbauten war im Gegensatz zu anderen Bundesländern überschaubar; es mussten 2015 nur wenige Burgen, Burgruinen und Ansitze besichtigt werden. Im Lauf der Jahre kam es aufgrund von Eigentümerwechseln zur Überprüfung und nachfolgenden Unterschutzstellungen von diversen Objekten unabhängig von den jeweiligen regionalen Schwerpunkten. Zudem zogen falsch verzeichnete Grundstücksnummern in der §2a Liste umfangreiche Feststellungen (wie z. B. beim Kloster Gwiggen in Hohenweiler) nach sich.

Ab 2015 wurden in der Landeshauptstadt Bregenz 36 Listenobjekte besichtigt. Von diesen wurden elf unter Denkmalschutz gestellt, 19 intern ausgeschieden und sechs auf der noch zu entscheidenden Liste belassen. Insgesamt verzeichnet Bregenz damit 191 Denkmale, was etwa 2 % des Baubestandes entspricht und für Vorarlberger Verhältnisse hoch ist. Wohn- und Geschäftshäuser in der Innerstadt, Villen auf den angrenzenden Hängen, die Pfänder(seil)bahn aus dem Jahr 1927 sowie eine Jugendstilapotheke samt Einrichtung seien hier als Beispiele genannt.

In Feldkirch, dessen Altstadt-Ensemble mit über 200 Objekten seit 1995 unter Schutz steht, waren im Jahr 2016 nur noch wenige Gebäude zu überprüfen. Vor allem auf der westlichen Illseite, dem sogenannten „Jugendstilviertel“, konnten noch Wohn- aber auch Arbeiterhäuser unter Schutz gestellt werden; zudem ein Arzthaus der Zwischenkriegszeit (Abb. 2) und die Fresken des lokalen Künstlers Martin Häusle im Gasthaus Weißes Kreuz. Diese beiden Objekte passten auch in den zeitlichen Schwerpunkt 2016 „Zwischen- und Nachkriegszeit“, bei dem im gesamten Landesgebiet Werke der

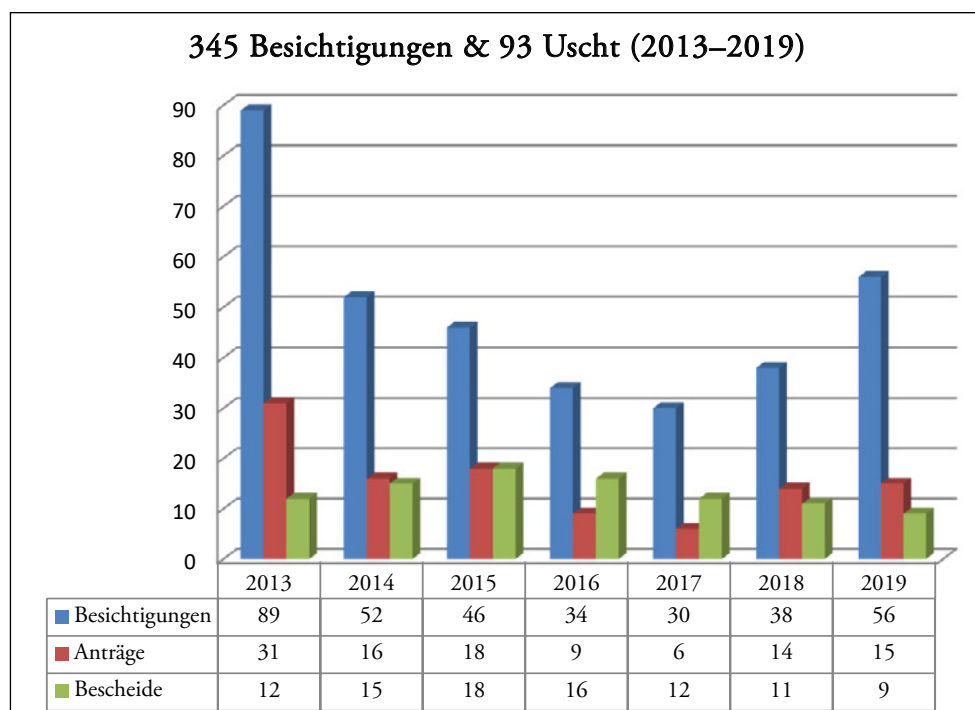


Abb. 4

ArchitektInnen Claus Ströbele, Alois Dönz & Franz Reznicek, Alfons Fritz, Hans Fessler, Adelheid Gnaiger und des Baukünstlers Hans Purin einer näheren Betrachtung unterzogen wurden. Begünstigt wurde die Einordnung ihrer Werke durch jüngst erschienene Publikationen und Forschungsarbeiten, durch die ein Vergleich von Einzelobjekten mit dem gesamten Oeuvre und mit den Zeitgenossen viel besser möglich war, als durch Einzelbetrachtungen.

Ergänzend führte auch die Abteilung für Spezialmaterien eine Evaluierung der Denkmalliste in den Bundesländern durch, die in zahlreichen Verfahren mündete. Als Vorarlberger Beispiele seien hier eine Gattersäge im Bregenzerwald, eine Grenzbrücke zu Liechtenstein, eine Holztriftanlage in Rankweil oder das großflächige Industrieensemble Steinebach in Dornbirn (Abb. 3) genannt. Auch „bewegliche Objekte“ wie eine Weinpresse (sogenannte Torggel) oder eine Dampfmaschine kamen in den Fokus der Denkmalpflege.

2017 und 2018 standen die Region Walgau und die Stadt Bludenz, also der Süden Vorarlbergs am Programm. Hauptsächlich Villen und Wohnhäuser des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ergänzten die schon bestehenden kirchlichen, industriellen und bäuerlichen Schutzobjekte. Sie spiegeln die Industrialisierung und den Wohlstand,

der durch die florierende Textilindustrie ins Land kam, wider. Wie auch in anderen Landesteilen beobachtet, wurden in der Kategorie der Bauernhöfe zwar zahlreiche Objekte begutachtet, aber letztendlich nur wenige (meist aufgrund rezenter Veränderungen) unter Schutz gestellt. Besonders die ursprüngliche Nutzung, also die Weiterführung der Landwirtschaft, zieht in den Wirtschaftsbereichen weitreichende Veränderungen (Erhöhungen, Laufställe) nach sich, die den ursprünglichen Bautypus nachhaltig verändern.

Die Gemeinden um Schruns/Tschagguns im äußeren Montafon bildeten den Prüfungsschwerpunkt 2019. Dort standen neben Bauernhöfen (Montafoner Paarhöfen) auch zahlreiche Villen und Bauten des beginnenden Tourismus auf der Liste. Nach 37 Besichtigungen wurden 11 Verfahren eingeleitet. Wiederum konnten nur mehr wenige bäuerliche Objekte den Kriterien standhalten.

Die Zahlen der letzten Jahre zeigen, dass nur etwa ein Viertel der Listenobjekte tatsächlich unter Denkmalschutz gestellt wird (Abb. 4). Die Kontaktaufnahme, Terminkoordinierung und Besichtigung sowie die Sichtung der Archive stellen jedoch einen nicht unbeträchtlichen Arbeitsaufwand dar, der sich selten an den letztendlich erlassenen Bescheiden messen lässt.

Sommerfrischevillen und Einfamilienhäuser



Sommerfrischevillen im Salzkammergut. Versuch einer Verortung

„Alles, was über die Welt gewußt, gedacht und gesagt werden kann, ist nur in Abhängigkeit von den Medien wißbar, denkbar und sagbar, die dieses Wissen kommunizieren.“¹ Wenn im Folgenden die Architektur der Sommerfrischevillen des Salzkammerguts in den Fokus rückt, soll zuvor noch bewusst gemacht werden, welcher kulturwissenschaftlicher Theorien sich der institutionelle Denkmalschutz bedient, um Denkmale, im Besonderen die Architektur des Salzkammerguts, als geschichtlich, künstlerisch und kulturell von öffentlichem Interesse zu bewerten.

Unser aller kollektives Gedächtnis vereint alle möglichen Ausprägungen des Verhältnisses von Kultur und Gedächtnis. Seine wechselseitige Beeinflussung von Vergangenen und Gegenwärtigen im sozialen, mentalen und materialen Kontext findet seine Ausprägung in Erinnerungskulturen.²

Zur sozialen Dimension, zur Trägerschaft des Gedächtnisses, zählen nach Maurice Halbwachs (1877–1945) etwa Personen, gesellschaftliche Institutionen, die am Abruf des für eine Gesellschaft relevanten Wissens beteiligt sind.³ Der mentalen Dimension ordnet man kollektive Codes, Denkmuster, Werte und Normen zu. Zur materiellen Dimension zählt Aby Warburg (1866–1929) Gemälde und literarische Texte, aber auch Medien.⁴ Zur materiellen Dimension unseres Gedächtnisses zählen damit auch Denkmale. Sie sind dabei keine neutralen Träger, sie übertragen nicht einfach wertneutral Botschaften, sondern sie konstruieren Wirklichkeits- und

Vergangenheitsformen, und ihre Rezipienten leisten Konstruktionsarbeit.⁵

Denkmalschutz bedient sich also des Mediums Denkmal, zumeist der Architektur aber auch diverser Artefakte und die Unterschutzstellungspraxis geschieht vor dem Hintergrund eines sich dynamisch verhaltenden kulturellen Gedächtnisses. Es entwickelt und verändert sich parallel zum Wandel unserer Gesellschaft. Die drei Dimensionen unserer Erinnerungskultur interagieren. Diese Interaktion prägt einerseits unser kulturelles Gedächtnis und unterwirft andererseits die Interpretationen der Denkmalwerte und der Bedeutungsebenen einem stetigen Wandel.

Die folgenden Beiträge präsentieren mit der Auswahl ihrer Medien – der Denkmale –, der Auswahl ihrer Erzählperspektive und der Auswahl ihrer kulturellen, künstlerischen und historischen Kontexte, neue Perspektiven in den Vergangenheitsversionen der Sommerfrischearchitektur des Salzkammerguts.

Als der deutsche Forschungsreisende Alexander von Humboldt (1769–1859) 1797 das Salzkammergut bereiste und die Schönheit seiner Natur rühmte, war das ursprüngliche Gebiet des landesfürstlichen Kammergutes bereits in Auflösung begriffen. „*Ich gestebe, dass ich in der Schweiz keine solchen Naturszenen kenne als diese oberösterreichischen.*“⁶ Zwar zählte das Ausseerland nun auch zum Salzkammergut, aber die einsetzende Industrialisierung führte zum allmählichen Ende der jahrhundertlangen Sonderstellung.

Bis um 1800 stand das „Weiße Gold“ im Mittelpunkt bei der Identifikation der Region. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts rückten die Naturschönheiten und Naturwunder in den Mittelpunkt des Interesses zahlreicher Naturforscher und Reisender. Reiseführer wurden geschrieben, und der Begriff Salzkammergut erfuhr

¹ Aleida Assmann / Jan Assmann 1990, zit. nach: Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart 2017, S. 136.

² Erll (zit. Anm. 1), S. 100.

³ Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1966, S. 363.

⁴ Christian Gudehus / Ariane Eichenberg / Harald Welzer (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung, Stuttgart 2010, S. 85.

⁵ Erll (zit. Anm. 1), S. 137.

⁶ Christian Rapp / Nadia Rapp-Wimberger, Bad Ischl. Mit und ohne Kaiser, Wien 2016, S. 47.

einen Wandel hin zur geographischen Bezeichnung einer touristischen Destination.

In der Tourismusgeschichte waren es die britischen Seebäder – Brighton, Southend-on-Sea, Eastbourne –, mit deren Etablierung im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts der moderne Tourismus, insbesondere der Kur-tourismus, begann.

Im Salzkammergut entdeckten um 1800 die Ärzte Josef Götz und Franz de Paula Wirer, Bad Ischl für Trinkkuren, Solebäder und Dunstbäder und konnten damit prominente Kurgäste aus dem Adel gewinnen. 1825 beehrte Erzherzog Rudolph (1788–1831) als erstes Mitglied der kaiserlichen Familie den Neo-Kurort.⁷

Es folgten Kaiserin Karoline-Auguste (1792–1873), die Gemahlin von Kaiser Franz, Erzherzogin Marie-Louise (1791–1847), die Witwe Napoleons, Prinzessin Luise Amelie (1811–1854) und Prinz Gustav von Schweden (1799–1877), Erzherzog Maximilian (1782–1863) und die Fürstenfamilien Hohenzollern, Schwarzenberg, Liechtenstein, Esterhazy und Kinsky. Erste Villen und Villenanlagen entstanden.

1850 verkaufte der Gerichts- und Hof-Advocat Joseph August von Eltz (1788–1860) sein Landhaus an den Ischler Badearzt Eduard Mastalier (1815–1862). Von diesem erwarb es Erzherzogin Sophie (1805–1872), die 1854 das Anwesen wiederum Franz Joseph I. (1830–1916) zum Hochzeitsgeschenk machte, die Kaiservilla.⁸

Nachdem sich der Kaiser Ischl (ab 1906 *Bad Ischl*) als Sommerresidenz wählte, zog das Salzkammergut die bürgerliche Welt nahezu magnetisch an. Schauspieler, Literaten, Komponisten und bildende Künstler mieteten Ferienwohnungen oder ließen sich prachtvolle Villen erbauen. Noch heute prägt der verklärte Blick auf die Habsburgermonarchie die eine oder andere touristische Marketingstrategie.⁹

Diesem Geschichtsabschnitt und der typologischen Entwicklung des Bautypus Sommerfrischevilla mit einer expliziten Nachschärfung des Forschungsstandes widmet sich ein Themenblock.

Mitte des 19. Jahrhunderts reisten auch die ersten Komponisten nach Ischl, wie etwa Giacomo Meyerbeer (1791–1864), einer der erfolgreichsten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, der zahlreiche Sommer im Rosenstöckl komponierte. Aber nicht nur Meyerbeer sondern

auch Franz Lehár (1870–1948) verbrachte hier einige Sommer, bis er 1912 die heutige Lehár Villa erwarb.¹⁰

Schon mit Johann Strauß Sohn (1825–1899), Carl Millöcker (1842–1899) und Carl Michael Ziehrer (1843–1922) kurten bekannte Komponisten in Bad Ischl. Um 1900 begann sich mit Franz Lehár die Wiener Operettenszene ihr sommerliches Hauptquartier aufzuschlagen, die dieses bis weit über die Jahre des Ersten Weltkriegs hinaus behalten sollte.

In der Zwischenkriegszeit weitete sich der Begriff der Sommerfrische. Der mehrwöchige Aufenthalt am Land galt nicht mehr ausschließlich als Privileg des Adels und des vermögenden Bürgertums.¹¹

Im Salzkammergut entstanden in diesem Zusammenhang einige „Villen auf dem Lande“, da es als Erholungsdestination weiterhin beliebt geblieben war. Gerade die stets auf der Suche nach Identität befindliche Erste Republik machte das Salzkammergut als die österreichische Landschaft schlechthin aus, wie ein Reiseführer aus 1934 belegt. „*In diesem einzigartigen Wechsel von Ernst und Lieblichkeit erscheint das Salzkammergut als die österreichische Landschaft... Hier, drei österreichische Kronländer umfassend, im Bannkreis des renaissance, des barocken Salzburg, der derben Volksstadt Linz, des steirischen Oberlandes, schlägt das Herz Österreichs, der österreichischen Berge und Landschaften vielleicht am stärksten und eigensten.*“¹²

Dem Zusammenhang zwischen Erster Republik, Ständestaat, aufkeimendem Tourismus in der heutigen Form und den gesellschaftlichen Umwälzungen soll ein weiterer Beitrag auf den Grund gehen.

In der Zwischenkriegszeit setzte aber auch das dunkelste Kapitel des Salzkammergutes und auch der Stadt Bad Ischl ein. Zahlreiche Villen jüdischer Künstler wurden enteignet.

So verlor etwa Alfred Grünwald (1884–1951), einer der berühmtesten Librettisten seiner Zeit, seine Villa.¹³ Helene Löhner (1902–1942), die Frau des produktivsten und politisch aktivsten Schriftstellers seiner Zeit, wurde 1938 gezwungen einen Kaufvertrag für ihre Villa (auch als Villa Felicitas und Villa Schrott bekannt) zugunsten des Gaues Oberdonau abzuschließen. Fritz Löhner-Beda (1883–1942) wurde unmittelbar nach dem Anschluss verhaftet und mit dem sogenannten Prominenten-Transport nach Dachau und dann weiter nach Buchenwald

⁷ Rapp / Rapp-Wimberger (zit. Anm. 6), S. 60.

⁸ Rapp / Rapp-Wimberger (zit. Anm. 6), S. 62.

⁹ Thomas Hellmuth, Das Salzkammergut, in: Emil Brix / Ernst Bruckmüller / Hannes Stekl (Hg.), *Memoria Austriae II. Bauten, Orte, Regionen*, Wien 2005, S. 360.

¹⁰ Marie-Theres Arnbom, *Die Villen von Bad Ischl. Wenn Häuser Geschichten erzählen*, Wien 2017, S. 58.

¹¹ <https://www.tagesspiegel.de/wissen/tourismusgeschichte-sommerfrische-und-andere-abgruende/8510726.html> (14.4.2020).

¹² Hellmuth (zit. Anm. 9), S. 358.

¹³ Arnbom (zit. Anm. 10), S. 109.

gebracht. Dort schrieb er gemeinsam mit Herrmann Leopoldi das Buchenwald-Lied.¹⁴

Dieser Abschnitt der Geschichte des Salzkammergutes wird in den folgenden Beiträgen ebenso behandelt werden.

In den Jahren 1934 bis 1954 entstand in Bad Ischl die sogenannte Kurdirektion, entworfen vom Architekten Heinz Karbus (1927–2015) und stilistisch stark der Internationalen Moderne verpflichtet. Zu dieser Zeit hatte in Bad Ischl aber auch im gesamten Salzkammergut bereits der Massentourismus heutiger Prägung eingesetzt. Es wurden zwar noch einige Sommerfrischevillen errichtet, die architektonische Prägnanz der Jahre der Zwischenkriegszeit erreichten sie jedoch nicht. Erst um 1990 lässt

sich wieder ein Trend zur Bauaufgabe der klassischen „Villa auf dem Lande“ feststellen.

Die vielen gesellschaftsprägenden Brüche in Abhängigkeit zur Wirtschaftsgeschichte und der damit einher gehende Wandel in der Formensprache der Architektur bilden eine weitere, wesentliche Bedeutungsebene der Sommerfrische-Architektur.

Die folgenden Abhandlungen mögen dazu beitragen das Thema Sommerfrischevillen im Salzkammergut – Medien der materiellen Dimension unseres kollektiven Gedächtnisses – möglichst facettenreich und in möglichst vielen Vergangenheitsformen umfassend zu präsentieren und in unserer kollektiven Erinnerung neu zu verorten.

¹⁴ *Arnbom* (zit. Anm. 10), S. 242 f.

Sommerfrische im Salzkammergut – Die Villen und ihre Bewohner

Das Salzkammergut und mit ihm Bad Ischl haben etwas Magisches – vom Hof und seinen Apologeten über Künstler aller Sparten und Arten, von Operndiven bis zu Soubretten, von Volksschauspielern bis zu Burgtheatergrößen, von Komponisten vieler Generationen bis zu Librettisten: Sie alle werden umschwärmt von einer bunten Mischung aus „Adabeis“ und Journalisten, internationalen Geschäftsleuten und Aristokraten, Industriellen und Erfindern. Geschäfte und Ehen werden hier gleichermaßen angebahnt. All diese Menschen verbringen ab der Biedermeierzeit die Sommermonate auf dem Land, um die frische Luft zu genießen, die Zeit im Freien zu verbringen, zu musizieren, die Berge zu besteigen oder Karten zu spielen. Sie prägen die Lebensart der Sommerfrische und die Orte, an denen sie sich niederlassen. Die Menschen stehen also im Mittelpunkt. Menschen, die diese unverwechselbare Atmosphäre geben, über all die großen Veränderungen des 20. Jahrhunderts hinweg, all diese Familien brauchen eine Bleibe und so beginnt ab dem 19. Jahrhundert im gesamten Salzkammergut eine rege Bautätigkeit – von Schlössern bis zu bescheidenen Häusern gibt es für jeden Geschmack das richtige Haus.¹

Oskar Marmorek, einer der prominentesten Architekten seiner Zeit, entwirft rund um den Attersee einige Villen, die erklärenden Texte aus seiner Feder zeichnen ein interessantes Bild seiner Intentionen, gibt er doch ab 1895 die Zeitschrift *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn* heraus und setzt sich darin sehr kritisch mit den architektonischen Entwicklungen seiner Epoche auseinander. Wäre einem nicht bekannt, zu welcher Zeit Marmoreks Überlegungen publiziert wurden, könnte man sie für einen aktuellen Diskussionsbeitrag halten, geht es doch um einen respektvollen Umgang mit der Tradition und die gleichzeitige Berücksichtigung zeitgemäßer Bauformen und Materialien. Gerade in Bezug auf den Bau von Sommervillen auf dem Land ist

dies ein spannendes Thema, denn hier stellt sich immer die Frage: „Wie viel Stadt verträgt das Land?“

„Das Interesse an den Schönheiten der Natur – ein Gefühl, das uns Modernen fast selbstverständlich erscheint – war nicht immer und überall vorhanden“,² leitet Marmorek seinen Artikel *Moderne Bauten in den Alpengegenden* ein, und stellt fest, dass bei der bäuerlichen Bauweise von innen heraus gedacht werde und sich das Äußere aus der inneren funktionalen Gliederung ergebe – nicht umgekehrt, wie es in den Städten üblich sei, wo der repräsentativen Außenwirkung eine große Rolle zukommt. Naturgemäß ergibt sich daraus ein Konflikt, wenn nun die Städter auf dem Land prächtige Villen bauen. Das Interesse für die Volkskultur wächst und dieser Umstand müsse, argumentiert Marmorek, auch für das Bauernhaus gelten. Initiativen, die besten Bauernhäuser „im Bilde aufzunehmen“, haben seiner Meinung nach viel zu spät eingesetzt, „zu spät für all die herrlichen Objekte, die inzwischen dem Unverstande zum Opfer gefallen sind“.³ Ein sehr moderner Gedanke, den Marmorek noch weiterführt, indem er Kritik an den neuen Bauformen übt, die sich vom bäuerlichen Ideal weg entwickeln hin zu einer braven „Baumeisterarchitektur“: Der Baumeister durchlaufe eine Ausbildung in der Gewerbeschule, wo Formenlehre auf dem Lehrplan stehe – und diese möchte er dann auch anwenden. Doch damit verlasse er „die landschaftliche Tradition und ihn verlässt der natürliche ursprüngliche Schönheitssinn, es entstehen mit Hilfe von in der Regel in den Städten längst verworfenen, veralteten Mustersammlungen und Vorlagenwerken Producte, welche von der volksthümlichen Form des alten Bauernhauses himmelweit entfernt sind: es fehlt ihnen der zarte Hauch des Einfach-Schönen, welcher das alte auszeichnet.“⁴

² Oskar Marmorek, *Moderne Bauten in den Alpengegenden*, in: *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*. Organ für das Hochbaufach und seine Interessenten, 1. Jg., Heft IX, September 1895, S. 86.

³ Ebenda.

⁴ Ebenda.

¹ Monika Oberhammer, *Sommervillen im Salzkammergut*, Salzburg 1983.



Abb. 1: Die Kaiservilla in Bad Ischl

Doch wie baut Oskar Marmorek selbst? Für die Familie Goldberger de Buda entwirft er eine sehr klassische Sommervilla, ein „*Beispiel eines bescheidenen, billigen und dabei komfortablen Landhauses*“, wie er erklärt. Eine großzügige Eingangshalle steht im Zentrum, um die sich auf drei Stockwerken zehn weitere Räume gruppieren. Außer einer Stiege für die Herrschaft gibt es zudem noch eine separate Dienerstiege. „*Die Aussenarchitektur ist im landesüblichen Charakter einfach gehalten. Die Baukosten betragen rund 8000 Gulden.*“⁵ In seinen Erläuterungen zur zweiten für Unterach entworfenen Villa rechnet Marmorek auch noch mit dem Ausdruck „Schweizerstil“ ab. Dieser habe so wenig mit der Schweiz zu tun wie der „Salontiroler“ mit Tirol, das seien in Berlin entstandene Ideen jenseits der wahren Verhältnisse.⁶

Interessant erscheint die Tatsache, dass rund um den Attersee neben Marmorek in erster Linie Architekten der Moderne, wie beispielsweise Ernst Plischke, einige Villen errichten. Am Traunsee hingegen entstehen Schlösser und prachtvolle Villen, erbaut von den großen Architekten ihrer Zeit: Der Architekt Theophil Hansen erbaut in den 1850er Jahren die Villa der Schwestern

Pantschoulidzeff, zwanzig Jahre später stattet er die Verkaufsräume der Firma Köchert aus. Die Villa Wisgrill ist ein Werk von Heinrich von Ferstel – sie wurde in den 1960er Jahren abgerissen. Gustav Gugitz eindrucksvolle Villa Lanna erfreut das Auge auch heute noch und der hannoveranische Architekt Ferdinand Schorbach schafft das neogotische Schloss Cumberland. Diese Architekten dringen jedoch nicht bis nach Bad Ischl vor, was verwundert, denn gerade hier verbringen viele Proponenten der „Ringstraßengesellschaft“ ihren Sommer.

ERSTE REPUBLIK

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges muss sich das Salzkammergut neu erfinden und verbietet zunächst den Besuch durch die Sommergäste in der Angst, dass die ausgehungerten Städter die Umgebung „leeressen“ könnten. Wirtschaftlich gesehen ist dies eine Fehlentscheidung, die auch bald revidiert wird. Und langsam kommen die Sommergäste wieder – alte und neue.

In wirtschaftlicher Hinsicht ändert sich vieles: Die alten Eliten sind verarmt und die neuen Kriegsgewinner dominieren das Geschehen. Das Publikum verändert sich: Die Trabanten des Hoflagers in Bad Ischl haben weder einen Anlass noch das Geld dazu, weiterhin hierher zu kommen, wenige der alten Villenbesitzer halten dem Ort die Treue. Viele Villen stehen zum Verkauf, neue Reiche ergreifen die Gelegenheit und erwerben sie, dennoch bleibt der Nimbus Bad Ischls erhalten. Der

⁵ Oskar Marmorek, Tafel-Erklärungen zu Tafel 77, Villa v. Goldberger, Unterach am Attersee, in: Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn. Organ für das Hochbaufach und seine Interessenten, 1. Jg., Heft XI, November 1895, S. 107.

⁶ Oskar Marmorek, Tafel-Erklärungen zu Tafel 66, Villa in Unterach am Attersee, in: Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn. Organ für das Hochbaufach und seine Interessenten, 2. Jg., Heft IX, September 1896, S. 71.

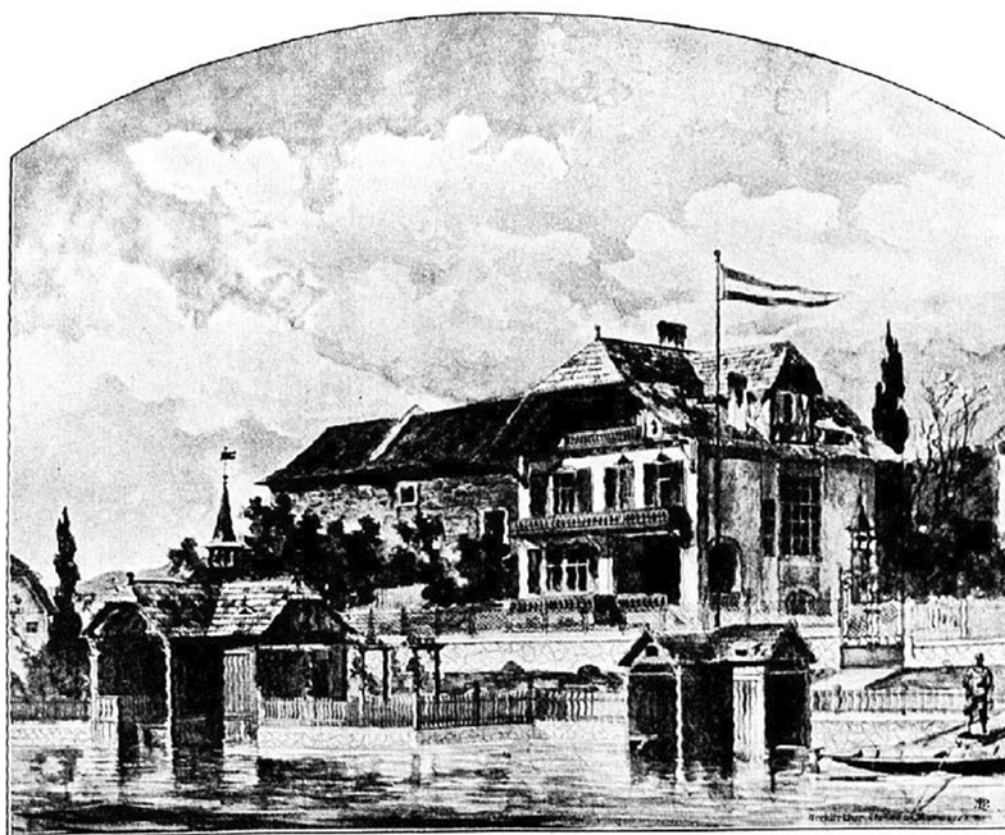


Abb 2: Oskar Marmoreks
Villa für Familie Goldberger
de Buda in Unterach

Trubel auf der Esplanade bleibt derselbe – das Publikum ist ein anderes. Statt des Hofes mit seinen Adlatsen regiert nun die Operette. Künstler, die Ischl früher schon als fixer Bestandteil des Hofes bevölkert haben, stehen jetzt vermehrt im Fokus. Viele von ihnen kaufen Villen oder mieten sich ein und schaffen sich in Ischl ein zweites Zuhause. „Operettenbörse Bad Ischl“ lautet eine der Bezeichnungen und bringt die Sache auf den Punkt. Franz Lehár und Emmerich Kálmán leben und arbeiten in ihren wunderschönen und herrschaftlichen Villen – ersterer als Besitzer, zweiter eingemietet. In ihrer unmittelbaren Nachbarschaft wohnen Librettisten wie Alfred Grünwald und Julius Brammer, die auf der Esplanade und am Kalvarienberg zu Hause sind. Bewunderer kreisen um die Meister und es wirkt fast so, als ob der Hof von der Operette abgelöst worden ist – einer Operette, die die „gute alte Zeit“ oftmals verklärt und besingt. Vieles bleibt so beim Alten. Die Villen haben Bestand, ihre Bewohner sind weiterhin Teil der Geschichte dieser großen und kleinen, vornehmen oder bescheideneren Häuser.

Rund um die Seen können viele der Sommerfrische-Familien ihren Besitz nur durch Vermietungen erhalten, andere übersiedeln ganz in die Sommerfrische und werden zu Ansässigen. Die Sommerfrische erzählt

nicht nur Erfolgsgeschichten, sondern bietet tiefen Einblick in die schwierigen Jahre der Ersten Republik.

Zunehmend siedeln sich auch Menschen jüdischer Herkunft an,⁷ was bei der Bevölkerung des Salzkammerguts sehr oft auf Ablehnung stößt. Anstatt sich mit der unterschiedlichen Herkunft auseinanderzusetzen, sich auf eine andere Welt einzulassen und Unterschiede zu akzeptieren, lehnt man es apodiktisch ab. Vielfach werden Juden ausgenutzt, Ortsansässige sind oft vordergründig freundlich, in Wirklichkeit jedoch antisemitisch. Fremdes wird abgelehnt, man will „unter sich“ bleiben. Zwei Welten prallen aufeinander und finden nicht zusammen, mit fatalen Folgen.

Manche Orte brüsten sich bereits drei Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, „judenfrei“ zu sein – dies gilt für Mattsee, das Arnold Schönberg 1921 während seiner Sommerfrische verlassen muss und in Traunkirchen Zuflucht findet. 1925 kann man in der Zeitschrift *Die Wahrheit* Folgendes lesen: „Vorige Woche hat das Wiener Montagsblatt ‚Der Morgen‘ von dem schlechten Besuche der österreichischen Sommerfrischen gesprochen und die gerade

⁷ Näheres zu den Familien siehe: *Georg Gaugusch*, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938*, Band 1 A–K, Wien 2011, Band 2 L–R, Wien 2016.

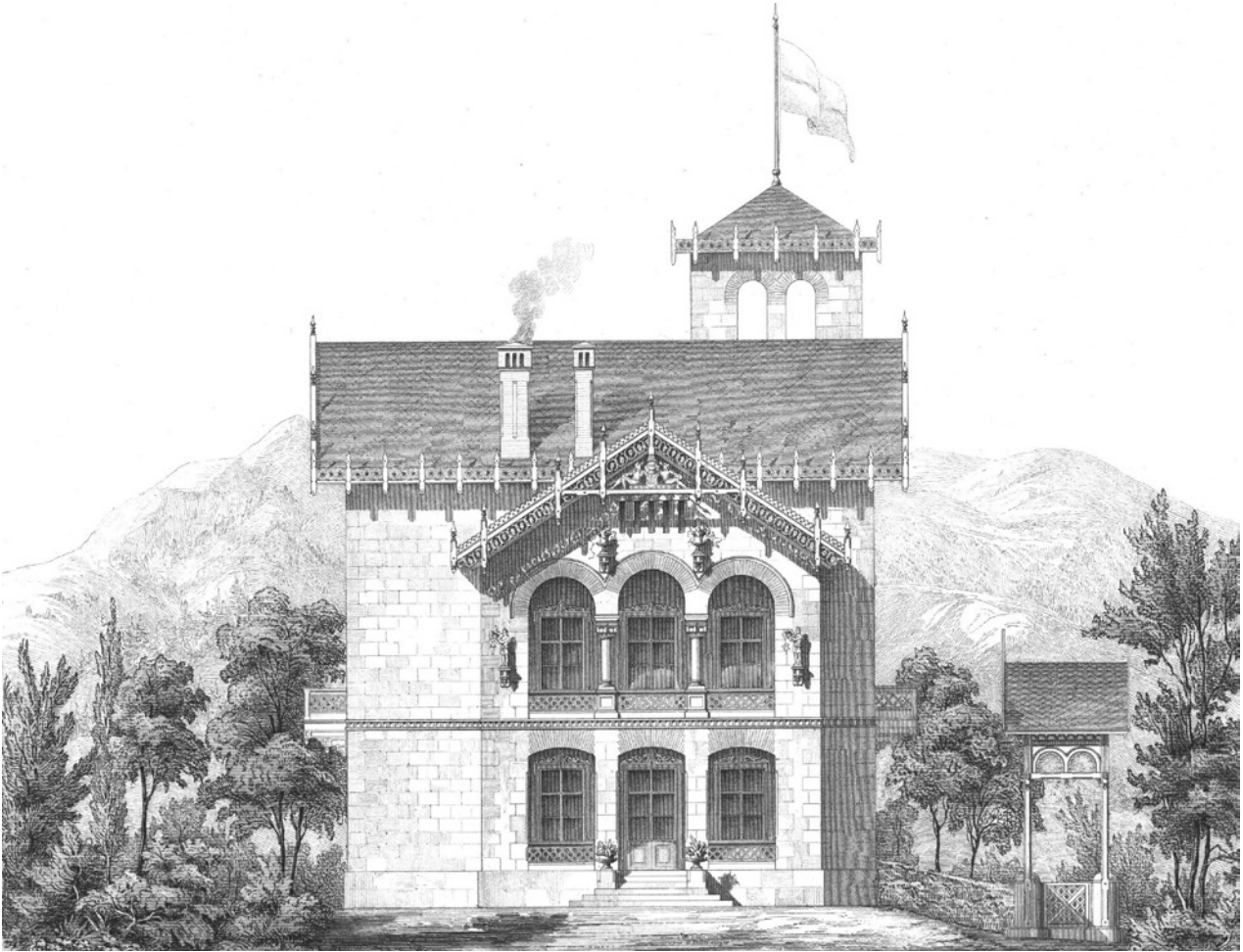


Abb. 3: Theophil Hansens Villa Pantschouldzeff in Traunkirchen, Allgemeine Bauzeitung 1857

katastrophalen Folgen geschildert, welche diese Erscheinung für alle am Fremdenverkehr interessierten Kreise nach sich ziehen muss. ‚Der Morgen‘ hat auch die Ursachen für das fast vollständige Ausbleiben der Sommergäste in den österreichischen Kurorten eingehend besprochen, welche in den hohen Preisen, den schlechten hygienischen Zuständen und den sonstigen Schikanen, welchen die Fremden ausgesetzt sind, gesucht werden müssen und hat das in den österreichischen Alpenländern leider vorhandene Hakenkreuzunwesen als einen Hauptgrund dafür angeführt, dass zahlreiche österreichische Sommerfrischen leer stehen, während die italienischen und schweizerischen Erholungsstätten derart überfüllt sind, dass in vielen buchstäblich kein Bett aufzutreiben ist. Womit widerlegt nun die in Gmunden erscheinende ‚Neueste Post‘ die Ausführungen des Wiener Montagsblatts, welches sind die Argumente der Zeitung, deren Redakteur der Gmündner Bürgermeister Dr. Thomas selbst ist? Die Antwort, welche dem Berichterstatter des

‚Morgen‘ erteilt wird, lautet: ‚Judenbengel!‘ So spricht der Bürgermeister eines Ortes, dessen Kurgäste zum größten Teil Juden sind.“⁸

DAS ENDE 1938

Die Art und Weise, wie den jüdischen Villenbesitzern ihr Hab und Gut genommen wird, ist beispiellos in seiner Radikalität und Menschenverachtung. Ein akkurat ausgeführtes Unternehmen, eronnen und perfekt umgesetzt von dem selbsternannten Treuhänder Wilhelm Haenel – ein unfassbarer Raubzug durch Bad Ischl und die Region, begleitet von Drohungen und Einschüchterungen. Der Gau Oberdonau sieht in den Enteignungen eine Chance, seine finanziellen Probleme rasch zu beheben, dennoch

⁸ Die Wahrheit, 7.8.1925.



Abb. 4: Die Villa Seilern in Bad Ischl

verläuft der Prozess nicht immer reibungslos.⁹ Einzelne NS-Organisationen streiten darüber, wer denn nun profitieren soll von diesem grandiosen Diebstahl. Mehr als 200 Villen werden im gesamten Salzkammergut enteignet.¹⁰

„DIE SACHE IN DIE LÄNGE ZU ZIEHEN...“

Nach dem Ende des Krieges erwartet man eine Entspannung, – eine Illusion. Die Rückstellungsverfahren gestalten sich zum Teil sehr langwierig, die Bestohlenen und Verfolgten werden einmal mehr als rechtlos hingestellt. Ihnen obliegt es, die Unrechtmäßigkeit von Enteignungen nachzuweisen, nicht den Profiteuren. Ein bürokratischer Hürdenlauf setzt ein und verursacht noch heute Wut auf diese überbordenden Hindernisse.¹¹ Anstatt einer lösungsorientierten Vorgehensweise regieren Kleingeist und Blockiertum. „Die Sache in die Länge zu ziehen“, wird, wie es Innenminister Hellmer so unverblümt ausgedrückt hat, zum Motto. Die Villa Spiegel in Bad Ischl stellt den problematischsten Fall dar: Erst im Jahr 1959, lang nach dem Abschluss des Staatsvertrages, können sich das Finanzministerium und die

Finanzlandesdirektion Linz auf eine Lösung einigen, nachdem sie sich jahrelang gegenseitig den „schwarzen Peter“ zugeschoben haben.

Was bleibt, ist ein schaler Nachgeschmack: Die meisten Villen werden nach langwierigen Verhandlungen restituiert – widerwillig, meist ohne Mobiliar und sehr oft in schlechtem Zustand. Und was nun? Ein Weiterverkauf weit unter dem tatsächlichen Wert stellt für die Eigentümer meist die einzige Lösung dar.

In den 1970er-Jahren bricht wiederum eine neue Zeit an, in der viel Altes ausgelöscht, niedergerissen und vernichtet wird. Man hat sich der Moderne verschrieben. Statt ansprechender alter Villen finden sich Betonbauten ohne Gesicht – eine Entwicklung, die man wohl auch akzeptieren muss.

Und doch gibt es auch heute noch Familien, die seit Generationen im Salzkammergut ansässig sind und die Tradition der Sommerfrische bewahren und weitertragen. Dieses Lebensgefühl wird wieder modern, viele Tourismusentwickler schreiben sich diesen Begriff auf die Fahnen und kehren so, vielleicht nicht bewusst, an ihre Wurzeln zurück: Denn aus den einst von Sommerfrischlern begründeten Verschönerungsvereinen entstanden die heutigen Tourismusbüros.

⁹ Daniela Ellmauer / Michael John / Regina Thumser, „Arisierungen“, beschlagnahmte Vermögen, Rückstellungen und Entschädigungen in Oberösterreich [=Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission Band 17/1], Wien 2004.

¹⁰ Oberösterreichisches Landesarchiv: Arisierungsakten.

¹¹ Oberösterreichisches Landesarchiv: Rückstellungsakten.

„Die Landlust der Städter im Sommer“ – Die typologische Entwicklung der Villen- architektur im Salzkammergut

Der Begriff der „Sommerfrische“, der vor allem im 19. Jahrhundert weit verbreitet war, wird im 10. Band des „Deutschen Wörterbuchs“ der Brüder Jakob und Wilhelm Grimm als „Erholungsort der Städter auf dem Lande zur Sommerzeit“ oder „Landlust der Städter im Sommer“¹ definiert. Die Gebrüder Grimm nahmen dieses Wort in ihrem Nachschlagewerk auf, um den alljährlichen sommerlichen Umzug der Adeligen und Großbürgerlichen von der Großstadt hinaus in die Provinz zu erklären. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts bereiste die Wiener Salondame Karoline Pichler das südliche Oberösterreich und machte die Gegend um Bad Ischl in den noblen Kreisen der Wiener Gesellschaft erstmals bekannt. Zur selben Zeit waren auch Reisebuchautoren auf das Salzkammergut aufmerksam geworden, wie zum Beispiel Alexander von Humboldt, der die Region 1797 als „zweite Schweiz“ rühmte.² Die Schweiz galt in dieser Zeit als Synonym für die Schönheit der Natur, für das glückliche Leben in der Abgeschiedenheit. Um sich in den Sommermonaten von der Hitze der Großstadt zu erholen, ging es schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Sommerfrische in das nun als die „Österreichische Schweiz“ bezeichnete Salzkammergut. In der Entourage Kaiser Franz Josefs, der seit seiner Kindheit die Sommer in Ischl verbrachte, kamen Adel und Großbürger. Maler, Literaten, Komponisten und Schauspieler folgten. Ende des 19. Jahrhunderts war Sommerfrische die neue Mode. Wo und vor allem wie sich diese Gäste nun ansiedelten soll im Folgenden näher erläutert werden.

Das Salzkammergut stellt eine ganz besondere Kulturlandschaft dar. Sie legt ein lebendiges Zeugnis der vielschichtigen Beziehung zwischen Mensch und

Natur ab. Der Mensch begann den Naturraum des Salzkammerguts auf eine ganz besondere Art und Weise um- und neuzugestalten. Die Städter eroberten diese Region, ein Bauboom setzte ein. Die hier entstandenen Villen und Landsitze sind vor allem darauf ausgerichtet, einen architektonischen Rahmen für die Landschaft und die Naturidylle zu schaffen. Die Gebäude gehen eine ganz besondere Symbiose mit der sie umgebenden Landschaft ein. Viele Villen stehen in weiten, oft aufwendig gestalteten, manchmal aber auch ganz natürlich belassenen Garten- und Parkanlagen. In der Villenarchitektur des Salzkammergutes wird diese enge Beziehung zwischen Natur und Mensch deutlich erkennbar.

Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Bauform und Bauweise der Salzkammergutvilla im Zeitraum vom 19. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. Monika Oberhammer hat mit ihrer Publikation von 1983 über die „Sommervillen im Salzkammergut“ einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung dieses Themas erarbeitet.³ Im Römischen Reich wurde unter „villa“ primär das Zentrum eines landwirtschaftlichen Betriebes verstanden. Zu diesem „villa rustica“ genannten Typus gesellte sich bald die „villa suburbana“ und die „villa maritima“, wobei schon in römischer Zeit häufig die Verbindung zur Landwirtschaft verloren ging und mit „villa“ nur noch das luxuriöse Haus auf dem Land gemeint war.⁴ Im Italien des 15. Jahrhunderts kam es zu einem Wiederaufleben der Villenkultur, wobei damals die Landwirtschaft wieder unlöslich zum Begriff „villa“ gehörte.⁵ Dieser besonderen Bauaufgabe hat sich im 16. Jahrhundert Andrea Palladio

¹ Moriz Heyne, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 10, Abt. 1, Leipzig 1905, Spalte 1527.

² Roman Sandgruber, Fremdenverkehrsland Oberösterreich, in: Oberösterreichische Wirtschaftschronik, Wien 1994, S. 125–144.

³ Monika Oberhammer, Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischearchitektur des Salzkammergutes in der Zeit von 1830 bis 1918, Salzburg 1983.

⁴ Alexander G. McKay, Römische Häuser, Villen und Paläste, Feldmeilen 1980 [engl. Original London 1975], S. 95 ff.

⁵ Wolfgang Brönner, Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830–1890, Düsseldorf 1987, S. 66.

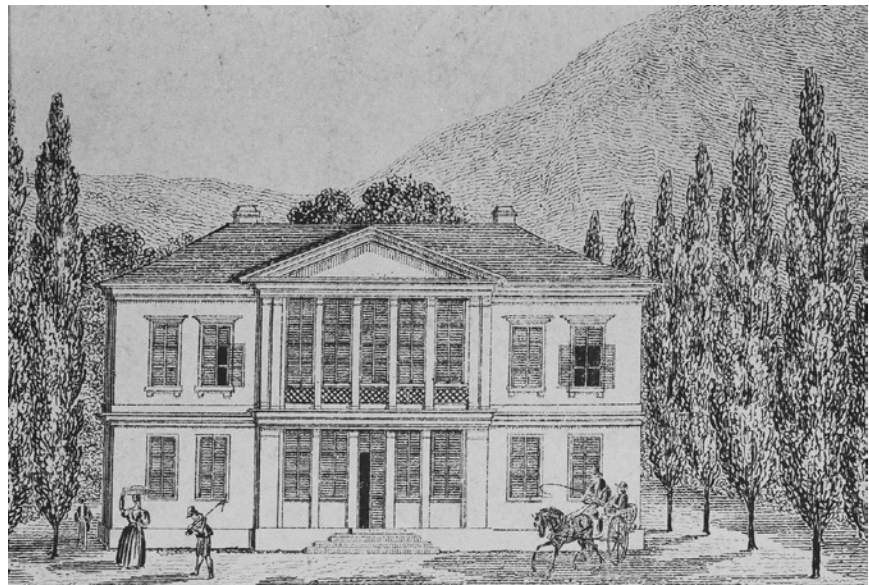


Abb. 1: „Villa des Doctors Elz“ (Plan von Ischl mit Randbildern, Stahlstich 1839, von Alois Souvent und Fr. Weis)

(1508–1580)⁶ ausführlich gewidmet. Als erster großer Berufsarchitekt nahm dieser Gebäudetypus einen großen Raum innerhalb seines Oeuvres ein. Um 1550 schuf er den Grundtyp für eine ideale Villa: ein vollkommen symmetrischer Kernbau, den ein Portikus auszeichnet und der stets mit der ihn umgebenden Landschaft in einer engen Beziehung steht.⁷ Ein zentrales Motiv seiner Architektur ist der Portikus, der schließlich auch zur „Signatur“ der Villen Palladios wurde. Zu den bekanntesten und prägendsten Werken Palladios zählt die Villa Rotonda (1567)⁸ bei Vicenza. Sie zeigt einen von Säulen getragenen eingeschossigen Portikus. Bei einem weiteren Bau Palladios der Villa Cornaro (circa 1552)⁹ ist der Portikusvorbau zweigeschossig ausgeführt. Mit dieser sehr markanten, für das italienische Cinquecento prägenden Bauweise beeinflusste der große Renaissance-Architekt viele nachfolgende Generationen. Sein Baustil wurde zur Lehre. Für die Vermittlung der Villa an das 19. Jahrhundert als Lebensform, aber auch als Haustyp sind besonders die Villen der Venezianer und dort speziell die Bauten Palladios entscheidend gewesen.¹⁰ Im 19. Jahrhundert wird die Villa schließlich eine wichtige Bauaufgabe. Es entwickelt sich die in ihren Grundformen auf Palladio zurückreichende biedermeierliche Portikusvilla, die auch im Salzkammergut weite Verbreitung findet, als hier um circa 1830 die ersten sommerlichen Refugien entstanden.

Als bedeutendstes und wahrscheinlich die Region prägendstes Beispiel dieser Kategorie ist die Kaiservilla in Bad Ischl zu nennen. Die Sommerresidenz von Kaiser Franz Josef liegt am Fuße des Jainzen in einer weitläufigen englischen Parklandschaft. In ihrem Kern geht sie auf ein biedermeierliches Landhaus zurück. Dieses ließ der Wiener Rechtsanwalt Josef Eltz 1834 in Form einer biedermeierlichen Portikusvilla errichten.¹¹ Dem regelmäßigen, symmetrischen Baukubus wurde ein risalitartig vorspringender und von einem Dreiecksgiebel bekrönter Mittelteil mit Portikus vorgesetzt. In der grafischen Darstellung der Villa Eltz (Abb. 1) von 1839 sieht man eindrucksvoll das an Palladio erinnernde Gestaltungselement, das hier wie bei der Villa Cornaro zweigeschossig ausgeführt ist. 1853 kaufte Erzherzogin Sophie die Villa Eltz als Hochzeitsgeschenk für ihren Sohn Kaiser Franz Josef und seine Verlobte Prinzessin Elisabeth von Bayern. In den folgenden Jahren wurde sie nach Entwürfen von Antonio Legrenzi im neoklassizistischen Stil zur kaiserlichen Sommerresidenz umgebaut und erweitert. Die ehemalige Eltz-Villa bildet heute den Mitteltrakt der Kaiservilla. An diesen wurden zwei winkelförmige Seitentrakte angegliedert, sodass ein Ehrenhof entstand. Die Kaiservilla verkörperte ab nun das Idealbild der Sommerfrischearchitektur in der Region und die biedermeierliche Portikusvilla verbreitete sich vor allem im adeligen und großbürgerlichen Milieu der Sommergäste.

An diesem Bautypus fand aber auch die bürgerliche und weniger bekannte Sommerfrischegesellschaft Gefallen. 1883 ließ Maria Posonyi in Gmunden die Villa

⁶ Nikolaus Pevsner / Hugh Honour / John Fleming, Lexikon der Weltarchitektur, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, München 1992, S. 475.

⁷ Pevsner / Honour / Fleming (zit. Anm. 6), S. 475 f.

⁸ Pevsner / Honour / Fleming (zit. Anm. 6), S. 476.

⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Cornaro (3.3.2020).

¹⁰ Brönnner (zit. Anm. 5), S. 67.

¹¹ Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 38.



Abb. 2: Gmunden, Villa Adele



Abb. 3: Bad Ischl, Villa Schodterer

Adele (Abb. 2) im streng symmetrischen Stil erbauen.¹² Der Einfluss des italienischen Klassizismus und des auf Palladio zurückgehenden Motivs sind unverkennbar. Die repräsentative Villa liegt in einer weitab von der Straße gelegenen, ausgedehnten Parklandschaft. Besonders auffallend ist der Mittelrisalit mit mächtigem, dreigeschossigem Portikusvorbau, der von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird. Die Villa Adele gehört zu einer der elegantesten nachklassizistischen Sommervillen in der Umgebung.

In den folgenden Jahren hat sich dieser Typus der biedermeierlichen Portikusvilla weiterentwickelt. Lokale Bauformen wurden übernommen, Holz ersetzte allmählich den Stein, Überformungen mit Heimatstilelementen kamen hinzu. So erfolgte eine Verschmelzung ländlicher und städtischer Bauweisen. Ansätze in diese Richtung sind bei der Villa Schodterer in Bad Ischl zu finden (Abb. 3). Sie wurde 1887 vom Linzer Baumeister Paul Hohegger für Engelbert Schodterer erbaut.¹³ Erd- und erstes Obergeschoß zeigen ganz deutlich städtisch geprägte Gestaltungselemente: Im Erdgeschoß wird die straßenseitige Mittelachse durch eine mit Säulen und Balustraden versehene Loggia akzentuiert. Dieser ist im

¹² Heinz Schießler, *Gmundner Villen. Reminiszenzen an die Belle Époque in der Traunseestad, Gmunden 2013*, S. 103.

¹³ Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 54.



Abb. 4: Ebensee,
Villa Schrötter



Abb. 5: Bad Ischl,
Villa Sarsteiner

ersten Obergeschoß eine offene Terrasse mit steinerner Balustrade aufgesetzt. Hier findet sich auch das häufig in der Villenarchitektur aufgenommene, stark an Palladio erinnernde Motiv des von Säulen getragenen Rundbogens. Nach oben hin nimmt die ländliche Gestaltungsweise

zu: Vor allem in den Zwerchgiebeln tritt sie prägnant in Erscheinung. Der lokalen Bautradition entsprechend finden sich zahlreiche Holzelemente, wie die portalähnliche Verkleidung der Öffnungen, ein Balkon mit gedrehter Brüstung und Giebelbretter mit Laubsägeornamenten.



Abb. 6: Steinbach am Attersee, Wolterhäuser

Als ganz eigenständige Kategorie hat sich der sogenannte „Schweizerhaus-Stil“ entwickelt. Er kann als romantische Interpretation ländlicher Gestaltungselemente gesehen werden und wurde vom Städter benutzt, um seine Naturverbundenheit zum Ausdruck zu bringen. Der Typus beginnt sich ab den 1850er Jahren vorerst im Ischler Raum in zahlreichen Variationen zu verbreiten. Ab 1870 eroberte er auch den Attersee und den Traunsee, wo die Villa Schrötter steht (Abb. 4). 1890 ließ der angesehene Wiener Arzt Prof. Ritter von Schrötter diesen Landsitz durch Leopold Theyer aus Graz errichten.¹⁴ Die herrschaftliche Villa in großzügiger Parklandschaft ist unmittelbar am Seeufer positioniert. Der stattliche Bau block schließt an die bäuerliche Einhausstradition an und ist überreich instrumentiert mit Elementen der ländlichen Villenarchitektur, ganz im Sinne des „Ischler Schweizerhausstils“. Über das verputzte Erdgeschoß schließen das verbretterte Ober- und Dachgeschoß an. Der gemauerte Bereich wird reduziert, Holz in differenziert gestalteter Ausformung und Funktion steht im Vordergrund. Die elegante Balkongestaltung mit umlaufender Ständerlaube im Obergeschoß und der Gwandgang zeigen üppigen Holzdekor. Am ebenerdigen Erker werden Fachwerkelemente eingestreut, aufwändige Laubsägearbeiten

¹⁴ Marie-Theres Arnbom, Die Villen vom Traunsee. Wenn Häuser Geschichten erzählen, Wien 2019, S. 199–205.

rahmen die Fenster. Die zahlreichen Ausstattungsdetails der Fassade stellen die Villa in eine Reihe mit den besten Bauten dieser Kategorie im Salzkammergut.

In Bad Ischl, wo sich der Schweizerhaus-Typus ganz besonders verbreitet hat, wurde 1897 die Villa Sarsteiner (Abb. 5) durch den ortsansässigen Maurermeister Michele Treu für den Hotelier Hans Sarsteiner errichtet.¹⁵ Die eingeschossige Villa mit ausgebauter Mansarde ist reich gegliedert durch Risalite, Erker, Holzbalkone und -veranden sowie einer turmartigen Ausbildung des Treppenhauses. Der Baustoff Holz wird hier wieder sehr großzügig eingesetzt und erzeugt eine malerische kleinteilige Fassadenstrukturierung. Die Villa Sarsteiner zeigt eine phantasievolle Variation des sogenannten „Schweizerhauses“. Sie wird auch als Prototyp des Ischler Sommerhauses angesehen.

Weiters entstanden sommerliche Residenzen durch den Umbau und die Adaptierung bereits bestehender Wohngebäude. So kam es zu einer fundierten Auseinandersetzung mit der bäuerlichen oder ländlichen Architektur bis hin zu einer Neuinterpretation. Beides ist nur selten im Salzkammergut zu finden, aber untermauert die unterschiedliche Herangehensweise der städtischen Besucher am Land und ihren Zugang zu den regionalen Begebenheiten. 1885 kam die Wiener Burgschauspieler

¹⁵ Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 61.



Abb. 7: Bad Ischl,
Villa Landauer

Charlotte Wolter nach Weißenbach am Attersee. Auf den ehemaligen Fischerhäuser-Grundstücken, die im Franzisceischen Kataster von 1824¹⁶ als kleine Holzbauten eingetragen sind, befindet sich eine Gebäudegruppe bestehend aus zwei Wohnhäusern und einem Pfortnerhaus (Abb. 6). Diese wurden ab 1885 von Charlotte Wolter adaptiert und umgebaut. Dabei nahm man zwar auf die einfache örtliche Bautradition Rücksicht, nobilitierte diese aber durch aufwändig gestaltete Veranden und Balkonvorbauten, von denen aus die umgebende Landschaft genossen werden konnte. Mit diesen, für die Sommerfrische typischen Fassadenelementen waren Fischerhäuser ehemals wohl kaum ausgestattet. Um die äußere Erscheinung noch zusätzlich zu betonen, wurden aus der ländlichen Bautradition stammende Elemente, wie Fenstergitter und -läden sowie Balkonbrüstungen reich überformt. Die „Wolter-Häuser“ entsprechen damit in ihrer äußeren Erscheinung zwar dem charakteristischen Typus der Sommervillen, verleugnen jedoch nicht ihre Herkunft aus der regionalen Baukultur. So fügen sie sich wohl am zurückhaltendsten und unaufdringlichsten in die Landschaft ein.

Völlig gegensätzlich gingen Josef Freiherr von Wenker bzw. Flora Gräfin Wrba in Bad Ischl vor. Bei der Villa

Landauer wurde ein 1451 urkundlich erwähntes, mit spätgotischer Bausubstanz ausgestattetes, ehemaliges Bürgerhaus von den neuen Besitzern in gotisierenden Formen des romantischen Historismus umfangreich überformt (Abb. 7). Der aus dem 16. Jahrhundert stammende Kern der Villa ist anhand gewölbter Erdgeschoßräume noch gut erkennbar. Die ab 1840 einsetzende Veränderung im neugotischen „Tudor-Stil“ knüpft einerseits an die ursprüngliche Bausubstanz an.¹⁷ Andererseits führt sie aber zu einer völlig neuen Ausformung, die für den damaligen Stadtteil wohl eher befremdlich erschien. Vor allem der bekrönende Zinnturm unterstreicht die künstlerische Eigenart dieser Villa.

Viele der prominenten Sommergäste bedienten sich zum Bau ihrer Sommerfrischevillen lokaler, unbekannter Bau- und Maurermeister. Sie schufen Bauwerke, die sich der lokalen Bautradition angepasst haben. Es kamen aber auch Städter, die sich ihre Haus- und Hofarchitekten aus den Metropolen mitnahmen, um sich – ganz im Gegensatz zur regionalen Bautradition – die feudale Großstadtvilla in die ländliche Idylle zu setzen. Zu ersteren sind Maria Fürstin zu Hohenlohe-Schillingfürst und ihr Mann Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingfürst, Ministerpräsident und Außenminister im Dienst König Ludwigs II. von Bayern sowie späterer Reichskanzler,

¹⁶ Anm.: Franzisceischer Kataster, Bezirk Kammer, 1824, Bl.Nr. 50320_5.

¹⁷ *Arnbom* (zit. Anm. 14), S. 91.



Abb. 8: Altaussee, Villa Hohenlohe

zu zählen. Sie verbrachten ab 1858 ihre Sommer gerne zur Jagd im Toten Gebirge und im Tal von Altaussee.¹⁸ Damals war es ein stilles, entlegenes Tal, in dem Bergarbeiter, Holzfäller, Jäger und Kleinbauern wohnten. Fremdenverkehr gab es noch keinen. Bei der Villa Hohenlohe (Abb. 8) handelt es sich um ein traufseitig ausgerichtetes Mittelflurhaus mit teilweise ausgebautem Dachgeschoß und holzverkleideten Zwerchgiebeln. An drei Seiten verläuft eine Veranda. Die Ornamentierung im „Schweizer-Stil“ ist eher zurückhaltend, im Vergleich zu anderen Villen. Für Entwurf und Ausführung, ganz der lokalen Bautradition verpflichtet, war ein nicht bekannter Baumeister verantwortlich.¹⁹ Es ist anzunehmen, dass ortsansässige Handwerker in der herkömmlichen, ortsüblichen Bauweise das Landhaus gestalteten. Die Ausformung zeigt für das Ortsbild von Altaussee ganz typische Gestaltungselemente. Holz wird nur mehr im Obergeschoß und an der Wetterseite verwendet – nicht mehr in der ausladenden Üppigkeit des „Schweizerhaus-Typs“, wie oft von auswärtigen Architekten und Baumeistern umgesetzt.

Die sogenannte „Schrattvilla“ oder Villa Felicitas (Abb. 9) in der Bad Ischler Ortschaft Ahorn wurde vom wenig bekannten Maurer- und Zimmermeister Karl

Drechsler 1855/56 erbaut. Der Kurarzt Eduard Mastalier gab den Auftrag dafür.²⁰ Diese klassische Ischler Villa wurde vor allem durch die Aufenthalte der Schauspielerin Katharina Schratt und ihres Bewunderers Kaiser Franz Josef bekannt. Sie zeigt typische Schweizerhausstilelemente, aber auch hier in reduzierter Form im Vergleich zu bereits genannten Beispielen. Die breiten, mit Laubsägeornamenten verzierten Holzbalkone befinden sich unterhalb des mächtigen, weit vorgezogenen Satteldachs. Der verbretterte Giebel ist ebenfalls mit reichen Laubsägeverzierungen und Balken mit Kerbschnitzereien in regional-typischer Ausformung gestaltet, ganz in der lokalen Handwerkstradition. Der Bau repräsentiert die ländliche, jagdhausartige Variante der Sommerfrische-Villa.

Abschließend soll der Fokus auf die großen Architekten, die in der Region tätig waren, gerichtet werden. Manche Vertreter der feudalen Großstadtgesellschaft wollten nämlich auch in der ländlichen Idylle nicht auf den hohen Komfort des städtischen Wohnens verzichten. Deshalb nahmen sie sich ihre Haus- und Hofarchitekten aus der Metropole mit. Diese entwarfen für ihre Auftraggeber monumentale Residenzen, letztlich ein Stadthaus auf dem Lande. Hier kommt – im Vergleich zu den zuvor genannten Beispielen – eine völlig

¹⁸ Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 82.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 52.



Abb. 9: Bad Ischl, Schratvilla

unterschiedliche, beinahe gegensätzliche Haltung zum Ausdruck. Es handelt sich nicht um ein Landhaus, das von innen heraus gedacht war, sondern um eine Villa, die einen Repräsentationszweck zu erfüllen hatte. Die Villa versucht Distanz zu schaffen, sich abzuheben, ganz im Gegensatz zum Landhaus, das viel mehr eine Beziehung zur Umgebung aufzubauen versucht.²¹ Diese Sommersitze knüpfen an die große englische Landhaus-tradition an. Sie verbinden die Anforderung auf Wohnlichkeit, Behaglichkeit, distanzierte Abgeschlossenheit und Ruhe mit dem Wunsch, die Gegend, in der man sich aufhält, in einem möglichst umfassenden Panorama einzufangen. Grundrisse und Aufrisse sind asymmetrisch, achsen- und richtungslos, die Silhouette ist bewegt.²² Und zur Umsetzung dieser elitären Idee kamen die Etabliertesten ihrer Zunft ins Salzkammergut – Theophil Hansen, Carl von Hasenauer oder Heinrich Ferstel, die Größen der Wiener Ringstraßenarchitektur, die sich auch in Traunkirchen, Altmünster und Gmunden ein Denkmal setzten.

²¹ Erich Bernhard / Judith Eiblmayr / Barbara Rosenegger-Bernhard / Elisabeth Zimmermann, *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische*, Wien 2008, S. 107.

²² Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 33.

Für die Villa Kestranek (Abb. 10) in St. Gilgen nahm Ing. Wilhelm Kestranek Emanuel von Seidl (1856–1919)²³ aus München mit. Er war zwischen 1900 und 1918 der führende Villenarchitekt Süddeutschlands und weit über die Grenzen seiner Heimatstadt hinaus bekannt. 1907 erhielt er den Auftrag für den Entwurf der Villa, 1908 wurde dieser vom Ischler Baumeister Hans Brandl umgesetzt.²⁴ Das Bauwerk zeichnet sich durch Asymmetrie und Verunklärung von Grund- und Aufriss aus. Eingebaute Elemente des Jugendstils, der große polygonale Eckturm, kleine Details wie Fledermausgaupen zeugen vom großstädtischen Einfluss und übertragen zeitgenössische Stilformen aufs Land. Die Villa versucht aber auch, wie die schlichteren Landhäuser, einen Bezug zur umgebenden Landschaft aufzubauen, indem den Fassaden große Loggien und Terrassen, die vielfältige Ausblicke auf Berg und See ermöglichen, vorgeblendet werden. So bildet diese Villa einen bemerkenswerten architektonischen Rahmen für die schöne Landschaft des Salzkammergutes.

Die Typologie der Sommerfrischearchitektur hat sich im Salzkammergut auf eine sehr vielfältige Art und Weise seit dem beginnenden 19. Jahrhundert entwickelt. Der anfangs stark von Kaiserhaus und Adel ausgehende sommerliche Aufenthalt am Land spiegelte sich auch in

²³ Pevsner / Honour / Fleming (zit. Anm. 6), S. 574.

²⁴ Oberhammer (zit. Anm. 3), S. 86 f.



Abb. 10: St. Gilgen, Villa Kestranek

der architektonischen Konzeption der jeweiligen Landsitze in Form von Schlössern und Villen wieder. Dann kam das Bürgertum auf den Geschmack der Sommerfrische und förderte so die Schaffung eines neuen Bautypus des Wohnens auf dem Land – das Landhaus. Dieses war für längere Aufenthalte mit städtischem Komfort konzipiert und stand in engem Verhältnis zur umgebenden Natur. Die Bauform passte sich auch stets den jeweiligen Zeitströmungen an, sodass großstädtische Stilformen wie Historismus, Tudor-Stil oder Jugendstil übernommen wurden. Lokale Bautraditionen fanden aber ebenso ihren Niederschlag in den architektonischen

Entwürfen. Noch weit in das 20. Jahrhundert hinein entstanden prägnante Gebäude in dieser Region. So stellt die sich über 200 Jahre entwickelte Sommerfrischearchitektur des Salzkammergutes ein ganz besonderes Zeugnis regionaler Baukultur dar.

Diese spezielle Kulturlandschaft mit ihren einzigartigen Bauwerken gilt es nun für die Zukunft zu erhalten, sodass auch den kommenden Generationen die Möglichkeit geboten wird, die Kultur der Sommerfrische und ihre Bauten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in Erinnerung zu rufen und zu vergegenwärtigen.

Sommerfrischevillen im Ausseerland

REGION, LAND UND LEUTE

Das Ausseerland, mit den Gemeinden Bad Aussee, Altaussee und Grundlsee, bildet das Zentrum des Steirischen Salzkammergutes. Es definiert sich über die Salzproduktion, seine Natur, Landschaft, seine traditionsbewusste Bevölkerung und über den Fremdenverkehr. Das Ausseerland ist auch der Ursprung der Traun, jener Lebensader des Salzkammergutes die nicht nur die wichtigsten Orte verbindet, sondern auch die zahlreichen Salzkammergutseen speist. Über Jahrhunderte wurde über ihr Wasser Salz, Holz und andere Waren aus sämtlichen Teilen des Kammergutes bis nach Gmunden transportiert.

Vor Entstehung der Sommerfrische im Ausseerland, zu Mitte des 19. Jahrhunderts, war das Leben der Bevölkerung vom Bergbau in Altaussee, der Salzverarbeitung und dem Salzhandel in Bad Aussee und der für die Salzverarbeitung notwendigen Forstwirtschaft in Grundlsee dominiert. Daraus resultierte eine vielschichtige Bevölkerung, die sich aus Arbeitern (Berg-, Salinen- und Forstarbeitern), Bürgern (Wirte, Bäcker, Schmiede, Händler, Wagner, Fuhrleute, Schneider, etc.) und aus Landwirten, die überwiegend von Vieh- und Milchwirtschaft lebten, zusammensetzte.¹

SEHNSUCHT NACH NATUR, LANDSCHAFT UND EINFACHHEIT

Mit den Bereisungen der Region durch Erzherzog Johann Anfang des 19. Jahrhunderts, erlangte das Ausseerland (Abb. 1) erstmals an Bedeutung.² Er interessierte sich für die Berge, die Natur und die Landwirtschaft. Durch seine Liebesbeziehung und Vermählung mit der

Ausseer Postmeistertochter Anna Plochl am 18. Februar 1829, wurde das Ausseerland für ihn zu einem Fixpunkt in seinem Leben.³

In historischen Reisebeschreibungen liest man immer wieder von einer malerischen, pittoresken und nahezu unberührten Natur und Landschaft, die für manch Reisenden das Gefühl von Idylle, Frieden und Ruhe vermittelt.⁴ Berge, Wälder, saftig grüne Wiesen, Seen und Bäche charakterisieren das Natur- und Landschaftsbild. Vermehrt fühlen sich Menschen vom Ausseerland angezogen. Für viele von ihnen wurde es zu einem Ort der Sehnsucht, der Zuflucht, des Rückzugs, der Erholung und zu einer Quelle der Inspiration. Dazu gehörten nicht nur adelige und großbürgerliche Familien wie Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst, die Familien Kinsky oder Czernin, sondern auch bekannte Künstler, Literaten, Musiker, Denker und Wissenschaftler, wie Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Adalbert Stifter, Jakob Wassermann, Theodor Herzl, Friedrich Torberg, Siegmund Freud und viele mehr.

DIE ERSTEN SOMMERGÄSTE KOMMEN INS AUSSEERLAND

Hugo von Hofmannsthal berichtete 1896 in seiner Erzählung „*Das Dorf im Gebirge*“⁵ darüber, dass bereits im Juni die ersten Leute aus der Stadt anreisen. Sie bewohnten zahlreiche Häuser, die von den Hausbesitzern extra für die Herrschaften freigeräumt wurden. Die Quartiersgeber selbst schliefen stattdessen in den Dachkammern ihrer Häuser und lebten gut von dem Geschäft mit den Fremden. Die frühen Besucher waren noch „zu Gast“ und verfügten über keine Privatquartiere. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts, beginnt die klassische Sommerfrische, die ihren Ursprung in Bad Ischl hat.

¹ *Friedmund Hueber*, Frühe Siedlungsgeschichte, in: *BauArt Ausseerland. Bauen in der Kulturlandschaft des Ausseerlandes*, [Schriftenreihe des Kammerhofmuseums Bad Aussee, Bd. 31], Bad Aussee 2015, S. 12–13.

² *Franz Hollwöger*, *Das Ausseer Land. Geschichte der Gemeinden Bad Aussee, Altaussee, Grundlsee, Mitterndorf und Pichl*, Bad Aussee 1956, S. 227–234.

³ Ebenda.

⁴ *Reinhard Lamer*, *Das Ausseer Land. Geschichte und Kultur einer Landschaft*. Graz-Wien-Köln 1998, S. 14.

⁵ *Hugo von Hofmannsthal / Ursula Renner*, *Erzählungen*, Stuttgart 2000, S. 96.



Abb. 1: Blick vom Ufer des Altausseer Sees auf die Kirche von Altaussee und auf den Loser

Gewiss profitierte das Ausseerland, so wie viele andere Salzkammergutregionen auch, von der Nähe zur kaiserlichen Sommerresidenz. Im Vergleich zum mondänen, urbanen und höfisch geprägten Ischl, verkörperte das Ausseerland einen klaren Gegenpol. Während in Ischl der Hof und das „*Who is Who*“ der damaligen Donaumonarchie gastierte, genossen die ersten Ausseer Sommergäste „*die Schönheit und Abgeschiedenheit der Landschaft, die Einfachheit und Natürlichkeit ihrer Bewohner*“⁶ fern von gesellschaftlichen Verpflichtungen. Gleich wie in Bad Ischl entwickelte sich auch im Ausseerland bald der Kurtourismus auf Basis der Salzsole. 1879 eröffnete der Wiener Arzt Dr. Josef Schreiber ein Sanatorium mit einer separaten Badeanstalt. Weitere Bade- und Kuranlagen folgten und das touristische Angebot wurde erheblich erweitert.

Zu den ersten wiederkehrenden Besuchern der Region zählten vor allem wohlhabende adelige Familien, die sich eine Anreise samt Entourage und einem längeren Aufenthalt vor Ort leisten konnten. Sie mieteten sich meist geräumige Bürger- oder Bauernhäuser.⁷ Man traf sich

unter seinesgleichen, ging gemeinsam zur Jagd, unternahm Wanderungen, pflegte intellektuelle Zusammenkünfte und erfreute sich der lokalen Gastfreundschaft und Gepflogenheiten.⁸ Erst nach und nach erwarben einige von ihnen Grund und Boden, auf dem sie Jagdhütten oder Sommerhäuser für ihren alljährlichen Aufenthalt errichten ließen. Mit dieser Aufgabe stellt sich für die ersten Bauherren auch bald die Frage – Wie man als Städter am Land zu bauen hat? – „*Der Städter kleidet sich so, wie er glaubt, dass sich der Bauer kleidet: in Tracht. [...] Ebenso baut der Städter letztendlich auch nur seine Vorstellung von der authentisch ländlichen Baukultur.*“⁹ Im Vergleich zu Ischl oder zum Traunsee wurden die meisten Ausseer Sommervillen von lokalen Baumeistern geplant und ausgeführt, nur wenige Bauherren beauftragten dafür Architekten.

⁶ Monika Oberhammer, *Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischenarchitektur des Salzkammergutes in der Zeit von 1830 bis 1918*, Salzburg 1983, S. 23.

⁷ Hollwöger (zit. Anm. 2), S. 258.

⁸ Michael Malderle, *Die Sommerfrische und der Villenbau*, in: *BauArt Ausseerland. Bauen in der Kulturlandschaft des Ausseerlandes*, [Schriftenreihe des Kammerhofmuseums Bad Aussee, Bd. 31], Bad Aussee 2015, S. 12 f.

⁹ Erich Bernard / Barbara Rosenegger-Bernad / Markus Spiegelfeld / Patricia Spiegelfeld / Elisabeth Zimmermann, *Der Traunsee. Der Mythos der Sommerfrische*, Wien 2012, S. 176.



Abb. 2: Blick von der Terrasse des Hotels Bellevue auf den Grundlsee, um 1900

DIE AUSSEER SOMMERFRISCHE NIMMT FAHRT AUF

Mit dem Anschluss an die 1877 eröffnete Salzkammergutbahn, wurde erstmals einer breiten, nicht adeligen, bürgerlichen, aber immer noch wohlhabenden Bevölkerungsschicht ein Sommeraufenthalt im Steirischen Salzkammergut ermöglicht (Abb. 2). Mit dem Anschluss an die Bahn verdoppelte sich ab sofort der Anstieg an Sommergästen.¹⁰ Mit steigender Gästeanzahl und zunehmender Bekanntheit der Region, erhöhte sich der Bedarf an Unterkünften. Wer es sich leisten konnte, ließ sich eine eigene „Villa“ für die alljährliche Sommerfrische errichten. Andere kauften bereits bestehende Häuser und ließen diese entsprechend ihren Vorstellungen umbauen.¹¹ Mit dieser Entwicklung gelangen immer mehr städtische Gebäudetypologien ins Ausseerland.

VILLENBAU IM AUSSEERLAND

Wenn man im Ausseerland von Villenbau spricht, dann spricht man vom Bau der „Sommerfrischevillen“.

¹⁰ Franz Stadler, Ausseerland. Erinnerungen in Bild und Wort 1860–1920, Liezen 1981, S. 47.

¹¹ Malderle (zit. Anm. 8), S. 26 f.

Es waren „Häuser für die schönen Tage des Jahres“¹². Die meisten von ihnen wurden nur selten ganzjährig bewohnt, sondern überwiegend saisonal von Anfang Juni bis Anfang September. Während der Saison fungierten sie nicht nur als Rückzugsort, Inspirationsquelle, Treffpunkt von Gesellschaften und Herberge ihrer Besitzer, sondern auch als Unterkunft der Familienmitglieder, Dienerschaft und etwaiger Gäste.

Nicht jede Villa ist gleich eine *Villa*. Seit dem Jahr 1900 wurden im Ausseerland Häuserverzeichnisse angelegt, in denen sämtliche Gebäude mit Hausnamen, Namen der Besitzer, und der Adressen verzeichnet wurden. Würde man sämtliche Gebäude mit der Bezeichnung „Villa“ berücksichtigen, dann würde man in den Gemeinden Bad Aussee circa 140, in Altaussee circa 100 und in Grundlsee circa 50 Villen zählen – ein beträchtliches Ausmaß für das verhältnismäßig kleine Ausseerland. Man findet unter den verzeichneten Villen tatsächlich eine große Anzahl kleinerer und größerer Sommervillen, aber auch viele einfache Häuser die das Prädikat „Villa“ nur in Ihrer Hausbezeichnung besitzen und im eigentlichen Sinn mit dem Typus einer Villa nichts gemein haben. Das oftmals gern verwendete Prädikat „Villa“ wurde also schon bereits um die Jahrhundertwende aus Gründen des Fremdenverkehrs gerne verwendet. Die verhältnismäßige

¹² Oberhammer (zit. Anm. 6), S. 8.



Abb. 3: Die Villa Nassau in Altaussee, 1847 von Christian von Zedlitz im Schweizerhaus-Stil errichtet

Verbreitung der Sommervillen im Ausseerland deckt sich annähernd mit den Häuserverzeichnissen.

Zur Villa wie sie uns heute gebräuchlich ist, als Typus eines vornehmen, repräsentativen, in Szene gesetzten, solitär stehenden großen Ein- oder Mehrfamilienhauses am Stadtrand, umgeben vom eigenen Garten, wurde sie erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Villa „ist ein Produkt einer Krise zwischen Stadt und Land [...] ein architektonisches Produkt langwieriger Prozesse, die meist mit der ästhetischen Entdeckung der Natur im Zusammenhang stehen.“¹³

Den Grundstein für den Villenbau im Ausseerland legten die adeligen Familien Zedlitz, Binzer und später auch die Familie Hohenlohe-Schillingsfürst zu Mitte des 19. Jahrhunderts im Gemeindegebiet von Altaussee (Abb. 3).¹⁴

Viele dieser frühen Sommervillen wurden schon bald zu Zentren aristokratischer und intellektueller Gesellschaften mit zahlreichen Gästen. Allem voran die Villen der Familien Hohenlohe-Schillingsfürst in Altaussee und die Villa Fürst Kinsky in Grundlsee.¹⁵ Zu ihren Besuchern und Jagdgästen zählten Mitglieder des österreichischen und deutschen Hochadels. Der deutsche Reichskanzler

Fürst Chlodwig zu Hohenlohe Schillingsfürst wurde zum Jagdherrn in Altaussee, Ferdinand Fürst Kinsky pachtete die Jagd in Grundlsee und Franz Graf von Meran übernahm 1872 die Fischereirechte am Grundlsee.¹⁶ Sie alle wurden zu treuen Gästen der Region und stolze Besitzer eines Eigenheims.¹⁷ Fast alle dieser Eigenheime befinden sich heute noch im Familienbesitz.

Ein weiterer gesellschaftlicher Treffpunkt wurde das Anwesen des Burgschauspielers Ludwig Gabillon am Grundlsee. Er erwarb 1875 das Thomaseppengütl in Bräuhofer und baute es zur Sommervilla um. Die Villa Gabillon galt neben seinen adeligen Gästen auch als zentraler Treffpunkt für Künstler und bald auch für das gesamte Burgtheaterensemble aus Wien.¹⁸

Der Großteil der heutigen Villenbauten entstand in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Besonders die Eröffnung der Salzkammergutbahn initiierte einen regen Bauboom von Sommervillen in der Region.

Die Entwicklung des Villenbaus im Ausseerland lässt sich somit in drei zeitliche Phasen einteilen. In eine frühe Phase ab Mitte des 19. Jahrhunderts vor der Eröffnung der Salzkammergutbahn 1877, eine mittlere Phase ab 1877 bis zur Jahrhundertwende und eine späte Phase ab 1900 bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges. Während

¹³ Klaus Eggert / Christian Chinna / Géza Hajós / Mario Schwarz / Patrick Werkner, Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840–1914, Wien-Köln-Graz 1982, S. 20.

¹⁴ Malderle (zit. Anm. 8), S. 27.

¹⁵ Hollwöger (zit. Anm. 2), S. 263 ff.

¹⁶ Ebenda, S. 244.

¹⁷ Malderle (zit. Anm. 8), S. 27.

¹⁸ Hollwöger (zit. Anm. 2), S. 216–264.



Abb. 4: Die Villa Andrian am Ufer des Altausseer Sees

in der frühen Phase vermehrt adelige als Bauherren auftreten, verzeichnet man ab 1877 vermehrt großbürgerliche Bauherren. Unter ihnen befand sich auch ein großer Anteil jüdischer Sommergäste, deren Sommervillen zur Zeit des Nationalsozialismus zum Teil geplündert und arisiert wurden, wie zum Beispiel die Villa von Jakob Wassermann (Abb. 4).

So unterschiedlich die Bauherren waren, so unterschiedlich war auch die Architektursprache ihrer Villen. Versucht man eine Typologie zu erarbeiten, so kann man vier Stiltypen des Sommervillenbaus im Ausseerland unterscheiden: Villen im Schweizerhaus-Stil (I), romantisch historistische Villen (II), späthistoristische Villen und Villen im Heimatstil (III) und Sommervillen als Neuinterpretation lokal tradierter Bauweisen (IV).

SOMMERVILLEN IN SCHWEIZERHAUS-STIL

Die frühen Ausseer Sommervillen orientieren sich an den sogenannten Schweizerhaus-Stil (Abb. 5). Die Schweiz galt zu jener Zeit international als Synonym für alles Alpine. Der Städter assoziierte das Alpine Bauen mit dem Schweizer Bauernhaus. Die Formensprache verfolgt ein rein formales Konzept und versteht sich als romantische Transformation und nicht als authentische Schweizer Architektur.¹⁹ Sogar namhafte Architekten, wie Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper

¹⁹ Eggert / Chinna / Hajós / Schwarz / Werkner (zit. Anm. 13), S. 39.



Abb. 5: Typische Dekorelemente im Schweizerhaus-Stil an der Depeendance des ehemaligen Parkhotels in Altaussee

bedienten sich dieser Formensprache für Bauaufgaben mit alpinem Bezug. Mit Professor Ernst Gladbachs 1868 veröffentlichtem Sammelband über Beispiele Schweizer Bauernhausarchitektur, setzte sich die Bezeichnung „Schweizer Holzstyl“ international durch.²⁰ Das Ausseerland, als Teil des Salzkammerguts, wird schließlich zum Inbegriff der „Österreichischen Schweiz“.

Der Begriff versteht sich als „»stimmungsmäßige«
Rezeption verschiedenster Dekorationselemente [...] an

²⁰ Ernst Gladbach, Der Schweizer Holzstil in seinen Kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten, Zürich 1897.



Abb. 6: Südansicht der Villa Binzer in Altaussee

sämtlichen hölzernen oder Holz nachahmenden Bauteilen.“²¹. Der Schweizerhaus-Stil setzt sich schließlich auch in Österreich als ein beliebtes Gestaltungskonzept für ländliche und alpine Architektur durch. Charakteristisch für Villen im Schweizerhaus-Stil sind vor allem die geringe Dachneigung (unter 45°), große Dachüberstände, reichlich Laubsägedekor (an Ortgängen, Giebeln und Traufen), verzierte Büge, Knaggen und Balkenkonsolen, Stirnbretter an Balkenköpfen, gedeckte und verzierte Lauben, Veranden und Balkone, dekorative Brüstungen, Profilierung von Fenster- und Türeinfassungen, etc.²²

„Der Holzbau im Schweizer Stil setzt auf das ornamental behandelte Brett. Ein konstruktives Element wird zu einem gestalterischen Element umgewandelt.“²³

Von den Sommervillen im Schweizerhaus-Stil existieren im Ausseerland nur mehr wenige im Gebiet von Altaussee. Bekannte Beispiele sind die Villa Nassau (1847) der Familie Zedlitz und die Villen der gleichnamigen Familien Binzer (1848) (Abb. 6) und Hohenlohe-Schillingsfürst (1864) (Abb. 7), als auch die Villa Lynden bzw. Alten der Gräfin Alten und die Villa Platen von Carl Franz Graf Alten (1883) in Altaussee.

²¹ Oberhammer (zit. Anm. 6), S. 32.

²² Malderle (zit. Anm. 8), S. 29.

²³ Karin von Wietersheim Eskioglou, *Der Schweizer Stil und die Entwicklung des modernen Schweizer Holzbaus*, Diss., ETH Zürich, 2005, S. 2.

ROMANTISCH HISTORISTISCHE SOMMERVILLEN

Vor der Eröffnung der Salzkammergutbahn (1877) bestimmte überwiegend der Adel den Villenbau im Ausseerland, der sich wesentlich an das Vorbild des Schweizerhaus-Stils orientierte.²⁴ Ab 1877 lösten die wohlhabenden bürgerlichen Sommergäste den Adel ab. Es entstand eine Vielzahl neuer Sommerhäuser im Stil der damaligen Zeit. Im Gegensatz zum Adel orientierten sich die neuen Bauherren zunächst an den modischen städtischen Vorbildern historistischer Villen. Man legte vor allem Wert auf Repräsentation. Als ein Vorbild diente mitunter der Typus des englischen Landhauses. Die Naturlandschaft wurde zur pittoresken Bühne, die entsprechend in Szene gesetzt wird.²⁵ Die Architektur galt als wesentlicher Bestandteil dieser Inszenierung. In Einzelfällen entstehen ganze Anwesen umfangreichen Ausmaßes, umgeben von Nebengebäuden wie Pförtnerhäuschen, Gärtnerhaus, Gartenpavillon, Kegelbahn, Tennisplatz, Boots- und Badehaus, etc.²⁶ Zwei bekannte Beispiele findet man an den Ufern des Grundlseees. Das eine ist die Villa Grundlstein, die 1892 vom Wiener Arzt Jurie von Lavandal als Villa Jurie errichtet, vom Bankier

²⁴ Malderle (zit. Anm. 8), S. 32.

²⁵ Eggert / Chinna / Hajós / Schwarz / Werkner (zit. Anm. 13), S. 24.

²⁶ Oberhammer (zit. Anm. 6), S. 34.



Abb. 7: Historische Aufnahme der Südostansicht der Villa Hohenlohe-Schillingfürst in Altaussee



Abb. 8: Villa Castiglioni am Grundlsee, erbaut 1892

Camillo Castiglioni erworben und luxuriös als Villa Castiglioni (Abb. 8) vollendet wurde.²⁷ Das zweite Beispiel ist die Villa Roth, heute Schloss Grundlsee in Gößl (Abb. 9). Sie wurde vom Großindustriellen Johann

Roth 1885 errichtet.²⁸ Ein vergleichbares Objekt, in weniger prominenter Lage, ist die Villa Carinthia, heute bekannt als Parkschlössl, in Bad Aussee (Abb. 10).²⁹ Alle

²⁷ Malderle (zit. Anm. 8), S. 32.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Ebenda.



Abb. 9: Villa Roth am Grundlsee, erbaut 1885 als historistisch romantisches Landhaus



Abb. 10: Villa Carinthia, bekannt als „Parkschlößl“, noch vor der Jahrhundertwende in Bad Aussee erbaut

drei Villen haben eines gemein, sie sind an besonders exponierten bzw. repräsentativen Plätzen situiert, von Parkanlagen umgeben, von weit her sichtbar, verfügen über asymmetrische Grundrisse, besitzen jeweils einen Turm und stellen kaum Bezüge zu lokal tradierten Bauformen und Bauweisen her.

SPÄTHISTORISTISCHE SOMMERVILLEN UND VILLEN IM HEIMATSTIL

Der Adel verlor zunehmend an Einfluss und das Bürgertum gewann an Stärke, was sich auch im Villenbau des Ausseerlandes widerspiegelt. Während im



Abb. 11: Historische Ansicht der im Heimatstil errichteten Villa Praunfalk in Bad Aussee, in den späten 1880er Jahren als Pension erbaut

klassischen Historismus Stilgebundenheit angestrebt wurde, wurden zur Zeit des späten Historismus, ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Stilelemente unterschiedlicher Epochen miteinander frei kombiniert.³⁰ Die Nachahmung reiner Stile tritt zugunsten einer freien Interpretation in den Hintergrund.³¹ Man bediente sich jenem Formenreichtum, der Jahrhunderte dem Adel und Klerus vorbehalten war.³² Kurzum man wollte leben und bauen wie es der Adel Jahrhunderte zuvor pflegte. Man scheute keine Kosten und setzte sich keine Grenzen in der Gestaltungsfreiheit. Je mehr Erker, Balkone und Türmchen, je üppiger die Formsprache einer Villa war, desto begüterter vermutete man den Erbauer.³³ Da sich im Villenbau zu jener Zeit keine klare Stilgebundenheit mehr erkennen lässt, ist die Einordnung in eine bestimmte Stilphase schwierig.³⁴ Häufig bestimmten Geschmack und Laune das Erscheinungsbild. Gestaltungselemente wie weitauskragende kompliziert verschneidende Dächer, Dach-Vor- und Rücksprünge, Asymmetrie, Erker und

Nischen, Risalite³⁵, Gesimse, Putzdekors, Türmchen, Fachwerke, etc. kommen zum Einsatz.³⁶

Viele der Ausseer Villen wurden im Heimatstil errichtet. Er zählt stilistisch zum Späthistorismus und besinnt sich auf die Inhalte der Romantik und auf die Vorbilder alpenländischer Bautechniken allgemein. Natur und Landleben dienen ihm als Inspirationsquelle. Für den Wiener Architekten Adolf Loos verkörpert der Heimatstil eine Mode unter dem Motto „*der Kaiser im Jagdzug*“³⁷. Die Bauten werden um vernakulare Elemente und Ornamente erweitert, weshalb man immer wieder hölzerne Stilelemente und Zierrat des Schweizerhaus-Stils wiederfindet. Von zentraler nachhaltiger Bedeutung wurde die Orientierung und Öffnung des Hauses zum Garten bzw. zur Natur.³⁸ Einige Beispiele dieser Art findet man noch vereinzelt in Altaussee und auf den sogenannten Praunfalkgründen in Bad Aussee, die im Zuge der Errichtung einer Privatkuranstalt vom Wiener Arzt Dr. Schreiber in den 1870ern, mit der

³⁰ Nikolaus Pevsner / Hugh Honour / John Fleming, Lexikon der Weltarchitektur. Mit einer umfassenden Bibliographie und einem Ortsregister der Abbildungen, München 1992, S. 277.

³¹ Ebenda, S. 277.

³² Eva-Maria Landwehr, Kunst des Historismus, Köln-Weimar-Wien 2012, S. 20.

³³ Ebenda, S. 52.

³⁴ Malderle (zit. Anm. 8), S. 34.

³⁵ Risalit ist ein Vorspringen der Fassadenebene (meist im Zentrum einer Gebäudefront). Risalite dienen zur Gliederung einer Fassade (Mittlerisalit, Seitenrisalit, Eckrisalit).

³⁶ Malderle (zit. Anm. 8), S. 34–35.

³⁷ Friedrich Achleitner, Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs, 2. Aufl. Salzburg 1978, S. 64.

³⁸ Anita Aigner, Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900: Das Bauernhaus und seine Aneignung, Bielefeld 2010, S. 184.



Abb. 12: Postkartenmotiv der Praunfalkgründe um 1900 in Bad Aussee, im Vordergrund die in den späten 1870er Jahren erbauten Hirsch-Villen



Abb. 13: Postkartenmotiv einer der drei Hirsch-Villen in Praunfalk zu Ende 19. Jahrhunderts



Abb. 14: Villa Brürner am Grundlsee

Unterstützung kapitalkräftiger Wiener und Ausseer Bürger errichtet wurden. Das Praunfalk-Villenviertel ist ein großzügiges Villenquartier mit Ein- und Mehrfamilienhäusern, nach Vorbild der Wiener Cottagesiedlung (Abb. 11–13). Im Unterschied zum Wiener Cottage diente es den Besitzern nicht als dauerhafter Wohnsitz, sondern als Kapitalanlage zur Sommervermietung.³⁹ In einer eigens verfassten Broschüre wurde es wie folgt beworben: „Seit zirka 15 Jahren wurde im „Praunfalk“ ein elegantes Villenviertel geschaffen, dessen Villen im modernsten Style erbaut, mit allem Komfort ausgestattet, komplett und elegant eingerichtet und mit schönen und schattigen Gärten versehen sind. Villen, Wohnungen und einzelne Zimmer in den Villen mit Veranden und Balkonen sind im „Praunfalk“ zu vermieten“⁴⁰.

Während sich das finanzkräftige Bürgertum in Selbstinszenierung übertraf, zog sich der Adel in die Privatsphäre zurück und lernte das lokale, ländliche, traditionelle Wohnen und Bauen zu schätzen.⁴¹ Damit stand der Adel, durch seine sozialkonservative Haltung, in deutlichem Gegensatz zum Bürgertum.⁴²

³⁹ Franz Stadler, Salzerzeugung, Salinenorte und Salztransport in der Steiermark vom Frühmittelalter bis heute, Linz 1988, S. 78.

⁴⁰ Villen- und Wohnungsbesitzer von Praunfalk, Praunfalk. Villenviertel Aussee. Solbad, klimatischer und Terrain-Kurort im Steirischen Salzkammergut, S. 2.

⁴¹ Landwehr (zit. Anm. 32), S. 53.

⁴² Aigner (zit. Anm. 38), S. 105.

NEUINTERPRETATION LOKAL TRADIERTER BAUWEISEN

Die willkürliche Kombination architektonischer Stilelemente am Ende des 19. Jahrhunderts, geriet zunehmend in gesellschaftskulturelle Kritik. Bisher setzte man sich mit der regionalen Baukultur kaum auseinander, was sich um die Jahrhundertwende jedoch änderte. Man begann, sich mit der ländlich regionalen Kultur auseinanderzusetzen und war der Überzeugung, dass in der einheimischen, lokalen bäuerlichen Kultur Potential für baukünstlerische Gestaltung steckt.⁴³ Auf Basis dieser Gesinnung entwickelte sich im Ausseerland ein neuer eigenständiger Typus von Sommervillen (Abb. 14, 15). Man ließ lokal tradierte Bauformen und Gestaltungselemente in das Gestaltungskonzept der Sommervillen einfließen. Als Vorbild nahm man das Ausseer „durchgangige“ Haus, ein bäuerliches Mittelfurhaus, das traufseitig erschlossen ist und gegen Witterungseinflüsse geschützt, über ein angebautes Brückl⁴⁴ begehbar ist.⁴⁵ Das gemauerte Sockelgeschoß, das aus Holz ausgeführte Obergeschoß mit einer vertikalen Bretterverschalung, sowie das Steildach (zwischen 40° und 45° Neigung) und die grün-weißen Fenster behielt man bei. Sämtliche Geschosse wurden mit großzügigen Raumhöhen, für

⁴³ Ebenda, S. 134.

⁴⁴ Brückl ist ein, dem Hauseingang vorgesetzter, kleiner überdachter Vorbau der als Windfang bzw. Witterungsschutz dient.

⁴⁵ Malderle (zit. Anm. 8), S. 36.



Abb. 15: Villa Frauenhof am Grundlsee

Wohn- und Aufenthaltszwecke ausgestattet um möglichst vielen Leuten Platz und Komfort zu bieten. Das Brückl wurde durch eine, meist über alle Geschosse reichende, Veranda ersetzt. Die Natur wurde zur Bühne und die Veranda zur Loge bzw. zum überdachten Freiluftsalon.⁴⁶ Die zentral gelegene Veranda rückte – aufgrund ihrer neuen Bedeutung – in das Zentrum der Gestaltung und wird zum Leitthema jeder Ausseer Sommervilla. Der Zierrat, in Form von Laubsägedekor, hält sich überschaubar und konzentriert sich überwiegend auf die Veranda, horizontale Gesimse, Giebel und Pfetten-Konsolen der auskragenden Dächer.⁴⁷ Typologisch ähneln diese Sommervillen einer symmetrisch gegliederten Portikusvilla zur Zeit des Biedermeier.

Viele der Sommervillen im Ausseerland, sind häufig älter als sie sich uns präsentieren. Oft wurden alte Bauernhäuser, Gütln, Wirtshäuser oder Nebengebäude erworben und zu Sommervillen umgebaut. – „*Bauernhäuser waren »primitiv«, aber sie repräsentierten eine Wahrheit in Funktion und Material, nach der sich die Städter sehnten.*“⁴⁸ Einige dieser alten Gebäude wurden in ihrer ursprünglichen Gestalt weitestgehend belassen

und manche wurden mit kleinen, feinen Eingriffen so adaptiert, dass eine ausgezeichnete Symbiose zwischen Alt und Neu resultierte.⁴⁹

SYMBIOSE ZWISCHEN STADT UND LAND

Im Ausseerland stehen Häuser der einfachen Landbevölkerung, einflussreicher Städter und des Adels in direkter Nachbarschaft, was dazu führte, dass man sich einiges gegenseitig abschaute. Die Beziehungen zwischen Sommerfrischlern und Einheimischen waren früher wie heute in vielen Belangen gegensätzlich, doch kam es auch zur beiderseitigen Bereicherung, zu einer Symbiose, die bis heute zur baukulturellen Identität und zur Entwicklung der Region Ausseerland beiträgt.⁵⁰ Hinter jedem dieser Häuser verbergen sich Geschichten der Erbauer, Bewohner und Gäste. Sie wissen viel zu erzählen und werden damit zu wichtigen Zeitzeugen und Teil der Kulturlandschaft Ausseerland, die es mit Respekt für Folgegenerationen zu bewahren gilt.

⁴⁶ Ebenda, S. 36.

⁴⁷ Ebenda, S. 36 f.

⁴⁸ Aigner (zit. Anm. 38), S. 85.

⁴⁹ Malderle (zit. Anm. 8), S. 37.

⁵⁰ Ebenda, S. 38.

Moderne Tradition und traditionelle Moderne. Die Villa und das Einfamilienhaus seit 1918

Die Entwicklung des Bautyps Villa im 19. Jahrhundert lässt sich in Österreich an zahlreichen Orten nachvollziehen: an den Rändern und Ausläufern der Städte, wie z. B. im Wienerwald, oder fernab der Stadt in den Bergen und an den Seen. Die Villenkolonien am Semmering oder am Wörthersee verdanken ihre Entstehung wesentlich der Erschließung durch die Südbahn ab 1854. Nicht zuletzt aufgrund der Präsenz der Kaiserfamilie entwickelte sich trotz der abgelegenen Lage aber besonders im Salzkammergut schon ab den 1830er Jahren eine reichhaltige Kultur der Sommerfrische, die mit der Eröffnung der Salzkammergutbahn 1877 weiter angefeuert wurde.¹ Im unmittelbaren Nebeneinander von Seen und Bergen zeigte sich die Region als Inbegriff der durch die Romantik geprägten Vorstellungen von der schönen Landschaft. Mit den Kleinstädten Gmunden und Ischl (ab 1906 *Bad Ischl*) bot sie aber zugleich eine zunehmend urbane Infrastruktur, die auf die Bedürfnisse der hier gastierenden Stadtbürger zugeschnitten war. Das Salzkammergut² soll nun auch pars pro toto stellvertretend für ganz Österreich herhalten, wenn im vorliegenden Beitrag die Entwicklung des Villenbaus durch das 20. Jahrhundert verfolgt wird. Die zahlreichen Brüche, die Architektur und Gesellschaft in diesem Zeitraum prägen, machen es jedoch notwendig, eine Klärung der Begriffe voranzustellen.

¹ Eröffnung der Pferdeeisenbahn-Strecke von Linz nach Gmunden 1836, der Westbahn-Strecke 1860 und der Salzkammergutbahn 1877.

² In weiterer Folge ist vom Salzkammergut in dem erweiterten Sinn die Rede, wie es auch in der gleichnamigen Tourismusregion zusammengefasst wird: Es bezeichnet damit das Seengebiet in den politischen Bezirken Vöcklabruck, Gmunden sowie in Salzburg-Umgebung (Wolfgangsee und Fuschlsee) und Liezen (Ausseerland und Hinterberger Tal).

ZUR TERMINOLOGIE: VILLA, LANDHAUS, EINFAMILIENHAUS

Die Definition der Villa im Duden als „größeres, vornehmes, in einem Garten oder Park (am Stadtrand) liegendes Einfamilienhaus“³ zeigt sich trotz des ansehnlichen Alters des Begriffs⁴ reichlich vage. Die besondere landschaftliche Lage, die außergewöhnliche Größe oder die „vornehme“ (=kostspielige?) Gestaltung des Gebäudes wird in der Regel erst durch großes ökonomisches Kapital ermöglicht. Da abseits davon kaum Eigenheiten auszumachen sind, die nur an der Villa auftreten, ist eine typologische Bestimmung nicht am Einzelobjekt, sondern wohl nur im (Kosten-)Vergleich mit anderen primär dem Wohnzweck gewidmeten Gebäuden durchführbar. Auf der fließenden Skala zwischen Hütte und Palast ist die Villa, was die Baukosten pro Bewohner betrifft, vermutlich im oberen Drittel anzusiedeln. Als ab 1900 auch vermehrt mittelständisches Klientel als Bauherren von Wohnhäusern auftrat, versuchte man die Villa vom Landhaus – von Außen bestimmtes, repräsentatives Wohnen versus von Innen bestimmtes, funktionales und

³ Duden-Onlinewörterbuch, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Villa> (6.4.2020).

⁴ Vitruv verwendet den Begriff für das (primär wirtschaftlich genutzte) Landgut, der so auch von Alberti wieder aufgegriffen wird. Palladio unterscheidet zwischen Stadt- und Landhaus (*casa della città* und *casa de villa*) und verschiebt den Fokus vom wirtschaftlichen Meierhof hin zum Herrenhaus. Zur Beschreibung dieser oberitalienischen Landsitze wird das Wort im 17. Jahrhundert auch ins Deutsche übernommen. Eine eigenständige Verwendung ist erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts – parallel zur Entwicklung eines entsprechenden Gebäudetyps in Abgrenzung von Schlössern und Gartenpalästen – auszumachen. Vgl. Vitruvius, Zehn Bücher über die Architektur, dt. Übers. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.– *Andrea Palladio*, Die vier Bücher zur Architektur, dt. Übers. v. Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Basel 2001.– Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Villa> (6.4.2020).



Abb. 1: Seewalchen am Attersee, Litzberger Straße 31–33, Villa Curzon, errichtet von Karl Zwiauer 1927/28, unter Denkmalschutz

temporäres Wohnen – abzugrenzen. Dieser Trennung folgte auch die wissenschaftliche Literatur.⁵ Gleichzeitig erfuhren die Konzepte von „Eigenheim“ und „Einfamilienhaus“ weite Verbreitung.⁶ Der Begriff des Einfamilienhauses lässt sich freilich auch auf Villa und Landhaus anwenden, wird jedoch primär mit einem mittelständischen Hauptwohnsitz assoziiert.

Wenn heute von Villa die Rede ist, werden unsere Vorstellungen weiterhin vom 19. Jahrhundert bestimmt. Den starken gesellschaftlichen Verschiebungen, die im 20. Jahrhundert vorstättengingen, trägt der Begriff besonders ab der Jahrhundertmitte nur mehr bedingt Rechnung. Die genannten Bezeichnungen geben uns eher Hinweise auf einen vermeintlichen Repräsentationsanspruch, als dass sie als klare Trennung zwischen Gebäudetypen zu gebrauchen wären. In diesem assoziativen Sinne werden sie auch im Folgenden benutzt. Letztendlich bilden sie allesamt Ausprägungen des Einfamilien-Wohnhauses.

1918: BRUCH UND KONTINUITÄT

Das Jahr 1918 markiert einen Bruch, der starke soziale und wirtschaftliche Veränderungen mit sich brachte, die auch in der Villenlandschaft ihre Spuren hinterließen. Die Villenbesitzer des Salzkammerguts stammten im 19. Jahrhundert vor allem aus dem städtischen, meist Wiener Großbürgertum, das es dem Kaiser in punkto Lebensstil gleich tun wollte.⁷ Auf die Versorgungspässe durch den Ersten Weltkrieg folgte nach dem Kriegsende und dem Zusammenbruch der k. u. k. Monarchie allerdings eine gewaltige finanzielle Krise. Gerade das Großbürgertum, das in Kriegsanleihen investiert hatte, erfuhr große Kapitalverluste.⁸ Dafür machte die extreme Inflation die junge Republik Österreich anfangs zu einem beliebten Aufenthaltsort für ausländische Gäste, die hier verhältnismäßig kostengünstig leben konnten. Sogenannte Paying Guests, vor allem aus England,

⁵ Vgl. *Mario Schwarz*, Stilfragen der Semmeringarchitektur, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*, Wien 1992, S. 567–577, hier S. 575.– *Erich Bernard*, Eine Stadt am Land. Villen und Landhäuser am Attersee, in: Wolfgang C. Berndt / Elisabeth von Auersperg, *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische*, Wien 2007, S. 106–145, hier S. 107.

⁶ Vgl. Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Einfamilienhaus> (6.4.2020) sowie Ebenda, <https://www.dwds.de/wb/Eigenheim> (6.4.2020).– Vgl. Beitrag von *Inge Podbrecky*, Vom Salon zum Wohnzimmer. Beiträge zur Genese des Wiener Einfamilienhauses, in vorliegendem Heft.

⁷ Der österreichische Hochadel besaß seine Landsitze an anderen Orten, von wenigen Ausnahmen abgesehen: Der im Salzkammergut präsente Hochadel entstammte im Wesentlichen der Familie Habsburg — Österreich-Este (Schloss Ebenzweier, Altmünster, ab 1830) und Österreich-Toscana (Villa Toscana, Gmunden, ab 1870) — und den exilierten Häusern Württemberg (Villa Marie Theres, Altmünster, ab 1873) und Hannover (Schloss Cumberland, Gmunden, ab 1881). Vgl. *Bernd Kreuzer*, *Tourismus ohne Kaiser. Das Salzkammergut und die oberösterreichischen Kurorte zwischen den Weltkriegen*, in: *Oberösterreichisches Landesarchiv* (Hg.), *Oberösterreich 1918–1938*, Bd. 2, Linz 2015, S. 113–226, hier S. 134 f.

⁸ Vgl. *Kreuzer* (zit. Anm. 7), S. 138 f.



Abb. 2: Vöcklabruck, Klosterstraße 1, Haus Reiter, errichtet von Hermann Aichinger 1929

wurden zu einer willkommenen finanziellen Hilfe und mieteten sich in die großbürgerlichen Villen ein.⁹

Trotz der schwierigen Bedingungen gelangten die Gästezahlen im Salzkammergut schnell wieder auf Vorkriegsniveau.¹⁰ Die soziale Struktur der Gäste hatte sich jedoch nachhaltig verändert. Der Großteil der Gäste stammte nun aus dem geschrumpften Inland. 1918 waren außerdem für Arbeiter und Angestellte der Acht-Stunden-Arbeitstag, die Arbeitslosenunterstützung und Urlaub eingeführt worden, die einem neuen Publikum die Teilnahme an der Sommerfrische ermöglichte.¹¹ Zum Großbürgertum, das traditionell den gesamten Sommer auf seinen Landsitzen verbracht hatte, traten nun Kurzurlauber. Da nicht genug Hotelinfrastruktur vorhanden war, kamen auch diese Gäste in Villen, die zu Pensionen umgewandelt wurden, unter.¹² Dieser Wandel markiert die Entstehung des modernen Tourismus und auch der dazugehörigen Infrastruktur, die in Form von Freizeitarchitektur teilweise bis heute erhalten geblieben ist. Im Salzkammergut zählen dazu sowohl die Bootshäuser und Yachtclubs für eine vermögende Klientel als auch Seebäder (z. B. Franz Gessner: Seebad Gmunden, 1924) oder

Kurzentren (z. B. Clemens Holzmeister: Kurmittelhaus, Bad Ischl, 1931). Das Salzkammergut blieb ein beliebter Aufenthaltsort für Kulturschaffende und Prominente und so fand das rege Kulturleben der Vorkriegsjahre seine Fortsetzung.¹³

MODERNE

Die Bauwirtschaft erholte sich in Oberösterreich erst ab der Mitte der Zwanziger Jahre, und auch dann nur zaghafte.¹⁴ Trotzdem sind einige Neubauten für diese Zeit auszumachen. Im Villenbau kann hier eine Fortsetzung der Bautraditionen des 19. Jahrhunderts festgestellt werden, wenngleich die Objekte in ihrer Dimensionierung und in den Baudetails reduziert werden. Einerseits bestand das äußerst erfolgreiche ästhetische Ideal des Pittoresken fort. Auch im 20. Jahrhundert werden weiterhin Elemente wie Erker, Türme, Gaupen oder Terrassen unregelmäßig an einen zentralen Baukörper angegliedert und suggerieren damit ein Wachstum des Gebäudes über die Zeit (z. B. Villa Curzon, Seewalchen, 1927) (Abb. 1).

⁹ Vgl. *Christian Rapp / Nadia Rapp-Wimberger*, Gastfreundschaft zu vermieten. Paying Guests am Attersee, in: Wolfgang C. Berndt / Elisabeth von Auersperg (Hg.), *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische*, Wien 2007, S. 54–65.

¹⁰ Vgl. *Kreuzer* (zit. Anm. 7), S. 120 f.

¹¹ Ebenda, S. 141–143.

¹² Vgl. *Wolfgang Kos*, Krisenhafter Glanz und glanzvolle Krise. Die Semmeringhotels in der Zwischenkriegszeit, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Die Eroberung der Landschaft. Semmering, Rax, Schneeberg*, Wien 1992, S. 585–603, hier S. 598.

¹³ Mehrere Publikationen widmen sich dieser Thematik, so z. B. Wolfgang C. Berndt / Elisabeth von Auersperg (Hg.), *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische*, Wien 2007.– Marie-Theres Arnbom / Bernhard Baumann (Hg.), *Wolfgangsee*, Wien 2010.– Erich Bernard (Hg.), *Der Traunsee. Der Mythos der Sommerfrische*, Wien 2012.

¹⁴ Vgl. *Bernd Kreuzer*, Ein gerne übersehener Wirtschaftszweig. Die oberösterreichische Bauwirtschaft in der Zwischenkriegszeit, in: *Oberösterreichisches Landesarchiv* (Hg.), *Oberösterreich 1918–1938*, Bd. 2, Linz 2015, S. 33–78, hier S. 39–42.

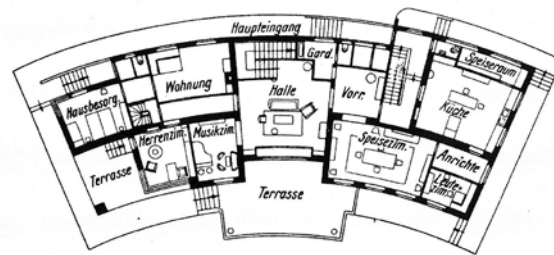
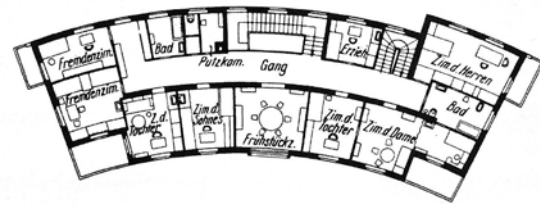
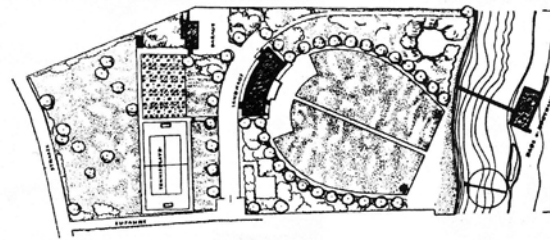


Abb. 3: Seewalchen am Attersee, Litzlberger Straße 37, Haus Eichmann, errichtet von Clemens Holzmeister 1926–1928, unter Denkmalschutz, rechts: Lageplan und Grundriss

Andererseits fanden verstärkt neoklassizistische Zugänge ihren Niederschlag, die durch eine streng symmetrische Gestaltung mit klassischen Architekturformen wie Säulen, Eckrustika und Dreiecksgiebel gekennzeichnet sind. Bei Gustav Schölers Villa Gütermann (Steinbach, 1924) sind die Referenzen an das frühe 19. Jahrhundert mit Putzgesimsen, Rundbogenfenstern und Fensterläden unter einem dominanten Walmdach unverkennbar. Im Hinterland des Salzkammerguts sind einige Stadtvillen zu finden, die ebenfalls in neoklassizistischer Tradition stehen. Ein typisches Beispiel bildet Hermann Aichingers Arzthaus Reiter (Vöcklabruck, 1929) (Abb. 2) mit einem kubischen Baukörper unter einem Walmdach mit Betonung der Fassadenmitte und der sparsamen Gliederung der glatten Fassade mit auskragenden Putzbändern. Diese für die Wiener Wagner-Schule so charakteristische Mischung aus klassizistischen und expressionistischen Elementen hinterließ als Modeerscheinung ihre Spuren an den Einfamilienhäusern zahlreicher österreichischer Städte.

Trotz aller Ähnlichkeiten sind bei Alexander Popp's Haus Holzinger (Gmunden, 1928, Aufstockung 1935) jedoch die Unterschiede augenfällig. Hier werden Neuerungen greifbar, die bereits seit gut 15 Jahren in der Architekturwelt kursierten: der repräsentative Aspekt

tritt zurück. Stattdessen werden die Häuser verstärkt aus ihrer inneren Funktion, aus modernen Hygienevorstellungen und den alltäglichen Bedürfnissen der Bewohner entwickelt. Nach einer Experimentierphase fanden die alten Forderungen nach „der Luft, der Sonne und der Aussicht“¹⁵ in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auch im Villenbau einen breiteren Niederschlag. Dieser neue Zugang äußerte sich nicht nur bei Popp in einer Anpassung ans Gelände und an der Ausrichtung auf die Landschaft. Der Quader von Clemens Holzmeisters Haus Eichmann (Seewalchen, 1926–28) (Abb. 3) sitzt am oberen Ende eines Ufergrundstücks und biegt sich an seinen beiden Schmalseiten dem Attersee entgegen, um aus möglichst vielen Zimmern Blicke auf das Wasser zu ermöglichen. Im Gegensatz zur schlichten Fassade steht die strenge Symmetrie und die repräsentative Innenausstattung, die von Holzmeisters Mitarbeiter Max Fellerer entworfen wurde.¹⁶ Einige Jahre später trat Max

¹⁵ Was für die moderne Architektur Le Corbusier zugeschrieben wird, empfiehlt schon Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria*, Buch V, Kapitel 17 bei der Platzierung eines Landhauses zu beachten. Vgl. *Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst*, dt. Übers. v. Max Theurer, Wien 1912, S. 272.

¹⁶ Die Innenausstattung wurde zerstört, als das Gebäude 1977 an das Land Oberösterreich verkauft und zu einem Apartment-



Abb. 4: Steinbach am Attersee, Gmauret 9, Villa Biedl, errichtet von Gustav Schöler in den Jahren 1929/30

Fellerer mit einer eigenen Arbeit erneut in der Region auf. Für die Linzer Arztfamilie Clodi entwarf er 1936 ein schlichtes Landhaus in Traunkirchen. Im Vordergrund steht die Absicht, einen Bezug zum Außenraum herzustellen: Belichtung und Ausblick durch große, teils bis auf Bodenniveau hinabgezogene Fenster, einen Wintergarten und Terrassen. Zugleich behielt Fellerer traditionelle Elemente wie Walmdach und Fensterläden bei. Das ist nicht nur funktional, sondern kann auch als Referenz an die mit dem Landhaus verknüpften Assoziationen von Rustikalität und Behaglichkeit gelesen werden. Dieser gemäßigte Umgang mit dem modernen Funktionalismus, wie er in Wien prominent durch Adolf Loos, Josef Frank, Oskar Wlach oder Oskar Strnad vertreten wurde, kennzeichnet auch Gustav Schölers Haus Biedl (Steinbach, 1929–30) (Abb. 4). Die scheinbar wahllose Platzierung der Tür- und Fensteröffnungen folgt der Anordnung der Innenräume. Zugleich wird durch die Verwendung von traditionellen Detailformen und Materialien dem Anspruch an Repräsentativität und Gemütlichkeit Genüge getan.

In seinem Verzicht auf historische Referenzen bildet Ernst Anton Plischkes Haus Gamerith (Seewalchen, 1933–34) eine Ausnahmeerscheinung in der Villenlandschaft des Salzkammerguts. Der schlichte Quader

haus umgebaut wurde. Vgl. *Erich Bernard*, Eine Stadt am Land. Villen und Landhäuser am Attersee, in: Wolfgang C. Berndt / Elisabeth von Auersperg, Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische, Wien 2007, S. 106–145, hier S. 142.

wird von dem stark auskragenden Flachdach, das von schlanken Stützen getragen wird, vor dem sommerlichen Sonneneinfall geschützt. Er öffnet sich Richtung Südosten und See über die ganze Länge mit einem durchgehenden Fensterband. Formale Bezüge zur Architektur-Avantgarde in Westeuropa, insbesondere zu Le Corbusier, sind nicht von der Hand zu weisen.¹⁷ Gerade einmal das Baumaterial Holz mag für ein Landhaus als angemessen empfunden worden sein. Anders als bei Adolf Loos' Landhaus Khuner (Payerbach, 1929–30), das Assoziationen mit der Schweizer Blockhütte erlaubt, verabschiedet sich Plischke mit dem weiß verputzten Holzskelettbau jedoch gänzlich von einer Semantik des Alpines, Heimischen und Traditionellen. Führt man sich die politische Situation jener Jahre in Erinnerung wirkt es im Rückblick daher umso erstaunlicher, dass Plischke für seine Arbeiten 1935 der große Österreichische Staatspreis für bildende Kunst verliehen wurde.

¹⁷ Plischke kam nicht nur durch sein Studium bei Peter Behrens mit dem Deutschen Werkbund in Kontakt, 1927 war er als Mitarbeiter von Josef Frank und Oskar Wlach auch mit den Projekten der Stuttgarter Werkbundsiedlung bekannt. Vgl. *Az W Architektenlexikon*, Eintrag zu Ernst A. Plischke, <http://www.architektenlexikon.at/de/468.htm> (8.4.2020). 1927 wurden zudem Le Corbusier und Pierre Jeannerets Manifest *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* auf deutscher Sprache publiziert, das in ihren Projekten Doppelhaus in Stuttgart und der Villa Savoye in Poissy umgesetzt wurde.



Abb. 5: Weyregg, Seeberg 63, errichtet von Leo Keller in den Jahren 1948/49

KAMPF UM DIE HEIMAT

Die Wirtschaftskrise, die mit dem Oktober 1929 ihren Anfang genommen hatte, war in Österreich spätestens 1931 für die gesamte Bevölkerung spürbar geworden. 1933 führte die vom Deutschen Reich verhängte „1000-Mark-Sperre“ zu einem weiteren Rückgang an Touristenzahlen.¹⁸ Der Verlust der Kronländer nach 1918, das Ende der Monarchie und die damit verbundenen Verschiebungen in der Gesellschaft, die schlechte Lage der Wirtschaft: all das hatte in Österreich zum Bedarf nach einer Neuorientierung geführt. Der Alpenraum wurde so zum wichtigen Identitätsspenden für die junge Republik Österreich. Den Richtungswechsel vom Vielvölker- zum Kleinstaat brachte der Schriftsteller Anton Kuh auf den Punkt: *„Wien liegt einfach nicht mehr an der Donau [...] sondern am Gebirge; nicht in der weltoffenen, ausblicksreichen Ebene, sondern angepreßt an gemütsumdämmerndes Bergland.“*¹⁹

Die Provinz wurde ab 1934 vom politischen Regime als der Ort, an dem sich die alte Ständeordnung und die heile Welt des Bauerntums noch unverfälscht erhalten

haben, vereinnahmt. Stellvertretend sei hier Bundeskanzler Kurt Schuschnigg genannt, der seine Sommer nicht nur selbst in einer Villa in St. Gilgen am Wolfgangsee verbrachte, sondern dort auch im August 1936 ein dreitägiges Hochzeitsfest zwischen einer Magd und einem Waldarbeiter äußerst medienwirksam inszenieren ließ.²⁰ Die politischen Entwicklungen hinterließen ihre Spuren im gesamten Salzkammergut. Zeigten sich Gemeinden wie Bad Aussee und Bad Ischl gegenüber jüdischen Besuchern weiterhin offen, galten diese etwa in Nußdorf oder Mondsee bald als unerwünscht.²¹ Welcher Bedeutung die ideologische Wirkkraft der Vorstellung von Heimat beigemessen wurde, wird spätestens dann offenbar, wenn man bedenkt, dass 1938 jüdischen Einwohnern das Tragen von Trachten verboten wurde.²²

Mit dem Anschluss an das Deutsche Reich wurde dem, was von der Sommerfrischekultur des 19. Jahrhunderts übergeblieben war, ein Ende bereitet. Die Villen jüdischer Besitzer wurden in den meisten Fällen durch Einschüchterungen und Drohungen zu Billigstpreisen an die politische Verwaltung vermittelt und dann

²⁰ Vgl. *Arnbom* (zit. Anm. 13), S. 166–169.

²¹ Vgl. *Kreuzer* (zit. Anm. 7), S. 157 f.

²² *Martha Keil*, „Jüdische“ Kleidung zwischen Selbstrepräsentation und Zwangskennzeichnung, in: *Handbuch Jüdische Kulturgeschichte*, Version 2013, <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/kleidung/> (10.9.2020).

¹⁸ Für die Ausreise aus Deutschland waren 1.000 Reichsmark an den Staat zu zahlen. Vgl. *Kreuzer* (zit. Anm. 7), S. 128.

¹⁹ *Anton Kuh*, Wien am Gebirge, in: *Die Stunde*, I, Heft 101, 4.7.1923, S. 3.



Abb. 6: Traunkirchen, Uferstraße 12, Haus Raitz von Frentz, auch Haus Glanzenbichl, errichtet von der *arbeitsgruppe 4* 1961–1964, historische Aufnahme

gewinnbringend weiterverkauft. Im Salzkammergut tat sich dabei besonders der in Bad Ischl ansässige Wilhelm Haenel (1891–1967) hervor, der die Enteignungen von seinem Büro am Wiener Schuberttring aus professionell betrieb und sich dabei auch persönlich bereicherte.²³ Auf diese Weise wurden im Salzkammergut an die 250 Villen enteignet (Bad Ischl 68, Gmunden 25, Alt Aussee 55).²⁴ Zahlreiche Gebäude fielen damit in die Nutzung von NS-Organisationen und wurden nach Kriegsende in oftmals devastiertem Zustand zurückgelassen. Die Villen wurden vielfach erst in den späten 1950er Jahren nach Gerichtsverhandlungen an die ehemaligen Eigentümer bzw. ihre Erben zurückgegeben und zumeist anschließend verkauft.²⁵

²³ Vgl. *Marie-Theres Arnbom*, *Die Villen von Bad Ischl. Wenn Häuser Geschichten erzählen*, Wien 2017, S. 164–167.

²⁴ Vgl. *Marie-Theres Arnbom*, „Im übrigen sind Juden unerwünscht“. „Judenfreie Sommerfrische“. Ein frühes Phänomen, in: *Marie-Theres Arnbom / Bernhard Baumann* (Hg.), *Wolfgangsee*, Wien 2010, S. 94–101, hier S. 96.

²⁵ Vgl. *Ebenda*, S. 96–101.

INTERNATIONALE MODERNE

Wenngleich Orte an der Westbahn wie Attnang-Puchheim oder Vöcklabruck durch Kriegshandlungen in Mitleidenschaft gezogen wurden hielten sich Zerstörungen im inneren Salzkammergut in Grenzen.²⁶ Wie der Erste brachte aber auch der Zweite Weltkrieg große finanzielle Verluste bei der besitzenden Schicht mit den entsprechenden gesellschaftlichen Folgen. Es bildete sich eine vergleichsweise homogene Gesellschaft, die von einer breiten Mittelklasse mit einem relativen Wohlstand bestimmt war, der nach den entbehrungsreichen Nachkriegsjahren langsam anstieg.²⁷

Die wenigen Landhäuser, die nach dem Krieg neu errichtet wurden, sind in Material und Grundform

²⁶ Vgl. *Josef Goldberger / Cornelia Sulzbacher*, *Oberdonau, Oberösterreich in der Zeit des Nationalsozialismus*, Bd. 11, Linz 2008, S. 239–245.– *Rudolf Lehr*, *Landeschronik Oberösterreich. 3000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*, Wien 2017, S. 385–362.

²⁷ *Roman Sandgruber*, *Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien 1995, S. 439–493.



Abb. 7: Nußdorf am Attersee, Haus Draxler, errichtet von Johannes Spalt 1986–1988

schlicht gehalten und folgen den damals aktuellen Grundsätzen der Sparsamkeit und Zurückhaltung. Gemeinsam ist ihnen der Rückgriff auf das stereotype Bild des Familienhauses mit Satteldach und Rauchfang, das über eine kontinuierliche Entwicklungslinie zum Siedlungshaus und der Heimatschutzarchitektur der Zwischenkriegszeit zurückverfolgt werden kann.²⁸ Die Bandbreite reicht dabei vom rustikalen Seehaus des Welser Architekten Leo Keller (Weyregg, 1948–49) (Abb. 5) mit blankem Bruchstein-Mauerwerk unter schwerem Schindeldach zu einer Reihe nüchterner Einfamilienhäuser des jungen Johannes Spalt, die in und um Gmunden entstanden. Typologisch konventionell treten sie über großzügige Fensteröffnungen, Balkone und Veranden mit dem umgebenden Grün in Beziehung und kündigen den Einzug der Moderne im Einfamilienhaus an.

Der steigende Wohlstand brachte durch den nunmehr für viele leistbaren Privat-PKW Verkehrs- und Lärmprobleme in die Städte und läutete eine Trendumkehr ein. Ländliche Gebiete im städtischen Einzugsraum

gewannen so an Attraktivität. Das betraf vor allem die Gemeinden im Umkreis der Landeshauptstädte und mittleren Städte.²⁹ Auch das Salzkammergut war seit der Fertigstellung der nahen Westautobahn 1967 besser an die Ballungsräume Salzburg, Linz und Wien angeschlossen worden. Die einsetzende Stadtfucht führte zur explosionsartigen Verbreitung des Einfamilienhauses ab den Sechziger Jahren. „Die Zahl der Einfamilienhäuser stieg von 578.000 im Jahre 1971 auf 818.000 anfangs der 80er Jahre und auf 967.000 im Jahr 1991, d. h. sie nahm binnen zweier Dekaden um rund 50 % zu.“³⁰ War das Eigenheim vor dem Krieg für die meisten unleistbar gewesen, wurde es durch steuerliche Begünstigungen von Bausparverträgen und Grundstückserwerben durch das Einkommenssteuergesetz 1953 und seine Novellierungen 1964 und 1972 für einen großen Teil der Bevölkerung erschwinglich. Einen zusätzlichen Anstoß bekam das Eigenheim durch die Wohnbauförderungen der Bundesländer.³¹

²⁸ Vgl. Dietmar Steiner, Einfach nur Häuserbauen. Das ist Architektur, in: Dietmar Steiner (Hg.), Wir Häuslbauer. Bauen in Österreich, Wien 1998, S. 10.– Tilman Harlander, Wohnen und Stadtentwicklung in der Bundesrepublik, in: Ingeborg Flagge (Hg.), Geschichte des Wohnens, Bd. 5, 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau, Stuttgart 1999, S. 275.

²⁹ Vgl. Siegfried Mattl, Eigenheim Österreich. Factfinding Mission, in: Dietmar Steiner (Hg.), Wir Häuslbauer. Bauen in Österreich, Wien 1998, S. 17.

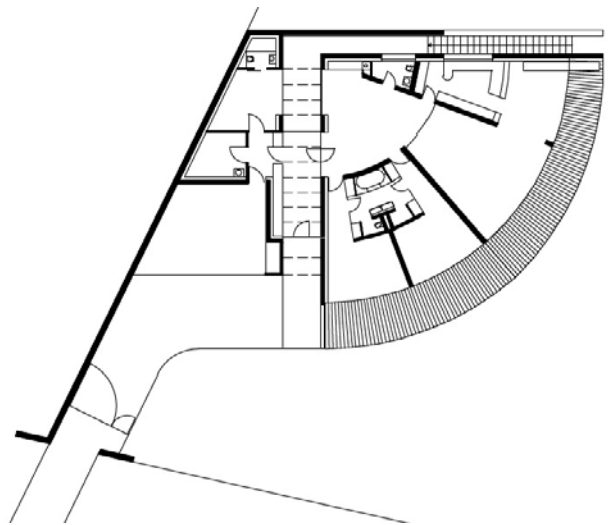
³⁰ Steiner (zit. Anm. 28), S. 16.

³¹ Vgl. Mattl (zit. Anm. 29) S. 16, 21.



Abb. 8: Seewalchen, Unterbuchberg 42, Haus F., errichtet von Luger & Maul 2005–2008, Ansicht mit Haus Gamerith von Ernst Plischke im Hintergrund, rechts unten: Grundriss des Erdgeschosses

Eine Handvoll Architektenhäuser stehen für diese Jahre hervor. Was mit dem Haus Gamerith seinen Anfang genommen hatte, findet in einem Landhaus der *arbeitsgruppe 4* (Haus Raitz von Frentz, auch Haus Glanzbichl, Traunkirchen, 1961–64) (Abb. 6) am Ufer des Traunsees seine Fortsetzung. Abgesehen von der Betonung der Mittelachse durch einen einstöckigen Aufbau wurde auf sämtliche repräsentative Konventionen verzichtet. Das sonst ebenerdige Gebäude reiht unter einem Blechdach Achse an Achse und wendet dem See die Fensterfront zu. Stahlbetonträger auf Ziegelstützen ermöglichen im Inneren einen offenen Grundriss. Auch heute noch weckt das Haus aufgrund seiner unpräzisen Gestalt und der schlichten Materialien Assoziationen mit einem Industriebau. Mit Karl Odorizzis Haus Mitterbauer (Gmunden, 1962–65) oder Roland Ertls Haus Loher (Unterach, 1970–72) hielt eine mondäne internationale Moderne mit raumhohen Glasfronten und *swimming pool* Einzug. Das Vorbild Amerika ist spürbar: In ihrer Zuwendung zum Wasser und der Betonung der Horizontalen erinnern die Häuser an Arbeiten Frank Lloyd Wrights und Richard Neutras. Auch bei Roland Rainers



Haus Ellis (Attersee, 1961–64) dominiert die Waagrechte. Das vollständig in Holz ausgeführte Gebäude wurde jedoch durch einen Umbau in den Neunziger Jahren stark verändert und das ursprünglich unverbaute Sockelgeschoss geschlossen.

POST-MODERNE

Aufgrund zeittypischer Modeerscheinungen (wie z. B. der Verschalung mit Faserzement-Schindeln in den Siebziger Jahren) oder der Beschränkung der meisten Wohnungsgrößen auf 130 m² durch die Wohnbauförderung bestehen auch im anonymen Hausbau gewisse Gemeinsamkeiten.³² Dennoch wurden die Einfamilienhaus-Siedlungen – in einer großen Bandbreite an Stilen zumeist durch lokale Baumeister von zugezogenen Ortsfremden errichtet – als Fremdkörper wahrgenommen. Die starken Veränderungen, die die Ortsbilder damit erfuhren, brachten eine Diskussion in Gang, die mit dem aufkeimenden Bewusstsein für den Erhalt der sich leerenden historischen Stadtzentren zusammenfiel. Im professionellen Architekturdiskurs fand unter den Schlagwörtern Postmoderne und Regionalismus der Rückgriff auf lokale Bautraditionen statt. Johannes Spalts Haus Draxler in Nußdorf (1988) (Abb. 7) etwa erinnert mit stilisiertem Schopfwalmdach und der ausgestellten Holzständerkonstruktion des Obergeschosses an Scheunenbauten. Am Einfamilienhaus wurde vor allem das traditionelle Formenrepertoire der Villa aus dem 19. Jahrhundert in Form von Turmaufbauten, Erker, Walmdächern, Holzveranden und Laubsägearbeiten wieder aufgenommen. Diese aufwendigen Sonderformen wurden in den Neunziger Jahren von den Fertigteilhaus-Herstellern adaptiert und zu leistbaren Preisen in ganz Österreich verbreitet (Abb. 8).

Stand das Eigenheim bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts *„immer für temporäres großbürgerliches Wohnen am Land (oder am Stadtrand), für den kommunitaristischen Siedlungsgedanken oder als Repräsentation eines künstlerischen Lebensentwurfes“*³³, wird es ab den Sechziger Jahren die bevorzugte Wohnform der sozialstaatlichen Konsumgesellschaft Österreichs. Die vor dem Krieg noch sichtbaren Grenzen zwischen großbürgerlicher Villa und kleinbürgerlichem Einfamilienhaus beginnen spätestens jetzt zu verschwimmen. In Abgrenzung zu den Villen bauenden Häuslbauern werden die Codes und Pathosformeln verschoben, die eine Villa (*„größeres, vornehmes [...] Einfamilienhaus“*) als solche erkennen lassen. Der vermögende Bauherr bzw. sein Architekt zeigten sich

mehr und mehr als Kenner und Liebhaber der Moderne und grenzten sich mit Flachdach und schwebendem Obergeschoss nach unten ab. Der Großteil dieser Villenbauten, der seit den Neunziger Jahren errichtet wurde, befindet sich gerade noch unter dem Horizont des Denkmalschutzes. Auf den ersten Blick stehen diese Häuser ganz in der Tradition der klassischen Moderne. Dem Haus Figl (Luger & Maul, Seewalchen am Attersee, 2007) sitzt das Haus Gamerith am Nachbargrundstück im wahrsten Sinne im Nacken (Abb. 8). Das Vorbild Gamerith wird hier zum Kreissegment aufgefächert, der Innenraum über die ganze Höhe geöffnet. Die Ausrichtung auf die Landschaft wird allerdings dynamisiert und zur großen Geste gesteigert. Der repräsentative Aspekt ist unverkennbar. Bestimmend ist nicht das technische Funktionieren allein, sondern eine Symbolik der Formen, die, neben der Tradition der Moderne, Dynamik und Fortschrittlichkeit evozieren soll. Das spiegelt sich auch in den Materialien wieder: Glas, Edelstahl, Beton, Faserzement, Aluminium und Cortenstahl sind die Wahl des neuen Jahrtausends.

Die Zukunft des Villenbaus scheint aus heutiger Sicht rosig: die Ungleichheit in der Verteilung von Vermögen und Einkommen nimmt auf der gesamten Welt seit den 1980er Jahren wieder zu und nähert sich auch in Österreich einer breiten Schere an.³⁴ Zuwächse im kapitalintensiven Villenbau sind dementsprechend zu erwarten. Für die Jahrzehnte nach 1945 wurde hingegen sichtbar, dass eine Abgrenzung vom übrigen Einfamilienhausbau nur schwer zu bewerkstelligen ist. Eine solche Abgrenzung nunmehr herzustellen scheint auch wenig fruchttragend. Vielmehr zeigt sich hier ein Phänomen, das vom Denkmalschutz bisher ungenügend erfasst wurde. Das Einfamilienhaus, das zu großen Teilen im Eigenbau errichtet wurde, teilt ein ähnliches Schicksal wie zuvor die anonyme Architektur der landwirtschaftlichen und technischen Denkmale. Abseits einer möglichen künstlerischen Bedeutung – die oftmals an einen namhaften und teuren Architekten gekoppelt ist – muss als Desiderat gelten, das Einfamilienhaus des 20. Jahrhunderts als kulturhistorisches Phänomen zu erfassen und zu bewahren.

³² Vgl. Klaus Jürgen Bauer, Strategien der Kritik. Versuch über Gemeinplätze, in: Dietmar Steiner (Hg.), Wir Häuslbauer. Bauen in Österreich, Wien 1998, S. 38.

³³ *Mattl* (zit. Anm. 29), S. 16.

³⁴ Vgl. *Thomas Piketty*, Das Kapital im 21. Jahrhundert, München 2014, S. 447ff.– Anm.: 2017 besaßen die obersten 10% der Haushalte in Österreich rund 56% des Vermögens, die unteren 50% nur rund 4%. Vgl. *Pirmin Fessler / Peter Lindner (Martin Schürz)*, Eurosystem Household Finance and Consumption Survey 2017 for Austria, Wien 2019, S. 18.

Uferschau-Wasserbau: Denkmalerfassung am Wörthersee

„WIEVIEL MEHR VERTRÄGT DER SEE?“¹

Ohne Denkmalschutz hat gerade die „Wörthersee-architektur“ kaum Überlebenschancen, weil der Investitionsschub und der damit verbundene Veränderungsdruck nirgends so massiv ist wie rund um Kärntens größten und prominentesten Badesees. Dazu zwei Beispiele rezent veränderter Villen am Südufer – erstere *mit*, letztere *ohne* Denkmalschutz-Status:

- Bei der seit 1898 über dem See thronenden ehemaligen Villa „Bercht“ gelang es 2005, den damaligen Konzern „Magna International Inc.“ bzw. dessen Gründer Frank Stronach als Denkmaleigentümer behördlich davon abzuhalten, aus dem planlich als „Schloss Klein Miramar“ bezeichneten, gemäß Verordnung vom 1.11.2002 geschützten Bau ein „Schloss Groß Miramar“ zu formen (Abb. 1, 2).
- Als der Kaufhauskönig Helmut Horten das um 1900 errichtete, ehemals im Besitz der Fürstenfamilie Windisch-Graetz befindliche „Schloss“ (vormals: Villa „Grünwald“) in Sekirn nach dem Zweiten Weltkrieg erwarb und grundlegend veränderte, wurden Bauten der Gründerzeit noch nicht konsequent gesichtet und bewertet, weil der Historismus hierzulande als noch nicht abgeschlossene Stil- und Bauepoche galt (Abb. 3, 4).



Abb. 1: Reifnitz, „Schloss Klein Miramar“ (Denkmalschutz gemäß Verordnung 2002), 1898, Architekt Zekonski

BEGRIFF „WÖRTHERSEearchitektur“

Was die Denkmalfähigkeit des zuletzt angeführten Bauwerkes in Sekirn betrifft, hätte es bei unverändertem Erhaltungszustand als Denkmalkandidat inzwischen gute Karten: Auf Grundlage der im Rahmen der Begutachtung heranzuziehenden „*vorherrschenden Meinung der*

Fachwelt“² gilt mittlerweile unangefochten, dass Beispiele der sogenannten „Wörtherseearchitektur“ grundsätzlich unter den Denkmalbegriff fallen können. Doch welche Bauwerke sind unter diesem Begriff überhaupt zu subsumieren? Wenn man die „Wörtherseearchitektur“ heute als Marke verwendet, meint man damit zumeist jenen Bestand an gehobener touristischer Baukultur, der in den fünf goldenen Jahrzehnten der Wörthersee-Sommerfrische zwischen den 1880er und 1930er Jahren geschaffen

¹ Karin Tschagova, in: Spektrum, 27.6.2006, abgerufen unter <https://www.nextroom.at/article.php?id=24990> (31.8.2020).

² Vgl. VwGH, 15.12.2011, 2010/09/0064.

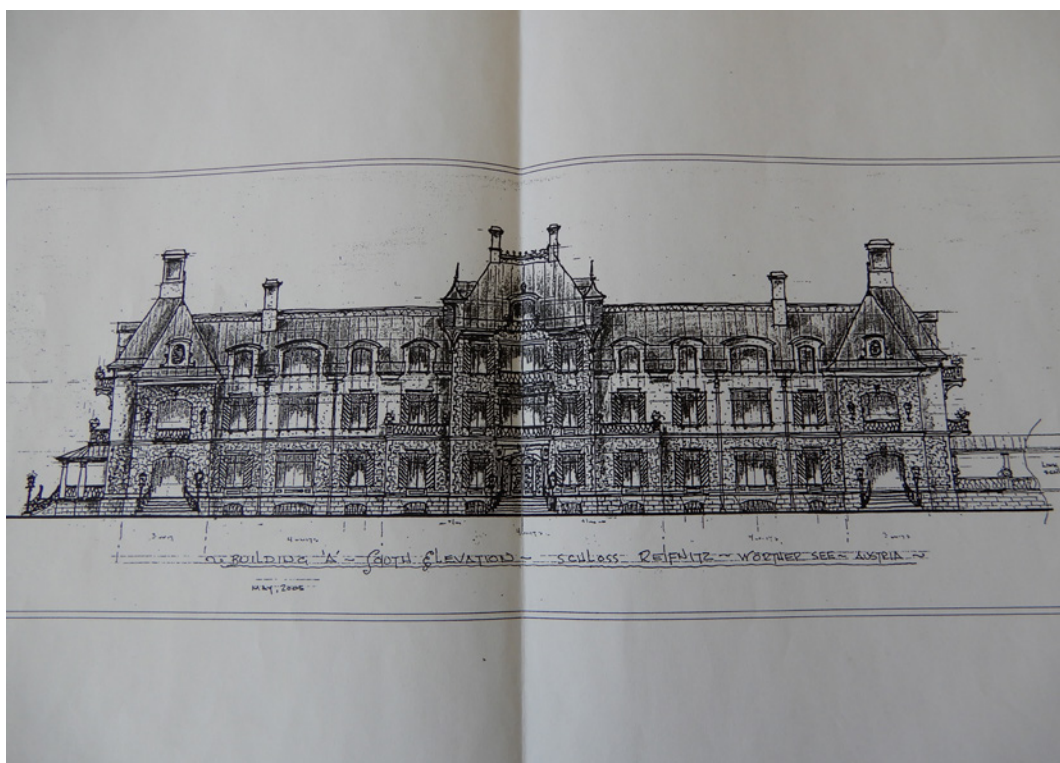


Abb. 2: Erstentwurf
Magna International
Inc, Mai 2005



Abb. 3: Sekirn,
„Schloss“ (ehemals
Villa „Grünwald“),
Ansichtskarte
(Photochromie) 1909

wurde. Zwar wurde der Begriff der „Wörtherseearchitektur“ ursprünglich auf die landschaftstypischen Wassereinbauten bezogen,³ zur dominierenden Bauauf-

gabe entwickelte sich jedoch die Wörtherseevilla.⁴ Bis zum Ersten Weltkrieg wurden Architekten, Bautypen und das für diese Zeit charakteristische Konglomerat von Baustilen aus Wien und anderen Städten der

³ Vgl. Karin Tschagova, Bauen am Ufer, in: Silvie Aigner (Hg.), Architektur aus Kärnten seit 1945 und Kunst im öffentlichen Raum heute, Wien 2008, S. 109.

⁴ Vgl. Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in drei Bänden, Band II, S. 15–18.



Abb. 4: Sekirn,
heutige „Villa
Horten“

Österreichisch-Ungarischen Monarchie und des Deutschen Reiches importiert. Nach dem Ersten Weltkrieg, als die Bauaufträge wirtschaftlich bedingt bescheidener wurden, betraute man vielfach lokal ansässige Planer und Baufirmen, wie beispielsweise den aus Feldkirchen stammenden Baumeister Anton Bulfon, mit Planung und Ausführung. Als „zentrale“, stilbildende „Figur“⁵ der Kärntner Architekturszene konnte sich Franz Baumgartner etablieren. Letzterer, wie beispielsweise auch die Otto-Wagner-Schüler Oskar Schober und Karl Maria Kerndle oder Sigmund Schiffler, behielten die internationale Entwicklung auch dann im Auge, als sich nach 1918 mit den neuen Grenzziehungen der geistige Horizont verengt hatte. Otto Kapfinger bewertet mit Berufung auf Friedrich Achleitner die „Wörtherseearchitektur“ als einzig relevanten Beitrag Kärntens zur österreichischen Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts.⁶ Ihre Qualitäten verortet er im Austarieren von landschaftsbezogenen und „ortsfremden“⁷ Komponenten: „Das Regionale dieser von der Villa bis zum Hotel und Bootsbaus durchgreifenden Charakteristik der Jahrzehnte vor und

nach dem Ersten Weltkrieg definierte sich darin, dass da die überregionalen Themen des englischen Landhauses, des wienerischen Secessionismus, des mitteleuropäischen Empire und Neobarock auf eine Weise synthetisiert und aktualisiert wurden, in der sowohl die individuellen Ansprüche der bürgerlichen Auftraggeber als auch ein damals neues, den Reizen der Natur und des Geländes zugewandtes Lebensgefühl baulich-räumlich zum Ausdruck kam.“⁸

Im Gefolge des Massentourismus entfremdete sich die Region Wörthersee in den 1950er Jahren baulich und ortsbildlich von ihrer historisch gewachsenen Sommerfrische-Kulturlandschaft. Seit einigen Jahren gibt es jedoch Bestrebungen von Kärntner Architekt_innen, an die früheren baukulturellen Leistungen anzuknüpfen, indem sie als „Wörtherseearchitektur“ die historische Architektur der Wörthersee-Sommerfrische, aber auch gute, also landschaftsgerechte Uferbauwerke der jüngeren und jüngsten Zeit vorstellen. In diesem Zusammenhang ist auf die 2006 geschaffene Website <http://www.woerthersee-architektur.at> von Heimo Kramer sowie auf den 2013 von Gordana-Brandner-Gruber und Astrid Meyer-Hainisch gegründeten Verein „KALT UND WARM“ zur Förderung des Bewusstseins für Baukultur im Tourismus und auf die vom ArchitekturHaus Kärnten in Kooperation mit dem Land seit 2018 veranstalteten

⁵ Achleitner (zit. Anm. 4), S. 16.

⁶ Vgl. Otto Kapfinger, Durch Fremdes zum Eigenen. „Kärnten aktuell“, in: Zentralvereinigung der Architekten Österreichs Landesverband Kärnten (Hg.), Raumpositionen. 100 Jahre Zentralvereinigung der Architekten Österreichs Landesverband Kärnten, Klagenfurt 2007, S. 22.

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda, S. 22.



Abb. 5: „Architekt Franz Baumgartner 1876–1946“, Ausstellungskatalog, Künstlerhaus Klagenfurt 1986



Abb. 6: Klagenfurt am Wörthersee, Künstlerhaus (Denkmalschutz seit 1981), 1908, Architekt Franz Baumgartner



Abb. 7: Wörthersee-Uferzonenbereisung, 10.7.2019

Kärntner Seenkonferenzen zur Korrektur der Raumplanung zu verweisen.

PIONIERARBEIT ZUR „WÖRTHERSEearchitektur“

Innerhalb des Bundesdenkmalamtes hat sich als Erster Ulrich Harb, 1992 bis 2006 Landeskonservator in Kärnten, um eine Inventarisierung der sogenannten „Wörtherseearchitektur“ bemüht und sein besonderes Augenmerk auf deren wichtigsten Repräsentanten, Franz Baumgartner, gelegt. Die Recherchen Harbs in den Bauämtern der Wörtherseegemeinden mündeten in eine 1986 kuratierte Ausstellung „Architekt Franz Baumgartner 1876–1946“. Präsentiert wurde die Einzelschau zu Kärntens großem Wörtherseearchitekten im Klagenfurter

Künstlerhaus, einem frühen, secessionistisch geprägten Baumgartner-Bau, mit dessen Unterschutzstellung durch das Bundesdenkmalamt 1981 eine erste Kampagne zur Erhaltung der historischen Sommerfrische-Architektur am Wörthersee eingeleitet wurde (Abb. 5, 6). Da im Rahmen der damaligen Erstbefassung mit dem Thema natürlich noch keine lückenlose Aufnahme möglich war und darüber hinaus heute auch etliche Bauten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als denkmalschutzwürdig beurteilt werden, deren Denkmalfähigkeit vor zwanzig Jahren noch nicht erkennbar war, unternahm das Bundesdenkmalamt 2019 eine neuerliche Bestands-sichtung der gesamten Wörthersee-Uferzone. Die Objekterkundungen erfolgten per Motorboot, sind doch Seeinbauten naturgemäß zum Wasser hin ausgerichtet, die zugehörigen Sommervillen landseitig in der Regel gegen öffentlichen Einblick und unbefugten Zutritt abgeschottet (Abb. 7).

VOM BAROCKEN SEELUSTSCHLOSS ZU NEU- ZEITLICHER SCHLOSSLUST

Die Entwicklung der Region Wörthersee von einer agrarisch strukturierten zu einer Freizeitlandschaft kann in diesem Rahmen begrifflicherweise nur kompakt skizziert werden: Bis zur verkehrsmäßigen und touristischen Erschließung gab es am See vor allem Bauernkeuschen, Fischerhütten und einige Lustschlösser des 16. und 17. Jahrhunderts. Wenn man bei Repräsentativbauten, wie beispielsweise Schloss „Maria Loret(o)“, zwar noch nicht von einer touristischen Baukultur sprechen kann,



Abb. 8: Winklern bei Velden am Wörther See, Postkarte um 1900

so haben sie doch an der späteren Entwicklung partizipiert. Der Beginn der Wörthersee-Schiffahrt 1853 und insbesondere die Anbindung Klagenfurts und Villachs an die Südbahn 1863–1864 veränderten das Landschaftsbild ebenso rasant wie nachhaltig (Abb. 8). In wenigen Jahrzehnten entwickelten sich Pörtschach und Velden zu bevorzugten Sommerfrische-Destinationen von Adel und Bürgertum. In der ersten Blütezeit der Kärntner Sommerfrische von den 1880er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg legten Investoren, wie der in Wien ansässige Porzellanfabrikant Ernst Wahliss, mit der Errichtung von großflächigen Freizeitkomplexen („Etablissements“) den Grundstein für die weitere touristische Entwicklung. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie profitierte Kärnten ab 1921, als die seit 1919 wegen der damals ungelösten Grenzfrage erlassenen Einreisebeschränkungen aufgehoben wurden, davon, dass viele der mit dem Wörthersee konkurrierenden Kur- und Badeorte – Grado, Abbazia, Dubrovnik, Meran, die böhmischen Bäder – quasi über Nacht im Ausland lagen.⁹ Ab den 1940er Jahren trugen Film und Fernsehen mit Komödien („Der Herr Kanzleirat“, „Die Rose vom Wörthersee“), seit den 1970er Jahren Events mit Volksfestcharakter (GTI-Treffen, Starnacht am Wörthersee, Fête blanche) zur überregionalen Bekanntheit des Wörthersees

⁹ Vgl. Barbara Deuer / Wilhelm Deuer, *Rund um den Wörthersee*, Klagenfurt 2010, S. 25.– Vgl. Heidi Rogy, *Tourismus in Kärnten. Von der Bildungsreise zum Massentourismus (18.–20. Jahrhundert)*, Klagenfurt 2002, S. 207–214 (= *Archiv für Vaterländische Geschichte und Topographie*, Bd. LXXXVIII).

bei. Baulich fand der Massentourismus in Pensionen, Hotel- und Appartementanlagen seinen Niederschlag. Dass die damit verbundenen „Revitalisierungen“ der Bausubstanz und dem historischen Erscheinungsbild nicht immer zuträglich waren, zeigt das seit 1986 unter Denkmalschutz stehende Schloss Velden. Der Umbau des einst renaissancezeitlichen Khevenhüller-Schlusses zu einem „typisch spätgründerzeitlichen Etablissement“¹⁰ ab 1891 bildete den Auftakt zu einer Reihe weiterer Adaptierungsphasen, wie sie eine touristische Nutzung bei wechselnden Besitzern – u. a. der deutsch-schweizerische Industriellenerbe Gunther Sachs, die Hypo-Alpe-Adria-Bank und Karl Wlaschek – zwangsläufig mit sich bringt. Mit dem als Wettbewerbsergebnis von Christian Jabornegg und András Pálffy 2004 geplanten Erweiterungsbau steht das Schloss jedoch auch positiv für den Vorstoß, am Wörthersee einen baukulturellen Wechsel hin zu einer „Archikultur“¹¹ einzuleiten, wie sie in Vorarlberg etwa mit dem Kunst- und Festspielhaus Bregenz bereits Ende der 1990er Jahre realisiert wurde (Abb. 9).

Wie bei derartigen Einrichtungen üblich, gehörten zu der nach Plänen von Wilhelm Heß adaptierten

¹⁰ Wilhelm Deuer, *Schloss Velden am Wörthersee. Vom adeligen Lustschloss zum Tourismussymbol*, in: *Marktgemeinde Velden am Wörther See* (Hg.): *Marktgemeinde Velden am Wörther See. Geschichte–Kultur–Natur*, Klagenfurt 2010, S. 152.

¹¹ Boris Podrecca, *Tourismus-Architektur im Wandel*, in: Gordana Brandner-Gruber / Astrid Meyer-Hainisch: *Kalt und Warm. Baukultur in Seen- und Thermenregionen im Alpen-Adria-Raum*, Eigenverlag o. J., S. 22.



Abb. 9: Velden am Wörther See, Schloss (Denkmalschutz seit 1986), 1590–1603, Umbauten/Erweiterungen: 1890 Architekt Wilhelm Hess, 1920/30 Architekt Franz Baumgartner, 2013 Architekturbüro Jabornegg & Pálffy



Abb. 10: Pörtschach am Wörther See, Werzerbad (Denkmalschutz seit 1988), 1895, Architekt Josef Victor Fuchs

Veldener Schlossanlage auch ein Schlossbad und eine Seerestaurations. Diese Bauten wurden in Velden, wie in fast allen Orten am Seeufer, im vorhergehenden Jahrhundert sukzessive abgerissen. Ihr Verlust leitet zur Frage über, was an touristischem Baubestand noch vorhanden ist, was bereits unter Denkmalschutz steht und wo für Denkmalschützer_innen noch Handlungsbedarf herrscht.

BADEANLAGEN, BADE- UND BOOTSHÄUSER

Vom späten 19. Jahrhundert an gehörten Freizeiteinrichtungen, wie Badeanlagen, Bade- und Bootshäuser, zur touristischen Basisinfrastruktur. Von den rund fünfzehn Badeanstalten aus der Zeit der Jahrhundertwende, die man als klassische Holzkonstruktionen U- bzw. Doppel-U-förmig auf Piloten errichtete, zeugt heute nur noch das als Teil des „Etablissement Werzer“ geplante, 1988 unter Denkmalschutz gestellte „Werzerbad“ in Pörtschach. Im Zuge der 2013 angestrebten Gesamtanierung und -adaptierung stimmte das Bundesdenkmalamt einer weitgehenden Rekonstruktion zu, die auf Grundlage der detaillierten Bauwerks- und Bestandserfassung Andrea Ladstätters im Rahmen ihrer Masterarbeit an der Universität für Bodenkultur Wien gut umgesetzt werden konnte (Abb. 10).¹² Die Konstruktion weist zwar heute nur noch einen sehr bescheidenen Rest an Originalsubstanz auf, konnte aber auf diese Weise zumindest vor dem sicheren Verfall gerettet werden. Das ebenfalls noch in Betrieb befindliche Strandbad Klagenfurt von 1927–1929, mit einer verbauten Fläche von 12.000 m² zu seiner Bauzeit eines der größten Bäder Europas, wurde bereits in Stahlbeton ausgeführt, war

¹² Andrea Ladstätter, Das Werzer Bad – ein letztes Zeugnis historischer Holzbau- und Badekultur, Masterarbeit, Universität für Bodenkultur, Wien 2010.

Abb. 11: Klagenfurt am Wörthersee, Strandbad (Denkmalschutz gemäß Nachtragsverordnung vom 10.12.2008), 1927–1929, Architekten Franz Koppelhuber und Paul Theer, 1959/60 Erweiterung, Kabinenhäuschen



Abb. 12: Klagenfurt am Wörthersee, Boots- und Vereinshaus des Rudervereins „Albatros“ (Denkmalschutz seit 1986), 1909, Franz Baumgartner, Adaptierung 1979



aber im ursprünglichen Entwurf mit Mitteltrakt und Seitenflügeln noch durchaus am Typus der klassischen Badeanlagen orientiert.¹³ Gemäß Verordnung¹⁴ stehen die Eingangshalle und der nördliche Kabinentrakt unter

Denkmalschutz. Uferseitig ist der Anlage ein parkartiger Strand mit schattenspendenden Bäumen und offen gereihten Kabinenhäuschen vorgelagert. Letztere wurden zwar seinerzeit nicht in den Schutzzumfang miteinbezogen; als begehrte Statussymbole alteingesessener Klagenfurter Familien scheinen sie jedoch auch nicht von Abbruch bedroht (Abb. 11). Von den Clubhäusern der Traditions-Rudervereine „Albatros“ und „Nautilus“ wurde das von Franz Baumgartner geplante, 1909 als Fachwerkbau ausgeführte Vereinsgebäude „Albatros“ mit seinen vorgelagerten Flachbauten für Bootsställe und Sonnenterrassen vom Bundesdenkmalamt im Rahmen der bereits genannten ersten Unterschutzstellungs-Schwerpunktaktion 1986 unter Denkmalschutz

¹³ Vgl. *Adolf Wolf*, Die städtischen Betriebe, in: Erwin Stein (Hg.): Die Städte Deutschösterreichs. Eine Sammlung von Darstellungen der deutschösterreichischen Städte und ihrer Arbeit in Wirtschaft, Finanzwesen, Hygiene, Sozialpolitik und Technik, Bd IV, Berlin 1929, S. 152–158.– Vgl. *Peter Harald Schurz*, Die Architektur am Wörthersee in Kärnten von der zweiten Hälfte des 19. Jh. bis heute, Dissertation, Technische Universität, Graz 1983, S. 78–91.

¹⁴ Verordnung gemäß § 2a DMSG, 10.12.2008, GZ BDA-01028.ssb/0028-DMF/2008.



Abb. 13: Klagenfurt am Wörthersee, Clubhaus Ruderverein „Nautilus“ (noch kein Denkmalschutz), 1960, Architekt Rolf Haas



Abb. 14: Klagenfurt am Wörthersee, Schiffswerft (noch kein Denkmalschutz), 1978, Architekten Günther Domenig und Volker Giencke

gestellt (Abb. 12). Im Gutachten des Amtssachverständigen Ulrich Harb wurden „*Elemente des englischen Landhauses, der deutschen Nationalromantik und der bodenständigen Architektur*“¹⁵ angeführt – Tendenzen, die die Forschung später im Zusammenhang mit den Phänomenen „Heimatschutzbewegung“ und „Heimatsstil“ untersuchte und natürlich nicht nur für die Region Wörthersee geltend machte.¹⁶ Da inzwischen auch die

Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer typischen und/oder herausragenden Leistungen auf dem Prüfstand steht, rückt auch das Clubhaus „Nautilus“ aus der Hand des Klagenfurter Architekten Rolf Haas von 1960 mit einem „*gut proportionierte(n) Baukörper in sorgfältiger Detailausbildung*“¹⁷ in den Fokus der Denkmalbehörde (Abb. 13). Dies gilt auch für die von Günther Domenig und Volker Giencke

¹⁵ Unterschutzstellungsbescheid zum Bootshaus des Rudervereins Albatros, Klagenfurt am Wörthersee, Friedelstrand 11, 4.12.1986, GZ 2926/4/86.

¹⁶ Vgl. Géza Hajós, Heimatstil – Heimatschutzstil, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), Bd. XLIII, Wien 1989, S. 156–159.– Andreas Lehne, Heimatstil –

Zum Problem der Terminologie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), Bd. XLII, Wien 1988, S. 159–164.

¹⁷ Theresia Hauenfels / Otto Kapfinger, Bautenchronologie: Ausgewählte Beispiele 1950–2007, in: Aigner (zit. Anm. 3), S. 124.



Abb. 15: Pörtschach am Wörther See, Boots- und Badehaus der Villa „Miralago“ (Denkmalschutz seit 1995), 1893–1895, Architekt Carl Langhammer



Abb. 16: Pörtschach am Wörther See, Bootshaus der Villa „Seeblick“ (Denkmalschutz seit 1989), 1888, Architekt Josef Victor Fuchs

1978 geplante Klagenfurter Schiffswerft (Abb. 14). In Respektierung der nördlichen Uferpromenade wurde die Schiffsreparaturanlage als 60 × 25 m große, künstlich geschaffene Insel in den See gelegt. Wie Domenig in seinem „Werkbuch“ ausführte, wollte er den Eindruck eines auf der Wasseroberfläche treibenden Körpers vermitteln: „Daher sind (...) nur jene Elemente sichtbar, die es unbedingt geben musste: der geschwungene Balken des Betriebsgebäudes, die Stützen und der Fachwerksbalken mit seinen nautischen Motiven, der Bock der Kranbahn, das wandelbare Dach und die Intarsien der Pfähle als Erinnerung“.¹⁸ In Anbetracht der von der Fachwelt konzidierten gelungenen Verbindung von „technischer

¹⁸ Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) Wien (Hg.), Günther Domenig Werkbuch, Wien 1991, S. 138.

Architektur und hochentwickelter Kulturlandschaft“¹⁹ sind es nicht nur technische Besonderheiten, die für einen künftigen Schutzstatus dieser Anlage sprechen.

Historische Boots- und Badehäuser wurden bisher ausschließlich in Pörtschach, dort vor allem im Gefüge der Seevillensensembles, unter Schutz gestellt. Aus der Gründerzeit wurden Beispiele jener Architekten ausgewählt, die von ihren Bauherrschaften mit mehreren, oft in räumlicher Nähe zueinander befindlichen Bauprojekten befasst waren und das Landschaftsbild der Uferzone bis heute dominieren: hier ist zum einen Josef Victor Fuchs mit dem „1888“ datierten Bootshaus der Villa „Seeblick“, zum anderen Carl Langhammer mit dem Boots- und Badehaus der 1893–1895 errichteten Villa

¹⁹ Achleitner (zit. Anm. 4), S. 59–60.



Abb. 17: Pörtschach am Wörther See, Boots- und Badehaus der Pension „Schnür“ (Denkmalschutz seit 1998), 1926, „Kärntner Aktiengesellschaft für Hoch- und Spezialbauten Klagenfurt“



Abb. 18: Klagenfurt am Wörthersee, Bootshaus-Ensemble (noch kein Denkmalschutz), erste Hälfte 20. Jahrhundert

„Miralago“ anzuführen (Abb. 15, 16). Zuletzt wurde 1998 noch das Boots- und Badehaus der Villa „Schnür“ in den Denkmalbestand übernommen (Abb. 17). Diese Konstruktion geht zwar – im Gegensatz zu den genannten Vorgängern – auf keinen der namhaften „Wörthersee-Architekten“ zurück, vertritt jedoch in Bauzeit (1926) und Stil (am Übergang vom Historismus zum Internationalen Stil) einen jüngeren, funktionellen Typ des Boots- und

Badehauses. Tatsächlich sind es heute vor allem noch jene schlichten, versachlichten Badehäuser des frühen 20. Jahrhunderts mit ihren zum Wasser hin vorgelagerten Balkonen, die für die Wörthersee-Kulturlandschaft charakteristisch und wohl auch unverzichtbar sind. Ein besonders schönes – derzeit noch ungeschütztes – Ensemble dieses Typs ist am Nordufer bei Klagenfurt zu finden (Abb. 18). Neben den reinen Holzkonstruktionen



Abb. 19: Pörtschach am Wörther See, Villen „Seeblick“ (Denkmalschutz seit 1989), 1888 und „Seewart“ (Denkmalschutz seit 2011), 1892, beide Architekt Josef Victor Fuchs



Abb. 20: Pörtschach am Wörther See, Villen „Wörth“ (Denkmalschutz seit 1987), 1891, Architekt Josef Victor Fuchs, „Seehort“ (Denkmalschutz seit 1989) und „Miralago“ (Denkmalschutz seit 1988), beide 1893–1895 von Architekt Carl Langhammer, „Seefried“ (Denkmalschutz seit 1987), 1894 o. A.

gibt es auch einige Objekte, die zur erweiterten Nutzung als Wohn- und Bade-/ Bootshaus aus Stein und Ziegeln

gemauert wurden. Diese – als Vertreter seien das „Seehaus am Fischerfels“ von 1902 oder die Villa „Karrer“



Abb. 21:
Krumpendorf
am Wörthersee,
Villa „Vogelberg“
(Denkmalschutz
seit 1989), 1890,
Baumeister Franz
Madile



Abb. 22: Sekirn, Villa
„Schwarzenfels“
(Denkmalschutz seit
1986), 1893–1894,
„Amateurarchitekt“
Friedrich Theuer

von 1926 genannt – leiten zum Sommerfrische-Wohnbau über.

SEEVILLEN, SEEHÄUSER

An Seehäusern und -villen hat das Bundesdenkmalamt bisher rund 15 Objekte unter Denkmalschutz gestellt.

Die städtisch beeinflusste Gründerzeitvilla in ihrer Bandbreite an stilistischen Möglichkeiten wurde im Rahmen der ersten Unterschutzstellungsinitiative der 1980/1990er Jahre nahezu vollständig erfasst. Zu den beiden schon genannten späthistoristischen Villenensembles in Pörtschach – im Westen die Villen „Seeblick“ und „Seewart“, in der Ostbucht die Villen „Wörth“, „Seehort“, „Miralago“ und „Seefried“ – gehören auch terrassierte



Abb. 23: Velden am Wörther See, Villa „Lisi“ (noch kein Denkmalschutz), 1911, Baumeister Anton Bulfon

Treppen- und weitläufige Parkanlagen (Abb. 19, 20). Mit asymmetrischen Grundrissen, mit der „für diese Zeit typischen reichen und vielgestaltigen architektonischen Formgebung“²⁰ und mit einer durch Dachverschnidungen, -aufbauten und Kamine bewegten Dachlandschaft entsprechen die Beispiele sämtlich dem „Typ der herrschaftlichen Seevilla der Jahrhundertwende, der die Kulturlandschaft der großen Alpenseen so wesentlich prägte“²¹. Noch stärker auf die architektonische Fernwirkung hin berechnet sind jene schloss- bzw. burgartigen Sommerfrische-„Ansitze“, die eine besondere Lage als zusätzlichen Effekt für sich verbuchen. Das kann eine Halbinsel sein, wie im Falle der Pörschacher Villa „Angerer“ von 1893–1895, ein Entwurf des Ferstel-Schülers Alexander Graf, oder eine Klippe, wie bei den zwei einander gegenüber liegenden, bastionenartig über dem See gelegenen Monumenten, der Villa „Vogelberg“ von 1893 am Nordufer bei Krumpendorf und der Villa „Schwarzenfels“ von 1893/1894 am Südufer bei Sekirn (Abb. 21, 22).

Was den Bestand an Seevillen und -häusern der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts betrifft, ist das Bundesdenkmalamt aktuell bestrebt, noch bestehende Lücken zu schließen. Ab 1910 beeinflusste der bereits mehrfach genannte Architekt Franz Baumgartner das Baugeschehen am Wörthersee wie kein anderer vor

und nach ihm. Baumgartner stammte aus Wien, wo er bei Victor Luntz studiert und bei Hermann Helmer und Ferdinand Fellner d. J. praktiziert hatte, bevor er ab 1906 an der k.k. Staatshandwerkerschule in Kärnten unterrichtete.²² Parallel zu seiner Lehrtätigkeit arbeitete Baumgartner als Architekt. Da Baumgartner mit einigen damals gut im Geschäft stehenden Baumeistern, wie Anton Bulfon oder Georg Horčička, eng zusammen arbeitete und auch befreundet war, konnte er allein am Wörthersee, wo er ab 1924 in Velden ein (selbst geplantes) Sommerhaus sein Eigen nennen durfte, mehr als 140 (!) Projekte realisieren.²³ Seine Hauptbauaufgabe fand der Architekt in der Planung von Villen und Land- bzw. Seehäusern, bei denen er sich neben den Einflüssen durch Heimat- und Jugendstil auch von den Ideen der Cottage- und Heimatschutzbewegung inspirieren ließ, die vor allem über die deutsche Architekturtheorie (Hermann Muthesius u. a.) den Weg zu den österreichischen Architekten fanden.²⁴ In Auseinandersetzung mit diesen Strömungen fand sich Baumgartner in seiner Beziehung zum bodenständigen Handwerk (zur Zimmermanns-, Tischler- und Schmiedekunst) und zu natürlichen Materialien aus der Region (u. a. Pörschacher Marmor, Holz,

²⁰ Unterschutzstellungsbescheid zur Villa „Miralago“, Hauptstraße 129, 9210 Pörschach am Wörther See vom 16.4.1988, GZ 1456/3/1988.

²¹ Ebenda.

²² Vgl. Ulrich Harb, Architekt Franz Baumgartner 1876–1946, Künstlerhaus Klagenfurt 1986, S. 7.

²³ Vgl. Andreas Klewein, Architekt Franz Baumgartner und Baumeister Anton Bulfon – ein erbauliches Duo für Velden am Wörther See, in: Carinthia I. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten, Jg. 207, Klagenfurt 2017, S. 423–450.

²⁴ Vgl. Hajós, (zit. Anm. 15), S. 157–158.



Abb. 24: Saag, Forstseekraftwerk (Denkmalschutz seit 1996), 1923–1925, Architekt Franz Baumgartner



Abb. 25: Pörtschach am Wörther See, Villen „Almrausch“, „Und“, „Edelweiss“ (Denkmalschutz seit 1995), 1910–1913, Architekt Franz Baumgartner

Eisen, Kalk) bestätigt. In frühen Jahren eignete sich der Architekt auch jenes Repertoire an variablen Form- und Raumelementen an, das ihm in den außerordentlich produktiven 1920er und 1930er Jahren bei seiner – notwendigerweise zunehmend – seriellen Arbeitsweise entgegenkam. Achleitner führte in seinem bereits genannten

Architekturführer die „charakteristische Physiognomie“²⁵ der Baumgartner-Bauten auf eine Art „Baukastensystem“ zurück: Hinter der Kombination konstanter Elemente (Baukörper- und Dachverschnidungen, Erker,

²⁵ Vgl. *Achleitner*, (zit. Anm. 4), S. 16.



Abb. 26: Pörschach am Wörther See, Villen „Luckmann“ und „Turković“ (noch kein Denkmalschutz), 1913, Architekt Franz Baumgartner

Loggien, Veranden, Balkone, risalitartige Anbauten, Gaupen), ja ganzer Raumkonzepte (Eingangshalle mit offener Stiege), lässt sich im Rückblick auf den heute so leicht zu identifizierenden Bestand an Erhaltenem eine durchaus erfolgreiche Strategie erkennen. Beispiele, wie die Veldener Villa „Lisi“ (Abb. 23) oder die Pörschacher Villa „Schnür“, demonstrieren, dass auch die örtliche Baumeisterschaft das Baumgartner-Idiom übernahm. Wie die Errichtung des „Forstseekraftwerkes“ in Saag 1923–1925 zeigt, eignete sich die Formensprache zudem auch für Aufgaben abseits des Villenbaus (Abb. 24). Am augenfälligsten tritt Baumgartners Architektur dort in Erscheinung, wo die Bauten ihre Wirkung im übergeordneten Verbund der Gruppe entfalten können. Ulrich Harb war vor zwanzig Jahren noch der Meinung, der Erhalt *eines* frühen Baumgartner-Ensembles in Pörschach wäre ausreichend, und daher hat er sich 1995 für die frühe, vom Ufer abgerückte dreiteilige Gruppe mit den Villennamen „Almrausch“ – „Und“ – „Edelweiss“ von 1910–1913 ausgesprochen (Abb. 25). Seiner Expertise folgend hat man die Villen „Turković“ und „Luckmann“ von 1913 nicht unter Denkmalschutz gestellt, wiewohl sie von Achleitner seinerzeit als „Schlüsselbauten im Werk Baumgartners“²⁶ bewertet wurden. Im Falle dieses Pörschacher Ensembles hat das Bundesdenkmalamt jedoch inzwischen ein Ermittlungsverfahren eingeleitet (Abb. 26).

²⁶ Achleitner (zit. Anm. 4), S. 69.

Wenn auch vom Wasser aus nicht einsehbar, muss im Kontext des Wörthersee-Villenbestandes auch die von Josef Hoffmann 1923–1925 geplante und in den 1930er Jahren – wiederum nach Plänen des großen österreichischen Architekten – aufgestockte Villa „Ast“ ihrer herausragenden künstlerischen Bedeutung wegen Erwähnung finden (Abb. 27). Zum weitgehend erhaltenen „Gesamtkunstwerk“²⁷ zählt nicht nur das auf einem Plateau über dem Südufer situierte Hauptgebäude mit künstlerischen Akzenten von Anton Hanak und Franz Čížek, sondern auch die Gartenanlage und -architektur mitsamt einem an der Süduferstraße (ehemals „Kaiser-Franz-Joseph-Straße“) gelegenen Pfortnerhaus. Im Rahmen des von 1981 bis 1983 dauernden Unterschutzstellungsverfahrens erfasste man in Kooperation mit Christian Witt-Döring/Österreichisches Museum für angewandte Kunst das von Hoffmann eigens entworfene Interieur – angefangen vom Eisengeländer des Foyers bis hin zu den geschnitzten Karniesen und Heizkörperverkleidungen der Schlafzimmer. Für die Einbeziehung der damals vom Verkauf bedrohten Originaleinrichtung in den Schutzzumfang gab letztendlich das Gutachten Eduard F. Seklers den Ausschlag. In detaillierter Kenntnis des Hoffmann’schen Gesamtwerkes konnte der in Cambridge, MA, Vereinigte Staaten lebende und lehrende Architekturtheoretiker und Denkmalpfleger schlüssig den „*echten Seltenheitswert*“ eines von Hoffmann nach dem Ersten Weltkrieg in seiner

²⁷ Achleitner (zit. Anm. 4), S. 79.



Abb. 27: Auen, Villa „Ast“ (Denkmalschutz seit 1983), 1923–1925, Aufstockung 1934, Architekt Josef Hoffmann



Abb. 28: Klagenfurt am Wörthersee, Hotel „Wörthersee“ (Denkmalschutz seit 1986), 1891–1897, Architekt Wilhelm Heß

Gesamtheit erhaltenen Einzelwohnhauses wie auch die besondere Bedeutung des Gebäudes im Gesamtwerk des Architekten nachweisen, „weil es eindeutig bei Hoffmann eine neue Stilstufe (Auseinandersetzung mit dem ‚Neuen Bauen‘) einleitet“²⁸.

²⁸ Vgl. Unterschutzstellungsbescheid zu Auen, Haus „Heimdall“ (Villa „Ast“), 23.9.1983, GZ 8613/83.

HOTELARCHITEKTUR

Nach dem Vorbild der Hotelgründungen, mit welchen die Südbahngesellschaft ab 1878 entlang ihrer Eisenbahnlinien die Voraussetzungen für eine touristische Entwicklung geschaffen hatte, entstanden im ausgehenden 19. Jahrhundert auch im Bereich der landschaftlich malerischen Flügelstrecke zwischen



Abb. 29: Pörschach am Wörther See, „Parkhotel“ (noch kein Denkmalschutz), 1959–1963, Ziviltechniker Kurt Köfer/ Wayss&Freytag – Simplexbau

Marburg und Villach („Kärntner Bahn“) mit dem Landschaftspanorama werbende Fremdenhotels.²⁹ Unter den damals neu errichteten oder adaptierten Großhotels in Wörthersee-Ufernähe vermitteln heute nur noch das bereits beschriebene Veldener Schlosshotel und das Klagenfurter „Hotel Wörther See“ ansatzweise etwas von einstiger Grandezza. Beide Monumentalbauten, in der überkommenen Form auf den Architekten Wilhelm Heß zurückgehend, wurden 1986 (das eine zur Gänze, das zweite in der Außerscheingung) unter Denkmalschutz gestellt. Trotz des aufrechten Schutzstatus ist das Schicksal des 1890 im Auftrag der Grafen Thurn-Valsassina in mehreren Baustufen realisierten, im Bautypus an einer Villa orientierten Heimatstil-Großhotels in der Ostbucht seit zwanzig Jahren ungewiss und beschäftigte 2015 bereits den Denkmalbeirat (Abb. 28). Die gleichfalls von Heß als Bestandteil des Etablissement „Wahliss“ am Pörschacher „Landspitz“ (als Hauptgebäude von insgesamt dreizehn Hotel-Villen) geplante „Villa IX“ wurde Anfang der 1960er Jahre abgebrochen. Anstelle eines mit Mittel- und Nebenrisaliten traditionell gegliederten Repräsentativgebäudes, dem 1889 Kaiser Franz Joseph I. die Ehre eines Besuchs erwies, trat 1963 das heutige „Parkhotel“ – eine weiße, durch Loggienfassaden gerasterte „Scheibe“, die in Bauform, Maßstäblichkeit, Baustoff (z. B. Eternitbrüstungen) und Uni-Farbgebung die ortsüblichen Gepflogenheiten sprengt und daher von der Bevölkerung

lange Zeit als „hypertropher Neubau im Emmentalerstil“ diffamiert wurde (Abb. 29). Heute gilt das Parkhotel als „Landmark“³⁰, was neben der Kubatur des Baukörpers auch der markanten Lage auf der Pörschacher Halbinsel und einem – für Objekte dieser Zeitstellung unüblich – luxuriösen, noch aus der Gründerzeit stammenden, parkartig gestalteten Umfeld geschuldet ist. Leitmotiv der vom Wiener Zivilingenieur Kurt Köfer geplanten zweihüftigen, siebengeschossigen Anlage ist die Loggia, der Jan Tabor in der 2013 erschienenen Festschrift zum 50-Jahr-Jubiläum des Parkhotels einen eigenen Beitrag widmete: „Das Loggienhotel als architektonische Geste des neuen Volksluxus“³¹ mache seine Gäste in demokratischer Weise „ähnlich den Theaterlogen zu Schauern des Spektakels der prachtvollen Landschaft rundherum“³² und wäre daher „ein in jeder Hinsicht hervorragendes Beispiel (...) für das Weltanschauungshotel der Aufbau-/ Wirtschaftswunder-/ Sozialpartnerschaftszeit“³³. Trotz einiger in der Hotellerie unerlässlicher rezenter Erweiterungen und Adaptierungen hat sich das Gebäude seine bauzeitlichen Qualitäten bewahrt und wurde daher inzwischen im Unterschutzstellungsplan des Bundesdenkmalamtes zur Ermittlung seiner Denkmaleigenschaften vorgesehen.

²⁹ Vgl. *Désirée Vasko-Juhász*, Die Südbahn. Ihre Kurorte und Hotels. Mit einem einleitenden Essay von Mario Schwarz und mit Fotos von Christian Chinna, Wien-Köln-Weimar 2006 (=Semmering Architektur, Bd. I), S. 78.

³⁰ *Karin Raith*, Hotel in Seh-Lage. Landmark im Landschaftspark, in: *Parkhotel Pörschach* (Hg.), 50 Jahre Parkhotel Pörschach am Wörthersee, Pörschach 2013, S. 20.

³¹ *Jan Tabor*, Traktat über Hotel als Weltanschauung, insbesondere über das Loggienhotel als architektonische Geste des neuen Volksluxus, in: Ebenda, S. 10.

³² *Tabor* (zit. Anm. 31), S. 12.

³³ Ebenda.



Abb. 30: Auen, „Waldhaus am See“ (Denkmalschutz seit 1965), o. J., o. A., 1933–1935 zeitweise Wohn- und Arbeitsstätte Alban Bergs



Abb. 31: Sekirn, „Gustav-Mahler-Komponierhäuschen“ (Denkmalschutz gemäß Verordnung vom 1.11.2002), 1900



Abb. 32: Sekirn, ehemalige Villa „Mahler“ (noch kein Denkmalschutz), 1900/01, Amateurarchitekt Friedrich Theuer

KÜNSTLERVILLEN, -HÄUSER

Die Kulturlandschaft rund um den Wörthersee inspiriert seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt hier ansässige wie auch „zugereiste“ Kulturschaffende.³⁴ Johannes Brahms wählte für seine drei Kärntner Sommer (1877–1879) Pörschach zum Aufenthalt, wo er eine Vielzahl von Werken, darunter seine 2. Symphonie und das

³⁴ Vgl. zum folgenden Abschnitt *Anton Fuchs*, Auf ihren Spuren in Kärnten. Alban Berg Gustav Mahler Johannes Brahms Hugo Wolf Anton Webern. Mit einem Vorwort von Alexander Widner, aktualisierte Neuauflage, Klagenfurt 2005, S. 11–29, 31–55, 57–81.

Violinkonzert op. 77, schuf. In den vergangenen Jahren bemühte sich die örtliche Johannes-Brahms-Gesellschaft vergebens um den Erhalt des Werzer-Stammhauses „Weißes Rössl“, in dem der Komponist zu speisen pflegte. Am Südufer des Sees befinden sich zwei Sommervillen weiterer berühmter Komponisten. Unter Denkmalschutz steht seit 1965 das 1932 von Alban und Helene Berg erbaute „Waldhaus“ in Auen (Abb. 30). Bis zum frühen Tod Alban Bergs 1935 war das im romantisch-alpinen Heimatstil errichtete Landhaus deren ständiger Wohnsitz. Hier arbeitete Berg an der Oper „Lulu“ und an seinem „Dem Andenken eines Engels“ gewidmeten Violinkonzert. Seine erst 1976 verstorbene Frau Helene, geb. Nahowski, gründete noch zu ihren Lebzeiten eine



Abb. 33: Krumpendorf am Wörthersee, Wohnhaus/Atelier „Vavra“ (noch kein Denkmalschutz), 1990, Architekt Klaus Mayr



Abb. 34: Keutschach am Wörthersee, Pyramidenkogel, Aussichtsturm (noch kein Denkmalschutz), 2007–2013, Architekten Dietmar Kaden und Markus Klaura

Stiftung, die die Anlage inzwischen im Rahmen von Veranstaltungen öffnet. Auch das im Eigentum der Stadt Klagenfurt stehende, gemäß Verordnung³⁵ unter Denkmalschutz stehende „Study“ Gustav Mahlers, wo ab 1900 wesentliche Teile der Mahler'schen Liederzyklen und Symphonien entstanden, ist während der Sommermonate öffentlich zugänglich (Abb. 31). Die Unterschutzstellung der 1900–1901 im Auftrag Mahlers erbauten, vom Komponisten bis zum Tod der Tochter 1907 während der Ferien bewohnten Villa in Sekirn ist hingegen seit Jahrzehnten ein Desiderat. (Abb. 32). Zwei bekannte bildende Künstler_innen mit architektonisch spannenden Ateliers sind in Krumpendorf am Wörthersee, wenn auch nicht in Ufernähe, zu finden (Abb. 33). Als schwebende Holzkonstruktionen ausgebildet, zitieren

³⁵ Verordnung gem. § 2a DMSG (zit. Anm. 14).

diese Künstlerdomizile die Boots- und Badehäuser der Sommerfrische-Ära.

Zuletzt mit Blick auf die Unterschutzstellungs-Zukunft ein „Tanz in der Landschaft“³⁶ als spektakuläres Beispiel zeitgemäßer Tourismusarchitektur: Für den sinnlichen Hüftschwung des 100 m hohen, seither mit Auszeichnungen bedachten Holz-Stahl-Aussichtsturmes am Pyramidenkogel, der sehr schnell nach der Fertigstellung 2013 zum Wahrzeichen der Region geworden ist, nahmen die Architekten Dietmar Kaden und Markus Klaura eigenen Angaben zufolge Sophia Loren als Vorbild (Abb. 34).³⁷

³⁶ Andreas Kleewein, Der Pyramidenkogel und seine Türme. Von einer Warte zum 100 Meter hohen Aussichtsturm, Keutschach am See 2018 (=Keutschacher Schriftenreihe, Bd. I), S. 84.

³⁷ Ebenda, S. 85.

Vom Salon zum Wohnzimmer. Beiträge zur Genese des Wiener Einfamilienhauses

„Das Einfamilienhaus hat bei uns keinerlei Tradition.“
Josef Frank, 1924.¹

Dieser Text beschäftigt sich mit Bautypen, die aus der Schaffung privater Räume für Familien hervorgegangen sind. Aus der Privatheit, die ihr konstituierendes Element darstellt, resultiert eine gegenüber anderen Bautypen weitaus geringere Präsenz in kunsthistorischen Untersuchungen, die sich hinsichtlich der Villa in den letzten Jahren stark intensiviert hat.² Das Einfamilienhaus hingegen, das im Zusammenhang mit Flächenverbrauch, Ortsbildveränderungen und Fragen der architektonischen Qualität und Nachhaltigkeit seit den 1970er Jahren in Verruf geraten war, stand lange Zeit nicht im Mittelpunkt wissenschaftlichen Interesses. Friedrich Achleitner war der erste, der in verdienstvoller Weise in sein Inventar der österreichischen Architektur des 20. Jahrhunderts auch Einfamilienhäuser miteinbezogen hat, mitsamt der fallweisen Veröffentlichung von Grundrissen, einer Information, die nicht immer leicht zu beschaffen ist. Der vorliegende Text versteht sich allerdings nicht als vollständige Geschichte des Wiener Einfamilienhauses – diese Aufgabe hat die früh verstorbene Iris Meder in ihrer Dissertation auf hohem Niveau und umfassend erledigt.³ Vielmehr will er der Genese und Entwicklung jener

Motive nachspüren, die das Einfamilienhaus eigentlich erst ausmachen: Dimensionen, Grundrisse, Funktionskonzentrationen und Repräsentativität bzw. der Verzicht darauf unterscheiden das Einfamilienhaus von der Villa, und auf diese Themen bezieht sich der vorliegende Text. Als Basis dienen neben den genannten Arbeiten auch mehrere verdienstvolle Architekten-monographien.⁴

In der Folge werden mehrere Hypothesen aufgestellt: Erstens, das Einfamilienhaus entwickelt sich in Österreich aus einer Synthese der Traditionen von Villa und Arbeiterwohnbau; zweitens, das Einfamilienhaus entsteht aus der Zusammenführung unterschiedlicher Raumfunktionen (Salon, Speisezimmer, Villa, Spielzimmer, Herrenzimmer, ...) in einen einzigen Raum, der alle Funktionen aufnehmen kann, nämlich das Wohnzimmer als Erfindung der Moderne. Drittens, das Einfamilienhaus hat eine Geschichte des Verzichts und der Einschränkung, nämlich auf großzügige Dimensionen, Repräsentationsformeln und aufwändige Fassaden, und viertens, diese Entwicklung ist um 1930 abgeschlossen. Daher werden Objekte nach diesem Zeitpunkt hier nicht behandelt. Illustriert wird die Entwicklung von der Villa zum Einfamilienhaus vor dem Hintergrund der Einführung bürgerlicher Lebensformen in nichtbürgerliche Milieus und dem damit einhergehenden Rückzug ins Private, der seinerseits viel mit der Großstadtkritik der industriellen Epoche zu tun hat. Von Bedeutung sind

¹ Josef Frank, Siedlungshäuser, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1924, S. 100.

² Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege (Hg.), Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840–1914, Wien-Köln-Graz 1982.– Bettina Nezval, Villen der Kaiserzeit – Sommerresidenzen in Baden, Horn-Wien 2008; Günter Buchinger / Mario Schwarz / Christian Chinna, Semmering Architektur. Villen am Semmering, Wien-Graz-Weimar 2006.– Erich Bernard, Judith Eibelmayer, Barbara Rosenegger-Bernard, Elisabeth Zimmermann (Hg.), Der Attersee. Kultur der Sommerfrische, Wien 2008.– Marie-Theres Arnbom, Die Villen von Bad Ischl, Wien 2017.

³ Iris Meder, Offene Welten. Die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910–1938, Stuttgart 2004, <https://elib.uni-stuttgart.de/handle/11682/5256> (10.8.2020).

⁴ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Salzburg-Wien, ab 1990.– Gerhard Weissenbacher, In Hietzing gebaut, Wien 1998, befasst sich mit den Bauten (auch Einfamilienhäusern) im Hietzinger Cottage.– Stellvertretend für zahlreiche Architekten-monographien seien hier genannt: Ruth Hanisch, Felix Augenthaler, unveröff. DA der Universität Wien, 1995; Sonja Pisarik, Walter Loos, Fridl Loos, Hermann Loos. Paraíso argentino, Wien 2006; Ursula Prokop, Das Architekten- und Designer-Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei vergessene Künstler der Wiener Moderne, Wien-Köln-Weimar 2005; zuletzt Jindřich Vybíral, Leopold Bauer, Häretiker der modernen Architektur 1872–1938, Basel 2018.

auch die lebensreformerischen Ansätze von Gartenstadt –, Siedler- und Heimatschutzbewegung sowie verschiedene Ansätze des Massenwohnbaus, der zur zentralen Aufgabe der frühen Moderne aufstieg. Die Beispiele und Texte werden nicht typologisch, sondern chronologisch vorgestellt, um die Verschränkung der oben genannten Traditionen anschaulich zu machen.

BEGRIFFE

Als Einfamilienhaus gilt ein Wohnbau für eine einzelne Familie, in deren Eigentum es meist (aber nicht immer) steht (ein Umstand, der neben dem großen Einfluss der Bauherrschaft auf den Entwurf auch die Freiheit der Verfügbarkeit über das Objekt bietet). Als Synonyme gelten Familienhaus, Familienwohnhaus und Eigenheim. Typologisch umfasst der Begriff nicht nur freistehende Häuser, sondern auch Reihenhäuser, Doppelhaus-Hälften, Bungalows, Hof- und Atriumhäuser, Ferien- und Wochenendhäuser, Villen bis hin zu schlossartigen Anlagen und Landhäuser, d.h. Typen mit sehr unterschiedlichen Funktionen.⁵ Der Begriff „Einfamilienhaus“ ist also in gewisser Weise dem der Villa übergeordnet. Gemeinsam ist beiden jedoch der Ausschluss einer mit Erwerbs- oder Produktionsarbeit verbundenen Funktion und die Privatheit und Selbstbestimmung, die seit der Funktionsentmischung in den Städten – Wohnen und Arbeiten findet seit der Industrialisierung überwiegend an getrennten Orten statt⁶ – beobachtet wird. „*Das Haus sei nach außen verschwiegen, im Inneren offenbare es seinen ganzen Reichtum.*“⁷

Ein früher Text, der den Begriff „Einfamilienhaus“ nicht verwendet, aber von „Familienhäusern“ spricht, ist ein 1860 publizierter Text des Kunsthistorikers Rudolf von Eitelberger und des Architekten Heinrich von Ferstel. Die Autoren warnen angesichts der beginnenden Stadterweiterung in Wien vor einer explosionsartigen Vermehrung von Spekulations-Zinshäusern und propagieren das Einfamilienhaus in sehr ungewöhnlicher Form als Lösung. Der Text formuliert einige wichtige Argumente, die in ähnlicher Form auch später immer wieder

⁵ <https://de.wikipedia.org/wiki/Einfamilienhaus>. Zur Definition der Villa siehe Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege (zit. Anm. 2), besonders S. 7 ff. und 57 ff.

⁶ Eine interessante Ausnahme, die für Österreich eine eigene Studie verdient, sind Künstler- und Architektenhäuser (Heinrich von Ferstel integrierte bereits 1864 die Funktion des Arbeitens in sein eigenes Wohnhaus in der Straßergasse, vgl. *Achleitner* (zit. Anm. 4), III, 2010, S. 101), aber auch Arzthäuser.

⁷ Zit.n.: *Adolf Loos*, *Heimatkunst*, in: *Adolf Loos*, *Gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Opel, Wien 2010, S. 444.

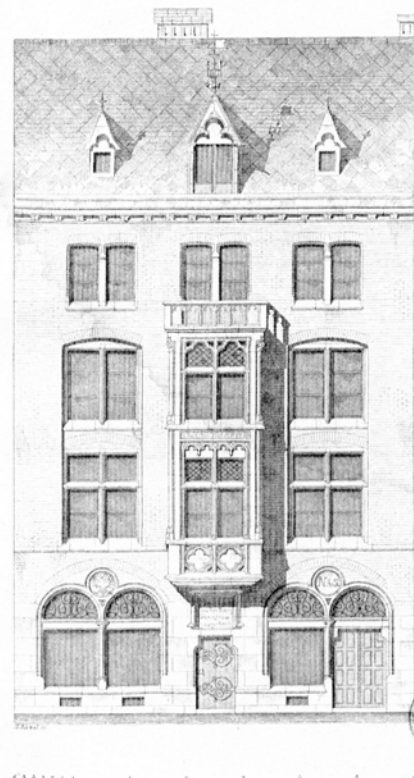


Abb. 1: Rudolf von Eitelberger, Heinrich von Ferstel, Entwurf für ein Einfamilienhaus

pro Einfamilienhaus ins Treffen geführt werden sollten. „*So weit unsere Blicke in die Geschichte zurück reichen, überall ist die Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung die Familie und das eigene Besitzthum, das eigene Haus das Palladium der Familie.*“⁽⁷⁾. Die „monströse“ Zinshausarchitektur sei verantwortlich für den „*moralischen Verderb unserer Familien*“ (11); auch würde Eigentumsbildung eine Verbürgerlichung des Proletariats fördern und damit dessen revolutionäres Potential entschärfen (11–15). Solche Thesen tauchten nach dem Ersten Weltkrieg im Programm der Kriegerheimstätten-Bewegung und der sogenannten „Innenkolonisation“ wieder auf, als die Eigentumsfrage zur sozialen Frage stilisiert wurde,⁸ und nochmals im Austrofaschismus im Rahmen der Stadtrand-siedlungs-Aktion ab 1933, als das Revolutionspotential des Proletariats durch die Bindung an Eigengrund

⁸ *Albert Lichtblau*, *Wiener Wohnungspolitik 1892–1919*, Wien 1984, S. 11 f., 102 ff.– *Ulrike Zimmerl*, *Wiener Siedlerbewegung und Siedlungswesen in der Zwischenkriegszeit*, DA Universität Wien, 1999, S. 133 ff.

Hochparterre u. Stockwerk

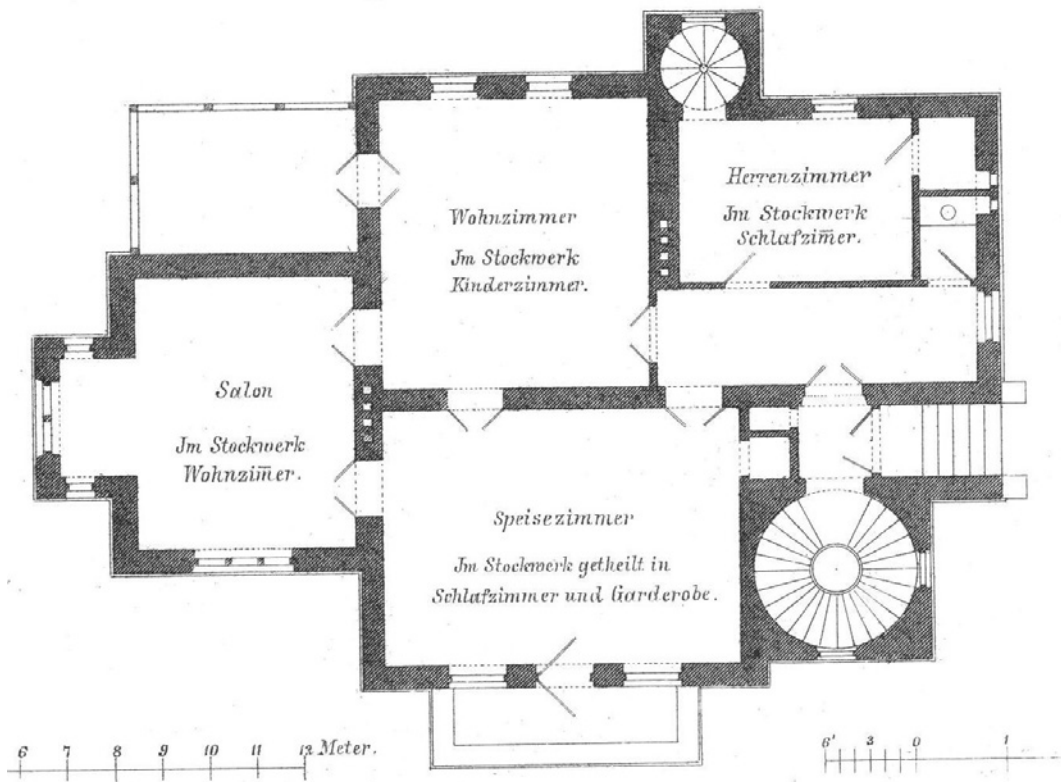


Abb. 2: Heinrich von Ferstel/Rudolf von Borkowsky, Einfamilienhaustype für das Währinger Cottage, um 1872

entschärft werden sollte.⁹ Eitelberger und Ferstel nahmen also zentrale Thesen konservativer Wohnbaupolitik vorweg.

In ihrer Untersuchung stellten die Autoren Vergleiche mit der westeuropäischen Situation an: In London wohnten im Jahr 1856 durchschnittlich 10 Personen in einem Haus, in Amsterdam 11, meist einem Eigenheim, während in Hochbau-Städten wie Berlin 55 Personen ein Haus bewohnten, in Wien sogar 56. Am dichtesten war die Besiedlung am Alsergrund, wo 69 Personen auf ein Haus kamen. Für den bürgerlichen Mittelstand schlugen die Autoren dreigeschossige Familienhäuser im Zeilenverband vor, die – auf einer Grundfläche von etwa 12,5 mal 25 Metern – im Erdgeschoss Platz für Läden oder Betriebe boten, deren Betreiber im 1. Stock mit ihren Familien wohnen sollten (die Wohnräume wurden als „Wohn-Localitäten“ nicht weiter differenziert), während der 2. Stock Werkstätten und Lager des Betriebs aufnehmen sollte (Abb. 1). Das Modell rekurrierte auf den Typus des spätmittelalterlichen städtischen Bürgerhauses, wie es in österreichischen Kleinstädten bis heute besteht. Für das Haus, das zweckmäßig, solide, bequem und

in Blockverbänden gebaut werden sollte, waren 29 000 Gulden, heute etwa 388 500 Euro, veranschlagt, um auch abstiegsgefährdete Kleinunternehmer ansprechen zu können.¹⁰ Die Haustype hatte übrigens einen Vorläufer in den Entwürfen des Jean-Francois Neufforge für Paris aus dem Jahr 1740.¹¹ Das Projekt, für das Stadterweiterungsgebiet am Glacis vorgesehen, konnte sich nicht durchsetzen; noch im selben Jahr bezog der Architekt Ferdinand Fellner I. eine Gegenposition, die Eitelberger/Ferstels „Bürgerhaus“ als überholtes Modell vergangener Jahrhunderte kritisierte.¹²

Heinrich von Ferstel wählte einen anderen Weg für die Realisierung seiner Vorstellungen. Der 1872 gegründete „Wiener Cottage-Verein“ sollte das Wiener Bürgertum an das frei stehende Einfamilienhaus („Cottage“) mit Garten gewöhnen, mit Lage und Typen zwischen Stadt und Land vermitteln und eine bauliche und soziale Einheit schaffen. Der Vereinsarchitekt Carl von Borkowsky erarbeitete Ein- und Zweifamilien-Haustypen

⁹ Zimmerl (zit. Anm. 8), S. 144 ff.

¹⁰ Rudolf von Eitelberger / Heinrich von Ferstel, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus. Wien 1860, S. 25 ff.

¹¹ Siehe Hans Adolf Vetter (Hg.), Kleine Einfamilienhäuser mit 50 bis 100 Quadratmeter (sic) Wohnfläche, Wien 1932, S. 1.

¹² Ferdinand Fellner (I.), Wie soll Wien bauen?, Wien 1860.

für die – bereits 1875 so bezeichnete – „Gartenstadt“¹³. Die Detailgestaltung war den Eigentümern überlassen, die aus bürgerlichen Kreisen kamen: Beamte und Vertreter der freien Berufe waren Ferstels Zielgruppe. Die für einzelne Familien konzipierten Häuser (es gab auch Mehrfamilien Typen) waren Objekte mit Souterrain, Hochparterre und Mansarde bzw. mit zwei Geschossen, wodurch ein wichtiger Parameter des Einfamilienhauses – seine beschränkte Geschosshöhe – eingeführt war. Die Einfamilientype (Abb. 2) enthielt im Hochparterre Speisezimmer, Salon und Herrenzimmer im Sinn einer repräsentativen bürgerlichen Funktionstrennung: Separate Räume für das Einnehmen von Mahlzeiten, für das Gesellschaftliche, für die Dame und für den Hausherrn, wodurch die Type des „einfachen und billigen Familienhauses“ eigentlich als Villa qualifiziert war, was den Ansprüchen der Klientel entsprach. Salon und Speisezimmer waren nicht hinter der Straßenfassade, sondern gartenseitig angeordnet – ebenfalls ein Merkmal der Villa und zugleich ein erster Hinweis auf den Primat des Komforts vor der Repräsentativität.

Für eine ganz andere Zielgruppe entwarf der Ferstel-Schüler Josef Unger 1886 das „Arbeiter-Cottage“ in Wien 10 (Kiesewettergasse/Absberggasse) mit zweigeschossigen Reihenhäusern und winzigen Gärten, aber auch mit Innen-WCs und Wasseranschluss. Die englisch inspirierten, zweigeschossigen Einfamilienhäuser im Zeilen- bzw. Blockverband mit innen liegenden Gärten und Wohnflächen ab 67 m² waren nach Ursula Prokop die ersten sozialen Wohnbauten in Wien überhaupt. Die Grundrisse umfassten getrennte Wohnräume und Küchen.¹⁴

Als Josef Hoffmann ab 1900 die „Villenkolonie“ auf der Hohen Warte errichtete, war sein Projekt, das er von Josef Maria Olbrich übernommen hatte,¹⁵ zwar von der englischen Gartenstadt inspiriert, es nahm jedoch weder deren genossenschaftliche Prinzipien auf, noch zielte es auf deren kleinbürgerliche Klientel ab. Nach der Anlage auf der Hohen Warte wurde eine Zeitschrift benannt, die Hoffmann zusammen mit dem Publizisten Joseph August Lux von 1905 bis 1908 herausgab. 1907 ging Lux nach

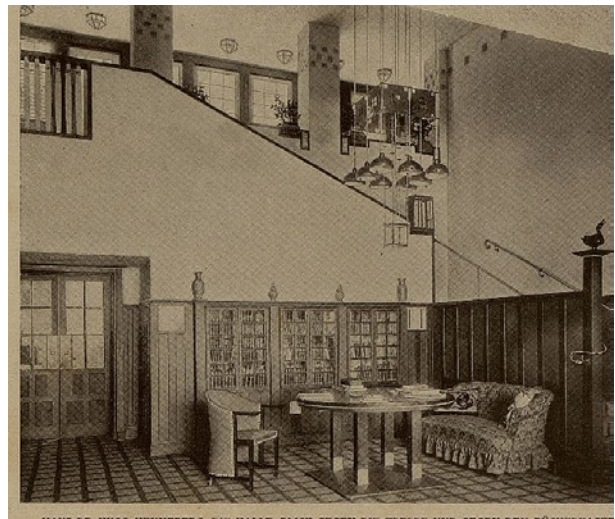


Abb. 3: Josef Hoffmann, Haus Henneberg, Hohe Warte, Wien, Halle nach Fertigstellung

Hellerau bei Dresden, wo er an der Planung der dortigen Gartenstadt beteiligt war. Allerdings sollte der Begriff der englischen *garden city* im Sinn des Ebenezer Howard, die mit genossenschaftlichen Mitteln der Grundstücksspekulation vorbeugen und Industriestandorte in geplanten Gartenstädten auf dem Land schaffen wollte, auf dem Kontinent eine Verbreiterung und Diversifizierung erfahren, deren einzige Klammer das Städtebaulich-Formale blieb: Gruppen von Familienhäusern, freistehend oder im Zeilenverband, privat, kommunal oder genossenschaftlich finanziert, jedenfalls an der Peripherie gelegen, mit Gärten und Grünflächen ausgestattet und für alle möglichen sozialen Schichten konzipiert, galten als „Gartenstädte.“ Anders als in Deutschland, wo sich bereits 1902 eine „Gartenstadt-Gesellschaft“ konstituierte, kam es in Österreich nie zu einer solchen Gründung. Hoffmann baute auf der Hohen Warte für eine Gruppe wohlhabender Intellektueller, die sich von ihrer Gemeinschaft am Stadtrand Austausch und Inspiration erhofften. In der Bezeichnung „Villen-Kolonie“, die auch in Deutschland üblich war, schwingt etwas von Landnahme, Besetzung oder Kolonisierung mit; der Begriff wurde übrigens auch für Arbeiterwohnhausanlagen (z. B. Josef Franks „Kolonie“ in Ortmann, Niederösterreich) verwendet.

Bis ins späte 19. Jahrhundert waren Villen um einen Salon herum organisiert, einen großen Gesellschaftsraum, der sich meist zum Garten öffnete und der das repräsentative Herz des Hauses bildete. Für den Empfang von Besuchen und für die Konversation gedacht, erfolgte dort „zur Statusdemonstration ... eine Inszenierung der Wohnräume – die Wohnungen wurden zur Bühne (...), das Zusammensein vollzog sich unter repräsentativen

¹³ Die Cottage-Anlage in Währing bei Wien, in: ABZ 1879, 77.–Renate Schweitzer, Das Cottage in Wien-Währing, in: WrGBL 24, 1967, S. 240–252.

¹⁴ Ursula Prokop, Josef Unger. Ein jüdischer Pionier des sozialen Wiener Wohnbaus, in: David 79, 2008, <http://david.juden.at/kulturzeitschrift/76-80/79-prokop.htm> (10.8.2020).– Grundrisse siehe Paul Kortz (Hg.), Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts, Wien 1906, Abb. 736–739.

¹⁵ Gerd Pichler, J. M. Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte, in: ICOMOS-Hefte des deutschen Nationalkomitees, LXIV, 2018, S. 83–88.

Prämisse.¹⁶ Für alle anderen Funktionen – Arbeiten, Essen, Spielen, Lesen, Rauchen usw. – waren meist mehrere weitere Räume bereitgestellt. Josef Hoffmann hingegen führte in seinen Häusern eine zentrale „hall“, eine Diele, ein (Abb. 3). Sie sollte formal und funktionell das wahre „Herz“ des Hauses bilden, indem sie in dessen Mitte angeordnet wurde und mehrere Funktionen in sich vereinte: Durchgangs- und Gelenkraum, Vermittlerin zwischen den verschiedenen Bereichen und Ebenen des Hauses (hier lag die offene die Treppe ins Obergeschoss). Zentrale Hallen, allerdings im Sinn überdeckter Höfe oder Stiegenhäuser, existierten bereits zuvor im Villen- und Palastbau, z. B. die Villa Rittershausen auf der Hohen Warte (Fellner & Helmer, 1879–81), die Villa Rothstein in Bad Ischl (unbekannter Architekt, 4. Viertel 19. Jahrhundert) oder Arnold Hatscheks etwas späteres Haus Auspitz auf der Hohen Warte (1908). Hoffmanns Innovation gegenüber diesen Beispielen war die Funktion der Halle nicht nur als Teil des Kommunikationssystems im Hausinneren, sondern vor allem als Gesellschafts- und Gemeinschaftsraum, womit eine Verschiebung von der Repräsentations- zur Wohnfunktion erfolgte: Nicht nur wurde das Stiegenhaus entmonumentalisiert und der so gewonnene Raum bewohnbar gemacht, es ergab sich ein „idealer Ort des zwanglosen Miteinander im Gegensatz zu dem formellen Miteinander im Salon.“¹⁷ Josef August Lux leitete die Halle in einem Text von 1903 vom Bauernhaus ab: „Die Frauen saßen darin, um zu nähen oder zu stricken, die Köchin las ihren Salat, die Nachbarinnen besprachen sich darin untereinander.“¹⁸ Auch französische Villen des 18. Jahrhunderts mit ihren zentralen Sälen wurden angeführt: „Das ist das Vorbild der Halle. Man muß sie nicht aus England holen.“¹⁹ Dennoch wird von englischem Einfluss auszugehen sein; eine Ableitung der englischen *Hall* aus der vernakulären Architektur, mit Bezügen zum Mittelalter, ist eine deutliche Parallele zu Lux' Theorie der Genese der Diele.²⁰ Vor allem ihre Funktionsoffenheit war es, die Hoffmanns Dielen oder Hallen zu Vorläuferinnen des späteren Wohnzimmers im

Einfamilienhaus machen sollte: Während herkömmliche Villengrundrisse zwischen Salon, Spiel- und Musikzimmer, Rauch- und Herrenzimmern unterschieden, kam Hoffmann für all diese Funktionen mit einem einzigen Raum aus. Lux schrieb dazu 1906: „Eine Gesellschaft fühlt sich am behaglichsten, wenn sie in einem einzigen größeren Raum vereinigt ist.“ Dieser Raum, die „Hall“, sollte „verschiedene Sitzgelegenheiten in den Corners, am Kamin, in der Bücherecke ... (enthalten), d. A.) Eine Stiege steigt in der Halle empor.“²¹ Wichtig war in diesem Zusammenhang auch, dass „kein einziger Raum im modernen Landhaus (...) der bloßen Repräsentation gewidmet (sein sollte); „Kein Zimmer, das mit dem Haus nicht stimmt“, hatte Olbrich gefordert,²² d. h. die historische Salonfunktion – Empfangs- und Gesellschaftsraum mit entsprechender Ausstattung zur Beeindruckung der Gäste – wurde aufgegeben, so dass sich nun auch die Art der sozialen Interaktion im Haus umzugestalten begann. Im Unterschied zu den späteren Wohnzimmern der 1910er Jahre enthalten Hoffmanns Villen auf der Hohen Warte allerdings noch von der Halle räumlich getrennte Esszimmer, eine Differenzierung, die auf aristokratische Vorbilder zurückgeht und im 19. Jahrhundert in den Kanon bürgerlichen Wohnens Eingang gefunden hatte. Das gilt auch für das Haus, das Joseph Maria Olbrich 1901/02 für sich selbst auf der Mathildenhöhe in Darmstadt errichtete. Sowohl Wohnhallen als auch Speisezimmer enthalten viele Villen von Leopold Bauer, wie seine Entwürfe für das Haus eines Kunstfreundes, für die Villa „Der hohe Giebel“ oder die Villa Reissig in Brünn (alle 1901), aber auch später entstandene Entwürfe.²³ Ähnliche Grundrisse mit Hallen finden sich auch in den Werken von Peter Behrens, Paul Schultze-Naumburg und Heinrich Muthesius, die alle – ähnlich wie Hoffmann – vor dem Hintergrund von Werkbund und Gartenstadtbewegung agierten.

Um 1910 nahm die Debatte um das Einfamilienhaus in Österreich deutlich Fahrt auf, motiviert unter anderem durch den im selben Jahr 1910 etablierten Wohnungsfürsorgefonds, der gemeinnützigen Körperschaften günstige Kredite gewährte, um leistbaren Wohnraum für die Arbeiterschaft zu ermöglichen.²⁴ Der Fonds schrieb die Typen der Wohnhäuser nicht vor; freistehende Bauten und Reihenhäuser, aber auch Geschosswohnbauten waren möglich. Dazu publizierte der Bürgermeister von Dornbirn im Jahr 1911 seine Vorstellung einer geförderten

¹⁶ Zit. n. Joachim Petsch, *Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens*, Köln 1989, S. 81. Für den Salon beschreibt Petsch eine Möblierung, die zugleich feudal und feminin sein sollte – geschweifte Konturen, üppige Polsterungen, gerne im Neo-Rokoko-Stil und mit großen Ölgemälden.– Ebenda, S. 82.

¹⁷ Michaela Braesel, *Die Halle. Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumliche Formen*, in: ICOMOS.Hefte des deutschen Nationalkomitees, LXIV, 2018, S. 45–60.

¹⁸ Zit. n. Joseph August Lux, *Die Villenkolonie auf der Hohen Warte* von Prof. Josef Hoffmann, in: *Das Interieur*, IV. Jg., 1903, 134.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Vgl. Braesel (zit. Anm. 16), S. 51.

²¹ Zit. n. Joseph August Lux, *Wie man ein Wohnhaus baut*, in: *Moderne Bauformen*, Heft 4, 1906, S. 98.

²² Ebenda, S. 143.– Olbrich zit. n. Pichler (zit. Anm. 15), S. 83.

²³ Vybíral (zit. Anm. 3), S. 119, 128, 136 und 137.

²⁴ Maria Welzig, Josef Frank (1885–1967). *Das architektonische Werk*, Wien 1998, S. 74 und Bauakt, MA 37, Wien.

Arbeiterhaussiedlung: Sie solle ländlichen Charakter haben, nicht aus „*Mietskasernen*“, sondern aus Einfamilienhäusern bestehen, „*streng an die heimische Bauweise angelehnt*“ (ein Reflex der sich ebenfalls um 1910 in Österreich konstituierenden Heimatschutz-Bewegung). Das Raumprogramm umfasste einen Vorraum, eine Wohnküche, ein Zimmer und zwei bis drei Kammern im Dachraum. Ein Grundriss wurde leider nicht veröffentlicht.²⁵ In Wien entstand ab 1912 in mehreren Ausbauphasen die Eisenbahner-„Kolonie“ in Groß-Jedlersdorf mit unterschiedlichen, nach sozialem Status der BewohnerInnen differenzierten Grundrissen. Die erste Bauphase in der Schwemmäckergasse umfasste kleine Einfamilienhäuser in Zeilenverbänden („Type 32b“) mit straßenseitigen Wohnzimmern und hofseitigen Küchen, die durch eine große Öffnung angebunden waren und daher als Kochnischen erschienen, eine Mischform zwischen getrennter Küche und Wohnküche.²⁶ Hier besteht noch ein Nachklang der an der repräsentativeren Straßenseite angeordneten „Guten Stube“ bei gleichzeitigem Versuch eines ökonomischen Umgangs mit dem knapp bemessenen Raum – die Häuser hatten nur 41,5 Quadratmeter Wohnfläche.

Eine wichtige Inspirationsquelle für kleine Einfamilienhäuser war Heinrich Tessenows Buch „Der Wohnhausbau“ von 1909, in dem der Autor, damals (ebenso wie Joseph August Lux) mit der Gartenstadt Hellerau bei Dresden beschäftigt, zahlreiche Entwürfe für Arbeiter- und Kleinbürgerhäuser vorlegte. Tessenow, ein Pionier des Einfamilienhausbaus in Deutschland, legte den Fokus beim Hausbau auf die Befriedigung „*niedrig-praktischer Bedürfnisse*“ (gemeint waren Basisbedürfnisse) und riet dringend zur Enthaltung von baukünstlerischen Ambitionen, ähnlich wie Lux, der sich gegen eine „schöne“ Fassade aussprach.²⁷ Im selben Jahr publizierte Hans Kampffmeyer, einer der Mitbegründer der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, sein Buch „Die Gartenstadt-Bewegung“. Beide Autoren präsentierten eine Reihe von Einfamilienhaus-Grundrissen mit sogenannten Wohnküchen, für Wohnen, Kochen und Essen, oft getrennt von kleinen Spülküchen für Reinigungsarbeiten mit Wasser.²⁸ Diese Funktionskonzentration ist eine deutliche Parallele zu jener, die in den großbürgerlichen Villen mit der Einführung der Halle oder Diele begonnen hatte.

1913 kam Heinrich Tessenow nach Wien, um – wohl auf Einladung von Josef Hoffmann – an der Kunstgewerbeschule zu unterrichten. In der Frage des Hausgrundrisses unterschied Tessenow zwischen getrennter und zusammengelegter Koch- und Wohnfunktion; in seinen Entwürfen finden sich beide Varianten. Für kleine Häuser präferierte Tessenow die kombinierte Ausführung bei gleichzeitiger räumlicher Trennung von Spülstein und Sitzecke, die er gern unter einem Fenster anordnete. Zugleich bevorzugte Tessenow eine außerhalb des Wohnraums angeordnete Treppe, um erwachsenen Kindern, Sommergästen und dergleichen freien Zugang zum Obergeschoss zu gewähren, eine Position, die Adolf Loos wenig später vehement ablehnen sollte.²⁹

Daneben gab es sowohl im Villen- als auch im Arbeiterwohnbau weiterhin Grundrisse mit der traditionellen Raumteilung Wohnen/Kochen/Essen, wie z. B. in der Arbeiterkolonie Griesfeld in Berndorf (ab 1912).³⁰ Ein Entwurf von Richard Riemerschmid für Hellerau differenzierte sogar zwischen „Wohn- und Kochstube“ und „Guter Stube“, einem geschrumpften Salon mit Sitzgruppe und Vitrine.³¹

Während sich Tessenow der Bauaufgabe Einfamilienhaus aus technisch-funktioneller Perspektive annäherte, präsentierte der deutsche Autor Fred Hood (Pseudonym von Friedrich Huth) in einem Text von 1910 mit dem Titel „Das Einfamilienhaus“³² soziologische und ideologische Argumente für das Familienhaus. Das eigene Haus sei „*die Sehnsucht fast jedes strebsamen Staatsbürgers*“, der als Eigentümer das Verfügungsrecht über seine Immobilie hat und sich nicht mit eventuell lästigen Mit-Mietern herumschlagen muss. Seine Kinder verfügen über einen eigenen Spielplatz im Garten und müssen sich nicht der „*sittlichen Gefährdung*“ der Straße aussetzen, wo sie mit „*Kindern aller Volksschichten*“ zusammentreffen. Hood unterscheidet zwischen „*herrschaftlichen*“ und „*bescheidenen*“ Einfamilienhäusern: Die ersteren enthielten Wohn- und Speisezimmer, einen „*Gartensaal*“, eine Diele mit Treppe und Sitzplatz, Schlafräume im Obergeschoss und Dienstboten- und Gästezimmer im Dachgeschoss, womit ihr Raumprogramm dem einer Villa entsprach. Der „*bescheidene*“ Typ war nach Hood mit einem kombinierten Wohn- und Speisezimmer auszustatten, eine frühe Beschreibung dessen, was später als Wohnzimmer galt. Der Text thematisiert nochmals die Bindung an Grund und Eigentum als Bürgertugend. Außerdem

25 Vorarlberger Nachrichten, 22.11.1911, S. 2.

26 Grundrisse im Bauakt der Baupolizei (MA 37), Wien.

27 Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau*, München 1909, 2, und Lux (zit. Anm. 20), S. 96.

28 Tessenow (zit. Anm. 25), S. 30, Tafel 2, 8, 9 etc.– Hans Kampffmeyer, *Die Gartenstadt*, Leipzig-Berlin 1909, S. 60 f.

29 Tessenow (zit. Anm. 25), S. 18 und 2.

30 Allgemeine Bauzeitung, 1912, Tafeln 11–15.

31 Kampffmeyer (zit. Anm. 26), Abb. 12.

32 Fred Hood, *Das Einfamilienhaus*, in: Czernowitzer Tagblatt, 24.07.1907, 1 ff.



Abb. 4: Otto Gielow,
Einfamilienhaus in
Wien 13, 1910

betont er den privaten, individuellen und abgeschlossenen Charakter des Einfamilienhauses, das Schutz vor den realen und potentiellen Gefahren der Welt bildet und als Schutz- und Rückzugsort die „splendid isolation“ der Familie ermöglicht, ein wichtiger Parameter in der Diskussion der Moderne um Flachbau und Hochbau, Siedlungshaus und Massenzinshaus. Zuletzt beschreibt er eine wichtige funktionelle und typologische Unterscheidung: Getrennte Wohn- und Speisezimmer wurden höherer Finanzkraft und höherem Status zugeordnet als Wohnzimmer mit Essplätzen. Auch innerhalb des Genres Arbeiterwohnbau wurde durchaus in mehreren Abstufungen differenziert; die Angestellten, damals „Beamte“ genannt, verdienten besser und waren den *blue collar workers* sozial übergeordnet, was sich in den Hausgrößen und -grundrissen deutlich niederschlug.³³

Um 1910 begann sich der Begriff „Einfamilienhaus“, zunächst noch nicht ganz klar von der Villa unterschieden, durchzusetzen. In der Zeitschrift „Der Architekt“ von 1910 werden allerdings einige Objekte und Entwürfe präsentiert, die in Umfang und weitgehendem Verzicht auf Repräsentativität tatsächlich eher als Einfamilienhäuser denn als Villen gelten konnten. Dazu gehören Bauten von Franz Krásny, Otto Gielow (Abb. 4), Lindner/Winter und ein Entwurf des Otto-Wagner-Schülers Franz

Tonka, der neben dem Speisezimmer auch ein als solches beschriftetes „Wohnzimmer“ zeigt.³⁴

Um 1910 entstanden in Wien erste typenbildende Einfamilienhäuser (groß)bürgerlichen Zuschnitts, die bezeichnenderweise im Sprachgebrauch auch nicht mehr „Villa“ genannt wurden: Das Haus Steiner von Adolf Loos und das Haus Hock von Oskar Strnad und Oskar Wlach, unter Mitarbeit von Viktor Lurje bei den ersten Entwürfen.³⁵

Das Haus Hock (Abb. 5) zeigt der Straße im Wortsinne „die kalte Schulter“, nämlich die Seitenfront. Seine Hauptfassade, die auch das zentrale Motiv des Äußeren, die dominante Porticus, enthält, ist nach Süden gerichtet. Durch eine komplizierte Wegführung im Außen- und Innenbereich gelangt man in ein Haus, das Wohn- und Schlafräume in einem Hauptgeschoss vereinigt – eine für 1910 sehr ungewöhnliche Wahl, die sich erst im Einfamilienhaus der zweiten Nachkriegszeit allgemein durchsetzen sollte. In der südöstlichen Hälfte des Baukörpers wurden eine durchgesteckte Halle, ein Wohnzimmer (das im Einreichplan auch so bezeichnet wird) und ein Speisezimmer durch große Öffnungen so verbunden, dass ein fließendes Raumkontinuum entsteht, ein Wohnbereich, in dem sich die traditionelle Funktionstrennung der einzelnen Räume aufzulösen beginnt: Statt physisch

33 Z. B. in Berndorf/NÖ oder in der Kolonie Jedlersdorf, Wien 21.

34 Der Architekt, 1910, S. 75, Tafeln 93–95.

35 Meder (zit. Anm. 2), S. 58.

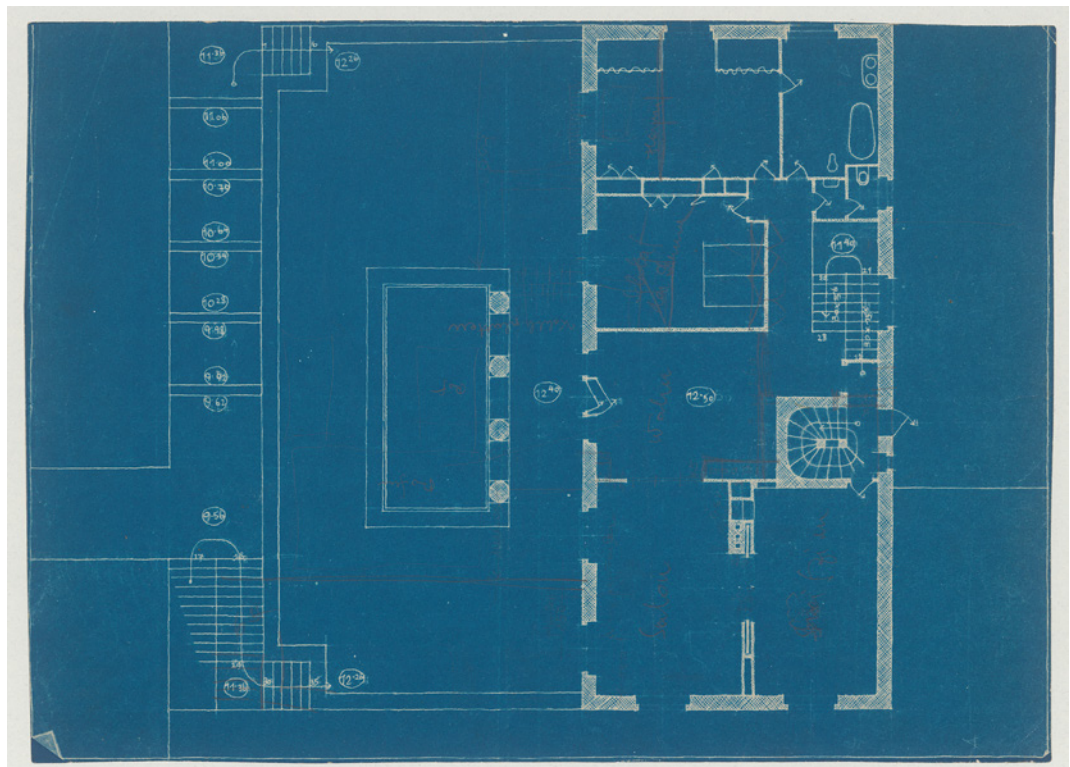


Abb. 5: Oskar Strnad, Haus Hock, Wien, Grundriss des Erdgeschosses



Abb. 6: Adolf Loos, Haus Steiner Wien, Blick in den Wohnraum

getrennten Räumen für einzelne Funktionen setzen die Entwerfer auf Funktionszonen, die in Sichtverbindung zueinanderstehen.

Während im Haus Hock trotz allem noch Erinnerungen an eine repräsentative Suite nachklingen, enthält Adolf Loos' Haus Steiner von 1910 das wohl erste wirkliche Wohnzimmer der Wiener Architektur: Die gartenseitige



Abb. 7: Adolf Loos, Haus Stoessl, Wien

Hälfte des Hauses wird durch einen einzigen Raum eingenommen, der – durch zwei symmetrisch an seinen Enden angeordnete Nischen erweitert – alle Funktionen aufnimmt, die eine Familie gemeinschaftlich vollzieht: Essen und Sitzen, Lesen, Musik und Spielen (Abb. 6). Die Dominanz des Raumes im Haus, seine Symmetrie und Überblickbarkeit, seine großzügigen Dimensionen und seine Orientierung und Öffnung zum Garten hin verbinden ihn mit den Gartensälen der palladianischen Villen und der barocken Gartenpalais. Seine Multifunktionalität hingegen ist eine moderne, wenn auch noch „gebremst“ durch die Zuweisung der Funktionen nach dem Willen des Architekten, denn viele Möbel, die Sitznische mit dem Kamin oder die Anrichte beim Esstisch wurden – ähnlich wie die Ausstattungen von Josef Hoffmanns Villen – fix eingebaut.³⁶ Adolf Loos' kurz darauf erbautes kleines Haus Stoessl (1911, Abb. 7) entsprach mit wenig mehr als 9 mal 10 Metern Grundfläche tatsächlich der Größe eines Einfamilienhauses und enthielt eine Halle mit Stiegenaufgang. 1912 schuf Loos mit dem Haus Horner ein Objekt, das mit seiner straßenseitigen Fassade „ein bescheidenes Häuschen mit ausgebautem Dach (...) *mimt*“³⁷ und damit wie auch schon das Haus Stoessl jenes Thema gestalterischer Zurückhaltung anschlägt, das ebenfalls ein typisches Merkmal des Einfamilienhauses ist. Hier konvergieren zwei Entwicklungslinien: Während einerseits Einfamilienhäuschen der Frühzeit durch „malerische“ Elemente wie Dachlinien, Terrassen, Erker u. ä. ein „Upgrading“ in Richtung Villa erfahren konnten, betreibt das Haus Horner ein „Downgrading“, denn hinter der Fassade und dem Tonnendach liegen stattliche drei Geschosse. Allerdings entwarf Loos auch weiterhin monumentale Salons, wie z. B. im Haus

³⁶ Fotos von Martin Gerlach in: *Markus Kristan*, Adolf Loos, Villen, Wien 2001, zahlreiche Beispiele.

³⁷ Zit. n. *Achleitner* (zit. Anm. 4), Band III/2, S. 53.



Abb. 8: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Wien

Duschnitz (1915/16), wo das Wohnzimmer zum monumentalen Musiksalon vergrößert wurde und von einem repräsentativen Speisezimmer begleitet wird. In diese Kategorie gehören auch andere gartenpalaisartige Villenanlagen wie Jan Kotěras Villa Lemberger (1914), Robert Oerleys Villa Wustl (1912–14) oder Josef Hoffmanns Villa Skywa-Primavesi (1913–15).

Einen ersten Höhepunkt erreichte das Wiener Einfamilienhaus mit drei Bauten des Büros Frank-Wlach-Strnad. Die drei Karl König-Schüler, die ab 1910 bzw. 1913 (damals stieß Frank dazu) ein gemeinsames Büro führten, bauten zwischen 1913 und 1915 die Häuser Wassermann, Scholl und Strauß. Zugleich setzt eine verstärkte Rezeption des Einfamilienhauses in Kritik und Theorie ein.

Für das Haus Wassermann (Abb. 8), für den Schriftsteller Jakob Wassermann und seine Familie erbaut, wird üblicherweise ein Entwurfsprimat Oskar Strnad angenommen; die Auswechslungspläne wurden von Oskar Strnad unterfertigt. Anders als beim Haus Hock führt hier ein gerader Weg von der Straße durch den Vorgarten auf das Haus zu, um sich im Haus weiter fortzusetzen, und zwar bis zum L-förmigen Wohnzimmer, das die Bewegungsachse mit einem Kamin abschließt. Das Wohnzimmer schließt seitlich einen kleinen Gartenhof ein, der bei Schönwetter als geschützte Erweiterung ins Freie benützt werden konnte. Dieses Wohnzimmer, für das sich genaue Wandabwicklungen mitsamt Möblierung erhalten haben, liegt am hinteren Ende des Hauses, nicht der Straße zugewandt, so dass die Privatheit des Wohnens, die Abschirmung der BewohnerInnen betont wird. Das Wohnzimmer ist der einzige Wohnraum im Haus; es gibt kein Speise-, Musik- oder Herrenzimmer.

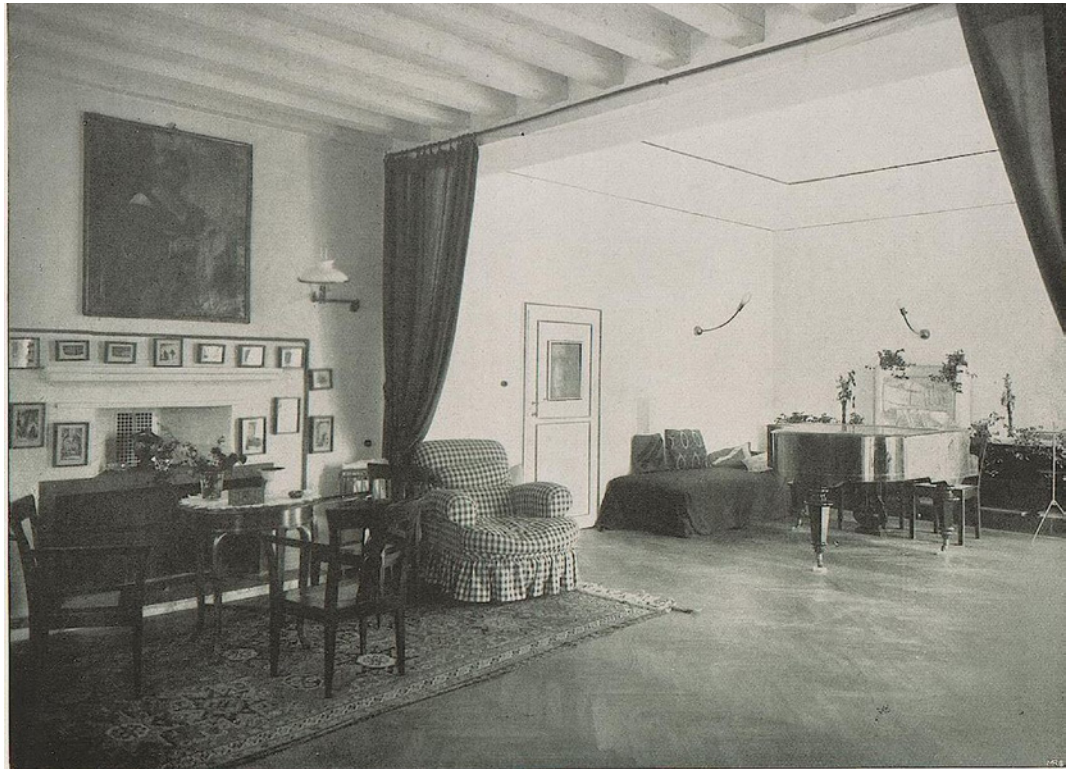


Abb. 9: Oskar Strnad
Haus Wassermann,
Wohnzimmer

Seine L-Form ist die Weiterentwicklung der dreiteiligen Suite im Haus Hock, aber unter völliger Weglassung aller Trennenden; nur Vorhänge anstelle der Mauern sind übriggeblieben (Abb. 9). 1914 – damals versammelten sich Familien meist im Speisezimmer um den Esstisch – propagierte Strnad den Wohnraum als Zentrum des Hauses; als größter Raum des Hauses sollte er diese Bedeutung auch nachvollziehbar abbilden. Im Wohnzimmer hat jeder seinen Platz, *„wird sich nach seiner Laune bewegen können und dabei doch immer in alle Lagen innerhalb seiner Familie sein können. Es wird das ‚sich Aussprechen‘, ‚das sich gegenseitig Verstehen‘ dadurch angeregt. Es wird auch das gegenseitige ‚sich Anpassen‘ und das ‚sich Respektieren‘ zur Gewohnheit.“*³⁸ Anders als in den Häusern des Adolf Loos sind auch die Orte der Funktionen nicht fixiert; die Möbel sollen beweglich und verschiebbar sein, die BenutzerInnen des Wohnraums treten als GestalterInnen an die Stelle des Architekten. Diese schon 1914 von Strnad propagierte Eigenverantwortung bedeutet einen großen Schritt in Richtung jener Selbstbestimmung innerhalb des Hauses, die ein weiteres Charakteristikum des neuzeitlichen Einfamilienhauses darstellt. Josef Franks Text *„Die Einrichtung des Wohnzimmers“*, der für eine mobile, bunt zusammengestellte Kombination von Alt und Neu,

³⁸ Zit. n. Oskar Strnad, Von der Anlage der Wohnung, in: Iris Meder / Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad 1879–1935, Salzburg-München 2007, S. 111 (Hervorhebungen von Strnad).

von Sentimentalem und Funktionellem plädierte, folgte fünf Jahre später.³⁹ Diese Gelassenheit in der Einrichtung wurde als Voraussetzung für einen gelassenen Lebensstil abseits unbequemer Repräsentationsformeln geschaffen. Der Interieurstil von Frank-Wlach-Strnad, der bald in ein eigenes Einrichtungshaus, *„Haus und Garten“*, münden sollte, wurde auch international als *„Wiener Stil“* geschätzt.⁴⁰

Auch die weiteren Häuser, die Frank-Wlach-Strnad in der Folge bauten, entsprachen den oben beschriebenen Prinzipien der inneren Organisation. Die Häuser Scholl und Strauß auf der Wilbrandthöhe mit ihren Flachdächern und geschlammten Ziegelfassaden sollten, wie Josef Frank später formulierte, typenbildend hinsichtlich ihrer äußeren Form wirken und so dem Stilgewirr der Bauten an den Stadträndern entgegenwirken.⁴¹ Fortschrittliche Kritiker wie Max Eisler schlossen sich Strnad an. Es ginge eher darum, *„wie gut sich das Haus im täglichen Gebrauch seiner Bewohner erweist, als wie schön es die Vorübergehenden finden,“* und weiter: Die Stadtvilla (so nennt Eisler Einfamilienhäuser am Stadtrand, die als

³⁹ Josef Frank, Die Einrichtung des Wohnzimmers, in: Innendekoration, 1919, Heft 11, S. 416 f.

⁴⁰ Christopher Long, Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910/1938, in: Studies in the Decorative Arts, 5/1, 1997/98, S. 29–51.

⁴¹ Christopher Long, Josef Frank, Life and Work, Chicago-London 2002, S. 39, Abb. 32.

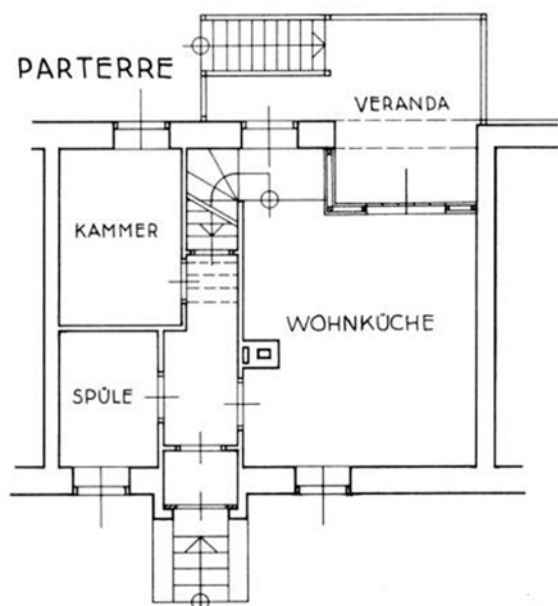


Abb. 10: Adolf Loos, Reihenhaus in der Siedlung Kriegerheimstätte Hirschstetten, Grundriss des Erdgeschosses

permanenter Wohnsitz dienen, im Gegensatz zum Landhaus, das nur temporär benutzt wird) hat „zum ersten mal wieder ein richtiges Wohnzimmer gebracht (...), nicht eines, das neben anderen Sonderräumen eine besondere Aufgabe erfüllt, sondern alle zu sich führt, sammelt und beherrscht.“ Wie das Wohnzimmer das Verhalten der Menschen änderte, beschrieb auch Strnads Freund und Assistent Hugo Gorge: „Im strengen architektonischen Raum früherer Zeiten bewegten sich auch die Menschen in feierlicher repräsentativer Weise. Die Zeiten haben sich geändert. Der Mensch unserer Tage ist weniger konventionell, freier in seinem Wesen, seiner Gebärde, seinen Bewegungen geworden.“⁴²

Der Erste Weltkrieg bedeutete eine radikale Unterbrechung der vielversprechenden Entwicklungen in Einfamilien- und Siedlungshausbau. Erst 1919 liefen die Aktivitäten wieder an, vor allem im Kleinhaus- und Siedlungsbau, denn preisgünstiger Wohnraum war rar.

Josef Frank baute für Hugo Bunzl auf dessen Firmengelände in Ortman bei Pernitz eine Arbeiterkolonie, die als Versuch zur Erprobung dieser Wohnform intendiert war. Eingeschossige Häuser, im Zeilenverband in neuartiger Schalbeton-Bauweise errichtet und um einen Gartenhof gruppiert, enthielten nur Wohnküchen, Schlafzimmer, eine Veranda und einen Wirtschaftsteil mit

Abort.⁴³ Die Wohnküche hatte vorwiegend eingebaute Möbel und fixierte damit Bewegungsabläufe und Funktionen im Raum, sodass durch den Entwurf direkter Einfluss auf die Lebensweise der BewohnerInnen genommen werden konnte – eine Gegenposition zu den bürgerlichen Einfamilienhäusern von Frank-Wlach-Strnad, in denen den BewohnerInnen die Freiheit einer selbstbestimmten Möblierung gewährt wurde. Die Grundrisse von Ortman erinnern an ältere Arbeiterwohnanlagen, z. B. in der Obersteiermark (Pöfing-Brunn). Frank selbst führte den Typus auf die Wohnhäuser der planmäßig angelegten, ländlichen mariatheresianischen und josephinischen Kolonien in Galizien und Slawonien zurück.⁴⁴ Die Proletarier kehrten dadurch gewissermaßen in jene ländlichen Wohnhäuser zurück, die sie auf der Suche nach Arbeit verlassen hatten. Seiner bürgerlichen Kundschaft traute Frank die Einrichtung ihrer Häuser zu,⁴⁵ dem Arbeiterwohnhaus hingegen wurde nur wenig Spielraum konzidiert – auch deshalb nicht, weil die Häuser mit vierzig Quadratmetern Wohnfläche pro Familie sehr knapp bemessen waren. In Ortman wurden bürgerliche Vorstellungen vom Wohnen (z. B. der gemeinsame Ess- tisch) in nichtbürgerliche Umgebungen eingeführt.

Im Frühjahr 1921 – damals wurde der staatliche Wohnungsfürsorge-Fonds zum Bundes-Wohn- und Siedlungsfonds ausgestattet – wurde der Grundstein zur Kriegerheimstätte Hirschstetten in Wien gelegt, deren Entwurf von Adolf Loos, damals Chefarchitekt des städtischen Siedlungsamtes, und Georg Karau, Franz Schuster und Franz Schacherl stammte. Die Loos'sche Grundtype der paarweise spiegelbildlich angeordneten Reihenhäuser hatte im Erdgeschoss einen großen, durchgesteckten, als „Küche“ bezeichneten Raum, von dem eine Stiege ins Obergeschoss führte, d. h. man musste diese Wohnküche durchqueren, um ins Obergeschoss mit den Schlafzimmern zu gelangen. Diese Maßnahme sollte nach Loos eine Untervermietung verhindern. Zwischen Vorgarten, Küche und Garten vermittelte ein kurzer Gang, an dem auch die Spüle angeordnet war (Abb. 10). Die Trennung von Wohn- und Schlafgeschoss hatte das Siedlungshaus mit den bürgerlichen Villen gemeinsam. Eine umfangreiche Hausordnung, die durchaus ins Leben der BewohnerInnen eingriff, veranlasste die BewohnerInnen

⁴² Zit. n. Hugo Gorge, Wohn-Räume und Wohn-Gerät, in *Innen-dekoration*, 1, 1922, S. 67.

⁴³ Inge Podbrecky, Von der Norm zum Diskurs. Josef Frank, Otto Neurath und die Siedlung, in: Elana Shapira (Hg.), *Design Dialogue. Jews, Culture and Viennese Modernism*, Wien 2018, S. 375–390, hier 381.

⁴⁴ Josef Frank, Die Wiener Siedlung, in: Tano Bojankin, Iris Meder, Christopher Long (Hg.), *Josef Frank, Gesammelte Schriften*, Wien 2012, Band I, S. 212.

⁴⁵ Josef Frank, Die Einrichtung des Wohnzimmers, in: *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 44), S. 154.



Abb. 11: Heinrich Tessenow, Siedlung Rannersdorf bei Schwechat, Haus mit weitgehend original erhaltener Fassade, Zustand 2020

der Siedlung zum Erhalt und zum Sauberhalten der Häuser, die Kinder sollten getrennt von den Eltern schlafen, Untervermietung war verboten usw. Auch hier wurde massiver Einfluss auf die Lebensweise der BewohnerInnen ausgeübt.⁴⁶ Zwei Jahre später äußerte sich Loos schriftlich zu seinem Entwurf. Das Kochen in der Wohnküche hatte für ihn ein Vorbild in den französischen Rôtisseries, einem Restaurant-Typ, in dem vor den Augen der Gäste gegrillt wurde. Ein solcher Raum, in dem gekocht und gegessen werde, sei der natürliche Mittelpunkt des Hauses und verhindere die Absonderung der Frau in der Küche. Die Schlafzimmer im Obergeschoss jedoch wären als „Hotelzimmer“ anzusehen, nur zum An- und Auskleiden und zum Schlafen zu betreten und nicht für den Aufenthalt tagsüber bestimmt.⁴⁷ Mit der Gründung des Wiener Siedlungsamtes wurden zahlreiche Anlagen auf den Weg gebracht: Adolf Loos baute (mit Margarethe Lihotzky und anderen) die Siedlungen Friedensstadt und Heuberg (dort kam sein Patent für das „Haus mit einer

Mauer“ zum Einsatz), beide mit durchgesteckten Wohnküchen. Margarete Lihotzky und Ernst Egli schufen 1921 die Reformsiedlung Eden (dort wohnten Lebensreformer unterschiedlichster Orientierung zusammen), und auch Josef Frank schwenkte mit der Siedlung Hoffingergasse (1921–24) auf das Loos'sche Modell des Siedlungshauses mit Wohnküche ein, das sich in der Folge allgemein durchsetzen sollte.⁴⁸ In seinen Einfamilienhäusern für bürgerliche BauherrInnen behielt Frank weiterhin das Wohnzimmer (hier von der Küche getrennt) als Zentrum des Hauses bei, etwa in den Häusern Herzberg in Ortmann (1923) Claëson (ab 1924) und Carlsten (1927) im schwedischen Falsterbo.

1921 baute Heinrich Tessenow (mit Hugo Mayer und Engelbert Mang) eine viel beachtete Siedlung für die Beamten des Brauhauses der Stadt Wien in Rannersdorf bei Schwechat mit einem Geschosswohnbau und Doppelhäusern mit Giebelfassaden, die seither durch Umbauten sehr stark verändert wurden (Abb. 11). „Mit den denkbar einfachsten Gestaltungsmitteln (hat der Architekt, d. A.)

⁴⁶ 1921–1996, 75 Jahre Kriegerheimstätten. Fotokopiertes Manuskript, 1996, S. 25 f. In der Siedlung gab es ab 1932 ein Gemeinschaftshaus, das als Theater und Tanzschule benützt wurde, und ein bis 1966 aktives Kino.

⁴⁷ Adolf Loos, An den Bundes- Wohn- und Siedlungsfonds, in: Adolf Loos, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 6), S. 566 ff.

⁴⁸ Josef Frank (zit. Anm. 41), S. 210 f.– Zu den weiteren Siedlungen siehe Klaus Novy, Wolfgang Förster, Einfach bauen, Wien 1991, S. 130 ff.



Abb. 12: Heinrich Kulka, Haus Weißmann, Wien

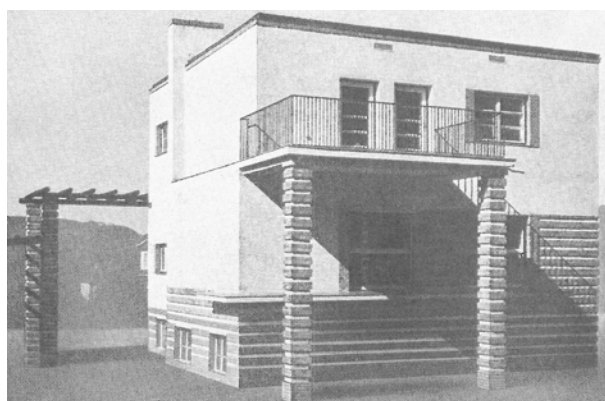


Abb. 13: Alexander Popp, Haus Kolb, Wien

die glücklichste architektonische Raumwirkung erzielt.⁴⁹ Die Doppelhäuser, entlang der Mauer in Tiefenrichtung der Giebelachsen gespiegelt, enthielten im Erdgeschoss einen kombinierten Koch- und Wohnraum. Dahinter lagen – durch einen Flur getrennt – Aborte und Kleintierställe.⁵⁰ Die eleganten verputzten Giebelfassaden werden durch eingeschossige Verbindungsbauten aneinandergereiht; alle weiteren Fassaden der Häuser waren mit Holz verschalt. Vergleichbare Grund- und Aufrisse hatte Tessenow bereits 1909 in „Der Wohnhausbau“ veröffentlicht. Der Tessenow-Schüler Franz Schuster, der 1923–25 als Chefarchitekten des Österreichischen Verbands für Siedlungs- und Kleingartenwesen tätig war, baute zusammen mit Frank Schacherl die Siedlung Süd-Ost. Schacherl kombinierte Wohnküchen mit Spülen, bevorzugte jedoch wie Tessenow vom Wohnraum getrennt begehbare Stiegen. In der Siedlung Neustraßäcker (1926) steht eine offene Kochnische mit dem Wohnzimmer in Sichtverbindung,⁵¹ ein Grundriss, der nach 1945 auch in Geschosswohnungen populär werden sollte. In der Siedlung Am Wasserturm von 1923 hingegen sollten Wohnzimmer und relativ große Küchen getrennt bleiben.

1923 entwarfen einige Architekten, darunter Margarete Lihotzky, damals am Siedlungsamt tätig, für eine Siedlerausstellung mehrere „Kernhaus“-Typen, die in mehreren Ausbaustufen je nach Budget und Familienzuwachs vergrößert werden konnten. Ausgangspunkt war immer eine große Wohnküche mit einer kleinen

Schlafkammer dahinter;⁵² die Emphase auf der Wohnküche dokumentiert die Bedeutung dieses Raumes, der in kleinen Häusern mittlerweile *state of the art* geworden war.

Die genossenschaftlichen und städtischen Siedlungen, die in den folgenden Jahren entstanden (Schwarzlackenau, Karl Krist; Rosenhügel und Flötzersteig, Kaym und Hetmanek; Freihofsiedlung, Karl Schartelmüller u. v. a.) bevorzugten überwiegend Wohnküchen. Besonders bei Häusern mit kleiner Grundfläche hatte sich diese Form bewährt, die nun mit den Wohnzimmern ihren fortschrittlicheren bürgerlichen Verwandten konvergierte (allerdings blieb dort die Kochfunktion ausgelagert). Bei größeren Einfamilienhäusern und Villen hingegen darf der Einfluss der Bauherrschaft auf den Grundriss nicht unterschätzt werden; Selbstbewusstsein und Repräsentationsbedürfnis haben dort in den 1920er Jahren oft zur Entscheidung für getrennte, als vornehm empfundene Speisezimmer geführt.

1923 entwarf der Loos-Schüler Heinrich Kulka – vielleicht als Reaktion auf Loos-Haus Rufer von 1922 – für sich selbst ein bemerkenswertes Einfamilienhaus, das erst 1930 als Haus Weissmann gebaut werden sollte. Das Haus wirkt nach außen als radikal abweisender, bis auf den Erker geschlossener und schmuckloser Quader (Abb. 12). Im Hauptgeschoss enthält es ein um Essplatz und Arbeitsplatz erweitertes Wohnzimmer.⁵³ Der L-förmige Wohnbereich ist von erstaunlicher räumlicher Vielfalt, denn die Raumhöhen richten sich nach den funktionellen Widmungen und der Bedeutung der Räume. Am höchsten ist das großzügige, zum Garten hin orientierte Wohnzimmer (304 cm). Essnische und das Arbeitskabinett – beide für sitzende Funktionen angelegt – wurden mit 230 cm

⁴⁹ Zit. n. Arbeiter-Zeitung, 17.9.1921, S. 5.

⁵⁰ Im Bauamt der Gemeinde Schwechat sind keine Einreichpläne erhalten, jedoch spätere, anlässlich von Bautätigkeiten angefertigte Grundrisse des stichprobenartig überprüften Hauses Stankagasse 10. Für die Genehmigung zur Einsicht in den Bauakt danke ich Familie Leopold und Monika Weiss, für weitere Informationen Frau Ing. Schön vom Bauamt Schwechat.

⁵¹ *Novy* (zit. Anm. 48), S. 177.

⁵² Ebenda, S. 77.

⁵³ Bauakt MA 37, Wien.

niedriger gestaltet. Vestibül, WC und Vorraum sind mit 220 cm am niedrigsten gehalten. Heinrich Kulka hat im Haus Weissmann das „Raumplan“-Konzept (der Terminus wurde von Kulka selbst geprägt) seines Lehrers Adolf Loos idealtypisch verwirklicht: Jeder Raum hat die seinen Funktionen entsprechenden Dimensionen und Proportionen und zeigt diese über Größe, Form und Lage der Öffnungen nach außen. Einige Häuser der Folgezeit zeigen Übergangsformen zwischen getrennten Funktionsräumen und einheitlichen Wohnzimmern, etwa das 1921 von Kaym und Hetmanek errichtete Haus Wechsberg, in dem Wohn- und Esszimmer ineinander übergehen und ein durchgestecktes Raumkontinuum bilden. Das Haus Arnold von Lois Welzenbacher (1924) enthält Wohn- und Essräume, die gartenseitig bzw. über Eck liegen und durch breite Öffnungen verbunden wurden. In Arnold Karplus' Haus Krásny von 1927, das mehr als die Hälfte der Grundfläche als „Wohn- und Esszimmer“ ausweist, werden im Wohn- und Essbereich ebenfalls Sichtverbindungen über große Öffnungen geschaffen. Villenartige Häuser großbürgerlichen Zuschnitts mit den von Josef Hoffmann eingeführten Hallen entstehen mit dem Haus Sonja Knips (1924) und Walter Sobotkas Haus Granichstaedten (1925). Mit Josef Franks Haus Beer findet die großzügige Stadtvilla ihren Höhepunkt und Abschluss: Dort ersetzt ein dreidimensionales Kontinuum von großer räumlicher Vielfalt das Wohnzimmer.

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre entstehen in Wien mehrere bürgerliche Einfamilienhäuser, die sich in ihren Dimensionen dem aktuellen Verständnis des Bautyps annähern. Alexander Popp's Haus Kolb von 1928 (Abb. 13) enthält ein Wohnzimmer in gesamter Hausbreite;⁵⁴ bis auf den Kamin in der Mittelwand bleiben die Funktionsbereiche des Raumes völlig offen. Jacques Groag, ein Schüler und Mitarbeiter von Adolf Loos,⁵⁵ plante vor 1928⁵⁶ das Arzthaus Steiner in Perchtoldsdorf. Das kleine Haus mit Flachdach hat eine ungewöhnliche Grundrisslösung: Als Arzthaus enthielt es im Erdgeschoss Ordination und Wartezimmer, im Obergeschoss kein eigentliches Wohnzimmer, sondern ein „Zimmer der Dame“, das über eine Falte wand erweitert werden konnte. Eine Ausbaustufe sah den Aufbau eines Wohnzimmers über der Erdgeschoßterrasse vor. Etwa gleichzeitig entwarf Walter Loos einige Einfamilienhäuser mit großen „Wohn- und Speiseräumen.“ Im Haus Nagypál in Wien 16 und im Haus Luser in Kritzensdorf wurden die Wohnzimmer auf gleicher Ebene von sehr viel kleineren

Schlafräumen gesäumt⁵⁷ – ein Aufbrechen der letzten Erinnerung an Villa und Reihenhäuser, wo Wohnen und Schlafen nach Geschossen getrennt wurde.

Einen gewissen Einfluss auf den Einfamilienhausbau, der sich nur dem Siedlungshausbau angenähert hatte – Einfamilienhäuser wurden zunehmend kleiner, Siedlungshäuser größer – hatten die in den 1920er Jahren aufkommenden Wochenendhäuser, die meist nur über einen großen Hauptraum verfügten, der sich ins Freie oder zum Wasser öffnete. Die Weekendhäuser waren nicht für ein tägliches Leben mit Kochen und Arbeiten gedacht; der Aufenthalt im Freien stand im Mittelpunkt, so dass viele Funktionen wegfallen konnten. Das Wochenendhaus Strauß-Likarz von Hofmann & Augenfeld in Kritzensdorf (1928) ist ein solches Beispiel,⁵⁸ und in historischen Sommerfrischen finden sich immer noch Beispiele für die meist in Holzbauweise errichteten Häuschen.⁵⁹

Ab 1929 wurden wieder mehr Einfamilienhäuser gebaut, eine Folge des Wohnbauförderungsgesetz aus dem Jahr der Wirtschaftskrise: Gebäude mit Klein- oder Mittelwohnungen (bewohnbare Fläche bis 100 bzw. 130 m²) wurden nun staatlich gefördert.⁶⁰ Damals produzierte z. B. das Atelier Theiß und Jaksch eine Reihe von „Wohnbauförderungshäusern“, wie das Haus Arlett in Wien-Hietzing. Unter der Leitung von Josef Frank initiierte der Österreichische Werkbund mit der Stadt Wien die Errichtung der Werkbundsiedlung, einer Anlage mit 70 modellhaften Einfamilienhäusern, die als Vorbilder für private BauherrInnen dienen sollten.⁶¹ Die gesamte Wiener Avantgarde war vertreten, aber auch gemäßigt moderne Entwerfer wie Clemens Holzmeister wurden zur Teilnahme eingeladen.

Zahlreiche Publikationen um 1930 befassten sich mit kleinen und billigen Häusern. Das von Hans Adolf Vetter herausgegebene Buch „Kleine Einfamilienhäuser“ präsentierte 1932 Bauten mit 50 bis 100 Quadratmetern, entworfen von Josef Frank, Max Fellerer, Jacques Groag, Hugo Häring, Hofmann & Augenfeld, Clemens Holzmeister, Walter Loos, Leopold Ponzen, Walter Sobotka, Oskar Strnad, Josef Wenzel und Eugen Wörle, allesamt mit zentralen Wohnzimmern und schmucklosen Fassaden. Dieselben Architekten waren größtenteils im

⁵⁷ *Pisarik* (zit. Anm. 4), S. 28 ff.

⁵⁸ *Hanisch* (zit. Anm. 4), Abb. 29.

⁵⁹ *Caroline Jäger-Klein / Sabine Plakolm-Forsthuber / Thomas Prlič*, Die Architektur der Klosterneuburger Strandbäder und Wochenendkolonien (Klosterneuburg Geschichte und Kultur Sonderband 2), Wien 2010.

⁶⁰ <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=bg&datum=19290004&seite=00000811> (10.8.2020).

⁶¹ Andreas Nierhaus / Eva-Maria Orosz (Hg.), *Werbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens*, Wien 2012.

⁵⁴ Bauakt MA 37, Wien.

⁵⁵ Ursula Prokop schreibt Groag das Design der Gartenfassade an Loos' Haus Moller zu. *Prokop* (zit. Anm. 3), S. 36.

⁵⁶ Nach *Meder* (zit. Anm. 3), S. 268.

Fig. 1. Façade.

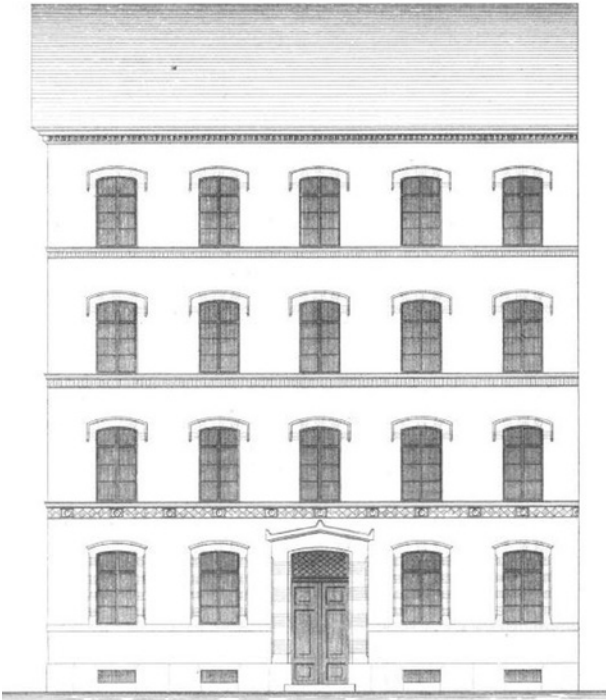


Abb. 14: Christian Ludwig Förster, Entwurf für ein Arbeiterhaus in der Leopoldstadt, Wien, 1849

Österreichischen Werkbund vertreten und am Entwurf der Wiener Werkbundsiedlung beteiligt gewesen. Ähnlich wie Heinrich Tessenow mehr als zwanzig Jahre zuvor deklinierte Vetter im Vorwort die Räume und Bestandteile des Hauses durch. „Der vornehmste Teil des Hauses wird das Wohnzimmer sein“, schreibt Vetter, „und einen geräumigen, würdigen und bequem gelegenen Raum für sich in Anspruch nehmen.... Ein angenehmer Lufthauch soll Zutritt finden und eine Fülle Lichtes ströme(...) zu.“⁶² Das Wohnzimmer war nun endgültig im Einfamilienhaus angekommen.

Hand in Hand mit der Entwicklung vom Salon zum Wohnzimmer erlebte das Einfamilienhaus mit zunehmender Entfernung von der Villa auch eine Entwicklung in Richtung Verzicht auf Repräsentativität und Dekor. Erker und Türmchen, nobilitierende Monumentalisierung, umfangreiche Dächer und historisierender Dekor verschwanden bereits ab 1910 zusehends aus der Wohnhausarchitektur. Nach Hoffmanns zugleich sachlichen und malerischen anglisierenden Fassaden führten Frank, Wlach und Strnad klar umrissene, kubische Objekte vor,

die mit einem nicht völlig unhistorischen, aber sehr sparsamen und verunsichernd verfremdeten Dekor versehen waren (Abb. 8). Arthur Roessler berichtete 1918, dass die Wiener Strnads Häuser, die ungewöhnlich wenige Einblicke boten, als abweisende „timbuktuianische Wohnwürfel“ empfanden⁶³

Während das bürgerliche Wohnhaus seinen Dekor durch Reduktion im Sinn eines neuzeitlichen bürgerlichen Selbstverständnisses abstreifte, vergleichbar etwa jenem des Vormärz, auf dessen Architektur sich die Avantgarde damals gerne bezog, gelangte das Arbeiterwohnhaus und in der Folge das kleine Einfamilienhaus auf anderem Weg zur Schmucklosigkeit. Bereits frühe Arbeiterhäuser wurden glatt und dekorlos schlicht gehalten, denn wie die Fabriken waren auch sie Funktionsbauten (Abb. 14). Dazu hieß es: „Die ... Arbeiterhäuser sollten bei größter Ökonomie den einfachen Bedürfnissen der alten Gewohnheiten und üblichen Bauweise der hiesigen Landleute entsprechen“, und: „Das billige Wohnhaus, das Arbeiterwohnhaus, hat mit der Architektur als Kunst gar keine Beziehung.“ Daher sei es „eine wenig lohnende Tätigkeit für den Künstler und den Bauunternehmer.“⁶⁴ Der Verzicht auf Dekor (der Ausgaben für den Bauherren bedeutet hätte) war im Arbeiterwohnbau des 19. Jahrhunderts noch nicht ein frühmodernes Element der Subversion, sondern ein Einsparungsfaktor für den Bauherren und ein Instrument, um das proletarische Wohnhaus vom bürgerlichen zu unterscheiden und damit dem Vierten Stand seinen Platz in der Gesellschaft und im öffentlichen Raum zuzuweisen. In Heinrich Tessenows „niedrig-praktischen Bedürfnissen“ schwingt noch etwas von dieser Reduktion nach. Paradoxiertweise scheint aber gerade diese aus Vorenthaltung entstandene Schmucklosigkeit das Bindeglied zu jener Avantgarde gewesen zu sein, die Strnad, Frank und Loos repräsentierten: Ein Mangel wurde im Kontext des Bauens für den Neuen Menschen zu einem stolz vortragenen Attribut der Modernität umgedeutet. Josef Frank und Otto Neurath sahen in der Schmucklosigkeit von Fassaden übereinstimmend ein Abbild gesellschaftlicher Gleichheit und ein Symbol von Solidarität (das Gegenteil, Vereinzelung durch Individualismus, war ihnen im Währinger Cottage gegenwärtig). Der Ökonom Otto Neurath, Leiter des Dachverbands der österreichischen Siedlergenossenschaften, interpretierte die schmucklosen Fassaden von Franks Siedlung Hoffingergasse als idealtypische Darstellung von Gemeinschaft: „Das einzelne Haus ist wie ein Ziegel in einem Gebäude....“

⁶² Hans Adolf Vetter (Hg.), *Kleine Einfamilienhäuser*, Wien 1932, S. VIII.

⁶³ Arthur Roessler, Prof. Dr. Oskar Strnad – Wien, in: *Innendekoration*, 19. Jg. /1918, Heft 1–2, 3.

⁶⁴ Zit. n. *N.N.*, *Arbeiterwohnhäuser*, in: *Der Bautechniker*, 16.2.1894, S. 112.

*Nur wenn die Gesamtstimmung von Menschen die gleiche ist, kann echte Gemeinschaft entstehen.*⁶⁵ Für Adolf Loos hingegen bedeutete Schmucklosigkeit und Ornamentfreiheit das Gegenteil: Die dekorlose Fassade war für Loos eine Maske, hinter der sich der Individualismus unbehelligt entfalten kann, vergleichbar einer Uniform, die nicht vom reichen Innenleben einer Person ablenkt.⁶⁶

Womöglich war es diese Doppelgesichtigkeit der glatten Fassade, die ihre Durchsetzung zur Erfolgsgeschichte gemacht hat. Das Einfamilienhaus mit seinen kleinen Dimensionen, schlichten Fassaden und Wohnzimmern ist um 1930 endgültig in der Wiener Architektur angekommen, während die Villa nahezu völlig verschwand, nicht zuletzt wegen der ökonomischen Situation nach der Weltwirtschaftskrise und wegen der allgemeinen Durchsetzung des Neuen Bauens gegen Ende der 1920er Jahre.

In den 1930er Jahren entstanden Bauten hoher Qualität, wie Josef Franks Häuser Beer und Bunzl, Hans Glasers Haus Rezek, Walter Loos' Häuser Lenz und

Zemlinsky, Siegfried C. Drachs Häuser Salpeter und Diamantstein und viele andere mehr.

Einen weiteren Entwicklungsschub erhielt das Einfamilienhaus mit den Förderungen des austrofaschistischen Ständestaats. Ab 1937 wurden „Zweifamilienhäuser“ die tatsächlich meist Einfamilienhäuser waren, mit äußerst günstigen Krediten aus dem Assanierungsfonds umfassend gefördert, denn *„die Familie gedeiht am besten, wenn sie...möglichst unberührt von fremden Einflüssen der Ruhe erfreut (...); der Familiensinn und damit das Familienglück entwickelt sich immer mehr, (?) Die Vorbedingung für eine solche Entwicklung der Familie sind das Eigenheim und die Siedlung.*⁶⁷ Die Gestaltungen nach 1934, meist im Sinn mittelmäßiger Lösungen einer moderaten Moderne gehalten, legten den Grundstein zu jener Einfamilienhauslandschaft, die bis heute die Peripherien österreichischer Dörfer und Städte in typischer Weise prägt.

⁶⁵ Zit. n. *Otto Neurath*, Österreichs Kleingärtner- und Siedlerorganisation, Wien 1932, S. 33.

⁶⁶ Siehe Zitat Anm. 6.

⁶⁷ Magistrat der Stadt Wien (Hg.), *Wien im Aufbau, Wohnungswesen*, Wien 1937, S. 5.

Sakral und Barock



Restaurierung als Erkenntnisgewinn am Beispiel der Kremser Dominikanerkirche – Phantasie und Farbenpracht in der Gotik

Die erste Etappe einer umfassenden Restaurierungskampagne der Raumschale der Kremser Dominikanerkirche konnte im Frühjahr 2020 erfolgreich zum Abschluss gebracht werden. Der Fokus lag neben den Wand- und Gewölbefflächen vor allem auf den polychrom bemalten Bauelementen. Eingerüstet waren der Chor sowie das Westjoch des Langhauses, wodurch die Architekturpolychromie erstmals seit der Freilegung und Restaurierung unter der Leitung von Restaurator August Kicker in den 1960er/70er Jahren ganzflächig zugänglich war. Dadurch konnte der malerische Dekor mit zeitgemäßen naturwissenschaftlichen Methoden untersucht und nach aktuellem Standard der Konservierung-Restaurierung bearbeitet werden.

Diese intensive Beschäftigung mit den Malereien an den Architekturgliedern führte zu neuen Entdeckungen in Bezug auf die beeindruckende Baugeschichte der Kremser Dominikanerkirche. So konnten wichtige Erkenntnisse zur technischen Ausführung gewonnen, ein Dekorationsprogramm erkannt und dieses durch die restauratorische Präsentation des Originalbestandes wieder sichtbar gemacht werden.

Die bedeutendste Entdeckung stellt die Handschrift einer bestimmten gotischen Malerwerkstatt dar, auf die sowohl die Dekorationen im Chor, als auch jene des Langhauses zurückzuführen sind. Für die Dominikanerkirche bedeutet dies Klarheit darüber, dass die polychrome Bemalung von Langhaus und Chor in einer Phase und durch dieselbe Malerwerkstatt erfolgte. Die erste malerische Gestaltung des Langhauses und der Seitenschiffe bestand aus einer vollflächigen terrakottafarbenen Quaderung mit weißen Fugenstrichen. Diese findet sich nicht nur an den Nullflächen, sondern auch an den Architekturelementen wie beispielsweise den

Rippen und Fensterlaibungen. Die Tatsache, dass die polychrome Bemalung der Bauglieder des Chors freskale ausgeführt wurde, belegt ihre Zugehörigkeit zum primären Bestand. Die sekundär aufgebrauchten Dekorationen im Langhaus sind vermutlich erst nach der Fertigstellung des Chors und sehr wahrscheinlich von derselben Werkstatt ausgeführt worden. Dieser konnten ferner zwei weitere Objekte im Kremser Raum zugeordnet und somit eine bestimmte gotische Malerwerkstatt in Österreich als solche identifiziert werden (Abb. 1–3).

ZUR BAUGESCHICHTE DER KIRCHE

Die Baugeschichte des Kremser Dominikanerklosters ist dank ihrer baulichen und stilistischen Merkmale, einiger Aufzeichnungen zu Schenkungen oder Verfügungen und der schriftlichen wie auch figürlichen

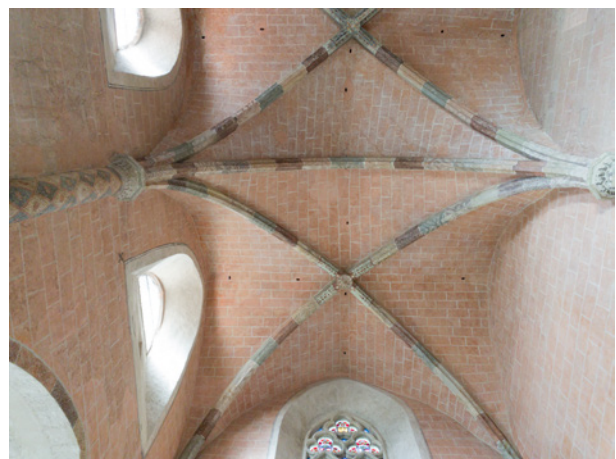


Abb. 1: Terrakottafassung im Langhaus

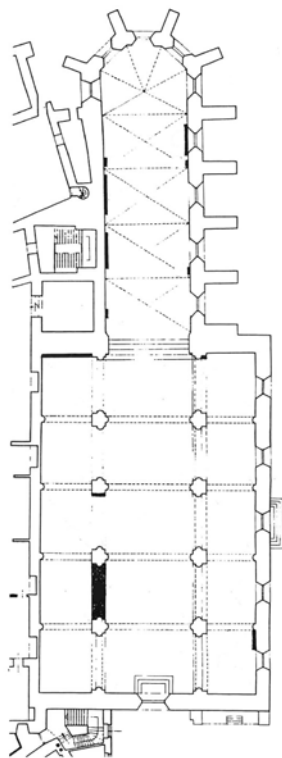


Abb. 2: Grundriss Kirche

Wandmalereien, die ebenfalls Auskunft über Stifter und Stifterinnen geben, weitestgehend fassbar. Die Klosteranlage stellt nicht nur ein wichtiges Architekturdenkmal dar, sondern gibt auch Aufschluss über den Orden der Dominikaner an sich und beleuchtet die gesellschaftspolitischen Verhältnisse und Umwälzungen der Stadt Krems vom 13. Jahrhundert bis heute.

Nach der Säkularisierung wurde die Kirche unterschiedlich genutzt, u. a. als Lager, Theater, Kino und Museum. Eine detaillierte Aufarbeitung der wechselhaften Geschichte der Klosteranlage sowie eine Darstellung der baulichen Abfolge und die zeitliche Einordnung der Wandmalereien wurden von Harry Kühnel im Zuge des Revitalisierungsprojektes unternommen.¹ Parallel zu den ersten Veröffentlichungen erfolgte eine Auseinandersetzung mit den polychrom bemalten Architekturelementen

¹ Harry Kühnel, Die gemalten Grabdenkmäler von Herzog Philipp von Kärnten und Heinrich Graf von Salm im Chor der ehemaligen Dominikanerkirche in Krems, ÖZKD XXI, 1967, S. 100–105.– Harry Kühnel, Baugeschichte, Restaurierung und Revitalisierung des ehemaligen Dominikanerklosters in Krems, ÖZKD XXV, 1971, S. 156–166. Im Folgenden zit. als: Kühnel 1971a.– Harry Kühnel, Das Dominikanerkloster, in: Ausstellungskatalog 1000 Jahre Kunst in Krems, Krems 1971, S. 133–151. Im Folgenden zit. als: Kühnel 1971b.



Abb. 3: Blick in den Chor gegen Osten

des Chors durch Josef Zykan.² Kühnel und Zykan datierten dabei den Chor in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts also fast ein halbes Jahrhundert später als das Langhaus und stellten die Existenz eines baulich nicht mehr nachweisbaren Vorgängerchors in den Raum.

In der Folge nahm Barbara Schedl Ende der 1990er Jahre eine neuerliche Analyse und Präzisierung der Baugeschichte der Kirche vor, wobei ihr eine schlüssige Datierung des Chores um 1300 gelang.³ Eine Datierung, die durch Beobachtungen und Recherchen im Zuge der aktuellen Restaurierung untermauert scheint.

Die Klostergründung in Krems erfolgte im Jahr 1236, nachdem Domprobst Heinrich von Passau den Dominikanern einen Weingarten außerhalb der Stadtmauer zum Geschenk gemacht hatte, auf dem sich ein *Granarium* befand, welches bei der Errichtung von Kloster und Kirche miteinbezogen wurde. Der vorläufige Abschluss der Bauarbeiten an Kloster, Terminhaus und Kirche, jedoch noch ohne Chor, gelang in den 1260er Jahren.⁴

Viele der maßgeblich am Bau der Klosteranlage beteiligten Stifter und Stifterinnen standen in enger Verbindung zu Ottokar II Premysl, wobei einige auch für die Verwaltung des österreichischen Teils seines Reiches verantwortlich waren. In diesem Zusammenhang sind unter anderem der Landrichter Otto von Maissau und dessen Frau Elisabeth von Sunnberg sowie Albero und Gisela von Feldsberg, Begründer des Dominikanerklosters Imbach zu nennen. Ein weiterer wichtiger Gefolgsmann Ottokars II war Gozzo von Krems, der zwischen 1246

² Josef Zykan, Die ehemalige Dominikanerkirche in Krems und ihre ursprüngliche Polychromierung, ÖZKD 1967 XXI, S. 89–99.

³ Barbara Schedl, Eine neue zeitliche Einordnung des Chores der ehemaligen Dominikanerkirche Hll. Peter und Paul in Krems an der Donau, ÖZKD LII, Heft 2, 1998, S. 387–392.

⁴ Kühnel 1971a (zit. Anm. 1), S. 155.

und 1282 mehrmals als Stadtrichter in Krems fungierte, 1273 den Titel eines Amtmanns des Königs von Böhmen in Österreich ob der Enns führte und nach Ottokars Niederlage und Tod 1278 seine Stellung unter Rudolf von Habsburg bewahren konnte. Der Böhmenkönig selbst hielt sich nachweislich in den Jahren 1251, 1252 und 1253 in Krems auf und dürfte einen starken Einfluss auf den Bauvorgang ausgeübt haben, sehr wahrscheinlich gehörte auch er zu den Förderern des Dominikanerklosters.⁵ Ebenfalls von hoher Bedeutung waren Herzog Philipp von Spanheim und dessen Gefolgsmann Heinrich Graf Salm, deren gemalte Grabdenkmäler sich an einer prominenten Stelle im Chor befinden und die vermutlich als Stifter zur Errichtung von Kirche und Chor beitrugen.⁶

Die Bauformen der Dominikanerkirche zeigen, dass sie in den Ausstrahlungsbereich einer von Ottokar II geförderten „Bauschule“ gehören. Der starke Einfluss des Premyslidenkönigs auf die Gesellschaft und folglich auch auf deren architektonisches Schaffen zur Zeit der Erbauung der Dominikanerkirche ist jedenfalls unbestritten.⁷

Anhand der Bauformen ist abzulesen, dass sich für das Langhaus eine Bauabfolge von Südwesten nach Nordosten ergibt. Mit der Errichtung des Presbyteriums ist das Bauwerk vollendet.⁸ Langhaus und Seitenschiffe wurden im Zuge der Verputzarbeiten freskalfarbig terrakottafarben getüncht und mit weißen Fugenstrichen versehen, womit das heute noch dominierende Erscheinungsbild des Kirchenraums hergestellt war. Wie jedoch der Abschluss nach Osten, ohne den Chor ausgesehen haben könnte, ist bisher ungeklärt geblieben. Für einen eventuell kleineren Vorgängerbau des Chores, wie Kühnel ihn sich vorstellte, gibt es keinerlei bauliche oder sonstige Hinweise. Wahrscheinlicher ist ein provisorischer Abschluss, möglicherweise in Form einer Verbretterung der offenen Ostwand, wie er von Schedl vorgeschlagen wird. Diese bringt auch den einzigen bisher bekannten schriftlichen Hinweis auf neuerliche Bauaktivitäten der Dominikaner nach der Fertigstellung des Langhauses mit dem Bau des Chors in Verbindung. Dabei handelt es sich um die Erwähnung einer Schenkung von Bauholz an die Dominikaner durch Rudolf I von Habsburg (reg. 1273–1291) im Jahr 1277.⁹ Diese Schenkung könnte tatsächlich den Beginn

der Bauarbeiten am Chor markieren und die Vermutung zulassen, dass die Errichtung eines repräsentativen Langchors von Anfang an geplant war, wodurch man nicht von zwei unterschiedlichen Bauphasen sprechen kann. Die scheinbare Diskrepanz der architektonischen und malerischen Gestaltung der beiden Bauteile ergibt sich aus den Bauvorstellungen der Dominikaner, nach welcher der Chor prächtiger als das Langhaus ausgestattet sein sollte. Dadurch wurden die unterschiedlichen Funktionen des Kirchenraums hervorgehoben.¹⁰ Die Kremser Dominikanerkirche stellt ein Musterbeispiel für dieses Konzept dar.

Das etwas niedrigere Langhaus wirkt mit seinen wuchtiger anmutenden Formen gedrungener sowie durch seine dunklere Farbgebung einfacher und irdischer als der schlanke helle Chor, der dem Klerus vorbehalten war. Der Chorraum sorgt durch die hellen, offenen Flächen und bunten Farben für einen vergeistigten und feierlichen Eindruck, der durch die einst leuchtenden Glasmalereien noch stärker gewesen sein muss. Die Gestaltung der Nullflächen im Langhaus als Quadermauerwerk und die Bemalung der Rippen mit einer vereinfachten Marmorierung suggeriert eine gewisse Massivität und bildet damit einen Gegenpol zum Chor. Die kontrastierende malerische Gestaltung der Architekturteile muss bewusst eingesetzt worden sein, was sich auch an der Farbgebung der Fensterrahmen zeigt. Letztere waren im Chor rot vor weißem und im Langhaus weiß vor roten Nullflächen gefasst, wodurch ein direkter Bezug zum jeweils anderen Bauteil hergestellt wurde. Dies lässt den Schluss zu, dass die Polychromierung der Architekturteile der gesamten Kirche als eine Gestaltungsphase anzusehen ist und das Presbyterium von Beginn an Teil des Bauprogramms war. Während diese Gestaltungsphase für den Chor die erste und einzige darstellt, bedeutet sie für das Langhaus eine zweite, bei der nur die Architekturglieder und Fensterlaibungen umgestaltet wurden.

Zudem liegt es nahe, dass das Langhaus unmittelbar nach Fertigstellung des Chors erneut eingerüstet wurde, um die Polychromierung auch hier von denselben Wandmalern vornehmen zu lassen. Zu diesem Zweck wurde höchstwahrscheinlich das Chorgerüst weiterverwendet, nicht zuletzt um ressourcensparend und kostengünstig vorzugehen.

DAS PRESBYTERIUM

Der Chor besteht aus vier Jochen und einer Apsis mit 5/8-Abschluss. Daraus ergeben sich fünf Joche, die

¹⁰ Ebenda, S. 391.

⁵ Kühnel 1971b (zit. Anm. 1), S. 133 f.– Jiří Kuthan, Premysl Ottokar II. König, Bauherr und Mäzen Höfischer Kunst im 13. Jahrhundert, Köln 1996, S. 353 f.– Günter Brucher, Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg-Wien 1990, S. 49.

⁶ Kühnel 1967 (zit. Anm. 1), S. 104.– Herwig Wolfram / Heinz Dopsch (Hg.), Österreichische Geschichte 1222–1278. Die Länder und das Reich. Der Ostalpenraum im Hochmittelalter, Wien 2003, S. 343.

⁷ Erich Bachmann, Gotik in Böhmen, München 1969, S. 36.

⁸ Schedl (zit. Anm. 3), S. 387.– Kühnel 1971b (zit. Anm. 1), S. 135.

⁹ Schedl (zit. Anm. 3), S. 389.



Abb. 4: Formziegel Foto

durch vier Gurtbögen voneinander getrennt sind. Die Dienste verbreitern sich nach oben hin stufenweise und spalten sich in die Gewölberippen und Gurtbögen auf. Die Schildbögen ruhen auf kleinen Kapitellen, die zarte 3/4-Stäbe abschließen. Bis zum Gewölbeansatz bestehen die tragenden Elemente aus Naturstein. Die anschließenden Bögen und Rippen sind bis zu den Schlusssteinen aus verputzten Formziegeln gemauert, wodurch keine werktechnisch bedingten Stöße oder Fugen sichtbar sind.

An den Steinteilen konnten einige wenige Steinmetzzeichen ausgemacht werden, die gehäuft im Bereich der Fensterrahmungen, am Triumphbogen sowie vereinzelt auch an den Rippen- und Diensten zu finden sind.

Das Birnstabprofil der Formsteine aus Terrakotta wurde im Zuge der Restaurierung im Bereich einer Putzergänzung freigelegt, vermessen und dokumentiert. Die handgezogenen Formsteine sind ca. 33 cm hoch, 23 cm breit und weisen eine Schmalseite von 10–11 cm auf (Abb. 4, 5). Interessant ist, dass der Verputz nur die obere scharfe Kante der Hohlkehle nachbildet, während die zweite Kante nur malerisch wiedergegeben ist.

Die verputzten Architekturteile wurden weiß getüncht und in Freskotechnik freihändig bemalt. Die Bemalung der Rippen besteht aus einzelnen Musterfeldern, die durch schwarz konturierte, breite weiße Fugenstriche voneinander getrennt sind. Die einzelnen Segmente, bestehend aus jeweils zwei übereinanderliegenden Musterfeldern pro Rippen-seite, sind unterschiedlich lang und werden beidseitig von einer durchlaufenden schwarzen Linie begleitet. Die schmalen Felder sind damit einerseits vom blauen bzw. roten Grat und andererseits von der weißen Hohlkehle klar abgegrenzt. Entlang der weißen Hohlkehle verläuft je eine einfache Wellenlinie in den Farben Rot, Blau oder Gelb. Nur an der Ostseite des 3. Gurtbogens ist die blaue Wellenlinie zusätzlich mit roten Punkten kombiniert, die zum Scheitel hin in Dreipässe

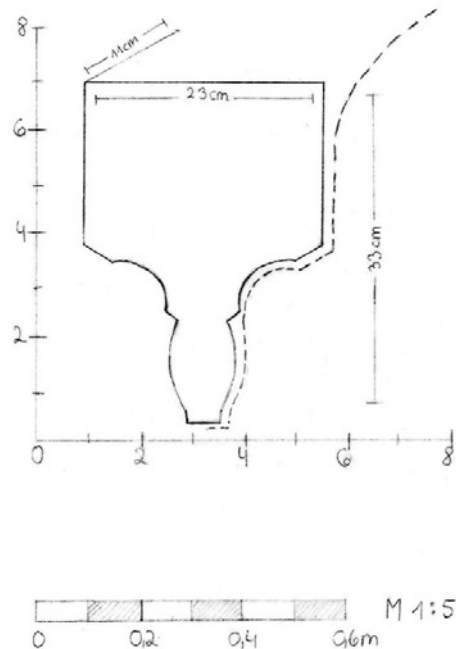


Abb. 5: Formziegel Zeichnung

übergehen. Die Schildbögen sind nicht in Felder geteilt, sondern mit durchlaufenden Friesen gestaltet.

Die im Wandverbund stehenden, nur noch fragmentarisch erhaltenen Rippenbündel und Dienste sind mit verschiedenen, durchlaufenden Motiven ohne horizontale Trennung dekoriert.

Gestaltung der Schlusssteine und der zentralen Rippen-segmente

Die wichtigste Beobachtung zum Dekorationsprinzip des Chors, welche durch die intensive Auseinandersetzung während der Restaurierungsarbeiten direkt am Objekt gemacht werden konnte, ist, dass die hohe Bedeutung der Bereiche um die Schlusssteine durch die Wahl der Malmaterialien Ausdruck finden und sich in Richtung Osten in ihrer Wertigkeit zunehmend steigern.

Auf den ersten drei Schlusssteinen von Westen sind ein feuerspeiender Drache oder Greif, ein Panther und ein Adler abgebildet. Der Schlussstein vor der Apsis ist als plastische Blume ausgebildet, auf jenem in der Apsis ist ein abstrahiertes vierblättriges Kleeblatt mit eingeschriebenen Dreipässen zu sehen. Unklar ist, ob die Darstellungen der christlichen oder heraldischen Symbolik zuzuordnen sind.

Charakteristisch für die Schlusssteine und die anschließenden Rippen-segmente ist die Dominanz der



Abb. 6: Schlussstein Apsis

Farbe Blau, bei der es sich um Azuritpigmente verschiedener Qualitäten handelt (Abb. 6, 7). Erstere besitzen eine rote Rahmung um die zentralen Motive auf blauen Grund, welche mit Diamanten, Dreiecken oder Kreisen dekoriert ist. Letztere sind länger als die übrigen Rippensegmente, stechen durch ihre einheitliche blaue Grundfarbe ins Auge und sind mit einzelnen Blättern, die sich wie die Glieder einer Kette aneinanderreihen, gestaltet. Die roten Grate dieser zentralen Rippenabschnitte sind ebenso wie die Rotpartien der Schlusssteine mit einem hochwertigen Zinnoberpigment ausgeführt.

Naturwissenschaftliche Analysen haben gezeigt, dass die Schlusssteinmotive und die Blätter ursprünglich gelb, rot oder versilbert waren. Als Highlight konnte am Schlussstein und auf einem der Blätter in der Apsis sogar Gold nachgewiesen werden. Um sich die einstige Pracht dieser zentralen und bedeutungsvollen Bauteile vor Augen zu führen, müssen wir kurz auf den maltechnischen Aufbau und die Veränderlichkeit einzelner Materialien eingehen.

Der gekalkte Untergrund wurde zuerst grau untermalt, die angerissene Form der Blätter dabei ausgespart.

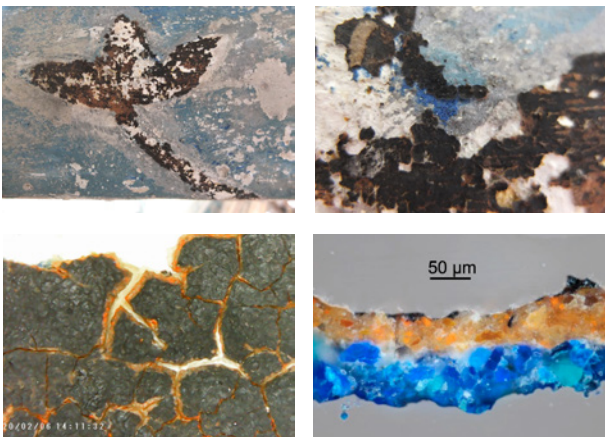


Abb. 8: Verschwärztes Blatt / Azurit



Abb. 7: Zentrale blaue Rippensegmente

Danach erfolgte der Auftrag einer relativ dicken, gut gebundenen, mittelblauen Farbschicht. Den Abschluss bildete eine Azuritlasur höchster Qualität – ein kräftiges, leuchtendes Blau mit einer ähnlichen Wirkung wie Lapislazuli, wodurch eine enorme Farbkraft erzielt werden konnte.

Die ausgesparten Blätter und Schlusssteinmotive wurden mit Blattgold- oder Blattsilberauflagen auf einem Untergrund aus ölgebundenem Minium versehen, was über die Jahrhunderte zu großen Malschichtverlusten und den heute sichtbaren Verschwärzungen geführt hat (Abb. 8).

Die Muster und ihre Farbgebung

Die an die blauen Segmente anschließenden Rippenpartien sowie Gurt- und Schildbögen weisen eine enorme Vielfalt an unterschiedlichsten Motiven und Farbkombinationen auf. Was besonders stark auffällt, sind die Symmetrien innerhalb eines Jochs, die sowohl in Bezug auf Vorder- und Rückseite einer Rippe als auch in Bezug auf den Nord- und Südverlauf eines Rippenstrangs vorkommen können. Die Symmetrien beziehen sich manchmal auf konkrete Muster und manchmal nur auf die Grundfarbe der Felder, sie treten weder konsequent noch in jedem Joch auf. Im 5/8-Chorabschluss fällt auf, dass alle fünf Rippen im gleichen Farb- und Musterschema dekoriert sind, und zwar beidseitig, was vermutlich eine gewisse Ruhe in den heiligsten Teil des Presbyteriums bringen sollte. Auch zu erwähnen ist, dass die sich wiederholenden Muster niemals identisch sein können, da es sich um eine freihändig ausgeführte Malerei handelt. Durchlaufende Muster gibt es ausschließlich an den Gurt- und Schildbögen, wobei es offenbar der individuellen künstlerischen Freiheit der Maler überlassen war, wo diese eingesetzt wurden (Abb. 9).

Es lassen sich Mustertypen (Abb. 11) definieren, die mehrfach vorkommen und solche, deren Grundform sich zwar wiederholt, aber in immer neuen Variationen und



Abb. 9: Rippenbündel Nord



Abb. 10: System der Rippenbemalung

Farbkombinationen ausgeführt sind. Zu den häufigsten Typen gehören die eng aneinander gedrängten Drei- oder Vierpässe, die einen linear mit dem Pinsel gezeichnet und in der Mitte mit einem „Krähenfuß“ bzw. Kreuz akzentuiert, die anderen monochrom flächig und ohne Kontur, die sich locker auf einem andersfarbigen Untergrund verteilen und nicht immer Höhungen in der Mitte besitzen.

Die zweite Hauptform bildet die Welle. Es gibt Längs- und Querwellen in allen Varianten. Dicke Einzelwellen, Mehrfachwellen, kontrastreiche oder feine Wellen, Wellen mit und ohne Kontur, zickzackförmige Wellen, Diagonalwellen, kurz- oder langgezogene Wellen sowie Wellen in Kombination mit Dreipässen, Kreuzen oder Punkten. Spitzovale Kettenmuster leiten über zu den geometrischen Formen: pfeilförmige, längslaufende oder abgetreppte Zackenmuster, Dreiecke, Diagonalstreifen oder Rautenmuster, wobei sowohl die geometrischen als auch die Wellenmuster mit Dreipässen kombiniert sein können.

Eine dritte wichtige Gruppe im Musterrepertoire bilden die vegetabilen Formen, auch wenn diese deutlich seltener vorkommen. Dazu zählen Blattranken, Einzelblätter, Blüten, Knospen, Lilien, – Formen, die im Repertoire des 13. Jh. ihren fixen Platz einnahmen. Alle genannten Mustertypen finden sich, wiederum bereichsweise, mehr zum Grafischen oder Malerischen tendierend. Es sind also unterschiedliche Auffassungen, ergo verschiedene Hände festzustellen.

Die Friese der Schildbögen spiegeln sich an Nord- und Südwall, sind aber jochweise unterschiedlich. Was die Muster verbindet, sind eine vegetabile Dekoration und die Farbgebung. Letztere besteht neben dem ausgesparten Weiß und den schwarzen Konturen aus Blau, Rot und Gelb. Alle Ornamente sind locker und rasch gemalt, Abweichungen in Form und Dicke der Gurtbögen wurden malerisch ausgeglichen, wodurch auch die Dimension des jeweiligen Musters variiert. Die vegetabilen

Friese befinden sich jeweils an den Schrägseiten, während die Flächen, die an Gewölbe und Wand stoßen, monochrom angelegt und mit einer einfachen Welle dekoriert sind. Nur im westlichen Joch bleibt die Untersicht weiß, Dreieck, Dreipass und Welle weisen hier geometrische Elemente auf (Abb. 12).

Auch an den Schildbögen zeigt sich die gesteigerte Aufmerksamkeit, mit der man die Apsis bedachte. Hier sind die Malereien viel farbkraftiger und mit mehr gestalterischen Details ausgeführt. Die fünf Abschnitte der Apsis zeigen blaue Blätter sowie blau-gelbe Knospen auf einem leuchtend roten Grund. Dazwischen eingefügt sind kleine Dreipassbäumchen, die in vier Abschnitten schwarz und nur über dem östlichsten Fenster goldgelb gezeichnet sind. Darüber hinaus sind die sonst schwarzen Äderungen der Blätter nur im Osten weiß aufgesetzt und somit noch einmal besonders hervorgehoben.

Die Anzahl der Muster lässt sich nicht letztgültig eruieren, da es durch den Verlust der Wandvorlagen zu deren Dekoration keine Informationen gibt und an den Rippen großflächige Putzbereiche 1966 erneuert werden mussten.

Dennoch konnte eine Anzahl von ca. 460 Musterfeldern (in 230 Rippensegmenten) gezählt werden, wobei die 13 durchlaufenden Friese der Gurt- und Schildbögen jeweils als ein Musterfeld eingerechnet sind. Auch wenn darüber hinaus die einfachen Dreipassdekors häufiger vorkommen und sich vom Prinzip her wiederholen, sind sie farblich verschieden und niemals identisch. Rechnet man die Dreipassmuster (ca. 180 Felder) sowie die Einzelblätter auf Blau (32 Felder) ab und zählt alle anderen Muster im Falle einer Wiederholung nur einfach, so lassen sich immer noch etwa 200 individuelle Muster herausfiltern, womit weniger als 50 Muster doppelt dargestellt worden sind.

Durch dieses verdichtete Nebeneinander von Farben und Mustern entsteht ein enorm bunter und vibrierender

Gesamteindruck, wie bei einem Teppich aus scheinbar unzähligen Einzelformen zusammengesetzt. Kein anderes Beispiel kann mit einer derartigen Vielfalt und künstlerischen Freiheit aufwarten.

Die Hauptfarben des Musterteppichs sind Blau, Rot und Gelb, aber auch Grün und Orange kommen vereinzelt vor. Die Differenzierung liegt einerseits in der unterschiedlichen Kombination und andererseits in der Bandbreite einzelner Farben. So findet sich Rot als kräftiges Venezianerrot, als gebranntes Siena, als dunkles Caput Mortuum, als heller Terrakottaton (aufgehellt mit Kalk) oder auch als leuchtender Zinnober, sodass verschiedene Rottöne auch kombiniert oder kontrastierend zueinander eingesetzt wurden. Auch Gelb kommt in helleren, leuchtenden oder dunkleren, dumpferen Varianten vor, was auf die unterschiedliche Art der Erden zurückzuführen ist. Beim verwendeten Blaupigment handelt es sich immer um Azurit, der aber in verschiedenen Tönungen eingesetzt wurde, wobei Qualität und Reinheit dieses Pigments eine erhebliche Rolle spielen. Einen Einfluss auf die Farbwirkung hat aber auch der Ausmischungsgrad mit Weiß oder Schwarz, wozu helles Steinmehl oder Kohlschwarz beigemischt wurden.

Überblickt man die Gesamtheit der Muster anhand unseres Musterkataloges¹¹, so zeigen sich unterschiedliche Vorlieben, die auf verschiedene Personen hinweisen (Abb. 15). Diese korrelieren zwar nicht exakt mit den einzelnen Jochen, lassen sich aber in gewisse Bereiche gliedern. So findet man beispielsweise im östlichen Teil des 3. Jochs eine Gelb-Rot-Tendenz und im östlichen Bereich des 4. Jochs eine Blau-Rosa-Tendenz, während am westlichen Rippenstrang desselben Jochs eine Rot-Grün-Tendenz vorherrscht. Andere Bereiche, insbesondere das 1. Joch und die Apsis, besitzen hingegen eine extreme Ausgewogenheit bezüglich der Grundfarben Blau, Rot und Gelb.

Wertigkeit der Farben im Mittelalter

Nicht zufällig werden hier die drei Primärfarben eingesetzt, ordnet sich ihr Prinzip, wie in der Literatur häufig erwähnt, doch perfekt in die mittelalterliche Auffassung ein. „Bei allen mittelalterlichen Kirchen wurden viele Bauteile farbig hervorgehoben, meist in den Grundfarben Blau, Rot und Gelb, ...“, womit auch die Glasmalerei angesprochen ist.¹² Eine Beobachtung, die sich hier gut veranschaulichen lässt (Abb. 13).

Schwarz und Weiß, die Fixpunkte an beiden Enden der mittelalterlichen Farbskala, treten hier als wichtige Akzente in Erscheinung. Weiß zumeist als Ausparung oder, aber auch als bewusst gesetzte Höhung (z. B. in den Dreipassmustern oder an Blättern der Apsis) oder zur Aufhellung eines Farbtons. Dagegen wird Schwarz vorrangig für Konturen eingesetzt und seltener beigemischt. Eine weitere Variante stellt die Mischung aus Schwarz und Weiß dar, die bei den wenigen grauen Mustern Verwendung fand.

In seinem Buch „Die Sprache der Farben“ schreibt John Gage, dass die Farbdeutung nur in ihrem historischen Zusammenhang erfolgen kann und dass das zeitgenössische Schrifttum ebenso viel darüber verrät wie die erhaltenen Kulturdenkmäler selbst.¹³ Nach dem im Mittelalter noch gültigen, aus der Antike stammenden Werkstattbegriff galt Mischung im Allgemeinen als verletzend und moralisch verwerflich. Laut Aristoteles steht es keinem Menschen zu, das „...Viele zu Einem zusammenzumischen und es aus Einem wieder in Viele aufzulösen...“ (*Timaios*, 67d-68) und in diesem Sinne war nach Demokrit das „Streben nach der unvermischten Reinheit der Farbe...“ oberstes Gebot.¹⁴

Nach Schriften wie der *Mappae Clavicula* oder jener des Theophilus Presbyter lag der Zugang zum Mischen im Überlagern von lasierenden Farbschichten, also in einer rein optischen Mischung, die nicht in die materielle Farbsubstanz eingreift. Einzig Grün wird als Mischung aus Auripigment und Schwarz erwähnt, obwohl es immer schon grüne Erden gab, die man kaum nutzte. „Für Maler des Mittelalters, die aus Prinzip ungern Farben vermischten und die Verwendung von reinen, kostbaren Materialien wie Ultramarin und Gold als angemessene Verehrung Gottes betrachteten, war Braun von Natur aus verwerflich“¹⁵, denn „Vorrang hatte der den Farben innenwohnende Charakter...“¹⁶. Auch der Wert des Glanzes wurde hochgeschätzt.

Erst um 1300 setzt in der maltechnischen Literatur eine deutliche Lockerung bezüglich der Vorbehalte gegen materielle Farbmischungen ein. Betrachten wir dies in Zusammenhang mit der Rippenbemalung im Presbyterium der Dominikanerkirche, so lässt sich behaupten, dass wir uns tatsächlich an einem Wendepunkt befinden, der anhand eines – zum Glück erhalten gebliebenen – Kulturdenkmals als Primärquelle nachvollzogen werden kann.

¹¹ Veröffentlichung des Musterkatalogs ist derzeit in Planung.

¹² Bodo W. Jaxtheimer, *Die Baukunst. Stillkunde der Gotik*, München-Zürich 1982, S. 120.

¹³ John Gage, *Die Sprache der Farben*, Leipzig 2010, S. 66.

¹⁴ Ebenda, S. 85 f.

¹⁵ Cassia St Clair, *Die Welt der Farben*, Hamburg 2019, S. 271.

¹⁶ Gage (zit. Anm. 13), S. 60.

Blattranken



Einzelblätter



Durchlaufende Frieze



Rauten



Ketten



Zickzackmuster



Pfeilförmige Zacken



Getreppte Zackenmuster



Diagonalstreifen



Gewellte Zackenmuster



Längswellen



Diagonalwellen



Dreipassmuster



Vierpassmuster





Abb. 12: Gestaltung der Schildbögen (von Westen Joch-1, -2 und -5)

Wie oben erwähnt, beherrschen die beiden Pole der Farbskala, Schwarz und Weiß, sowie die Primärfarben Blau, Gelb und Rot das Bild, was perfekt in die Auffassung des späten 13. Jahrhunderts passt. Mit Sicherheit wurden einige Farben mit Weiß aufgehellt oder mit Schwarz abgedunkelt (Rot, Blau) bzw. zu Grau vermischt. Weiß kommt in Form von Sumpfkalk, Bergkreide, Quarzmehl oder Schwespat¹⁷ und vermutlich auch als Bianco di San Giovanni vor, Schwarz bislang gesichert als Kohlenschwarz¹⁸. Darüber hinaus ist Grün als Mischung von Azurit und Ocker anzutreffen, was sich anhand erster Analysen bei zwei unterschiedlichen Grüntönen belegen lässt.¹⁹

Blau, das im frühen Mittelalter als dem Dunkel verwandt galt und häufig dem Bösen zugeordnet wurde²⁰, wandelte sich erst im Laufe des 12. Jahrhunderts allmählich zur Farbe des Lichts. Abt Suger, Baumeister der Gotik am französischen Hof, war überzeugt, dass Farben im Allgemeinen und Blau im Besonderen göttlich sind, was sich in der Glasmalerei ebenso wie bei der stark zunehmenden Marienverehrung niederschlug. So stieg auch die Verwendung von Blau in europäischen Wappen von 5 % um 1200 auf 25 % um 1300 an.²¹

Der innere und der monetäre Wert von Künstlermaterialien stellen keinesfalls Kontrahenten dar, im Gegenteil, sie bedingen und steigern einander. Pigmente von höchster Reinheit, hergestellt durch mühsame Prozesse des Ausfällens und Filtrierens waren teuer wie Gold. Je höher die Qualität, desto besser die Haltbarkeit, so dachte man. Azurit, dem Haupttrivalen zu Ultramarin, traute man weniger Dauerhaftigkeit zu, weil es allzu leicht in

Grün umschlägt²², was sich an unserem Objekt – wenn auch marginal – zeigt. Tatsächlich aber hat der Azurit in den meisten Bereichen nichts an seiner unglaublichen Farbintensität eingebüßt. Dies spricht für eine Werkstatt mit viel Erfahrung und Know-how.

Entgegen der Aussage, dass Gelb bis zum Ende des Mittelalters im Abendland nicht als edle Farbe angesehen worden ist²³, wurde Gelb im Chor der Dominikanerkirche an strategisch wichtigen Punkten eingesetzt und scheinbar als Farbe des Lichts oder gar Goldersatz verwendet, so im Bereich der Apsis, in der auch eine echte Vergoldung gefunden wurde. Gold blieb also dem Altarbereich vorbehalten, während Silber auch außerhalb dessen Verwendung fand.

Bauhütte und Malerwerkstatt

Der Ablauf eines derart umfangreichen Bauprojekts der Gotik bedingt eine enge Verknüpfung von Bauhütte und Malerwerkstatt, welche gut organisiert und routiniert zusammenarbeiten mussten, so erfolgte parallel zu den Verputzarbeiten auch die malerische Gestaltung.

Die Arbeitsabfolge lässt sich aufgrund einzelner Chargen der Putzmischung gut nachvollziehen: Es gibt bestimmte Bereiche, die aufgrund ungelöschter Kalkpartikel großflächig zu kleinen Absprengungen geführt haben und somit als bauzeitliche Schäden einzustufen sind. Diese finden sich am anschaulichsten in der Apsis, und zwar auf einigen der obersten blauen Rippensegmente sowie an den Nullflächen der darunterliegenden Gerüstetage. Das bedeutet zum einen, dass das Mischen des Mörtels rasch vonstattengegangen ist – man wartete nicht immer ab, bis der Kalk vollständig durchgelöscht war, bevor man ihn noch heiß aufs Gerüst transportierte –, und zum anderen, dass die Verputzarbeiten zuerst an den Nullflächen und dann an den Rippen erfolgten. Selbsterklärend, musste das Gerüst so schnell wie möglich für die Freskantenn freigemacht werden, damit diese möglichst rasch und ungestört ihrer Tätigkeit nachgehen

¹⁷ Silikatmehl/Quarzmehl: als Beimengung zum Azurit (4–8µ) (Probe 05/93, Analyse Bericht BDA, Paschinger 1993); Schwespat/Bariumsulfat: als Beimengung zu Azurit sowie Bergkreide/Kalkmehl: Beimengung zu rotem Grund bestehend aus Minium, Bleiweiß, rotem u. gelbem Ocker; auch Quarzmehl (Analyse Bericht Weber 2020).

¹⁸ Kohlenschwarz (Analyse Bericht Weber 2020).

¹⁹ Nicht zu verwechseln mit einigen Bereichen wie z. B. den Schildbögen des 2. u. 3. Jochs, in denen Grün in Form von umgewandeltem Azurit vorkommt.

²⁰ Gage (zit. Anm. 13), S. 57.

²¹ St Clair (zit. Anm. 15), S. 204.

²² Gage (zit. Anm. 13), S. 14.

²³ Ebenda, S. 15.



Abb. 13: Gestaltung mit Primärfarben sowie schwarz und weiß

konnten. Man erkennt auch deutlich, dass Rippen und Nullflächen ohne Putznaht mit derselben Mörtelmischung verputzt wurden. Planung und Ausführung erfolgten Hand in Hand, die Anzahl der Maurer und jene der Maler mussten klar aufeinander abgestimmt sein, um keine Verzögerungen zu riskieren.

In welchem Zeitraum sich die Verputz- und Malerarbeiten fertigstellen ließen, kann anhand eines Vergleichs mit den aktuellen Restaurierungsarbeiten grob umrissen werden. Putzsicherung und konservatorische Maßnahmen erforderten zuletzt etwa 1000, Reinigung und Retusche ca. 2000 Arbeitsstunden, also zwei dicht gepackte Monate für durchschnittlich 10 Personen.

Am Bau waren vermutlich mehr Maurer als Maler beteiligt, da es ja auch die Nullflächen zu verputzen galt und dafür einige Helfer notwendig waren. Bei den Freskanten gab es weniger zuzuarbeiten, die Malerei ist flott und routiniert mit relativ großen Pinseln ausgeführt. Wir gehen davon aus, dass unsere Aquarellretusche mindestens so viel Zeit in Anspruch genommen hat wie die ursprüngliche Ausführung der Malerei. Angenommen, diese hätte 1200–1500 Stunden benötigt, dann wären 6 Maler jeweils 200 bis 250 Stunden im Einsatz gewesen und der Chor in weniger als zwei Monaten bemalt worden. Dies schließt auch die zentralen Rippensegmente und Schlusssteine mit dem ölvergoldeten bzw. blattversilberten Dekor mit ein, eine Seccotechnik, die einen vollständig durchgetrockneten Untergrund voraussetzt und damit den zeitaufwendigsten Arbeitsschritt darstellte.

Versucht man die Größe der Werkstatt aus einem anderen Gesichtspunkt zu eruieren, so lassen sich neben den zahlreichen Mustertypen auch unterschiedliche Ausführungen des gleichen Typus erkennen, sowohl was die Farbgebung als auch die malerische Auffassung betrifft. Am besten lässt sich diese Beobachtung anhand der Schildbogenfriese veranschaulichen, die von einer

Person begonnen und auf der nächsten Gerüstetage von einer anderen fortgesetzt wurden (Abb. 14). An diesen Stellen ändern sich nicht nur die Farben, sondern auch die Formen der Muster und es zeigt sich, dass jeder seine ganz persönlichen Farbmischungen verwendete und auch seinen individuellen Stil mitbrachte. Würde man beispielsweise einzelne Musterfelder aus einem Joch in ein anderes versetzen, könnte man dieses dort als Fremdkörper empfinden.

Versucht man diese unterschiedlichen Hände herauszufiltern, lassen sich ungefähr sechs führende Maler und einige wenige Zuarbeiter identifizieren. Die Schlusssteine und die anschließenden Secco-Partien wurden höchstwahrscheinlich von ein und derselben Person ausgeführt, da hier eine typische Pinselführung und ein einheitlicher Stil zu erkennen sind.

Im Gegensatz zu diesen wichtigsten, zentralen Gewölbereichen zeigt sich eine erstaunliche Großzügigkeit in der Ausführung der übrigen Partien (Abb. 14, 15). Ohne je die Gesamtkomposition aus den Augen zu verlieren, herrschte ein Bewusstsein dafür, dass gewisse Unregelmäßigkeiten aus großer Distanz nicht auffallen, sondern im Gegenteil, einen lebendigen Eindruck erwecken würden.

Wir scheinen also einer Werkstatt gegenüberzustehen, in der mehrere Wandmaler gleichen Ranges tätig waren und die durch ihr spezifisches, vielfältiges Formenrepertoire charakterisiert werden kann.

Ein erstaunlicher Fund

Die spezifische Handschrift der Malerwerkstatt der Dominikanerkirche wurde parallel zu den Restaurierungsarbeiten und den damit einhergehenden Recherchen an zwei weiteren Objekten im Umkreis von Krems

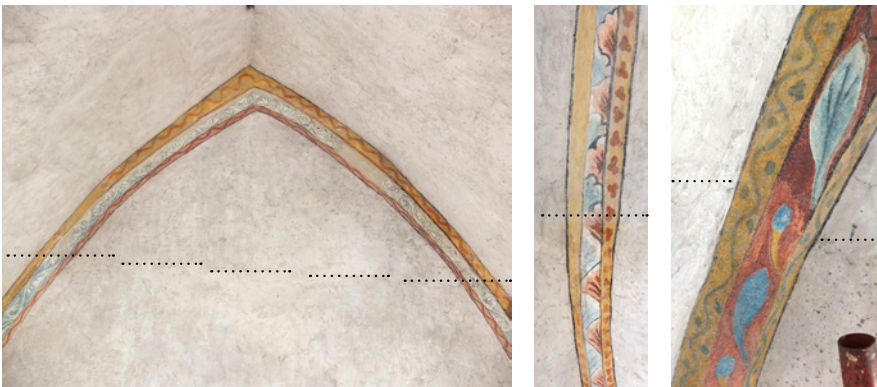


Abb. 14: Bauhütte und Malerwerkstatt – der Handwechsel lässt sich klar erkennen

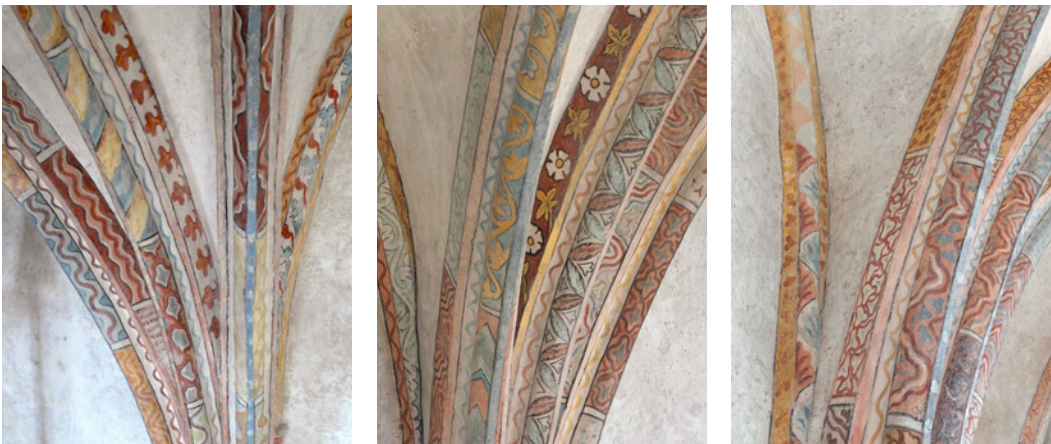


Abb. 15: In den einzelnen Jochen lassen sich unterschiedliche Charaktere festmachen

entdeckt. Dabei handelt es sich einerseits um die ca. 3 km entfernte Förthofkapelle bei Stein und andererseits um die Burgkapelle von Droß, etwa 7 km nördlich von Krems gelegen. Die drei Objekte entstammen der großen Bauwelle im Kremser Raum um 1300 und wurden in der Literatur bereits derselben Kremser „Bauhütte“ zugeordnet.²⁴

In Droß waren Architektur und Bemalung gemeinsam konzipiert. Im Gegensatz zu Krems ist die Droßer Kapelle vollflächig und auch mit einem figürlichen Bildprogramm bemalt, relevant im Zusammenhang mit der Dominikanerkirche ist aber die ornamentale Gestaltung, die sich hier nicht nur auf die Gewölberippen beschränkt. Bestimmte Motive wiederholen sich nicht nur in ihrer Grundform, sondern auch in ihrer Ausführungsweise. Dies zeigt sich insbesondere an den auch hier die gesamte Gestaltung begleitenden Wellenbändern, die an sich kein besonderes Motiv darstellen, aber in der Art ihrer Ausführung unverwechselbar sind. In Droß sind diese

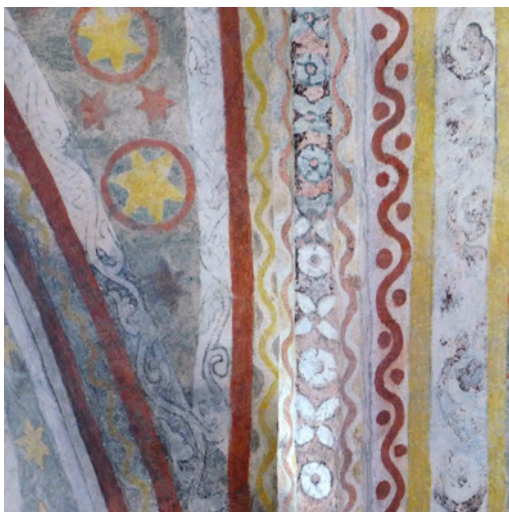
Wellen immer von Punkten und manchmal auch von kleinen Dreipässen begleitet, was in Krems auf diese Art zwar seltener, aber ebenfalls vorkommt. Markant für beide Objekte ist die einheitlich lockere, unregelmäßig gleitende Pinselführung. Dasselbe gilt auch für die Dreipassmotive, die eng aneinandergesetzt, flächig oder konturiert und immer in starkem Farbkontrast zum Untergrund vorkommen.

Auch bei den vegetabilen Motiven gibt es unübersehbare Ähnlichkeiten (Abb. 16). Bei beiden Bildprogrammen finden sich spezifische Blumenfriese, Blattranken und Zickzackbänder in derselben Formensprache, die aber völlig frei zusammengesetzt sind. Auf die Exaktheit im Detail wird keinerlei Rücksicht genommen, sondern vielmehr auf die Stimmigkeit des Gesamteindrucks geachtet. Die Malereien in Droß muten dabei noch etwas freier und weniger elaboriert als jene im Dominikanerchor an, was darauf hinweisen könnte, dass erstere etwas früher entstanden sind.

Der Förthofkapelle liegt dagegen dasselbe Gestaltungskonzept zugrunde, welches sich nicht nur in der Gegenüberstellung von bunt bemalten Gewölberippen zu weißen Nullflächen zeigt, sondern auch daran, dass die gleiche Farbgebung vorherrscht und auch dieselben Mustertypen vorkommen. Die Rippen sind wie in der

²⁴ Karl Kubes, *Der Bauherr im Spiegel seiner Kunst an ausgewählten Beispielen aus Österreich und besonders Niederösterreich*, Landeskunde-Jahrbuch 1985, S. 318.– Gerhard Reichhalter / Karin Kühtreiber / Thomas Kühtreiber, *Burgen. Waldviertel und Wachau*, St. Pölten 2001, S. 192 f.– Rudolf Büttner, *Burgen und Schlösser an der Donau*, Wien 1977, S. 152.

Schlosskapelle Droß

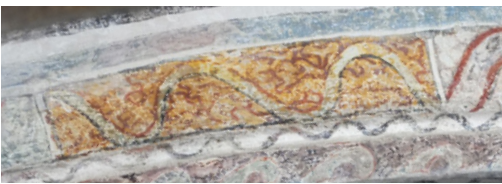
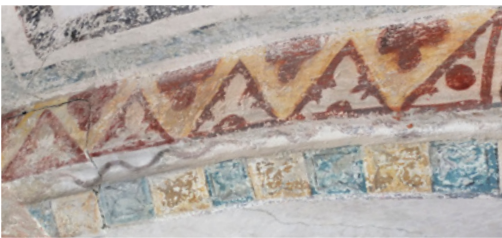


Chor der Dominikanerkirche Krems



Abb.16 – Die
Malerhandschrift
im Vergleich

Förthofkapelle



Chor der Dominikanerkirche Krems



Abb. 17: Die Malerhandschrift im Vergleich

Dominikanerkirche in Musterfelder unterteilt, die durch einen weißen Fugenstrich und eine weiße Hohlkehle mit einer durchlaufenden Wellenlinie voneinander getrennt sind. Auch hier sind die Bereiche im Gewölbescheitel von der Farbe Blau dominiert. Aneinander gereihte Einzelblätter auf blauem Grund umgeben die Schlusssteine und es findet sich wieder eine besondere Betonung der Apsis. Sensationell ist, dass die ganze Kapelle von der Formensprache und spezifischen Handschrift des führenden „Kremser Apsismalers“ beherrscht wird (Abb. 17).

Hierfür charakteristisch ist der Hang zu weichen Motiven wie durchlaufende, aus mehreren Linien gebildete Wellen, oft mit Dreipässen gepaart. Auch der Farbkanon ist ähnlich und kommt in den Kombinationen Dunkelrot/Grau, Rot/Weiß, Grün/Gelb oder Rot/Hellblau vor. Darüber hinaus liegt wie speziell in der

Apsis des Dominikanerchors ein besonderes Augenmerk auf der Symmetrie der Musterfelder.

Der schlechte Erhaltungszustand der Förthofmalereien ist vergleichbar mit dem Zustand der Chormalereien vor der eben abgeschlossenen Restaurierung. Erst durch diese konnten Erkenntnisse zur Maltechnik und Materialität gewonnen sowie die Darstellungen mit all ihren Details wieder lesbar gemacht werden. Während die im Jahr 1966 durchgeführte Restaurierung vorwiegend auf Freilegung und Konservierung beschränkt blieb, konnte nun erstmals auch ein Fokus auf die Präsentation des Originalbestandes gelegt werden. Ohne die tiefgehende Auseinandersetzung mit diesen wunderbaren, bislang völlig unterschätzten Malereien hätten all die neuen Erkenntnisse nie gewonnen und diese Querverbindungen nicht hergestellt werden können.

Weiß und glatt, rau und matt. Die Barockfassaden der Augustiner- Chorherrenstifte in Österreich

Die Fassadenrestaurierung hat in der Baudenkmalpflege mit Recht einen hohen Stellenwert. Denn die sichtbaren Oberflächen von Fassaden bestimmen mit ihren Materialien, Strukturgebungen und Farben wesentlich das Erscheinungsbild der „Gesichter“ (= Fassaden) von Bauwerken.¹ Dieser Begriff ist im Mittelalter, als die italienischen Kommunen ihre Stadtbilder nach Kriterien der „Schönheit“ reguliert haben, aus dem damaligen Wort für Gesicht entstanden und in der Neuzeit auch im Norden übernommen worden.² Erst um 1800 beginnt mit dem sogenannten Polychromiestreit auch die wissenschaftliche Erforschung der Farbe in der Architektur und seit um 1900 wird auch in der Theorie der Denkmalpflege die Farbe als wichtiger „historischer Denkmalwert“ anerkannt.³

UNTERSUCHUNGSMETHODEN

Die Vergangenheit historischer Kunstwerke und Architekturen zu klären und ihnen eine angemessene Zukunft zu sichern ist die wichtigste Aufgabe von Denkmalpflege und Restaurierung. Dabei werfen aber deren Entstehungs- und Restaurierungsgeschichten häufig Fragen auf, die nur teilweise durch archivalische und

kunsthistorische Forschungen beantwortet werden können, meist aber bauarchäologische Untersuchungen am Objekt selbst erfordern. Denn jede Fassade und jeder Innenraum ist (außer in Fällen früherer radikaler Erneuerungen der Bauoberflächen) zugleich ein Archiv seiner eigenen Restaurierungsgeschichte, die mit Hilfe der Stratigraphie sukzessiver Neufassungen und Veränderungen in Relation zur Baugeschichte erschlossen und dokumentiert werden kann.

Zu den kunsthistorischen Untersuchungsmethoden, die unabhängig vom jeweiligen Objekt erfolgen können, gehören

- historische Schriftquellen (Stiftungsurkunden, Schriftquellen⁴, Materialkäufe, spätere Restaurierungsberichte u. a.) und
- historische Bildquellen (Entwurfspläne, zeitgenössische Darstellungen⁵, spätere Darstellungen bis zu rezenten Befundplänen und Zustandsfotos).

Bauarchäologische Untersuchungen erfordern in der Regel

- Eingriffe in die historischen Oberflächen durch Schichtenfreilegungen und Probenahmen,
- gezielte Analysen der vorkommenden Baustoffe,
- Erfassung der Dekorationstechniken (Verputze, Anstriche, Stuckdekor, Bemalungs- und sonstige Zierweisen, Inkrustationen u. a.).

Vorraussetzungen sind Fassadenpläne als Grundlagen für die Material-, Befund- und Zustandsdokumentation. Die Auswertung aller Untersuchungsergebnisse setzt die Kombination der Archiv- und Literaturquellen mit den Ergebnissen der Befunduntersuchung und der

¹ Zu Begriff, Typologie und Geschichte siehe *Paul-Henry Boerlin / Erik Forssmann / Ingrid Haug / Wolfgang Prabhaska / Hans Erich Kubach*, Art. Fassade, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII (1978), Sp. 536–690.

² *Wolfgang Braunfels*, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1953, Dok. 9–12, Eingaben des „Amtes für Schönheit“ (ufficiali del ornato) über Fassaden u. a.– Vgl. *Friedrich Kobler / Manfred Koller*, Art. Farbigkeit der Architektur, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII (1975), Sp. 274–428.– www.rdklabor.de (31.3.2020).

³ *Manfred Koller*, Über Denkmalwerte und Farbe in Architektur und Bauskulptur, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXXI, 2017, S. 235–241.

⁴ Siehe *Kobler / Koller* (zit. Anm. 2).

⁵ Vgl. die methodisch exemplarische Untersuchung von *Friedl Brunckhorst*, *Architektur im Bild. Die Darstellung der Stadt Venedig im 15. Jahrhundert*, Hildesheim 1997.

naturwissenschaftlichen Materialanalysen für eine korrekte Interpretation voraus. Die nachvollziehbare Vermittlung der oft komplexen Ergebnisse für nicht direkt mit derartigen Untersuchungen vertraute Rezipienten stellt hohe Ansprüche an deren Dokumentation in Fassadenplänen, graphischen Darstellungen, Befundfotos bis zu digitalen Formen der Veranschaulichung.⁶

FORSCHUNGSFRAGEN

Jede Untersuchung muss sich zuerst mit der Gesamtheit des Bauwerks, seinen Bestandteilen (vom Dach bis zu Fenstern) und deren Detailformen auseinandersetzen. Dabei sind auch Lage (Außen- oder Hoffassade), historische Veränderungen und Erhaltungszustand zu berücksichtigen. Leider gelingt es nur selten größere Ensembles schon im Vorfeld von Restaurierungen zusammenhängend zu untersuchen. Dadurch werden z. B. das Einzelobjekt übergreifende Farbkompositionen leicht übersehen oder erst zu spät erkannt. Auch übergeordnete Fragen nach der Behandlung von Oberflächen und Farbgebung innerhalb des Werkes bekannter Architekten, deren Konzepte und Entwicklungen bei verschiedenen Bautypen und Auftraggebern, sind in der zeitlichen Abfolge und nach regionalen Bezügen erst wenig erforscht. Dazu kommen die oft vernachlässigten zugehörigen Baudetails (Fensterrahmen, Tore, Gitter), aber auch Dächer und Pflasterungen, die freilich häufig einem von den Fassaden abweichenden Erneuerungszyklus unterliegen. Unter diesen Prämissen konnten bisher für Wien das Ensemble der Hofburg⁷ und die Fassadenensembles der Freyung und des Ignaz-Seipel-Platzes⁸ bearbeitet werden. Von den Architekten des österreichischen Barock liegen Teilstudien zu Johann Bernhard Fischer von Erlach, Johann Lucas von Hildebrandt und Jakob Prandtauer vor. In der vorliegenden Untersuchung soll erstmals ein Überblick über die Klosterbauten einer Ordensgruppe gegeben werden.⁹

⁶ *Manfred Koller / Ulrike Knall-Brskovsky* (red.), Dokumentation in der Baurestaurierung. Restauratorenblätter Bd. 28 (Hg. Österr. Sektion des IIC), Klosterneuburg 2008/2009.

⁷ *Manfred Koller*, Die Fassaden der Wiener Hofburg. Erforschung und Restaurierung 1987–1997, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LI, Wien 1997, S. 494–536.

⁸ *Manfred Koller*, Die Architekturfarbe im historischen Stadtbild und heute: Freyung und Dr.-Ignaz-Seipel-Platz in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXV, 2011, S. 414–436.

⁹ Illustrierte Neufassung des ohne Abbildungen publizierten Beitrages: Weiß und grau, glatt und rau. Die Fassaden von Stift Herzogenburg und der Augustiner-Chorherrenstifte des frühen

DIE STIFTE DER AUGUSTINER-CHORHERREN IN ÖSTERREICH

Die Augustiner-Chorherren sind ein alter, katholischer Klerikerorden, der in Österreich mehrfach mit umfangreichen barocken Stiftsanlagen und Kirchenbauten als Herrenstiften präsent ist. Die früher meist parallel bestandenen Chorfrauenstifte sind heute zur Gänze erloschen (und baulich fast verschwunden). Aber auch mehrere Herrenstifte wurden profaniert oder in weltliche Pfarren umgewandelt, die die Bauten noch teilweise nützen.¹⁰

Niederösterreich

Nur für die Stifte in Dürnstein, Herzogenburg und das ehemalige Chorherrenstift in St. Pölten liefern Gemäldeansichten und Archivalien (Materialkauf u. a.) historische Quellen für das Aussehen der Außenfassaden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Zuge ihrer Prandtauerforschungen hat sich vor allem Leonore Pühringer-Zwanowetz mit der Farbfrage kunsthistorisch auseinandergesetzt. Die seit den 1980er Jahren durchgeführten Befunduntersuchungen und Restaurierungen der Fassaden sowie zeitgleicher gemalter Ansichten durch die Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes konnten ihre Interpretationen bestätigen und wesentlich ergänzen. Dies begriff vor allem die verwendeten Materialien, ihre Oberflächenstrukturen und zeitgenössische bzw. spätere Farbgebungen.

Nur für die Stifte in Dürnstein, St. Pölten und Voralpe sind auch die Fassadengestaltungen aus dem 17. Jahrhundert bekannt und ganz (St. Pölten, ehemaliges Stiftsgebäude) oder teilweise (Dürnstein, Altstift) erhalten geblieben. Sie folgen einem Rasterschema mit glatter weißer Bändergliederung der vertikalen Fensterachsen mit horizontalen Geschoßbändern und Gesimsen sowie vertieften rauen Wandflächen als „Naturputz“ (ohne finale Glättung und Farbtünche). Dieses Schema verbreitete sich durch die Wanderbauleute aus der Lombardei und der Südschweiz in ganz Mitteleuropa, in Österreich vor allem in der Steiermark.¹¹

18. Jahrhunderts in Österreich, in: Festschrift für Propst Maximilian Fürnsinn, Herzogenburg 2004, S. 347–359.

¹⁰ *Floridus Röbrig*, Chorherren, Chorherrenregel, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 2, Freiburg-Basel-Wien 1993–2001, Sp.1092–1095.– *Floridus Röbrig*, Alte Stifte in Österreich, 2 Bde., Wien 1967, Einleitung.

¹¹ Siehe dazu Kapitel Steiermark/Stift Voralpe.



Abb. 1: St. Pölten, ehem. Stift (heute Bischofsresidenz): Brunnenhof heute

St. Pölten, Bischofshof (ehemaliges Augustinerchorherrenstift, 1784 aufgehoben)

Der teilweise Neubau von Kreuzgangtrakt und Hofanlagen 1648–1650 ist in einer Miniatur von 1653 mit weißen Geschoßbändern und roten Fensterdächern im ersten Stock der Wohnbereiche dargestellt.¹² Auch in dem um 1750 entstandenen Idealprospekt sind neben der dreitürmigen Kirchenfassade die Stiftstrakte mit einem Raster weißer Gliederungen und hellgrauen Wänden gemalt.¹³ Die ehemaligen Stiftsfassaden zeigen zwar heute noch eine weitgehend gleiche Gliederung, sie sind jedoch verputzmäßig vollständig erneuert mit weißen, aufgeputzten Fensterrahmen und Geschoßbändern sowie hellgrau getönten, glatten Wandflächen. Dabei wurde auf die im Dachbodenbereich des Binderhofes original erhaltene Differenzierung des Fassadenverputzes verzichtet¹⁴ (Abb. 1).

Um 1650 zeigten die Fassaden glatt gezogene Gesimse mit Weißanstrich und nur mit einer doppelten Ritzlinie begrenzte, weiß gemalte Fenstereinfassungen. Die Wandflächen waren im Sandton des mit dem Kellenrand abgezogenen Feinputzes belassen. Knapp unterhalb des Gesimses war in den Wandputz ein 3 cm breiter Streifen vorgeritzt und als grauer „Schattenstrich“ gemalt (Abb. 2). Derartige „Schatten“-Effekte unterhalb sonst weißer Kranzgesimse sind im 17. Jahrhundert öfter belegt (z. B. in der Barockfassung des spätgotischen Chores am



Abb. 2: St. Pölten, Dachboden: Hauptgesims im Zustand von um 1650 mit radiertem Streifen: Weißes Putzgesims mit darunter vorgeritztem, grauem Schattenband

Passauer Dom oder am Turm der Dominikanerkirche in Krems-Stein).

Dürnstein, Augustinerchorherrenstift

Die Fassaden des 17. Jahrhunderts

Das 1410 gegründete Chorherrenstift präsentiert am Außenbau des „Alten Klosters“ noch die unter Propst Honorius Arthofer (1668–1678) um 1676 entstandenen Fassaden.¹⁵ Diese entsprechen hinsichtlich Aufriss und Farbkonzept den etwas älteren in St. Pölten (Abb. 3). Ähnlich wie dort wurden die weißen Einfassungen der Fensteröffnungen und die weißen Geschoßbänder

¹² Heinrich Fasching (Hg.), *Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschätze*, St. Pölten 1985, Farbabb. 2.

¹³ Ebenda, Farbabb. 26.

¹⁴ *Manfred Koller*, Untersuchungs- und Restaurierungsergebnisse am Dom 1981–1983, in: Fasching (zit. Anm. 12), S. 126–134.

¹⁵ *Leonore Pühringer-Zwanowetz*, Die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein und das „Neue Kloster“ des Propstes Hiernonymus Übelbacher, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XXVI, Wien 1973, S. 96–198, hier S. 115.– Das freskierte Propstswappen auf der Donaufront trägt das Datum 1676.

einfach in den Fassadenputz angerissen und kalkweiß aufgemalt. Die Wandflächen zwischen den Fenstern zeigen im Obergeschoß zudem hochovale und rechteckige weißgerahmte Blindfelder. Nur das ebenfalls weiß gestrichene Dachgesims ist dreistufig abgetreppt. Die mit roten Farblinien über grauer Unterzeichnung ausgeführte Darstellung des „Alten Klosters“ von 1689 entspricht zwar formal dem ausgeführten und erhaltenen Bestand, gibt aber keine Hinweise auf Farbunterschiede der Fassaden.¹⁶ Ob die vor der Restaurierung 1988 am Sockel der Südwestecke der Fassade des Balkonturmes unter einer dicken Folgeputzlage sichtbar gewesene, vorgeritzte streifige Bänderung in Weiß und im Putzton zu dieser oder einer älteren Fassadierung gehört, ist unklar (Abb. 4).¹⁷

In bemerkenswertem Kontrast zu dieser farblos-schlichten „frühbarocken“ Fassadengestaltung stehen die Angaben des Gedenkbuchs: „*Biß Anno 1676*“ habe Propst Honorius um 200 fl. „*den Kirchthurn [...] ganz neu machen, eintekhen, undt rot anstreichen lassen...*“.¹⁸ Die genannte Summe lässt auf Reparatur und Neufassung der bestehenden Fassade schließen, wobei aus technischen und ökonomischen Gründen nur Eisenoxidrot (Rotocker) als Farbmittel in Frage kommt. Starkfarbige Fassaden waren im Umfeld der austro-italienischen Baumeister in der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert in Österreich häufig.¹⁹ Das nächst gelegene Beispiel findet sich im Weinviertel, bei Carlo Antonio Carlones noch bestehendem Turm, am Chorscheitel der Göttweiger Pfarre Maria Roggendorf. Dort war laut Kontrakt von 1696 der verputzte Ziegelbau „*mit rother von Öhl angemachter Farb, wie solches in gedachten Abriss entworffen anzustreichen [...]*“.²⁰ Ferner ist in der Planaufnahme des Stiftes Herzogenburg von 1714, vor dem Neubau Prandtauers, am Nordrand der Stiftsanlage der „*Rothe Turm*“ eingetragen. „*Munggenast übernahm später diese Rotfärbelung*“ für die „*rothen Thör-Thurn*“ am Vorplatz der Nordseite laut Rechnung 1733 meint dazu Pühringer-Zwanowitz.²¹

¹⁶ Barbara Schedl, Geistliches Leben im Kloster, in: Helga Penz, Andreas Zajic (Hg.), *Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau* (Schriften des Waldviertler Heimatbundes 51), Horn-Waidhofen/Thaya 2010, S. 59–63, Abb. 43.

¹⁷ Denn die erhaltenen Quellen sprechen von zwei schon vor dem 18. Jahrhundert erfolgten Barockisierungen: *Pühringer-Zwanowitz* (zit. Anm. 15), S. 115.

¹⁸ *Ebenda* und S. 165.

¹⁹ Koller / Kobler (zit. Anm. 2), Sp. 380–83.

²⁰ W. Georg Rizzi, C. A. Carlones Tätigkeit im Dienste des Stiftes Göttweig, in: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 17/18*, Krems 1978, S. 233–246, hier S. 238.– Eine aktuelle Fassadenuntersuchung des Roggendorfer Turmes ist mir nicht bekannt.

²¹ *Pühringer-Zwanowitz* (zit. Anm. 15), S. 116, Anm. 113.



Abb. 3: Dürnstein, Altstift (1678) und Prälaturtrakt Westseite (um 1735), nach Restaurierung 1986

Die Fassaden des 18. Jahrhunderts

Fast zeitgleich begonnen weisen die bestehenden Barockfassaden der Stifte Dürnstein und Herzogenburg große formale Verwandtschaft auf, doch wurden die Bauformen hinsichtlich Farbgebung und deren Komposition ganz unterschiedlich interpretiert. Die Umbauten in Dürnstein erfolgten unter Propst Hieronymus Übelbacher durch Joseph Munggenast ab 1715 (mit Planungs-beteiligung durch Jakob Prandtauer und Matthias Steinl).²² In Dürnstein sind – wie in Herzogenburg – die Wände über einem gebänderten Sockel abwechselnd mit Pilastern bzw. durch aus Fensterrahmen und Parapeten gebildeten Achsen vertikal gegliedert. Diese Vertikalen sind horizontal mit Putzbändern unten und dem

²² Zuletzt siehe *Huberta Weigl*, Ehemaliges Augustiner-Chorherrenstift Dürnstein, in: Wolfgang Huber, Huberta Weigl (Hg.), *Planen und Bauen im Dienst der Kirche Jakob Prandtauer 1660–1726*, Diöz. Museum St. Pölten 2010, Kat. 6.2, S. 129–131.– *Herbert Karner*, Die barocke Stiftsanlage. Planungs- und Baugeschichte, in: Penz / Zajic 2010 (zit. Anm. 16), S. 102–129.



Abb. 4: Dürnstein, Altstift: Weißes Putzgraffito einer Eckquaderung (16./17. Jahrhundert) in der Sockelzone der an den neuen Prälaturtrakt grenzenden Eckkache

durchlaufenden Hauptgesims oben verbunden. Damit ergibt sich ein gleichmäßiger, funktioneller Fassadenraster, nach dem hochbarocken Kompositionsprinzip mit symmetrischen Akzenten durch übergiebelte und mit Skulpturen herausgehobene Risalite und Portale (Dürnstein: Stiftsportal, Kirchenportal – Herzogenburg: Festsaaltrakt, Nordportal).

Dieses Fassadensystem wird in zweifacher Weise, durch die Materialsprache und die Farbgebung, verdeutlicht. Putzmäßig sind alle (erhabenen) Gliederungselemente jeweils mit Kalkglätten²³ handwerklich perfekt ausgeführt, während die füllenden Rücklagen sich mit feinkörnigen Strukturputzen dagegen absetzen. Diese rauen, aber optisch schattig „weichen“ Wandflächen sind durch diese Behandlung dem glatten, „harten“ und präzisen Gliederungsraster untergeordnet (Abb. 5).

Historische Quellen geben für den Außenbau nur in seltenen Fällen eindeutige Auskunft über diese Fragen. Materialkäufe 1735 in Dürnstein²⁴ und zeitgenössische

²³ Wie bei den höfischen Bauten um 1700 in Wien liegt eine 2–3 mm dünne, glatte Kalkschicht auf dem Feinputz, die aus antiken Wurzeln seit der Frührenaissance in der italienischen Bautheorie und -praxis zur Materialnachahmung von weißen Marmoroberflächen entwickelt wurde. Vgl. *Manfred Koller*, *Material und Farbe in der Architekturoberfläche – Begriffe und Bedeutung*, in: Jürgen Pursche (Hg.), *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Putz-Farbe* (Internationale ICOMOS-Tagung München 2002), ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXIX, München 2003, S. 114–119, hier S. 117.

²⁴ *Pühringer-Zwanowetz* (zit. Anm. 15), S. 96 ff., hier S. 174.

Gemäldeansichten aus der Bauzeit für Dürnstein, St. Florian und Herzogenburg liefern wichtige Informationen. Bis zu den Wiederherstellungen der letzten 25 Jahre waren die hochbarocken Erstfassungen dieser und der anderen Klosterkomplexe durch ihre Bauschäden und die veränderten Farbgebungen weder erkennbar noch hat man sich mit diesen Fragen näher beschäftigt.²⁵ Denn dazu gehören auch direkte Untersuchungen der Architekturoberfläche und die Kenntnis der bisherigen Restaurierungsgeschichte.²⁶ Diese ergibt für Dürnstein Restaurierungshinweise Ende des 18. Jahrhunderts, 1913 und 1937. 1966–1968 war der Dürnsteiner Turm eingerüstet und wurde erstmals untersucht. Denn Untersuchungen sind meist nur im Zuge von Restaurierungen mit Eingerüstung möglich und wurden erst in den letzten dreißig Jahren ins Normalprogramm der Denkmalpflege aufgenommen.²⁷

²⁵ Als frühe Ausnahme ist Dr. Pühringer-Zwanowetz hervorzuheben, die sich nicht nur für Dürnstein mit archivalischer und stilkritischer Akribie auch mit der Farbenfrage auseinandergesetzt hat. Ihre Zweifel an meiner Befundinterpretation von 1967 (siehe Anm. 26) haben sich bei der Nachbefundung von 1986 bestätigt: *Pühringer-Zwanowetz* (zit. Anm. 15), S. 174–178.

²⁶ *Manfred Koller*, Dürnstein. Zur Dokumentation, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXI, 1967, S. 124–130. Damals habe ich mit Mag. August Kicker unsere ersten Fassadenbefunde (damals noch ohne Laborkontrolle und Vergleichsbasis) in Bezug auf rosa Wandflächen falsch interpretiert.

²⁷ *Architekturoberfläche – Architectural surfaces*, in: *Bundesdenkmalamt/Kartause Mauerbach* (Hg.) *Arbeitshefte zur Baudenk-*



Abb. 5: Dürnstein, Westfassade des Prälaturtraktes und Turmaltane, nach Restaurierung 1986

Ab 1984 wurde ein grundlegendes Gesamtkonzept für die Außen- und Innenrestaurierung erstellt und in den Folgejahren bis um 1990 konsequent ausgeführt.²⁸

In Dürnstein betont die 1986 wiederhergestellte Fassadenfarbigkeit der Stiftsfassaden aus der Zeit um 1720 das rasterförmige Gliederungssystem einheitlich mit Lichtockergelb gegenüber den grauen (mit schwarzer Schmiedeschlacke eingefärbten) Rauputz-Wandflächen.²⁹ Nur bei dem – auf den farbig abgesetzten Stiftsturm zuführenden – Skulpturenportal der Stiftskirche tragen auch die glatten Architekturglieder diese Graufassung (mit feiner Schmiedeschlacke hergestellt). Auch Kapitelle und Stuckornamentik der Dürnsteiner Stiftsfassaden übernehmen die gelbocker Gliederungsfarbe. Der gesamte bildhauerisch-figurale Schmuck trägt einheitlich reines Weiß (Stuckreliefs mit Kalk, Steinfiguren mit Öl-Bleiweiß).



Abb. 6: Dürnstein, Unterbau des Turmes der Stiftskirche: Strukturputz der Rustikabänderung, mit schwarzem Hammerschlag eingefärbt

malpflege, Wien 1997.– Aus den letzten Jahrzehnten befinden sich dazu zahlreiche Untersuchungsberichte (mit Materialproben) der BDA-Restaurierwerkstätten (Dr. M. Koller) mit den Analysen des Amtslabors (Dr. H. Paschinger) im Werkstätten- und Laborarchiv des BDA.

²⁸ Siehe Ivo Hammer / Franz Höring / Manfred Koller / Hubert Paschinger, Dürnstein – Untersuchung, Analyse, Restaurierung, in: Stift Dürnstein – Eine Restaurierung, Denkmalpflege in Niederösterreich, Band 1, St. Pölten 1986, S. 44–47.

²⁹ Der Einkauf von „Hammerschlag zum Thurn Gebäu Anstreichen“ beim „Schlosser zu Weissenkirchen“ ist in den Rechnungsbüchern von 1735 belegt. Siehe Pühringer-Zwanowetz (zit. Anm. 15), S. 165.– „Hammerschlag“ (Schmiedeschlacke) wurde auch für durchgefärbte Grauputze in St. Florian und in Pöllau festgestellt.

Die Fensterrahmen aus Holz hatten ursprünglich einen Hellgrauanstrich und die schmiedeeisernen Fenstergitter im Erdgeschoß sind in Analogie zu eindeutigen Befunden im Stift Herzogenburg (Augustinussaal) mit Bleiweiß gefasst vorzustellen.³⁰

Für den Dürnsteiner Turm hat Pühringer-Zwanowetz, nach den Quellen und mit Hinweis auf das inzwischen

³⁰ Der hellgraue Fensterbefund wurde leider nicht wiederhergestellt. Jetzt erzeugen die dunkelbraunen Fensterrahmen mit den schwarzen Erdgeschoßgittern dunkle „Löcher“ in der optischen Gesamterscheinung. Die Befunde beruhen auf der Fassadenuntersuchung der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes mit Materialanalysen des Amtslabors: Hammer / Höring / Koller / Paschinger (zit. Anm. 28).



Abb. 7:
Herzogenburg,
Stift: Eingangsrisalit
der Nordfassade
während
Restaurierung der
Erstfassung

von den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes restaurierte Stifterbild mit Propst Übelbacher und seinem Konvent, dessen gegenüber Kloster und Kirche herausgehobene Stellung, richtig erkannt.³¹ Die Nachuntersuchung von 1985 hat die Übereinstimmung von Quellen und Ausführung voll bestätigt und als Grundlage für die Wiederherstellung der Fassung um 1733 präzisiert. Demnach ruht die umlaufende Balustrade auf einem Untergeschoß mit grau durchgefärbter Bänderung (mit Holzkohle und Eisenschlacke) (Abb. 6). Darüber ist die gesamte Architekturgliederung mit hellblauer Ölfarbe (Bleiweiß mit Smalteblau zu gleichen Teilen) gefasst. Alle Kapitelle, Reliefs und Skulpturen mit ihren Inschriften tragen reine Bleiweißfassung, die verputzten Binnenflächen sind kalkweiß und die Sonnenuhren in der Turmmitte waren als Fresken gemalt (Abb. 5).³²

³¹ *Pühringer-Zwanowetz* (zit. Anm. 15), S. 174–178.– *Leonore Pühringer-Zwanowetz*, Matthias Steinl, Wien-München 1966, S. 135 ff., 226 ff.– Zuletzt *Hellmut Lorenz*, Dürnstein (NÖ.), Augustiner-Chorherrenstift, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4. Barock, München 1999, S. 270 f., Farbrtafel S. 94.

³² In der Ausführung wurden jetzt die Steinskulpturen mit Kalkweiß gefasst, die Architekturglieder und Putzflächen mit Silikatfarben gestrichen. Vgl. *Hammer / Höring / Koller / Paschinger* (zit. Anm. 28), Abb. S. 50.– *Koller* 2010 (zit. Anm. 31), S. 191–193.

Stift Herzogenburg

In Herzogenburg erfolgte der Stiftsusbau unter Propst Wilhelm Schmerling ab 1714 durch Jakob Prandtauer und Joseph Munggenast (mit Eingriffen von Johann Bernhard Fischer).³³

Die Restauriergeschichte ergibt für Herzogenburg vier Fassadenrestaurierungen (Ende 18. Jahrhundert, 1888, 1949 und 1964). Auf der großen gemalten Stiftsansicht von Paul Pothensdorfer (nach 1738) täuschte eine spätere Übermalung lange einen anderen Erstzustand vor (siehe unten).

Für die Fassaden von Stift Herzogenburg ergaben die Untersuchungen wie in Dürnstein, dass die barocken Putzfassaden mit dem Glatt- und Rauputzwechsel noch durchgehend erhalten waren. Dabei ist hier der feinkörnige Rauputz der Rücklagen materialsichtig belassen (ohne zusätzliche Einfärbung). Die glatten Gliederungen sind zweifarbig mit Weiß (Kalkweiß) und bläulichem Hellgrau (Kalk mit gemahlener Holzkohle) in folgender Anordnung komponiert: Graue Gliederungsfarbe bestimmt die Bänderung des Sockelgeschoßes und die vertikalen Fensterachsen der Obergeschoße, während

³³ *Leonore Pühringer-Zwanowetz*, Zur Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstifts Herzogenburg, in: *Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten 1982, S. 49–94.– *Huberta Weigl*, Die Klosteranlagen Jakob Prandtauers, phil. Diss. Universität Wien, 2002, S. 183–246.– *Huberta Weigl*, Ein neuer Klosterbau entsteht. Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg, in: *Huber / Weigl* 2010 (zit. Anm. 22), Kat. 3, S. 47–65.

die Pilaster, Bänder und Gesimse hier weiß bleiben. Ein Wechselspiel von Grau und Weiß gibt es ferner bei den Sockelbänderungen und bei den weißen Binnenrahmen der Fensterparapete bzw. -giebel. Dazu passen lichtgraue Holzfensterrahmen und weiße Fenstergitter im Erdgeschoß (Öl-Bleiweiß).³⁴ Nach einer Archivrechnung vom Dezember 1751 wird der Maler Christoph Frisch für „mit Silberfarb angestrichene 4 Gätter und Fensterstöckh“ in der Sala Terrena bezahlt.³⁵

Diese auf Weiß, Grau und die Quarzkörnung des Rieselputzes der Wandflächen (Nullebene) in den Obergeschoßen beschränkte weiß-graue und glatt-raue Fassadengestaltung wurde im Zuge der etappenweisen Gesamtrestaurierung ab 2000 zuerst auf der Südfassade, dann auf der Ostfront mit dem Festsaalrisalit und zuletzt auf der langen Nordfront mit dem repräsentativen Stiftsportal befundet und soweit als möglich wiederhergestellt (Abb. 7).³⁶ Die analoge Graufassung der Steinarchitektur des Nordportals weist auf deren Bedeutung als „Steinfarbe“ in der Art von Granit hin. Die Portalskulpturen und die Giebelplastiken (Ostfront Stuck, Nordfront Stein) waren weiß (Öl-Bleiweiß), nur das weiß-rote Chorherrenkreuz, die Wappen und Embleme im Nordportalgiebel sind bunt gefasst (allerdings ohne eindeutigen Originalbefund).

Der bisher bekannte (und für original gehaltene) Zustand der gemalten Ansicht der umgebauten Stiftsanlage von Paul Pothensdorfer nach 1738 konnte bei der Restaurierung des Gemäldes in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes als Übermalung nach 1840 (mit Zinkweiß!) erkannt werden. Da eine vollständige Freilegung nicht in Frage kam, wurde eine Fehlstelle in der Übermalung im Bereich des Nordportals etwas erweitert und als Beweis offengelassen. Hier ist unter



Abb. 8: Herzogenburg, Stiftssammlung: Stiftsansicht von Paul Pothensdorfer um 1750, Ausschnitt der Nordfassade mit Teilfreilegung des in der Erstfassung dargestellten weiß-grauen Farbwechsels rechts oberhalb des Portals

der einheitlich weiß übermalten Gliederung deutlich der ursprüngliche Farbwechsel von Weiß und Grau zu sehen, wodurch die Originalität des festgestellten Erstbefundes bestätigt wird (Abb. 8).³⁷

Probleme mit der Befundlage und Quelleninterpretation für das Konzept der Farbaufteilung bestanden für den Ost- und den Nordportalrisalit. Erst bei der Nordfront zeigte sich eindeutig, dass man den ungewöhnlichen Weiß-Grau-Wechsel der Gliederungen der Obergeschoße auf den einfachen Stiftsfassaden (Abb. 9) auch konsequent für die Risalite von Ost- und Nordfront anwendete. Beim gebänderten Erdgeschoß von Ost- und Westrisalit führte die anfängliche Befundunsicherheit dieser Bereiche zu inkonsequenten, gegensätzlichen

³⁴ Untersuchungsbefunde 2000–2003 durch Rest. Karl Brandner (Fassaden), Mag. Elisabeth Krebs (Gitter) ergänzt durch Nachuntersuchungen von Werkstätten und Labor des Bundesdenkmalamtes (Dr. M. Koller, Dr. H. Paschinger).

³⁵ Stiftsarchiv Herzogenburg, Baurechnungen 1751 – freundlicher Hinweis von H. Ulrich Mauterer can.reg. Damit könnte ein Ölanstrich mit Zinnpulver oder hellgraue Bleiweißfarbe gemeint sein.

³⁶ Leider erfolgte die Ausführung des Neuanstriches in Abweichung von der ursprünglichen Kalktechnik mit einer wesentlich dickeren und optisch stumpfen Beschichtung mit Einkomponentensilikat (Fa. Sto). Für die Rauputzflächen, die technisch im gealterten Originalzustand kaum konservierbar sind, wurde als Kompromiss ein Farbüberstrich im hellbeigen Farbton gewählt. Dadurch geht leider der kristallin-körnige Materialcharakter optisch verloren und nähert sich die Wirkung der Rauputzflächen in Herzogenburg dem gelblichen Streichputz der Wandflächen von Stift St. Florian (siehe unten).– Auf der Nordfassade wurde die teilverwitterte Rieselputzschicht entfernt und vollständig erneuert.

³⁷ Manfred Koller, Zur Architekturfärbigkeit des österreichischen Barock. Die Stiftskirche Herzogenburg, in: ÖZKD, XLIX, 1995, S. 204–207.– Manfred Koller, Kurzbericht über die Gemälderestaurierung, in: ÖZKD, LIII, 1999, S. 349 f., Abb. 431.



Abb. 9:
Herzogenburg,
Stiftshof: Südost-
ecke während
Befundrestaurierung
2005

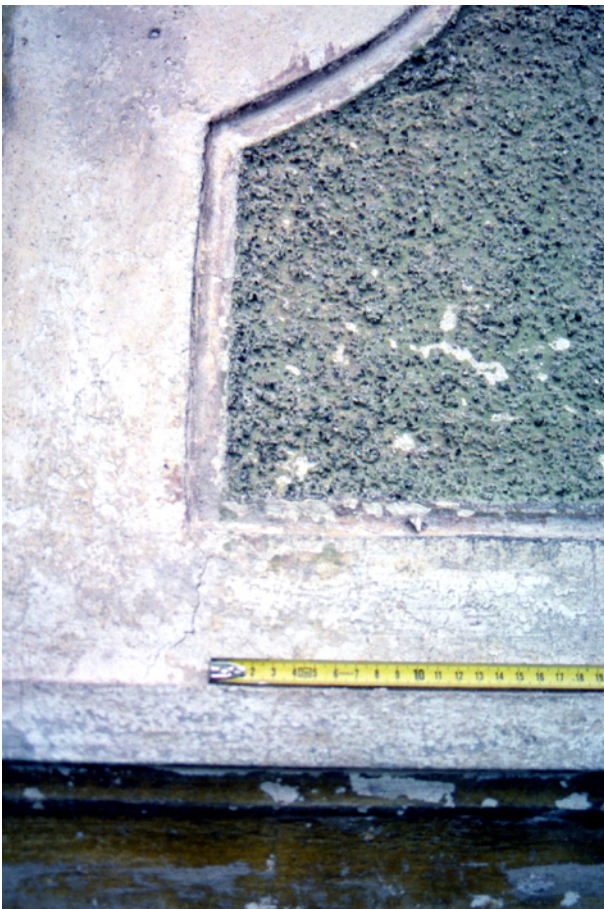


Abb. 10: Herzogenburg, Südfassade: Fenstergiebel mit der originalen weißen und grauen Gliederung und scharfkörnigem, farblosem Rieselputz im Giebelfeld (beide unter 1-2 angewitterten Übermalungen)

Lösungen bei der Neufassung: Ostrisalit einheitlich graue Bänderung – Nordrisalit einheitlich weiße Bänderung. Im Ostrisalit sollte künftig die derzeit graue Giebelzone wie beim Nordrisalit weiß gestrichen werden.³⁸

Für den Kirchturm in Herzogenburg, der nach jahrzehntelanger Planungsphase erst zwischen 1763–1785 nach Rissen von Mungenast und Melchior Hefeles ausgebaut worden ist, haben die Untersuchungen zwar dem barocken Stiftsbefund ähnliche Verputzstrukturen, aber keine eindeutige Aussage über die damaligen Oberflächen ergeben.³⁹ Vielleicht werden weitere Fassadenuntersuchungen der Stiftskirche noch Hinweise liefern können.

ST. ANDRÄ AN DER TRAISEN, EHEMALIGE CHORHERRENSTIFTSKIRCHE

Die 1983 untersuchte Kirchenfassade in St. Andrä an der Traisen wurde 1726–1729 gebaut und Ende des 18. Jahrhunderts sowie 1894 restauriert.⁴⁰ Der nach

³⁸ Die beim Festsaalrisalit der Ostfront jetzt ausgeführte einheitliche Graufassung der Gliederungen wäre daher ursprünglich wie die Weißfassung des Nordportalrisalits mit Grauzakzenten (Kapitelle, Fensterrahmen und -giebel, Zwischengesimse, Erdgeschossbänderwechsel und Portal) vorzustellen.– Die Hoffassaden waren für 2004 zur Untersuchung vorgesehen.

³⁹ Herbert Karner, Der Anteil Melchior Hefeles am Turmbau der Stiftskirche Herzogenburg, in: ÖZKD, XLIX, 1995, S. 64–71.– Koller 1995 (zit. Anm. 37).

⁴⁰ Siehe Ilse Schütz, Die ehemalige Stiftskirche von St. Andrä an der Traisen und der Prandtauerkreis, in: Mitteilungen der



Abb. 11: St. André an der Traisen, ehem. Stiftskirche: Ostfassade, vor Restaurierung 1978

Eingerüstung erstellte Untersuchungsbefund ergab für die durch ihre Ausrichtung nach Osten geschützte Eingangsfassade großteils gute Erhaltung der originalen Putzgliederungen und der in Nischen eingestellten Steinskulpturen (Abb. 11). Bei den weißen Pilastern und Gesimsen liegt eine Kalkglätte (bis 5 mm) auf einem 2 cm dicken Grundputz. Die blaugrau gefassten Kapitelle, Nischenrahmen und Fensterprofile (mit Holzkohle und Blaupigment 1:1) und dunkelgrauer Stuckdekor (mit Stein(?)kohleschwarz und Blaupigment) sind in ihrer Farbintensität außergewöhnlich.⁴¹ Das an natürliches Ultramarin erinnernde Blaupigment (enthält viel Magnesium und Chlorid) konnte nicht eindeutig bestimmt werden (Abb. 12). Die in schmalen weißglatten Rahmen vertieften Wandflächen tragen grau eingefärbten Rieselputz (natur Kieselsteine 3–5 mm) (Abb. 13). Die mit

Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung 44, 1992, S. 1–6.
⁴¹ Ähnliches findet sich im Stift Kremsmünster in der Grotte beim Guntherteich von 1606/07.



Abb. 12: St. André an der Traisen, Nischengebiet: glatter (ursprünglich blaugrau gefasster) Putzrahmen und dunkelgrau eingefärbter Strukturputz der Vertiefung

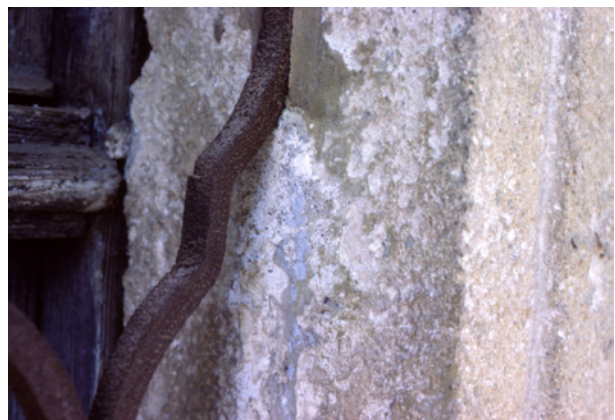


Abb. 13: St. André an der Traisen, Fenster: Steingewände mit originalem Rest der blaugrauen Erstfassung sowie verwittertem Holzrahmen und ebensolchem Schmiedeeisengitter

Bleiweiß gefassten Nischenskulpturen (Kalksandstein) stehen vor weißen Nischenwänden.⁴²

⁴² Untersuchung 1983 durch Bundesdenkmalamt, Restaurierwerkstätten, und Amtslabor (Dr. M. Koller, Laboranalysen durch Dr. H. Paschinger) – Berichte im Archiv des BDA.



Abb. 14: Klosterneuburg, Altstift (alte Prälatur): Putzquaderung mit weißem, vorgeritztem Fugennetz und aufgeputzten weißen Fensterrahmen mit Putzschnittlilien nach Restaurierung 1981



Abb. 15: Klosterneuburg, Putzschnittlilie nach Freilegung 1981

Die Untersuchung der Eingangsfassade konnte leider erst erfolgen, nachdem beim Langhaus schon das zweifarbige Anstrichkonzept der Restaurierung von 1894 mit weißen Gliederungen und Wandflächen in Lichtocker-gelb fortgesetzt worden war. Mit der Entscheidung für das weitergeführte Farbkonzept von 1894 auch auf der Eingangsfassade setzte man die im 19. Jahrhundert entstandenen Missverständnisse in der Denkmalpflege fort, nach denen für die Barockbauten in Österreich Zweifarbigkeit und Ockergelb als die am besten entsprechende Farbgebung galt.⁴³

Stift Klosterneuburg

Durch seine Nähe zu Wien, aber auch durch seine enge Verbindung mit dem Wiener Hof seit den

Babenbergern, hatte Stift Klosterneuburg eine historische Sonderstellung. Sein Architekturensemble ist heute vom 1730 begonnenen,⁴⁴ 1741 unvollendet gebliebenen Ausbau nach Plänen Donato Felice d'Allios und des Hofbauamtes unter Josef Emanuel Fischer von Erlach geprägt sowie den im 19. Jahrhundert erfolgten Maßnahmen: Der Fertigstellung des Kaisertraktes ab 1834–1842 durch Joseph Kornhäusel und der äußeren Gotisierung der Stiftskirche unter Friedrich von Schmidt in den 1880er Jahren. Doch sind an den älteren Bauteilen im westlichen Höfereich noch verschiedene Fassadenoberflächen seit dem Mittelalter erhalten.

Im Kreuzgang liegt auf der Ostwand (nach dem Brand von 1330 mit Ziegeln ausgebessert) ein heller Einschichtputz. Dieser erhielt ein mit der Brettkante 2–3 mm tief eingedrücktes, regelmäßiges Fugennetz mit 37 × 76 cm

⁴³ Manfred Koller, Untersuchungen zur Farbigkeit der historischen Architektur in Österreich – besonders Barockarchitektur, in: XXV. Congrès international de l'histoire de l'art (CIHA), Wien 1983, Akten Bd. VII (1985), S. 149–156.

⁴⁴ Für Stift Klosterneuburg kam eine erste Planung Jakob Prandtauers nicht zur Ausführung; Huberta Weigl, Die Genese der Klosterresidenz Kaiser Karl VI. Zur Planungs- und Baugeschichte von Stift Klosterneuburg in den Jahren 1730–1740, in: Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg, Bd. 17, 1999, S. 279–363.

großen Quaderungen und weiß nachgemalten Fugen. Diese Putzquadern wurden noch im weichen Zustand mit einer Art Nagelbrett bearbeitet (unregelmäßige Lochabstände, ca. 4–8 mm Durchmesser), der früheste Nachweis eines derartigen „Stupfputzes“ nicht nur für Österreich.⁴⁵ Unter den Trakten um den Kuchlhof fand sich bei der Nordost-Ecke der Fassade der Thomasprälaten eine zur Aufstockung um 1500 passende, gemalte Eckquaderung in gelber Steinfarbe auf weißgrauer Wand (Quadermaße alternierend 50×44 cm und 50×18 cm). Zum Umbau von 1609 gehört eine ca. 3 cm hoch aufgeputzte graue Eckquaderung mit dichtem, feinem Stupfputz (Quadern 36 cm hoch, 104 bzw. 52 cm breit), passend zu den grau gestrichenen Fensterrahmen und dem Dachgesims.⁴⁶ Die Fassade des heutigen Archivtraktes (Alter Fürstentrakt) neben dem Tordurchgang in den Kuchlhof zeigt nach der Freilegung, Konservierung und Teilergänzung von 1981 den materialsichtig grob überglätteten Putz aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts mit weißem regelmäßigem Quaderfugennetz (31×62 cm) und rund um die Fenster weiße glatte Putzrahmen (15 cm breit, 1–2 cm hoch), aus deren Ecken Lilienmotive in Putzschnitttechnik sprießen (Abb. 14, 15).⁴⁷

Anlässlich der Restaurierung der Fassaden des barocken Kaisertraktes (Kaiserhof und Ostfassade mit dem Marmorsaal) zwischen 1976–1983 wurden auf beiden Seiten auch die Stein- und Putzoberflächen untersucht.⁴⁸ Diese waren unterhalb der Kranzgesimse im Hof und an der östlichen Außenfront wenig verwittert, dafür umso stärker im Bereich der Gesims- und Dachzone der Fassade des Marmorsaals mit ihrem monumentalen



Abb. 16: Klosterneuburg, Stift, Kaisertrakt, Ostfassade mit nordseitigem Eckkrisalit: Gliederung mit unverputzten Steinquadern, verputzt gezogenes Dachgesims

Figurenprogramm von Johann Josef Resler.⁴⁹ Die gesamte Marmorsaalfassade ist ein Steinquaderbau, auf dem Spuren von barocken Putz- oder Tüncheschichten fehlten (Abb. 16). Im Kaiserhof dagegen, der ja erst unter Josef Kornhäusel fertiggebaut und wohl auch erst um 1840 verputzt wurde, lagen auf einer patinierten Weißtünche mindestens drei einfarbige Gelbockeranstriche.⁵⁰ Die zuletzt bestandene Zweifarbigkeit mit weißlichen Gliederungen zu ockergelben Rücklagen dürfte von der Wiederherstellung nach dem Zweiten Weltkrieg stammen. Bei der Neufärbelung in den 1980er Jahren wurde dieses Konzept fortgesetzt.

⁴⁵ Untersuchungsbericht von Alfred Weiss, Mödling, vom September 1981 im Archiv des BDA. Eine Probenahme dieses Stupfputzes ist in der Technologischen Sammlung der Abt. für Konservierung des BDA archiviert.– „Stupfputze“ gehören vom 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts in Österreich und im süddeutschen Bereich zum Standardrepertoire der Fassadengestaltung: Siehe Koller 2003 (zit. Anm. 23), Abb. 4.– Ausführlich dazu Jürgen Pursche, Historische Verputze. Befunde in Bayern, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 1988, H.1, S. 7–45, hier S. 14–15 (Nachweise in Regensburg seit dem 14./15. Jh.).

⁴⁶ Untersuchungsberichte von Alfred Weiss (zit. Anm. 45).

⁴⁷ Die rötlichen rekonstruierten Randkonturen der Fensterrahmen und Putzschnitte sind nicht eindeutig befundet.

⁴⁸ Aus heutiger Sicht waren Umfang und Methoden der damaligen Untersuchungen ungenügend. Es gab keine Fassadenpläne zur Dokumentation und nur eine einzige Probenahme aus dem Giebfeld der nach Westen gerichteten Fassade des Kaiserhofes mit einfachem Laborbefund: Zweilagiger Kalkanstrich mit etwas Ziegmehl (?), darauf zweilagiger Anstrich mit feinem Gelbocker mit etwas Pflanzenschwarz (Mikroschliffbefund von Dr. Hubert Paschinger, Archiv BDA-Labor, Wien 18.11.1981).

⁴⁹ Zu den Steinstatuen Reslers siehe Manfred Koller / Lorenzo Mattioli, Beobachtungen zu Material, Technik, Zustand und Restaurierung seiner Skulpturen im Wiener Raum, in: Barockberichte 61, Salzburg 2013, S. 32–40, hier S. 35.

⁵⁰ Siehe Anm. 48.– Einfärbig helle Gelbockerfassade ist für den Kornhäuselbau des Wiener Schottenklosters nachgewiesen: Manfred Koller, Die Architekturfarbe im historischen Stadtbild und heute: Freyung und Dr.-Ignaz-Seipel-Platz in Wien, in: ÖZKD, LXV, 2011, S. 414–436, hier S. 421.



Abb. 17: St. Florian, Westfront von Stiftskirche (1695) und Stift (nach 1708), nach Restaurierung 1993



Abb. 18: St. Florian, Stiftskirche, Fassade, Nordwestecke: komposites Eckkapitell ohne stärkere Verwitterung, vor Restaurierung 1993

Oberösterreich

Stift und Stiftskirche St. Florian

Der hochbarocke Ausbau der Stiftsanlage in St. Florian wurde von Carlo Antonio Carlone 1686 begonnen und von Jakob Prandtauer 1708–1726 fortgeführt.⁵¹ Auf der gemalten Ansicht der barocken Gesamtanlage im Stift lassen sich nur weiße Gliederungen und dunklere, graue Wandflächen ohne besondere Differenzierungen erkennen. Die Fassaden von Stift und Stiftskirche sind in ihrer ursprünglichen Bausubstanz außergewöhnlich gut erhalten. Sie haben ihr barockes Erscheinungsbild auch durch zwei Restaurierungen des 20. Jahrhunderts (laut Schichtenbefunden, zuletzt 1960) nur wenig verändert. Die Fassadenuntersuchungen von 1985–1995 haben Granit und Sandsteine als Baugestein, Kalksandstein für Skulpturen, Kalkglättputze für alle Pilaster und Gesimse sowie feinkörnigen (bis 2 mm), mit Ocker (Eisensilikate)

⁵¹ Weigl 2002 (zit. Anm. 33), S. 129–159.

geblich durchgefärbten Rauputz für die vertieften Wandflächen ergeben. Im DEHIO-Handbuch von 1958 wurde – damals noch eine Seltenheit – schon auf die Farbe Bezug genommen und der sichtbare Zustand für ursprünglich gehalten: „Äußerst glücklich die Farbenwahl: die Wandfläche gelb, Pilaster und Gesimstreifen weiß, die baulichen und schmückenden Einzelheiten Naturstein“.⁵²

Die Doppelturmfassade der Stiftskirche (Abb. 17) zeigte noch Farbbefunde bis ins Glockengeschoß unter den kupfergedeckten Turmhelmen mit vergoldeten Turmkreuzen; ergiebig war auch die Nordfassade der Kirche. Sämtliche positive Farbbefunde konzentrierten sich auf verputzte Flächen und Sandsteinteile (Abb. 18). Die Granitoberflächen zeigten keine Farbspuren (mehr), doch ergaben sich bei der Nordfassade indirekte Rückschlüsse auf eine erste Graufassung.⁵³ Die zum 300-Jahrjubiläum

⁵² DEHIO-Handbuch Oberösterreich, von Erwin Hainisch, neu bearbeitet von Kurt Woisetschläger, Wien 31958, S. 268.

⁵³ Probenahmen 1985 durch Dr. Manfred Koller, BDA, 1993/94 durch Mag. Herbert Schwaha, Vorchdorf, und Mag. Klaus

1995 abgeschlossene Außenrestaurierung der Stiftskirche war auf Substanzerhaltung und Bewahrung der „überlieferten Gesamterscheinung“ ausgerichtet.⁵⁴

Allerdings hatte man bei der Vorgängerrestaurierung 1960 in einem damals noch verbreiteten Fortschrittsglauben in neuere Materialien – trotz des hier evidenten dreihundertjährigen Bestehens von barocken Kalkputzen und -anstrichen – die Putzflächen der Westfassade der Stiftskirche mit Mineralfarben überstrichen. Um diesen Anstrich nach nur 30 Jahren nicht aufwändig abnehmen zu müssen, wurde hier nur gereinigt und mit lasierender Mineralfarbe „aufgefrischt“.⁵⁵

Auf der Fassade der Stiftskirche bestehen sämtliche Pilaster, die Turmbalustraden, die horizontalen Parapetbänder, die großen Voluten des vorgezogenen Giebelteils und die meisten Portalelemente aus Granit und zeigen heute dessen mittelgraue Eigenfarbe mit rötlichbraunen Variationen. Den Beweis gegen ursprüngliche Steinsichtigkeit liefert die in Voluten endende Pilastergliederung der Nordfassade (Abb. 19). Für diese wurde mehrfach eine 2–3 mm dünne, graue Feinputzoberfläche aus Kalk, Eisenschlacke und feiner Holzkohle, stellenweise mit Haaren (Fasern?) armiert, nachgewiesen.⁵⁶ Die Steinrahmen der Langhausfenster auf der Nordfassade (Quarzsandstein) tragen zuunterst eine hellgraue Ölfarbe aus Schwerspat mit etwas Schwarz und Rot(ocker?) getönt. Demnach wäre die Restaurierung von 1994/95 der Nordfassade mit weißen Pilastern, aber grauen Kapitellen, Basen und Fensterrahmen auf ebenso graue Pilaster zu korrigieren. An der Westfassade der Kirche zeigen die Sandsteinteile (Pilasterkapitelle, Fenster und Türrahmen, Figurennischen) die gleiche hellgraue Steinfarbe wie auf der Nordfront. Jedoch stören hier die heute steinsichtigen, dunkelgrau und fleckig wirkenden Granitpilaster die Harmonie und sind wohl im gleichen grauen Steinfarbton wie die Sandsteinelemente vorzustellen. Die horizontalen Gesimse der Nord- und Westfront der Kirche tragen befundgemäß ihre weißen Putzglätten, ebenso die abgetreppten Zwischenrahmen der Wandfelder. Deren füllende Flächen erhielten einen ockrig eingefärbten Kalkputz mit Körnung bis 2 mm, der sich als rauer „Streichputz“ offensichtlich von den weißen Kalkglätten

Wedenig, Wien, 1993/94. Die Analysenberichte des BDA-Labors dazu von Dr. Hubert Paschinger sind in der Abteilung für Konservierung des BDA in Wien archiviert.

54 Kurzbericht von Bernd Euler, in: ÖZKD XLIX, 1995, S. 359–360.

55 Man hätte aber auch, wie inzwischen schon mehrfach bewährt, ebenso wieder mit Kalkfarbe überstreichen können, doch der Vertreter der Fa. Keim versprach bessere „Garantien“.

56 Für deren Alter und Originalität spricht nicht nur die Stratigraphie, sondern auch die teilweise Bräunung (Rostung) und Vergipung samt organischem Belag (Flechten-, Pilzreste).



Abb. 19: St. Florian, Stiftskirche, Langhaus, Nordfassade, Untersuchung 1993: originale Graufassung von Pilastern, Voluten und Fensterrahmen am Obergaden ebenso wie bei Pilastern und Fenstern der unteren Langhausfront (bei der Neufassung wurden nur die Fensterrahmen grau gefasst, Pilaster und Voluten aber wie die Gesimse weiß gelassen)

der Putzrahmen absetzen sollte. Reine Bleiweißfassungen wiesen ursprünglich alle Steinfiguren der Westfront der Kirche vom Portal bis zum Giebel auf.⁵⁷ Auch auf diesen Akzent wurde bei der letzten Restaurierung der Kirche leider verzichtet.

Bei den untersuchten Fassaden der Stiftstrakte (Westfassade, Prälatenhof mit Stiegenhaus- und Festsaaltrakt) fanden sich die gleichen weißen Glättputze für die Gesimse und Wandrahmen wie an der Kirche, ebenso der warmtonige, strukturierte⁵⁸ Streichputzauftrag der Wandflächen und die hellgraue Ölfarbfassung von Kapitellen, Basen und Steinrahmen der Fenster. Im Unterschied zur Kirche tragen jedoch bei den Stiftstrakten alle

57 Für den Turm in Dürnstein wurde Bleiweiß 1735 zentnerweise eingekauft.– Siehe Anm. 24.

58 Die Körnung des Streichputzes beträgt hier bis 6 mm (die jetzt feinere Rauputzkörnung auf der Kirchenfassade könnte sich durch Auswaschen dieser stärker exponierten Bereiche erklären).– Mit Holzkohle grau durchgefärbte Felder fanden sich nur in den Fensterparapeten des Marmorsaales.

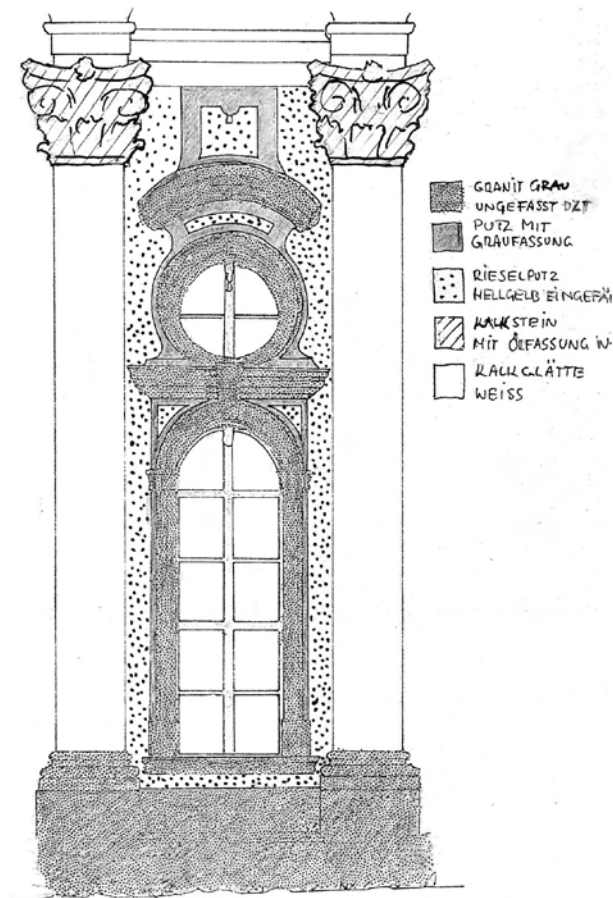


Abb. 20: St. Florian, Sommerrefektorium 1730: Befundschema einer Fensterachse mit Material, Struktur und Farbgebung – weiße Kalkglätten (Pilaster, Gesimse), Graufassung der Putzprofile (ehem. auch der Granitteile), Bleiweißfassung der Sandsteinkapitelle, gelblich-körniger Streichputz der Wandflächen

geputzten Fassadenpilaster die gleiche weiße Kalkglätte wie die Gesimse. Auf diese Weise setzten sich ursprünglich die Fassaden der Stiftskirche mit durchgehend steingrauen Gliederungen von den Stiftsfassaden mit einheitlich weißer Pilasterordnung und nur steingrauen Akzenten für die Kapitelle, Basen und Fensterrahmen ab. Auf der gemalten Stiftsansicht von Süden von 1723 im Kloster zeigen die Pilastersockel und –kapitelle des Prälatenhofes mit dem Marmorsaal ein stärkeres Beige als die Wandflächen. Ferner sind auf diesem Bild die hölzernen Fensterrahmen dunkelbraun und die Fenstergitter im ersten Stock rot gefasst.⁵⁹ Der Befund eines Sandsteinpilaster der Stiegenhausfassade ergab eine Weißfassung aus Bleiweiß mit Schwerspat, der Fassungsrest vom Inkarnat eines Steinputto im Stiegenhaus Bleiweiß mit

⁵⁹ Zur originalen Fassung dieser Fensterrahmen und Gitter fehlen noch Befunde. Rot gemalte Scheingitter finden sich bereits um 1580 im Hof von Schloss Ambras bei Innsbruck oder beim Quenghof in Steyr, um 1720.

zerstoßenem Marienglas (für Glitzereffekt?). Beides sind jedoch nur Einzelbefunde, für die eine Bestätigung von anderen Stellen bisher leider fehlt.

Die Fassaden des 1726–1730 vor dem Ostflügel erbauten Sommerrefektoriums wiederholen den „Dreiklang“ der äußeren Stiftsfassaden und des Prälatenhofes: Weißglätte der Pilaster und Gesimse, graue Granitprofile der Fensterrahmen und -giebel sowie begleitende grau gefasste (Kalk mit Holzkohle) Putzprofile, dazu gelblich-rauer Streichputz für die Wandflächen (Abb. 20). Die Sandsteinskulpturen auf der Attika waren wieder mit Bleiweiß gefasst und die mobilen Drahtgitter vor den Fenstern patinagrün gestrichen.⁶⁰ Die Originalität des sichtbaren Weißanstriches der hölzernen barocken Fensterrahmen wurde leider nicht überprüft. Archivalische Farbangaben existieren nur für den durch Gotthard Hayberger nach dem Konzept Prandtauers 1747/48 erbauten Bibliotheks-trakt im Ostflügel. Damals strich der Maler Carl Johann Gstöttenbauer die Sandsteinskulpturen von Johann Paul Sattler auf dem Dach der Bibliothek zweimal weiß an und die Vasen auf den Feuermauern mit „*Silberfarb*“, wofür er Bleiweiß und Leinöl verrechnete.⁶¹

Offen muss die Autorschaft für die gesamte Fassadengestaltung durch Verputz und Farbe sowie der Zeitpunkt ihrer Ausführung auf den verschiedenen Baukörpern bleiben. Denn nach der von Carlo Antonio Carlone schon 1695 vollendeten Stiftskirche waren die Stiftstrakte bei Carlones Tod 1708 erst im Bau. Seine Pläne erfuhren durch seinen Nachfolger Jakob Prandtauer wesentliche Änderungen, doch deren Fertigstellung erfolgte erst Jahre nach dessen Tod 1726.⁶² Es ist wahrscheinlich, dass bei Prandtauers Übernahme der Baustelle die Kirchenfassaden in St. Florian bereits vollendet waren und er das hier vorgegebene Konzept der Architekturoberflächen im Wesentlichen fortgesetzt hat. Jedenfalls schließt die Farbgestaltung der Fassaden von Stift Herzogenburg, mit dessen Planung Prandtauer ab 1714 befasst war, in wesentlichen Zügen an das in St. Florian vorangegangene Konzept an (farbiger „Dreiklang“, Wechsel von glatten

⁶⁰ Untersuchung des Sommerrefektoriums 1997 durch Mag. H. Schwaha; Konservierung der Sommergitter durch die BDA-Werkstätten. Der jetzt negative Farbbefund auf den Granitteilen dürfte auf frühere Reinigungen zurückgehen, da im Raume Oberösterreich graue „Steinfarb“anstriche auf Granitfassaden des 18. Jahrhunderts mehrfach nachgewiesen sind.

⁶¹ Thomas Korth, Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage, Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 49), QU 588, S. 592.

⁶² Hellmut Lorenz, Architektur, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 4, München 1999, S. 246, S. 271.– Weigl 2002 (zit. Anm. 33), S. 135–157.



Abb. 21: Vorau, Stift, Prälaturtrakt, Nordostecke der Außenfront: ursprünglich weiße Putzgraffitofassade mit aufgerauten Wandflächen und eingekratzten weißen Gliederungen; der Zustand 2015 tradiert die Fehlinterpretation des 19. Jahrhunderts

und rauen Oberflächen, Variation von weißen und grauen Gliederungen).

Steiermark

Stift Vorau

Für die vom Stift Vorau 2017 herausgegebene Bau- und Ausstattungsgeschichte bezog Bernhard Mayrhofer Can. Reg. auch die Geschichte der Architekturfarbigkeit mit ein. Dafür lud er den Autor zur Untersuchung der Gesamtanlage ein und unterstützte ihn mit eigenen Beobachtungen auf den Dachböden und in den Quellen des Stiftsarchivs.⁶³

Wie in St. Pölten und Dürnstein sind auch in Vorau mit den Hoffassaden des Prälatur- und des Konventhofes bzw. deren Außenfronten nach Osten, Süden und Norden sowie am Vorgebäude frühbarocke Bauphasen (1597–1695) erhalten geblieben bzw. waren durch einfache Schichtenuntersuchung noch zu bestimmen. Im Dachboden des Torturmgebäudes ist noch die „weiße“ geometrische Gliederung von 1618 mit Nagelrissen von glatten Eckquadern und Wellenornamenten zu rau

⁶³ Manfred Koller, *Architekturoberfläche und Farbe im Stift Vorau*, in: Bernhard Mayrhofer (Hg.), *Stift Vorau. Die Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Passau 2017, S. 94–109.

aufgekratzten Putzflächen in einer Putzgraffitotechnik erhalten (Abb. 21). Ähnlich zeigten die Fassaden der beiden Stiftshöfe und der äußeren Stiftsfassaden ursprünglich ebenso mit Nagelriss begrenzte weiße Eckquadern (30 × 60 cm groß) und glatte weiße Bänderungen (15 cm breit), durchgehend in Geschoß- und Parapethöhe, sowie gleiche Rahmungen der Arkadenbögen. Alle Wandflächen dazwischen sind als Rauputz aufgekratzt. Durch die aktuelle Übertünchung in Braunocker mit reduzierten Weißbändern ist heute der ursprüngliche Eindruck eines weißtonigen Putzgraffitos nach den Vorbildern in der Südschweiz und im lombardischen Seengebiet verfälscht (Abb. 22).⁶⁴

Die im 19. Jahrhundert romanisierte Doppelturmfront der Stiftskirche wird von den symmetrisch gleichen Westfassaden des Prälatur- und des Konventtraktes flankiert. Diese erhielten um 1730 eine repräsentative Neufassadierung als Schauwand des äußeren Stiftshofes. Der pilasterartig zwischen den Fensterachsen komponierte Bandwerkstück stammt vom Graubündner Stukkateur Giovanni Gaetano Androy.⁶⁵ Später wurde das Stift

⁶⁴ Vgl. dazu *Mane Hering-Mitgau*, *Weißer Architekturmalerei. Die Schönheit des Einfachen*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 1987, Heft 4, S. 540–547.– *Mane Hering-Mitgau*, *Farbige Fassaden. Die historische Putzfassung, Steinbemalung und Architekturmalerei in der Schweiz*, Frauenfeld 2010, S. 311–329.

⁶⁵ Vgl. *Manfred Koller*, *Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich*, in: Michael Kühenthal (Hg.), *Graubündner*



Abb. 22: Vorau, Vorgebäude, Torturm 1619 (Südseite, heute Dachboden): Fassadengestaltung mit Putzgraffito, ursprünglicher Zustand 2015

dreimal gemäß dem im späten Historismus üblichen „Barock“konzept in Gelbocker mit weißen Gliederungen bzw. Stuckornamenten gefärbelt. Die erste Untersuchung des Farbbefundes 1987 ergab eine ursprüngliche Vierfarbigkeit. Deren Grundlage bildet eine Weiß-Grau-Komposition aller kalkweißen Gliederungen samt Stuckdekor mit den graublauilila (mit Holzkohle, Eisenglimmer, Hämatit und Rotocker) durchgefärbten Wandflächen. Nur bei den mit Pilastern betonten Eckachsen zur Kirche und auf den seitlichen Ecktürmen waren die Nullflächen lichtgelb gestrichen. Als stärksten Farbakzent gab man allen Binnenflächen der Stuckdekorationen einen kräftigen Rotockerton. Wir haben hier den seltenen Fall einer Vierfarbigkeit, bei der sowohl die Gliederungen (in Weiß und Rotocker) als auch die Wandflächen (in Graublauilila und Lichtockergelb) zweifarbig instrumentiert wurden.⁶⁶ Diese bereits rokokozzeitliche Fassung wurde befundgemäß 1987 in Kalktechnik restauriert und passte auch gut zu der in Gelbocker belassenen alten Kirchenfront

Stukkateure in Europa, Locarno 1997, S. 363–370, hier S. 366 f. mit Farbbabb. 5 und 6.

⁶⁶ Koller (zit. Anm. 65), Abb. S. 367.



Abb. 23: Vorau, Westfassaden von Stift und Kirche, um 1728, nach Befundrestaurierung von 1987: Vierfarbigkeit mit symmetrischem Farbwechsel der Achsen neben der Kirche und bei den Ecktürmen, der bei der Folgerestaurierung 2012 leider weggelassen wurde

(Abb. 23).⁶⁷ Bei der Folgerestaurierung 2012 wurde das Originalkonzept zwar im Allgemeinen fortgesetzt, doch hat man 25 Jahre später den Farbwechsel bei den äußeren Ecktürmen und den inneren Eckachsen nicht mehr verstanden und deshalb leider weggelassen.⁶⁸

Ehemaliges Stift Pöllau (aufgehoben 1785)

Die ehemalige Stiftskirche der Augustiner-Chorherren in Pöllau wurde 1701–1712 durch Joachim Carlone und Remigius Horner erbaut, Bauabschluss der Stiftsanlage

⁶⁷ Untersuchung 1987 durch Rest. Heinz Leitner, Obdach und Dr. Manfred Koller (BDA); Material- und Schlißanalysen der Probenahmen von Dr. Hubert Paschinger (BDA-Labor): Der Grobstick weist originale hydraulische Anteile auf, der Feinstuck ist mit Kalk und 5% Gips gebunden. Zur Pigmentierung der Kalkstickfassung dienten Gelb- und Rotocker, Holzkohle, Hämatit und Eisenglimmer.

⁶⁸ Bernhard Mayrhofer (Hg.), Stift Vorau. Die Bau- und Ausstattungsgeschichte, Passau 2017, Abb. 56.

um 1720. Restaurierungen fanden 1848 (Maler Rath), 1891 und 1958 statt. Im Zuge der Gesamtrestaurierung wurden 1988 die Außenfassaden von der Kirche und den ehemaligen Stiftsgebäuden untersucht, wobei sich ein noch umfangreicher Altbestand trotz diverser Schäden ergab. Als Restaurierkonzept wurde bewusst auf eine Putzerneuerung verzichtet und Schäden nur ausgebessert. Das ursprüngliche Farbkonzept von Stift Pöllau war seit dem 19. Jahrhundert zu weißen Gliederungen und rostroten (Rotocker) Wandflächen verfälscht (Abb. 24).

Nach den Untersuchungsbefunden an Nord- und Westfassade sowie am Kuppeltambour der Stiftskirche sowie im kleinen Hof trugen die Pilaster, Bänder und Gesimse ursprünglich eine weiße Kalkglätte. Die füllenden Wandflächen zwischen den Gliederungen bestanden aus einem 2–3 mm starken durchgefärbten Strukturputz (Körnung 1–2 mm) bestehend aus grober und feiner Holzkohle, grober Eisenschlacke und Zunder, dem Abfallprodukt „Hammerschlag“, dazu kamen grobe Sandkörner, alles in Kalkbindung.⁶⁹

Diese Ergebnisse erklärten die je nach Schlackenverteilung auf den Fassaden und der Feuchtebelastung zufolge unterschiedlichen Rostverfärbungen der Wandflächen bei deren Alterung. Die bei den beiden früheren Restaurierungen erfolgte Umfärbung der Graufächen auf Braun- bis Rotbraun war offenbar eine Reaktion auf die mit der Verwitterung eingetretene Rostverbräunung der eisenhaltigen Graufarbe. Durch die heute unterschiedlichen Besitzverhältnisse und die fehlende Akzeptanz der Originalbefunde konnte man 1988 aber nur auf den Fassaden des kleinen Stiftshofes die ursprüngliche Weiß-Grau-Komposition wiederherstellen (Abb. 25), während bei der Stiftskirche die spätere Weiß-Rotbraun-Fassung fortgesetzt wurde.

EIGENART UND BEDEUTUNG VON FASSADENOBERFLÄCHEN UND -FARBEN DER AUGUSTINER-CHORHERRENSTIFTE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS IN ÖSTERREICH

Die Bewertung der besprochenen Untersuchungsergebnisse nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden kann sich an vier wesentlichen Funktionen für die Fassaden orientieren: 1. Materialverwendung (Baustoffe und ihre Anwendung), 2. Materialsprache (Nachahmung

⁶⁹ Untersuchungen 1988 Dr. Manfred Koller (BDA) und Mag. Christoph Serentschy, Wien, Materialanalysen BDA-Labor, Dr. Hubert Paschinger. Berichte und Materialproben sind im BDA-Abt. für Konservierung, Wien, archiviert.



Abb. 24: Pöllau, ehem. Stift und Stiftskirche, Zustand 1985: durch Fehlinterpretation im 19/20. Jh. ausgeführte Weiß-Rotbraun-Zweifarbigkeit

bzw. Darstellung bestimmter Materialien und ihrer Bearbeitungsweisen), 3. Interpretation der gebauten Architekturformen (nach Struktur und Farbe der Oberflächen) und 4. inhaltliche Bedeutungen (Ikonologie).⁷⁰

Materialverwendung

Die in den Befunden nachweisbaren Techniken der Architekturoberflächen entsprechen einer letztlich seit der Antike tradierten und zeitlich sowie regional variierten und ausgereiften Tradition der Bauhandwerke und ihrer Methoden.⁷¹ Für die Baupraxis des 18. Jahrhunderts in Österreich sind dafür Kalkputze und Kalkanstriche, Kalkglättputze (mit und ohne Faserarmierung) sowie eingefärbte Verputze (meist mit Holzkohle, öfter auch mit Eisenschlacke⁷² (Abb. 3) und mit Glaskörnungen⁷³) charakteristisch. Letztere erscheinen häufig als Rauputze (Stupfputz, aufgestreute Körnung als „Rieselputze“ oder als „Streichputze“ mit gekörnter Putzschlämme). Dazu kommen die diversen Formen und Techniken der Oberflächenbearbeitung von Steinteilen und Stuckelementen. Ferner spielen Holzteile (Fenster, Tore) und Metallelemente (verzinnete Eisenbeschläge, Schmiedeeisengitter wie in Dürnstein und Herzogenburg, Drahtgitter wie

⁷⁰ Vgl. *Kobler / Koller* (zit. Anm. 2), Sp. 274–428, Abschnitt VI.

⁷¹ *Manfred Koller*, Bauberufe, Baumaterialien, Bautechniken zu Prandtauers Zeit, in: *Huber / Weigl* (zit. Anm. 22), S. 67–90 (Baumeister, Steinmetz, Maurer, Tüncher u. a.).

⁷² „Hammerschlag“ ist ein Abfallprodukt bei Schmieden und Hammerwerken – nachgewiesen in Dürnstein (Bänderung des Untergeschoßes von Turm und Kreuzgang), in St. Florian (Stiftskirche) und in Stift Pöllau. Vgl. *Pursche* (zit. Anm. 45), S. 22.

⁷³ Siehe *Pursche* (zit. Anm. 45), S. 18–22.



Abb. 25: Pöllau, kleiner ehem. Stiftshof, nach teilweiser Restaurierung auf die Erstfassung mit glatt-weißen Gliederungen und grauem Rauputz mit Hammerschlag (spätere Rostverfärbung!) auf den Wandfeldern 1987

am Sommerrefektorium in St. Florian, feuervergoldete Kupferbleche u. a.) eine wichtige Rolle. Während Putz- und Stuckoberflächen in der Regel eine Kalkfassung erhielten, kamen aus technischen Gründen auf Stein-, Metall- und Holzoberflächen vorwiegend Ölfarben zum Einsatz. Steinskulpturen hat man stets mit reiner (unverschmittener) Bleiweißfarbe gefasst, deren Haltbarkeit und gute Trocknung auch für den Anstrich von Schmiedeeisengittern geschätzt waren. Bei Steinskulpturen mit Öl-Bleiweißfassung ist auch das fallweise Aufstreuen von gestoßenem Marienglas (kristalliner Gips) (St. Florian, Stiegenhaus) feststellbar. Dabei handelt es sich um eine wahrscheinlich aus der Grottenkunst Italiens übernommene Technik.⁷⁴

⁷⁴ Echtes „vetro pesto“ (zerstoßenes Glas) wurde in der Bleiweißfassung der Steinteile am Obeliskbrunnen im Schlossgarten Schönbrunn gefunden und kommt häufig in der Grottenkunst und in Bayern um 1700 z. B. an Bauten der Wessobrunner (Kloster Wessobrunn) und von Leonhard Dientzenhofer um 1700 vor (Klöster Ebrach und Speinshart): *Pursche* (zit. Anm. 45), S. 19–21.

Materialsprache

Hinsichtlich der Materialimitation entsprechen reine Kalkglätten dem weißen Marmor, ähnlich dem „marmorino“ in der neuzeitlichen Baupraxis Italiens.⁷⁵ Ockergelbe oder graue Farbanstriche hat man traditionell als „Steinfarbe“ bezeichnet.⁷⁶ Die jeweiligen Farbtöne richteten sich nach der tatsächlich verwendeten oder optisch vorgestellten Steinart (z. B. mittlere Grauwerte für Granit, Gelbtöne für Sandsteine). Ockergelb als „Steinfarbe“ ist um 1700 auch in Wien (z. B. Wien 1, Herrngasse 9/ehemaliges Palais Mollard-Clary, Universitätskirche), aber auch bei Bauten Jakob Prandtauers häufig (z. B. Stiftskirche Melk, Karmeliterkirche St. Pölten).⁷⁷ Die Weißfassungen der Skulpturen bedeuten weißen Marmor und sind für die gesamte barocke sakrale und profane Bau- und Gartenplastik in Ostösterreich gültig und nachzuweisen.⁷⁸ Auch die glatten (Herzogenburg, St. Andrä/Traisen) oder rauen Graufassungen der Fassaden (Dürnstein, Pöllau) sind imitierte Steinfarben, ebenso wie die raue Strukturgebung abgespitzte Steinoberflächen nachahmt („Rustika“).

Die Unterschiede in den Putzstrukturen entsprechen demnach den glatten (bis polierten) oder rauen (körnig, geriefelt u. a.) Oberflächenbearbeitungen des jeweiligen Steinmaterials.⁷⁹

Interpretation der Bauform

Die repräsentativen Gliederungssysteme der Fassaden mit Pilasterordnungen zeigen, dass sich Architekten und Auftraggeber der Chorherrenstifte in Nieder- und Oberösterreich – wie die profane Schlossarchitektur auch⁸⁰

⁷⁵ *Ennio Concina*, *Pietre, parole, storia*. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV–XVIII), Venezia 1988, S. 96.– Besonders siehe die den historischen Quellenschriften nachgestellten Rezepte bei *Carla Arcolao*, *Le ricette del restauro*. Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo, Venezia 1998.

⁷⁶ *Manfred Koller*, „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Skulptur und Architektur vom 13. bis 19. Jahrhundert, in: *Restauro* 2003, Hefte 1–3.– *Manfred Koller*, *Die Fassaden der Wiener Hofburg*. Erforschung und Restaurierung 1987–1997, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI, 1997, S. 494–536, hier S. 528 ff.

⁷⁷ *Manfred Koller / Hubert Paschinger*, *Die Fassadenfarbigkeit von Stift Melk*, in: *ÖZKD*, XXIV, 1980, S. 88–95.– *Manfred Koller*, *Untersuchungen und Restaurierungen an Fassaden Jakob Prandtauers*, in: *Huber / Weigl* (zit. Anm. 22), Kat. 4.8.1 und 4.8.6., S. 91–101.

⁷⁸ *Manfred Koller*, *Zur historischen Steinpolychromie*, in: *Restauratorenblätter* Bd. 3, Wien 1979, S. 120–138.

⁷⁹ Siehe *Koller* (zit. Anm. 23), S. 116.

⁸⁰ *Andreas Pečar*, *Schloßbau und Repräsentation*. Zur Funktionalität des Adelspalais in der Umgebung des Kaiserhofes in Wien

– an der Wiener Barockklassik (und deren italienischen Vorbildern) orientierten. Ähnliches gilt auch für ihre Farb- und Strukturgebungen: Die subtile Nachahmung der Faktur und der Eigenfarbe realer Steinflächen folgte dem Vorbild der noblen Zurückhaltung des Kaiserhofes bei den nach 1700 entstandenen Fassaden der Wiener Hofburg. Hier wurde auf jede Buntfarbigkeit verzichtet (außer in Vorau um 1730). In dieser Tradition sahen auch Wienbesucher wie Freschot 1705 die seit alters bestehende „*modestie*“ des österreichischen Herrscherhauses.⁸¹

Hier wie dort folgt die Oberflächengestaltung konsequent dem Gliederungssystem mit weißen (St. Florian-Stift, Pöllau), grauen (St. Andrä/Traisen, St. Florian-Stiftskirche), weiß-grau kombinierten (Herzogenburg, St. Florian-Stift) oder ockergelben Pilasterordnungen (Dürnstein). Die vertieften Wandflächen tragen fast überall Rauputze mit (Dürnstein, St. Andrä/Traisen, Pöllau, Vorau) oder ohne (Herzogenburg, St. Florian) grauer Einfärbung. Durch ihre Schattenbildung erscheinen diese Rauputze weich und dunkel. Zugleich steigern diese Doppel-Kontraste von glatten, weißen Gliederungen (oder hellen Steinfarben) zu dunkleren Rücklagen mit rauen Oberflächen die plastische Tiefenwirkung des Fassadenreliefs. Farbwechsel von Weiß und Grau in der Fassadengliederung kennzeichnen die Stiftsfassaden in Herzogenburg sowie diejenigen der Stiftstrakte und des Sommerrefektoriums in St. Florian. Hier gehen grau gefasste untere Fassadenteile nach oben hin zum Teil in weiße Bauformen über, wofür man ästhetische ebenso wie spirituelle Gründe vermuten und den künstlerischen Pluralismus innerhalb orientierender Regeln erleben kann.⁸²

Farbikonologie

Zur Deutung farbikonologischer Fragen kommen die Architekturtheorie der Spätrenaissance und die zeitgenössische Repräsentation der Ordensgemeinschaft in Frage. Am deutlichsten folgt die Vorliebe der Chorherrenstifte für Weiß den in der Gegenreformation (Carlo

Borromeo) und in Traktaten dieser Zeit (vor allem von Palladio) aufgestellten Regeln.⁸³ Weiß galt demnach als „reinste aller Farben“ und damit als die am meisten Gott gemäße.⁸⁴ Dazu passt allgemein, dass weißer Marmor (der auch für die Bleiweißfassungen der Außenskulpturen vorbildlich war) in der Materialhierarchie der Kunst seit der Renaissance einen der höchsten Ränge einnahm.

Ob der vorwiegende Weiß-Grau-Akkord der hochbarocken Fassaden der Augustiner-Chorherrenstifte in Österreich auch an die in der Frühzeit der Ordensentwicklung den Bettelorden folgende „Reduzierungstendenz“ erinnern soll, muss weiteren ordensgeschichtlichen Forschungen vorbehalten bleiben.⁸⁵

Eine Sonderstellung an seinem Ort und in seiner Zeit hat der Turm der Dürnsteiner Stiftskirche mit seinem strahlenden Farbakkoord von Hellbau, Weiß und Gold. Für den Blauton impliziert schon das deutsche Wort „himmelblau“ und mehr noch das in der zeitgleichen Barockarchitektur Roms häufige italienische „*celesti*, *celestino*“ („himmlisch“) spirituelle Bezüge,⁸⁶ die dem ganzen Turmkonzept als „Propagandaarchitektur“ zugrunde liegen.⁸⁷ Damit hat Propst Übelbacher seinem, mit den vergoldeten Inschriften als gebaute Predigt komponierten, Kirchturm in Dürnstein auch in der Farbgebung einen für die Menschen damals wie heute anschaulichen Ausdruck verliehen.

(1680–1740), in: Ulrich Oevermann / Johannes Süßmann / Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007, S. 179–200.

⁸¹ *Manfred Koller*, Die Fassaden der Wiener Hofburg. Erforschung und Restaurierung 1987–1997, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LI, Wien 1997, S. 494–536, hier S. 529–529.

⁸² Zum Problem von Normierung und Variation vgl. *Stefano Della Torre*, *Le architetture monumentali. Disciplina normativa e pluralismo delle opere*, in: Carlo Borromeo e l'opera della grande riforma. Ausst.Kat. Milano 1997, S. 217–226.

⁸³ *Carlo Borromeo*, *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, Milano 1577.– *Hanno-Walter Krufft*, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 101 ff.

⁸⁴ *Erik Forssmann*, *Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio*. Stockholm 1964, S. 120.

⁸⁵ *Oskar Thulin*, *Augustiner (Chorherren, Eremiten)*, in: Otto Schmitt (Hg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. I*, Stuttgart 1937, Sp. 1252–1268.

⁸⁶ *Gebum Tabak*, *I colori della città eterna. Le tinteggiature dei palazzi romani nei documenti d'archivio (sec. XVII-XIX.)*, Roma 1993, S. 19 ff., S. 106 (Villa Lante, Palazzo Wedekind, Ospizio di San Michele 1687–1697).– Vgl. *Manfred Koller*, *Zur Farbigekeit der Salzburger Bauten des Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: *Barockberichte 18/19*, Salzburg 1998, S. 77–87.– *Koller* 2003 (zit. Anm. 76), Heft 2, S. 124 (1775 auch „Luftfarbe“).

⁸⁷ *Maximilian J. Fürnsinn*, *Stift Dürnstein – ein geistliches Programm*, in: *Stift Dürnstein 1987* (zit. Anm. 28), S. 16–19.

Die Dreifaltigkeitskapelle von Leithaprodersdorf und die Problematik von Fachgutachten für die Denkmalerhaltung

Zur Beurteilung über Qualität und Denkmalwert eines historischen Bauwerkes werden gerne Fachgutachter mit einem qualifizierten Architekturstudium als Bildungshintergrund und entsprechender Erfahrung herangezogen. In bestimmten Fällen ist dies sicherlich eine ausreichende Grundlage. Es gibt aber viele Situationen und Denkmale, bei denen durch Reduzierung der Fragestellung auf das betreffende Bauwerk und seine Architekturformen allein ganz wesentliche Merkmale für die Denkmalwerte nach ihrer formalen, inhaltlichen und sonstigen Bedeutung (wie z. B. ihre lokale oder regionale Besonderheit) unberücksichtigt bleiben. Dafür bildet die im 17. Jahrhundert in einem einsamen Waldtal des Leithagebirges im Grenzbereich des Burgenlandes zu Niederösterreich erbaute und der Heiligen Dreifaltigkeit geweihte, zuletzt stark vernachlässigte große Kapelle in der Gemeinde Leithaprodersdorf, Burgenland, ein anschauliches Lehrbeispiel¹ (Abb. 1, 3, 5).

DAS HISTORISCHE UMFELD DER DREIFALTIGKEITSKAPELLE

Der Aufstieg des Hauses Esterházy war eng mit Befreiung der transleithanischen Gebiete von der Türkenherrschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbunden. Dieser Kampf wurde von der kaisertreuen Familie und ihren Führern, allen voran dem 1685 gefürsteten Paul Esterházy,² nicht zuletzt als Glaubenskampf aufgefasst und ganz im Sinne der Gegenreformation und

der *Pietas Austriaca*³ mit einem ausgeprägten Marienkult verknüpft, wozu Paul Esterházy zahlreiche Druckwerke publizierte.⁴ Von dieser in der Barockzeit geformten Tradition ist auch das Burgenland bis heute in der Topografie seiner „Sakrallandschaft“⁵ mit ihren religiösen Denkmälern, Volksbräuchen und Wallfahrten geprägt.⁶

Im Dehio-Handbuch Burgenland wird 1976 die Dreifaltigkeitskapelle nur mit drei Zeilen kurz beschrieben: „...im Wald südlich von Loretto, 1683 gestiftet. Einfacher zweijochiger Giebelbau. An der Altarwand im Aufsatz barockes polychromiertes Relief Dreifaltigkeit mit Krönung Mariae.“⁷ Im Burgenlandbuch von Alfred Schmeller fehlt ein Eintrag.⁸ Das Patrozinium erinnert an die Pestvotivsäulen zur Hl. Dreifaltigkeit anlässlich der vorletzten Seuche von 1679, während einen möglichen Konnex mit der Türkeninvasion im Burgenland im Juli 1683 erst Archivstudien klären müssten.⁹ Naheliegender wäre, dass die Kapelle erst nach der Türkenabwehr vor Wien im September 1683 als Dank für die Errettung

¹ Manfred Koller verfasste die Einleitung und die Abschnitte über die restauratorischen Untersuchungen Richard Fritze jene über bautechnische Untersuchungen und Peter Adam jene zur Restaurierung der Wandmalerei.

² *István Fazekas*, Paul Esterházy, in: Bollwerk Eisenstadt. Burgenländische Landesausstellung Eisenstadt 1993, Ausstellungskatalog, S. 42–51.

³ *Anna Coreth*, *Pietas Austriaca*. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Wien 1959.

⁴ *Fazekas* 1993 (zit. Anm. 1), S. 50. Darunter findet sich aber auch Pauls 1697 in Wien verlegte Schrift „Templum Sanctissimae Trinitatis...“ über die Verehrung der Heiligen Dreifaltigkeit.

⁵ Werner Telesko / Thomas Aigner (Hg.), *Sakralisierung der Landschaft*. Inbesitznahme, Gestaltung und Verwendung im Zeichen der Gegenreformation in Mitteleuropa, St. Pölten 2019, S. 22–39; Meta Niederkorn-Bruck, *Aneignung und Sakralisierung von Landschaft*.

⁶ *Theodor Hoppe*, *Des Österreichers Wallfahrtsorte*, Wien 1913.–Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch*, Wien 1955/56.

⁷ Bundesdenkmalamt (Hg.), *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Burgenland*, bearbeitet von Adelheid Schmeller-Kitt, Wien 1976, S. 170.

⁸ *Alfred Schmeller*, *Das Burgenland*. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1968, S. 143.

⁹ *Franz Probst*, *Die Wallfahrt nach Stotzing*, Eisenstadt 1954 (Burgenländische Forschungen Heft 26), S. VII.



Abb. 1:
Leithaprodersdorf,
Dreifaltigkeitskapelle
in der verwaldeten
Lichtung



Abb. 2: Ansicht der
Kapelle von Süden

gestiftet wurde. Denn beim Vormarsch der Türken über die Leitha wurden die nahe gelegenen neuen Kirchen in Stotzing und in Loretto mit dem Servitenkloster ziemlich zerstört.¹⁰ Die Bedeutung der Loretto-Wallfahrt

in den Jahren nach ihrem Entstehen 1644 wird an den bis 1666 gezählten über 340.000 Kommunikanten (durchschnittlich 15.000 jährlich) deutlich.¹¹ Die zu den wichtigen Wallfahrerngehörende Strecke (von

¹⁰ *Irmgardis Strauß*, Loretto im Burgenland, o. O. o. J., S. 13.

¹¹ *Probst* (zit. Anm. 9), S. VII.



Abb. 3: Quellursprung vor der Südseite der Kapelle

Eisenstadt nach Loretto) führt über das Leithagebirge durch das Waldtal südlich von Loretto, wo nach 1683 die Dreifaltigkeitskapelle gebaut wurde. Die Waldlichtung, an der bis heute eine natürliche Quelle entspringt, bot wohl schon damals einen idealen Rastplatz und Gelegenheit für eine letzte Andacht vor dem nicht mehr fernen Ziel der Wallfahrer.

UNTERSCHUTZSTELLUNG NACH AMTSGUTACHTEN – STELLUNGNAHME MIT GEGENGUTACHTEN

Die Kapelle wurde im Jahre 2011 mit Bescheid des Bundesdenkmalamtes unter Schutz gestellt, weil ihre Erhaltung „im öffentlichen Interesse gelegen ist“. Grundlage dafür bildeten das übliche Ermittlungsverfahren sowie ein Gutachten von Christina Seidl als Amtssachverständige im Hinblick auf die „künstlerische, kulturelle und geschichtliche Bedeutung“ der Dreifaltigkeitskapelle. Darin wurde das Zeugnis der Volksfrömmigkeit, die Rettung vor der Türkengefahr als Anlass der Erbauung, die ansehnliche Dimension des Baues und die für das regional wichtige Steinmetzhandwerk repräsentative Steinskulpturengruppe des Hochaltares betont. Dazu wurde noch auf die „hohe regionale Akzeptanz und



Abb. 4: Ansicht der Nordostecke der Kapelle mit rezenter Hangabgrabung



Abb. 5: Altarraum vor Restaurierung

Funktion als örtliches Identifikationsobjekt“ im Rahmen der jährlichen Wallfahrt zum nahen Lorettoheiligtum (15. September) hingewiesen. Diese wurde zuletzt daran sichtbar, dass zuletzt schon Erhaltungsmaßnahmen von der Bevölkerung initiiert wurden. Dazu zitierte das Gutachten die bisherige landes- und kunsttopografische Fachliteratur.

Im Sinne des Allgemeinen Verwaltungsverfahrensgesetzes 1991 wurde der betroffenen Partei Ende 2010 Gelegenheit für eine Stellungnahme zum Ergebnis des Ermittlungsverfahrens gegeben. Nach einjähriger Fristverlängerung wurde diese auch vorgelegt, fachlich gestützt auf ein Privatgutachten von Caroline Jäger-Klein.¹² Juristisch wurde neben formalrechtlichen Aspekten zudem der Umstand betont, dass der nicht in

¹² Technische Universität Wien-Architekturgeschichte und Allgemein beidete und gerichtlich zertifizierte Sachverständige für Denkmalschutz, Stadtbild, Ortsbild. Seit 2018 fungiert Jäger-Klein auch als neue Präsidentin von ICOMOS-Österreich. Sie hat anlässlich ihrer Wahl in einem Vortrag an der TU-Wien über ihr Programm ausführlich berichtet: *Caroline Jäger-Klein*,



Abb. 6: Altarraum, Südostecke neben Fenster, Schichtenbefund der Wandtünchen

kirchlichem Eigentum stehende Bau im Zuge der für die gesetzlich verordnete Erfassung des aktuellen Denkmalbestandes bis Ende 2009 durchgeführten Objektprüfungen nicht in die potentielle Denkmalliste des politischen Bezirks Eisenstadt-Umgebung aufgenommen wurde und daher „als nicht schutzwürdig erachtet worden sei“. Deshalb sei auch das Amtssachverständigengutachten in sich un schlüssig und widersprüchlich und damit die Voraussetzung für eine Unterschutzstellung nicht gegeben. Es handle sich um ein einfaches Gebäude wie sie zu dieser Zeit vielfach entstanden seien. Dazu wurde ein Ortsgutachten beantragt.

Als Replik auf die in der Berufung vorgebrachten Argumente der Rechtsvertreter der Eigentümerin wurden zunächst die rechtlichen Bedenken entkräftet. Dabei wurde betont, dass das Denkmalschutzgesetz keine „herausragende“ oder „außerordentliche“ Bedeutung als Bedingung einer Unterschutzstellung fordere.¹³ Ferner sei die 2009 nicht erfolgte Aufnahme in die Denkmalliste kein Indiz gegen ihre Schutzwürdigkeit. Das Privatgutachten von Jäger-Klein stütze sich in seiner kunsthistorischen Minderbewertung auf die dazu existierende Fachliteratur, die aber nur in geringem Umfang vorliegt und auch kein alleiniges Beweismittel darstellt.¹⁴ Vor allem aber gibt es – mit Ausnahme für die herausragenden Baudenkmale des Burgenlandes (wie z. B. Burg Forchtenstein¹⁵) nur sehr spärliche Fachliteratur über den Baubestand dieser Region. Wenn viele heute als Denkmale bewertete Objekte früher übergangen wurden,

ICOMOS und die UNESCO Welterbestätten in Österreich, in: Steine sprechen, Jg. LVIII, Nr. 154, Oktober 2019, S. 7–17.

¹³ Nach einem Erkenntnis des Verwaltungsgerichtshofes vom 18.5.1972.

¹⁴ Laut Erkenntnis des Verwaltungsgerichtshofes vom 16.11.1966.

¹⁵ Siehe Ausst. Kat. 1993 (zit. Anm. 1).



Abb. 7: Altarrückwand vor Restaurierung

zeigt dies, dass sich „der Denkmalbegriff kontinuierlich wandelt und entwickelt“, sodass auch die Beurteilung der künstlerischen Qualität der Kapelle als „schwach“ im Jahre 1932 durch den prominenten Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Dagobert Frey nicht mehr heutigen Maßstäben entspricht.¹⁶ Zudem hat Frey seine von Jäger-Klein zitierten Architekturmaßstäbe primär am Studium der Hauptmeister der italienischen Renaissance gewonnen, die zu einer ganz anderen Kategorie gehören. Auch haben sich die „Wertigkeiten durch die zwischenzeitlich enormen Verluste an historischen Bauten in Österreich geändert.“¹⁷ Die Einstufung der Kapelle durch die Gutachterin als „typischen, durchschnittlichen Bautyp für Wald- und Flurkapellen“ trifft daher nicht zu, allein schon im Hinblick auf deren außergewöhnliche „Baukörperdimensionierung“ im Vergleich zu dem üblichen Bestand des Landes an kleinen „Wald- und Flurkapellen“. „Bauvolumina stehen jedenfalls in direktem Zusammenhang mit der Bedeutung der Bauaufgabe.“ Die

¹⁶ Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Band XXIV. Der Verwaltungsbezirk Eisenstadt und die freien Städte Eisenstadt und Rust, Wien 1932, S. 228.

¹⁷ Zitate aus dem Bescheid des Bundesdenkmalamtes zur Unterschutzstellung von 2011.



Abb. 8: Dreifaltigkeitsgruppe der Altargiebelwand vor Restaurierung

Qualitäten der gering geschätzten Steinbildwerke sind durch den äußerlich schlechten Zustand der Fassung jetzt nicht adäquat wahrnehmbar. Überdies ist die „regionale Steinmetztradition, wohl von Paul Esterházy begründet, in ihrer Entwicklung vom 17. bis 19. Jahrhundert erst noch umfassend zu bewerten, wobei die Marienkrönung in der Leithaprodersdorfer Kapelle immerhin noch der frühen Phase dieser Genese angehört. Weiters ist die Ikonographie der Marienkrönung direkter Ausdruck der unter Paul Esterházy stark propagierten lokalen Marienverehrung.“ Das widerspricht auch der falschen Feststellung des Gegengutachtens, dass es sich hier um keine „Wallfahrtskirche“ handeln könne. Denn der Ort reiht sich in die „große Tradition des regionalen Pilgertums“ als „historische Pilgerstätte, wie einige im Burgenland existieren (z. B. Bründlkapelle Dörf, Nepomukkapelle Müllendorf, Urbanikapelle Raiding)“ und „noch heute in der Bevölkerung stark verankert“ sind.

Die von Jäger-Klein zitierte Abwertung des Baues durch Frey und die Verneinung der „geschichtlichen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung der Dreifaltigkeitskapelle“ konnten das Amtssachverständigen-gutachten nicht entkräften. Deshalb war für das „Vorliegen des öffentlichen Interesses an der Erhaltung dieses Denkmals“ zu entscheiden. Dagegen konnte binnen zwei



Abb. 9: Westfassade mit Eingang

Wochen ab Zustellung ein begründeter Berufungsantrag beim Bundesdenkmalamt eingebracht werden.

ERGÄNZENDE GUTACHTEN VON NICHTAMTLICHEN SACHVERSTÄNDIGEN IM AUFTRAG DES BUNDESVERWALTUNGSGERICHTES

Nach Anhörung der Parteien beschloss das Bundesverwaltungsgericht zwei nichtamtliche Sachverständige heranzuziehen, da wegen des nicht hinreichenden Gutachtens im Administrativverfahren „das zuständige sachverständige Organ des Bundesdenkmalamtes im Verfahren als Sachverständiger nicht mehr zur Verfügung“ stand. Auf Anfrage an den Denkmalbeirat beim Bundesdenkmalamt machte dieser Richard Fritze für die bautechnischen Belange und Manfred Koller für die Fragen von Konservierung und Restaurierung namhaft. Dazu wurde vom zuständigen Einzelrichter Thomas Marth ein konkreter Fragenkatalog erstellt mit dem Ersuchen im Besonderen auch auf das Privatgutachten von Jäger-Klein einzugehen. Als Termin wurde Ende Oktober 2015 genannt, damit eine Einigung noch im Jahre 2015 erfolgen könne.

Bautechnische Beurteilung

Zunächst sollte die Frage geklärt werden, ob sich das Denkmal derzeit in einem derartigen statischen oder sonstigen substanziellen (physischen) Zustand befindet, dass eine Instandsetzung entweder überhaupt nicht mehr möglich ist oder mit großen Veränderungen in der Substanz verbunden wäre? Dazu wurde die Kapelle vermessen und planlich dargestellt (Abb. 11 a, b) sowie statische Schäden fotografisch dokumentiert.

Die Nordwand der Kapelle war zum Zeitpunkt der Befundaufnahme Mitte Oktober 2015 etwa einen Meter eingeschüttet. Im hangseitigen Umgang um die Kapelle wurde an der Verlegung einer Drainage gearbeitet (Abb. 4). Die Steinrahmung des Eingangstores an der W-Seite (Abb. 9) war gepölzt und der Querbalken an der Oberseite freigestemmt. In der W-Fassade bestand zwischen dem Eingangstor und der Zugangsöffnung zum Dachboden ein senkrechter Riss (Abb. 10). Im Inneren des Bauwerks waren zahlreiche Putzrisse sichtbar, mit einer Mehrung der Risse an der O-Wand und der Decke (Abb. 12). Der Dachstuhl ist als Kehlbalken-Sparrendach ausgeführt. Die Zugverbindung der Mauerbankbalken erfolgt durch 3 geknickte Zugbalken.

Die vorgefundenen statisch-konstruktiven Schäden können in a) Risse im Gewölbe und den angrenzenden Wänden, insbesondere in der Ostwand, b) Riss zwischen der Eingangstür und der Zugangsöffnung zum Dachboden und c) Durchfeuchtung der Wände zusammengefasst werden.

Ad a) Da die Risse in den Wänden sich an der Bauwerksaußenseite nicht abbilden und gemäß der Auskunft des Eigentümervertreters der Außenputz und die Außenbeschichtung zumindest in den letzten 20 Jahren nicht erneuert wurde, müssen die im Inneren sichtbaren Risse vor längerer Zeit entstanden sein und sich nicht mehr bewegen. Auch ist auf Grund der Ausbruchsränder und der teilweise bereits vorhandenen Verschleißung und Färbung der Risse in der Ostwand davon auszugehen, dass diese in einem lange zurückliegenden, abgeschlossenen Schadensereignis begründet sind. Weiters wurden im Fußbereich der Wände keine Schäden vorgefunden, welche sich auf ein Gründungsproblem zurückführen lassen (z. B. Setzungsrisse). Das Bauwerk ist statisch ausreichend fundiert, es sind weder Rutschungen noch andere Gründungsprobleme im Bauwerk bisher manifestiert.

Ad b) Der senkrechte Riss zwischen der Eingangstür und der Zustiegsöffnung zum Dachboden ist als eine Folge des gebrochenen Überlagers der Steinrahmung der Tür zu werten und unter diesem Aspekt zu sanieren.

Ad c) Die Mauerwerksdurchfeuchtung, vor allem im Sockelbereich, ist bauplatz- und bauzeitbedingt und kaum abwendbar. Aus diesem Grund wurde wahrscheinlich auf der Innenseite ein wasserundurchlässiger Sockelputz aufgebracht. Dies stellt nur eine kurzfristige Symptomkorrektur dar, langfristig wird durch den „Sperrputz“ die aufsteigende Feuchtigkeit aber in höhere Wandregionen geführt. Es wurde daher empfohlen, den Sockelsperrputz zu entfernen, den Sockel unverputzt zu belassen und die Steinfugen diffusionsoffen zu verschließen oder den Bereich mit einem diffusionsoffenen Putz zu versehen. Die mittlerweile hergestellte Drainagierung



Abb. 10: Westfassade mit statischem Mauerriss

der Hangseite des Bauwerks ist eine positive Maßnahme gegen die Mauerwerksdurchfeuchtung.

Zusammenfassend konnte aus bautechnischer Sicht für die Dreifaltigkeitskapelle bei Leithaprodersdorf festgestellt werden, dass sich die Kapelle in einem derartigen statischen und sonstigen substanziellen Zustand befindet, dass eine Instandsetzung mit den heutigen technischen Mitteln unproblematisch und ohne nennenswerten Substanzverlust möglich ist.

Restauratorische, kunsthistorische und denkmalkundliche Beurteilung

Hinsichtlich der besonderen Lage der Kapelle (Presbyterium) befindet sich ihr Ostteil knapp oberhalb einer mit Steinplatten und rechts mit 2 Stufen eingefassten Quelle, die das Tal nach Westen bewässert. (Abb. 1– 3) Die Längsform der Kapelle folgt der Talrichtung – ihr Chorraum ist geostet. Um die Kapelle ist die Talsohle etwas verbreitert und wird heute von etwa einem Dutzend hohen Bäumen beschattet, die nach Aussage des

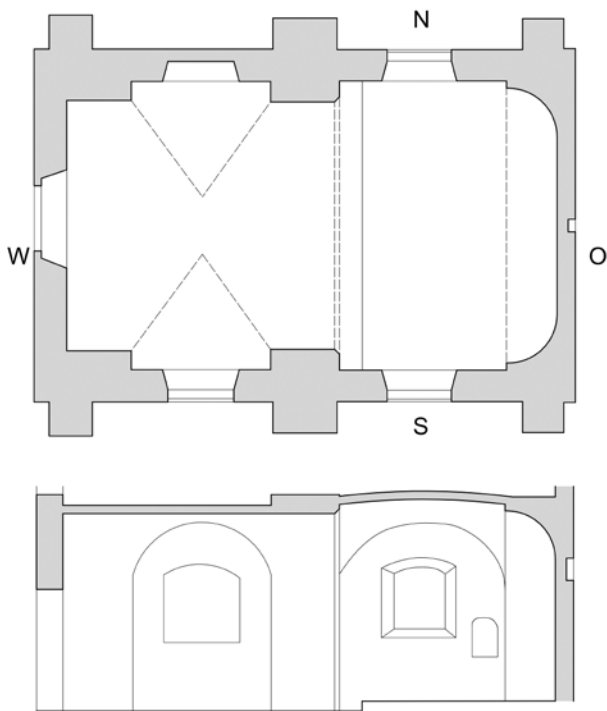


Abb. 11: a. Grundriss der Kapelle, b. Längsschnitt ohne Dachstuhl

Försters 80–100 Jahre alt sein können. Die Lage des Bauwerks zwischen der Quelle auf der Süd- und dem einige Meter abgetragenen felsigen Talhang auf der Nordseite sowie der neuere Baubestand bewirken ein Lokalklima mit hoher Luftfeuchtigkeit, die sich bei Schlechtwetter noch verstärkt (zur Besichtigungszeit fiel leichter Regen).

Die Mauern bestehen aus Bruchstein (wohl aus Leit-hakalk). Drei massive, bauzeitliche Wandpfeiler teilen die Seitenfassaden in zwei etwa gleich große Abschnitte mit je einer Fensteröffnung. Die schräg mit Steinplatten gedeckten Pfeiler enden knapp unter einem als glatte Hohlkehle unter dem Giebeldach durchlaufenden Gesims. (Abb. 2) Das Dach ist mit neueren Strangfalz-ziegeln gedeckt. Es gibt weder Dachrinne noch Traufen-pflaster. Die Eingangsfrent zeigt auf der abgeflachten Giebelspitze ein profiliertes Steinkreuz, das sich nach unten mit seitlichen Voluten sockelartig verbreitert. Die Fenster- und Türöffnungen sind mit in barocker Formgebung bearbeiteten Steinrahmen eingefasst: Fenster mit profilierter Sohlbank, eingezogenem Korb-bogen mit mittigem Keilstein und rundumlaufendem Randsteg, Türeinfassung mit gedrückterem Keilsteinbogen, Randsteg und glatten Sockeln. Im Giebel befindet sich ein ähnlich gestaltetes, nur kleineres offenes Dachstuhl-fenster. In der Mitte der geraden Ostfassade sieht man ein steingefasstes kleines Ovalfenster, das aber im Inneren (etwa in Höhe des Altaraufsatzes) nicht in Erscheinung

tritt (bei Errichtung der Altarrückwand zugemauert?). Die südseitigen Fenster weisen außen noch ihre bauzeitlichen Verschlüsse mit holzsichtigen profilierten Fensterkreuzen und gerade verstärkten Schmiedeeisengittern auf. Innenseitig sind die Fensterrahmen mit Klappflügeln, Riegelverschluss und Einscheibenverglasung sowie einer perforierten Metallfüllung (wohl in Kopie einer historischen Dauerbelüftung) rezent erneuert.

Die Fassaden tragen heute einen neueren, festen Rauputz (bis auf das wohl noch ursprüngliche glatte Kehlgesims), der nur knapp über dem Boden stellenweise entfernt wurde, offenbar um das Mauerwerk zu prüfen. An den zugänglichen Stellen war nirgends ein Rest eines barockzeitlichen Verputzes zu erkennen (vermutlich weißer Glattputz wie im Innenraum). In den Vertiefungen der Steingewände des Dachbogenfensters und der Türe konnten noch deutliche Reste einer ursprünglichen ockergelben Steinfassung festgestellt werden. Demnach zeigte die Außenansicht der Bauzeit ockergelbe Gliederungen (Fenster- und Türrahmen), wahrscheinlich zu einheitlich weiß gekalkten Fassadenflächen.

Der Innenraum ist im westlichen Raumjoch mit einer Stichkappentonne über vorgezogenen Wandpfeilern gewölbt. Danach weitet sich der Raum durch den Rücksprung des Gewölbepfeilers unter einer platzartigen Steinwölbung. Der an sich gerade Ostabschluss der Altarwand deutet als Flachnische mit gerundeten Ecken entlang des Gewölbebogens eine Apsis an. Zwischen diesem Ostabschluss und den Fenstern des Altarjoches befindet sich auf beiden Seiten je eine gemauerte Wandnische mit rundem Abschluss. Nach den Wandpfeilern zeigt eine durchgehende Steinstufe den Beginn des Altarraumes an. Auch am noch originalen Fußbodenbelag (quadratische Tonplatten 30 × 30 cm im Eingangsjoch und rechteckige Steinplatten von bis zu 120 cm Länge im Altarraum sowie eine mit quadratischen Steinplatten belegte dreiseitige Steinstufe um den Altar) werden die verschiedenen Funktionen der beiden Raumteile augenscheinlich.

Die zuletzt weiß gestrichene Raumschale erhielt in jüngerer Zeit (wohl als falsche Trockenlegungsmaßnahme) einen zementhaltigen Sockelputz und ebensolchen Neuverputz (oder nur Beschichtung über Altbestand?) auf den Wandpfeilern und z. T. wohl auch auf den Langhauswänden oberhalb des Sockels. Durch diesen Sperrputz entstanden im Eingangsjoch bis ins Gewölbe hinauf Feuchteschäden, die sich im abblätternenden Weißanstrich abzeichnen. Im Altarraum beschränkt sich dieser Sperrputz auf den Sockelbereich; hier ist an Wänden (und Gewölben?) noch großflächig der originale, feinkörnige Kalkputz mit perfekt geglätteter Oberfläche und guter Festigkeit erhalten, wie Freilegungsproben auf der Apsiswand, in den kleinen Nischen und an den

südseitigen Fenstergewänden vermuten lassen. Dieser weiße Glättputz ist mit mindestens 10 späteren Tünchschichten (z. T. auch mit vergrößernden Putzlagen dazwischen) überzogen, die im Altarraum stellenweise schon zuvor unsystematisch angekratzt wurden. (Abb. 6) Dabei hat man im westlichen Fenstergewände der Südseite ein mit grauer Farbe gemaltes gleicharmiges Weihekruz in einer gezackten Kreisform sehr unsauber „freigelegt“. Da diese Malerei mit gezirkelter Ritzung (Durchmesser 23,5 cm) direkt auf der untersten Putzglätte liegt, stammt sie aus der Bauzeit. Zudem liegen auf dieser Oberfläche im Bereich von Fenstergewände und Wandnische verblasste historische Rötelnkritzeleien (Inschriften wohl von Pilgern und anderen Besuchern). – Die späteren, stratigrafisch feststellbaren Ausmalungsphasen zeigen (von unten nach oben): Lichtrosa (Anf. 18. Jh.), Lichtocker-gelb, liches Blaugrau (Kalk mit Holzkohle), grünliches Ockergelb, Lichtgrau, Art Pompeianisch Rot (Marmorierung 19. Jh.?), Sienagelb, Beigeweiß, Grauweiß, Gelbweiß. (Abb. 6).

Zur Einrichtung des Innenraumes gehören in der Westhälfte sechs neuere einfache Kirchenbänke (20. Jh.). In diesem Raumbereich waren ursprünglich wohl gar keine Möbel vorhanden.

Zum barocken Baubestand des Raumes zählen die freistehende Altarmensa und der die flache Apsis dahinter beherrschende, architektonisch und bildhauerisch gestaltete Altaraufbau. (Abb. 5) Die mit der Rückkante des Steinplattenpodests bündige Steinmensa ist aus großen Steinblöcken in Sarkophagform gestaltet (Maße 96 × 204 × 93 cm). Auf einem gerahmten Sockel mit verkröpften Ecken mit Rosettendekor sitzt ein nach oben verbreiterter, eckiger Sarkophag im Stil des 17. Jahrhunderts. Seine Front schmücken ein Strahlenkruz und seitliche mit Perlstäben gerahmte Felder, darüber eine profilierte Hohlkehle und die Deckplatte. Das in der Mitte der Deckplatte der Mensa eingetiefte Sepulcrum ist heute leer. Der ovale Aufsatzrahmen mit Volutensockel aus Holz (das Marienbild ist ein rezenter Öldruck) auf der Mensaplatte dürfte barockzeitlich sein. Die derzeitige Farbfassung der Steinmensa in hellerem Blaugrau mit (jetzt oxydiertem) Goldkruz wäre noch zu untersuchen; sie könnte durchaus die Erstfassung (graue „Steinfarbe“) wiederholen und ist am Sockel (Kondensation!) abgefallen und am Profil der Mensaplatte rezent abgekratzt worden.

Der mit der Apsiswand verbundene retabelartige Aufbau dahinter besteht aus einem reliefhaften Unterbau aus großen, regelmäßig behauenen Sandsteinplatten mit Sockelprofil, Seitenpilastern mit eingetieften Feldern mit Bandwerkornament und einem doppelten Gesimsprofil darüber (Gesamtmaße 210 × 340 × 23 cm). Oberhalb



Abb. 12: Altarraum, Apsiswand vor Restaurierung mit alten Mauerrissen

erhebt sich in gleicher Breite ein breiter Volutengiebel aus Stein (Gesamtmaße 170 × 340 × 23 cm) als Träger von fünf vollplastischen Steinfiguren in etwa halber Lebensgröße (ca. 80 cm). Auf den unteren Volutenanläufen knien links und rechts zwei anbetende Engel, vor einer vertieften Nische unter dem mittig halbrund angehobenen Abschlussgesims füllt die Gruppe der Krönung Mariens durch die Hl. Dreifaltigkeit das gesamte Giebfeld. Die gute bildhauerische Qualität der Gruppe wird derzeit durch 2–3 Übermalungen, diverse Schäden (Mauersalze?) und vor allem durch rezente, dilettantische Versuche zur Freilegung der Erstfassung optisch entstellt. Diese Versuche verursachten vor allem in den Gesichtern (Gottvater!) zusätzliche Schäden, ohne ein klares Bild von der Qualität der barocken Bemalung zu geben. An den vorhandenen Proben und in Fehlstellen werden dunklere Inkarnate, braune Haare, hellrote (Christus) und dunkelrote (Gottvater) Kleider mit Ölgoldsäumen, dunkelblauer (statt Waschblau) Marienmantel und graue Wolken erkennbar. Die ehemals echten Blattvergoldungen (Strahlenkruz, Krone u. a.) sind jetzt dunkel oxydiert (Schlagmetalle). Der Strahlenkruz aus Holz und die Heiliggeisttaube aus Stuck (?) sind abnehmbar, die übrigen Figuren dagegen wandfest. Die ehemalige Farbigkeit des Steinaufbaues zeigt an offenen Stellen Dunkel- und Hellgrautöne, das



Abb. 13: Wie Abb. 12, Detail neben Altarrückwand, geöffneter Mauerriss und freigelegte gemalte Blattmotive

Bandwerk war ockergelb, der sparsame Akanthusdekor wahrscheinlich vergoldet.

Für eine Restaurierung sind zuerst Maßnahmen zur statischen Sicherung und die Entfernung des Sperrputzes im Inneren (Sockelbereich und je nach Salzsäden auch Wandbereiche vor allem im Westjoch) unerlässlich. Dazu sollte im Westjoch über dem (meist nur zu reinigenden) Stein- und Ziegelboden eine putzfreie „Lüftungs“fuge angelegt werden. Eine wirksame Verbesserung des heute zu feuchten Lokalklimas kann unschwer durch Rodung der einst baumfreien Waldlichtung erreicht werden.

Auf den Außenfassaden benötigt der neuere Verputz nur lokale Ausbesserungen. Das Bruchsteinmauerwerk erfordert an sich – außer im Ostbereich – keine Baumaßnahmen zur Trockenlegung. Die veralgten Strebpfeiler sollten vor Neuanstrich biozid behandelt und eventuell mit größeren Steinplatten mit Tropfnase abgedeckt werden. Die Steinrahmungen erfordern (außer im Türbereich) nur einfache Reinigung und neuen schützenden Kalkanstrich. Dabei könnte unschwer die ursprüngliche Gelbockerfassung (zu den weißen Putzwänden) wiederhergestellt werden.

Im Innenraum müssen die Mauerrisse (vor allem in der Altarwand) geöffnet, gefüllt und nach Austrocknung (am besten über den Winter) putzmäßig mit Kalkmörtel ergänzt werden. Eine Annäherung an die ursprüngliche Oberflächenqualität lässt sich durch eine schonungsvolle Abtragung der späteren Wandtünchen bis auf die

originale Putzglätte (wo es leicht geht, sonst auf die untersten Schichten) erreichen. Mit anschließenden dünnen Kalktünchen wäre die einheitliche Weiße der Raumschale wieder zu gewinnen. Für die Weihekreuze genügt eine schonende Reinigung. Die vorhandene Fassung der Mensa könnte belassen, gereinigt und an Fehlstellen ergänzt werden. Das gemeißelte Frontkreuz wäre neu zu vergolden. Das Gleiche gilt für die architektonischen Teile des Altaraufbaus dahinter. Für die Steinskulpturen ist Festigung der lockeren Fassung, partielle Salzreduktion mit Kompressen (besonders der Köpfe) und Oberflächenreinigung vordringlich. Eine darüberhinausgehende Freilegung der Erstfassung würde eine schadlose Methode unter vertretbarem Aufwand voraussetzen, allenfalls auch maßvolle Ergänzungen. Die nicht zu neuwertig-glänzende Wiederherstellung der Vergoldungen könnte dazu wirkungsvoll beitragen (Strahlenkranz, Krone, Weltkugel, Akanthuslaubwerk).

Die Denkmalbedeutung der Dreifaltigkeitskapelle konnte durch die Ergebnisse der Bauuntersuchungen bestätigt und durch einige Aspekte ergänzt werden. Ihre Stiftung und Erbauung nach der Türkenabwehr 1683 dürfte zeitlich parallel zur Behebung der Kriegsschäden an der Wallfahrtskirche im nahen Loretto (Neuweihe 1707) erfolgt sein. Damit kommt zum Türkenmotiv noch die Schaffung einer Raststation auf dem Pilgerweg als weiteres Motiv. Die Wallfahrten sind im Sommer und Herbst bis heute aktiv mit über 100.000 Pilgern pro

Jahr.¹⁸ Insgesamt gibt es im Burgenland 23 Sakralbauten mit dem Trinitätspatrozium. Die Verehrung der Hl. Dreifaltigkeit stand vor und nach 1700 in Türken- und Pestnot in höchster Blüte und war fester Bestandteil der „*pietas Austriaca*“ (Kirchenbau, Altarskulpturen, Dreifaltigkeitssäulen). Dazu kommt die Marienverehrung mit ihrer Rolle als Vermittlerin zwischen der leidenden Menschheit und der göttlichen Dreieinigkeit („*intercessio*“), wie sie die Altarskulpturen darstellen. Dies verbindet die Kapelle auch mit dem bis heute größten Wallfahrtstermin von Loretto (15. September).

Die Verbindung eines Kultplatzes mit einer natürlichen Wasserquelle ist eine Besonderheit, die schon in vorchristlichen Zeiten vorkommt. Sie ist seit dem Mittelalter mehrfach bei Kapellen und Kirchen in Österreich bis heute in Funktion (z. B. Großhöflein, Radigundiskapelle, und Bründlkapelle in Dörfl, beide Burgenland; Krems, Kloster Und, und Mariabründlkapelle bei Poysdorf, beide NÖ; Marktkirche Johannes d. T. in St. Florian, OÖ.; Benesirnitz, St. Leonhard im Bade, und Bad Kleinkirchheim, Katharina im Bade, beide Kärnten).¹⁹ Aus dieser Verbindung von Sakralbau und Naturquelle, den Bezügen zur barocken Volksfrömmigkeit und der Verbindung mit der bis heute aktiven Wallfahrt nach Loretto ergibt sich eine hohe regionale Bedeutung der Kapelle für das Burgenland, aber auch österreichweit.

Die Bauform der Kapelle als zweijochig überwölbter Saal entspricht ihrer Funktion: Besucherraum und fast gleich großer Altarraum mit Flachnische (statt Apsis). Die flachkuppelige Wölbung des Altarraumes und sein erhöhtes Niveau heben ihn gegenüber der Stiehkappentonne des Besucherraumes hervor. (Abb. 11 a/b, 12) Fensterformen und Gewölbe verwenden zeittypische Muster. Die solide Ausführung mit verputzten Bruchsteinmauern und steinmetzmäßig präzisen, leicht verzierten Rahmungen von Wandöffnungen und das Giebelkreuz zeigen einen Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Repräsentativität. Der ursprüngliche Glätputz innen (und wohl auch außen) und die Farbgebung der Fassaden in Ockergelb und Weiß wie bei der nahen Wallfahrtskirche in Loretto (Befunde und Wiederherstellung ab 1994) unterstreichen dies durch ihre Materialästhetik. Dasselbe gilt für die bis heute gut erhaltene zweifache Steinstufenanlage im Altarraum und den Bodenbelag aus Ziegelplatten im Eingangsjoch.

Die künstlerische Ausstattung konzentriert sich auf die freistehende Altarmensa („*more Romano*“,



Abb. 14: Altarraum nach Restaurierung

wahrscheinlich für Umgangsprozessionen) und das mit der Rückwand verbundene Steinretabel dahinter. Ein freistehender Steinaltar ist für eine abgelegene Kapelle eine große Seltenheit und deutet auf liturgische Ansprüche und italienische Einflüsse. Hier und beim Wandretabel ist die Steinbehandlung sehr professionell, was für die Steinregion des Leithagebirges nicht verwundert. Die Steinmetz- und die Bildhauerwerke bleiben anonym, solange nicht Dokumente auftauchen und der durch Schäden und formvergrößernde Zutaten veränderte Jetztzustand Vergleiche weniger erschwert. Die barocke Komposition folgt mit ihrer Trinitätsgruppe unmittelbar dem ab 1692 durch die Pestsäule am Graben in Wien in ganz Mittel- und Osteuropa propagierten Muster, das fallweise auch mit der Marienkrönung vereint wurde (siehe die burgenländischen Dreifaltigkeits/Pestsäulen in Eisenstadt, Großhöflein und St. Andrä bei Frauenkirchen, alle datiert 1713). Zudem gibt die Altargruppe mit ihrer (zumindest teilweise unter der Übermalung erhaltenen) Polychromie ein seltenes Beispiel für die meistens verlorene Farbigkeit bei den freistehenden Dreifaltigkeitssäulen dieser Zeit.

DIE ERGEBNISSE DER ANSCHLIESSENDEN INNENRESTAURIERUNG

Nach den zuvor zitierten Gutachten wurde der Antrag der Eigentümerin auf die Entlassung aus dem Denkmalschutz zurückgezogen. Dadurch wurde die Unterschutzstellung mit Ende 2015 rechtswirksam. Erst danach konnten gezielte Erhaltungsmaßnahmen beginnen. Diese wurden vom Bundesdenkmalamt, Landeskonservator für das Burgenland Peter Adam, in Kooperation mit der Eigentümerin geplant und 2019 durchgeführt. Dabei führten die Restauriermaßnahmen

¹⁸ Maria Loretto im Burgenland, Festschrift 1994, S. 12.

¹⁹ Zu Brunnenkapellen und Quellwallfahrten vgl. *Leopold Schmidt*, *Volkskunde von Niederösterreich*, Horn 1972, Bd. 2, S. 343 f.



Abb. 15:
Apsiskalotte,
Wandmalerei nach
Freilegung und
Restaurierung

zu unerwarteten Entdeckungen, die den Denkmalwert der Dreifaltigkeitskapelle bestätigten und dem Burgenland einen bisher vergessenen Teil seiner Kultur- und Kunstgeschichte wieder zurückgaben.

Untersuchung und Freilegung der Wandmalerei im Altarraum

Die erste restauratorische Untersuchung (Fassaden, Innenraum und Altar) im Jahr 2015 brachte zunächst keine nennenswerte malerische Ausstattung an den Wänden zutage.²⁰ Erst zu Beginn der Restaurierungsarbeiten am Altar ab März 2019 zeigten sich seitlich an den Anschlussbereichen des Wandputzes freskalmalende Blattmotive, die auf das Vorhandensein weiterer Malereien hindeuteten. Die anschließend durchgeführte großflächige Nachuntersuchung ergab dann tatsächlich einen einheitlichen künstlerischen Ausmalungsbestand der Altarwand.²¹ Die in Freskotechnik ausgeführten Architekturmalereien als erste Fassungsschicht waren allerdings, wie sich schnell herausstellte, lediglich in reduziertem Zustand erhalten. Das Gesamtkonzept konnte jedoch gut nachvollzogen

werden, sodass letztendlich die Entscheidung getroffen wurde, eine Freilegung durchzuführen. Diese erfolgte im Zeitraum von März bis Juni 2019: Einige Fehlstellen, der generell schlechte Zustand des z. T. hohl liegenden Putzes sowie durch permanente Feuchtigkeit stark versinterte Partien machten die Freilegung durchaus zeitaufwändig und komplex. Zudem bestand die Problematik der stellenweise starken Adhäsion der in Seccotechnik ausgeführten Details und Höhungen an der zweiten Fassungsschicht, was bereichsweise ein Freilegen dieser Partien kaum verlustfrei ermöglichte. Nach Vorliegen des Freilegungsergebnisses, das den reduzierten Zustand im erwarteten Umfang dann auch bestätigte, wurde schließlich keine Totalrekonstruktion angestrebt, sondern als Restaurierziel sollte das reduzierte Erscheinungsbild respektiert und lediglich in angemessenem Umfang geschlossen werden.

Mittels Lasuren und geringfügiger Ergänzungen entstand ein gesamtheitliches, beruhigtes Erscheinungsbild. Rekonstruktionen beschränkten sich lediglich auf wenige Motive, so etwa den Banddekor an der linken Seite des kassettierten Triumphbogens – entsprechend dem erhaltenen Vorbild an der gegenüberliegenden Seite. Einige dekorative Details sind daher nur mehr in der Anlage zu erkennen, da das *al secco* ausgeführte *finish* fehlt.²²

²⁰ Befundungsbericht *Josef Uiberlacher / Birgit Erickson*, Wien 2015, Akt BDA.

²¹ Bericht (Aktvermerk) *Josef Uiberlacher*, Wien, 15.3.2019, Akt BDA.

²² Zwischenberichte (Aktvermerke) *Josef Uiberlacher*, Wien, 11.4.2019, 27.4.2019 und Restaurierbericht, Wien, August 2019, Akt BDA.

Restaurierung des Altaraufbaues

In der Folge wurde auch der zentrale Altar aus Kalksandstein auf dessen ursprüngliche Polychromie freigelegt. Der Altar stammt wohl aus dem frühen 18. Jahrhundert, einige Details, wie die seitlichen Kettenbandornamente oder die Rosetten am Sockel der Mensa, lassen allerdings darauf schließen, dass im ausgehenden 18. Jahrhundert eine barockklassizistische Überformung erfolgte. Durch mehrere nicht fachgerechte, minderwertige Überarbeitungen an den Oberflächen und Fassungen erfuhr der Altar im Laufe der Zeit eine deutliche Abwertung. Nach der Abnahme der späteren, an die ursprüngliche Farbigkeit angelehnten Fassungen besitzt er im architektonischen Aufbau nun wieder seine originale elegante Steinfassung in Grau, angereichert durch farbliche Akzente und Muschelvergoldungen. Die Figurengruppe mit Trinität und Marienkrönung weist die kanonische Farbgebung auf. Ob die vorliegende Erstfassung aus der Errichtungszeit des Altars stammt, konnte nicht eindeutig festgestellt werden, auch die ungewöhnlich ungliederte, leere Wandfläche der Altararchitektur blieb ohne Befund. Jedenfalls bilden die Altarfassung und die Apsisausmalung eine stimmige Einheit²³ (Abb. 15).

Die Apsisausmalung und ihre Bedeutung

Trotz des nicht mehr kompletten Erhaltungszustands zeigt die Malerei überzeugend die ursprüngliche künstlerische Intention einer Nobilitierung des Altarraums anhand illusionistischer, mit Detailelementen angereicherter Scheinarchitektur um den zentralen Steinaltar.

Das Konzept basiert auf einem aus profilierten Lisenen gebildeten und in einem durchgehenden hellen Ockerton gehaltenen Grundgerüst, das eine Vergrößerung der Raumtiefe suggeriert. Der flach korbbogig abgeschlossene Raum vermittelt zudem eine apsidenartige Wirkung: durch ein mit ornamentalem Dekor in Gestalt rötlicher Kassettierungen und darin eingeschriebenen Rosetten akzentuiertes Abschlussband entsteht die Andeutung eines Triumphbogens. Den unteren Abschluss dieses umlaufend kassettierten Putzbandes bilden zu beiden Seiten – nach einer eingeschobenen Rosette in Grisaille – Lisenen mit vertikalen Flechtornamenten. Kleinere Knöpfe in Rosettenform sind auch auf den Lisenen der rahmenden Architektur erkennbar. In den seitlichen Zwickelfeldern ist dazu die Anlage von floralen Gehängen, wieder auf kleinen Rosetten, erhalten. Beidseitig des geschweiften Altaraufsatzes sind die schon erwähnten

scheinbar „herauswachsenden“ Blattelemente²⁴ (Abb. 13) als markante, an dieser Stelle überraschende und ungewöhnliche Motive dargestellt, darüber sind ebenfalls auf beiden Seiten neben den Gesimsen noch Reste von vegetabilen Gehängen zu sehen.

Im Scheitel befindet sich ein halbovales Bildfeld, in dem geringe Fragmente einer Darstellung einen großen Interpretationsspielraum an dieser prominenten Stelle zulassen: Die wenigen Anhaltspunkte lassen eine Architektur in Form eines steingemauerten runden Torbogens, von einer Flachkuppel überwölbt, erkennen, die von Flammen umgeben zu sein scheint, daneben befinden sich Fels- oder Steinformationen. Einerseits wird hier ein Hinweis auf die Brandschatzung der heute ruinösen Leithaprodersdorfer Bergkirche in der zweiten Türkenbelagerung vermutet, womit ein historischer Bezug auf den Errichtungszweck der Kapelle nach der zweiten Türkenbelagerung 1683 herzustellen wäre.²⁵ Als theologische Interpretation käme aber auch ein typologischer Bezug zum christlichen Opfer auf dem Altar der Kapelle in Frage. „Dann müsste die Darstellung – wenngleich sehr rudimentär und sicher nicht den Beschreibungen im Levitikus entsprechend – als alttestamentlicher Brandopferaltar zu lesen sein, die Steine links hätten dann keine besondere Funktion außer im Sinne einer Ortsangabe. Der neutestamentliche Dreifaltigkeitsaltar hätte dann in der Kalotte ein entsprechendes Vorbild.“²⁶ (Abb. 14)

Im Sinne der geringer dimensionierten Formgelegenheit einer Waldpilgerkapelle wohl schon gestalterisch entsprechend schlichter angelegt, könnte das Konzept als „abbreviatur“ und Nachfolge der jüngst in mehreren Werken bekannt gewordenen größeren und umfangreicheren Ausmalungen angesehen werden, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in dieser Region offensichtlich sehr in Mode waren. Die Intensivierung und Ausweitung restauratorischer Untersuchungen der Raumfassungen im Vorfeld von Instandsetzungs- und Umbaumaßnahmen erbrachten diesbezüglich im letzten Jahrzehnt in der burgenländischen Denkmallandschaft außerordentliche Ergebnisse. Insbesondere im kirchlichen Bereich sind bemerkenswerte Monumentalmalereien zum Vorschein gekommen, die jedenfalls ein neues Kapitel in der burgenländischen Kunstgeschichte schreiben. Es handelt sich um spätbarocke Apsisausmalungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, d. h. stilistisch beginnend mit Rokokotendenzen über

²⁴ Diese Blätter weisen noch einen ausgezeichneten Erhaltungszustand auf.

²⁵ Josef Uiberlacher, Restaurierbericht, S. 14.

²⁶ Zitat einer kollegial mitgeteilten Einschätzung von Werner Telesko, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.

²³ Zwischenbericht Josef Uiberlacher vom 27.4. 2019, Akt BDA.

typisch josephinische Charakteristik bis hin zu stark klassizistischer Ausprägung. Inhaltlich ist hier meist eine Scheinarchitektur mit wenigen figuralen Anteilen vorherrschend.²⁷ Als vorbildlich für diese regionale Entwicklung können aus heutiger Sicht wohl die Fresken von Johann Gfall in den Pfarrkirchen von Parndorf, Neudorf und Jois angesehen werden.²⁸ Die in der Apsiskonche der Leithaprodersdorfer Dreifaltigkeitskapelle aufgefundene Ausmalung steht in dieser Traditionslinie und gehört hier wohl der späteren Phase an. Auch wenn die Scheinarchitektur in den Grundzügen einem bereits seit Jahrzehnten gängigen Schema entspricht, weisen die noch erhaltenen Detailelemente in der Zusammenschau mit den erwähnten Ausmalungen in den umliegenden Kirchen stilistisch auf eine Entstehungszeit im letzten Viertel des

18. Jahrhunderts. Dafür sprechen, neben den stark klassizistisch anmutenden Rosetten vor allem auch die um den Altar gemalten Blätter und Gehänge, die bereits eine naturromantische Tendenz erkennen lassen.²⁹

Auch in dieser vereinfachten Form bildet die Malerei gemeinsam mit dem Altar einen reizvollen künstlerischen Akzent in der Kapelle und dokumentiert nicht nur einen zweifelsfrei gegebenen Anspruch und die Bedeutung der Kapelle, immerhin ein von Pilgern stark frequentiertes Zwischenziel auf dem Weg nach Loretto und auf Esterházy'schem Terrain gelegen, sondern ist ein durchaus nennenswertes und charakteristisches weiteres Werk innerhalb der Reihe von Apsisausmalungen aus spätbarocker Zeit im heutigen Nordburgenland.

²⁷ Neben den schon bisher bekannten Arbeiten etwa in der Pfarrkirche in Jois (Johann Gfall, gegen 1770), der Schlosskapelle in Nikitsch (Stephan Dorfmeister, 1781) oder in der kath. Pfarrkirche in Rust (Valentin Steiner, Architekturmalerei und Franz Sigris, 1798) kamen zuletzt bemerkenswerte Neuentdeckungen in den Harrach'schen Patronatskirchen Parndorf und Neudorf (Johann Gfall 1768/69), in der Madgalenenkapelle in Eisenstadt (1764/65), in der Dorfkirche in Donnerskirchen (1783), der Pfarrkirche in St. Georgen (1780er) bis hin zur schon klassizistischen, überwiegend in Schablonentechnik ausgeführter Raumausmalung in der ehem. Esterházy'schen Patronatskirche Breitenbrunn von 1804/5.

²⁸ Siehe *Angelina Pötschner, Peter Adam*, Ein „peintre-architecte“ in Diensten der Grafen Harrach. Ein wiederentdecktes Werk des Tiroler Barockkünstlers Johann Gfall in der Pfarrkirche von Parndorf, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXVIII (2014) H. 1/2, S. 174–193.

²⁹ Eine in dieser einfachen Motivik entfernte, aber doch spürbare Erinnerung an die meisterhaften Natur-Illusionsmalereien eines Johann Wenzel Bergl.

Bau und Ausstattung der Pfarrkirche in Rappoltenkirchen im Barock

LUIGI A. RONZONI ZUM 80. GEBURTSTAG

Neben dem Schloss in Rappoltenkirchen, das in der historistischen Überbauung des Ringstraßenarchitekten Theophil Hansen eine zumindest selektive Bekanntheit erlangt hat, vermochte die unweit davor, zum Ort hin situierte Pfarrkirche kaum Augenmerk auf sich zu ziehen, gleichwohl sie mit ihrem bemerkenswerten Inneren dazu in der Lage wäre. Erst vor wenigen Jahren hat Luigi A. Ronzoni eine ausführliche Studie über *Das Monumentalkruzifix von Rappoltenkirchen – Ein neu entdecktes Werk des Jakob Gabriel Mollinarolo* publiziert und damit auf den zweifellos herausragenden Teil der Kirchenausstattung hingewiesen, mit dem das Gesamtvorhaben zu einem späten, definitiven Abschluss gelangt war.¹ In der Urheberfrage der Bronzeplastik am Hochaltar schafft die stilkritische Untersuchung beglückende Gewissheit. Ebenso erscheint die vorgeschlagene Datierung in die späteren 1760er Jahre – auch wegen der feierlichen Kirchenweihe von 1768 – sehr plausibel. Im Zusammenhang dieser Publikation wurde schon die durch einen Brand verursachte prekäre Quellenlage dargelegt, die ebenso alle weiteren Forschungen zur Ausstattung dieser Kirche erschwerend betrifft. Erst vor kurzem durchgeführte Restaurierungsmaßnahmen an dem Deckenfresko im Chor und an den Gemälden der Seitenaltäre gaben den Anstoß, sich auch mit der um die Mitte des 18. Jahrhunderts durchgeführten, sehr einheitlich wirkenden Kirchenausstattung und ebenso mit den baulichen Maßnahmen dieser Zeit eingehender zu beschäftigen. Der vorliegende Beitrag will damit die eingangs genannte Publikation thematisch ergänzen.

Im April 1740 hatte Johann Ferdinand I. Graf Kuefstein die Herrschaft Rappoltenkirchen mit

Sieghartskirchen aus Questenberg-Besitz erworben und mit Viehofen zu einem eigenen Fideikommiß vereinigt.² Gleich dem schon unter den Grafen Questenberg baulich sanierten Schloss in Rappoltenkirchen, das offenbar keine neuerlichen Umbaumaßnahmen erforderte, dürfte auch die Kirche keineswegs mehr in besorgniserregendem Zustand gewesen sein.³ Nimmt man die eher schematische Darstellung bei G. M. Vischer 1672, dann hat sich am Äußeren – vom Turm abgesehen – erstaunlich wenig geändert. Wir hören allerdings, dass die Kirche im Türkensturm *völlig ruinieret*, zum Gebrauch aber wiederhergestellt worden sei; dazu passt der im Questenberg Archivfundus erhaltene Kontrakt von 1692 mit dem Wiener Baumeister Georg Pawanger, in dem es um Wiederherstellungsarbeiten für insgesamt lediglich 189 Gulden geht.⁴ Die Struktur im Inneren kann damals aber nicht verändert worden sein, denn der Wandpfeilersaal des Langhauses lässt sich durchaus mit dem 1586 datierten Renaissanceportal aus der Zeit der protestantischen Grafen Prösing, an der Südseite außen, vor dem Mitteljoch, zusammen sehen.

Die Wiedererrichtung der Pfarre durch den Patron Johann Adam Questenberg im Jahr 1733 hat dann offenbar verschiedene Neuanschaffungen ausgelöst, von denen Archivnachrichten zeugen.⁵ Noch im selben Jahr werden

¹ Luigi A. Ronzoni, *Das Monumentalkruzifix von Rappoltenkirchen, ein neu entdecktes Werk des Jakob Gabriel Mollinarolo*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (fortan: ÖZKD), LXI (2007), H. 4, S. 524–34.

² Karl Graf Kuefstein, *Studien Zur Familiengeschichte*, IV. Teil, 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, Wien – Leipzig 1928, S. 131 und 138.

³ Petr Fidler e.a., *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou, Národní památkový ústav*, (Brno) 2017, S. 166–169.

⁴ Bericht des Pfarrvikars an das Konsistorium, 10. November 1684, vgl. Leopold Wiedermann, *Beiträge zur Geschichte der Pfarre Rappoltenkirchen*, in: *Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt*, VII, 1903, S. 50.– Zu Pawanger siehe: Petr Fidler, *Príspevky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě v 17. a 18. století*, II, in: *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university*, F 19–20 (1975–1976), S. 129, vide Bowagner.

⁵ Zur Pfarrstiftung 1733, unter Berufung auf das Pfarrgedenkbuch, bei Wiedermann (zit. Anm. 4), S. 53.



Abb. 1: Rappoltenkirchen, Westfassade der Pfarrkirche

Statuen der Heiligen Leopold und Johann Sarkander, die der Rappoltenkirchner Bildhauer Christoph Leonhard Probst liefert, vom Maler Johann Ziegler in Tulln polychrom gefasst; sie waren vermutlich für den Innenraum bestimmt, sind heute aber nicht mehr festzustellen.⁶ Im Jahr darauf liefert Kaspar Wezel, Tischler aus Tulln, eine neue Kanzel, auf die unten noch zurückzukommen sein wird, während Kaspar Ober aus Jarmeritz 1733/34 Entwürfe für die Altäre wie auch für die Dreifaltigkeitssäule vor der Kirche geliefert hat.⁷ Die hochragende Säule, zu Füßen mit den Statuen der Heiligen Sebastian, Rochus und Johannes Nepomuk will nicht nur an das Wüten der Pest gemahnen, sondern hat wohl auch die Aufgabe, einen optischen Akzent zu setzen, der das Vorfeld der Kirche als Hauptplatz des Ortes markiert. Wie wichtig dieses

⁶ Zu Probst und Ziegler siehe *Fidler* (zit. Anm. 4), I, F 18 (1974), S. 88 und 91.

⁷ Ebenda, II, S. 137 zu Wezel und ebd., I, S. 86 zu Ober.– Die Erhaltungsverpflichtung seiner Familie für die Säule hat der Stifter im November 1735 beim Konsistorium hinterlegt.

Denkmal dem Herrschaftsinhaber gewesen ist, zeigt sich in der Befassung des kaiserlichen Programmverfassers und Ikonographen Konrad Adolf von Albrecht, der bei der künstlerischen Ausstattung des dortigen Schlosses den Bauherrn beriet, nun auch mit dem Modell für das *Heyl. Dreyfaltigkeit: Bild*.⁸ Bedauerlicherweise sind die Inschriftfelder des triangelförmigen Sockels unfertig und leer geblieben, sodass wir von den wohl schon vorbereiteten Texten Konrad Adolf Albrechts nichts erfahren; der damals bereits konventionelle Typus der Säule verrät keinerlei individuelle Besonderheit.

Im Jahr „1740 kaufte Johann Ferdinand Graf Kuefstein die Herrschaft Rappoltenkirchen und dieser Patron ließ die Kirche von Innen und Außen so herstellen, wie sie – ausgenommen die Thurmdachung – gegenwärtig noch ist“⁹ (Abb. 1). Soweit eine der erhalten gebliebenen Sekundärquellen. Bei der Kirche stammt das Presbyterium im Wesentlichen aus der Gotik und das Langhaus aus dem 16. Jahrhundert, wenn man von den Barockisierungen im Inneren absieht. Demnach wäre anzunehmen, dass die Turmfassade als einziger Bauteil der Kirche, der aufgrund seines Baualters in Frage kommt, unter dem neuen Herrschaftsinhaber seine jetzige Gestalt erhalten hat. Interessant erscheint die Zone des Auszugs, welche die pilastergegliederte Fassade mit der Dreiecksädikula abschließt und zugleich zum Turm überleitet. Das Aufbauschema der Schauseite erinnert stark an die Schönbornsche Patronatspfarrkirche in Stranzendorf, ein Werk des Johann Lukas von Hildebrandt.¹⁰ Das Weihedatum 1733 könnte für die Turmfassade in Rappoltenkirchen ein terminus post quem sein. Als Stichansicht verbreitet, kam diesem Bauwerk wohl ein höherer Bekanntheitsgrad zu, außerdem hatte Reichsvizekanzler Schönborn, der Bauherr der Kirche, die *Veste Ebenberg oder Stranzendorf genannt* 1719 aus Kuefstein-Besitz erworben, und zwar von der Mutter des Johann Ferdinand I. Gerade die Stichansicht könnte als Vorbild gedient haben¹¹ (Abb. 2); dass bei Hildebrandt allerdings die Flankenabschnitte zuseiten des Turms in konkaver Schmiege zurückgestaffelt sind, kommt nämlich in der Orthogonalprojektion der Schauseite kaum zum Ausdruck. Statt der plastischen Auffassung herrscht in Rappoltenkirchen Flächigkeit vor, ist hier insgesamt

⁸ Zu K.A.v. Albrecht siehe *Fidler* (zit. Anm. 4), I, S. 78 f.

⁹ *Wiedermann* (zit. Anm. 4), S. 64.

¹⁰ Zur Pfarrkirche in Stranzendorf siehe *Bruno Grimschitz*, Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VI, 1929, S. 281–285.

¹¹ NÖLA, Alte Einlagen U.M.B. Nr. 83. Siehe *Anton Becker*, Der Haberg, in: *Unsere Heimat*, Monatsblatt des Vereines für Landeskunde und Heimatschutz von Nieder-Österreich und Wien, N.F. VIII, 1935, S. 229–238, hier 237 f.– Die Stichansicht im Sammelband „Gräflich Schönbornsche Schlösser Häuser Gärten und Kirchen“.

eine deutlich stärker klassizistische Orientierung spürbar. Über der zusammenfassenden toskanischen Pilastergliederung und der ganz flach vorgezogenen Mitte scheint der Turm direkt aus der Fassade aufzusteigen, was zu einem nicht entschiedenen Richtungsstreit zwischen Horizontale und Vertikale führt.

Als Vergleichsbeispiele zu Rappoltenkirchen denkt man zuvorderst an die Entwürfe für Einturmfassaden, die Joseph Munggenast für die Stiftskirchen in Zwettl und Altenburg geschaffen hat.¹² In beiden Fällen schließt der Fassadenspiegel vor dem Langhaus mit dem Dreiecksgiebel am Hauptgesims ab, das Hinaufwandern des Giebels um ein Geschöß später, in Rappoltenkirchen, könnte mithin tatsächlich von Hildebrandt angeregt worden sein. Die schlichten, fast schon josephinisch kühlen Detailformen – die Turmpartie ober dem Giebel sollte außer Betracht bleiben, weil sie von der Wiederherstellung 1816 stammt – findet man ebenso wie die zuoberst sitzenden Ovalfenster bereits im Entwurf für Altenburg.¹³ Und schließlich kommt auch die Glockenform des Auszugfensters von Munggenast und seinem Umkreis; sie findet etwa am Zwettler Entwurf über den seitlichen Türen Verwendung.

Die Bau- und Maurermeister aus dem nahen St. Pölten, Jakob Prandtauer und sodann Joseph Munggenast, lassen sich mit Rappoltenkirchen konkret in Verbindung bringen; aus dem Questenberg- Archivfundus in Jaromerice wissen wir von wiederholten Konsultationen, allerdings immer nur im Zusammenhang mit dem Schloss.¹⁴ Aus der Zeit unter den Grafen Kuefstein sind dann keinerlei Nachrichten bekannt. Doch haben mehrere Geschwister des Johann Ferdinand I. bei ihren Bauvorhaben Joseph Munggenast herangezogen, der auch wiederholt in Schloß Greillenstein Station gemacht hat.¹⁵ Es wäre eher verwunderlich, sollte der neue



Abb. 2: Stranzendorf, Schönbornsche Patronatskirche, J. L. v. Hildebrandt, 1733

¹² Vgl. *Thomas Karl*, Die Baumeister-Familie Munggenast, Ausstellungskatalog St. Pölten 1991, S. 33 f., Kat. Nr. 4.1.2: Aufriss einer eintürmigen Kirchenschauwand, Joseph Munggenast 1722, ehem. Plansammlung Stift Zwettl; S. 22, Kat. Nr. 2.6, Aufriss der Altenburger Stiftskirche, Joseph Munggenast nach 1730, Stift Altenburg, Plansammlung.

¹³ Dem 1809 von den französischen Besatzern gelegten Brand fiel der größte Teil des Ortes samt Schloss zum Opfer, ebenso das Dach der Kirche, der Turm und die kupfergedeckte Kuppel. Siehe *Ronzoni* (zit. Anm. 1), S. 525.– Die Verkröpfung am Giebelbogen des Mittelportals in Rappoltenkirchen zeigt an, dass auch im unteren Fassadenbereich Kleinformen verloren bzw. vereinfacht worden sind.

¹⁴ *Fidler* (zit. Anm. 3), S. 97 ff. und 166 ff.; ebd. S. 102 und Anm. 82 zu Joseph Munggenast.

¹⁵ Im Auftrag der Familie Kuefstein war Joseph Munggenast in Röhrenbach, Pottenbrunn und Kirchberg/Walde tätig. Einträge im Diarium des Abtes Melchior v. Zaunagg von Zwettl zum 11. Juni 1724, betreffend die Anwesenheit des Baumeisters in

Herrschaftsinhaber von Rappoltenkirchen eine andere Wahl getroffen haben. Wenn daher unser Verdacht zutrifft, dann müsste die Planung von Joseph Munggenast in dem Jahr nach dem Erwerb durch Kuefstein und dem Ableben des Baumeisters Anfang Mai 1741 entstanden sein. Als eine seiner letzten Arbeiten gilt auch der im Grundriss vorliegende Entwurf für die Stift Zwettl inkorporierte Pfarrkirche in Siebenlinden;¹⁶ ein einfacher, unpräntiöser Kirchenraum, dessen spannungslose

Kirchberg und zum 31. Juli 1730 in Greillenstein (Zwettl, Stiftsarchiv).

¹⁶ Zwettl, Stiftsarchiv, Plansammlung XIV.– *Gerhard Wagner*, Joseph Munggenast 1680–1741 – Die Grundzüge seiner architektonischen Leistung, phil. Diss., Wien 1940, S. 177.– Die Datierung des Entwurfs ist nicht gesichert.

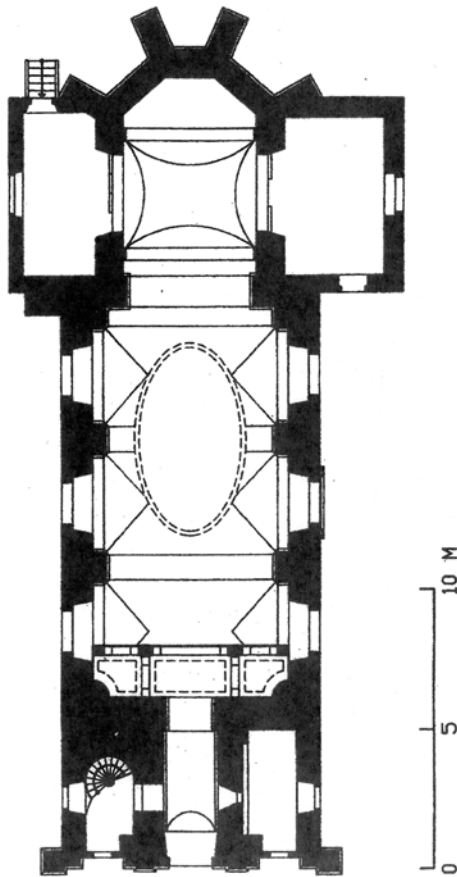


Abb. 3: Rappoltenkirchen, Grundriss der Pfarrkirche

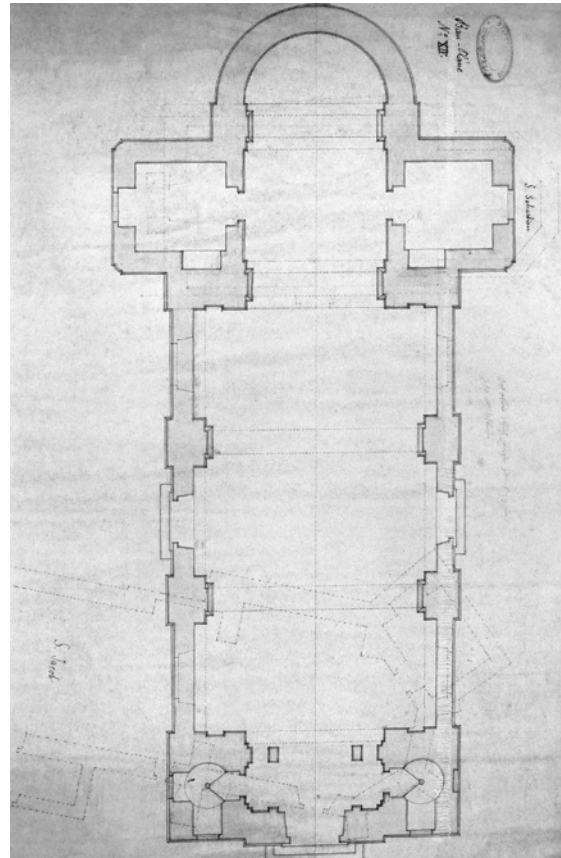


Abb. 4: J. Munggenast, Projekt für Patronatskirche von Stift Zwettl in Siebenlinden, um 1740

Jochaddition bei Munggenast allerdings überrascht, weil er schon vorher zu weit fortschrittlicheren Raumlösungen gefunden hat.¹⁷ Könnte dieses architektonische Fossil am Ende unter dem unmittelbaren Eindruck der aus vorbarocker Zeit stammenden Bausubstanz des Langhauses in Rappoltenkirchen entstanden sein (Abb. 3, 4)?

Im Kircheninneren überrascht der weitgehend einheitliche Gesamteindruck, der durch vollständige freskante Ausstattung aller Decken- und Wandflächen erreicht wird. Es ist eigentlich architekturbegleitende Scheinmalerei, die jedenfalls keine Raumdimension sprengen will, sondern verstärkt auf dekorative Wirkung abzielt. Die vorherrschende Einheitsfarbigkeit ergibt sich dabei aus dem Akkord von Grün, Gelb und Weiß. Farblich hervortreten allein die Deckenspiegel mit ihren figürlichen Darstellungen, und auch die Einrichtungsstücke der Kirche.

¹⁷ Zu der allgemein im Trend der Spätzeit gelegenen Entwicklung des zentralisierenden Dreijoch-Schemas bei Joseph Munggenast siehe *Bruno Grimschitz*, Joseph und Franz Munggenasts Pläne für die Stiftskirche von Herzogenburg, in: *alte und moderne kunst*, H. 75, 1964, S. 20–23.– *Wilhelm Georg Rizzi*, Zur Sakralarchitektur Johann Michael Prunners, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXII, 1979, S. 99–133, hier 118 ff.

Einen stärkeren Akzent setzt sodann der Hochaltar, dessen Fassung die dicht an die Apsiswand gerückte Holzkonstruktion als mehrfarbiges Marmorimitat präsentiert (Abb. 5). Bis zum Wölbungsansatz erscheint die Apsisrundung von der pilastergegliederten Altarrückwand verkleidet, über deren mit Säulenvorlagen markierten Mitte ein übergiebelter Auszug mit dem Kuefstein-Wappen in die Apsiskalotte ragt; darunter öffnet sich eine hohe Bogenarkade, die Gebälk und Segmentbogengiebel sprengt und damit Platz für den Monumentalkruzifixus schafft. Dass der Altar allerdings mit Blick auf ein anderes, wohl gering kleineres Kruzifix konzipiert worden ist, ersieht man aus der Lage des Querbalkens, der richtig auf Höhe des Gebälks liegen sollte. Doch wissen wir sonst nichts über jenes Kruzifix, welches der neue Altar als zentrales Kernstück aufzunehmen hatte. Wahrscheinlich stand es schon am Vorgängeraltar in Verwendung, umspielt von einem eher provinziellen Gewirr aus Wolken, kleinen Engeln und geflügelten Puttenköpfen, das allein auf uns gekommen ist.¹⁸

¹⁸ Vgl. *Ronzoni* (zit. Anm. 1), S. 526.

Das einjochige Presbyterium mit dem figürlichen Fresko im Platzgewölbe ist ein insgesamt präziös gestalteter, stärker geschlossen wirkender Raum (Abb. 6): Dem seitlichen Randpilaster beim Altar, der mit dem Gurtbogen der Apsisöffnung korrespondiert, entspricht die Anordnung vis a vis gegen das Langhaus hin, wo jeweils ein marmorierter Pilaster samt Gurt darüber zur Vorstellung eines eingestellten Baldachins verhilft. An den Seiten befinden sich Erdgeschoßoratorium und Sakristei, deren verglaste Öffnungen zum Kirchenraum mit mächtigem Gebälkabschluss über Pilastern und Konsolen betont architektonisch ausgebildet sind, wobei sich die Holzoberfläche von den Marmorimitaten nebenan absetzt (Abb. 7). Genau darüber befindet sich das Fenster, dessen Ädikula als Scheinarchitektur mit Steilvoluten auf den Gesimskröpfen der Randpilaster aufsitzt. Büsten der Heiligen Petrus bzw. Paulus besetzen die Mitte. Die Altarsäulen und sämtliche Pilaster haben ungewöhnliche Schaftgesimse mit Ochsenaugen- und Eierstabornament sowie volutenartigen Schnecken an den Seiten, die man sonst vorwiegend bei oberitalienischen Theatralingenieuren findet. Ganz ähnlich sind die Pilasterköpfe der Oratoriumsöffnungen ausgebildet, die in einheitlicher Höhe angeordnet, im Presbyterium alle Teile optisch zusammenbinden.



Abb. 5: Rappoltenkirchen, Blick ins Presbyterium



Abb. 6: Presbyterium mit Gewölbefresko



Abb. 7: Presbyterium, Nordseite mit Herrschafts-oratorium und Ädikulaaufsatz in Dekorationsmalerei

Unmittelbar über der evangelienseitigen Oratoriumsöffnung, bereits auf der Quadraturmalerei, findet sich die Signatur *Antoni D'Agostini. Inv.1749.*, ein Künstler, über dessen Leben und Wirken sich der Wissensstand seit dem Bericht von Ronzoni kaum gebessert hat (Abb. 8). Dazu nochmals in Kürze: 1735 wird er als aus Mailand stammender, wohl schon ausgebildeter Architekt an der Wiener Akademie aufgenommen. Im Jahr 1749, in welchem er in Rappoltenkirchen signiert, sterben seine Ehefrau und zwei Kinder, im Oktober 1750 sodann er selbst, 39jährig an Lungenentzündung.¹⁹

Mit seiner Anmerkung, wonach das *Invenit* der Signatur allein, also ohne *Fecit*, auf ausschließlich inventiven Anteil verweisen könne, liegt Ronzoni gewiss richtig. Es sind vielfach Künstler gewesen, die als Quadraturisten über die Alpen gekommen und bei Ausstattungsvorhaben in der Zusammenarbeit mit Figuristen tonangebend gewesen sind. In ihren Händen liegt die Gesamtplanung, die auch die Definition der beiden Arbeitsbereiche und neben dem Entwurf für die Quadratur zumindest ein

¹⁹ Ebenda, S. 524.



Abb. 8: Signatur des entwerfenden Künstlers, links der Petrus-Kartusche

Bildkonzept der figürlichen Komposition einschließt. Der umfassende Betätigungsumfang macht sie denn auch zu den Kontraktpartnern der Auftraggeber, denen zudem die Wahl der Mitarbeiter bzw. Subunternehmer obliegt. Anders als der Figurist ist der Quadraturist nicht notwendiger Weise zugleich der Ausführende am Malergerüst.

In Ermangelung näheren Wissens um De Agostini und sein künstlerisches Berufsprofil könnte ein vergleichender Blick auf den schon vor der Jahrhundertwende nach Wien gelangten Bolognesen Antonio Beduzzi (1675–1735) lehrreich sein, über den wir heute recht gut informiert sind.²⁰ Genuin kommt der Bolognese aber von der Malerei, mit Schwerpunkt auf Quadratur, beherrscht jedoch ebenso die Figurenmalerei. Er bringt Wissen und Können von zuhause mit und ist in der neuen Heimat von Anfang an bestrebt, seine Tätigkeit auf das Feld der Architektur auszuweiten. Seine Ausstattungsentwürfe für Sakral- und Profanräume jeder Größe beziehen neben Malerei generell alsbald sämtliches Zugehör wie Altäre, Lambries, Supraporten, etc., mit ein. Die Ausführung der Malerarbeit liegt sehr bald ausschließlich in den Händen von Spezialisten, während ihn zusehends architektonische Aufgaben beschäftigen; so auch im Dienste der Fürsten Liechtenstein, für welche Beduzzi die letzten eineinhalb Jahrzehnte seines Lebens als Hausingenieur wirkt. Man darf annehmen, dass Antonio De Agostini eine ganz ähnliche künstlerische Orientierung und berufliche Ausrichtung im Auge hatte. Sein feines Gefühl für Raumwirkung wird beim Presbyterium in

²⁰ Wilhelm Georg Rizzi / Antonio Beduzzi: Der Dekorationskünstler als Architekt, in: Wilhelm Georg Rizzi / Jiří Kroupa, Antonio Maria Nicolao Beduzzi (1675–1735). Ein Bologneser Barockarchitekt in Mitteleuropa / Boloňský barokní architekt ve střední Evropě, Brno 2020.



Abb. 9: Reliefmedaillon „Dornenkrönung“ am Hochaltar, wohl P. Widerin d. J., um 1750

Rappoltenkirchen deutlich. Wir wissen zwar nicht, ob die gotische Chorpartie im 18. Jahrhundert im Inneren noch die Gewölbe der Bauzeit hatte; mit Sicherheit lässt sich aber folgern, dass das heutige, queroblange Platzgewölbe erst unter De Agostini eingezogen worden ist, weil dabei vom quadratischen Grundriss im Vorjoch bewusst abgegangen wird (Abb. 6). Damit hat das Presbyterium eine spezifische, verstärkt räumlich wirksame Fassung erhalten, die in der Malerei Fortsetzung findet; etwa bei den Gurtbogen und in der Apsiskonche über dem Hochaltar, wo die Struktur der Wand dahinter vorlugt. Dort daneben, zu beiden Seiten, findet sich auch je ein Tondo mit Grisaille-Darstellungen von Christus am Ölberg und der Geißelung Christi, die wiederum mit den geschnitzten Reliefmedaillons unten am Altar korrespondieren, welche Dornenkrönung und Kreuztragung vorstellen (Abb. 9). Letztere stehen stilistisch den Reliefs an der Refektoriumskanzel bei den Englischen Fräulein in St. Pölten auffallend nahe und ähneln einander besonders in der stark individuellen Physiognomik, so dass auch in Rappoltenkirchen die Mitwirkung von Peter Widerin d. J. zu vermuten ist.²¹

²¹ Zur Refektoriumskanzel siehe: *Johann Kronbichler*, Erbe und Auftrag. Das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten 1706–2006, Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Pölten, Nr. 23, S. 146 f.



Abb. 10: Quadratur im Zwickelfeld des Presbyteriumgewölbes

Altaraufbau und Freskierung entstammen ein und derselben Ausstattungsphase, findet sich die Malerei doch allein im sichtbaren Bereich. Von damals stammt schließlich auch die Quadratur in den Zwickelfeldern, die im Zentrum eine Konsole darstellt, welche beiderseits von Spangen mit Einrollungen begleitet wird (Abb. 10). Zu der Konsole gehört sodann ein gesprengter Giebelaufsatz, der sich über dem vorgekröpften und mittig ausgebauchten Gesims erhebt, dessen Hängeplatte in Untersicht dargestellt ist. Das Giebelfeld ist mit einer Muschel besetzt, darüber ragt ein goldenes Prunkgefäß mit Blumen. Der Gesimsekrans des Gewölbes, gleichfalls in Freskotechnik gegeben, nimmt die Höhenlage der etwas niedrigeren Bogenscheitel an den kürzeren Jochseiten auf, wohingegen die höheren, die Jochbreite überspannenden Bögen eine kurvige Gesimseführung zur Folge haben. Die Ausführung der Malereien erscheint sorgfältig und routiniert; ob De Agostini allerdings selbst Hand angelegt hat, wissen wir nicht. Aufgrund der Signatur möchte man die Frage eher verneinen. Wir stellen uns vor, dass der vom Inventor intendierte Zusammenklang von Malerei und Architektur à la Marmor früher durch eine hellere Farbpalette der letzteren erzielt worden ist.

Geht man weiter ins Langhaus, dann merkt man nicht sogleich, dass hier offenbar eine andere Hand am Werk gewesen ist (Abb. 11). Was wir sehen, hat mit Quadraturmalerei nur noch wenig zu tun, handelt es sich doch eher um Stucco finto. Denn neben den farblich fein abgestimmten Fassungen und Rahmungen der Wand- und Gewölbefelder geht es vor allem um akzentuierenden Einsatz von Stuckimitation, besonders beim ovalen Mittelfeld der Decke. Mit den gemalten Stuckkartuschen



Abb. 11: Langhaus mit Figurenfresko „Glaube – Hoffnung – Liebe“ von Th. F. Gedon, Stucco finto von F. A. Dannè, um 1749/50

soll das die beiden vorderen Langhausjoche übergreifende Spiegelfeld mit figürlicher Darstellung jeweils an Spitzen der Stichkappen und den beiden Hauptdurchmessern agraffenartig fixiert werden. Da das Langhausgewölbe aus einer über eingezogenen Wandpfeilern ansteigenden gedrückten Tonne mit Stichkappen bei den drei Fensterachsen besteht, ist die Jochteilung mittels Gurtbögen lediglich malerisch dargestellt, so dass das große Deckenbild keinerlei bauliche Maßnahmen erfordert. Im letzten Langhauskompartiment begnügt sich die figürliche Darstellung mit einem kleineren Tondo, der wiederum mit gemalten Stuckagraffen angebunden ist.

Im Besonderen gestatten diese Agraffen an der Decke motivische Vergleiche mit Dekorformen bei Arbeiten von Theatermalern. Überzeugende Ähnlichkeit scheint bei Franz Anton Dannè gegeben, der 1726 als kaiserlicher Hoftheatermaler angestellt worden war und bis zu seinem Tod 1767 mit Dekorationsarbeiten aller Art in Wien nachweisbar ist.²² Bei seinen Fest- und Trauergerüsten steht er

unter unmittelbarem Einfluss der Galli-Bibiena, besonders von Giuseppe, dessen Werkstatt er wahrscheinlich angehört hat, so dass nicht immer klar wird, ob er nur als Ausführer oder auch als Entwerfer am Werk beteiligt ist.²³ Beide Rollen sind für Dannè belegt, doch fehlen oft die dinglichen Zeugnisse, da es sich vielfach um ephemere Schöpfungen gehandelt hat. Anders liegen die Dinge, wenn es wie hier um reine Dekorationsmalerei geht, die ohne komplizierte Perspektivkonstruktionen auskommt. Typisch für Dannè ist die unarchitektonische, malerische Gestaltung mit einer schier Fülle an Details, die er seinem persönlichen Repertoire entnimmt. Für unseren Vergleich möge die urkundlich von Franz Anton Dannè im Herbst 1748 mit drei Mitarbeitern in Freskotechnik ausgeführte Gesamtausstattung des Refektoriums der Barnabiten-Niederlassung in Margarethen am Moos dienen.²⁴ Wie üblich wurde der Arbeitsvertrag mit dem Quadraturisten geschlossen; unter den namentlich nicht genannten Mitarbeitern verbirgt sich offenbar auch der Figurenmaler, der die Felder der drei Platzgewölbe mit szenischen Darstellungen zu schmücken hatte. Alles andere ist mit unterschiedlicher Ornamentik dicht verziert; *horror vacui* hat offenbar bewirkt, dass auch Formen aufeinandertreffen, die wenig miteinander binden. Das Ganze wirkt jedenfalls wie eine Zusammenstellung des Formenschatzes der Dannè-Werkstatt, aus der man sich wie aus einem Musterbuch Geeignetes herausklauben kann. In unserem Fall wird man vor allem im Bereich der Rahmung der Figurenfelder und der Gurtbögen fündig, wo neben Form auch plastischer Duktus und Beweglichkeit der Ornamentik weitgehend entsprechen. Gut vergleichen lässt sich auch ein Freskofragment der Quadraturmalerei von der späten Saalausstattung im Wiener Gartenpalais Strozzi in den 1740er Jahren, die bereits mit

europaea, Ausstellungskatalog Bologna, Venezia 2000, S. 411, Kat. Nr. 123.

²³ Vgl. zuletzt: *Martina Frank*, Die Familie Galli Bibiena in Wien. Werkstatt und Auftraggeber, in: Karl Möseneder e. a. (Hg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, Bd. 2, Petersberg 2014, S. 656–667, hier 659 f. und 664.

²⁴ Margarethen/Moos, ehem. Kollegiatsarchiv: „Mahlerey Arbeit zu Margaretn bey denen Wohl Ehrwürdigen Don Don: P: Barnabiten in den neu erbaudten Coenacl“, Spezifikation der Gesamtaufwendungen von 1. Sept. bis 30. Okt. 1748 in Höhe von 400 fl., signiert Franz Anton Danne Kaysl. Hof Mahler.– Barnabiten-Generalat Rom, Acta Collegij S. Margaritae in Uligine, fol. 219 v ...caenaculum nostrum ...ornatus ab artificioso penicillo Domini Antonij Danne celeberrimi temporis nostri pictoris elaboratus“; nach: *Jörg Garms*, Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich ...IV. Das Archiv des Barnabitenordens, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 39. Bd, Österr. Akademie der Wissenschaften, Wien 1997, S. 308.

²² Zu F. A. Dannè siehe: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 24, München-Leipzig 2000, S. 182 f.– I Bibiena. Una famiglia

Dannè in Verbindung gebracht worden ist²⁵ (Abb. 12). Statt der ausfransenden, antikischen Maske, die wir von dem vom Künstler signierten Entwurf für das Festgerüst zum Einzug Kaiser Franz I. von 1745 kennen, findet sich in Rappoltenkirchen eine dem Sakralraum besser entsprechende Variante, die zwar auf das Fransen-Motiv, nicht jedoch auf die Maske zurückgreift.²⁶ Aus dem größeren Zusammenhang ergibt sich, dass in Rappoltenkirchen die freskante Langhausausstattung offenbar in direktem Anschluss an die Arbeiten im Presbyterium entstanden ist. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass deren Künstler Dannè unter dem vorhergehenden Herrschaftsinhaber Questenberg bereits in Rappoltenkirchen beschäftigt war. Neben Kulissenmalerei für das Schlosstheater war er 1735 vom Grafen außerdem mit Vergoldungsarbeiten an der Dreifaltigkeitssäule vor der Kirche betraut worden.²⁷

Der Übergang der malerischen Ausstattung im Langhaus in andere Künstlerhand ist zweifellos mit dem unerwarteten Ableben von De Agostini Anfang Oktober 1750 zusammenzusehen. Denkbar wäre auch, dass Dannè bereits beim Presbyterium mitgearbeitet oder sogar zur Gänze mit der Ausführung der Scheinmalerei betraut war. In jedem Fall muss man jedoch annehmen, dass der Inventor der Kirchenausstattung zumindest ein Konzept hinterlassen hat, welches Festlegungen hinsichtlich des Programms und der Einteilung der figürlichen Spiegel trifft. Im Übrigen gewinnt man allerdings den Eindruck, dass Dannè keine Fremdvorgaben zu berücksichtigen hatte, doch vielleicht von Eigentümerseite schließlich eine etwas sparsamere Ausstattungsvariante gewünscht worden war. Die Malerei in Freskotechnik muss jedenfalls recht zügig weitergegangen sein, denn von den zwei als Pendants im Langhaus aufgerichteten Seitenaltären ist eines der beiden zugehörigen Altarblätter signiert und 1750 datiert, womit sich für die Dekorationsmalerei ein recht knappes Zeitfenster erkennen lässt.

Die Gemälde in den Deckenspiegeln stammen, unabhängig von der Architektur- und Dekorationsmalerei, offensichtlich jeweils von einer anderen Hand. Das Fresko im Chorjoch mit der Darstellung der Eucharistie in einer Glorie von Engeln, die zum Teil Leidenswerkzeuge halten, ist in ziemlich schlechtem Erhaltungszustand auf uns gekommen, was eine künstlerische Zuordnung keineswegs erleichtert. Die jüngst erfolgte



Abb. 12: Detailvergleich Scheinmalerei: links - Agraffe am Freskorahmen der Langhausdecke, rechts - Freskofragment der späten Saalausstattung im Wiener Gartenpalais Strozzi, beide von F. A. Dannè, gegen 1750

Reinigung konnte zeigen, dass sich innerhalb der Quadratrahmung früher ein anderes Fresko befunden hat.²⁸ Was wir aber heute sehen, ist immerhin ungewöhnlich genug: Die lockere Verteilung der Figuren, vor allem am Saum des Wolkenhimmels, die weit ausfahrenden Gesten der Engel und ihre ausgebreiteten Flügel erinnern ebenso, wie die typische Farb Stimmung mit blauen und roten Akzenten auf violett bis blauem Grund, in der Rokoko anklingt, an Arbeiten von Josef Ignaz Mildorfer aus den 1760er Jahren. Vor allem bietet sich das Deckenfresko *Sieg des Glaubens* der Kapelle zum Jesuskind in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Znaim/Znojmo als Vergleich²⁹ (Abb. 6, 13). Mildorfer hat die Ausmalung der kleinen Kapelle sehr wahrscheinlich im Zuge seiner Arbeiten für das Prämonstratenserstift Klosterbruck/Louka bei Znaim/Znojmo geschaffen, wofür die Zeit um 1765 in Frage kommt. Beim Chorjoch in Rappoltenkirchen ist deshalb eine ungefähr zeitgleiche Datierung anzunehmen, was wiederum beweist, dass mit diesem Fresko ein früheres, im Zuge der Gesamtausstattung um 1749/50 entstandenes, ersetzt wurde. Als Grund für die Erneuerung ist wohl ein Schadensfall anzunehmen. Sehr wahrscheinlich hat das Vorgängerfresko bereits mit einer Engelsglorie auf den Kreuzaltar Bezug genommen. Für das neue Gemälde im Chorjoch bietet wohl die erst im Jahr 1768 vorgenommene konsekrierung der Kirche durch den Wiener Weihbischof Franz Anzon Marxer einen Terminus ante.³⁰

²⁵ Hellmut Lorenz / Wilhelm Georg Rizzi, Das barocke Gartenpalais Strozzi in Wien, in: ÖZKD, LXI (2007), H. 4, S. 439–455, hier 449 f.

²⁶ Der Präsentationsentwurf zur Ehrenpforte für den Kaiser in der Graphischen Sammlung Albertina, 25.509. Vgl. Christian Benedik, Meisterwerke der Architekturzeichnung aus der Albertina, Ausstellungskatalog Albertina, Wien 2017/18, S. 130.

²⁷ Wie Anm. 8.

²⁸ Für nähere Auskünfte zum Befund sei akad. Restaurator Herbert Schwaha herzlich gedankt.

²⁹ Elisabeth Leube-Payer, Joseph Ignaz Mildorfer 1719–1775, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 124–128.

³⁰ Ronzoni (zit. Anm. 1), S. 534.



Abb. 13: J. I. Mildorfer, Deckenfresko „Sieg des Glaubens“, Jesukind-Kapelle der Pfarrkirche St. Nikolaus in Znam/Znojmo

Das kleine Rundgemälde über der Orgelempore mit der Darstellung des Erzengels Michael, der Luzifer stürzt, wurde im Zuge der Kircheninstandsetzung in den 1950er Jahren durch Restaurator Ludwig Peyscha neu gemalt, wie auch die Signatur *L. PEYSCHA 55* bezeugt. Es handelt sich um den Ersatz eines Vorgängerbildes gleichen Inhalts, das bei der Renovierungskampagne 1875 anstelle der ursprünglichen, damals schon unrettbar beschädigten Darstellung der hl. Cäcilia angefertigt worden ist.

Das Hauptfresko im Deckenspiegel des Langhauses stellt die theologischen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung dar (Abb. 11). Der Figurenstil weckt in diesem Falle spontan Erinnerungen an Daniel Gran, auch wenn er offensichtlich nicht seine Handschrift trägt, sondern die seines Schülers Thomas Friedrich Gedon. Das koloristische Erscheinungsbild wirkt zwar etwas verfälscht, was vermutlich auf die im Jahre 1875 von Georg Anton Koeck durchgeführten Restaurierungen bzw. Übermalungen zurückzuführen ist. Über dem Eingang zur Sakristei hat er auch seine Signatur angebracht (*GEORG ANTON KOECK PINX. 1875*).³¹ Die Figurentypen und die Art der schweren Gewänder finden sich auch bei Gran, wenngleich viel bewegter und dynamischer und nicht in der

erstarren Form wie bei Gedon. Anregungen für die Tugend-Darstellungen konnte sich Gedon sowohl bei den Langhausfresken am Sonntagberg als auch am Deckengemälde in der Schlosskapelle in Schönbrunn holen, wo Gran die drei göttlichen Tugenden in ähnlichen Stellungen auf Wolken gemalt hat.³² Als direkte Vergleiche für den Malstil bieten sich vor allem die eigenen Arbeiten Gedons im Dom von St. Pölten an, speziell die weiblichen Heiligen im Hauptfresko des Langhauses.³³

Die Zuschreibung des Langhausfreskos in Rappoltenkirchen an Thomas Friedrich Gedon wird durch die Entdeckung der Signatur auf dem rechten Seitenaltargemälde mit der Darstellung des Todes des hl. Josef, *F. Gedon Pinx. 1750*, noch zusätzlich gestützt (Abb. 14).³⁴ Allein der Stilvergleich lässt an der gleichen Autorschaft nicht zweifeln, denn hier wie dort sind die Figuren in schwere und voluminöse Gewänder gekleidet und tragen mantelähnliche Umhänge, die von der Haltung und Bewegung der Körper unabhängig zu eigenständigen Gebilden verfestigt sind und gewissermaßen ein Eigenleben führen.

Es besteht außerdem kein Zweifel, dass auch das Gemälde auf dem gegenüberliegenden Seitenaltar mit der Darstellung der Maria vom Siege den gleichen Malstil wie das Josefs-Altarbild aufweist und ebenso die beiden in den Altaraufbau integrierten Vorsatzbilder, die Mutter

³¹ Diözesanarchiv St. Pölten, Archiv Rappoltenkirchen, Pfarrakten 2: Inventare. Im Inventar von 1912 wird vermerkt, dass die Malereien – gemeint sind offenbar alle – im Jahr 1875/76 vom Maler Georg Köck aus Wien ausgeführt wurden. Es kann sich dabei jedoch nur um Renovierungen und möglicherweise auch Übermalungen gehandelt haben, sofern man der Signatur bzw. dem Zusatz *pinx. (it)* Glauben schenken darf. Vgl. dazu auch den Arbeitsbericht von Rest. Peyscha vom 2. Aug. 1952, BDA, Zl. 5434/ 1952.

³² *Eckhart Knab*, Daniel Gran, Wien-München 1977, Abb. 158.

³³ Heinrich Fasching (Hg.), Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze, St. Pölten-Wien 1985, Abb. 8.

³⁴ Für den Restaurierbericht sei Frau Rest. Cecilia Seilern herzlich gedankt.

Anna auf dem Marienaltar und der Drachenkampf des hl. Georg auf dem Josefsaltar von Gedon stammen (Abb. 15). Dass der Künstler bei einem solchen Ensemble von Gemälden nur ein Bild signiert hat und nicht jedes einzeln, entspricht durchaus gängiger Praxis, wie man es z. B. von Kreuzwegen oder anderen Gemäldezyklen kennt. Wenn gerade bei den Fresken an der Decke ein dezidierter Urheberschaftsnachweis fehlt, wiewohl doch die Vermutung nahe liegt, dass Gedon damals auch die übrigen Deckenfelder, also in Presbyterium und Orgelchor, gemalt hat, dürfte leicht zu erklären sein, indem speziell bei kleineren Kirchen die Signatur gern an eher versteckter Stelle über dem Orgelchor angebracht worden und damit heute verloren ist.

Thomas Friedrich Gedon war in seiner Zeit, als Schüler von Daniel Gran, ein durchaus bekannter Maler, aber sein Schaffen ist weitgehend in Vergessenheit geraten und bislang noch kaum erforscht.³⁵ Erstmals scheint er 1730 im Schülerverzeichnis der Wiener Akademie mit dem Vermerk *Gedon Friedrich von Wien nach dem Modell auf.*³⁶ 1731 errang er laut Preisträgerverzeichnis in der Klasse der Malerei den zweiten Preis mit dem vorgeschriebenen Thema *Rachel verbirgt die Götzenbilder ihres Vaters unter sich.* Und im folgenden Jahr beteiligte er sich erneut am Wettbewerb für Malerei mit dem Thema *Das Urteil Salomonis zwischen zweien Weibern über ein totes Kind* und gewann dieses Mal den ersten Preis.³⁷ Bekanntlich erhielten die Träger des ersten Preises die *Erlaubnis, von allen Gewerbesteuren und Innungsverbindlichkeiten frey, mit so viel Gehilfen, als sie nöthig haben, zu arbeiten, und sich mit diesen Freiheiten in allen k.k. Erbländern niederzulassen.*³⁸ Die Auszeichnungen der Akademie haben gewiss auch dazu beigetragen, dass Gedon der erste Stipendiat der Akademie war und von 1734 an über drei Jahre eine jährliche Unterstützung der kaiserlichen Hofkammer von 200 Gulden bekam.³⁹ Freilich hat das Gesuch bei der *Hoch Löbl. Kay. Hoff Cammer* für Gedon

³⁵ *Thieme / Becker*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 13, Leipzig 1920, S. 319.– Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 50, München-Leipzig 2006, S. 519.– *Johann Kronbichler*, Thomas Friedrich Gedons Arbeiten im Dom von St. Pölten, in: Hippolytus N.F., H.4, St. Pölten 1983, S.38–52.– *Fasching* (zit. Anm. 33), S. 98–103.

³⁶ Archiv der Akademie der bildenden Künste: Schülerverzeichnis, 1a/8 und 1a/41.

³⁷ Ebenda, Protocollum derjenigen Scholaren, welche sich in der kais. Königl. Hof-Academie der Mahler- Bildhauer- und Baukunst,, – *Carl von Lützwow*, Geschichte der kais. Köni. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877, S. 24, Anm. 3.– *Anton Weinkopf*, Beschreibung der kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783.

³⁸ *Weinkopf* (zit. Anm. 37), S. 37.

³⁹ *Lützwow* (zit. Anm. 37), S. 24.



Abb. 14: Rappoltkirchen, Seitenaltargemälde „Tod des hl. Josef“, signiert „F. Gedon Pinx. 1750“

auch kein geringerer als der damalige kaiserliche Generalbaudirektor und amtliche Protektor der Akademie, Graf Gundacker von Althan, eingereicht.⁴⁰ Entsprechend rasch, noch am selben Tag, nämlich den 17. September 1734, erfolgte auch die Erledigung dieses Ansuchens und der Befehl *auff drey Jahr jährlich 200 fl.* anzuweisen. Dem Ansuchen ist ferner zu entnehmen, dass sich als *Lehrmeister* für den *Mahlerey Scholaren Fridrich Gedon* der sehr berühmte Maler Daniel Gran zur Verfügung stellt, *der sich selbst von disen Scollaren alle guette Hoffnung gibet*, wie es im Ansuchen lautet. Althan fügt im Ansuchen noch hinzu, dass er sehr wohl hofft, dass man den in Frage stehenden Scholaren zu seiner Zeit wohl auch gut gebrauchen wird können. Daraus ergibt sich ganz klar, dass Gedon über drei Jahre und vermutlich auch noch darüber hinaus als Schüler und in weiterer Folge als

⁴⁰ Hofkammerarchiv Wien, NÖ Kammer, rote Nr. 641, 179.1734.– Der wichtige Hinweis ist dem reichen, Freunden wie Kollegen stets offen stehenden Wissensschatz von Franz Matsche (†) zu danken. Dank auch an Betka Matsche-von Wicht für die Überlassung diesbezüglicher Unterlagen.



Abb. 15: A. De Agostini, Seitenaltar mit Gemälde „Maria vom Siege“ und Vorsatzbild „Mutter Anna“, Th. F. Gedon, wohl 1750

Geselle bei Daniel Gran mitgearbeitet hat, ein Aspekt, der sowohl für die Beurteilung der Arbeiten Daniel Grans aus den betreffenden Jahren als auch für die Arbeiten Gedons, von Bedeutung ist. Auf jeden Fall muss es zu einer engen Zusammenarbeit gekommen sein, von der es vorläufig allerdings nur für die Ausmalung des Domes in St. Pölten mehrere konkrete Belege gibt.⁴¹ Dort sind auch die wechselseitigen Bezüge durch die Übernahme von ganzen Bildkompositionen ebenso offensichtlich wie der weitgehend gemeinsame Malstil. Erwähnt seien hier lediglich das Fresko im Presbyterium der Domkirche als eine reduzierte Fassung des Sonntagberger Kuppelfreskos sowie die Darstellungen des Engelsturzes und des Triumphes der katholischen Kirche über die Irrlehrer im Langhaus, die ebenfalls Gemeinsamkeiten mit den Fresken am Sonntagberg zeigen. Von Gedon stammen in der Domkirche nicht nur das Chorfresko und die Fresken im Mittelschiff mit dem von ihm signierten Hauptgemälde

⁴¹ Wolfgang Pauker, Daniel Gran und seine Beziehungen zum Stifte Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg I/1908, S. 240–248.– Kronbichler (zit. Anm. 35), S. 38–52.

(Thom. Gedon Pinx.), sondern auch die Hochwandbilder und die beiden vorderen Seitenschiffkuppeln, die später jedoch durch Fresken von Bartolomeo Altomonte ersetzt wurden.⁴² Der Umstand, dass von Gedon nur das Hauptbild signiert ist, kann auch hier nicht bloß für dieses eine Fresko gelten, sondern ist sehr wohl auch auf die übrigen Fresken zu beziehen. Allerdings fehlt in der Signatur das bei Künstlern die eigene künstlerische Leistung betonnende *invenit*, was sicher damit zu erklären ist, dass sich Gedon aufgrund der zahlreichen Anleihen bei Daniel Gran ganz bewusst nicht als Erfinder (Inventor) dieser Fresken ausgeben konnte und wollte, sondern bloß als der Ausführende.

Was wir an gesicherten Arbeiten Gedons kennen, ist derzeit sehr wenig. Die beiden Wettbewerbsgemälde der Akademie sind verschollen und auch das für die ehemalige St. Nikolauskirche auf der Landstraße zu Wien gemalte Seitenaltarbild *Die Unbefleckte Empfängnis der allerseligsten Jungfrau und Mutter Mariae vorstellend*, für das Gedon 1741 230 Gulden erhielt, ist wie auch alle anderen Ausstattungsstücke seit der Demolierung der Kirche (1784) verschollen.⁴³ Von Gedon signierte Arbeiten sind das rechte vordere Seitenaltarbild in der Pfarr- und Wallfahrtskirche von Maria Dreieichen, darstellend den hl. Felix ein krankes Kind heilend⁴⁴, außerdem ein Gemälde mit der Unterweisung Mariens durch die Mutter Anna (bez.: F. GEDON, KAYL: KÖNIGL: HOF&CAMER MAHLER PINX.) im Pfarrhof von Waidhofen an der Ybbs⁴⁵, ein Porträt von Pater Gottfried Claa, den ehem. Prior der Augustiner Eremiten in Baden (bez. auf der Rückseite: (F. Gedon pinx.), im Rollettmuseum in Baden sowie ein Gemälde mit Christus am Kreuz (bez.: F. GEDON kk...) in Privatbesitz.⁴⁶ Signierte und datierte Gemälde mit Darstellung der Maria Immaculata und der Stigmatisation des Franz von Assisi (beide: *Gedon pinxit 1750*) befinden sich in der Friedhofskirche von Kunstadt

⁴² Johann Kronbichler, Daniel Gran und sein Kreis, in: Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757, Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Pölten 2007, S. 66–81 und Kat.-Nr. 72–87.

⁴³ Johann Alexander Tryer, Denck- und Gutthäterbuch der gemein Landstrasserlichen Gottsacker-Capell, Ms.B 196, S. 147 f., Quittungen 18–19, Wiener Stadt- und Landesarchiv.

⁴⁴ Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Bd. 5, Bezirk Horn, Wien 1911, S. 433. Dem Malstil nach stammt auch das Seitenaltarbild gegenüber, mit der Darstellung des Abschieds der Apostel Petrus und Paulus, von Gedon.

⁴⁵ Dazu gleichfalls ein Gegenstück mit der Darstellung des gekreuzigten Christus und Maria Magdalena, das stilistisch Gedon zuzuschreiben ist.

⁴⁶ Erik Larsen, „Christus am Kreuz“ Ein neu aufgetauchtes Gemälde des Wiener Malers Friedrich Gedon, in: Weltkunst 2003, S. 1799.

(Kunstát) in Mähren.⁴⁷ Zu den durch die Signatur für Gedon gesicherten Arbeiten reiht sich nun auch das Seitenaltarbild (*F. Gedon Pinx. 1750.*) in der Pfarrkirche von Rappoltenkirchen ein, wobei aus stilkritischer Sicht kein Zweifel besteht, dass auch das zweite Seitenaltarbild und die Vorsatzbilder von seiner Hand stammen. Für die beiden Altargemälde lassen sich in Bezug auf die Komposition keine direkten Bezüge zu seinem Lehrer Daniel Gran herstellen, sei es nun, dass es von ihm keine vergleichbaren Werke mit denselben Themen gibt, oder dass sich Gedon zu dieser Zeit (um 1750) in seiner Malweise doch schon sehr weit von seinem Lehrer entfernt hat. Wohl aber wird im Deckengemälde der prägende und nachhaltige Einfluss, den Gran auf seinen ihm von Graf Althan anvertrauten Scholaren gemacht hat, ganz offensichtlich. Durch entsprechende Überprüfung von mehreren anonymen oder Daniel Gran nur zugeschriebenen Gemälden lassen sich einige stilkritisch recht eindeutig seinem Schüler Friedrich Gedon zuschreiben.⁴⁸

Seitenaltäre und Kanzel sind durch ihren überreichen und ungewöhnlichen Dekor als zusammengehöriges Ensemble kenntlich. Die Retabelaltäre ragen weit in die Fensteröffnung, wobei das stehende Oval des Bildes auf einem Volutenständer ruht, der mit Rosettengitterwerk dicht besetzt ist und ein kleines Vorsatzbild sowie seitlich Vasenaufsätze mit Blumen trägt. Der Bilderrahmen ist als reich bewegte Engelsinglorie gestaltet und hat zuoberst einen Strahlenkranz. Kleinteilige Gestaltung und reiche Vergoldung vermitteln einen äußerst präziösen Eindruck. Seitlich der Mensa gibt es an der Predella wieder die vom Hochaltar schon bekannten volutenartigen Schnecken, die dann in vergrößerter und aufwärts gerichteter Form auch am bauchigen Kanzelkorb Verwendung finden (Abb. 16). Auffallend geschwungene Konturen zeigen Schalldeckel und Rückwand der Kanzel, die wiederum mit Rosettengitterwerk dicht besetzt ist; seitlich ragen Engelshermen auf, die den Deckel tragen. Vorne am Korb ist ein Relief das Pfingstfest dargestellt. Nicht auszuschließen ist, dass es sich hier um die 1734 von dem Tullner Tischler für Graf Questenberg angefertigte Kanzel handelt, allerdings bereichert um die für De Agostini charakteristischen Kleinformen, wobei für das Brüstungsrelief wieder Peter Widerin infrage kommt.

Ein bezeichneter Kupferstich mit Darstellung des zum mährischen Nationalfest vor dem Hochaltar der Stadtpfarrkirche St. Michael in Wien 1750 erstmals aufgerichteten Vorsatzaltars für Cyrill und Method – einziger Zugewinn zum Werk des Antonio De Agostini – ist für

⁴⁷ Für Hinweis und Unterlagen sei PhDr. Zdenek Vácha, Direktor von Národní památkový ústav, Brno, besonders gedankt.

⁴⁸ Eine gesonderte Arbeit über Thomas Friedrich Gedon und sein Verhältnis zu Gran befindet sich in Vorbereitung.



Abb. 16: Kanzel nach Entwurf von A. De Agostini, um 1750

uns wichtig, weil hier die beiden herausstechenden Merkmale der Rappoltenkirchener Ausstattung wiederkehren⁴⁹ (Abb. 17); dazu vergleiche man die ganz in geschwungener Kontur auslaufende Predellenwand, welche gänzlich mit Rosettengitterwerk bedeckt ist. An der Richtigkeit der Zuschreibung dürfte kein Zweifel bestehen, und es ist zu hoffen, dass sich von dieser abgesicherten Basis noch weitere Arbeiten des bislang so gut wie unbekanntem Mailänder Architekten zu erkennen geben.

⁴⁹ Kupferstich, bez. Johann und Joseph Klauer nach Augustini (sic), unten Legende mit Chronogramm 1756; Wien Museum, Inv.Nr. 14.454.– Bereits im Jahr 1750 meldet das Wienerische Diarium die „Errichtung eines neu-aufgestellten Altars von der kunstreichen Erfindung des Herrn Antoni d’Augustini Ingenieurs und Architecti“. Eintragungen der Folgejahre melden erst 1763 einen neuen Vorsatzaltar, so dass der Kupferstich wohl die Invention von 1750 vorstellt. Vgl. *Adolf Mais*, Das mährische Nationalfest in Wien, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 13. Jg. (1957/58), S. 93–121, hier 99.– Dr. Andreas Nierhaus, Wien Museum, sei für Bereitstellung der Stich-Ansicht herzlich gedankt.

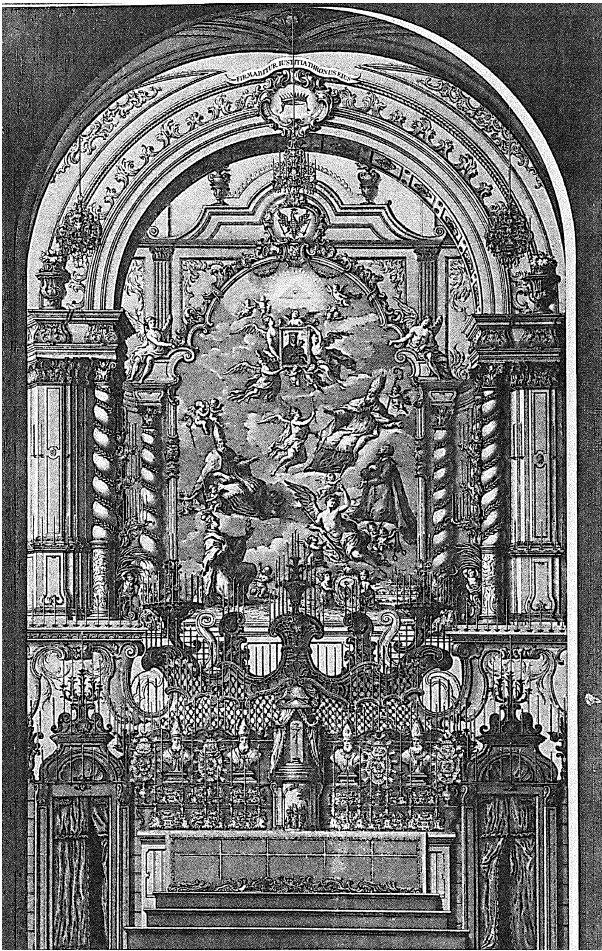


Abb. 17: Kupferstich des von A. De Agostini 1750 entworfenen Vorsatzaltars für das Cyrill und Method - Fest in der Wiener Stadtpfarrkirche St. Michael

Bereits 1738, zwei Jahre vor Ankauf von Rappoltenkirchen und Sieghartkirchen, hatte Johann Ferdinand Kuefstein das benachbarte Gut Pixendorf erworben, welches er jedoch 1740 an Maria Theresia von Savoyen weitergab.⁵⁰ Die Herzogin hatte 1737 von ihrer Mutter Judenau und Dietersdorf geerbt und konnte durch diesen Ankauf nun ihr Herrschaftsgebiet nicht unwesentlich vergrößern.⁵¹ Entsprechend groß wird auch ihr diesbezügliches Interesse gewesen sein, und von daher mag dann eine Dankeschuld gegenüber Kuefstein als Verkäufer bestanden haben, der seine Akquisitionsabsichten rücksichtsvoll zurückgestellt hat. Sollte diese dreißig Jahre später dann mit dem Bronzekruzifixus abgestattet worden sein, als sich die Gelegenheit angeboten hat – es

⁵⁰ Kuefstein, Familiengeschichte (zit. Anm. 2) IV, S.128.– Dr. Gustav Treixler, Liechtensteinischer Besitz in Niederösterreich, in: Unsere Heimat, Monatsblatt des Vereines für Landeskunde und Heimatschutz von Nieder-Österreich und Wien, NF VIII, 1935, H. 4, S. 115–136, hier S. 133.

⁵¹ Ebenda, S. 133.

erschiene möglich, dass damit die drängende Frage nach dem Auftraggeber des extrem kostspieligen Kunstwerks, der Kuefstein aufgrund seiner trostlosen Vermögenssituation nicht gewesen sein kann, Erklärung findet.⁵² Engere Kontakte zwischen den Gutsnachbarn darf man jedenfalls annehmen, besonders solche, welche über die gemeinsame Dietrichstein-Verwandtschaft gelaufen sind. Denn einerseits entstammte Maria Theresia v. Savoyen-Carignan der Ehe des Fürsten Hans Adam von Liechtenstein mit Erdmunde Maria Theresia Fürstin Dietrichstein, einer Nichte von dessen Dietrichstein-Mutter.⁵³ Andererseits war Carl Gundacker Graf Dietrichstein, unter dessen Kuratorverwaltung das sogenannte Jüngere Fideikommiß der Familie Kuefstein mit Rappoltenkirchen, Sieghartkirchen und Viehofen gestellt war, zugleich ein Schwager des Grafen Johann Ferdinand II.⁵⁴ Über die triste finanzielle Situation ebenso unterrichtet wie über das gerade beim Hochaltar der neu ausgestatteten Patronatskirche in Rappoltenkirchen bestehende Provisorium, könnte Carl Gundacker den Anstoß für die großherzige Schenkung des Bronzekruzifixus seitens der Savoyen-Herzogin an die Kirche des Gutsnachbarn Kuefstein geliefert haben. Mit dieser mäzenatischen Tat könnte schließlich auch die Empfehlung Maria Theresias verbunden gewesen sein, sich für die Neuherstellung des schadhaft gewordenen Gewölbefreskos im Presbyterium von Rappoltenkirchen des Joseph Ignaz Mildorfer zu bedienen, jenes Künstlers, der Hofmaler der Herzogin von 1748 bis zu ihrem Tod gewesen ist.⁵⁵

⁵² Mündlicher Tradition zufolge soll der Bronze-Christus aus dem Stephansdom in Wien stammen, wo er keine Verwendung fand, weil er den Kopf zu seiner linken Seite dreht. Mit guten Gründen nimmt Ronzoni (zit. Anm. 1), einen an Mollinarolo ergangenen Auftrag der Herzogin Maria Theresia Antonia Felicitas von Savoyen-Carignan, geborene Prinzessin Liechtenstein (1694–1772) an, der für den Altar der Savoyen-Liechtenstein Kapelle im Dom bestimmt gewesen ist. Da anstelle eines Vertragsmodells wohl eines der in der Formerfindung weitestgehend ähnlichen kleinformatigen Kruzifixe des Künstlers vorlag, dürfte sich erst zuletzt herausgestellt haben, dass Christus sein Haupt von den Savoyen-Grabmälern abwendet und stattdessen vis á vis in Richtung zum Fenster blickt; Grund genug, den monumentalen Corpus sodann einer anderweitigen Verwendung zuzuführen, die sich allerdings nicht im eigenen Bereich, sondern beim Gutsnachbarn findet.

⁵³ Treixler (zit. Anm. 50), S. 116.

⁵⁴ Ronzoni (zit. Anm. 1), S. 532 und Anm. 40.

⁵⁵ Eine – nicht vollständige – Zusammenstellung der Auftragsarbeiten für die Herzogin von Savoyen-Liechtenstein bei: Leube-Payer, Mildorfer (zit. Anm. 29), S. 131–138.– Hausarchiv Liechtenstein, Familienarchiv, Karton 551, Herzogin Maria Theresia Savoyen Begräbniskosten etc.: *Conto und Auszögl. Was ich Endtsgefertigter bey den Todtfall S.: Durchl. Hertzogin von Savoyen zur Laichenbegengnus an großen und kleinen Wappen verfertigt und geliefert...Summa 140 fl. 50 kr. 1772 den 3ten Martij richtig und bar bezallet worden...Joseph Ignatius Milldorfer Mahler* (Mitteilung L. Ronzoni).

Zwei schwäbische Apostelstatuen des frühen 16. Jahrhunderts im Wiener Schottenstift

Die Kammern eines Klosters geben von Zeit zu Zeit erstaunliche Dinge frei. So im Wiener Schottenstift, wo erst vor wenigen Jahren zwei erstklassige gotische Holzskulpturen exklaustriert und im Museum der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.

GESCHICHTE DER STATUEN

Es handelt sich um Darstellungen der Apostel Petrus und Paulus (Abb. 1).¹ Die beiden Figuren sind kein alter klösterlicher Besitz.² Sie tauchen das erste Mal in der sogenannten Reichsliste als im Schottenstift befindlich auf. Die Reichsliste wurde ab Jänner 1939 von Beamten der Zentralstelle für Denkmalpflege angelegt.³ Sie war ein Versuch der Denkmalpfleger, angesichts der absehbaren Maßnahmen gegen die Kirche der Zerstreung des kirchlichen Besitzes Vorschub zu leisten. Analog wurde auch jüdisches Eigentum in der Reichsliste erfasst. Für die Eigentümer war die Aktion in jedem Fall bedrohlich, zumal sie unter Aufsicht der Gestapo erfolgte.

Die Reichsliste des Schottenstifts datiert vom 10. Jänner 1939.⁴ Unterschrieben wurde sie von keinem Gerin-

geren als Otto Demus.⁵ Als Nummer 197 verzeichnet sie „2 Schnitzfiguren / Petrus und Paulus, farbig gefasst“. Außerdem liest man in Bleistift „Im Privatbesitz d. Pater Theobald Mayer“ und „um 1500“ (letzteres sicher auf den Kenner Demus zurückgehend).

Eine zweite wichtige Quelle ist ein Memoriale des Abtes Hermann Peichl.⁶ Abt Hermann hielt darin fest, dass P. Theobald (gemeint ist P. Theobald Mayer) die beiden Statuen „ins Stift“ gegeben hat, als er Pfarrer von Breitenlee war, und dass er sie „seinerzeit“ von Familie Musil erhalten hatte.⁷

P. Theobald hatte die Pfarrstelle von Breitenlee von August 1938 bis November 1940 inne.⁸ Da die Statuen im Jänner 1939 bereits im Stift waren, muss er sie am Anfang

1 Apostel Petrus: Inv.-Nr. 187.– Apostel Paulus: Inv.-Nr. 188 (irrtümlich „186“ bei *Ulrike Palm*, Ein spätgotisches Skulpturenpaar: vom Umgang mit mehreren Überfassungsphasen, Diplomarbeit [unpubliziert], Wien 2017, S. 3, 151).

2 *Palm* (zit. Anm. 1), S. 336.– *Palm* ging noch davon aus, dass die Apostel von einem Altar der Schottenkirche stammten. Die im Folgenden wiedergegebenen Daten zur Provenienz waren ihr und dem Autor 2017 noch nicht bekannt.

3 Zur Reichsliste: *Eva Frodl-Kraft*, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. XVI), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 182–187.

4 Bundesdenkmalamt, Archiv, Restitutionsmaterialien, K19, M31, Reichsliste Schottenstift.

5 Otto Demus (4. November 1902 Harland bei St. Pölten–17. November 1990 Wien), 1936 bis 1939 Staatskonservator an der Zentralstelle für Denkmalschutz in Wien.– *Ulrike Wendland*, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Bd. 1, München 1999, S. 113–121.

6 Hermann Peichl (9. August 1887 Niederjohnsdorf/ Böhmen–15. April 1966 Wien), 70. Abt des Schottenstifts.– *Wilhelm Sekyra*, †Abt Dr. theol. Hermann Peichl O.S.B. ..., in: 139. Jahresbericht des Schottengymnasiums in Wien, 1967, S. 3–7.– Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 20, Nordhausen 2002, Sp. 1152 f. (Ekkart Sauer).– Memoriale meint hier Notizzettel. Abt Hermann pflegte Sachen, die ihm wichtig erschienen, auf Zetteln zu notieren. Leider ist es kaum möglich, auf diese Notizen zurückzugreifen, weil der Nachlass des Abtes Hermann bis dato ungeordnet ist. Auch in unserem Fall habe ich nur indirekte Kenntnis von der Notiz: Der seinerzeitige Stiftsarchivar P. Cölestin Rapf hat einige von Abt Hermanns Notizen maschinschriftlich übertragen (s. die folgende Fußnote). In dieser Sammlung findet sich die Notiz über die Apostelstatuen.

7 „Handschriftliche Bemerkungen des †Abtes Dr. Hermann Peichl zum Kunstbesitz des Schottenstiftes in Wien (in Maschinschrift übertragen von Kustos Prof. P. Cölestin Rapf).“– Archiv des Schottenstifts, Bestand Sammlungen, ohne Signatur.

8 Siehe Priesterdatenbank des Diözesanarchivs Wien.



Abb. 1: Schwäbische Werkstatt, um 1510/15, Apostel Petrus und Paulus, Wien, Museum im Schottenstift

seiner Breitenleer Zeit ins Kloster gebracht haben. Das Wort „seinerzeit“ im Memoriale des Abtes Hermann könnte bedeuten, dass P. Theobald die Statuen einige Zeit in seinem Besitz hatte, ehe er sie ins Stift brachte. Eindeutig ist diese Lesart aber nicht. Es ist möglich,

dass P. Theobald die Kunstwerke erst 1938 erhalten hat. Das wäre in Anbetracht der damaligen Zeitumstände beunruhigend. Litt die Familie Musil unter nationalsozialistischer Verfolgung? Hat sie die Figuren unter Druck hergegeben?

Um diese Frage letztgültig beantworten zu können, müsste man wissen, um welche Familie es sich handelte. Dieses Wissen haben wir nicht. Es ist aber möglich zu überprüfen, welche Personen mit Familiennamen Musil vom NS-Regime in Österreich verfolgt wurden.⁹ Das Ergebnis ist numerisch überschaubar. Vier Personen mit Familiennamen Musil galten nach den Nürnberger Gesetzen als jüdisch.¹⁰ Keine von ihnen lebte aber in Verhältnissen, die einen Besitz von gotischen Statuen wahrscheinlich machen.¹¹

Eine Person mit Namen Musil wurde aus rein politischen Gründen verfolgt; auch bei ihr deutet nichts auf den Besitz von Kunstwerken hin.¹² In Frage käme theoretisch eine Industriellenfamilie Musil, die gegen die Zweite Republik Ansprüche auf einen unter Zwang verkauften Ansitz am Millstätter See erhob.¹³ Diese Familie mag Kunstwerke besessen haben. Es sind jedoch keine Verbindungen zu P. Theobald erkennbar. Im Übrigen gibt es keine Hinweise darauf, dass die Mitglieder dieser Familie einer persönlichen Verfolgung ausgesetzt waren.

Fazit: Nach derzeitigem Wissensstand ist es äußerst unwahrscheinlich, dass der Besitzwechsel zu P. Theobald

mit den Verfolgungen und Repressalien des NS-Regimes zu tun hatte. Bestehen Aussichten, jene Familie Musil doch noch zu identifizieren? Ich denke, wenn dann im Umfeld der Schotten. Abt Hermann dürfte der Name nicht unbekannt gewesen sein, sonst hätte er ihn nicht notiert. Bisher zeitigte die Suche jedoch kein Ergebnis.

P. Theobald Mayer ist gut fassbar.¹⁴ Er wurde am 3. Oktober 1885 in Wien I geboren und am 11. Oktober in der Kirche am Hof auf den Namen Alois getauft. Nach dem Besuch des Schottengymnasiums trat er 1905 ins Schottenstift ein. Am 3. Oktober 1909 legte er die feierliche Profess ab, am 25. Juli des darauffolgenden Jahres wurde er zum Priester geweiht. Ab 1911 war er in verschiedenen Stiftspfarrn tätig. Breitenlee war seine letzte stiftschottische Stelle. 1941 wurde Alois Mayer säkularisiert. Er starb als Diözesanpriester am 13. August 1965.

Alois Mayer hat die Statuen bei seinem Übertritt in die Diözese offenbar dem Stift überlassen. In der Folgezeit werden sie jedenfalls als Eigentum des Stiftes Schotten geführt. 1947–1949 befanden sie sich in den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes.¹⁵ 1952 wurden sie in der „Gemäldegalerie“ des Stiftes erwähnt (gemeint ist die ehemalige Prälatur – das heutige Museum).¹⁶ Danach standen sie einige Jahre im Kapitelsaal¹⁷, bis sie Ende der sechziger Jahre (wahrscheinlich 1969) in ein Depot verschwanden.

2016 endete ihr Dornröschenschlaf. Die Akademie der bildenden Künste in Wien vergab die beiden Figuren als Thema einer Diplomarbeit der Klasse Restaurierung.

⁹ Die Idee zu dieser Vorgangsweise verdanke ich Herrn Dr. Michael Wladika. Herr Dr. Wladika sagte mir, welche Quellen herangezogen werden müssen, und er half mir bei deren Beurteilung. Ich bin ihm dafür sehr verpflichtet.

¹⁰ Frieda Musil, geborene Freund (geb. 19. Dezember 1892). Siehe: Österreichisches Staatsarchiv/Archiv der Republik/VVST.VA.44050.– ÖSTA/AdR/HF/AHF.15454.– ÖSTA/AdR/HF/NHF.8239.– ÖSTA/AdR/HF/NHF.12068.– Priva Musil (geb. 30. März 1891 Zapletow). Siehe: ÖSTA/AdR/FLD14.Transport 619.– Gisela Musil (geb. 14. März 1878 Wien). Siehe: ÖSTA/AdR/FLD34.Transport 471.– Julie Musil, geborene Feld (geb. 18. März 1906 Wien). Siehe: ÖSTA/AdR/HF/SA/A/B379.

¹¹ Ob und welches Vermögen vorhanden war, geht aus dem sog. „Verzeichnis über das Vermögen von Juden nach dem Stand von 27. April 1938“ hervor. Ein solches ist nur im Fall von Frieda Musil vorhanden (ÖSTA/AdR/VVST.VA.44.050). Frieda Musil besaß keine großen Werte und gar keine Kunstgegenstände.– Im Fall von Priva Musil, Gisela Musil und Julie Musil ist kein „Verzeichnis“ vorhanden. Alle drei dürften in bescheidenen Verhältnissen gelebt haben. Julie Musil arbeitete nach eigenen Angaben als Prostituierte. Um sicher zu gehen, dass auch bei Priva und Gisela Musil keine Vermögenswerte vorhanden waren, hat Michael Wladika auch die Todeserklärungsakten im Wiener Stadt- und Landesarchiv eingesehen, da auch sie unter Umständen Rückschlüsse auf Vermögenswerte zulassen. Für Priva und Gisela Musil liegen aber keine Todeserklärungen vor. Die beiden Frauen dürften nie über nennenswerte Mittel verfügt haben.

¹² Josef Wenzel Musil (geb. am 5. Dezember 1893 in Wien), verheiratet mit Marie (geb. am 20. August 1903 in Riegersburg). Quellen: ÖSTA/AdR/HF/SA/II/A8076.– ÖSTA/AdR/HF/NHF.36453.

¹³ Familie des Ludwig Friedrich Musil Edlen von Möllenbruck. Die Edlen von Möllenbruck stellten Anspruch auf Schloss Herolddeck bei Millstatt, das sie im Juni 1938 an die NSDAP verkauft hatten. Dazu: ÖSTA/AdR/VS.199.286-34151.– ÖSTA/AdR/Fin-Prok.8513.

¹⁴ Die folgenden Daten basieren auf Material im Archiv des Schottenstifts und auf den Informationen der Priesterdatenbank des Diözesanarchivs Wien. Im Archiv des Schottenstifts (Bestand Konventualen, Ausgetretene, P. Theobald Mayer) befinden sich der Tauschein des Alois Mayer, ein zwischen 1931 und 1938 angelegter „Fragebogen“ mit persönlichen Daten sowie die Parte.

¹⁵ Die Figuren hatten im Bundesdenkmalamt die Werkstattnummern 567 (Petrus) und 568 (Paulus); siehe Karteikarte der Restaurierwerkstatt des Bundesdenkmalamtes, Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung.– Im Denkmalamt wurden die Apostel 1947 auch fotografiert (Fotonummern 15.022 und 15.024; siehe Liste des Fotografen Wellek [Bundesdenkmalamt, Archiv]). Die Fotos geben im Wesentlichen den Zustand wieder, den die Figuren bis zur letzten Restaurierung hatten.

¹⁶ „Gemäldegalerie des Stiftes Schotten. Situationsbericht Juni 1952 von Kustos Konservator Robert Mucnjak“ (Archiv des Schottenstifts, Bestand Sammlungen, ohne Signatur); S. 27, Nr. 168 und 169 (mit Bleistift ausgebessert auf 169 und 170): „Statuen Hl. Petrus und Paulus. Höhe 120 cm“.– Die Statuen befanden sich im selben Raum wie die Tafeln des Schottenmeisters (Raum IX in der damaligen Zählung).– Siehe weiters Inventar des Schottenstifts (sog. große und kleine Kartendatei), Nr. 187 und 188.

¹⁷ *Wilibald Berger*, Schottenstift Wien (Schnell & Steiner Kunstführer, Nr. 856), München/Zürich 1966, Abb. auf S. 14.

Autorin der Arbeit wurde Frau Ulrike Palm. Palm unterzog die Statuen einer ausführlichen Befundung und vielfältigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen.¹⁸ Schließlich erstellte sie ein Restaurierkonzept, das im Rahmen ihrer Diplomarbeit beim hl. Petrus und später auch beim hl. Paulus umgesetzt wurde. Eine Zusammenfassung ihrer Ergebnisse publizierte Palm in der Zeitschrift „Das Münster“.¹⁹ Nach Abschluss der Restaurierung wurden die Figuren im Museum des Schottenstifts aufgestellt.

KUNSTHISTORISCHE EINORDNUNG

Die kunsthistorische Einordnung übernahm Palm von Manfred Koller, der meinte, es handle sich um süddeutsche Werke aus der Zeit um 1510, konkret aus dem Umkreis des Hans Leinberger.²⁰

Über die materiellen und technologischen Aspekte der Figuren wissen wir durch die Arbeit von Palm sehr gut Bescheid. Die Figuren bestehen aus Lindenholz und sind 135 respektive 137 cm hoch.²¹ Sie waren von Anfang an farbig gefasst. An den Gesichtern und an den Haaren hat sich die entstehungszeitliche Fassung als Sichtfassung erhalten. Die Hände wurden einmal dünn überfasst. Die Gewänder wurden drei Mal überfasst, das letzte Mal wahrscheinlich im 19. Jahrhundert.²² Damals wurde auch die Vergoldung erneuert. Dabei griff man tiefer ein als bei der Farbfassung. Man entfernte nicht nur das alte Gold, sondern reduzierte auch den Kreidegrund; Palm konnte den entstehungszeitlichen Kreidegrund nur mehr in Resten nachweisen. Die jetzige Vergoldung liegt auf einem neu aufgebauten Grund.

Der gewachsene Zustand wurde bei der Restaurierung weitgehend respektiert. An den Händen wurde die Erstfassung freigelegt. In den Gewändern wurden kleine Teilbereiche, die den Farbgeschmack des 19. Jahrhunderts allzu stark vertraten, durch Lasuren zurückgenommen.²³

Die Erstfassung war kostbar im Material und aufwändig in der Technik.²⁴ Für die Tunika des hl. Petrus

verwendete man teures Azurit; jene des Paulus schmückte man mit Pressbrokat. Die Mäntel der Figuren waren auf den Außenseiten vergoldet und innen lüstriert.

Zuerst in Privatbesitz, dann in klösterlicher Klausur, sind die Skulpturen der Fachwelt bisher unbekannt geblieben. In der „Reichsliste“ wurden sie bereits annähernd richtig datiert („um 1500“).²⁵ Bizarr wirkt die Einordnung Hermann Peichls, der meinte, die Apostel stammten „aus der Nazarener- (Romantiker) Zeit, um 1800“.²⁶ Dabei hatte Abt Hermann keine schlechte Intuition: Er fühlte sich an die Apostelköpfe Albrecht Dürers erinnert. Das hätte ihn zur richtigen Datierung führen können, wenn sein Urteil nicht abgelenkt worden wäre. Gegenstand der Irritation war das Untergewand des Apostels Petrus. Abt Hermann nannte dieses Gewand „Soutane“ und meinte, dass es derlei zu Zeiten Dürers nicht gegeben hätte.

KOSTÜMGESCHICHTLICHE INDIZIEN

Die Tunika des Apostels Petrus ist definitiv ungewöhnlich. Es handelt sich um eine Manteltunika – das heißt um eine Tunika, die auf der Vorderseite bis unten offen ist. Dieser Schnitt entspricht tatsächlich den späteren Soutanen der Weltpriester, während die Mönchs-tuniken – der antiken Form treu – von der Hüfte abwärts geschlossen sind. In die Manteltunika schlüpft man wie in einen Mantel; die Tuniken der alten Form zieht man über den Kopf.

Manteltuniken sind in der spätgotischen Kunst sehr selten. Ich habe nur ein einziges Beispiel gefunden, das allerdings der Tunika unserer Figur fast wörtlich entspricht und zudem ebenfalls einen Apostel Petrus kleidet: eine Zeichnung Hans Holbeins des Älteren im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 2).²⁷ Die Zeichnung teilt mit unserem Apostel noch ein Detail: Die Tunika schließt ohne aufgesetzten Kragen am Hals rund ab. Zeichnung und Skulptur entstanden in zeitlicher und geographischer Nähe: die Zeichnung in Augsburg, die Skulpturen in Schwaben (siehe unten). Die Ähnlichkeiten sind kaum ein Zufall.

Das zweite auffallende Merkmal der Tunika sind die geschlitzten Ärmel. Der Schlitz am Oberarm erlaubte eine zweifache Nutzung: Man konnte den Ärmel „richtig“ anziehen (wie es unser Petrus tat), oder man konnte schon beim Schlitz mit der Hand herausfahren, sodass

¹⁸ Palm (zit. Anm. 1).

¹⁹ Ulrike Palm, Zwischen gewachsenem Zustand und ästhetischem Empfinden. Die Restaurierung eines gotischen Skulpturenpaars aus dem Schottenstift, in: Das Münster, LXX, 2017, S. 336–342.

²⁰ Mündlicher Hinweis an Ulrike Palm. Palm (zit. Anm. 1), S. 22–24.– Bei Palm (zit. Anm. 19), S. 336, als süddeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts.

²¹ Die größere Figur ist der hl. Paulus.

²² Siehe die Schemata bei Palm (zit. Anm. 1), Abb. 213–218.– Palm (zit. Anm. 19), Abb. 6.

²³ Palm (zit. Anm. 1), S. 111, 126–130.– Palm (zit. Anm. 19), S. 341.

²⁴ Palm (zit. Anm. 1), S. 79–82, 153.– Palm (zit. Anm. 19), S. 338.

²⁵ Siehe Anm. 4.

²⁶ Siehe Anm. 7.

²⁷ Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 12238.– Kat. „Hans Holbein der Ältere. Die Graue Passion in ihrer Zeit“ (Elisabeth Wiemann Hrsg.), Stuttgart 2010, Nr. 61.

das leere Ende des Ärmels frei herabfiel. Zog man das Kleidungsstück auf konventionelle Weise an, hatte man die Wirkung des durch den Schlitz vorschauenden weißen Hemdes. In jedem Fall eine Extravaganz, wie sie die Gotik liebte. Für einen Apostel ist derlei trotzdem ungewöhnlich. Geschlitzte Ärmel finden sich entweder bei Bösewichten oder bei sozial sehr hochstehenden Personen. Die Bösewichte überwiegen: ein Scherge in der Münchener Gefangennahme aus der Nachfolge des Dirc Bouts²⁸ und nochmals Schergen in zwei Passionen Holbeins des Älteren (Abb. 3).²⁹ Positiv konnotiert ist lediglich der hl. Pankratius vom Thalheimer Altar aus der Werkstatt des Niklaus Weckmann (Abb. 4).³⁰ Er teilt mit unserem Petrus zudem die Schlitzung in Form eines umgedrehten Ts. Bei den anderen Beispielen sind die Schlitzte einfach.

STIL

Die Skulpturen stammen meines Erachtens aus einer schwäbischen Werkstatt. Ihre Ruhe, die geschlossenen Umrisse, die Eurythmie der Komposition und der beseelte Ausdruck sind für die schwäbische Gotik typisch. Die Figuren haben einen sanften Schwung, der bei den zur Seite gelegten Köpfen beginnt und in den am Boden aufstoßenden Falten endet. Diese feine, keinesfalls abrupte Bewegung findet in der Fläche statt; kaum ein Faltenzug führt in die Tiefe. Die Figuren sind für frontale Betrachtung konzipiert. Die Holzblöcke sind zudem sehr flach. All das erklärt sich unschwer aus einer ehemaligen Aufstellung im Schrein eines Flügelaltars.³¹

So formelhaft und unaufgeregt der Aufbau wirkt, so individuell sind die Köpfe und Hände. Der Mund des Petrus ist leicht geöffnet, der Unterkiefer vorgeschoben (Abb. 9). Die Brauen sind zusammengezogen, sodass sich so etwas wie Zornesfalten an der Nasenwurzel bilden. Aus der Physiognomie sprechen Temperament und gemessener Grimm.

Paulus ist ein lyrischer Charakter. Er wirkt nachdenklich und mit Leid vertraut (Abb. 11).

²⁸ München, Alte Pinakothek, WAF 75.– Catheline Périer-d'Ieteren, Dieric Bouts. The complete Works, Brüssel 2006, S. 358 (Nr. A8a), Abb. 181.

²⁹ *Kaisheimer Altar*, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 721-736, und *Graue Passion*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 3753–3762. Zu beiden Kat. „Holbein der Ältere“ (zit. Anm. 27).

³⁰ *Thalheimer Altar*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1956-22.– Kat. „Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500“, Stuttgart 1993, S. 466 (Nr. 69).

³¹ *Palm* (zit. Anm. 1), S. 12–17.– *Palm* (zit. Anm. 19), S. 336.



Abb. 2: Hans Holbein d. Ä., Apostel Petrus, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 3: Hans Holbein d. Ä., Kaisheimer Altar, Geißelung (Detail), München, Alte Pinakothek

Die Fassungen ergänzen die geschnittene Form. Paulus – der Schriftgelehrte, der Büchermensch und



Abb. 4: Werkstatt des Niklaus Weckmann, Thalheimer Altar, hl. Pankratius, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

Briefschreiber – hat einen zarten Gesichtston. Die Haut des Fischers hingegen ist gebräunt, vielleicht auch durch Temperament gefärbt. Der dunkle Ton passt zur Physis dieses energischen Gesichts.

Lässt sich die Zuordnung der Skulpturen präzisieren? Ich meine, dass mehrere Indizien auf eine Verbindung



Abb. 5: Schwäbische Werkstatt, um 1510/15, Apostel Petrus, Wien, Museum im Schottenstift



Abb. 6: Werkstatt des Niklaus Weckmann, Johannes der Täufer, München, Bayerisches Nationalmuseum

zur Werkstatt des Niklaus Weckmann hindeuten.³² Ein Indiz wurde schon genannt: der T-förmig geschlitzte Ärmel des Apostels Petrus. Auch im Figurenaufbau gibt es Vergleichspunkte. Die beschriebene Frontalität war bei Weckmann ein konstantes Gestaltungsprinzip. Die Gewandorganisation unserer Figuren findet sich bei verschiedenen Skulpturen der Werkstatt wieder. Bei Petrus fällt der Mantel spitz vor dem Körper herab, während

er bei Paulus eine sanft gerundete Schürze bildet. Das spitze Motiv kehrt wieder in einem Relief der Sammlung Bollert (vgl. Abb. 5 und 6)³³, das sanft gerundete bei einem Bischof des Flügelaltars in der Klosterkirche von Alpirsbach (vgl. Abb. 7 und 8).³⁴ Seitlich ist die Schürze beim Bischof wie beim Apostel durch eine lange, vertikale

³² Zu dieser: Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. VII), Reutlingen 1927, S. 112–216.– Wolfgang Deutsch, Jörg Syrlin der Jüngere und der Bildhauer Niklaus Weckmann, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, XXVII, 1968, S. 39–82.– Alfred Schädler, Niclaus Weckmann – Bildhauer zu Ulm, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. f., XLIII, 1992, S. 39–92.– Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30).

³³ *Johannes der Täufer*, München, Bayerisches Nationalmuseum (ex Sammlung Bollert), Inv.-Nr. 2004/179.– Renate Eikermann (Hg.), Die Sammlung Bollert. Bildwerke aus Gotik und Renaissance (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, N. F., Bd. 2), München 2005, Nr. 4 (Jens Ludwig Burk).

³⁴ *Hl. Bischof*, Alpirsbach, ehem. Klosterkirche/ evangelische Kirchengemeinde.– Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 473 f. (Nr. 85). Ich möchte mich an dieser Stelle bei Jochen Ansel für seine Hilfe bei der Beschaffung von Bildmaterial und für Gespräche über Niklaus Weckmann herzlich bedanken.



Abb. 7: Schwäbische Werkstatt, um 1510/15, Apostel Paulus, Wien, Museum im Schottenstift

Falte begrenzt; beim Bischof ist diese Falte auf der rechten Seite, bei Paulus auf der linken.

Die Variation der Mantelmotive war ein einfaches Mittel, um ein Figurenpaar zu variieren und gleichzeitig aufeinander zu beziehen. Als weiteres Beispiel aus der Weckmann-Werkstatt sei auf die Schreinfiguren des Hochaltars der katholischen Pfarrkirche in Bingen hingewiesen. Interessanterweise findet sich die Kombination von runden und spitzen Gewandpartien auch dort bei Figuren der Apostelfürsten.³⁵ Im Vergleich zu unseren Figuren sind die Muster in Bingen allerdings vertauscht: Petrus hat den „runden“ Mantel, Paulus den spitzen.

Auch einzelne Vokabel des Faltenwurfs lassen an Weckmann denken. Am Mantel des Paulus gibt es, vom

³⁵ Bingen, katholische Pfarrkirche Unserer Lieben Frau.– Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 456 f. (Nr. 46).



Abb. 8: Werkstatt des Niklaus Weckmann, hl. Bischof, Alpirsbach, ehem. Klosterkirche/evangelische Kirchengemeinde

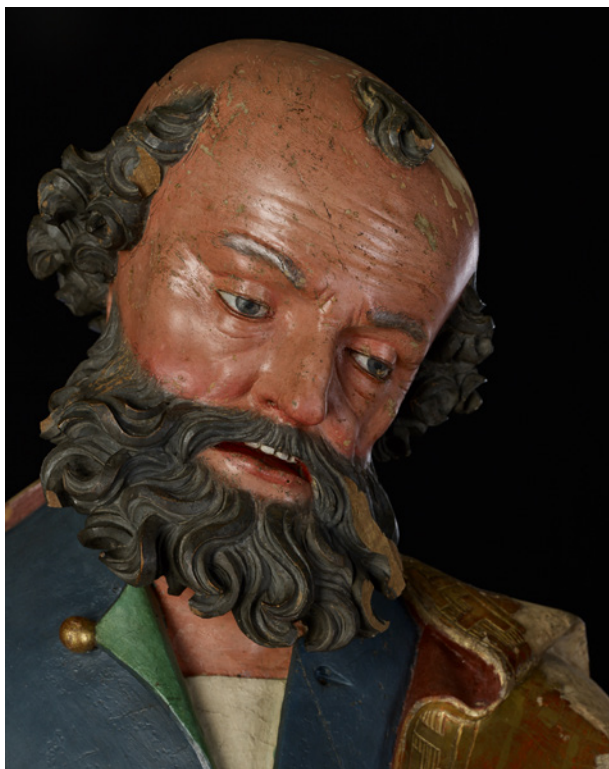


Abb. 9: Schwäbische Werkstatt, um 1510/15, Apostel Petrus, Detail, Wien, Museum im Schottenstift

Schwert verdeckt, eine der für Weckmann typischen „Brücken“.³⁶ Die Mäntel der Apostel sind durch Dellen und Knicke kleinteilig belebt, was einen weichen und flüssigen Gesamteindruck hervorruft. Ähnliche Qualitäten findet man bei Spätwerken³⁷ der Werkstatt: im *Marietod* von Eggingen³⁸ beispielsweise und im Dreikönigsrelief des Württembergischen Landesmuseums³⁹.

Der Kopf des Apostels Petrus ähnelt mit dem kurz geschnitten, aber breiten Bart an die Ritterfigur in Neufra⁴⁰ – dem einzig signierten Werk der Werkstatt (vgl. Abb. 9 und 10). Beide Figuren haben kräftige, aber nicht derbe Nasen mit breiten Nasenrücken. Auch die



Abb. 10: Werkstatt des Niklaus Weckmann, Stephan von Gundelfingen, Neufra, katholische Pfarrkirche St. Peter und Paul

Zeichnung der Gesichter ist ähnlich: kurze, eingekerbte Falten an der Nasenwurzel, feine Krähenfüße an den Augenwinkeln und lange, flache Falten an der Stirn. Fleisch und Haut sind sehr sinnlich dargestellt. An der Stirn spannt sich die Haut ein wenig ledrig über den Schädel, während sie an den Wangen weiche Polster bildet. Verwandt wirken schließlich auch die ondulierten, stark unterschrittenen Strähnen.

Hochrangige Werke scheinen bei Weckmann aufwändig gefasst gewesen zu sein. Eine Vorstellung von der Pracht ursprünglicher Weckmann-Fassungen vermitteln die Wiener Mondsichelmadonna⁴¹ und der Thalheimer Altar. Die Wiener Apostel dürften in der Erstfassung ähnlich hohen Ansprüchen genügt haben.⁴²

Seit der Stuttgarter Ausstellung von 1993 ist eine Reihe von Werken aufgetaucht, die das an sich schon eindrucksvolle Œuvre der Weckmann-Werkstatt erweitern.⁴³ Sind auch die Wiener Skulpturen dieser Werk-

³⁶ Vgl. Otto (zit. Anm. 32), S. 121–124, Abb. 127 f.

³⁷ Claudia Lichte, Ein blühender Kunstbetrieb – die Werkstatt des Niklaus Weckmann, in: Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 79–123, bes. 107, hat den Spätstil der Werkstatt treffend charakterisiert: elegischer Grundton, s-förmiger Körperschwing, gelängte Glieder, fließende Stofflichkeit und eine besonders reiche Fassung.

³⁸ *Marietod*, Eggingen, katholische Pfarrkirche St. Cyriak.– Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 466 (Nr. 68), Abb. 23.

³⁹ *Anbetung der Könige*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1989-211.– Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 466 (Nr. 67), Abb. 357.

⁴⁰ Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 437 (Nr. 1).– Gerhard Weiland, Stefan von Gundelfingen, der Ritter von Neufra. Zur Entstehungsgeschichte der Skulptur, in: Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 407–413.

⁴¹ *Madonna*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 30.– Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), Abb. 150.

⁴² Zur Erstfassung siehe oben.

⁴³ Klaus Gereon Beuckers, Ein unbekannter Kruzifix aus dem Umkreis der Ulmer Weckmann-Werkstatt, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, XCII/ XCIII, 1997/98, S. 17–26.– Cécile Dupeux, Le retable de Morissen: une œuvre de l'atelier d'Ivo Strigel au musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, in: Revue du Louvre, IL, 1999, S. 39–50.– Kat. „Sammlung Bollert“ (zit. Anm. 33), Nr. 4 (Jens Ludwig Burk).– Marco Merlo, Eseggesi di un'epigrafe lignea. L'iscrizione del trittico della „Incoronazione della Vergine“, in: Museo Stibbert Firenze, XII, 2008, S. 27–31.– Johannes Tripps, Un capolavoro ritrovato. Presenze du



Abb. 11: Schwäbische Werkstatt, um 1510/15, Apostel Paulus, Detail, Wien, Museum im Schottenstift

gruppe zuzuordnen? Ich glaube, nein.⁴⁴ Es macht stutzig, dass in Teilbereichen Bezüge zu Weckmann festzustellen sind, dass aber die Modelle der Wiener Figuren als Ganze in der Gruppe Weckmann fehlen. Das Faltenrelief ist doch eine Spur weicher als selbst bei den Spätwerken der Gruppe. (Vom viel härteren Faltenstil der früheren Werke zu schweigen.) Die Köpfe sind präziser charakterisiert als bei Weckmann, bei dem die Figuren selbst in den besten Werken immer ein bisschen treuherzig in die Welt schauen. Die Wiener Figuren dürften von einem Künstler stammen, der die Weckmann-Werkstatt gut gekannt hat. Vielleicht hat er früher einmal in ihr gearbeitet. Zu der Zeit, als er die Wiener Apostel schuf, dürfte er aber eine eigene Werkstatt unterhalten haben. Ob sich diese

Yvo Strigel e Niklaus Weckmann a Firenze: la „Incoronazione della Vergine“ presso il Museo Stibbert, in: Museo Stibbert Firenze, XII, 2008, S. 7–16.– Manuel Teget-Welz, Meisterwerke ohne Ende. Neues zu Niclaus Weckmann, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, LXVIII, 2009, S. 409–413.– Manuel Teget-Welz, Über den Skulpturenschmuck des Wertenhäuser Hochaltars, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, CIV, 2012, S. 49–69.– Daniela Roberts, Nikolaus Weckmann und die Renaissance in Schwaben. Zum sogenannten „Ehinger Altarretabel“, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, LXXIV, 2015, S. 43–53.

⁴⁴ Diese Einschätzung verdanke ich einem Austausch mit Frau Eva Leistenschneider, Ulm. Ich bin Frau Leistenschneider dafür sehr verbunden.

in Ulm oder in einem anderen schwäbischen Zentrum befand, wage ich nicht zu entscheiden.⁴⁵

Differenz und Nähe zur Weckmann-Werkstatt lassen sich auch auf der Ebene der Technik fassen. Weckmann-Figuren haben für gewöhnlich ein sogenanntes Spechtloch – das heißt eine separate Höhlung der Köpfe.⁴⁶ Bei den Wiener Figuren sind die Köpfe massiv gearbeitet. Vorhanden sind indes die für die Werkstatt typischen Spuren einer Einspannvorrichtung auf der Unterseite der Plinthen. Bei Weckmann wurden zum Einspannen offenbar Gabeln benutzt, die in den Plinthen je zwei Löcher hinterlassen haben.⁴⁷ Ähnliche Löcher gibt es auch bei den Wiener Figuren, allerdings ist ihr Abstand geringer als bei den untersuchten Weckmann-Figuren.⁴⁸ Wieder hat man den Eindruck, dass der Autor der Wiener Figuren Usancen der Weckmann-Werkstatt gekannt hat.

Für die Datierung der beiden Apostel geben die genannten kostümgeschichtlichen Indizien und die Nähe zum Spätwerk der Weckmann-Werkstatt die entscheidenden Anhaltspunkte. Das Figuren paar entstand in der letzten Phase einer gotischen Schnitztradition, unmittelbar bevor in der schwäbischen Bildhauerei ein neues Körpergefühl und eine neue Formenwelt Einzug genommen haben.

Ich möchte die stiftschottischen Apostel als Neophyten im naturwissenschaftlichen Sinn bezeichnen.⁴⁹ Sie sind in Wien nicht heimisch, sondern mit großer Sicherheit erst durch den Kunsthandel dorthin gekommen. Neuankömmlinge sind sie aber auch in der Kunstgeschichte. Dieser seien sie hiermit als schwäbisch, um 1510/15 vorgestellt.

⁴⁵ Zur cautio mahnte Eva Leistenschneider im mündlichen Gespräch. Frau Leistenschneider schließt Ulm sogar aus, weil die Ulmer Werkstätten dieser Zeit alle bekannt seien. Die Wiener Figuren ließen sich keiner von ihnen zuordnen.

⁴⁶ Wolfgang Deutsch, Syrlin der Jüngere oder Niklaus Weckmann?, in: Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 7–17, bes. 11.– Lichte (zit. Anm. 37), S. 87.– Hans Westhoff, Vom Baumstamm zum Bildwerk. Skulpturenschnitzerei in Ulm um 1500, in: Kat. Stuttgart 1993 (zit. Anm. 30), S. 245–263, bes. 256 f.

⁴⁷ Deutsch (zit. Anm. 46), S. 11.– Westhoff (zit. Anm. 46), S. 253–255.

⁴⁸ Der Abstand der Löcher beträgt bei den Wiener Figuren 40 respektive 44 mm (Palm [zit. Anm. 1], S. 37 f., 152 f.; Abb. 28, 262). Bei den auf dieses Merkmal untersuchten Weckmann-Skulpturen beträgt der Abstand der Lochaußenkanten 55–93 mm. Siehe Westhoff (zit. Anm. 46), S. 254.

⁴⁹ Im theologischen Sinn können sie's nicht sein. Apostel stehen ja am Beginn der Tauf-Sukzession. Sie sind Taufende, niemals Neugetaufte.

Das Grabmal des Grafen Johann Adolph Metsch in der Wiener Schottenkirche.

Sein vermutlicher Entwerfer, der Abbé Jean François Marcy und sein ausführender Künstler Balthasar Ferdinand Moll

Unter den in den Wiener Kirchen erhaltenen und in der Fachliteratur behandelten Sepulkralwerken des 18. Jahrhunderts nimmt das Grabmal des Grafen Johann Adolph Metsch in der Wiener Schottenkirche, das in diesem Artikel ausführlich dargestellt wird, keinen prominenten Platz ein. Es wird nur von zwei Autorinnen in einem größeren kunsthistorischen Zusammenhang besprochen. Die Erste, die ihm Aufmerksamkeit geschenkt und sich mit dem Grabmal auseinandergesetzt hat, war Ulrike König in ihrer Monographie des Bildhauers Balthasar Ferdinand Moll.¹ Die Zweite, Claudia Wöhrer, befasste sich mit diesem Werk in ihrer Übersicht über die Wiener Sepulkralskulptur des 18. Jahrhunderts.² Außer in diesen zwei unpublizierten Abschlussarbeiten an der Wiener Universität wird dieses qualitätsvolle und interessante Grabdenkmal in keiner weiteren kunsthistorischen Publikation erwähnt und auch sonst kaum zur Kenntnis genommen.

Ein Grund für die ungenügende Popularität dieses Grabmals ist sicherlich durch die Person des Verstorbenen, des Johann Adolph Grafen Metsch gegeben.³ Er war zwar eine bedeutende Persönlichkeit zu Ende der

Regierungszeit von Kaiser Karl VI., aber in Wien war er ein Fremder, kam er doch von auswärts als Vertreter des sogenannten Niedersächsischen Kreises im Reichshofrat. Nachdem er in die kaiserlichen Dienste gewechselt war, wurde er 1729 zum Vertreter des Reichsvizekanzlers Friedrich Carl Graf Schönborn ernannt. Nach dessen Abdankung im Jahre 1734 übernahm er selbst dieses hohe Amt. Trotzdem war seine Position in der Wiener Hofgesellschaft zuerst sicherlich nicht leicht, denn ihm fehlten jegliche familiäre Bande und er hielt sich hier allein auf, getrennt von seiner Frau Ernestine, geborene Gräfin Aufseß, die in Süddeutschland lebte und später nach Frankreich übersiedelte.⁴ Geheiratet haben die beiden 1708 in Passau. In dieser Zeit ist der Protestant Metsch auch zum katholischen Glauben übergetreten. In Wien gewann er den Anschluss wohl vor allem durch seine Tochter Maria Karolina (1709–1784) die als Kammerfräulein der Kaiserin Elisabeth Christine innerhalb der Wiener Adelsgesellschaft schnell integriert war.⁵ Im

Menges, Metzsch (Metsch) von, in: *Neue Deutsche Biographie* 17 (1994), S. 262 f.

¹ *Ulrike König*, Balthasar Ferdinand Moll. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, phil. Diss. Universität Wien, 1976, S. 111–113.

² *Claudia Wöhrer*, Die Sepulkralskulptur in den Kirchen Wiens vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur Josephinischen Reform von 1783/84, Dipl.arb. Universität Wien, 1995, S. 160–163, Kat. Nr. 46, Abb. 79, 79a.

³ Ernst Heinrich Kneschke (Hg.), *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon*, Bd. 6, Leipzig 1865, S. 256–258.– *Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch / Hanns Schlitter*, Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1742–1744), Wien-Leipzig 1907, S. 97, Anm. 3.– *Franz*

⁴ Nach dem Testament des J. A. Metsch (siehe unten) war der Grund der Trennung die Untreue der Gattin. Johann Joseph Khevenhüller-Metsch notiert am 21. Juli 1753, dass seine Schwiegermutter an diesem Tag in Prag, wo sie, aus Frankreich kommend, ihre jüngere Tochter besucht hatte, im 61. Jahr verstorben ist.– *Khevenhüller-Metsch / Schlitter* (zit. Anm. 3), Bd. 3 (1752–1755), Leipzig 1910, S. 127 f.

⁵ Ein lebendiges Bild von Maria Karolina Khevenhüller-Metsch, späterer Sternkreuzordensdame, verfasste *Adam Wolf*, Aus dem Hofleben Maria Theresias, 2. Auflage, Wien 1859, S. 32.– Aus den Tagebüchern des Johann Joseph Khevenhüller-Metsch erfahren wir, dass sie an der Seite ihres Gatten, aber auch allein,

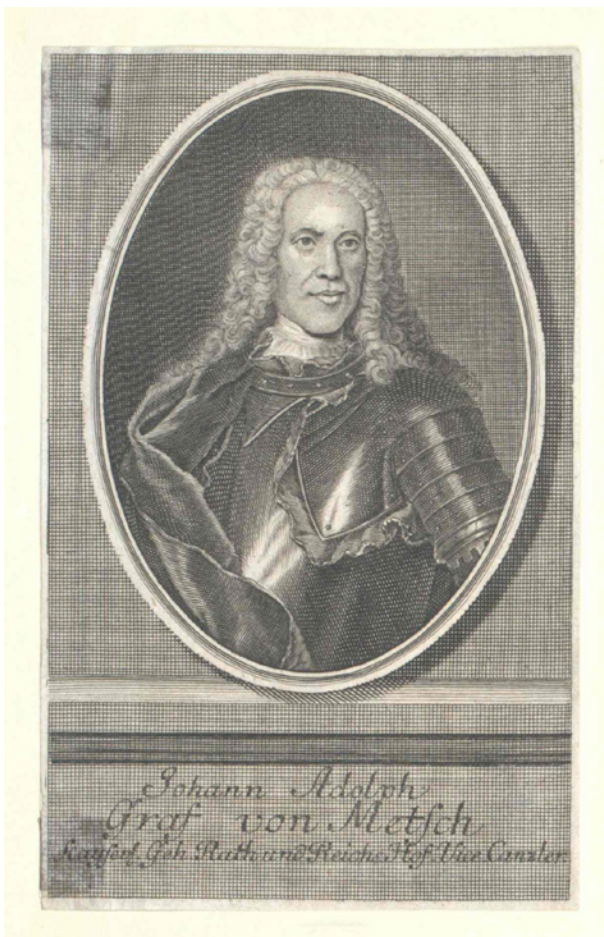


Abb. 1: Unbekannt: Porträt des Grafen Johann Adolph Metsch, Kupferstich

Jahre 1728 heiratete sie den Grafen und späteren Fürsten Johann Joseph Khevenhüller (1706–1776), der hohe Ämter bei Maria Theresia innehatte, unter anderem auch das Amt des Obersthofmeisters.⁶ Bis heute ist er besonders durch seine Tagebücher bekannt.

Johann Adolph Metsch selbst stammte aus einem alten, weitverzweigten deutschen Rittergeschlecht der Metzsch oder Metsch. Es ist aber bisher nicht gelungen, seine Beziehung zu verschiedenen Linien dieses Geschlechts genau zu orten.⁷ Wir wissen nur, dass seine direkten Vorfahren im Fürstentum Anhalt-Zerbst lebten. Den gesellschaftlichen Aufstieg schaffte sein Vater,

sehr intensiv am gesellschaftlichen Leben am Wiener Hof teilnahm und von Maria Theresia gerne gesehen wurde. Siehe: *Khevenhüller-Metsch / Schlitter* (zit. Anm. 3).

⁶ Einen ausführlichen Lebenslauf mit der Übersicht über die Ämter des Johann Joseph Khevenhüller-Metsch bietet die Einführung in den ersten Band seiner Tagebücher. Siehe: *Khevenhüller-Metsch / Schlitter* (zit. Anm. 3), Bd. 1 (1742–1744), Wien-Leipzig 1907, S. 74–98.

⁷ Näheres dazu siehe in der Literatur, die in Anm. 3 zitiert ist.

Johann Ernst (1629–1710), der in Zerbst in Diensten des Fürstentums war und 1699 das Freiherrn- und 1703 das Grafendiplom erhielt.⁸ Über weitere, entferntere deutsche Verwandte der anhaltischen Familie Metsch erfahren wir aus der Eintragung Johann Josephs Khevenhüller-Metsch am 23. Mai 1752 in sein Tagebuch. Er nennt hier den bekannten sächsischen Reichsgrafen Heinrich von Brühl und Johanna Henriette Gräfin Carlowitz, die zweite Gattin des Grafen Bestuschew-Rumin, des damals scheidenden russischen Botschafters in Wien. Maria Karolina hat sich mit dieser vor ihrer Rückreise nach Russland getroffen.⁹

Bei allen zeitgenössischen Erwähnungen von Johann Adolph Metsch und seinen familiären Beziehungen fällt auf, dass nie sein Geburtsort und sein genaues Geburtsdatum angegeben werden.¹⁰ Diese Unklarheit störte seine Tochter und seinen Schwiegersohn offenbar wenig, umso mehr interessierte Johann Joseph Khevenhüller 1728 anlässlich seiner Hochzeit die adelige Abstammung seiner Braut.¹¹ Erst seine Nachkommen bemühten sich um Klarheit hinsichtlich des Geburtsortes und des Geburtsdatums von Johann Adolph Metsch, aber ohne Erfolg. Keiner der evangelischen Pfarrer aus der Gegend von Zerbst, die 1778 ersucht wurden, den Taufschein des Johann Adolph Metsch zu schicken oder die Eintragung in den Kirchenbüchern dieser Gegend mitzuteilen, konnte fündig werden.¹² Lediglich aus der Inschrift auf der bis heute erhaltenen Kupfertafel vom Holzarg des J. A. Metsch¹³ erfahren wir, dass er 1740 mit 67 Jahren verstorben ist. Demzufolge müsste er um 1673 geboren sein. Aber auch diese Angabe ist offenbar nicht ganz

⁸ *Menges* (zit. Anm. 3), S. 263.

⁹ *Khevenhüller-Metsch / Schlitter* (zit. Anm. 3), Bd. 3 (1752–1755), Wien-Leipzig 1910, S. 36 f. Im Anmerkungsstil dieses Bandes findet man auf S. 298 eine Tabelle, verfasst von Hof- u. Gerichtsadvokaten J. B. Wittig, in der die Verwandtschaft der Familie Metsch mit den Grafen Brühl und der Familie Carlowitz nachgewiesen ist.

¹⁰ Lediglich bei *Wöhner* (zit. Anm. 2), S. 160 findet man ohne Quellenhinweis die Angabe, dass J. A. Metsch im Jahre 1659 in Polenzko bei Zerbst (heute ein Ortsteil von Zerbst) geboren sei.

¹¹ ÖStA, HHStA, Familienarchiv Khevenhüller-Metsch, Riegersburg (Depot), Chronologische Reihe, Karton 198, Nr. 6 (umfangreiches Konvolut mit verschiedenen Erklärungen und Bestätigungen aus dem Jahre 1728 über die adelige Vorfahren der Familie Metsch und Aufseß. Darunter befindet sich auch ein Brief von J. A. Metsch selbst über seinen Stammbaum, der bis in das Jahr 960 reicht). Ich danke dem Grafen Bartolomäus Khevenhüller-Metsch für die Erlaubnis in seinem Familienarchiv zu forschen.

¹² Ebenda.

¹³ Diese Kupfertafel, gefunden vom Prior des Schottenstiftes P. Augustinus Zeman, befindet sich zurzeit im Schottenstift. Ich danke Pater Augustinus für den Zugang zu dieser Tafel und für seine vielfältige Unterstützung bei meiner Arbeit.

sicher, denn im Archiv der Familie Khevenhüller-Metsch befinden sich Briefe von 1778 aus Leipzig, wo Metsch und sein Vater Jus studiert hatten. Diese beinhalten die Information, dass zwar der Geburtsort des J. A. Metsch nicht eruiert werden konnte, dass er aber nicht im Jahre 1673, sondern bereits 1664, nach einem anderen Brief 1669 geboren worden war.¹⁴ Ein früheres Geburtsjahr würde den Lebensdaten seiner Mutter eher entsprechen.¹⁵

Johann Adolph Metsch sind von seinen vier Kindern nur zwei Töchter geblieben, außer der bereits erwähnten Maria Karolina noch die deutlich jüngere Maria Louise. Da er von seiner Frau getrennt lebte, aber nicht geschieden war, hatte er keine Aussicht mehr auf einen Stammhalter. Um den Namen Metsch in Wien am Leben zu erhalten, sah er in seinen Enkeln die einzigen möglichen weiteren Träger dieses Namens. Von seinen zwei Töchtern war nur die Ältere verheiratet und hatte schon mehrere Kinder, während Maria Louise erst 1740 den Grafen Joseph Wilhelm Nostitz heiratete.¹⁶ In seinem ausführlichen Testament vom 23. November 1736¹⁷ konzentrierte er sich daher auf die zwei ältesten Söhne der Maria Karolina, für die er aus zwei Dritteln seines Eigentums zwei Fideikommissionen errichtet hatte, einen großen für den älteren, Johann Sigismund (1732–1801), und einen kleineren für den jüngeren, Johann Joseph (1733–1792). Die Bedingung aber war, dass sie den Namen Metsch-Khevenhüller annehmen und sein Wappen in das ihre integrieren. Beide Töchter von J. A. Metsch sollten dagegen zusammen nur ein Drittel des hinterlassenen Vermögens erben.

Dem Testament folgten in den Jahren 1739/1740 drei Kodizille (*Schedulae Testamenti*), in denen Metsch verschiedene Legate bestimmte und weitere Wünsche äußerte. Die wichtigste Erklärung in der zweiten *Schedula* vom 29. März 1740 war, dass die *jederzeit bezeugte kindliche Devotion* seiner Tochter Maria Karolina und ihres Gemahls und ihre Bereitschaft, gleich nach seinem Weggang den Namen Metsch-Khevenhüller anzunehmen ihn dazu bewogen haben, dieses Angebot zu akzeptieren. Die zwei Fideikommissionen sollten aber bleiben und ihre Erträge für die Erziehung der beiden Söhne benützt werden.

Genaue Bestimmungen findet man in Metschs Testament und den Kodizillen auch für sein Begräbnis.



Abb. 2: Grabmal des Johann Adolph Metsch, Wien Schottenkirche, Stand vor der Restaurierung

Er wünschte sich in seinem Testament, in der Wiener Michaelerkirche begraben zu werden, und zwar *abends bey Fackeln in der Stille und ohne Gepräng* und dort sollten auch die Exequien gehalten werden. Er stiftete tausend Messen, achthundert in St. Michael und zweihundert in der Kapelle des Schlosses zu Kammerburg/Komorní Hrádek in Mittelböhmen, einer Herrschaft, die Metsch 1733 von Franz Joseph Waldstein gekauft hatte.¹⁸ Hier, in dieser Kapelle, vor dem Hochaltar, wollte er auch sein Herz begraben haben. Anstatt eines Epitaphs sollte dieser

¹⁴ ÖStA, HHStA, Familienarchiv Khevenhüller-Metsch (zit. Anm. 11), Karton 198, Nr. 6, Brief eines Herrn Weiße vom 15. Okt. 1778 (Geburtsjahr von J. A. Metsch: 1664). Nach einer undatierten *Pro notitia* eines Edlen von Planitz ist Johann Adolph Metsch im Jahre 1669 geboren.

¹⁵ Siehe Anm. 9. Laut der publizierten Tabelle, hat die Mutter des J. A. Metsch Eleonora Dorothea von Thumschirn, geboren 1641, schon 1658 geheiratet.

¹⁶ ÖStA, HHStA, Familienarchiv Khevenhüller-Metsch (zit. Anm. 11), Karton 41, Nr. 3.

¹⁷ Ebenda, Karton 42, Nr. 3.

¹⁸ Antonín Podlaba, *Posvátná místa Království českého*, I, Praha 1907, S. 80 f., mit Abb. der Fassade und des Interieurs der Schlosskapelle; *Ottův slovník naučný*, Bd 11, S. 745 (Schlagwort: Hrádek, Komorní).—*Emanuel Poche I Kol.*, *Umělecké památky Čech*, Bd. I, Praha 1977, S. 518 (Schlagwort: Choceřady-Komorní Hrádek). Die Herrschaft gehörte der Familie Khevenhüller-Metsch bis 1945, dann wurde sie von der Tschechoslowakischen Regierung enteignet. Heute gehört das Schloss dem tschechischen Verteidigungsministerium. Ich danke Herrn Oberst Ing. Pavel Vobúrka für alle seine Hilfe.



Abb. 3: Grabmal des Johann Adolph Metsch, Wien, Schottenkirche, Stand nach der Restaurierung

Altar oder ein Seitenaltar neu ausgeschmückt und vergoldet und dort sein Namen und Wappen angebracht werden. Jeweils am Jahrestag seines Todes sollte hier eine Messe gelesen werden.

In seinem ersten Kodizill (*Prima Schedula Testamenti*) vom 21. September 1739 änderte Metsch den Ort, an dem er bestattet sein wollte. Er wünschte in der Schottenkirche, wo sich schon einige Särge der Khevenhüller'schen Familie befanden, begraben zu sein. Dort sollten auch die Exequien stattfinden. Bei den 1000 gestifteten Messen disponierte er ebenfalls um, 300 davon sollten in Kirchen und Kapellen seiner böhmischen Herrschaft gelesen werden, weitere 700 in verschiedenen Kirchen Wiens.

Johann Adolph Metsch starb am 28. oder 29. November 1740¹⁹ und wurde am 1. Dezember, seinem ursprünglichen Wunsch entsprechend, in der Kirche St. Michael

¹⁹ Auf der erwähnten Kupfertafel ist der 28. November genannt (zit. Anm. 13), während im Wienerischen Diarium Nr. 97 vom 3. Dezember 1740, S. 1095 f. zu lesen ist, dass er am 29. Novem-

bestattet. Sein Sarg kam in die Maria Candia Gruft.²⁰ Die Beisetzung fand zwar am Abend und mit Fackelzug statt, wurde aber entgegen seinem Willen mit großem Pomp inszeniert. Die Glocken läuteten, als 24 Herrschaftsoffiziere, begleitet von 30 Fackelträgern den Sarg in die Gruft trugen. Vor einem 3-stöckigen *Castrum doloris* wurden dann am 12., 13. und 14. Dezember in der schwarz ausgekleideten Kirche die Exequien zelebriert. Nach den im Archiv der Pfarre St. Michael erhaltenen Funeral Rechnungen (sog. *Spezifikationen*) war dieses Begräbnis samt den Exequien eines der aufwendigsten, die dort stattgefunden hatten.²¹

Das Herz des Grafen Metsch kam, seinem Wunsch entsprechend, in die Schlosskirche der Kammerburg/Komorní Hrádek und fand seine letzte Ruhestätte vor dem Hochaltar. Den Altar selbst ließ das Ehepaar Maria Karolina und Johann Joseph Khevenhüller-Metsch 1755 neu errichten. Im Zuge dessen unterzog man das gesamte Presbyterium einer gründlichen Renovierung.²² Auch weitere Wünsche des Verstorbenen wurden in dieser Herrschaft penibel erfüllt.²³

Der Aufwand beim Begräbnis und das Bemühen, alles so auszuführen, wie es sich der Testator gewünscht hatte, ist wohl als Ausdruck der Dankbarkeit für das ansehnliche Erbe, das Maria Karolina und ihr Gatte bekommen haben, zu werten. Die jüngere Maria Louise, verheiratete Gräfin Nostitz, die in Prag lebte, war sichtlich benachteiligt, was zu Reklamationen ihres Ehemannes führte.²⁴ Erst im Februar 1742 kam es zum Vergleich zwischen beiden Schwestern über die Verlassenschaft ihres Vaters.²⁵

ber um 6 Uhr abends nach einer *sochenden* (siehenden) Krankheit verstorben ist. Sein Alter ist hier mit 68 Jahren angegeben.

²⁰ Wien, Pfarre St. Michael, Sterbebuch, Sign 03–06, (1. Jan 1734–31. Dez. 1745), fol. 374.

²¹ Wien, Pfarre St. Michael, Michaeler Kollegsarchiv (MiKA), Abt. II., P 23 u 4 (Teilrechnung des Mesners der Kirche); Abt. XXV, Spezifikationen Funerum a Mens. Octob. 1737 ad Anno 1742, o. S., Eintragung am 1. Dezember 1740 (Gesamtabrechnug.). Das Begräbnis kostete zusammen mit den Exequien 730 fl. und 30 x. Ich danke dem Archivar des Provinzialarchivs St. Michael Herrn Robert Passini für seine Unterstützung bei meinen Nachforschungen.– Oskar Terš, Die Nachtlichen St. Michaels zu Wien. Inszenierter Totenkult in den Strassen der Stadt, in: Werner Telesko / Thomas Aigner (Hg.) Sakralisierung der Landschaft, St. Pölten 2019, S. 106 (mit teilweise unrichtigen Angaben).

²² Jaroslav Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen, Zehnter Teil (Kourzimer Kreis), Prag-Wien 1788, S. 148 (hier Zitate der Inschriften am Grab und auf dem Gewölbe der Kapelle). Das Interieur der Kapelle wurde in den letzten Jahren neuerlich restauriert.

²³ So z. B. im Dorf die Errichtung eines Spitals für 10 arme Untertanen. Siehe: Podlaha (zit. Anm. 18), S. 81.

²⁴ ÖStA, HHStA, Familienarchiv Khevenhüller, (zit. Anm. 11), Karton 43, Nr. 9, 11.

²⁵ Ebenda, Karton 44, Nr. 1.



Abb. 4: B. F. Moll: Detail vom Grabmal (Porträt)

Die endgültige Namens- und Wappenvereinigung der Familien Khevenhüller und Metsch wurde im Jahre 1751 durchgeführt.²⁶ Einige Zeit danach, im Jahre 1763, ist Johann Joseph Khevenhüller-Metsch zum Fürsten ernannt worden. Die Nachkommen dieses Zweiges der Familie Khevenhüller leben bis heute.

Die Zeit und die Umstände der Überführung des Sarges des Grafen J. A. Metsch in die Khevenhüller-Gruft in der Schottenkirche konnten nicht genau eruiert werden. Dieser buchstäblich „letzte Wille“ des Verblichenen, in der Schottenkirche seine letzte Ruhestätte zu finden, ist wahrscheinlich erst nach längerer Zeit erfüllt worden. Denn erst 1766 gelang es Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch eine leere Gruft in der Schottenkirche zu kaufen, die sich unter dem Sebastianialtar befand. Im Vertrag vom 23. Dezember 1766²⁷ sollte sie für beide Khevehüller'schen Linien dienen, und die *Krufften Tax* von 40 fl. war einheitlich, auch für die *aus anderen Orten zu transferieren kommende Körper*. Zu den Särgen, die damals hier überführt wurden, gehörte wohl auch jener des Grafen Johann Adolph Metsch. Im sogenannten

²⁶ Ebenda, Karton 47, Nr. 9, Karton 48, Nr. 11.

²⁷ Archiv des Schottenstiftes, Scrin 110, Nr. 107. Ich danke dem Archivar des Stiftes, Dr. Maximilian Alexander Trofaiher für das zur Verfügung gestellte Schriftstück.



Abb. 5: B. F. Moll: Detail vom Grabmal (Wappen)

Tomus Epitaphiorum aus dem Jahre 1774,²⁸ einem Manuskript mit dem Verzeichnis der Grabinschriften in der Schottenkirche, findet man unter Nr. 32 die Inschrift auf seinem Sarg mit dem Hinweis, dass sich dieser in der Khevenhüller-Gruft befindet. Noch 1877 schreibt P. Norbert Dechant, dass der Sarg J. A. Metschs in der Gruft unter dem Sebastianialtar, d. h. in der Khevenhüller-Gruft, vorhanden ist,²⁹ während heute davon nur die bereits erwähnte Kupfertafel übrig geblieben ist.³⁰

Die offenbar späte Unterbringung des Sarges von J. A. Metsch in der Schottenkirche ist wohl auch der Grund für die verhältnismäßig späte Entstehung seines Grabmals (nach der Inschrift erst im Jahre 1768). Die Auftraggeber des Grabmals waren laut dieser Inschrift der Schwiegersohn des Verstorbenen, der sich hier Fürst Johann Joseph Metsch-Khevenhüller nennen lässt,³¹ und seine Ehefrau Maria Karolina, die Tochter von Johann Adolph Metsch. Und dies obwohl sich der Verstorbene in seinem Testament kein Grabmal gewünscht hatte.³² Die falsche Jahreszahl des Todes auf der Inschrifttafel „1760“, auf die schon mehrere Autoren hingewiesen haben, ist wohl durch eine Unaufmerksamkeit des Schriftsetzers, der die letzten zwei Buchstaben verwechselt hat, zu

²⁸ Archiv des Schottenstiftes, ohne Signatur, S. 76. Über diese Handschrift und ihren Verfasser Franz Ernest Mayr, siehe: Renate Kohn, Wiener Inschriftensammler vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, Wien 1998, S. 74 f.

²⁹ Norbert Dechant, Kenotaphiographia Scotensis, Wien 1877, S. 56.

³⁰ Siehe Seite 169.

³¹ Die Reihenfolge beider Namen folgt noch dem Wunsch des Verstorbenen. Sehr bald hat sich aber die Gewohnheit durchgesetzt, die Reihenfolge umzukehren und den Namen Khevenhüller-Metsch zu benützen.

³² Siehe Seite 170.



Abb. 6: B. F. Moll. Detail vom Grabmal (Putto)

erklären: statt MDCCXL steht dort MDCCLX. Das Alter des Verstorbenen wird hier, so wie üblich, mit 67 Jahren angegeben. Näheres über den Auftrag und die Entstehung dieses Werkes wissen wir nicht. Bisher konnten dazu keine schriftlichen Unterlagen gefunden werden und Johann Joseph Khevenhüller-Metsch erwähnt das Grabmal in keiner seiner erhaltenen Schriften.³³

Lange Zeit waren auch kunstgeschichtliche Fragen nicht gestellt worden und der Schöpfer des Grabmals blieb anonym. Erst Ulrike König erkannte in Balthasar Ferdinand Moll den Autor des bildhauerischen Schmuckes und reihte dieses Grabmal in dessen Oeuvre ein.³⁴ Claudia Wöhrer übernahm zwar diese Zuschreibung,

³³ In seinem Tagebuch fehlen gerade die Jahre 1767–1768. Im Familienarchiv Khevenhüller (ÖStA, HHStA, zit. Anm. 11), befinden sich im Karton 165 in gebundener Form über 200 Briefe des J. J. Khevenhüller-Metsch aus den Jahren 1766–1769 an seinen ältesten Sohn Johann Sigismund, der damals als Botschafter in Turin lebte, doch in keinem dieser Briefe erwähnt er weder die neuerworbene Gruft, noch das gerade in dieser Zeit entstandene Grabmal.

³⁴ König (zit. Anm. 1), S. 111–113.



Abb. 7: Grabmal des Johann Adolph Metsch, Inschrifttafel

stufte jedoch die figuralen Teile des Grabmals, das Porträt des Verstorbenen und die beiden Putti, nur als Werkstattarbeit ein.³⁵ Die Autorschaft Molls ist sicherlich zu akzeptieren, der Zweifel an der Qualität der einzelnen plastischen Teile meiner Meinung nach jedoch nicht. Die für Moll so charakteristischen Putti und das sorgfältig modellierte Bildnis Metschs erreichen das Niveau anderer gesicherter Werke dieser Art des Künstlers.

Beide Autorinnen sahen in Moll nicht nur den Gestalter der plastischen Teile des Werkes, sondern den Autor des gesamten Grabmals und damit auch dessen Entwerfer. Diese Aufgabe erfüllte aber oft ein anderer Künstler, meist ein Architekt oder Theaterarchitekt, gelegentlich ein Maler. Auch beim Grabmal Metsch scheint Moll nicht der entwerfende, sondern nur der ausführende Künstler gewesen zu sein. Denn der Gesamtbau des Grabmals Metsch weist wenig Verwandtes mit anderen, etwa gleichzeitig entstandenen Werken Molls ähnlicher Art auf. Diese, wie zum Beispiel das Grabmal Daun in der Georgskapelle der Augustinerkirche, oder die Sarkophage in der Kapuzinergruft aus den späten 1760er Jahren, sind üppiger und schwerfälliger. Es sind vor allem Werke eines Bildhauers und die Ornamentik spielt hier noch immer eine wesentliche Rolle. Das Grabmal Metsch wirkt gegenüber diesen Sepulkralwerken merklich leichter und zurückhaltender. Der architektonische

³⁵ Wöhrer (zit. Anm. 2), S. 162 f.



Abb. 8: Grabmal des Johann Adolph Metsch, Blick von der Seite



Abb. 9: Codex Gartenschmid: Grabmal des Johann Adolph Metsch, laierte Zeichnung

Aufbau, der wohl nicht von Moll, sondern von einem uns bisher nicht bekannten Steinmetz ausgeführt wurde, dominiert in diesem Werk. Der ornamentale Schmuck ist beinahe eliminiert und die plastischen Teile bilden einzelne, bewusst eingesetzte Akzente. Molls übliche kurvilineare Gestaltung suchen wir hier vergebens, das ganze Werk ist von klaren, geraden Linien bestimmt. Das Gesamtkonzept des Grabmals kündigt eine neue Kunstepoche – den Klassizismus – an. Es ist in Wien eines der frühen Werke der Übergangszeit, die oft als Louis Seize oder als Zopfstil bezeichnet wird.

Der Unterschied gegenüber den früheren Sepulkralwerken äußert sich schon in der Art der Aufstellung. Während für das traditionelle barocke Grabmal die Kirchenwand meist nur ein passiver Träger ist, deren

Struktur sogar bewusst negiert wird,³⁶ steht das Grabmal Metsch im Einklang mit der Wandgliederung. Es passt sich dem Pilaster an, vor dem es sich befindet. Der ganze Aufbau ist steil aufragend, dabei fest mit dem Boden verankert. Er besteht aus zwei klar formulierten und in den Proportionen aufeinander abgestimmten Teilen: einem Sockel und dem eigentlichen Grabmal, das dem Typus eines Ädikulawandgrabes folgt.

Der untere Teil, ein hoher schwarzer Marmorsockel, ist von dunkelgrauen kannelierten Pilastern mit weißen Stäben, die mit flachen, kubischen Kapitellen enden, umrahmt. In der Mitte ist eine weiße Marmorplatte

³⁶ Vgl. dazu das Grabmal des Ernst Rüdiger Graf Starhemberg in der Schottenkirche.– Georg Zeman, Annotanda zu den Grabmälern Starhemberg und Khevenhüller in der Wiener Schottenkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) LXXII (2018), Heft 1/2, S. 155–157, Abb. 132.

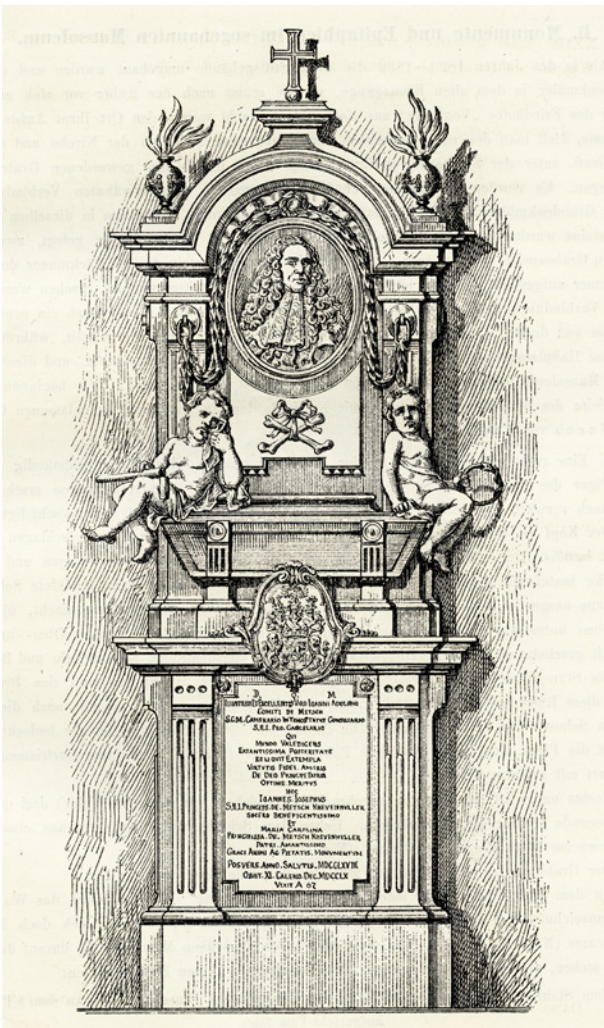


Abb. 10: P. Norbert Dechant: Kenotaphiographia Scottensis, Wien 1877, S. 21, Fig. 4, Grabmal des Johann Adolph Metsch, graphisches Blatt

angebracht, die die Inschrift trägt. Abgeschlossen wird dieser Teil des Grabmals von einem abgetreppten schwarzen Marmorgesims, in dessen Mitte eine kunstvoll aus Lorbeerfeston und Blatzweigen verflochtene Kartusche mit dem Wappen des Verstorbenen befestigt ist.

Der auf diesem Sockel stehende zweite Teil besteht unten aus einem stilisierten schwarzen Steinsarkophag, auf dem seitlich je ein Putto sitzt. Der linke, geneigte, mit erloschener Fackel in der Hand, symbolisiert die Trauer. Der rechte, aufrecht sitzende, hält in der erhobenen Hand einen Schlangenkranz³⁷ als Symbol des ewigen Lebens und steht für die christliche Zuversicht. Beide Bleifiguren und ihre üblichen Attribute befinden sich oft auf den Grabmalern von Balthasar Ferdinand Moll. In ihrem Typus und mit ihrer charakteristischen weichen

³⁷ Dieses Attribut wird in der Literatur oft unrichtig angegeben, als Lorbeerkranz (Dechant), oder sogar als Stundenglas (König).



Abb. 11: Kupfertafel vom Sarg des J. A. Metsch

Modellierung sind sie im Werk ein wichtiger Beweis für die Einordnung in das Oeuvre dieses Künstlers.³⁸ Das gegensätzliche Paar, das Lebendigkeit in den strengen Aufbau bringt, ist auf diesem Grabmal thematisch und formal das einzige offenkundige Zugeständnis an die barocke Ära. Derartiges findet sich in der weiteren Entwicklung der Grabmalkunst nicht mehr.³⁹

Dieser Teil endet mit einer angedeuteten, halbrund abgeschlossenen Ädikula, in der ein flaches ovales Bleirelief mit dem Büstenporträt des Verstorbenen seinen Platz hat. Dargestellt ist er en face, mit einer leichten Drehung zum Hochaltar. Balthasar Ferdinand Moll muss für das prononciert modellierte Antlitz des Verstorbenen und das sorgfältig gestaltete gestickte Kleid eine Vorlage gehabt haben – nach der Darstellung wohl ein barockes Porträt älteren Datums.⁴⁰ Auch wenn zwischen diesem Bild und dem Grabmal wahrscheinlich fast ein halbes Jahrhundert liegt, passt sich die traditionelle repräsentative Darstellung des ehemaligen Vizekanzlers ohne weiteres in das Gesamtbild des Grabdenkmals ein.

Die meisten schmückenden Motive findet man an diesem Teil des Grabmals. So umrahmt das Bildnis des Verstorbenen ein langer, seitlich aufgehängter Feston aus Lorbeerblättern, ein charakteristisches ornamentales Motiv des frühen Klassizismus. Unter dem Porträt befindet sich eine weiße Platte, auf der gekreuzte Knochen mit einer Masche „aufgehängt“ zu sehen sind, ein übliches

³⁸ Vgl. z. B. mit den Putti vom Grabmal Dier, heute in Baden bei Wien. – *Wöhler* (zit. Anm. 2), S. 139–141, Abb. 72, 72a, 72b.

³⁹ *Paul Arthur Memmesheimer*, *Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie*, phil. Diss. Universität Bonn, 1969, S. 184–187.

⁴⁰ Ein Porträt des J. A. Metsch, von dem man annehmen könnte, dass es dem Bildhauer als Vorlage gedient haben könnte, ist mir nicht bekannt. Im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ist lediglich ein graphisches Brustbild Metschs zu finden (Nr. 00123258 -01, 02), das ihn in einer Rüstung (sic!) zeigt (siehe Abb. 1).

funerales Motiv, das auch in dieser Zeit en vogue war. Die obere weiße Marmorplatte bildet eine optische Fortsetzung der unteren Platte, auf der sich die Inschrift befindet. Beide zusammen tragen zur Betonung der äußeren Rahmung des Grabmals und zum leichten, fast durchsichtigen Gesamtbild bei. Mit einem Kreuz und zwei frühklassizistischen Rauchvasen klingt dieses Grabmal in der Höhe aus.

Bis zu der rezenten Restaurierung waren die bildhauerischen Teile des Grabmals, die alle aus einer Bleilegierung gegossen sind, vergoldet. Das betraf nicht nur die Putti und das Bildnisrelief, sondern auch die Kartusche mit den Wappen und die einzelnen ornamentalen Teile. Darüber ist auch in den bisherigen zwei ausführlichen Beschreibungen des Denkmals zu lesen.⁴¹ P. Norbert Dechant spricht dagegen nur von einem vergoldeten Porträt des Grafen.⁴² Die schwarz-weiße graphische Wiedergabe des Grabmals in seiner Publikation gibt uns zur Frage der Vergoldung keine Auskunft.⁴³ Auch in der aquarellierten Zeichnung des Grabmals im sogenannten Codex Gartenschmid vom Anfang des 19. Jahrhunderts,⁴⁴ ist außer der angedeuteten „goldenen“ Inschrift, das Grabmal nur schwarz-weiß wiedergegeben, sodass uns ein früher bildhafter Beweis der Vergoldung dieses Werkes auch hier fehlt. Bis heute ist daher nicht eindeutig geklärt, aus welcher Zeit sie stammt.

Elisabeth Krebs, die Restauratorin der Metallteile des Grabmals, hat sich nach sogfältiger Überlegung⁴⁵ für die Entfernung der schadhafte Vergoldung entschieden. Unwahrscheinlich ist aber, dass das Grabmal ursprünglich ganz ohne Vergoldung ausgekommen ist. Auch in frühklassizistischer Zeit war es allgemein üblich, dass man jene Teile des Grabmals, die aus Metall waren, vergoldet hat, und zwar vor allem die Ornamentik. Dazu gehörten insbesondere Festons aus Lorbeerblättern, aber auch Kartuschen. Das Arrangement aus gekreuzten Knochen und einer Masche befand sich meist auf einem dunklen Hintergrund und war üblicherweise weiß. Im Falle des Grabmals Metsch ist dieses auf einer weißen Platte angebracht und sollte daher wohl vergoldet erscheinen. Die figuralen plastischen Teile wurden in dieser Zeit bereits zunehmend aus weißem Stein gefertigt, sodass sie, um betont zu werden, keine Vergoldung benötigten. Falls



Abb. 12: Kapelle des Schlosses Kammerburg/Komorní Hrádek mit Herzgrabmal des Johann Adolph Metsch

sie jedoch aus dunklem Metall waren, war ebenfalls eine Vergoldung notwendig, um sie hervorzuheben.

Heute ist das ganze Grabmal ohne jegliches Gold, was sich ungünstig auf seine Wahrnehmung auswirkt. Vor allem beim Dämmerlicht in der Kirche verwischt sich der Unterschied zwischen den dunklen plastischen Teilen und der schwarzen Architektur und die weißen Marmorflächen bilden dann dazu einen viel zu harten Kontrast.

So wie das Grabmal vor der Restaurierung vergoldet war, entspricht es nicht dem klassizistischen sondern eher dem barocken Usus. Die überlegte Verteilung von Gold, Schwarz und Weiß bildete dabei sicherlich einen wirkungsvollen farbigen Dreiklang, der die elegante ausgewogene Konzeption des ganzen Werkes unterstrichen hat.

Das Grabmal ist in jedem seiner Details sehr sorgfältig ausgearbeitet, nur die Inschriftentafel entbehrt dieser Sorgfalt. Die in Messing gegossenen Buchstaben haben zwar eine zufriedenstellende Form, sind aber in die weiße Marmorplatte oft ungenau eingesetzt. Auch die Gestaltung der einzelnen Zeilen ist nicht immer optimal.

⁴¹ König (zit. Anm. 1), S. 111.– Wöhler (zit. Anm. 2), S. 162.

⁴² Dechant (zit. Anm. 29), S. 15, Nr. XVII.

⁴³ Ebenda, S. 21, Fig. 4.

⁴⁴ Heute in Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, fol. germ. 1529-5-0023.– Kohn (zit. Anm. 28), S. 68–71.

⁴⁵ Siehe: Elisabeth Krebs, Die Restaurierung des Grabdenkmals von Graf Johann Adolph Metsch in der Wiener Schottenkirche, in diesem Heft.



Abb. 13: Grabmal des Kardinals Johann Joseph Graf Trautson, Wien, Stephansdom, alte Aufnahme

Eine solche Arbeit gehörte nicht in den Aufgabenbereich des Balthasar Ferdinand Moll, sondern eines darauf spezialisierten Handwerksmeisters, den wir nicht kennen. Es ist überraschend, dass sich die Auftraggeber dieses Grabmals, in einer Zeit, in der den Inschriften an öffentlichen Denkmälern große Bedeutung zufiel, mit einer Arbeit von minderer Qualität zufrieden gegeben haben.

Das Grabmal des Johann Adolph Metsch scheint auf den ersten Blick unter den erhaltenen Werken dieser Art in Wien einmalig zu sein. Kaum in Betracht gezogen wurde bisher seine Verwandtschaft mit dem bedeutenden Grabdenkmal des Kardinals Johann Joseph Graf Trautson, des Erzbischofs von Wien (1704–1757), das sich im Wiener Stephansdom befindet.⁴⁶ Wir wissen, dass dieses Werk der Bruder des Verstorbenen, Fürst Wenzel von Trautson errichten ließ, die näheren Umstände sind aber bisher nicht bekannt.⁴⁷ Von den Künstlern, die sich an

diesem Werk beteiligt hatten, kennen wir nur den Bildhauer Balthasar Ferdinand Moll, denn dessen Signatur befindet sich auf der Kartusche, die das Porträt des Verstorbenen trägt. Außerdem war hier offenbar derselbe, bisher nicht bekannte Schriftsetzer am Werk: die ausführliche Inschrift erinnert in ihrer Art und der wenig sorgfältigen Ausführung an jene am Grabmal Metsch. Die beiden Grabdenkmäler unterscheiden sich zwar im Typus (hier ist es ein Obeliskengrabmal⁴⁸), doch im kunstvollen, in den Proportionen ausgewogenen Aufbau und im sonst nicht üblichen Kontrast von schwarzem und weißem Marmor, der der Architektur dieses Werkes eine fast durchsichtige Leichtigkeit verleiht, sind sie sich sehr nahe. Auch hier besteht sein plastischer Dekor aus Bleiguss. Das Grabmal ist vom Boden aus aufgebaut und die Basis bildet ein großer, breiter Sockel mit einer weißen Inschriftentafel. Darauf entwickelt sich das Denkmal in mehreren Zonen treppenhafte nach oben. In der ersten Zone befindet sich vor weißem Hintergrund ein leicht geschwungener Sarkophag mit zwei flankierenden Putti, einem trauernden und einem zuversichtlichen. Die noch auf alten Stichen und Aufnahmen sichtbaren Attribute, ein Spiegel und eine gebrochene Fackel, fehlen ihnen heute.⁴⁹ Auf dem Sarkophag, in der Mitte des ganzen Aufbaues, ist eine ornamentale Kartusche mit dem Profilporträt des Verstorbenen befestigt. Das Reliefbildnis ist mit dem Kardinalshut bekrönt, von dem ursprünglich die typischen Quasten herabhingen. Das gekröpfte Gesims hinter diesem Porträt trug auf einer Seite Messgeräte, auf der anderen eine große Urne. Diese, heute nicht mehr vorhandenen Gegenstände⁵⁰, spielten optisch eine wesentliche Rolle im pyramidal sich verjüngenden Umriss des Grabmals und bildeten einen gleitenden Übergang zu einem Segmentbogen über einer großen Muschel, der, reich geschmückt, den mittleren Teil des Grabmals abschließt. Vom Hintergrund aus erhebt sich darüber ein schlanker heller Obelisk, auf dem sich in einer dekorativen Kartusche das Wappen des Verstorbenen mit

Grabmal zu finden, erhielt ich von beiden Institutionen eine negative Antwort.

⁴⁸ Nach *Arthur Schuschnigg*, *Die Bildhauerfamilie Moll*, phil. Diss. Universität Innsbruck, 1928, S. 89–91 war das Vorbild für dieses Werk das Grabmal des Admirals Jan van Brakel von Jan Blommendael aus dem Jahre 1691, das sich in der Groote Kerk in Rotterdam befindet (befand?). Es ist mir nicht gelungen eine Abbildung dieses Grabmals zu finden, welches möglicherweise im Zweiten Weltkrieg, bei der Zerstörung Rotterdams, vernichtet wurde.

⁴⁹ Siehe die Abbildung in: [*Joseph Ogesser*], *Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien*, 1779, bei S. 252.

⁵⁰ Ebenda.– Diese Geräte sind noch auf der Abbildung Nr. 590 in: *Hans Tietze*, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXIII, S. 478, zu sehen.

⁴⁶ *König* (zit. Anm. 1), S. 102–104.– *Wöhler* (zit. Anm. 2), S. 145–147, Kat. Nr. 41, Abb. 74, 74a, 74b.– Der Zusammenhang ist beiden Autorinnen entgangen, hingewiesen darauf hat Elisabeth Krebs in ihrem Bericht (zit. Anm. 45).

⁴⁷ Auf meine Nachfragen im Tiroler Landesarchiv in Innsbruck, wo sich das Familienarchiv Trautson befindet, und im Wiener Diözesanarchiv, über die Möglichkeit Archivmaterial zu diesem

der Krone des Kirchenfürsten und zuletzt auf seinem gekappten Ende das Symbol des Todes, ein Schädel mit gekreuzten Knochen, befinden.

Der Abbildung dieses Grabmals im Codex Gartenschmid nach zu schließen, waren die plastischen Teile des Grabmals vergoldet.⁵¹ Heute fehlt diese Vergoldung. Die Bleifiguren sowie die Ornamentik sind dunkel.⁵²

Aufgrund der angesprochenen Parallelen müssen wir im bisher unbekanntem Entwerfer des Grabmals Kardinals Johann Joseph Trautson dieselbe Person vermuten, die um etwa zehn Jahre später auch das Grabmal Metsch konzipiert hat. Der zeitliche Unterschied äußert sich bei dem früheren Werk nur in der häufigeren Anwendung von schmückenden Teilen, in der Rocaille-Ornamentik und zugleich der Benützung von weicheren Linien bei architektonischen Details. Die Art der Gestaltung verrät jedoch dieselbe Hand.

Ein anderes Grabmal, das wie eine Variante zu jenem des Johann Adolph Metsch erscheint, ist das Grabdenkmal des Gerard van Swieten (1700–1772), das Kaiserin Maria Theresia für ihren Leibmedikus und geschätzten Mitarbeiter kurz nach dessen Tode in Auftrag gegeben hat.⁵³ Es stand in der Georgskapelle der Augustinerkirche, musste aber schon bald, 1792, dem von Franz Anton Zauner geschaffenen Kenotaph Leopolds II. weichen. Geblieben ist heute nur ein in den Boden eingelassener Grabstein. Die von diesem Monument stammende lebensgroße Büste des Verstorbenen ist heute im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek aufgestellt. Über das Aussehen des Grabmals sind wir jedoch verhältnismäßig gut informiert. Bald nach seiner Errichtung⁵⁴ erschien in der K. K. privilegierten Realzeitung ein Bericht darüber, in dem das Grabmal ausführlich beschrieben und die Inschrift am Sockel genau zitiert ist.⁵⁵ Ein vereinfachtes Bild des Grabmals findet man



Abb. 14: Codex Gartenschmid: Grabmal des Kardinals Johann Josephs Graf Trautson, kolorierte Zeichnung

auf dem Revers einer Gedächtnismedaille an Gerard van Swieten von Anton Widemann aus dem Jahre 1773.⁵⁶

Das Grabmal war laut Realzeitung 22 Schuh hoch und wurde aus schwarzem Marmor errichtet. Es hatte offenbar einen hohen und breiten Sockel aus *griechischem Marmor*. Der niedrige Sockel, den man auf der Medaille sieht, entspricht nicht der Wirklichkeit, er trägt eine andere, kurze Inschrift und ist sichtlich dem Format der Medaille angepasst. Sonst entspricht die Darstellung auf der Medaille der Beschreibung in der Realzeitung.

Nach beiden Quellen stand auf dem Sockel, auf dem sich das Wappen des Verstorbenen befand, ein großer Aufbau aus schwarzem Marmor mit einer 12 Schuh hohen Nische. Sie war umrahmt von Pilastern, deren Kapitelle mit Festonen geschmückt waren und hatte

51 Budapest, Országos Széchényi könyvtár, fol. germ. 1529-2-0055. Ich danke Frau Dr. Renate Kohn für die Vermittlung dieser Abbildung.

52 Nach Tietze (zit. Anm. 50), S. 481 wurde dieses Grabmal 1907 restauriert. Vielleicht verloren die figuralen Teile damals ihre Blattvergoldung, denn in der Publikation von H. Tietze ist sie auf der Aufnahme Nr. 590 nicht mehr zu sehen. Von den späteren Autoren nimmt nur Luigi Ronzoni diese frühere Vergoldung an. Siehe: 850 Jahre St. Stephan, Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, 1997, S. 269.

53 Maria Pötzl-Malikova, Das Grabmal Gerard van Swietens in der Augustinerkirche in Wien, in: Alte und moderne Kunst, Jg. 29 (1984), Heft 196/197, S. 25–28.

54 Nach dem Tagebuch des J. J. Khevenüller-Metsch (zit. Anm. 3), Bd. 7 (1770–1773), S. 149 war das Grabmal am 2. November 1772 schon fertig.

55 Kais. Königl. allergnädigst privilegierte Realzeitung, 45tes Stück, den 14. Wintermon. 1772, S. 722 f.

56 Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv. Nr. 13.116 bß. Geprägte Silbermedaille am Avers signiert, Durchmesser: 49,6 mm, abgebildet in: Pötzl-Malikova (zit. Anm. 53), S. 25, Nr. 1.– Ich danke Herrn Dr. Heinz Winter, Kustos des Münzkabinetts für Vermittlung neuer Aufnahmen dieser Medaille.



Abb. 15: Anton Widemann: Gedenkmedaille an Gerard van Swieten, Revers

einen halbrunden Abschluss. In ihrer Mitte befand sich ein *Piedestal*, das mit Büchern und anderen Sinnbildern der Gelehrsamkeit umgeben und seitlich durch je einen Putto, hier *Genius* genannt, flankiert war. Der linke, sitzende hielt den Aeskulapstab und stellte die Heilkunst dar, der zweite, stehende, die Kräuterlehre. Auf dem *Piedestal* stand in der Nische die bis heute erhaltene, weiße Marmorbüste des Verstorbenen. An das ewige Leben erinnerte bei diesem Grabmal am Giebel eine kleine Metallurne, auf der sich – die Apotheose symbolisierend – ein Stern in einem Schlangenkranz befand.

Die Realzeitung nennt Balthasar Ferdinand Moll als Autor des Grabmals. Diese Behauptung bestätigt auch ein Eintrag in den privaten Kammerzahlungsbüchern der Kaiserin Maria Theresia vom Ende des Jahres 1772, worin eine Zahlung von „3000 fl.“ an diesen Künstler aufscheint. Für die Inschriftentafel erhielt der Steinmetzmeister Stephan Steinböck „70 fl.“⁵⁷ In der Realzeitung ist bei diesem Grabmal auch sein „Erfinder“, also jener, der es entworfen hatte, genannt – es war der Direktor der kaiserlichen physikalischen Sammlungen Abbé Jean François Marcy, der in bisher bekannten Quellen sonst nie als Autor solcher Werke erwähnt wird.

Das Grabmal war nicht einmal fünf Monate nach dem Tod van Swietens, am 18. Juni 1772, bereits in der Georgskapelle aufgestellt. Marcy verließ in diesem Jahr Wien und übersiedelte nach Löwen/Louvain. Viel Zeit

⁵⁷ Julius Fleischer, Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlungsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790, Wien 1932, S. 135, Nr. 666.

war ihm für den Entwurf folglich nicht geblieben, was vielleicht der Grund dafür war, dass er sich vom Grabmal Metsch so offenkundig hat inspirieren lassen. Die formalen und thematischen Abweichungen von diesem Werk sind typisch für die fortschreitende Zeit. Auf dem Ädikulagrabmal van Swietens fehlt der Kenotaph, und die Darstellung des Verstorbenen bekommt als dreidimensionale Büste eine größere Bedeutung. Das nach wie vor übliche Puttipaar symbolisiert nicht mehr den christlichen Glauben an das ewige Leben nach dem Tode, sondern dient zur Charakterisierung der Tätigkeit und der Verdienste des Verstorbenen. Der Hinweis auf das ewige Leben ist nur in Form einer kleinen Urne präsent. Auch bei diesem Grabmal baute man seine Wirkung auf den Kontrast von schwarzem und weißem Marmor auf. Wie weit dabei auch Gold eingesetzt wurde, ist heute nicht mehr feststellbar.

Es ist anzunehmen, dass sich Marcy bei diesem Grabmal keinesfalls von einem fremden Werk beeinflussen ließ, sondern seinen eigenen früheren Entwurf modifiziert hatte. Außerdem war es ein Auftrag Maria Theresias, und sie hat für die Gestaltung eines Grabmals für ihren sehr geschätzten engen Mitarbeiter Gerard van Swieten gewiss keinen ungeübten Anfänger, sondern einen auf diesem Gebiet bereits bewährten Entwerfer gewählt. Wir nehmen daher an – auch wenn bisher konkrete Beweise fehlen – dass Abbé Jean François Marcy auch beim Grabmal des Johann Adolph Metsch in der Schottenkirche sowie beim Monument des Erzbischofs Johann Joseph Trautson im Stephansdom involviert war und für beide Werke offenbar Entwürfe geliefert hatte.

Abbé Marcy (auch Marci genannt) ist zwar eine bekannte Persönlichkeit der maria-theresianischen Zeit, sein Bild hatte sich aber bisher vor allem auf seine technische und wissenschaftliche Tätigkeit konzentriert. Er stammte aus kleinen Verhältnissen und wurde am 9. November 1710 im Ort Chassepierre, im heutigen Belgien, geboren.⁵⁸ Nach der bisherigen Literatur begann er seine Laufbahn angeblich in Neapel, als Erzieher der Kinder des Vizekönigs Grafen Alois Thomas Raymond

⁵⁸ André Courbet, Correspondance de Valentin Duval, Bd. II. (4. Jan. 1746–1. Dez. 1760), Paris 2015, S. 365, Anm. 5.– Andere Autoren nennen kein konkretes Geburtsdatum, sondern legen das – wahrscheinliche – Geburtsjahr in die Jahre 1707–1708. Siehe z. B.: Robert Büchner, Elogium rustici Tyrolensis, in: Hans Kinzl (Hg.), Peter Anich 1723–1766 (Tiroler Wirtschaftsstudien 32), Innsbruck 1976, S. 252–261 (Kapitel 2. Abbé Jean François Marci).– Ich danke Herrn Gernot Mayer für den Hinweis auf diese, für die Lebensgeschichte Marcys sehr wichtige Publikation. Von der neueren Literatur siehe: Felix Czeike (Hg.), Historisches Lexikon Wien, Bd. 4 (Le-Ro), S. 154, Schlagwort Marcy (Renate Zedinger).

Harrach.⁵⁹ Laut dem gut informierten Franz Christoph von Scheyb (1704–1777), der ebenfalls zum Hof Harrachs in Neapel gehörte,⁶⁰ beteiligten sich an dieser Aufgabe aber zwei Abbé Marcys, Onkel und Neffe⁶¹, die in der späteren Geschichtsschreibung zu einer Gestalt verschmolzen sind.

Der Abbé Marcy Senior war jener Erzieher in Diensten der Familie Harrach, der nicht nur in Neapel, sondern auch später und an anderen Orten die Erziehung und die Kavaliereisen der jungen Grafen leitete. Die erste Spur von der Existenz des Neffen finden wir in seiner erhaltenen Korrespondenz mit Johann Ernst Emmanuel Harrach, dem Auditor Sacrae Rotae in Rom und Bischof von Neutra/Nitra.⁶² In einem dieser Briefe, geschrieben am 28. Mai 1733 in Brüssel, erwähnt er, dass er sich zurzeit auch um seine drei Neffen kümmern muss und ihre Ausbildung zu finanzieren hat. Der älteste von ihnen, der Theologie studiert hatte, trat – laut einem weiteren Brief des Onkels vom 2. Dezember 1735 – in Breslau in die Dienste des Grafen Johann Anton Schaffgotsch.⁶³

Eine wichtige Aufgabe des Abbé Marcy Senior im Hause Harrach war seit 1738 die Erziehung der beiden ältesten Söhne des Friedrich August Gervasius (1696–1749), der wiederum der älteste Sohn des Alois Thomas Raymund Harrach war. Friedrich August war in den Jahren 1733 bis 1744 in den Österreichischen Niederlanden Obersthofmeister der Statthalterin, Erzherzogin Maria Elisabeth, sowie nach ihrem Tod im Jahre 1741 Interims-Statthalter.⁶⁴ Er residierte in Brüssel, die Erziehung seiner Söhne Johann Joseph (1722–1746) und Ernst Guido (1723–1783) spielte sich aber überwiegend in Straßburg ab. Abbé Marcy Senior hatte dem Vater regelmäßig darüber zu berichten. Im Familienarchiv haben sich bis heute mehrere umfangreiche Konvolute dieser Briefe erhalten.⁶⁵

⁵⁹ Siehe u. A.: *Justus Schmidt*, Voltaire und Maria Theresia. Französische Kultur des Barock in ihren Beziehungen zu Österreich, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Bd. XI (1931), S. 87 f.

⁶⁰ *Irene Holzer-Tuma*, Franz Christoph von Scheyb (1704–1777). Leben und Werk, phil. Diss. Universität Wien, 1975, S. 6–24.

⁶¹ Siehe: Lobrede auf weiland ...Friedrich des Heil. Röm. R. Grafen Harrach zu Rohrau, ...zu Wien, von Franz Christoph von Scheyb, Leipzig 1750, S. 51, Anm. **.

⁶² ÖStA, AVAFHKA, Gräflich Harrachsche Familienarchiv, Kart. 641, Korrespondenz Johann Ernst Emmanuel Harrach (1705–1739), Die Briefe Marcys Senior beginnen mit dem Jahr 1731 und enden mit dem Tod des jungen Bischofs.

⁶³ Zu Johann Anton Schaffgotsch (1675–1742) siehe zuletzt: Joachim Bahlcke / Ulrich Schmilewski / Thomas Wünsch (Hg.), *Das Haus Schaffgotsch*, Würzburg 2010, besonders S. 127–140.

⁶⁴ Siehe: *Hans Wagner*, Harrer, Friedrich, Graf von, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 7 (1966), S. 700.

⁶⁵ ÖStA, AVAFHKA, Gräflich Harrachsche Familienarchiv, Kartons 557 und 558, Korrespondenz Friedrich August Gervasius Harrach.



Abb. 16: B. F. Moll: Büste des Gerard van Swieten von seinem Grabmal

Für die Erziehung der drei „Kleinen“, der spätgeborenen Söhne des Grafen Friedrich August Harrach,⁶⁶ die in Bruck an der Leitha im Familienschloss lebten, empfahl Abbé Marcy Senior seinen Neffen, der, wie erwähnt, in Breslau lebte und bereits mehrere Jahre als Erzieher bei der Familie Schaffgotsch tätig war. Es handelte sich um jenen späteren *Hofmathematicus* Jean François Marcy, der 1742 die Reise nach Brüssel antrat, um sich den Grafen Harrach vorzustellen und von dort Richtung Bruck an der Leitha weiterreiste.⁶⁷ Im Jahre 1743 kehrte Friedrich August Gervasius Harrach nach Wien zurück, um dort andere wichtige Ämter zu übernehmen.⁶⁸ Abbé Marcy Senior entschied, seine Erziehungstätigkeit bei der

⁶⁶ Es waren die Zwillinge Ignaz Ludwig (1732–1752) und Franz Xaver (1732–1782) und der jüngste Sohn Ferdinand (1737–1748). Die Angaben über die Söhne von Friedrich August Harrach sind entnommen von: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_August_von_Harrach-Rohrau (8.9.2020).

⁶⁷ Über diese Reise und die Aufenthalte in Wien und Bruck an der Leitha informieren mehrere Briefe des Jean François Marcy, die sich neben jenen seines Onkels in dem zitierten Karton 558 (zit. Anm. 65) befinden. Man kann sie leicht unterscheiden und anhand der jeweiligen Schriftbilder zuordnen.

⁶⁸ *Neue Deutsche Biographie* (zit. Anm. 64).

Familie Harrach zu beenden und vorerst in Holland zu bleiben.⁶⁹ Später, im Jahre 1744, reiste er dennoch nach Wien⁷⁰ und blieb dort einige Zeit. Über seine weiteren Kontakte zur Familie Harrach sind wir aber genauso wenig informiert wie über den Verlauf der Erziehung der drei jungen Harrach-Sprösslinge durch Jean François Marcy. Die Beziehungen beider Abbés Marcy zum Hause Harrach endeten spätestens mit dem Tode des Friedrich August Gervasius im Juni 1749.⁷¹

Nach Wien übersiedelt, knüpfte Jean François Marcy vor allem Kontakte zum Kreis um Franz Stephan von Lothringen. Bald wurde er vom Kaiser mit der Leitung seines 1748 gegründeten physikalischen Kabinetts betraut, daneben aber auch beim Hofe zum *Hofmathematicus* und *studii physici et mathematici praeses* ernannt.⁷² Seine Tätigkeit für die Herrscherfamilie war seit den 1750er Jahren sehr umfangreich und erstaunlich breit gefächert. Diese vielseitige, technisch ausgerichtete offizielle Beschäftigung überwog bei weitem und ist heute auch am besten bekannt. Sie wird daher in unserem Kontext nicht berücksichtigt. Erwähnt werden soll nur das weniger bekannte Engagement Marcys beim Bemühen der offiziellen Stellen um die Verbesserung der Buchdruckerei in Wien und seine Unterstützung von Johann Thomas Trattner bei dessen Unternehmungen.⁷³

Unser Interesse gilt vor allem einigen wenigen, bisher kaum zur Kenntnis genommenen Berichten über das private Interesse Marcys für bildende Kunst. So hat er 1753 angeblich ein Gedicht auf die Malerei verfasst, das in Paris publiziert wurde.⁷⁴ Seinem Freund Valentin Jameray Duval, dem Direktor der kaiserlichen numismatischen Sammlung, widmete er 1755 eine Medaille, bei der am Avers das Profilbildnis Duvals zu sehen ist und am Revers jene Szene dargestellt ist, wie Duval als armer Schafhirte von den jungen lothringischen Herzögen

bei einem Jagdausflug entdeckt wurde.⁷⁵ Bekannt ist Marcys späteres Engagement bei der Reorganisation der Akademie der bildenden Künste. Als Jakob Schmutzer in Wien die Kupferstecherakademie gründete, gehörte er zu den ersten, die 1768 zu Ehrenmitgliedern der neuen Institution ernannt wurden.⁷⁶ Sein Aufnahmestück war eine auf Elfenbein gemalte Miniatur mit der Darstellung einer Frau, die im Schoße verschiedene Früchte hielt und neben der ein Papagei auf einer Vase saß. Ein Landschaftsprospekt bildete den Hintergrund. Marcy gehörte somit zu den „Räten“ der Kupferstecherakademie, beteiligte sich regelmäßig an deren Sitzungen und schenkte dieser Institution sogar Kunstwerke aus seinem Besitz.⁷⁷ Anfang des Jahres 1770 präsentierte Marcy, der inzwischen Kanoniker in Leitmeritz/Litoměřice geworden war, Maria Theresia einen Entwurf der Zusammenlegung der drei damals existierenden offiziellen künstlerischen Ausbildungsstätten,⁷⁸ wohl den ersten schriftlichen Vorschlag zu diesem Thema. Die Herrscherin übergab ihn dem Fürsten Kaunitz zur Begutachtung. Die Reaktion des Staatskanzlers war sehr positiv, sein eigener ausführlicher Entwurf ging aber weiter, er empfahl eine Akademie zu gründen, die außer der Kunst auch die „schönen“ Wissenschaften umfasste.⁷⁹ Marcy meldete sich kurz darauf nochmals und ergänzte sein Projekt um weitere Vorschläge: die Errichtung von Hofstipendien für begabte Studenten und die Nutzung von Ressourcen an Steinmaterial im eigenen Land.⁸⁰ Bei der Konstituierung der neuen, vereinigten Akademie im Oktober 1772 wurde – wie bekannt – zuletzt vor allem der Entwurf von Anton von Maron berücksichtigt.

⁶⁹ Siehe seinen Brief vom 28. Mai 1743 in Karton 558 (zit. Anm. 65).

⁷⁰ Siehe den Brief J. François Marcys vom 25. Mai 1744 im Karton 558 in dem er die Ankunft seines Onkels in Wien mitteilt.

⁷¹ Siehe den letzten Brief des Abbé Marcy Senior vom 31. Mai 1749 im Karton 558 an einen der Söhne (wohl Ernst Guido) des Friedrich August Gervasius Harrach, in dem er von der schweren Krankheit des Vaters berichtet und ihn nach Hause ruft.

⁷² Festschrift des Kunsthistorischen Museums, zweiter Teil (*Alphons Lhotsky: Die Geschichte der Sammlungen, 2. Hälfte*), Wien 1941–1945, S. 423 f., 433.– *Renate Zedinger*, Das Physikalische Kabinet, in: *Renate Zedinger* (Hg.), *Lothringens Erbe*, Ausstellungskatalog Schloss Schallaburg 2000, S. 132–136.

⁷³ *Büchner* (zit. Anm. 58), S. 254 f.– *Ursula Giese*, Johann Thomas Edler von Trattner, *Börseblatt für den Deutschen Buchhandel*, Frankfurter Ausgabe 101a (22. Dezember 1960), S. 2157, 2158, 2160, 2163, 2164, 2294.

⁷⁴ *Schmidt* (zit. Anm. 59), S. 87, ohne Quellenangabe.

⁷⁵ [*Friedrich Albrecht von Koch*], *Oeuvres du Valentin Jameray Duval*, Tome I., à S. Petersbourg 1784, S. 23.– *Zedinger* (zit. Anm. 72), S. 127 f., Nr. 6.20, mit Abb.

⁷⁶ *Anton Weinkopf*, *Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1783, S. 26 f.– J. F. Marcy wurde am 2. Februar 1768 das vierte Ehrenmitglied der neuen Akademie, noch vor dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen.

⁷⁷ Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (UAAbKW), VA, Karton 2, Jahr 1769, fol.70r-71v, Protokoll der Akademieverammlung vom 11. März 1769. Marcy schenkte damals der Akademie „eine artige Gruppe von Alabaster“.

⁷⁸ UAAbKW, VA, Karton 2, Jahr 1770, fol. 118r-121v. „Entwurf einer Akademie der Schönen Künste des Abbé Marcy“. Der deutsche Text, ohne Adressat, Unterschrift und Datum, und von einer anderen Hand geschrieben, ist wohl eine deutsche Übersetzung des französischen Originalentwurfs von Marcy. Zu den hier genannten Entwürfen von Marcy und Kaunitz im Jahre 1770 siehe auch: *Carl von Lützow*, *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1877, S. 52.

⁷⁹ UAAbKW, VA, Karton 2, Jahr 1770, fol. 124–134 (25. Mai 1770).

⁸⁰ Ebenda, fol. 135r-v (26. Juni 1770). Diese französisch geschriebene *Reflexions* sind von Marcy eigenhändig geschrieben und auch unterschrieben.

In dieser Zeit ist Marcy auch bei offiziellen, von Maria Theresia bestellten Kunstwerken involviert. Angeblich verfasste er für den Triumphbogen in Innsbruck die Inschriften⁸¹ und lieferte 1772 den bereits erwähnten Entwurf für das Grabmal Gerard van Swietens. Im Laufe dieses Jahres übersiedelte er, wie bereits erwähnt nach Löwen, wo er am 24. Oktober 1772 Propst des Kollegiums St. Paul und damit Kanzler der dortigen Universität wurde.⁸² Hier entwickelte er weiterhin eine rege Tätigkeit, die, wie zuvor, sehr unterschiedliche Arbeitsgebiete umfasste. Als er am 15. September 1791 in Brüssel verstarb, befand sich in seinem Nachlass eine bedeutende Sammlung von Münzen und Medaillen, die versteigert wurde. In Wien blieb als bildhafte Erinnerung auf sein

Wirken das bekannte, von Franz Messmer und Jacob Kohl 1773 gemalte posthume Repräsentationsbildnis von Kaiser Franz Stephan von Lothringen im Kreise der Direktoren seiner Sammlungen.⁸³ Seine sonst nur noch schriftlich bekannte umfangreiche Tätigkeit in Wien wird in vorliegendem Beitrag, dessen Ausgangspunkt das Grabmal Metsch in der Schottenkirche bildet, durch die teils bewiesene, teils angenommene Entwurfstätigkeit bei Grabdenkmälern um eine neue, bis heute noch konkret fassbare Facette reicher. Die hier besprochenen Werke sichern ihm, dem Techniker und Wissenschaftler, auch einen Anteil an der Kunstentwicklung in Wien, und das in der Zeit des komplizierten Überganges von Barock zum Klassizismus.

⁸¹ Schmidt (zit. Anm. 59), S. 87, ohne Quellenangabe.

⁸² Zu diesem letzten Lebensabschnitt J. F. Marcys siehe u. A.: Schmidt (zit. Anm. 59), S. 87 f.; Büchner (zit. Anm. 58), S. 256 f.; Courbet (zit. Anm. 58), S. 365, Anm. 5.

⁸³ Das Bild befindet sich heute im Foyer des Naturhistorischen Museums in Wien.– Christa Riedl-Dorn, Die Kaiserlichen Kabinette, in: Zedinger (zit. Anm. 72), S. 111 f., mit Abb. auf S. 110, S. 115–117, Kat. Nr. 6.01 (Maria Ranacher).

Die Restaurierung des Grabdenkmals von Graf Johann Adolph Metsch in der Wiener Schottenkirche

In der Wiener Schottenkirche befindet sich das Grabmal von Graf Johannes Adolph Metsch, der 1760 in seinem 67. Lebensjahr verstarb. Das Denkmal wurde vom Schwiegersohn (Johann Joseph Metsch-Khevenhüller) und der Tochter des Verstorbenen (Maria Carolina Metsch-Khevenhüller) im Jahr 1768 gestiftet.

Es ähnelt in seiner Konzeption und Farbigkeit jenem des 1757 verstorbenen Grafen Johann Joseph Trautsohn im Stephansdom, gefertigt von Balthasar Moll. Die idente Materialwahl – schwarzer und weißer Stein kombiniert mit Blei – ist auffallend. Beide Grabmäler tragen im Zentrum das Porträtmedaillon des Verstorbenen, welcher über einem Sarkophag platziert von zwei vollplastischen Figuren betrauert wird.



Abb. 1: Porträtmedaillon des Grafen Metsch, zur Hälfte freigelegt

Am Grabmal des Grafen Metsch sind die Metallapplikationen aus Blei auf einem im frühklassizistischen Stil errichteten Aufbau aus schwarzem und weißem Marmor appliziert. Am ädikulaartigen Oberbau ist das hochovale Porträtmedaillon des Grafen dargestellt. Metsch trägt ein spanisches Mantelkleid und eine üppige Allongeperücke. Das Medaillon wird von einer Lorbeergirlande umrahmt, die seitlich von ovalen Ringen gehalten wird. Die Bekrönung bilden zwei Vasen und ein Kreuz.

In der Mittelzone sitzen auf dem Sarkophag zwei Trauergenien. Der linke Genius hält eine gebrochene und erloschene Lebenskerze als Symbol für den Tod, der rechte einen Schlangengreif als Symbol der Ewigkeit. Zwischen den Genien sind zwei gekreuzte, von einem Band gehaltene Knochen auf einer weißen Marmorplatte appliziert.

Am Gesims unterhalb des Sarkophags ist das gräfliche Wappen angebracht. In der unteren Zone befindet sich eine Inschrift aus feuervergoldeten Bronzelettern, die auf die Stifter des Grabmals hinweist.

HERSTELLUNGSTECHNIK

Ein Großteil der Metallteile wurde im Wachsau-schmelzverfahren gegossen. Für einige Details verwendete man Lehmteilmformen. Im Innenraum der hohl gegossenen Genien und auf der Rückseite des Porträtmedaillons befindet sich noch die originale Kernmasse. Es handelt sich um eine rötliche Schamottmasse, der Pflanzen beigemischt wurden (Weizen oder Roggen). Für das Denkmal wurden etwa 240 kg Blei verwendet.

Nach dem Guss wurde die Ornamentik auf den Schauseiten detailreich punziert. Nicht einsehbare Rückseiten wurden lediglich geglättet, jedoch nicht durch Punzierung überarbeitet (Abb. 2).



Abb. 2: Haare des linken Trauergenius, lediglich die Sichtseiten wurden nachzisiert



Abb. 4: Dicke weiße und ockerfarbene Beschichtungsreste in der Ornamentik (Schleife der gekreuzten Knochen)



Abb. 3: Porträtmedaillon Metsch im Zustand vor der Restaurierung, pustelig korrodiert



Abb. 5: Nach der Freilegung traten zahlreiche Reparaturlötungen mit Zinn zu Tage

SCHADENSBIELD

Sämtliche Metallteile befanden sich in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Alle Metalloberflächen waren blattvergoldet, die Oberflächen waren stark berieben und von Korrosionsprodukten unterwandert.

Neben diesem optisch unbefriedigenden Erscheinungsbild war auch die Stabilität einzelner Elemente

gefährdet. So war das Wappen aus seinen Verankerungen gerissen und hing nur mehr an einer einzigen Schraube. Etwa die Hälfte des Lorbeergehänges und der Schleifen, die Flammen beider Vasen und der Schlangenreif des rechten Genius fehlten. Die Lebenskerze des linken Genius lag demontiert auf dem Abschlussgesims des Grabmals. Das Porträtmedaillon und die Genien zeigten



Abb. 6: Linker Genius im Zustand vor der Restaurierung

massive Korrosionsschäden in Form von pusteligen Aufwölbungen (Abb. 3).

UNTERSUCHUNGEN

Der Restaurierung gingen eingehende Untersuchungen des Metallbestandes sowie eine Analyse der Metalllegierung und der Fassungen voran.

Die Metalllegierung wurde als 100% Blei mit einem Arsenanteil unter 0,5% bestimmt.¹ Auf dem Blei befand sich meist eine Korrosionsschicht, die an den hervorstehend montierten Bestandteilen besonders ausgeprägt war. So waren beispielsweise das linke Bein und die Draperie des linken Genius großflächig korrodiert. Auf den Korrosionsschichten lag eine dicke Grundierung aus Bleiweiß, Kreide und einem ockerfarbenen Pigment, die auf eine ehemalige Blattvergoldung schließen ließ. Eine Blattvergoldung in dieser Periode konnte jedoch lediglich am Porträtmedaillon in Spuren nachgewiesen werden. Auf dieser Fassung befand sich eine durchgehend rote Schicht aus Bleiminium und Zinnober, gefolgt von einem Ölüberzug. Diese zweite Fassung enthielt Schwerspat. Sie kann also eindeutig in das 19. Jahrhundert datiert werden.² Die darauf liegende Vergoldung und weitere Ausbesserungen mit Bronzepigmenten und Wachs sind wohl in das 20. Jahrhundert einzuordnen.

Einiges spricht dafür, dass alle Metallteile ursprünglich materialsichtig waren:

¹ Analyse der Metalllegierung, Dr. Robert Linke, Naturwissenschaftliches Labor, Bundesdenkmalamt.

² Analyse des Fassungsaufbaus, Dr. Robert Linke, Naturwissenschaftliches Labor, Bundesdenkmalamt.



Abb. 7: Stark korrodierte Bestandteile, Zustand nach der Freilegung

1) Der Kreideaufbau der ersten Fassung war auffallend dick. Die dicke Grundierung steht aber in einem Widerspruch zur ursprünglichen, feinen Ziselierung der Oberfläche (Abb. 4).

2) Die Metalloberflächen waren unter der Fassung stark zerkratzt und teilweise beschädigt. Man hat also eine bereits gealterte Oberfläche gefasst.

3) Bei beiden Genien gab es in der Draperie Ergänzungen in Gips, die eindeutig von einer Reparaturphase stammten: Die Fassung der Gipsergänzung hatte nämlich denselben Schichtenaufbau wie die Metalloberflächen. Die erste Fassung dürfte also aufgetragen worden sein, als man Fehlbereiche des Denkmals mit Gips ergänzte. Zudem finden sich unter den Gipsergänzungen ungefasste ziselierte Bereiche.

4) Es gibt am ganzen Denkmal zahlreiche Lötungen in Zinn-Bleilot. Im Herstellungsprozess wurde aber mit reinem Blei gearbeitet. Bei dieser auch handwerklich hohen Qualität ist es unwahrscheinlich, dass der Gießer Reparaturen mit Zinn/Bleilot ausführte. Bei den Zinn-Bleilötungen handelt es sich demnach um Alt-reparaturen. Einige dieser Reparaturen liegen unter der ersten Fassung. Diese kann demnach nicht original sein (Abb. 5).

5) Die Zeichnung im Codex Gartenschmid zeigt alle Bleiskulpturen des Denkmals ungefasst. Vergoldet sind auf dieser Zeichnung nur die Lettern der Inschrift. Das ist schlüssig, denn diese bestehen nicht aus Blei, sondern aus feuervergoldeter Bronze.

6) Der unterschiedliche Zustand der Korrosion unter den Fassungsschichten, sowie die Tatsache, dass einzelne Gliedmaßen der Genien besonders stark korrodiert waren, gaben einen weiteren Hinweis darauf, dass die Fassungen sekundär aufgebracht worden sind (Abb. 6 und 7).



Abb. 8: Trauergenius während der Freilegung



Abb. 9: Freilegung des Wappens

Ohne Zweifel waren die Bleiskulpturen im 18. Jahrhundert heller als heute. Auch die Zeichnung im Codex Gartenschmid zeigt sie in einem helleren Grauton. Sie dürften sich also besser von der schwarzen Architektur abgehoben haben als heute. Das Erscheinungsbild des Grabmals entspricht nun wieder nahezu dem ursprünglichen Gestaltungskonzept.

Es gab noch einige andere Hinweise auf alte Restaurierungen. Auf der Rückseite der Ronden gibt es Ritzungen, hier steht der Name „John“ bzw. „Johna“(s) und die Zahl „90“, ein möglicher Hinweis auf eine Renovierung im Jahr 1890.

Die Genien sind in früherer Zeit mindestens zwei Mal demontiert worden, dies belegen die sekundären Bohrungen für die Führungsstifte, auf welche die Figuren aufgesetzt wurden.

Die geschmiedeten Führungsstifte tragen die Bezeichnung „G.K.“ bzw. „G:K:“, ob es sich hier um die Initialen des Schmiedemeisters handelt, ist bis dato nicht



Abb. 10: Porträt Graf Metsch im Zustand nach der Restaurierung

geklärt. Auch kann nicht mit Sicherheit deren Originalität festgestellt werden.

RESTAURIERMASSNAHMEN

In Absprache mit dem Auftraggeber und mit dem Bundesdenkmalamt wurde entschieden, die Fassungen abzunehmen und das präsumtive ursprüngliche Erscheinungsbild wiederherzustellen. Die Entfernung der Fassungen erfolgte mit Lösemittel, die als Gel oder Kompressen aufgetragen wurden (Abb. 8). Erst bei der Freilegung traten sämtliche Details der Ornamentik zu Tage, die zuvor durch die Sekundärfassungen verdeckt waren (Abb. 9).

Die Abnahme der Korrosionsprodukte wurde auf elektrolytischem Weg durchgeführt.

Pustelige Bereiche auf der Stirn des Grafen konnten durch Glätten mit Polierstäben aus Hämatit unter Berücksichtigung des Oberflächenglanzes zurückgedrängt werden (Abb. 10).

Alte Gipsergänzungen an den Gewanddraperien der Genien wurden durch Ergänzungen in Blei ersetzt, da die Gipsergänzungen nach der Freilegung optisch nicht integriert hätten werden können.



Abb. 11: Ornamentik -Hofkleid des Grafen, zur Hälfte gereinigt

Nach dem Ausrichten von Deformationen konnten kleinere Risse vielfach mechanisch geschlossen werden. An mehreren Bruchstellen war aus Stabilitätsgründen eine Verlötung erforderlich.

Alte Reparaturlötungen mit Zinn wurden, sofern sie niveaugetreu ausgeführt waren, belassen. Sie wurden lediglich mit Blei retuschiert.

Einen großen Anteil der Restaurierung hatte die Ergänzung von Fehlbereichen des Grabmals. So konnten anhand eines historischen Stiches von 1877³ sowie einer historischen Fotografie⁴ die Lorbeerhänge und die fehlenden Flammen rekonstruiert werden (Abb. 17, Kartierung).

Fehlende Teile der Girlande wurden nach dem Vorbild des vorhandenen Originalbestandes aufgebaut. Die originalen Gehänge sind auf ein pombiert getriebenes feuerverzinntes Eisenblech aufgelötet. Dieses war stark korrodiert und vermutlich auch der Grund dafür, dass etwa die Hälfte des Bestandes bereits fehlte. Das Trägerblech der vorhandenen Teile der Girlande wurde behutsam entrostet, konserviert und zur Verstärkung

³ Norbert Dechant, *Kenotaphiographia Scotensis, Beschreibung aller Grabdenkmale*, Wien 1877, S. 21, Fig. 4.

⁴ Foto BDA MFD 6046.



Abb. 12: Handgefertigte Schrauben aus dem 18. Jahrhundert



Abb. 13: Trauernder Genius im Vorzustand

mit einem Kupferblech hinterlegt. Auch alle anderen am Grabmal vorhandenen Bestandteile aus Schmiedeeisen wurden entrostet und konserviert.

Der 1877 noch vorhandene Schlangenreif des rechten Genius wurde nach einem zeitgleichen Objekt in der Kapuzinergruft rekonstruiert. Als Vorlage diente der Schlangenreif am Sarkophag der zweiten Gemahlin Josephs II, Maria Josepha, die 1767 starb.



Abb. 14: Trauernder Genius im Zustand nach der Restaurierung



Abb. 15: Grabmal Metsch im Zustand vor der Restaurierung

In diesem Zusammenhang sei auf die Ähnlichkeiten in Details der Ornamentik mit Werken des Balthasar Moll hingewiesen.⁵ Die stilistische Nähe zu den Werken von Balthasar Ferdinand Moll kann aus technischer Sicht bestätigt werden. Man hat den Eindruck, dass die Fertigung in gleicher Weise erfolgte. Außerordentlich ähnlich ist auch die feine Bearbeitung der Oberfläche (Abb. 11). Eine ähnliche Gestaltung der Haarlocken an den Genien sowie die feingliedrige Schraffur der Gewanddraperien können an etlichen Werken Molls vergleichend beobachtet werden.

Alle Bereiche, an welchen aus Stabilitätsgründen Lötungen vorgenommen werden mussten, sowie alle Ergänzungen wurden abschließend durch chemische Färbung im Patinat dem Original angeglichen. Schließlich wurde zum Schutz auf alle Metalloberflächen eine dünne Schicht aus mikrokristallinem Wachs aufgetragen.

Alle noch in erstaunlichem Ausmaß vorhandenen originalen Schrauben konnten nach der Korrosionsbehandlung und Konservierung wieder am Objekt montiert werden (Abb. 12). Das Wappen musste zur Wiedermontage rückseitig mit einer Zusatzkonstruktion aus Edelstahl verstärkt werden, um die Gewichtsbelastung auf die Ornamentik zu entlasten.

Das Grabmal Metsch ist nun wieder neben der technischen Instandsetzung und Ergänzung wesentlicher Fehlteile in seine ursprüngliche Farbgebung rückgeführt worden (Abb. 13 bis 16).

⁵ Vgl. Gewanddraperien und Ornamentik der Kleidung an Särgen der Kapuzinergruft, Genien vom Grabmal Joseph Trautson im Stephansdom.



Abb. 16: Grabmal Metsch im Zustand nach der Restaurierung

KARTIERUNG

Fehlstellen im Metallbestand – Kartierung

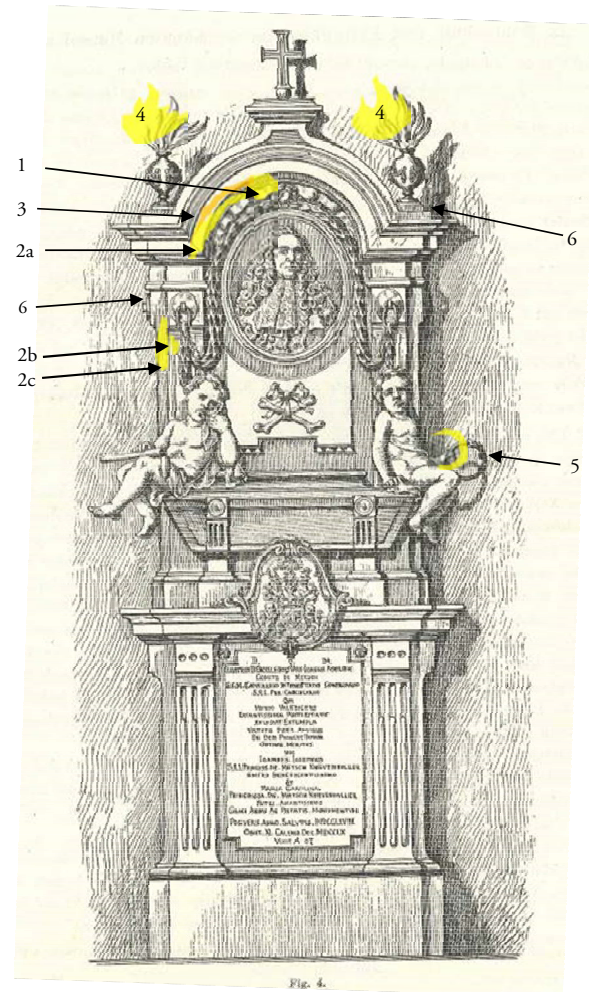


Abb. 17: Holzstich von 1877

Fehlteile:

- 1 Mittelteil des Lorbeergehanges
- 2a Linke Hälfte des Lorbeergehanges
- 2b Linkes Bugstück des Lorbeergehanges
- 2c Endstück
- 3 Linke Hälfte des Wellenbandes mit Schleife oberhalb des Lorbeers
- 4 2 Flammen der Vasen
- 5 Schlangenreif des rechten Putto
- 6 Ovalronde der linken Schmalseite, (am Gesims liegend stark deformiert vorgefunden)

Hier nicht eingezeichnet:

Teile der Gewanddraperien der Genien, Zahlreiche Beeren und Lorbeerblätter am vorhandenen Bestand

Vier Tierskulpturen – Allegorien der vier alten Erdteile von Josef Stammel um 1742

BESCHREIBUNG DER SKULPTUREN:

Vier holzgeschnitzte Tierbüsten. Lindenholz, vollrund geschnitzt, originale Vergoldung (Abb. 1–5).

Pferd (Europa; H 72 cm, L 70 cm)

Kamel (Afrika; H 72 cm, L 80 cm)

Elefant (Asien, insbes. Indien; H 45 cm, L 80 cm Rumpflänge; L gesamt inklusive Rüssel 110 cm)

Krokodil (Amerika/Südamerika; H 35 cm, L 80 cm)

Die vier Tierbüsten sind als Allegorie der vier alten, im 18. Jh. bekannten Erdteile zu deuten. Vergleichbare Darstellungen sind im Fresko von Giovanni Battista Tiepolo (1752/53) im Treppenhaus der Residenz Würzburg zu finden. Erdteil-Allegorien kommen im 16. Jh. nach der Entdeckung des neuen Erdteils Amerika auf und erlebten im 17. und 18. Jahrhundert eine Konjunktur vor allem in der Fresko-Malerei. In der plastischen Kunst von Porzellan, Stuckreliefs und Skulpturen erscheinen Erdteil-Allegorien seltener und Tiere meist nur zusammen mit den entsprechenden weiblichen allegorischen Figuren. Dass Tiere als autonome Allegorien der vier alten Erdteile fungieren, dürfte selten und im vorliegenden Fall nur durch die Rekonstruktion des geplanten architektonischen Zusammenhangs erklärbar sein.¹

Beim heimischen Pferd als Allegorie für Europa ist die Anatomie korrekt. Für die exotischen Tiere mag es dem virtuosen Bildschnitzer an lebendiger Anschauung gefehlt haben, was Mitte des 18. Jahrhundert vor Erfindung von zoologischen Tierparks, Fotografie und Fernreisen nicht verwundert. Selbst in der seinerzeit berühmten Menagerie von Prinz Eugen von Savoyen im Park des Belvedere in Wien, in einer Kupferstichfolge von Salomon Kleiner 1734 publiziert, fehlten Kamel, Elefant und Krokodil. Den Ansprüchen an anatomischer Genauigkeit werden diese Skulpturen zwar nicht gerecht, aber

¹ Siehe Abschnitt „Entstehungszusammenhang und ursprünglicher bzw. geplanter Standort“.

eine jede imponiert durch Originalität und Ausdruckstärke – nicht ohne einen Schuss Humor.

DER KÜNSTLER JOSEF STAMMEL (1695–1765) – ZUSCHREIBUNG

Bei der Suche nach dem Künstler wurde mit der auffallend souveränen Darstellung des Pferdes begonnen, die sich von vergleichbaren Pferden in der Kunst des 18. Jahrhunderts, auch in der Malerei, durch eine Eleganz abhebt, wie man sie sonst nur von der italienischen Kunst der Renaissance her kennt, z. B. von Giambologna (1529–1608). Auffallend ist die stolze Pose, die wie eine Charakterdarstellung anmutet. Die Lebendigkeit deutet auf einen Künstler hin, der mit der Darstellung von Pferden besonders vertraut war. Eleganz, italienischen Einfluss² und Lebendigkeit in der Gestaltung findet man in Werk und Biographie des Grazer Bildhauers Josef Stammel (1695–1765), mit dessen Ruhm man in erster Linie „Die vier letzten Dinge“ – Tod, (Jüngstes) Gericht, Hölle und Himmel – in der Klosterbibliothek des Benediktinerstifts Admont verbindet (1755–1760). Stammel weilte zur Vervollkommnung seiner Ausbildung von 1718–1724/6 an den wichtigsten Kunststätten Italiens. Seine herausragende Fähigkeit zu Darstellung von Pferden wird durch den imposanten St. Martins-Altar (1738–1740) in der Schlosskirche von Straßgang bei Graz belegt, ein Hauptwerk seiner reifen Jahre.³ Mit drei lebensgroßen Pferden in verschiedenen Lebensaltern (Jugend, Lebensmitte, Alter) hat er nicht seinesgleichen und gilt als Unikat in

² Peter Volk, Münchner Rokokoplastik in Michael Braunsteiner (Hg.), famosus statuaris Josef Stammel (1695–1765). Barockbildhauer im Auftrag des Benediktinerstiftes Admont, Bd. 1, Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte des Benediktinerstiftes Admont, Admont 1996, S. 106 f.

³ Horst Schweigert, Die Barockbildhauer Johannes Georg und Josef Stammel: eine stilkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung, Graz 2004, S. 79–88 und Tafel VI–VII.



Abb. 1: Vier Tierbüsten als Allegorie der vier alten Erdteile, wie sie im 18. Jh. bekannt waren

der Kunstgeschichte.⁴ Bei keinem weiteren Bildhauer des 18. Jahrhunderts fällt eine so enge Beziehung zu Pferden auf.

Die Haltung des Pferdes mit einem angewinkelten und einem ausgestreckten Vorderbein als Sitzstellung (Abb. 2) kommt in der Natur nur bei Kühen aber kaum bei Pferden vor. Sitzende Pferde in der Natur haben entweder beide Vorderbeine angewinkelt oder beide ausgestreckt. Das eine Bein angewinkelt und das andere ausgestreckt existiert nur in einem kurzen Augenblick während des Aufstehens eines liegenden Pferdes. Dasselbe gilt für das Kamel. Beim Pferd bringt der etwas zurückgelehnte Kopf etwas Beruhigung in das eigentlich dynamische Geschehen des Aufrichtens nach dem Liegen. Der Eindruck von ruhender Ausgeglichenheit wird beim Gegenstück Kamel durch den noch weiter zurückgelehnten Kopf verstärkt und die Proportionen durch das überlange vorgestreckte Bein ausbalanciert (Abb. 3). Die von der natürlichen Körperhaltung abweichende Besonderheit der Tierfiguren

mit vorgestrecktem Bein werden wir als bewusst eingesetztes spezifisches Stilmittel des Künstlers zur Erzielung eines lebendigen Ausdrucks. Dieses künstlerische Gestaltungsmittel ist auch bei gesicherten Werken von Josef Stammel zu finden, z. B. Evangelist Lukas (Abb. 6), im stürzenden Pferd der Saulus-Gruppe im linken Nebentalar von St. Martin in Straßgang (Abb. 7) und beim liegenden Pferd der Eligius-Gruppe im rechten Nebentalar (Abb. 8). In diese Reihe lassen sich die Figuren Pferd und Kamel einordnen.

Der Künstler hat das Pferd der Vierergruppe am Huf des vorgestreckten Beines beschlagen – mit einem holzgeschnitzten Hufeisen, in dem sogar die Hufnagelköpfe – aus Holz! – sichtbar sind (Abb. 9). Die Mitte der Hufunterseite hat – anatomisch korrekt dargestellt – eine V-förmige Erhebung, in der Pferdeanatomie „Strahlbein“ genannt; links und rechts daneben sind „Strahlfurchen“ (Abb. 10, Anatomie des Pferdehufes). Diese sind auch am abgeschlagenen Pferdebein in der Hand des jungen Knechts erkennbar. Derartige Feinheiten werden nicht an einer Kunstakademie gelehrt, gelten wahrscheinlich auch nicht als bildwürdig. Das ist vielmehr die Sichtweise eines Hufschmieds beim Pferdebeschlagen. Der geradezu

⁴ Regina Ahlgrimm-Siess, Stammel Josef in Allgemeines Künstlerlexikon – die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 105, Berlin 2019, S. 444 f.



Abb. 2: Pferd

liebevoller Realismus bis ins kleinste Detail eines Pferdehufnagels lässt auf eine weitere außergewöhnliche Beziehung des Künstlers schließen, der zur handwerklichen Kunst eines Hufschmiedes. Der Zunft der Hufschmiede hatte Josef Stammel bereits mit der St. Eligius-Gruppe



Abb. 3: Kamel



Abb. 4: Elefant



Abb. 5: Krokodil

ein Denkmal gesetzt. Für die Verehrung des in Frankreich beheimateten St. Eligius von Noyon in seiner Funktion als Schutzheiliger der Hufschmiede gab es zuvor in der Steiermark keine Tradition.⁵ Hier scheint etwas von

⁵ Mündliche Mitteilung durch Herrn Hofrat MMag. DDr. Martin Schmiedbauer, Pfarrer an St. Martin Straßgang/Graz am 6.10.2019.



Abb. 6: Evangelist Lukas von Josef Stammel, Stiftsbibliothek Admont

Stammels persönlichem Werdegang Niederschlag in seiner Kunst gefunden zu haben.

Man kann sich eine Prägung in Kinderjahren und Jugendzeit durch häufigen Aufenthalt in einer Hufschmiede vorstellen, wo für einen Buben immer viel los ist und es interessante Dinge zu beobachten gibt. Diese Vermutung wurde durch eine Mitteilung vom Landesarchiv der Steiermark in Graz bestätigt.⁶ Es gab tatsächlich ca. 80–100 m entfernt gegenüber von Stammels Elternhaus in Graz, Metahofgasse 17 in der Metahofgasse 12–14 eine Schmiede. Man darf eine nachbarschaftlich-freundschaftliche Beziehung der Familien vermuten, die wohl auch während Stammels Tätigkeit ab 1726 für das Stift Admont anhielt. Er blieb zeitlebens Besitzer seines Elternhauses mit der väterlichen Werkstatt. Ein Schmied der Nachbarsfamilie namens Straub mag für den Knecht im Eligius-Altar Modell gestanden haben. Er trägt individuelle Züge (Abb. 11). Sein Alter wird anhand des jugendlichen Aussehens auf ca. 30 ± 5 Jahre geschätzt. Es könnte sich um den am 4.2.1704 als Sohn des Schmiedes Andreas Straub getauften Anton Straub⁷ gehandelt haben, der zur Entstehungszeit des Altars

⁶ Schreiben von Frau Dr. Elke Hammer-Luz vom 30.10.2019.

⁷ Mitteilung von Heidrun Boshof, M.A., Diözesanarchiv Graz-Seckau vom 5.12.2019 aus dem Taufbuch Band 7 der Pfarre Straßgang bei Graz.



Abb. 7: Saulus-Gruppe des Hochaltars von St. Martin in Straßgang



Abb. 8: Eligius-Gruppe des Hochaltars von St. Martin in Straßgang

(1738–1740) 34–36 Jahre alt war. Eine Identifizierung des bisher anonymen Knechts mit einem benennbaren Schmied erscheint insofern nicht abwegig, da in der Eligius-Legende die Anheilung des abgeschlagenen Pferdebeins in einer Schmiede stattfand und außerdem zwei andere Altarfiguren mit porträhaften Gesichtszügen laut Tradition lebende Personen darstellen sollen: Saulus sei ein Selbstporträt des Künstlers (Abb. 12) und Eligius ein Porträt des Auftraggebers Abt Anton II. von Mainersberg



Abb. 9: Hufunterseite der Pferdebüste: Hufeisen in Holzschnitztechnik mit Resten einer Vergoldung

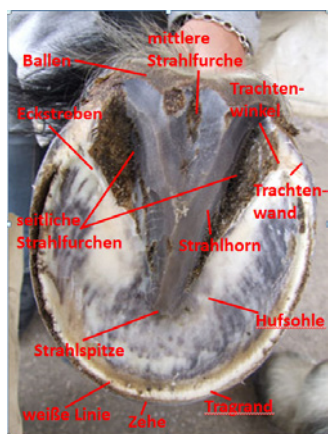


Abb. 10: Anatomie des Pferdehufes



Abb. 11: Der junge Schmied im Eligius-Altar



Abb. 12: Selbstporträt des Künstlers als Saulus

(1674–1751) (Abb. 8).⁸ Dass in der Kunst des 18. Jahrhunderts ein einfacher Handwerker dargestellt wurde, also bildwürdig war, dürfte nicht häufig der Fall gewesen sein. Neben der Darstellung dreier Pferde in einem Altar mit bühnenartiger Barockarchitektur dürfte das eine weitere Besonderheit in der europäischen Kunstgeschichte sein, die wir dem steiermärkischen Künstler Josef Stammel verdanken.

Weitere Vergleiche zur Absicherung von Josef Stammel als Autor der Tierbüsten bieten sich durch gestalterische Besonderheiten beim Kamel an. In der Natur hat das Kamel eine gleichmäßige Fellstruktur, unseres davon abweichend ein langhaarig gelocktes Fell (Abb. 3). Dieselbe geschnitzte Fellstruktur haben Kamel und Hund in

⁸ Schweigert (zit. Anm. 3), S. 87, ebenda S. 317, Abb. 35 und 36.

der großen Admonter Weihnachtskrippe von 1753–55 von J. Stammel (Abb. 13), die Kamele im Relief der Königin von Saba vor Salomo sowie der Pelzbesatz der Husarenuniform, die Oswald Eyberger trägt. Kamele haben in der Natur kleine, spitze Ohren. Unser Kamel hat runde, offene Ohren, wie die Kamele der Weihnachtskrippe. Vergleichbare Ohren finden wir nicht bei den gängigen Haustieren Pferd, Kuh, Schwein und Hund aber beim wildlebenden Biber (Abb. 14). Biber waren zwar über eine lange Zeit in Österreich ausgestorben, ihre Wiederansiedlung erfolgte erst in den 1970er Jahren. Aber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren sie im Grazer



Abb. 13: Lockiges Fell bei Tierdarstellungen von Josef Stammel: Kamelbüste im Vergleich mit Kamel und Hund der großen Weihnachtsskrippe, Stiftskirche Admont

Raum noch weit verbreitet, dem Künstler mit Sicherheit vertraut⁹ und ihm offenbar als Vorbild exotisch genug.

Die auffallendste Eigenart der Stammelschen Kamele ist ihre Pferdeähnlichkeit. Der Pferdefreund Stammel hat das ihm mangels lebendem Modell unbekannte Wesen „Kamel“ mit Maul, Nüstern und Zaumzeug einschließlich Trensengebiss eines Pferdes ausgestattet (Abb. 15). Gleichwohl ist seine Identität durch ein Etikett aus dem 19. Jahrhundert gesichert, das es an einer Schnur am Hals trägt.¹⁰ Die Beschriftung in altertümlicher Schreibweise lautet „Kameel“ (Abb. 16).

⁹ Das große Auwaldgebiet an der Mur im Süden von Graz stellte einen idealen Biberlebensraum dar. (Mitteilung von Mag. Brigitte Komposch, Institut für Tierökologie und Naturraumplanung, Graz vom 21.1.2020.) Der Biber war damals bei der hohen Geistlichkeit beliebt, der Stammels Auftraggeber angehörten. Sie hatten ihn wegen der Umgehung des seinerzeit strengen Fleischverbotes zur Fastenzeit gerne auf dem Tisch. Er galt, da im Wasser lebend, als Fisch, und Fisch(fleisch) war erlaubt.

¹⁰ Beim Pferd ist ein entsprechendes Etikett mit derselben Beschriftung erhalten geblieben. Deren Inhalt kann interessant sein, ist aber noch ungeklärt. Es kommen folgende Deutungen in Frage: „L.M.“ als Initialen eines Vorbesitzers oder Standorts; „A/171“ als Signatur eines Depots (A=Admont?); die runde Zahl „21800“ – vielleicht eine Versicherungssumme und die darunter stehende, damit verbundene Zahl „31077“ als Nummer des Versicherungsvertrags oder Frachtbrief-Nr. eines Bahntransports. Denn auf dem Hals des Kamels gibt es den Rest eines Bahn-aufklebers „23 X. 911.“ (Abb. 16 rechts). Dieser weist auf einen Bahntransport am 23.10.1911 hin, wohl innerhalb Österreichs. Als Standort des Vorbesitzers wurde der Salzburger Raum überliefert. Sind diese Annahmen richtig, hätte der Versicherungswert im Jahr 1911 21800 Goldkronen betragen. In eine aktuelle Währung des Jahres 2019 umgerechnet, würde das eine damalige Wertschätzung in Höhe von 269.600 € bedeuten.

Für die Darstellung von Elefant und Krokodil können wir zwar keinen direkten Vergleich mit einer erhaltenen Figur, wohl aber ein Foto des sogenannten Universum heranziehen, einer ungewöhnlichen Skulpturengruppe von Josef Stammel aus den 1750er Jahren. Auf einem Foto von 1860 vor der weitgehenden Zerstörung durch einen Klosterbrand in Admont sind u. a. Elefant, Kamel und Krokodil zu erkennen.¹¹ Das weist darauf hin, dass sich Josef Stammel auch mit der Darstellung exotischer Tiere beschäftigt hat.

Stammels narrative Tierdarstellungen sind in einem religiösen Kontext entstanden. Das trifft auf die als autonom erscheinenden Tierbüsten ebenfalls zu. Der Zusammenhang mit einem biblischen Thema erschließt sich in diesem Fall erst durch den rekonstruierten historischen Standort im folgenden Abschnitt. Häufig setzt Stammel die Tierfiguren nicht nur als Statisten ins Bild. Er hat sie nicht selten mit Empathie ausgestattet und als agierende Wesen in das biblische Geschehen mit einbezogen, siehe z. B. das beim Anblick des Gekreuzigten zusammen mit dem Reiter zurückschreckende Pferd (Abb. 17)¹², den Esel vor der Krippe, der lauthals in den Lobgesang der Hirten und Engel einstimmt (Abb. 18), den Ochs an der Krippe, der mit großen Augen die Geburt des Heilands bestaunt (Abb. 19) und das Äffchen im Gefolge der

¹¹ Schweigert (zit. Anm. 3), S. 116–120.– *Ahlgrimm-Siess*, Josef Stammel (1695–1765). Leben und Werk. Dissertation Universität Graz 2000, Saarbrücken 2010, S. 120 f.

¹² Michael Braunsteiner (Hg.), Barockbildhauer Josef Stammel (1695–1765). Spurensuche, Bd. 4, Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte des Benediktinerstiftes Admont, Admont 1997, S. 89.

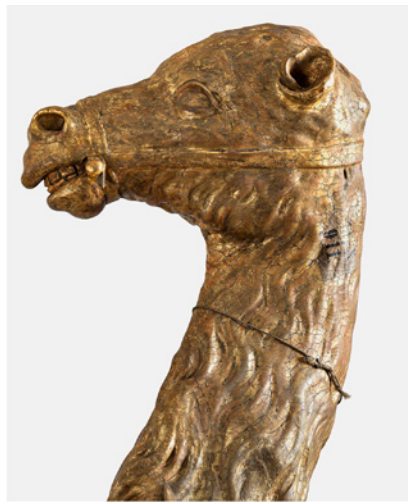


Abb. 14: Ohren bei Kamelen von Josef Stammel und in der Natur



Abb. 15: Zaumzeug bei Pferd und Kamel von Josef Stammel

Königin von Saba, das ebenfalls eine Gabe darreichen will (Abb. 20). Diesen Beispielen gemeinsam ist die Lebendigkeit der Darstellung, die die vier Tierbüsten

ebenfalls kennzeichnet, sowie „... ein köstlicher Humor ...“, wie es ein Besucher des Stifts im 19. Jahrhundert an dem seinerzeit berühmtesten Werk Stammels, dem



Abb. 16: Etikett und Reste eines Bahnaufklebers an der Kamelbüste



Abb. 17: Kreuzigungsszene mit zurückschreckendem Pferd und Reiter (Wallfahrtskirche Frauenberg an der Enns)



Abb. 18: Anbetung der Hirten, Stiftskirche (Sakristei) Admont

„Universum“ beobachtet hat.¹³ Auch unter diesen Aspekten von „Lebendigkeit“ und eines zuweilen „köstlichen Humors“ lassen sich die Tierfiguren in das Oeuvre des Bildhauers Josef Stammel einordnen.

ENTSTEHUNGSZUSAMMENHANG UND URSPRÜNGLICHER BZW. GEPLANTER STANDORT

Da Josef Stammel fast ausschließlich für das Benediktinerstift Admont in der Steiermark tätig war, muss man davon ausgehen, dass die Tierbüsten einen Platz in dessen Bau- und Ausstattungsgeschichte haben. Eine

¹³ P. Thassilo Weimaier 1859, zit. in: Schweigert (zit. Anm. 3), S. 116 – Ahlgrimm-Siess 2010 (zit. Anm. 4), S. 320.



Abb. 19: Der Ochs an der Krippe des Jesuskindes

Aufstellung im rein kirchlichen Bereich ist wenig wahrscheinlich, es kommt eine Bibliothek in Frage. Der Benediktinerorden war schon immer in der Pflege von Bildung und Wissenschaften engagiert. Wir können rekonstruieren, wofür die allegorischen Tierfiguren geplant waren. Die Frage, ob sie tatsächlich an dem vorgesehenen Platz aufgestellt wurden, muss allerdings offen bleiben.

Die Figuren wurden sehr wahrscheinlich für die Raumausstattung des ersten Baus der Klosterbibliothek im Benediktinerstift Admont in der Steiermark in Auftrag gegeben, der unter Abt Anton II. von Mainersberg zwischen 1734–1742 errichtet wurde und der bis 1753 existierte. Dieser erste Bibliothekstrakt ging zwischen 1754–1760 in einem zweiten Bau auf, der wiederum durch den dritten Bibliotheksbau an einem anderen Standort im Stiftsgelände ersetzt wurde. Der dritte, 1776 vollendete Bibliotheksbau, die größte Klosterbibliothek der Welt, beeindruckt noch heute als Gesamtkunstwerk. Im Gegensatz zu den Vorgängerbauten enthält sie aufgrund geänderter Baupläne keine Emporen, für die Josef Stammel laut Überlieferung eine Vierergruppe von Skulpturen geschaffen hatte. Bisher vermutet man, dass es sich um die vier Evangelisten gehandelt haben könnte, die jetzt an anderen Plätzen in der Bibliothek stehen.¹⁴ Einzelheiten wurden nicht überliefert. Es könnte sich auch um die vier Tierbüsten gehandelt haben. Hiernach wäre deren ursprünglicher Standort im oberen Bereich des Bibliothekssaales zu suchen.

Neuere Untersuchungsbefunde an Holz und Fassung aus dem Restaurierungsatelier Rolf-Gerhard Ernst (München) von September 2019 bestätigen das. Die

¹⁴ Schweigert (zit. Anm. 3), S. 101–103, Tafeln VIII–XI.



Abb. 20: Relief mit der Königin von Saba, Stiftsbibliothek Admont

Unterseiten des vorgestreckten Pferdehufes, die Klauen des Kamels sowie beide Füße von Elefant und Krokodil tragen eine Goldfassung, was nur mit einer Positionierung auf Untersicht erklärbar ist. Darüber hinaus lieferte die Untersuchung weitergehende Detailkenntnisse. Der Bildschnitzer hatte aus Gründen der Arbeitsökonomie die dem Betrachter abgewandte Seite der Skulpturen weniger ausgearbeitet. Hieraus muss man schließen, dass sie weit oben im Raum angebracht gewesen waren, so dass auch bei einem Aufenthalt auf den Emporen kein Blick auf sie herab möglich war. Die Innenarchitektur der Bibliothek, wie wir sie heute ohne Emporen sehen, kann keinen Anhaltspunkt für die ursprüngliche Aufstellung liefern. Wir können jedoch ein Vergleichsbeispiel heranziehen.

Nach Martin Mannewitz sind Bau- und Ausstattungsgeschichte des ersten Bibliothekstraktes (1734–1742) nicht dokumentiert bzw. nicht erhalten.¹⁵ Überliefert ist allerdings ein Schreiben aus dem Jahr 1742 von Abt Anton II., der ein Deckenfresko mit der Szene der Königin von Saba vor Salomo wünschte, wie es im selben Jahr Paul Troger für die Bibliothek des Benediktinerstifts Altenburg in Niederösterreich geschaffen hatte. Während für die Architektur bzw. die überlieferten Entwurfszeichnungen die Bibliothek des Benediktinerstifts Ottobereun (1715–1718) als maßgebliches Vorbild genannt wird, hat sich der Bauherr für die Ausstattung offenbar mehr an das aktuellere Vorbild der Altenburger Bibliothek gehalten, die 1742 fertig gestellt wurde. Wahrscheinlich galt das nicht nur für das Deckenfresko, sondern auch für das umrahmende Skulpturenprogramm dieser Szene.

In Altenburg sind hoch im Raum auf Konsolen über dem Gesims und direkt unter der altbiblischen Szene

¹⁵ Martin Mannewitz, *Stift Admont: Untersuchungen zu Entwicklungsgeschichte, Ausstattung und Ikonographie der Klosteranlage*. München 1989, S. 146–157.



Abb. 21:
Deckenansicht
(Detail) der
Stiftsbibliothek
Altenburg

zwei Pferde (Pegasus?) und zwei Sphinxen in weißem Stuck platziert (Abb. 21). Die Pferde greifen weit in den Raum hinein. Das Konzept einer Vierergruppe als einrahmenden Skulpturenschmuck, auch in der paarweisen Anordnung, sollte wohl für Admont formal übernommen aber inhaltlich mit den Allegorien der damals bekannten vier alten Erdteile ausgefüllt werden. Sie symbolisieren zum einen die Weltoffenheit des Benediktinerordens. Zum anderen stehen die dargestellten Tiere in einem direkteren Bezug zur geplanten biblischen Szene: Die orientalische Königin reiste per Kamel oder hatte zumindest mit Schätzen beladene Kamele im Gefolge. Im Vorbild des Paul-Troger-Freskos der Altenburger Bibliothek, mit der man wetteiferte und die man übertreffen wollte, sind Kamele dargestellt. Eine weitere Sinnebene unserer kleinen Menagerie erschließt sich durch den einen Protagonisten des Bildthemas. In der alten jüdischen Quelle Targum Sheni (7.–8. Jahrhundert oder früher) erscheint König Salomo, der für Weisheit und Gerechtigkeit steht, auch als Herr der Tiere und wird traditionell auf einem Löwenthron herrschend dargestellt. So wäre er für den Betrachter des Freskos durch die räumlich um ihn herum platzierten Tierbüsten auch in dieser Funktion wahrnehmbar.

Soweit zum Konzept der geplanten Ausstattung. Während Abt Anton II. noch mit dem vorgesehenen Freskantem Bartolomeo Altomonte per Schriftwechsel diskutierte, hat möglicherweise der ihm ergebene Bildhauer seinen Auftrag über die vier, das Fresko einzu-rahmenden Tierbüsten umgehend erledigt. Wir können daher als deren Entstehungszeit 1742/1743 annehmen. Die Anbringung der vier Tierbüsten im ersten Bibliotheksbau sollte wahrscheinlich paarweise hoch im Raum erfolgen:

1.) Pferd und Kamel als Transporttiere für Reiter und Waren, gleich hoch (72 cm) und in etwa gleich lang (70 bzw. 80 cm), waren an der leicht abgeflachten Rumpfunterseite auf einer Unterlage befestigt. Huf bzw. Klaue der vorgestreckten Beine wurden wegen der vorgesehenen Untersicht auch an der Unterseite vergoldet.

2.) Elefant und Krokodil, mit 45 bzw. 35 cm Höhe kleiner als Pferd und Kamel, aber mit der Rumpflänge von circa 80 cm gleich lang, waren an den Rückseiten befestigt. Dort sind alte Zapfenlöcher sichtbar. Die Fußsohlen der Vorderfüße tragen Spuren einer Vergoldung.

Das Deckenfresko, das die Vierergruppe hätte flankieren sollen, kam jedoch nicht zustande. Altomonte fand die Szene mit der Königin von Saba und Salomo eher passend für einen Palast¹⁶ und wohl unschicklich für eine Klosterbibliothek. Es gelang ihm nicht, den hochrangigen Geistlichen davon zu überzeugen.¹⁷ Da der Platz an der Decke für das geplante Fresko leer blieb, konnten die Tierbüsten die vorgesehene Funktion als räumlich-plastische Einrahmung eines altbiblischen Geschehens nicht erfüllen, zumal der Verweis auf die vier Erdteile und die altbiblische Vorgeschichte im nachfolgenden Projekt der Großskulptur „Universum“ in erweiterter Form realisiert wurde. Diese annähernd vier Meter hohe Skulptur, die anhand zahlreicher Figuren die kulturelle Entwicklung der Menschheit auf unserer Erde zur Anschauung brachte,

¹⁶ Ebenda, S. 151.

¹⁷ Der vermutlich irritierte Abt mochte ihm auch keinen weiteren Auftrag mehr erteilen. Erst sein Nachfolger im Amt zog Altomonte wieder zur Bibliotheks-Ausstattung heran, als sich der Künstler bereits im 80. Lebensjahr befand.



Abb. 22: Ein Drache am Kirchenhimmel der Stiftskirche von Altenburg

stand im Mittelpunkt der Bibliothek, sprach für sich und bedurfte wegen ihrer umfassenden, komplexen Aussage¹⁸ keiner weiteren Kunstform, wie z. B. einer Freskomalerei. Die trotz aller Originalität in Erfindung und Qualität der Ausführung überflüssig gewordenen Tierbüsten wurden spätestens 1753 vor dem Abriss des ersten Bibliotheksbaus eingelagert, der Patina im Inneren der Hohlkörper von Pferd, Elefant und Kamel nach zu urteilen für einen längeren Zeitraum. (Das Krokodil ist massiv aus einem Holzstück angefertigt worden und enthält keinen Hohlraum.) Das Fehlen von Brandspuren spricht dafür, dass sie von dem verheerenden Klosterbrand von 1865 verschont blieben. Die rückseitigen Schnittflächen tragen Fassungsspuren, sind also original und resultieren nicht aus einem späteren Eingriff zur Beseitigung eventueller Brandschäden.

Mit dem Aufkommen historischen Bewusstseins, auch für Kunstwerke vergangener Epochen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurden die Tierbüsten wohl in dieser Zeit restauriert und Stellen, die für die Aufstellung im ursprünglichen Architekturzusammenhang nicht ausgearbeitet worden waren, wurden anspruchsvoll ergänzt, so dass sie für einen anderen Aufstellungsort geeignet waren. Das Alter des eingefügten Holzes und der ergänzenden Fassung passen zur vermuteten Zeit der Restaurierung im 19. Jahrhundert.

Zum Verständnis von Auftrag, Ausführung und historischer, zumindest geplanter Aufstellung der Tierfiguren gehört die Kenntnis des Stiftes Altenburg als Vorbild. Martin Mannewitz machte darauf aufmerksam, dass man mit dem ersten Bibliotheksbau in Admont in Konkurrenz

zur zeitgleich zwischen 1732/34–1742 errichteten Altenburger Stiftsbibliothek trat.¹⁹ Das hat mit zwei herausragenden Persönlichkeiten zu tun. Abt des Benediktinerstiftes Altenburg war Placidus Much, Weinbauernsohn, Verordneter des Niederösterreichischen Landtags, Berater der Kaiserin Maria Theresia in Fragen der Steuerregulierung und vor allem ein bewundertes Finanzgenie.²⁰ Abt Anton II. von Admont muss als Vorsitzender des Benediktinerverbandes von 1730 bis 1746 in mindestens ebenso hohem Ansehen gestanden haben. So wetteiferten beide als oberste Bauherren ihrer Stifte in guter barocker Manier miteinander. Der ca. 10 Jahre jüngere Abt Placidus hatte anfangs die Nase vorn. Admont holte auf und sollte bei der Stiftsbibliothek mit größeren Dimensionen und außergewöhnlichen Kunstwerken überholen, deren phantasievollste der „famosus statuarius“ Josef Stammel schuf. Aber erst einmal ließ sich Abt Anton II. von Stift Altenburg anregen. Paul Trogers Fresko der Königin von

¹⁹ Mannewitz (zit. Anm. 16), S. 130.

²⁰ Abt Placidus (1685–1756) hatte trotz immenser Bautätigkeit in seinem Stift keine Schulden sondern beachtliche finanzielle Reserven hinterlassen. Er konnte hervorragende Künstler wie Paul Troger (1698–1762), den vielleicht genialsten und modernsten Freskantens seiner Zeit in Österreich für sein Ausstattungsprogramm gewinnen (und finanzieren). Er selber war der Inventor der geistlich-intellektuell höchst anspruchsvollen bildlichen Ausstattung seines Stiftes, war sowohl mit den antiken Philosophen als auch mit der zeitgenössischen Aufklärung vertraut und wollte aus diesem profunden Wissen heraus seine Bibliothek mehr als einen Tempel der Weisheit denn als Ort für die Aufbewahrung von Büchern verstanden wissen (*Hanna Egge*, Die Frage nach dem Inventor des Bildprogramms von Stift Altenburg und die Ikonographie der Sakristei, Alte und moderne Kunst, 26.1981, 177, Innsbruck 1981, S. 7–10.).

¹⁸ Schweigert (zit. Anm. 3), S. 116–120.



Abb. 23: Zur künstlerischen Verwandtschaft des Drachens von Paul Troger und des Krokodils von Josef Stammel

Saba vor Salomo mit skulpturaler Flankierung war kein Einzelfall. Es seien weitere Beispiele genannt.

(1) Ein riesiges, furchterregendes Reptil von fast 6 m Länge im Fresko der Westkuppel (1732–1734) der Altenburger Stiftskirche zählt zu den spektakulärsten Einfällen von Paul Troger (Abb. 22). Der Drache am Kirchenschiff mag bei den Klosterstifts-Bauherrn jener Zeit für Aufsehen gesorgt haben. Das Krokodil der Vierergruppe erscheint als dessen künstlerischer Verwandter (Abb. 23) und als Vorgriff auf den Jurassic-Park-Film von Steven Spielberg von 1993.

(2) In einem Kuppelfresko der Altenburger Bibliothek hat Paul Troger 1742 vier Kirchenväter dargestellt. Abt Anton II. ließ ab 1742 als „Ersatzlösung“ für die gescheiterte Freskierung die Gemälde von 24 Kirchengelehrten für seine Bibliothek anfertigen. Die Länge der großen Bibliothek in Altenburg hatte er mit seinem Bibliotheksbau um 20 m übertroffen. Nun konnte er auch mit seiner Gelehrten-Galerie die Altenburger Bibliothek um 20 großformatige Bildnisse überbieten.

(3) Abt Anton II. verfolgte das ihm offenbar sehr wichtige Thema „Königin von Saba vor König Salomo“ als Personifikation der Weisheit weiter.²¹ Nachdem der Freskant nicht lieferte, beauftragte Abt Anton II. seinen Stiftsbildhauer mit diesem Thema. Josef Stammel gelang mit einer gemäldeähnlichen, vielfigurigen Schnitzarbeit eine zum Altenburger Fresko künstlerisch adäquate Lösung (Abb. 20).²² Sie enthält als ikonographische

Besonderheit auch die Szene mit dem sprichwörtlich gewordenen salomonischen Urteil. Das Relief mit den für diese Kunstgattung geradezu riesigen Maßen von 255 × 370 cm (Lindenholz) muss allein schon an die Herstellung des Bildträgers technisch hohe Anforderungen gestellt haben. An exotischen Tieren als Hinweis auf den Orient sind zwei Kamele im Hintergrund zu sehen, ähnlich wie im Paul-Troger-Fresko. Ein Spieläffchen aus dem Gefolge der Königin sitzt im Vordergrund. Dieses Relief hatte den unvorhersehbaren Vorteil, nicht mit dem Bau als Bildträger unterzugehen, sondern auch im zweiten und dritten Bibliotheksbau Verwendung zu finden, wo es sich noch heute befindet. Nicht zuletzt wegen der künstlerisch hochwertigen skulpturalen Ausstattung durch Josef Stammel wurde die Admonter Bibliothek im 19. Jahrhundert in Anspielung auf die sieben antiken Weltwunder als das „Achte Weltwunder“ bezeichnet. Wunder von Menschenhand entstehen nicht aus dem Nichts, haben eine Vor- und Entwicklungsgeschichte. Zu dieser gehören auch unsere Tierfiguren.

ZUSAMMENFASSUNG

Als Autor einer Gruppe von vier originellen, ausdrucksstarken Tierfiguren konnte anhand von Biographie und Vergleich mit stilistischen Besonderheiten an gesicherten Werken seines Oeuvre der vielseitige Bildschnitzer Josef Stammel (1695–1765) nachgewiesen werden, der nicht nur mit Georg Raphael Donner (1693–1741) in Wien zu den beiden größten Bildhauern des 18. Jahrhunderts in Österreich zählt, sondern auch als einer der größten Bildhauer des österreichischen Barock im Allgemeinen gilt. Da er fast ausschließlich für das Benediktinerstift Admont in der Steiermark tätig war, sollte sich die Skulpturengruppe zur Absicherung der Zuschreibung in dessen Bau- und Ausstattungsgeschichte einfügen lassen. Der zumindest geplante Standort wurde im ersten Bibliotheksbau des Stifts gefunden, der 1742 zur Ausstattung anstand.

²¹ Dieses Thema muß sich in den 1740er Jahren einer gewissen Beliebtheit erfreut haben. Z.B. hatte Georg Friedrich Händel, sensibel für den Publikumsgeschmack seiner Zeit, 1748 das Oratorium „Salomon“ komponiert, dessen Vorspiel zum 3. Akt mit dem Titel: „Einzug der Königin von Saba“ zum allgemeinen kulturellen Gedächtnis gehört und häufiger im Rundfunk zu hören ist.

²² Schweigert (zit. Anm. 3), S.110 f., Abb. 47.– Michael Braunsteiner (Hg.), famosus statuarius Josef Stammel (1695–1765). Barockbildhauer im Auftrag des Benediktinerstiftes Admont, Bd. 1, Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte des Benediktinerstiftes Admont, Admont 1996, S. 160 f.

Hieraus ergeben sich zum einen die wahrscheinliche Entstehungszeit um 1742/43 und zum anderen Hinweise für das weitere Schicksal dieser Gruppe.

Die Tiergruppe war offenbar nach dem Vorbild der Klosterbibliothek von Altenburg, wo vier plastische Figuren auf Säulen direkt unter einem Deckenfresko platziert sind, dafür vorgesehen, ein Deckenfresko desselben Themas mit dem Besuch der Königin von Saba bei König Salomo einzurahmen. Nachdem sich die Diskussion um das geplante Deckenfresko hinzog und es wegen Meinungsverschiedenheiten zwischen dem kunstsinigen Abt des mächtigen Benediktinerstifts Admont

und dem renommierten Freskantem nicht zustande kam, waren die Tierbüsten überflüssig geworden. Der erste Bibliotheksbau wurde ab 1754 aufgegeben. Wegen geänderter Bau- und Ausstattungspläne für die nachfolgenden Bibliotheksbauten von Admont fanden die Figuren keine Verwendung mehr. Bei einer Restaurierung wohl in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Skulpturen so überarbeitet, dass sie nicht nur aus Untersicht zur Geltung kamen. Das weist auf eine erneute Wertschätzung hin, wohl durch einen neuen Besitzer, als die Tierfiguren zu jener Zeit in Privatbesitz gelangt waren.

Hinter hohen Mauern mitten in der Stadt: Der Garten des Sommerpalais Schwarzenberg in Wien und seine öffentliche Zugänglichkeit vom frühen 18. Jahrhundert bis 2020.

Erster Teil: 18. und erste Hälfte des 19. Jahrhunderts

Am Beispiel des Schwarzenberggartens möchte ich einen Teilbereich der Nutzungsgeschichte von Gärten und Parks vorstellen: den öffentlichen Zugang in die barocken Lustgärten als soziale Räume. Auskunft über die Zugangsmöglichkeiten in den Schwarzenberggarten geben zahlreiche veröffentlichte Berichte, Reiseführer, Orts- und Reisebeschreibungen, Archivalien sowie Bild-dokumente, die nun in chronologischer Folge ab dem frühen 18. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert vorgestellt werden.¹ Die Sekundärliteratur nennt unterschiedliche

Zeiten ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Zeitpunkte der Öffnung, die Quellen geben uns jedoch Hinweise auf den weitaus früher erfolgten Zugang in den Garten.²

¹ Die Hinweise auf die Quellen stammen großteils aus: *Gustav Gugitz*, Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien, 5 Bde., Wien 1947–1958, 4. Bd., 1958, S. 82 f.– Weiters: Beiträge in österreichischen Zeitschriften und Zeitungen in: Österreichische Nationalbibliothek Bearb., ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften 1689–1947, ANNO-Suche, www.onb.ac.at.– *Maria Auböck*, *Manfred Schwaba*, Garten des Palais Schwarzenberg, Wien. Gutachten zur Unterschutzstellung für den Schwarzenberg-Garten laut Denkmalschutzgesetz Novellierung 2000 im Auftrag des Bundesdenkmalamtes Wien. Abteilung Gartenarchitektur, Wien 2003, Manuskript, BDA Wien.– *Johannes Spitaler*, Die bauhistorische Entwicklung des Palais Schwarzenberg ehem. Palais Mansfeld-Fondi am Rennweg in Wien, Dipl.-Arb., Technische Universität Wien, 2013.– Eigene Recherchen.

² *Adolf Berger*, Der fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalast am Rennweg in Wien (...) von 1697–1735, Wien 1885, S. 4: 1782 Besuch Kaiser Joseph II. im Garten und seine Erkundigung nach der Besucherfrequenz.– Bereits als Begleittext veröffentlicht in: *George Niemann*, Palastbauten des Barockstils in Wien, Wien 1882.– *Adolf Berger*, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennweg in Wien (...), in: 1. Lieferung: Gartenpalais des Fürsten Schwarzenberg, Wien 1882, S. 1 ff.– *O. A.*, Vom Schwarzenberg-Garten, in: *Wiener Zeitung*, 1.10.1901, S. 3 f.: Um 1750 war der Garten noch nicht öffentlich zugänglich, 1782 erkundigt sich Kaiser Joseph II. nach der Besucherfrequenz in Garten.– *Camillo Schneider*, Der Wiener Garten am Rennweg, in: *Dendrologische Gesellschaft zur Förderung der Gehölzkunde und Gartenkunst in Österreich-Ungarn* (Hg.), Die Gartenanlagen Österreich-Ungarns in Wort und Bild, Wien 1911, 1. Bd., 3. Heft: Aus den fürstlich Schwarzenbergischen Gartenanlagen in Wien und Böhmen, S. 8 ff., dazu S. 15: ab dem Ende des 18. Jahrhunderts geöffnet.– *Von Landstraßer Lehrern* herausgegeben (Hg.), Die Landstraße in alter und neuer Zeit. Ein Heimatbuch, Wien 1921, S. 188: seit 1812 im Sommer zugänglich.– *Erika Veik*, Barocke Gartenanlagen Wiens, phil. Diss., Universität Wien, 1931, S. 46: in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts öffentlich zugänglich gemacht.



Abb. 1: Joseph Emanuel Fischer von Erlach del., Johann Adam Delsenbach sc., „Lust Gebäude und Garten Sr. Hochfürstl. Durchl. Adam Frantz Fürsten von Schwarzenberg, (...) wie solches meistens aufgerichtet“, Kupferstich, 1719 veröffentlicht

ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS: ENTSTEHUNG UND BLÜTE DES HOCH- BAROCKEN GARTENS

Heinrich Franz Graf Mansfeld Fürst Fondi erwirbt ab Oktober 1697 Grundstücke entlang der Heugasse in der Vorstadt Lampelbrunn in nächster Nähe zur kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt Wien. Beginn der Planungen für das Sommerpalais und seinen Garten ist 1697, die Bauten und der Garten werden nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt als Architekt und Jean Trehet als Gartenarchitekt begonnen. Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi zählt damit zu den ältesten nach der Befreiung 1683 von der Belagerung durch die Osmanenheere angelegten hochbarocken Gartenpalästen Wiens.

Nach dem 1715 erfolgten Tod des Bauherrn kauft das im Bau befindliche Areal 1716 Adam Franz Fürst Schwarzenberg und lässt die Anlage durch Johann Bernhard Fischer von Erlach, nach dessen Tod im Jahr 1726 durch dessen Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach großteils bis 1728 fertigstellen.³

³ 3. Bez., Rennweg 2, in: Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. 2.–9. und 20.

Die Baustelle und der entstehende Garten können nachweislich 1704 bereits besucht werden, als erstes bisher bekannt gewordenes Zeugnis des öffentlichen Zuganges in den Garten liegt uns die 1705 veröffentlichte Beschreibung des Reisenden Casimir Freschot vor⁴: „Die weittläuffigen gärten lauffen von beyden seiten weit hinter

Bezirk, Wien 1993, S. 94 ff.– Berger 1882 (zit. Anm. 2), S. 1 ff.– Berger 1885 (zit. Anm. 2): derselbe Text wie 1882.– Adolf Berger, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien. Denkwürdigkeiten von 1697–1735, in: Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, 23. Bd., Jg. 1886, S. 147 ff.– Albert Ilg, Das Palais Schwarzenberg am Heumarkt in Wien, Wien 1895.– Dagobert Frey, Das Gartenpalais Schwarzenberg in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4. Jg., 1926, S. 133 ff.– Bruno Grimschitz, Johann Lukas von Hildebrandt, Wien-München 1959, S. 28 ff., 93 ff., 172 ff., 201 ff.– Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien-München 1976, 2. Aufl., bes. S. 103, 215 f.– Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien-München 1960, bes. S. 117 ff.– Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, 3. Bd.: Wien, Wien-Köln-Weimar 2004, S. 114 ff.– Spitaler (zit. Anm. 1), S. 37 ff., 133 ff.

⁴ O. A. (Casimir Freschot), Relation Von Dem Kayserlichen Hofe zu Wien. Aufgezeichnet von einem Reisenden im Jahr 1704, Köln 1705, S. 26 f.; erschienen auch auf Französisch: Casimir Freschot, Mémoires de la cour de Vienne (...), Köln 1706, S. 17 f.

das gebäude hinauff/ wiewohl sie noch unvollkommen/ und von denen man nichts mehr siehet/ als einige stücke mauren/ welche den garten schliessen/ oder die orangerie einfassen sollen/ welche indem sie sich auff einen grossen platze erstrecken/ der ietzo noch ungebaut/ oder mit wein belegt ist/ zum wenigsten die vortrefflichkeit des vorhabens an den tag legen.“

1715 erscheint die erste gedruckte Abbildung des gesamten Bauunternehmens (Abb. 1). Bis jetzt ist die erste Ausgabe der von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach verfassten Kupferstichveröffentlichung aus dem Jahr 1713 nicht greifbar, sie enthielt 13 Kupferstiche, vermutlich war das Mansfeldische Anwesen als Kupferstich darin noch nicht enthalten. Der „Anfang Einiger Vorstellungen der vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien“, als zweite Auflage und um mehrere Stiche erweitert 1715 erschienen, enthält als zwanzigsten von achtundzwanzig Stichen den „Prospect des Lust-gebäudes und Gartens Sr. Hochfürstl. Gnaden des Fürsten von Mansfeld und Fondi, wie solches schon meistens aufgerichtet“. In der dritten Auflage 1719 ist in der Legende der Besitzerwechsel sowie die Bemerkung von 1715, „wie solches meistens aufgerichtet“ enthalten.⁵ Delsenbach bevölkert sowohl den Ehrenhof als auch den damals in drei Bereichen bereits erbauten Garten mit zahlreichen ameisenhaft kleinen Figuren. Sowohl die Ausgabe von 1715 als auch die von 1719 enthält im Titelpferstich der Ansicht der Stadt Wien samt einer Reihe von Gartenpalästen in der rechten Bildmitte seitlich eine Ansicht des Gartenpalais Schwarzenberg mit seinem charakteristischen kronenartigen Mittelteil.⁷

Bereits im Jahr 1721, als das Anwesen noch nicht fertiggestellt war, findet am 12. September der Besuch eines Mitgliedes der Kaiserfamilie, einer „josephinischen Erzherzogin“, also Maria Josepha oder Maria Amalia, statt – wegen des Regens hält sich die Erzherzogin jedoch in den Zimmern auf, spaziert darin auf und ab und gibt

Bescheid, bei schönerem Wetter wiederzukommen und dann auch den Garten besichtigen zu wollen.⁸

Im Juni 1723 besucht Prinz Eugen von Savoyen samt Entourage den Nachbargarten, um die neu aufgestellte „Feuer-Maschine“ zu besehen.⁹ „Ihre Durchlaucht der Prinz Eugenius sind verwichner Sonntag als den 27 diess in dem Garten gewesen und haben die Feuer Maschine mit gnädigstem Wohlgefallen admiriret. Daß einfallende Regenwetter, welches noch dato Continuiret hat ihme und seine ordinaire Gesellschaft vor der Zeit Vertrieben.“

Adam Franz Fürst Schwarzenberg hat großes Interesse an seltenen Pflanzen, die er teils bereits mit dem Ankauf 1716 in seinen Besitz bringt und die wohl seit Beginn der entstehenden Gesamtanlage des Mansfeldischen Anwesens kultiviert werden, wie die im Jahr 1723 als fünfundzwanzig Jahre alt genannte sukkulente Pflanze „*Aloe americana*“ (Anm.: *Agave americana*, Amerikanische Agave). Sie blüht erstmals im Jahr 1723, was in der Zeitung *Wienerisches Diarium* mit der wichtigen Bemerkung, dass „viele hohe und niedere Stands-Personen“ dieses seltene Ereignis im Garten besuchen, vermeldet wird¹⁰: „als welche von Herrn Leopold Walperger/ Hochfürstl. Lust=Gartner besorget/ und fleissigst von 8. Jahren her cultiviret worden. Indessen begeben sich täglich in obgedachten Garten viele hohe und niedere Stands-Personen/ um obgenanntes Gewächs/ und Blühe zu besehen.“

Der kaiserliche Hofdichter Johann Carl Newen veröffentlicht im *Wienerischen Diarium* im August 1723 ein Gedicht auf Latein und auf Deutsch zu Ehren der aufgeblühten „*Aloe americana*“ im Schwarzenberggarten, die dort besucht werden kann. Diese Pflanzenart gilt auch seit langem als Zeichen der Hoffnung und der Erfüllung langersehnter Wünsche, was Newen zum Ausdruck bringt¹¹:

⁸ Meldung des fürstlichen Hofrates von Prangh an Fürst Adam Franz Schwarzenberg, 13. 9.1721, in: *Berger*, 1886 (zit. Anm. 3), S. 171.

⁹ Bericht des Baubeauftragten Andreas Mayer an seinen Herrn, Adam Franz Fürst Schwarzenberg, der sich in Prag aufhielt (Český Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, Schwarzenbergische Zentralkanzlei, Wien, Fasc.1770), in: *Ingeborg Schemper-Sparholz*, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI., Habil., Universität Wien, 2004, 2 Bde., 1. Bd., S. 289.

¹⁰ O. A., in: *Wienerisches Diarium*, Nr. 64, 11.8.1723, S. 5.– Zum Ankauf 1716 siehe *Berger* 1886 (zit. Anm. 3), S. 147 ff., bes. 162 ff.: Beschreibung des Fürst Mansfeldischen Gebäudes und Gartens, 1715 und Spezifikation über das Glashaus und die Orangerie, 1715, zum Interesse des Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg an Ankäufen seltener Pflanzen S. 169 f., 173 f., 183 ff., 192.

¹¹ *Johann Georg Newen*, in: *Wienerisches Diarium*, 21. 8.1723, S. 7: die lateinischen Verse fassen das Gedicht zusammen und stehen am Beginn des Gedichtes: „*Augusta austriacis Aloe spectatur in*

⁵ *Joseph Emanuel Fischer von Erlach / Johann Adam Delsenbach*, Anfang Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien, wovon mit der Zeit das abgehende nachfolgen soll, Wien 1715, 2. Aufl., o. S., 20. Stich.– *Ulrike Seeger*, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien-Köln-Weimar 2004, S. 168.

⁶ *Roswitha Boller*, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, in: Hellmut Lorenz / Huberta Weigl (Hg.), *Das barocke Wien*. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann August Delsenbach (1719), Regensburg 2007, S. 110 ff.

⁷ *Sandra Maria Rust*, Titelblatt, in: Lorenz / Weigl (zit. Anm. 6), S. 31.

„Das ist die Aloe, die unsre Zeiten grüßet/
Die Tags blüht! und die Nachts ein süßes Oel ergießet;
Die acht und zwanzig Schuh hoch von der Wurtzel steigt:
Auf sieben tausend und sechs hundert Blumen zeigt.
Wer alda in den Kunst-gepriesnen Garten gehet/
Wo auf dem grünen Stamm der Hoffnung Blühe stehet!
Eh' er von dannen weicht: mit mir Lands:redlich sag:
So blühe Oesterreich! biß an den letzten Tag!
Und/ wie die Aloe, mit ihren stoltzen Sprossen/
Nach fünf und zwanzig Jahr/ so hoch ist aufgeschossen;
So grün Fürst ADAM auch! So blüh'ELEONOR!
So wachse JOSEPH auf! so steig' das Haus empor.“

Das seltene Ereignis der Blüte, die meist das Absterben der raren Pflanze bewirkt, wird auch in der 1723 erschienenen Sammlung von Naturvorkommnissen samt der Beigabe des Gedichtes von Newen als eigenes Kapitel beschrieben¹²:

„Unterdessens begeben sich täglich viele hohe und niedere Standes-Personen in erwähnten Lust-Garten, um dieses wunderschöne und seltene Gewächse zu sehen“.

Adam Franz Fürst Schwarzenberg gibt 1723 einen Kupferstich in Auftrag, der das Blühereignis und den Gärtner Leopold Waldberger (Waltperger), welcher diese Pflanze bereits jahrelang pflegte, zeigt (Abb. 2). Der Stich enthält eine Beschreibung der raren Pflanze und das leicht variierte Gedicht von Johann Carl Newen wiederum mit der Zeile der Besichtigungsmöglichkeit des seltenen Blühereignisses¹³:

hortis, / Cella, veges, florens, dulce fluens oleo./ Hospes, quisquis adis; nobiscum, abeundo, precare! Sic, Domus AUSTRIADUM floreat, atque fluat! / Sic ADAM vigeat! Sic ELEONORA virescat! / Sic JOSEPH crescat! Sic eat iste Domus.“ – Aloe americana, auch als „Hundertjährige Agave“ bezeichnet; zu dieser Aloe siehe auch: Berger 1886 (zit. Anm. 3), S. 174.

12 O. A., Sammlung von Natur- und Medicin wie auch hierzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten (...) An. 1723, 25. Bd., Leipzig-Budissin 1735, S. 178 f.– Von diesem Blühereignis berichtet auch noch Franz Ernst von Brueckmann in seinem 1751 verfassten und 1756 veröffentlichten Text über Wiener Gärten, in: Franz Ernst Brueckmann, Epistola itineraria XXIX. Viridaria ac hortos Viennenses exhibens, in: Franz Ernst Brueckmann, Centuria epistolarum itinerarium, 3 Bde., Wolfenbüttel 1742–1756, 3. Bd., S. 365 f.– Zur Bedeutung der Pflanze als Symbol der Hoffnung und Wunscherfüllung: Hermann Maué, Die Amerikanische Aloe, die Königin der Blumen, in: Geldgeschichtliche Nachrichten, Jg. 2015, Nr. 279/280, S. 236 ff.– Hermann Maué / Hilke Steinecke, Historische Darstellungen blühender Agaven, in: Der Palmengarten, 80. Bd., Jg. 2016, Nr. 2, S. 105 ff., bes. 106 f.– Zur Botanik: Heinz-Dieter Krausch, „Kaiserkrone und Päonien rot ...“. Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen, München-Hamburg 2003, S. 40 f.

13 Ohne Angabe des Künstlers, Aloe Americana Major, Kupferstich, 1723, Český Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, Graphiksammlung, Inv. Nr. 5839. Ich danke Michal Morawetz, PhD, Staatliches Gebietsarchiv Trebon, Abteilung Český Krum-

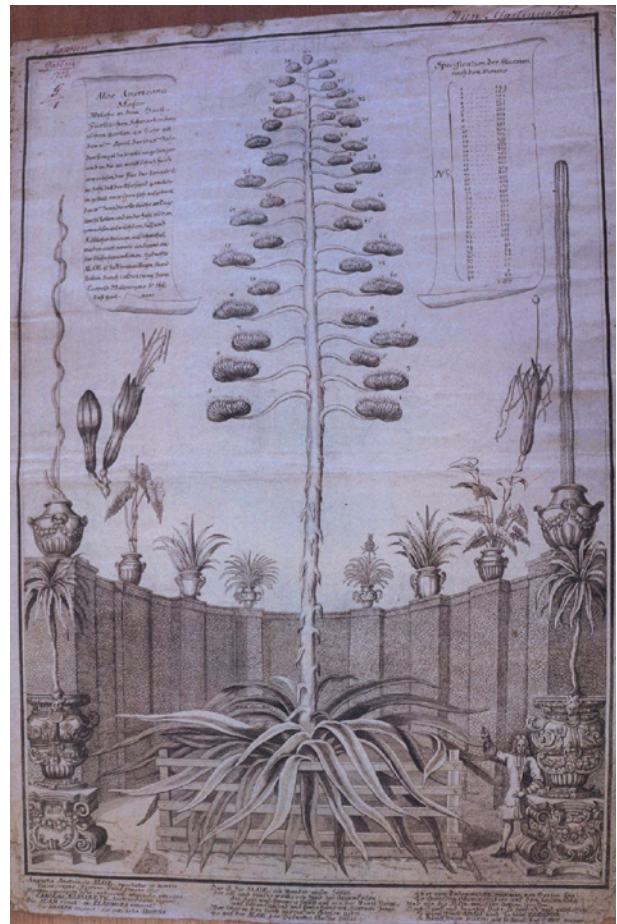


Abb. 2: Ohne Künstlerangabe, „Aloe Americana Major Welche in dem Hochfürstlichen Schwartzbergischen Garten 25 Jahr alt den 16ten April des 1723ten Jahr der stengel zu treiben angefangen (...), Kupferstich, Wien, 1723

„Wer immer in den hoch gepriesnen Garten gehet,
Wo auf der ALOE die Hofnung blüthe stehet“.

Auch im September 1726 gibt es eine botanische Besonderheit zu bestaunen: die erstmals eingetretene Blüte des „Careus triangularis“ (Anm.: Cereus triangularis, eigentl. Hylocereus triangularis, Kakteenart: Drachenfrucht), der die fünf Jahre lang durch den „dasigen Kunst Lust- und Zierd-Gartners Herrn Leopold Waldperger“ kultiviert wurde. Das Wienerische Diarium berichtet auch davon wieder¹⁴: „Weilen nun von dergleichen Raritäten hier wenig noch gesehen worden; als haben sich viele hohe

lov, für die Auffindung und die Abbildung des Stiches. Das Erscheinen des Stiches wird im Wiener Diarium am 21.8.1723, S. 7, angekündigt. Der Stich wird erstmals von Adolf Berger genannt und beschrieben, jedoch nicht abgebildet: Berger 1886 (zit. Anm. 3), S. 173 f.

14 O. A., in: Wienerisches Diarium, Nr. 71, 4.9.1726, S. 7.

Standes=Personen und der Gartnerey –Kunst=verständige Leutel/ solches Gewächs zu betrachten und zu besehen darbey eingefunden.“ Im Dezember 1726 blüht die nur selten blühende „*Collocasia folio majori*“ (Anm.: *Colocasia folio majoris*, Aronstabgewächs: Zehrwurz), „als ist gedachtes kostbares Gewächs/ dergleichen noch keine dahier gesehen worden“.¹⁵

1728 ist der Garten wohl großteils fertiggestellt, im Inneren des Sommerpalais wird weiterhin an der Ausstattung gearbeitet.¹⁶ Im Mai 1728 reist der Schriftsteller, Philosoph und Staatstheoretiker Charles Louis de Montesquieu nach Wien und erwähnt in seinem ab 1894 veröffentlichten Reisetagebuch auch den Schwarzenberggarten¹⁷: „*Ce qu'il y a de mieux est le jardin du prince Eugène celui du prince de Schwarzenberg et la maison de la marquise de Rofrano*“ („Zum Besten gehört der Garten des Prinzen Eugen, der des Fürsten Schwarzenberg und das Haus der Marquise von Rofrano“). Im Juli 1728 erfolgt der kaiserliche Besuch des Sommerpalais und des Gartens¹⁸: „Nach Mittag haben die samtl: hohen Herrschafften gnädiges Belieben getragen und Euer Durchl. Garten und Gebäu zu besehen. Abends umb 6 Uhr kamen die drei Ertzherzoginnen (Anm.: wohl Maria Josepha, Maria Amalia und Maria Theresia) und Nach deme Sie in denen Zimmern alles mit Applaus besehen und schon in Garten waren, so ist Ihr Mjsté die Kaiserin (Anm.: Amalia Wilhelmine) komen. Darauf sich Alles wieder in die Zimer begeben und haben Sich ihre Majesté die Kaiserin fast eine Stunde im Saal und in der Gallerie aufgehalten. Hernach mit größter Contento in den Garten, sich verfüget durch das Glaß Haus rechter

Hand passiret und die Menge und größe der Orangen und Cedraten Bäumen admiriret, alß dann Bei dem Diana Bad sich wieder eine gute Zeit aufgehalten, sodann auf der andern Seiten durch große Glaß und Gewächs Haus passirt, und nach bezeigter großer Contento sich in ihr Kloster (Anm.: ihr Witwensitz im Salesianerinnenkloster am Rennweg) erhoben. Ich habe die kleinen garten Wägen einspannen lassen, es ist aber niemand alß die gar kleine Ertzherzogin (Anm.: Maria Theresia) mit der Froüle Hoff Meisterin darin gefahren. Sie hat Alles auf das Genaueste außgefraget, und alle Meister so daran gearbeitet, Zu Wissen verlangt.“ Über diesen Besuch wird auch im *Wienerischen Diarium* kurz berichtet¹⁹: „Sonntag/ den 25sten Dito (...) Nach-Mittags aber hatten gesamte drey Durchl. Ertzherzoginnen sich mit Spatzierengehen in dem Fürst=Schwarzenbergisch Garten am Renn=Weg belustiget.“ Knapp nach der Fertigstellung des Gartens hält sich Karl Ludwig Freiherr von Pöllnitz im Sommer 1729 in Wien auf und beschreibt die Abendunterhaltung des Adels im Schwarzenberggarten²⁰: „Sommers-Zeit, da die wenigsten Leute in der Stadt, sind die Gesellschaften nicht so zahlreich, doch versamlet sich der Adel alle Abend in einem Garten, so dem Fürsten von Schwarzenberg zugehöret, man spielet, schwätzt daselbst miteinander, und gehet spatzieren, wenn dieses vorbey findet sich immer ein Hausß, wo man zu Abend speiset.“

Johann Basilius Küchelbecker schildert den Zugang in den Garten durch das im Inneren noch nicht fertiggestellte Palais im Jahr 1730²¹: „Der an diesen Palais gelegene grosse und weitläuffige Garten meritiret, daß solcher wohl in Augenschein genommen werde. Man gehet in denselben aus dem grossen Saal durch eine schöne Treppe, da man denn so gleich auf beyden Seiten eine sehr zahlreiche und starcke Orangerie siehet, welche in gewissen darzu aptirten Glaß-Häusern, von welchen die Decke kan wegenommen werden, in natürlicher Erde, und nicht in Gefässen stehen. (...) Überdiß gibt es daselbst schöne Grotten, Bassins, Cascaden, Bosquets und andere dergleichen zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienliche Sachen, welche diesen Garten in einen solchen Stand setzen, daß er allhier wenig seinesgleichen hat.“ Ebenso voll des Lobes für das Sommerpalais und den Garten ist Franciscus Dolfin im Jahr 1734, als

15 O. A., in: *Wienerisches Diarium*, Nr. 99, 11.12.1726, S. 8.– Auch in: O. A., *Sammlung von Natur – und Medicin wie auch hierzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten* (...) An. 1726 (...), Leipzig-Budissin 1726, S. 655; *Magdeburgische Zeitung*, Bericht vom 13.12.1726.– Zu Pflanzenraritäten im Schwarzenberggarten siehe auch: O. A., *Wiener Denkwürdigkeiten*. Die Wiener Ananas im Jahre 1719, in: *Österreichisches Morgenblatt*. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben, 11. Bd., Nr. 133, 7.11.1846, S. 530 f.– O. A., *Zur Geschichte der Ananas in Wien*, in: *Austria*. Österreichischer Universal-Kalender, Wien 1847, S. 49 ff.

16 Berger 1886 (zit. Anm. 3), S. 184 ff.

17 Albert de Montesquieu / Charles Louis de Montesquieu (Hg.), *Voyages de Montesquieu*, 2 Bde., Bordeaux 1894–1896, 1. Bd., S. 4, 20.5.1728.– *Société Montesquieu* (Hg.), *Oeuvres complètes de Montesquieu*, 10. Bd., Paris 2012, *Voyage en Autriche*, S. 12.– Jürgen Overhoff (Hg.), *Charles-Louis de (...) Montesquieu*. Meine Reisen in Deutschland 1728–1729, Stuttgart 2014, S. 41 (Anm.: Haus der Marquise de Rofrano: Gartenpalais Auersperg, Wien, 8. Bez.).

18 Bericht des Baubeauftragten Andreas Mayer an den Bauherrn Adam Franz Fürst Schwarzenberg (Český Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, Schwarzenbergische Zentralkanzlei, Wien, Fasc.1770), in: *Schemper-Sparholz* (zit. Anm. 9), 1. Bd., S. 288 f. Sie gibt die zuerst in Berger 1886 (zit. Anm. 3), S. 185 zitierte Archivalie korrigiert wieder.

19 O. A., in: *Wienerisches Diarium*, Nr. 60, 28.7.1728, S. 7.

20 Karl Ludwig von Pöllnitz, *Des Freyherrn von Pöllnitz Briefe Welche das merckwürdigste von seinen Reisen* (...) in sich enthalten, 2 Teile, Frankfurt/Main 1738 (Neuaufgabe), 1. Teil, 11. Brief (1729 verfasst), S. 280; 1. Teil, 12. Brief (1729 verfasst), S. 301: Erwähnung einiger Wiener Gartenpaläste als die schönsten: Trautson, Rofrano, Schwarzenberg, Althan, Prinz Eugen von Savoyen.

21 Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayslerl. Hofe Nebst einer ausführlichen Historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien und der umliegenden Oerter* (...), Hannover 1730, S. 795 f.

er die bemerkenswertesten kirchlichen und weltlichen Bauten in Wien beschreibt.²²

Eine unikale Attraktion im Schwarzenberggarten ist die „*sehr curieuse Feuermaschine*“: Seit ihrem Entstehen wird diese Maschine, die Joseph Emanuel Fischer von Erlach 1722 entwirft und 1723 aufstellt, um den Wasserkreislauf zum Betreiben der Wasserspiele auf den Terrassen des Gartens zu ermöglichen, in zahlreichen Reisebüchern und Berichten als besondere Sehenswürdigkeit genannt. Sie stand in einem Gebäude des Wirtschaftshofes östlich des Seitenflügels des Hauptgebäudes.²³ 1725 erscheint eine lateinisch abgefasste Promotionschrift der jesuitischen Wiener Universität, in deren Text ein kleiner Freundeskreis beschließt, Sehenswürdigkeiten, Bildungseinrichtungen u. ä. und zunächst einige Gärten in Wien zu besuchen. Am dritten Tag ihrer Unternehmungen wird der Garten des Schwarzenbergpalais besehen, besondere Aufmerksamkeit wird der Feuermaschine geschenkt, die „*durch die außergewöhnliche Freundlichkeit des Aufsehers*“ angeschaut werden kann. Diese Maschine wird in dieser Schrift zum ersten Mal beschrieben.²⁴ Der ausführlichste Bericht über die Feuermaschine findet sich in der im Jahr 1727 erschienenen Monatszeitschrift „*Das Merkwürdige Wienn*“ samt beigegebenem, von Salomon Kleiner gezeichneten Kupferstich. Der Konstrukteur selbst erklärt laut diesem Bericht den Besuchern die Maschine und ihre Geschichte.²⁵ Selbstverständlich weist

auch Johann Basilius Küchelbecker auf diese technische Rarität entsprechend hin und zeigt sie als Kupferstich²⁶: „*Das curieuseste, so man in diesem Garten siehet, ist diejenige Hydraulische Maschine, vermittelt welcher das Wasser den Berg hinan in das oberste und größte Reservoir gebracht wird, welches denn von oben herunter in den gantzen Garten laufft. Es wird aber dieselbe weder von Menschen noch von Vieh getrieben, sondern bloß durch Feuer*“. Reisende oder sich in Wien länger Aufhaltende wie etwa Künstler besuchen den Garten und bestaunen ihn und die Feuermaschine: „*Es ist das merkwürdigste, was man sehen kann*“ stellt die Schwester der Malerin Rosalba Carriera, Giovanna, in einem Brief an ihre Mutter von der mit Rosalba unternommenen Reise nach Wien im Jahr 1730 über die Maschine fest.²⁷ Diese Maschine, als eine der frühesten Dampfmaschinen in Europa, war bis um 1770 in Betrieb.²⁸

Johann Georg Keyssler hält sich 1730 in Wien auf und befindet, dass das Sommerpalais Schwarzenberg „*die nahe gelegene kaiserliche Favorita gleichsam beschämte*“.²⁹ Schon Casimir Freschot schreibt 1705, dass der in Bau befindliche Sommerpalast Mansfeld-Fondi „*weit prächtiger und von einer weit bessern Anlegung als die Kaiserl.*

²² *Franciscus Dolfin*, *Lustra Decem Coronae Viennensis*, Wien 1734, S. 84 f.

²³ *Salomon Kleiner / Johann Andreas Pfeffel* (Verleger), *Vierley Vorstellungen angenehm- und zierlicher Grund-Riße folgender Lustgärten und Prospecten, so ausser der Residenz-Stadt Wienn zu finden (...)*, Augsburg o. J. (um 1737/1738): „*Grund-Riß des (...)* *Schwarzenbergischen Gartens*“ (...), Kupferstich, 10. Tafel: „*Stelle der Feuer-Maschine*“.

²⁴ *O. A. (Anton Kaschnig)*, *Feriae aestivae rhetorum Viennensium honoribus (...)*, Wien 1725, S. 47 ff.–*Elisabeth Klecker*, *Rückständige Lehre? Moderne Technik im Unterricht der Wiener Jesuitenuniversität*, in: Josef Förster / Peter Kitzler / Vaclav Petrboř / Hany Svatosova (Hg.), *Musarum Socius*, Festschrift für Martin Svatos, Prag 2011, S. 465 ff., bes. 467 ff. Ich danke Elisabeth Klecker für den Hinweis auf ihren Beitrag. Dasselbe Werk „*Feriae aestivae (...)*“ wurde in *o. A.*, *Discursus familiares de Rebus Memorabilibus urbis Viennensis Hortos, Munimenta, Palatia, Templa et Fundationes (...)*, Wien 1725, veröffentlicht.

²⁵ *O. A.*, *Das Merkwürdige Wienn oder Monathliche Unterredungen von verschiedenen daselbst befindlichen Merckwürdigkeiten der Natur und Kunst* (bei Johann Carl Newen, Buchhändler in Wien), 2. Heft, Februar 1727, S. 67–83, Kupferstich Tafel 6. Wieder erschienen in Text und Bild in: *Michael Gottlieb Hansch*, *Das Merkwürdige Wienn (...)*, Frankfurt-Leipzig 1744, S. 67 ff., Tafel 6: Salomon Kleiner del., Johann August Corvinus sc.– Zu Newen: *Klecker* (zit. Anm. 24), S. 473 f.– Weitere Berichte über die Feuermaschine in: *Franciscus Dolfin*, *Lustra Decem Coronae Viennensis*, Wien 1734, S. 85.–*Nicolaus Klauerwiz*, *Seria Mixta Jocis Seu Libri Tres Epigrammatum*

(...), Wien 1737, S. 63. Der Autor erlaubt sich zu Ehren der Familie Schwarzenberg ein Wortspiel mit dem Betrieb der Feuermaschine und dem Familiennamen.– *Franz Ernst Brueckmann*, *Epistola itineraria XXIX. Viridaria ac hortos Viennenses exhibens (...)*, verfasst 1751, in: *Franz Ernst Brueckmann*, *Centuria epistolarum itinerarium*, 3 Bde., Wolfenbüttel 1742–1756, 3. Bd., 1756, S. 365 f.– *Gerhard von Coeckelberghe-Dützele*, *Curiositäten- und Memorabilien-Lexicon von Wien*, 2 Bde., Wien 1846, 2. Bd., S. 326.– *Berger* (zit. Anm. 3), bes. S. 187 ff., 193.– *Franz Mares*, *Die Martinelli-Frage. Beiträge zur Geschichte der Wiener Barockbauten*, in: *Mitteilungen der k.k. Central-Commission für Erfassung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale*, Jg. 1901, S. 201 ff., bes. 214.– *Erich Kurznel-Runtscheiner*, *Die Fischer von Erlachschen Feuermaschinen*, in: *Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie*, 19. Jg., 1929, S. 71 ff., bes. 74, 77 ff.– *Josef Nagler*, *Die erste „curieuse Feuer-Maschine“ in Österreich. Eine Großleistung von Josef Emanuel Fischer von Erlach*, in: *Alte und moderne Kunst*, 2. Jg., 1957, 7./8. Heft, S. 26 f.– *Zacharias* (zit. Anm. 3), S. 18 f., 120 ff.– *Spitaler* (zit. Anm. 1), S. 158 ff. Im Jahr 1930 brachte der Verein Deutscher Ingenieure anlässlich seiner Hauptversammlung in Wien eine Bronzetafel am Seitenflügel des Sommerpalais in der Prinz-Eugen-Straße zur Erinnerung an die Feuermaschine an: *Robert Messner*, *Die Landstraße im Vormärz*, Wien 1978, S. 123.

²⁶ *Küchelbecker* (zit. Anm. 21) S. 796, Kupferstich auf S. 738.

²⁷ *Emilie von Hoerschelmann*, *Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei*, Leipzig 1908, S. 242 f.: Brief vom 19.8.1730.

²⁸ *Mathias Fuhrmann*, *Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht Von der Römisch. Kaiserl. und Königlichen Residenz-Stadt Wien, und Ihren Vorstädten*, Wien 1766–1770, 4 Bde., 3. Bd., 1770, S. 41 f.

²⁹ *Johann Georg Keyssler*, *Neueste Reisen durch Deutschland (...)*, Hannover 1751 (neue Aufl.), 2. Bd., S. 1225.

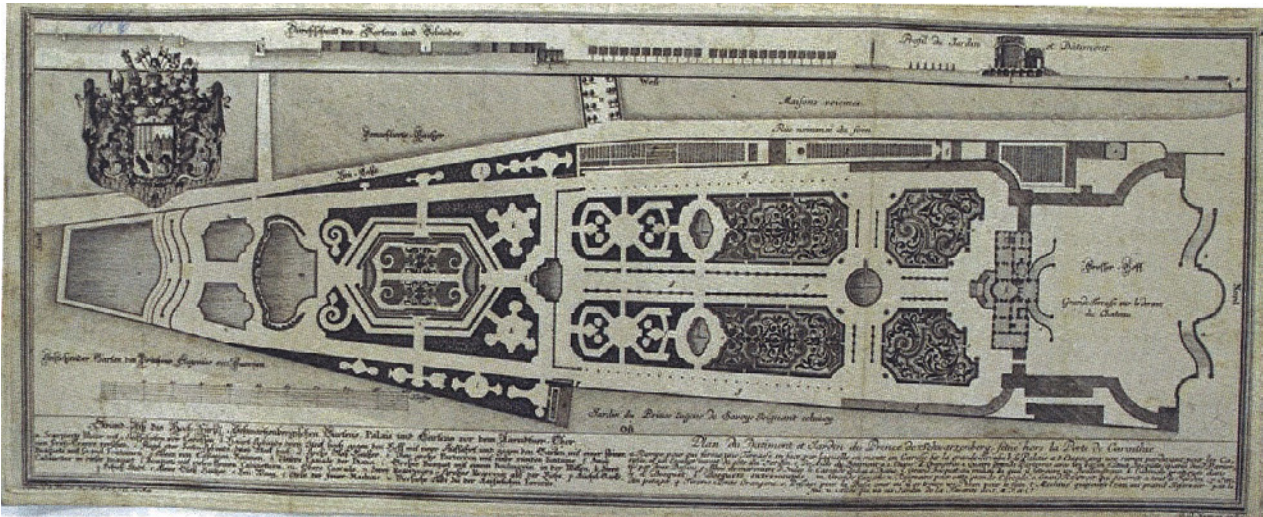


Abb. 3: Salomon Kleiner del., Georg Daniel Heumann sc., „Grund-Riß des Hoch-Fürstl. Schwarzenbergischen Gartens, Palais und Gartens vor dem Kärnthner Thor“, Kupferstich, um 1737/38

Favorite“ ist.³⁰ Dass der Garten in allen seinen Teilen im Jahr 1730 zugänglich ist, belegt der Text Keysslers über die von ihm besichtigten Zitrusgehölze³¹: „Die im Garten befindliche zahlreiche und starke Orangerie steht nicht in Kästen oder Gefässen, sondern in freyer Erde und wird des Winters mit besonders dazu verfertigten Häusern, so geheizet werden können, eingefasset und bedeckt“.

Architekturstichwerke wie das bereits genannte von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach gefertigte Werk „Anfang Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude (...)“ machen viele der in Wien befindlichen repräsentativen Bauunternehmungen des Kaiserhauses, des Adels und des Klerus europaweit bekannt. Die Legenden der Stiche sind stets in französischer und in deutscher Sprache verfasst. Das Gartenpalais Schwarzenberg und sein Garten wird in mehreren Stichen weiterer solcher von Salomon Kleiner gezeichneten, in Kupfer gestochenen Sammelbänden abgebildet: die erste dieser Veduten mit der Ansicht des Gartenpalais und der Nebenbauten von der Stadt aus erscheint 1725.³² Eine Vedute mit dem „Prospect des Rennwegs vor dem Karntner Thor“ zeigt die am Rennweg stehenden Nebentrakte des Palais.³³ Sieben Kupferstiche des Anwesens erscheinen um 1737/1738; darauf wiedergegeben sind der Grundriss der Gesamtanlage (Abb. 3), die Gartenfassade des Palais vom Gartenparterre aus, das langgestreckte Orangeriegebäude in östlichem Anschluss an das Palais mit einem Teil des

Broderieparterres der ersten Ebene, das Broderieparterre ab der großen Fontaine, die Dianakaskade am Ende der ersten Ebene, das große Boulingrin auf der zweiten Ebene und die obere Kaskade am Ende der zweiten Ebene (Abb. 4). In allen diesen Ansichten finden sich verschiedenste Gartenbesucher und Gartenbesucherinnen dargestellt: vornehm Gekleidete und einfacher Gekleidete, Erwachsene und Kinder in deren Begleitung. Den Gärtnern und Gartengehilfen, die durch ihre beständige Arbeit das Aussehen des Gartens aufrechterhalten, ist in fünf der sechs Ansichten durch die Darstellungen ihrer mannigfaltigen Arbeiten gedacht.³⁴

Aus dem Jahr 1734 liegen zwei Berichte im *Wienerischen Diarium* über die seltene Blüte der Agave im Schwarzenberggarten vor³⁵: Seit Mai wächst der Blütschaft der bereits vierunddreißig Jahre hier wachsenden *Aloe americana major* und blüht nun seit Ende August voll: „Gedachte Aloe ist durch besorgung des dasigen Hochfürstl. bestellten Lust- und Kunst-Gärtners Herrn Leopold Waldbergers/ welcher solche durch 16.jahr beobachtet/ in dem jetzigen vollkommen stand gekommen: anbey verhoffet

30 Freschot 1705 (zit. Anm. 4), S. 26.

31 Keyssler (zit. Anm. 29), 2. Bd., S. 1226.

32 Salomon Kleiner, *Vera et accurata delineatio (...) Wahrhaftte und genaue Abbildung Aller Kirchen und Clöster (...)*. (Das florierende Wien), 4 Bde., Augsburg 1724–1737, 2. Bd., 1725, 58. Tafel.

33 Kleiner (zit. Anm. 32), 4. Bd., 1737, 32. Stich/ 141. Tafel.

34 Kleiner (zit. Anm. 23), Tafel 10: „Grund-Riß des Hochfürstl. Schwarzenbergischen Gartens, Palais und Gartens vor dem Kärnthner Thor“, Tafel 11: „Prospect des Hochfürstl. Schwarzenbergischen Sommer-Palais, gegen den Garten“, Tafel 12: „Prospect eines deren Glashäuser des Hoch-Fürstl. Schwarzenbergischen Gartens von Seiten der mittleren Allee anzusehen“, Tafel 13: „Prospect aus dem Hochfürstl. Schwarzenbergischen Garten, bey der runden Fontaine nechst dem Gebäude anzusehen“, Tafel 14: „Prospect der untern Haupt-Cascade der Diana in dem Hoch-Fürstl. Schwarzenbergischen Garten“, Tafel 15: „Großes Boulingrin im öftters abgemelten Schwarzenberggl. Garten“, Tafel 16: „Obere Cascade in dem Fürstl. Schwarzenbergischen Garten“.

35 O. A., in: *Wienerisches Diarium*, Nr. 70, 1. 9.1734, S. 7.– O. A., in: *Wienerisches Diarium*, Nr. 73, 11.9.1734, S. 7.

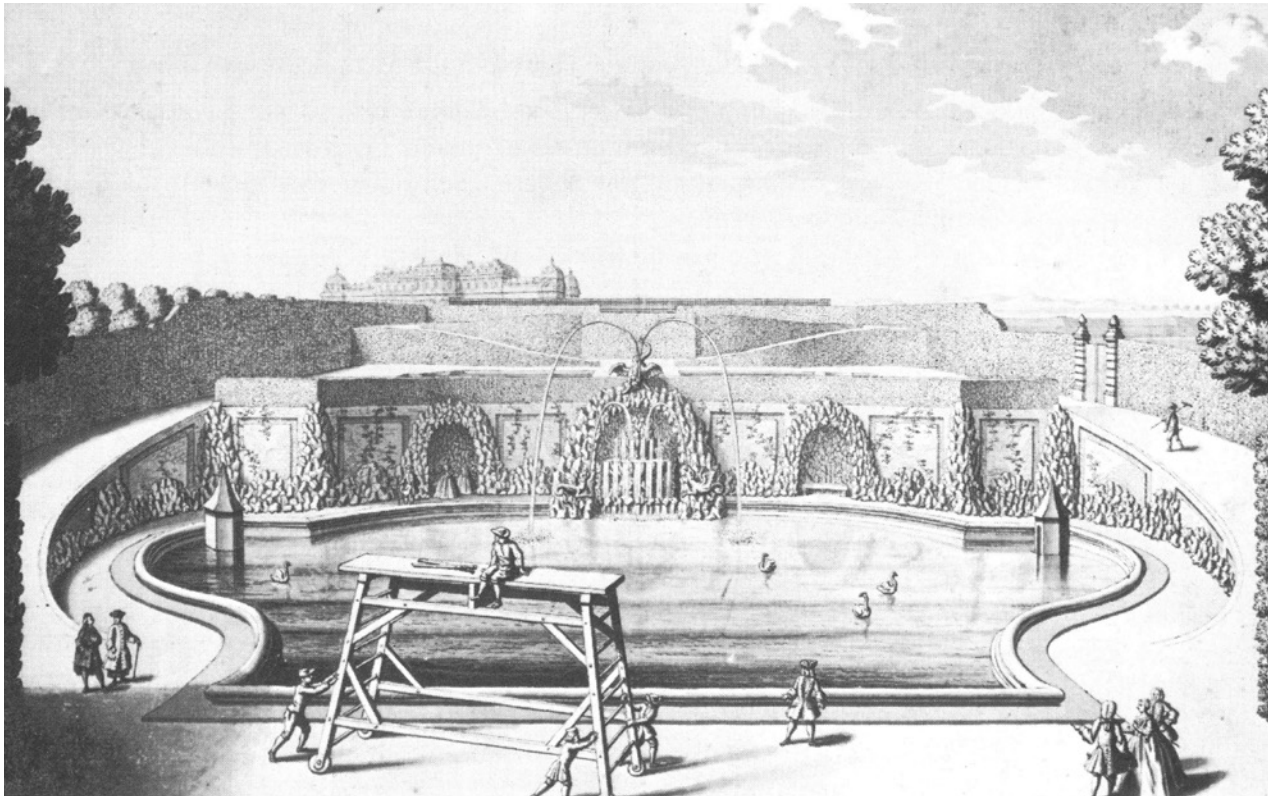


Abb. 4: Salomon Kleiner del., Georg Daniel Heumann sc., „Obere Cascade in dem Fstl.Schwarzenbergischen Garten“, Kupferstich, um 1737/38

man/ daß auch aus der blühe ein heilsames Öhl heraus fliesen werdel gleichwie diejenigel so 1723. eben bey ihme häufiges öhl gegeben.“ Auch im Juli 1735 wird im *Wienerischen Diarium* das rare Blühen der „*Aloe americana, arborescens flore*“, die seit 1723 nun bereits als drittes Exemplar im Schwarzenberggarten blüht, gemeldet.³⁶

Im Jahr 1737 hält sich Johann Jakob Küchel, Bamberger Ingenieur, Hofbaumeister und Leutnant beim Mainzer Militär im Auftrag des Fürstbischofs von Würzburg und Bamberg, Friedrich Karl von Schönborn in Wien auf und besucht selbstverständlich auch das Sommerpalais Schwarzenberg mit seinen prunkvollen Interieurs und den Garten zweimal. Er beschreibt den Garten in allen seinen Bereichen³⁷: „Die Hauptstiegen des Gebäues ist gegen den Garten, ohngedeckter mit zweyen Aufgängen und seinen ruheplätzen, auch mit parieleve (Anm.: Basrelief)

³⁶ O. A., in: *Wienerisches Diarium*, Nr. 57, 16.7.1735, o. S.

³⁷ Jutta Glüsing, *Der Reisebericht Johann Jakob Küchels von 1737. Edition, Kommentar und kunsthistorische Auswertung*, phil. Diss., Universität Kiel, 1978, 2 Bde., 2. Bd., S. 26 f., Zitat S. 27 f.– Manuskript, „Küchel, Ingeigneur und Lieutenant, dessen Reiß-Beschreibung nacher Wienn und deren orthen von 30ten octobris 1737“, Bamberg, Staatsarchiv; Glüsing, 1. Bd., Kommentar, S. 74 f. Hinweise auf Fehler Küchels: im Fontainebecken steht keine Neptungruppe, sondern vermutlich eine Amphitrite- oder Venusgruppe; es steht kein geflügelter Pegasus oberhalb der Großen Kaskade, sondern ein geflügelter Drache.

schön und gut gearbeithet, durch aus verzihret, der Garten an sich ist recht schön, hat bey dem Haupt eingang vier große parterre und beeden nebenseithen zwey große Glas Häußer mit Canalen (Anm.: „Feuerkanal“, Beheizungsanlagen), diese seynd oben mit Atiquen versehen von verschiedener verziehrung, welche vergoltet, in der mittin ein rondel zum passainen (Anm.: Bassin), worinnen der Neptunus mit seinen See Pferden und Tritons zu sehen, dann folgen zwey neben passain so faconirt in deßen mittin auch von verschiedenen Tritons wasser auswerffen, dann folgen zu beeden seithen posqueter (Anm.: Bosquet, Wäldchen) und hernach eine große und schöne Cascade an dem ersteren terrasse, dießer terrasse aber ist etwas zu hoch, benimbt deswegen etwas von prospect des Gartens, doch aber von recht guter bilthauer und Grotten Arbeith eingerichtet, auch die palustraten mit ihren urnen wohl verziehret, dann folgen 4 große posqueter mit ihren cabinets in deßen mitte ein sehr grosser boulingriene (Anm.: vertieftes Rasenparterre) mit Casonage (Anm.: Rasen) und dessen boulingrien stehen zwey reihen bäum, dessen waldung, wie Spalier in einer schnur zusammen geschnitten, welche etwas höher, als die einfassung der Cabinet, weßwegen ein recht gutes ansehen verursacht, dann folget die gantz große obere Cascade, auf welcher in der mitte das geflügelte Pferd Pegasus auß der fabel, so wasser auswerfft, zu sehen, diese Cascade ist von sonderlicher schönheit wegen ihres vielen wassers, so aus den

Grotten und Muschel werck hervorgehet, nach dießen die zwey große reservoir und der schöne Terrasse, wo mann mit wägen hinauf zu den obersten und grosten reservoir fahren könne“. Ein zweiter Besuch Kückhls im Schwarzenberggarten gilt der Feuermaschine, die „*ein recht Künstliches werck, und wegen der leichten dirigirung recht zu admiriren*“.³⁸

Im Jahr 1741 wird die Orangerie des Schwarzenberggartens mehr geschätzt als die des benachbarten Gartens des 1736 verstorbenen Prinzen Eugen von Savoyen³⁹: „*Bald an dem Eugenischen liget der Fürstl. Schwartzenbergische Pallast und Garten, in welchen man zu Wagen an dem grossen Saal hinauf fahret. Und in Wahrheit streitet dieses Werck mit dem Eugenischen umb den Vorzug, ist ihm auch an der Orangerie überlegen*“.

Den Schwarzenberggarten besucht im Jahr 1745 die Regentin Maria Theresia aus einem ganz bestimmten Grund⁴⁰: „*Den 24. (Anm.: Mai) ritte die Königin gleich nach halb siben in Schwarzenbergischen Garten, um selben in Augenschein zu nehmen inmassen solchen der Fürst für die zwei jüngste Herrschafften (Anm: Maria Elisabeth und Karl Joseph) zur Sommerwohnung angetragen.*“ Der Besuch ergab, dass die beiden Kinder aufgenommen wurden⁴¹: „*Den 26. (Anm.: Juni) fuhr der Herzog mit mir in Biroccio (Anm: „Wurst“, kleines Gefährt), (...) und sodann in Schwarzenbergischen Garten, allwo er den jüngsten Herrschafften seinen Seegen gabe.*“

Diese zahlreichen Beschreibungen aus dem 18. Jahrhundert weisen doch deutlich auf den durch die Besitzer gestatteten Zugang in den Schwarzenberggarten hin, wie es gemäß der Überlegungen von Jürgen Habermas in dem von ihm geprägten Begriff der „repräsentativen Öffentlichkeit“ erfasst wurde: Die öffentliche Darstellung von Ansehen, Macht und Rang mit den Möglichkeiten der bildenden Kunst vor dem eigenen Stand und den niedrigen Ständen des Volkes im Zeitalter des Absolutismus findet gerade auch besonders in den barocken Gartenanlagen statt.⁴²

ZWEITE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS: LANDSCHAFTLICHE VERÄNDERUNGEN IM BAROCKGARTEN

In einem 1751 vom deutschen Arzt Franz Ernst Brueckmann verfassten und 1756 veröffentlichten Text zu Wiener Gärten wird der Schwarzenbergische Garten mit seinen künstlerischen, technischen und botanischen Besonderheiten in den höchsten Tönen gelobt.⁴³

Aus dem Jahr 1753 liegt eine den Gartenbesuch einschränkende Quelle vor: Im Vertrag vom 1. Mai 1753 mit dem Lust- und Ziergärtner Leopold Waldberger steht ausdrücklich, dass er verpflichtet wurde, „*ausser denen zwey Haupt-Thoren, durch welche die Herrschafften und Personen von Distinction ein- und zu dem Ende offen gelassen werden sollen, all- übrige Thor und Thüren versperret, und dardurch verhindert werde, daß nicht jeder indistinctim aus- und einlaufen könne*“.⁴⁴ Aus einem Reisehandbuch aus dem Jahr 1758 stammen folgende treffende Zeilen, welche wiederum deutlich für einen allgemein möglichen Besuch des Gartens sprechen⁴⁵: „*Die Erlaubniß welche man hat, den Garten der alten Favorite, den Prinz Eugenischen Garten, den Fürstlichen Schwarzenburgischen (sic) Garten täglich zu besehen, und darinnen zu spatzieren, gehören mit zu den Wienerischen Ergötzlichkeiten.*“

In seiner Vedute von Wien, vom Oberen Belvedere 1759/1760 aufgenommen, zeigt Bernardo Bellotto auch den Blick über das große Wasserreservoir in den Garten bis zum Palais Schwarzenberg (Abb. 5): bevölkert ist die Umgebung des Wasserreservoirs mit einem vornehm gekleideten Paar, mit zwei Fischern in Begleitung eines Hundes, mit einer Gärtnerin und einem Gärtner an und vor der begrünten Spalierwand und mit zwei einfach gekleideten Frauen, die eine trägt einen Korb, ein kleiner weißer Hund läuft vor ihnen. In den unteren Ebenen des Gartens sind keine Personen dargestellt.⁴⁶

Mathias Fuhrmann übernimmt in seiner 1770 erschienenen Veröffentlichung fast wortwörtlich den

³⁸ Glüsing (zit. Anm. 37), 2. Bd., S. 49.– Glüsing (zit. Anm. 37), 1. Bd., Kommentar, S. 75.

³⁹ Anselm Desing, Auxilia Historica, Oder Historischer Behülff (...), mehrbändig, Stadt am Hof nächst Regensburg 1741, 2. Teil, 1. Bd.: Von Teutschland, S. 1094.

⁴⁰ Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebücher 1742–1776, Wien 1907–1972, 2. Bd., 1908, S. 59 f.: „*die Königin*“: Maria Theresia, Königin von Böhmen und Ungarn, „*der Herzog*“: Franz Herzog von Lothringen, Großherzog von Toscana, ab 1745: Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen.

⁴¹ Khevenhüller (zit. Anm. 40), S. 67.

⁴² Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt/Main 1962, 1. Aufl., 1976, 8. Aufl., S. 19 ff.– Eva Berger, Menschen und Gärten im Barock. Das Leben und Treiben in

Lustgärten vornehmlich in der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt Wien, Worms 2013, bes. S. 11 ff.

⁴³ Brueckmann (zit. Anm. 25), S. 365 f.

⁴⁴ Hinweis auf diese Quelle und nicht korrekt wiedergegebene Quelle in: Berger 1886 (zit. Anm. 3), S. 147 ff., Zitat S. 198. Ich danke Michal Morawetz, PhD, Staatliches Gebietsarchiv Trebon, Abteilung Český Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, für die Übermittlung des Originallaudes der Quelle (Schwarzenbergische Zentralkanzlei (Schwarzenberska ustredni kancelar), Karton 1482, Signatur A 6G alfa 1c).

⁴⁵ Peter Willebrandt, Historische Berichte und praktische Anmerkungen auf Reisen in Deutschland (...), Hamburg 1758, S. 379.

⁴⁶ Bernardo Bellotto, Wien, vom Belvedere aus gesehen, Ölgemälde, 1759/1760, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1669.



Abb. 5: Bernardo Bellotto, Wien, vom Belvedere aus gesehen, Ölgemälde, 1759/60

Text Küchelbeckers aus dem Jahr 1730, ergänzt jedoch den Bericht um den wohl teils erst im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts eingebrachten Bestand an botanischen Besonderheiten⁴⁷: „Überdieß giebt es daselbst schöne Grotten, Wasserkünste, Cascaden, kleine Wälder, angenehmes Gebüschwerk, ausländische Bäume, als Olivenbäume, Johannisbrodbäume, Muscatnußbäume, wilde Gewürznägelbäume, Pfefferbäume, Oleanderbäume, Genesterbäume, Granatenbäume, Cypressenbäume und mehr andere; die nebst vier raren Stücken Aloe Americana Media allda zu sehen sind. (...) Von anderen dergleichen, zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienlichen Sachen; die diesen Garten in einen solchen Stand setzen, daß er allhier wenig seines gleichen hat, zu geschweigen. Das unvergleichlich schöne Blumengärtlein, in welchem den Augen unzähliges Blumenwerk, und fremde Gewächse vorkommen, ist ein Anhang des grossen Gartens, und dienet demselben zu einer besonderen Zierde.“ Fuhrmann besichtigt auch die Feuermaschine, muss jedoch feststellen⁴⁸: „Nun aber ist diese kostbare Maschine ganz verdorben, und kann nicht mehr gebraucht werden. Es läßt sich auch kein Meister finden, der sie repariren könnte.“ Im 1779 veröffentlichten „Gemeinnützigen Schema“ von Wien werden die „Spaziergänge und

⁴⁷ Fuhrmann, 3. Bd., 1770 (zit. Anm. 28), S. 40 f.

⁴⁸ Fuhrmann, 3. Bd., 1770 (zit. Anm. 28), S. 42.

Erlustigungsorter“ aufgezählt, darunter auch der Liechtensteingarten in der Roßau und der Schwarzenberggarten⁴⁹: „Beyde sind eben so prächtig als angenehm und von Jedermann besucht zu werden erlaubt.“

Derzeit nachweislich das erste Mal ist im Jahr 1779 die Rede von der „Ähnlichkeit“ des Gartens mit dem englischen Landschaftsgartenstil⁵⁰: „Der Schwarzenbergische hat starken Schatten, und viel Abwechselndes im Plan. Die Aussicht auf der Terrasse (Anm.: Ehrenhof) ist herrlich; überhaupt hat dieser Garten im Kleinen (die Simetrie wegerechnet) einige Ähnlichkeit mit den Englischen.“

Der deutsche Schriftsteller und Verleger Friedrich Nicolai besucht 1781 Wien, hält sich im Belvederegarten und im Schwarzenberggarten auf und beurteilt diesen nicht so positiv wie den des benachbarten Belvedere⁵¹: „Der Garten, in welchem auch jedermann zu spazieren frey stehet, ist in altem französischen Geschmacke. Der vordere Theil desselben ist überdieß mit verschnittenene Bäumen und todtten Pyramiden von Eiben entstellt, daß ich

⁴⁹ O. A., Gemeinnütziges Schema der k.k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien, Wien 1779, o. S. (letztes Kapitel).

⁵⁰ Joseph von Kurzböck (Verleger), Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens, Wien 1779, S. 209.

⁵¹ Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781, 12 Bde., Stettin 1783–1786, 3. Bd., 1784, S. 29.

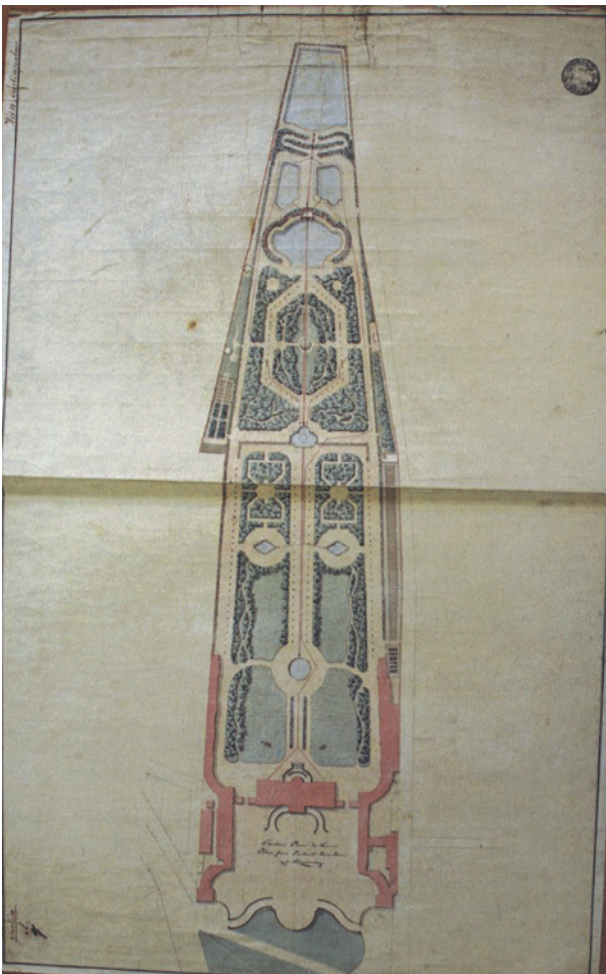


Abb. 6: ohne Verfasserangabe, Situationsplan des Schwarzenberggartens, kolorierte Zeichnung, um 1780

keine Lust hatte weiter zu wandeln. Ich hatte mich mit dem Garten des Belvedere, ob er gleich auch die alte einförmige Anlage hat, sehr wohl vertragen können. Man findet da doch wenigstens in einzelnen Theilen den gesunden Wachs- thum der Natur; hier war sie ganz verschnitten und traurig anzusehen. Hinten im Garten soll, wie man mir nachher gesagt hat, ein angenehmes Birkenwäldchen nebst einer mit Statuen gezierten Grotte seyn.“ Nicolai besucht auch das Gewächshaus, „wo viele rare ausländische Pflanzen, unter andern ein Kaffeebaum ist.“⁵² Auch er nennt die Feuer- maschine, muss aber bemerken: „Sie ist aber schon über vierzig Jahre nicht im Stande; und man hat mir in Wien sogar sagen wollen, sie habe von Anfang an die Wirkung, die man davon erwartete, nie recht geleistet.“⁵³ Der Wien und Umgebung 1781 bis 1783 bereisende Gottfried Edler

⁵² Ebenda, S. 29.

⁵³ Ebenda, S. 30.

von Rotenstein besichtigt das Palais und den Garten⁵⁴: „Das Gebäude und der Garten sind gleich prächtig. (...) Der Garten ist prächtig, aber nach alter Art, (...) Von da (Anm.: Diana-Kaskade) kommt man in ein Boulingrin mit Castanien- und Taxusbäumen besetzt; und endlich zur zweyten Cascade. Diese stellt eine versteinerte Grotte vor; oberhalb ist ein Drache, der zwei Bogengüsse macht; unterhalb sind links und rechts auch 2 Drachen, welche auch Bogengüsse geben, deren Wasser in ein Wasserbecken fällt; von diesen in das 2te Wasserbecken und von da in das zu ebener Erde; welches alles sehr angenehm zu sehen ist. Auf der Seite sind links und rechts 2 Grotten mit Sitzen angebracht, um das Rauschen des Wassers desto bequemer und besser zu hören; oberhalb der Cascade sind 3 große Wasserbehälter.“ Gottfried von Rotenstein besucht Wien nochmals im Jahr 1791 und beschreibt wiederum den Sommerpalast und den Garten, geht jedoch nicht auf Veränderungen im Garten ein.⁵⁵

Im Jahr 1782 kommt Kaiser Joseph II. in den Garten und erkundigt sich nach dem allgemeinen Besuch desselben⁵⁶: „damals also war bereits dem Publicum die Gunst des Zutrittes gewährt“.

Ab wann erfolgt die Umgestaltung von Teilen des barocken Gartens in landschaftlichen Formen? Der erste Plan, der dies dokumentiert oder entwirft, ist undatiert und unsigniert und entstand wohl in den frühen Achziger Jahren des 18. Jahrhunderts (Abb. 6).⁵⁷ Aus dem Jahr 1783 stammt eine Archivalie zur Umgestaltung der ersten Ebene des Gartens⁵⁸: „Beyläufiger Ueberschlag zur Abänderung der zwei Parterres von der Venus Fontäne und zur Anlegung zweier Grasplätze statt der dermalen mit Laubwerk verschnittenen und mit Taxbäumen verzierten Felder“. Erstmals ist das in der Sekundärliteratur übernommene Jahr 1783 als das Jahr, in dem die Formgehölze nicht mehr beschnitten wurden, in einem Zeitungsartikel aus dem

⁵⁴ G. E. von R. (Gottlieb Edler von Rotenstein), Reisen von Wien in die umliegende Gegend in den Jahren 1781–1783, in: Johann Bernoulli (Hg.), Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, 14. Bd., Berlin 1784, S. 91 ff.

⁵⁵ O. A., (Gottlieb Edler von Rotenstein), Lust-Reisen durch Bayern, Württemberg (...), Oesterreich (...) in den Jahren 1784–1791, 3 Bde., Leipzig 1792–1793, 2. Bd., 1792, S. 155 ff.

⁵⁶ Berger 1885 (zit. Anm. 2), S. 4 (schon in: Berger 1882 (zit. Anm. 2), S. 4.– Der kaiserliche Besuch ist auch erwähnt in: O. A. (zit. Anm. 2), S. 4.

⁵⁷ Situationsplan, anonym, um 1780, Český Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, Zentralbauleitung (Schwarzenberska ustredni stavebni sprave), Plan-Nr. 9149; Abbildung in: *Spitaler* (zit. Anm. 1), Tafel CXC, Text dazu S. 150.

⁵⁸ Schwarzenberg-Zentralarchiv, Český Krumlov, Schwarzenbergische Zentralkanzlei, neue Abteilung, Wien, Signatur 7 G1; zitiert in: *Auböck* (zit. Anm. 1), o. S. (Liste der Gartengeschichte, nach S. 35).

Jahr 1901 festgehalten⁵⁹: „Dadurch, daß man seit 1783 der Schere nicht solche Macht ließ und da und dort mitten im Rasenplan Bäume – wie die großen, noch heute stehenden Platanen – frei aufwachsen ließ, kehrte der Garten allmählich zu dem natürlicheren englischen Stil zurück, in dem er sich heute darstellt“. Offenbar im Jahr 1783 beschließt Johann I. Fürst Schwarzenberg (1742–1789), die barocken Formgehölze nicht mehr beschneiden zu lassen und die kastenartig gezogenen Alleen nicht mehr zu stützen sowie asymmetrische Nebenwege anzulegen. Das barocke Grundgerüst der Achsen und Terrassen sowie der Skulpturenbestand und ein Teil der Wasserspiele bleiben erhalten.⁶⁰ Die beiden großen, detailreichen Wiener Stadtpläne jener Zeit, der von Joseph Daniel Huber ab 1769 bis 1774 angefertigte und 1773 bis 1778 gedruckte Vogelschauplan und der von Joseph Anton Nagel ab 1770 bis 1773 erarbeitete und 1780/1781 publizierte Plan geben die barocken Strukturen des Gartens wieder. Die um 1780/1790 gefertigten Stadtpläne sind wegen ihres Maßstabes dazu nicht aussagekräftig.⁶¹

Eine bisher unbekannt im Mai 1789 veröffentlichte Nachricht bietet einen ausführlichen Einblick in die Probleme der Gartenöffnung zu jener Zeit⁶²: „Nachricht. In dem fürstl. Schwarzenbergischen Garten am Heumarkte, welcher bisher immer mit Vergnügen zur Ergötzung des Publikums offen gehalten ward, hat man seit einiger Zeit mit Verdruß erfahren müssen, daß nicht nur die mühsam unterhaltenen Gartenspaliiere an verschiedenen Orten gewaltsam durchbrochen, von Bäumen und ausländischen Holzarten Aeste und Blüthen abgerissen, der Wasen (Anm.:

Rasen) ohne Schonung zusammengetreten, und besonders durch die häufig mitgebrachten grösseren Hunde verderbet, sondern sogar mit auffallendem Muthwillen einige der dasigen kostbaren Statuen verstümmelt wurden. Auch haben sich öfter Personen eingefunden, welche, wo gute Sitten und Ehrbarkeit im Werthe sind, auf Duldung nicht wohl Anspruch machen können. Da man nun überzeugt ist, daß derley Unfug nur derjenigen Gattung Leuten zu Schulden kömmt, mit denen sich der gesittete Theil des Publikums ohnehin nicht gerne zusammen finden mag; so glaubt man erklären zu müssen: daß dem Adel, Staatsbeamten und Honoratioren, nicht minder dem schätzbaren Bürgerstande der Eintritt in diesen Garten in Zukunft zwar wie bisher mit Vergnügen offen stehen wird, weil man von der billigen Denkart dieser Stände mit Zuversicht hoffen darf, sie werden dergleichen schädliche Ausgelassenheit nicht einmal unter ihren Augen geschehen lassen, auch allenfalls solche Muthwillige den bestellten Aufsehern im Garten selbst, oder bey dem Ausgange gütigst anzeigen wollen; daß es aber dem hohen Eigenthümer zu Vermeidung alles Mißverständes in dem seiner Dienerschaft hierüber gegebenen Weisungen sehr angenehm seyn würde, wenn diejenigen, welche für sich und ihre Familien den immerwährenden freyen Zutritt in diesem Garten wünschen, sich bequemen wollten, in dem fürstlichen Hause am neuen Markt, wo deswegen bereits das nöthige verfügt worden, gegen Angabe ihres Namens und Karakters Eintrittsbillete ablangen zu lassen; weil der Gartenvorsteher Befehl hat von den mit Eintrittsbilletes nicht versehenen Personen nur diejenigen einzulassen, welche entweder mit eigener Equipage kommen, oder seine höfliche Anfrage um Namen und Karakter auf eine glaubwürdige Art beantworten werden. Leute, die nicht zu obbenannten Ständen gehören, dann Kinder, erwachsene Knaben und Mägdchen, die ohne Aufseher kommen, werden ohne weiters zurück gewiesen. Auch bittet man, keine grösseren Hunde mitzubringen. Man hoffet diese Erklärung werde für das angesehen werden, was sie wirklich ist, nämlich für einen Beweis der besonderen Rücksichten, welche der hohe Eigenthümer in allen Gelegenheiten mit empfindlichem Vergnügen für ein Publikum zu nehmen aufmerksam ist, dessen bisherige geneigte Gesinnungen er sich ferner zuzuwenden sehnlichst wünschet.“

Der Holländer Johan Meermann hält sich im Sommer 1792 in Wien auf und besichtigt auch das Sommerpalais und den Garten⁶³: „Der große Garten hinter dem Gebäude, der zum allgemeinen Gebrauche offen steht, entspricht in Hinsicht auf Pracht vollkommen dem Pallaste. Er besteht aus vier, über einander sich erhebenden Theilen und keinem derselben fehlt es an einem Bassin.“ Im Kapitel „Verschiedene

⁵⁹ O. A. (zit. Anm. 2), S. 3 f., Zitat S. 4. Der Autor nennt den Direktor des Schwarzenberg-Archivs, Anton Mörath, der ihm Unterlagen zur Verfügung stellte. Das Datum wird übernommen in: Anton Umlauf, Die Geschichte des Schwarzenberggartens in Wien, in: Zeitschrift für Gärtner und Gartenfreunde, 2. Jg., 1906, Nr. 2, S. 15.– Schneider (zit. Anm. 2), S. 13.– Veik (zit. Anm. 2), S. 46 und übernommen von weiteren Autoren.

⁶⁰ Zu den Umgestaltungen der Schwarzenbergischen Schloßgärten und -parks: Karl von Schwarzenberg, Romantik im Hause des Generalissimus, Fürst Karl von Schwarzenberg, in: Alte und moderne Kunst, 10. Jg., 1965, 81. Heft, S. 15 ff.

⁶¹ Joseph Daniel Huber, Scenographie (...) der (...) Stadt Wienn (...), Kupferstich und Radierung, Wien 1778, Maßstab 1:1440.– Joseph Anton Nagel, Grundriß der (...) Stadt Wien, Ihrer Vorstädte (...), Kupferstich und Radierung, Wien 1780/1781, Maßstab ca. 1:2680. Die um 1780/1790 gefertigten Pläne sind wegen ihres Maßstabes nicht aussagekräftig (z. B. Josephinische Landesaufnahme, kolorierte Handzeichnung, aufgenommen 1773–1781, Maßstab ca. 1:28800; Maximilian von Grimm, Grundriß der (...) Stadt Wien mit allen Vorstädten (...), Kupferstich, Wien 1783, Maßstab 1:19000; Stephan Jakubicska, Neuester Grundriß der (...) Stadt Wien und der Umliegenden Gegenden, Kupferstich, Wien 1789, Maßstab 1:28800.

⁶² O. A., Nachricht, in: Wienerisches Diarium, Nr. 38, 13.5.1789, S. 1215 f.

⁶³ Johan Meermann's Reise durch Preussen, Österreich (...), Braunschweig 1794, 2. Bd., S. 150 f., Zitat S. 151.

Unterhaltungsorter durch alle vier Jahreszeiten“ wird 1797 neben anderen Wiener Gärten auch der Schwarzenberggarten genannt⁶⁴: „Der Schwarzenbergische Garten ist nahe beim Belvedere und ist für disdinquirte Leute zum Spaziergange bestimmt. Auch übertrifft er an Schönheit eben so, als an Schattenreichen Gängen, welche ganz romantisch angelegt sind, um vieles das Belvedere; hat mehr Mannigfaltigkeit, Gebüsche, Grotten, Wasserwerke und seltene Gewächse, und wird auch dieserwegen viel häufiger besucht, als der erstere Garten.“ Im Juli 1798 wird auf die Ruhe und die Nutzung besonders durch Familien im Schwarzenberggarten hingewiesen⁶⁵: „Die an einander liegenden Gärten des Belvedere und des Fürsten von Schwarzenberg sind weniger geräuschvoll, aber auch eben darum der Sammelplatz bürgerlicher und anderer Familien, welche ohne das Bestreben zu sehen und gesehen zu werden, hier mit ihren Kindern der reinen Luft, der schönen Aussicht und der Grüne genießen.“

1799 verfasst der Diplomat, Schriftsteller und Orientalist Joseph von Hammer-Purgstall ein langes Gedicht zu „Wiens Gärten und Umgebungen“, etliche Verse sind auch dem Schwarzenberggarten, der „jedem zur Lust“ geöffnet ist, gewidmet⁶⁶:

„Siehe, freundlicher noch winkt uns dort Schwarzenberg
frohbes Willkommen,
er zu jeder Zeit mittheilend in seinem Vergnügen.
Wann der Winter die qualmende Stadt mit Flocken und
Rauch deckt,
Und die eisige Flur im Träume des Nichtseyns dahinstarrt,
Ordnet sen Wink im schimmernden Saale die Schaaren der
Sänger (...)“

(es folgen Verse zu den Musikdarbietungen im Stadtpalais Schwarzenberg)

„Wann der Lenz aufhaucht der Erde verdorrte Gebeine,
Und den blumigen Schmelz auf grünenden Fluren herab-
gießt,
Öffnen sich jedem zur Lust die Thore des herrlichen Gartens.
Stufenweis steigt er empor wir Sina's romantische Gärten,
Wie das Alter der Menschen mit jeder Stufe verändert.
Springende Quellen und Seen und schattige Lauben und
Gänge,
Schaffen ihm zum alcinischen Hain für liebende Paare,

64 O. A., Sicheres Adreß- und Kundschaftsbuch für Einheimische und Fremde (...) von Wien (...), Wien 1797, o. S., Kapitel 5.

65 O. A., Über Musik, Botanik und Gartenanlagen in Wien, in: Der Neue Teutsche Merkur, Weimar, Jg. 1799, 1. Bd., S. 48 ff., Zitat S. 60.

66 Joseph von Hammer, Wiens Gärten und Umgebungen. Besungen im Jahre 1799, in: Franz Sartori, Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie, 1. Jg., Wien 1812, S. 5 ff., Zitat S. 22 f.

Und zum Lande der Feen den Fantasien der Kinder.
Hätt'ich die Weihe des Sängers von Sion, ich hing'an die
Weide,
Die am Eingang der Grotte die Zweige weinend herabsenkt,
Dorthin hing' ich die Harfe, zwar nicht wie Israels Kinder
Solche, daß sie verstumm', an die Weiden von Babylon
hingen,
Sondern zum sprechenden Mahl dem edeln Fürsten gewei-
het,
Dem Polyhymnia sammt den Göttern der Gärten so werth
sind.“

ERSTE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Im Jahr 1801 hält sich Pater Beda Plank, Mitglied des Stiftes Kremsmünster, auf seiner Fluchtreise vor dem ersten Franzoseneinfall im Land ob der Enns in Wien auf, er empfiehlt den Besuch des Schwarzenberggartens allen Schlechtgelaunten⁶⁷: „Ein kleiner Spaziergang in dem Fürst Schwarzenbergschen Garten (Anm.: im März 1801), der jedem Liebhaber schöner Gegenden offen steht, vertrieb noch heute die lange Weile, die ich hier öfters bis zum verdrüßlichen Mißmuth geföhlet. (...) Die künstlichen Statuen, die hohen Spalieren, die geräumigen Teiche, und viele Springbrünne ergötzen sehr, und laden alle Uibellaunichten zum öfteren Besuche ein.“ Aus dem Jahr 1802 stammt die kurze Bemerkung, die bereits auf die Veränderungen im Erscheinungsbild des Gartengefüges im Vergleich mit dem nach wie vor in barocker Manier gepflegten benachbarten Belvederegarten eingeht⁶⁸: „Der Garten ist für das bessere Publikum geöffnet, und ist mehr Schatten und Mannigfaltigkeit als der vom Belvedere.“ In einem Reisebericht des hessischen Geheimrates Johann Isaak Freiherr von Gerning aus dem Jahr 1802 findet sich in der Auflistung von Gärten und Parks in Wien und Umgebung auch die knappe Feststellung⁶⁹: „Der Schwarzenbergische Garten wird von Freunden und Freundinnen der Einsamkeit besucht.“ 1803 verweist Julius Wilhelm Fischer in seiner Reisebeschreibung – er weilte 1802 in

67 Bernhard Pösinger (Hg.), P. Beda Planks Fluchtreise 1800–1801, in: 63. Programm des Ober-Gymnasiums Kremsmünster 1913, Beilage, S. 1 ff., Zitat S. 56.

68 O. A. (Johann Pezzl), Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien (...), Wien 1802, S. 55, auch S. 227. In den 6 Auflagen bis um 1823 derselbe Text. Pezzl übernimmt aus dem 1797 erschienenen Adreßbuch (zit. Anm. 64) die Feststellung des Schattenreichtums und der Mannigfaltigkeit der Gartengestaltung im Gegensatz zum Belvedere.

69 Johann Isaak Freiherr von Gerning, Reise durch Oestreich und Italien, 3 Bde., Hamburg 1802, 1. Bd., S. 46.

Wien – auf die langjährige Öffnung des Gartens⁷⁰: „*Der Fürst von Schwarzenberg* (Anm.: Joseph II. von Schwarzenberg, 1769–1833) *hat seinen Garten schon seit langer Zeit für alle Leute von anständigem Aussehen eröffnet*“. Fischer besucht den Garten, stellt lobend den Blumenreichtum im Parterre fest, findet die hochbarocken Statuen von Lorenzo Mattielli „*im schlechten französischen Geschmack*“ und spaziert durch den gesamten Garten⁷¹: „*Von dem Parterre gelangt man in eine schöne dichte Allee von Linden, wie ich glaube, an deren beyden Seiten sich wieder kleine Abtheilungen und Baumgruppen befinden*.“ Er besieht den Diana-Brunnen und verlässt die erste Ebene des Gartens: „*Der zweyte Theil des Gartens ist mehr erhöht, als der erste, und wirklich recht artig. Ein sehr hübsches Parterre wird auf beyden Seiten von verschlungenen Laubgängen in einem halben Zirkel umgeben, und von vorne ist eine große Grotte an einem Teiche, in deren Mitte sich ein Becken befindet, wo das Wasser herabströmt. Die Steine sind mit Epheu bedeckt, der sich mahlerisch an beyden Seiten des Teiches hinauf-rankt. Die dritte wieder erhöhte Parthie des Gartens besteht bloß aus einem grossen Teiche mit Pappeln umpflanzt, und einer sogenannten Aussicht, wo man aber nur einen Theil der Stadt, und links einige unfruchtbare Steppen sieht. Der Garten kann, da er nicht weit von der Stadt entfernt ist, zu einem angenehmen Morgen- und Abendspaziergange dienen. Es waren nicht viele Menschen da. Nur hie und da schlich ein junger Mann, mit Lesen beschäftigt, umher, oder eine blasse Frau trank ein Gesundheitswasser, welches ihr ein rothbackigtes Stubenmädchen nachtrug. – Die Sonne brannte schrecklich heiß, ich warf mich in einen Fiaker, der gerade vor dem Garten stand, und war sehr bald wieder in der Stadt.*“

Der Schriftsteller Joseph Richter lässt in seinen humoristischen, vom „Eipeldauer“ (Anm.: Bewohner des Ortes Leopoldau, einst bei Wien, heute 22. Bezirk) an seinen Vetter in Kagran verfassten Briefen den „Eipeldauer“ im Jahr 1806 den Schwarzenberggarten besuchen⁷²: „*Der Fürst Schwarzenbergische Garten ist auch eine von den Schönheiten Wiens, den aber so wenig Wiener z'schätzen und z'gnießen wissen. Ich aber für mein Theil bin recht oft, und bsonders in der Fruh draußen*.“ Johann Pezzl überliefert uns für das Jahr 1807 die Bedingungen für den Besuch der Gärten des Belvedere und der

Familie Schwarzenberg⁷³: „*Jedem Erwachsenen ist der Eintritt gestattet. Auch gesitteten Kindern ist der Eintritt, jedoch nur in Gesellschaft ihrer Aeltern und Lehrer, oder einer andern erwachsenenen Person, erlaubt; denn wäre dieser (sic) Verboth nicht, wie würde es manches Mahl den schönen Gewächsen und Blumen ergehen?*“ Im selben Jahr wird berichtet, dass der Garten, „*welcher zum allgemeinen Gebrauch des Publikums offen ist, (...) besonders von der gebildetern (sic) Menschenklasse stark besucht wird*“.⁷⁴ 1810 ist zu lesen, dass der „*schöne Garten von mannigfaltigen Anlagen (...) für die elegantere Welt offen ist*“.⁷⁵ Joseph Richter lässt auch im Jahr 1808 seinen „Eipeldauer“ im Schwarzenberggarten spazieren⁷⁶: „*Endlich haben wir doch einmal ein schön Tag kriegt, und da hab ich wieder einmal den Schwarzenbergischen Garten ham gesucht, der wirklich mit jedem Jahr schöner wird.*“

Geschlossen bleibt der Schwarzenberggarten ebenso wie der Belvederegarten während der zweiten Besetzung Wiens durch die napoleonischen Truppen ab Mai 1809, es liegt eine Nachricht aus dem Jahr 1810 vor, dass nach dem Sieg der Franzosen in der Schlacht von Wagram (5./6. Juli 1809) in der Zeit des Waffenstillstandes ab dem 30. Juli „*der fürstlich schwarzenbergische Garten zum öffentlichen Spaziergange geöffnet*“ wurde.⁷⁷

Joseph von Eichendorff und sein Bruder Wilhelm studieren in Wien 1810 bis 1812, Joseph von Eichendorff führt ein Tagebuch, in dem für den 26. 6. 1811 zu lesen ist⁷⁸: „*Kam der Oncle frühmorgens zu uns, uns zu einem Spaziergange abzuholen. Wir gingen in den Schwarzenbergischen Garten hinaus. Herrlicher Palast mit Säulen und der großen Terrasse vorn, von welcher herrliche Aussicht über die Glacis auf die Stadt und die Berge. Im Garten vor dem ganzen Schlosse ungeheuere Pomeranzenbäume, ein Olivenbaum mit dem traurigen Grün u. Granatbäume, die eben blühten. Die Stiege ganz mit roten Blumen besetzt. Große Allee. Alles einsam und still, nur mehrere Lesende. Der Garten erhebt sich in 5 o 6 Terrassen, wovon jeder ein*

70 Julius Wilhelm Fischer, *Reisen durch Oesterreich* (...) in den Jahren 1801–1802, 3 Bde., Wien 1803, 1. Bd., S. 89, 91.

71 Fischer (zit. Anm. 70), 1. Bd., S. 90 f. Fischer schreibt nichts über die dritte Ebene mit den 1803 noch vorhandenen beiden Spiegelbecken und nennt die vierte Ebene des Gartens als dritte Ebene.

72 O. A. (Joseph Richter), *Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran*, Wien 1806, 5. Heft, 4. Brief, S. 42 f.

73 Johann Pezzl, *Neueste Beschreibung der Kais. Kön. Haupt- und Residenzstadt Wien* (...), Wien o. J. (1807), S. 181.– Ähnlich auch in: O. A., *Neueste Beschreibung der Kais. Kön. Haupt- und Residenzstadt Wien* (...), Wien 1808, S. 181.

74 O. A., *Merkwürdigkeiten der Welt oder Vorzügliche Erscheinungen der Natur und Kunst*, 7 Bde. in 3 Bden., Wien (Schrämbli'sche Buchdruckerei), 1805–1807, 6. Bd., 1807, S. 21.

75 Christian Eggers, *Reise durch Franken, Baiern, Oesterreich, Preußen und Sachsen*, Leipzig 1810, S. 60 f.

76 O. A., (Joseph Richter), *Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran*, Wien 1808, 8. Heft, 4. Brief, S. 35.

77 Anton von Geusau, *Historisches Tagebuch aller merkwürdigen Begebenheiten, welche sich vor, während und nach der französischen Invasion der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien in dem Jahr 1809 zugetragen*, Wien 1810, S. 282.

78 Joseph von Eichendorff, *Werke und Schriften in vier Bänden*, 3. Bd.: *Tagebücher, Übertragungen*, Stuttgart 1958, S. 264 f.

eigner Garten, immer höher. Im obersten Garten großer Teich, wo ein Schwan mit zwei Jungen. Seitwärts dort ein versteckter einsamer hölzerner Sitz an der Mauer, wo man ins Feld hinaussieht, wo eben Mandel (Anm.: trocknendes Heu) standen.“ Eichendorff besucht den Garten auch am 16. Oktober 1811⁷⁹: „Da es ein überaus schöner Herbsttag war, gingen wir beide gegen Abend hinaus in den schönen Schwarzenbergischen Garten, wo auch mancherlei Gesellschaft. Große Menge Fische in dem obersten Bassin.“

1812 wird ein Werk zur Geschichte der Vorstädte Wiens veröffentlicht⁸⁰: „Bedeutende Verschönerungen machten der letztverstorbene, und jetztregierende Herr Fürst, und erlaubten zugleich jedermann die Annehmlichkeit, diesen Garten zu genießen.“

Im Jahr 1812 erscheint ein langes humorvolles Gedicht über den Rennweg und seine Prachtbauten, etliche Verse daraus seien hier zitiert⁸¹:

„Ihm (Anm.: dem Belvedere) steht als wichtiger Rival zur Seite

Des Fürsten Schwarzenberg Pallast,
Der buhlend um den Rang in diesem Streite
Sich manches Vorzugs angemäßt.
Es reihen sich an's Centrum die zwey Flügel
Gleich einer stehenden Armee,
Und dann wie in Preßburg der Königshügel,
Schmückt die Terrasse dieß Palais.
Was soll ich euch erst von dem Garten sagen,
Wer hat in Wien ihn nicht geseh'n!
Nein dießfalls darf das Bellvedere nicht wagen
Den kühnen Wettkampfeinzugeh'n –
Empfanget mich ihr düstern kühlen Schatten!
Ihr Sträucher nach der Britten Art! Wo sich Natur und
Kunst so schön begatten,
Und wo sich alles liebt, und paart!
Dem Fürsten dankt ihr's, dem liebeichen Vater,
Daß euch des Gartens Kühlung labt,
Sey mir gegrüßt, du kleiner Vizeprater,
Wo man nach Luft doch gratis schnappt!!
(...)

Du schöne Aussicht an der Gartenmauer,
Die plötzlich uns auf's Land versetzt,
Auf weite Triften, die der städt'sche Bauer
Am Pflug, mit seinem Schweiß benetzt.
(...)

Für Jeden, der oft eine Tagesreise

⁷⁹ Eichendorff (zit. Anm. 78), S. 279.

⁸⁰ Alois Groppenberger von Bergenstamm, Geschichte der Vorstädte und Freygründe Wiens vom dem Stubenthore (...), Wien 1812, S. 91: Fürst Johann I. Nepomuk Schwarzenberg (1742–1789), dessen Sohn Fürst Joseph II. Schwarzenberg (1769–1833).

⁸¹ Franz Xaver Carl Geuey, Carl Meisl, Komische Gedichte über die Vorstädte Wiens, 1. Heft, Wien 1812, S. 56 ff.

Bis zu dem fernen Prater hat;
Für Leute von beschränkter Lebensweise,
Bist du ein herrlich Surrogat.

(Es folgen Verse zu den Besuchern und Besucherinnen, etwa heimlichen Liebespaaren.)

„So bist du Garten, ohn'es selbst zu wissen
Oft ein Asyl für Leute, die
Sich vor dem Blick der Welt verkriechen müssen,
Doch bist du dieß nur Morgens früh.
Am Abend, wenn es sechs Uhr kaum geschlagen,
Dein Ton in's Bräunliche schon fällt,
Versammelt sich, zumahl an Wochentagen,
In dir die präsentable Welt.-
Man trifft die achtungswürdigsten Familien,
Durch feinen Anstand in'tressant,
Und Mädchen, wie kaum aufgesproß'ne Lilien,
Mit ihrer Mutter, oder Tant. (...)"

Aus dem Jahr 1820 stammt eine Beschreibung der Gartenanlage, in der auf die erfolgte teilweise Umgestaltung im Landschaftsgartenstil hingewiesen wird⁸²: „Er (Anm.: der Garten) besteht aus vier Abtheilungen, deren eine immer erhabener ist, als die andere, so daß man ihn füglich einen Garten mit vier Stufen nennen könnte. Die erste Abtheilung bildet einen Englischen Garten, bei dessen Anfänge eine sehr beträchtliche Orangerie aufgestellt ist. Das Gebüsch darin besteht meistens aus ausländischem Gesträuche. Die zweite Abtheilung enthält ein großes Rondeau, mit dichtem Gebüsch besetzt, und von außen mit einer Kastanienallee umgeben. Die dritte Abtheilung ist mit sehr hohen Pappeln besetzt, und die vierte nimmt einen ziemlich großen Teich ein. Dieser Garten wird sehr häufig besucht, da er nahe an der Stadt liegt.“

Wie wichtig der Familie Schwarzenberg das Beibehalten der barocken Wasserspiele im allmählich landschaftlich überformten Garten war, ist auch darin zu sehen, dass um 1800 eine unterirdische Wasserleitung vom im 10. Bezirk gelegenen Urselbrunnen bis zum obersten Wasserreservoir des Gartens gelegt wurde.⁸³ Verändert wurde der Garten durch das Zuschütten der beiden hochbarocken sogenannten Spiegelbecken auf der dritten Ebene des Gartens wohl kurz vor 1825 und die Umgestaltung dieser Ebene im landschaftlichen Sinn unter Fürst Joseph II. Schwarzenberg und dessen Frau Prinzessin Pauline Caroline d'Arenberg.⁸⁴

⁸² O. A., Sommerbelustigungen der Wiener, in: der Freimüthige, Berlin, Jg. 1820, Nr. 177 (Fortsetzung des Beitrages), 4.9.1820, S. 707 f.

⁸³ Spitaler (zit. Anm. 1), S. 156 f.

⁸⁴ Erstmals in: Franziszeischer Kataster, Aufnahmejahr 1829, Wien, Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, Nr.

Gerade auch wegen seines Reichtums an botanisch wertvollen „*einheimischen als ausländischen Gewächsen*“ wird der Schwarzenberggarten gelobt und geschätzt.⁸⁵ 1822 hält sich der deutsche Schriftsteller und Komponist Johann Friedrich Rochlitz in Wien auf und veröffentlicht seinen Text 1828⁸⁶: „*Der fürstlich Schwarzenbergsche Garten: der schönste in Wien. Er ist ein wahres Ganze in edlem Styl, und in trefflichem Zusammenhang für den äußern und innern Sinn. Er nähert sich der englischen Weise, aber ohne alle Manier und (darf man so sagen) ohne jenes kleinlich-kunstgärtnerische Floskelwesen. (...) Seinem Charakter nach hat der Garten etwas Ernstes und Stilles, und der erwähnten Gewohnheit der Wiener nach auch etwas Einsames, das hierzu gar wohl paßt.*“ 1823 wird wiederum Fürst Joseph Schwarzenberg (1769–1833) als derjenige genannt, der „*diesen Prachtgarten, wie ihn das Publicum zu nennen pflegt, zum allgemeinen Vergnügen bestimmt hat, so ist daher auch der Garten täglich mit Menschen aus den gebildeten Ständen angefüllt*“.⁸⁷ Im Jahr 1824 stellt Christian Gottfried Daniel Stein während seiner Reise nach Wien – der Bericht wurde 1828 veröffentlicht – fest⁸⁸: „*Der dabei befindliche schöne Garten ist stets für anständige Leute geöffnet*“ (...). 1826 publiziert Johann Pezzl seine „*Beschreibung von Wien*“ in siebenter Auflage mit verändertem Text und nennt die Gärten in und um die Stadt, selbstverständlich auch den Schwarzenberggarten⁸⁹: „*Der Garten ist für das bessere Publicum offen, und gehört unter die schönsten von Wien. Er hat sich einer besonders sorgsamten Pflege zu erfreuen, enthält eine reiche Blumenflor, bedeutende Orangerien, die schönsten Feigenbäume, ein*

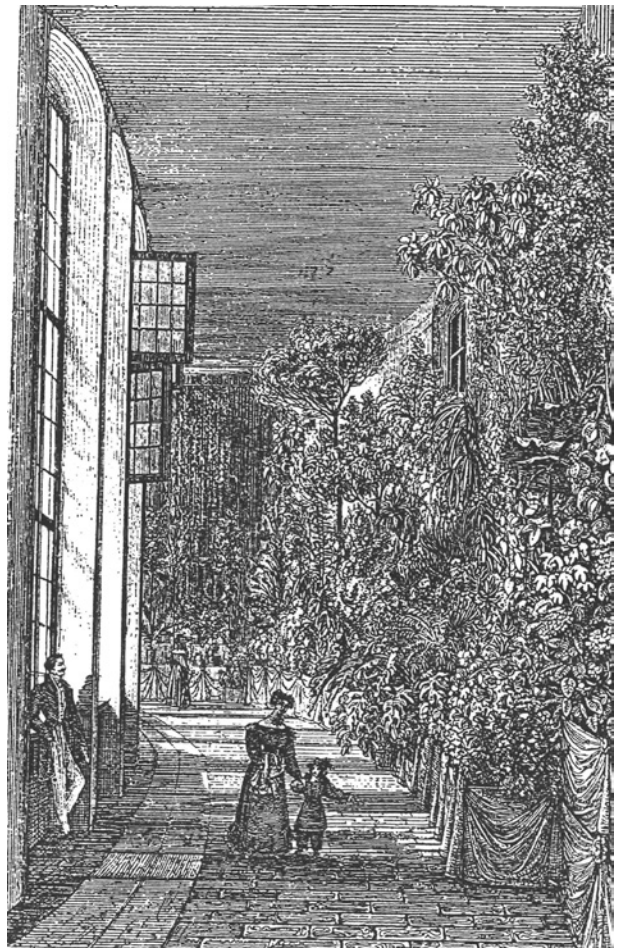


Abb. 7: Thomas Ender, Inneres des Glashauses im Schwarzenberggarten, Kupferstich, 1827

1000/19, Maßstab 1:2880. Grundlage für den Kataster ist die von Anton Behsel ab 1815 bis 1825 gefertigte Kartierung Wiens, dazu: Anton Behsel, „Plan der Wiener Vorstadt Landstrasse“, kolorierte Zeichnung, 1824, Wien, Stadt- und Landesarchiv, Sign. 3. 2. 1. 1. P. 1. 295 G. 8 G; beide Spiegelbecken sind dargestellt. Zu den Schlossumbauten und Parkumgestaltungen der Familie Schwarzenberg: Hannes Stekl, Grundlagen, Formen und Ausdruck adeligen Lebensstils im Vormärz: zur Geschichte der Fürstenhäuser Liechtenstein und Schwarzenberg, phil. Diss., Universität Wien, 1968, S. 437 f., 440 ff. Zur Wiener Anlage ist nichts enthalten.– Hannes Stekl, Österreichs Aristokratie im Vormärz. Herrschaftsstil und Lebensformen der Fürstenhäuser Liechtenstein und Schwarzenberg, Wien 1973, S. 173 ff.

⁸⁵ Joachim Heinrich Jäck, Reise nach Wien, Triest, Venedig, Verona und Innsbruck, Weimar 1822, S. 109. Dazu auch ausführlich: Franz Heinrich Böckh, Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen, Wien 1823, 1. Teil, S. 451 ff.

⁸⁶ Friedrich Rochlitz, Für ruhige Stunden, Leipzig 1828, 2 Bde., 1. Bd., S. 51 f.

⁸⁷ Böckh (zit. Anm. 85), 1. Teil, S. 452.

⁸⁸ Christian Gottfried Daniel Stein, Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mittel-Europa, 3. Bd., Leipzig 1828, S. 218.

⁸⁹ Johann Pezzl, Beschreibung von Wien, Wien 1826, 7. Aufl., S. 162. Text auch in: Johann Pezzl, Beschreibung von Wien, vermehrt von Franz Tschischka, Wien 1841, 8. Aufl., S. 125.

Granathaus, große Teiche, Springbrunnen, herrliche Spaziergänge, kurz Alles, was zu einem Prachtgarten gehört.“ Interessant in Hinblick auf die offenbar vorherrschende Ruhe in diesem Garten ist eine 1826 in einem Führer zu Wiens öffentlichen Gärten, Bädern, Theater und Kunstausstellungen veröffentlichte Bemerkung⁹⁰: „*Ist ebenfalls Jedermann geöffnet, und er bietet demjenigen, welcher ohne Geräusch sich vergnügen will, manches Angenehme dar.*“

Im Schwarzenberggarten findet 1827 die erste Pflanzenausstellung Wiens statt (Abb. 7): Im Frühling 1827 wird als „*Anzeige für Blumenfreunde und Gartenbesitzer*“ in der Wiener Zeitung bekanntgemacht, „*dass diese öffentliche Ausstellung vom 9. bis 12. May Statt haben werde, zu welcher Se. Durchlaucht der Herr Fürst Joseph*

⁹⁰ O. A. (Sebastian Reinhold), Zur 50jährigen Jubelfeier der Eröffnung des Praters. Als eines Vergnügungsortes für Jedermann. Nebst einem Verzeichnisse aller in Wien befindlichen Gärten und Bäder, Wien 1826, S. 22. Derselbe Text auch in: O. A., Wiens öffentliche Gärten, Bäder, Theater, Wien 1828, S. 22.

zu Schwarzenberg etc. immer bereit, alles Gute und Nützliche zu unterstützen, die Güte hatte, ein Locale in seinem Sommer-Pallaste am Rennwege anzuweisen“.⁹¹ Nach dem Besuch des Kaiserhauses zur Eröffnung am 9. Mai mittags wurde die Ausstellung der Allgemeinheit geöffnet⁹²: „Um ½ 2 Uhr, nachdem die Allerhöchsten und Höchsten Herrschaften sich zurückgezogen, ward das Locale dem Publicum geöffnet, und war bis zum Schlusse der Ausstellung den 12. May Nachmittags von Pflanzenfreunden aus allen Ständen überfüllt.“ Wiederholt finden Pflanzenausstellungen im Schwarzenberggarten statt, so im Jahr 1835 eine vom Vereine mehrerer bürgerlicher Gärtner und Pflanzenbesitzer organisierte dreitägige Blumenausstellung zugunsten der Hilfe für die Bewohner des durch Brand schwer beschädigten Ortes Ottakring.⁹³ Im Jahr 1837 besucht die englische Schriftstellerin Frances Trollope Anfang Mai die Blumenausstellung der 1837 gegründeten Österreichischen Gartenbau-Gesellschaft im Gewächshaus, ist bei der Preisverleihung anwesend und stellt fest, dass die Ausstellung zwar kleiner als die Londoner Ausstellungen, die Qualität dagegen vortrefflich ist.⁹⁴

Aus dem Jahr 1832 stammt die Schilderung des im Landschaftsgartenstil veränderten Barockgartens⁹⁵: „In späterer Zeit erfuhr das Ganze noch Erweiterungen und Verschönerungen; der Garten sogar erst noch im vorigen Jahre, wo eine ansehnliche Abtheilung desselben nach der englischen Art hergestellt ward, was mit den übrigen französischen (holländischen) Formen des Gartens einen ansprechenden Contrast gewährt. – Die Güte des vorigen, und gegenwärtigen Herrn Fürsten gestattete dem Publicum den Eingang zu diesem schönen Garten, und er ist auch sehr gerne und zahlreich von dem Publicum besucht. Wirklich besitzt er auch in jeder Beziehung große Schönheiten, herrliche uralte schattige Baumgänge, schöne Wasserbassins, Gruppen von Statuen u.s.w. Es befindet sich hier eine ansehnliche Orangerie, eine auserlesene Aurikel-, Hyazinthen- und Tulpenflor, eine ungeheure Anzahl exotischer Bäume und Sträucher (sic), die sehr schönen Treibhauspflanzen, das Granathaus,

das Feigenhaus u.s.w. verdienen die Berücksichtigung aller Gartenfreunde. Die Besichtigung aller dieser Schönheiten, ja des Pallastes selbst, (...), die herrliche Aussicht u.s.w. sehr interessant für jeden Fremden seyn dürfte, wird anständigen, gesitteten Personen mit Artigkeit gestattet.“ 1833 wird über den regen Besuch im „stets offenen Garten“ berichtet⁹⁶: „Mehr französischer Garten als Park, liegt er in drei Terrassen über der Stadt in einer ihrer Vorstädte und bietet die angenehmsten Spaziergänge für das Publicum, das denn auch von der Freiheit regen Gebrauch macht.“ Alexis verweist auch auf das Aussehen der großen Wiener Gärten: „(...) aber durch das dichte Laub blickt Dir aus weitester Ferne doch immer die blinkende Schere des Gärtners entgegen, und wenn es auch daran geschrieben stände: „Hier ist ein Wald“, es klingt Dir lauter in den Ohren: „Es ist ein Park von Menschenhand“. Um das Jahr 1840 hält sich Adalbert Stifter im Schwarzenberggarten auf und schreibt dort an seiner ersten, 1840 veröffentlichten Erzählung „Der Condor“. Er wurde auch täglicher Gast im Palais bei Fürstin Maria Anna von Schwarzenberg, der Witwe des Feldmarschalls Fürst Karl von Schwarzenberg, wo er auch die Dichterin Betty Paoli kennenlernte.⁹⁷

Für alle am Ziergartenwesen Interessierte erscheint seit 1843 die „Neue allgemeine deutsche Garten- und Blumenzeitung. Eine Zeitschrift für Garten- und Blumenfreunde, für Kunst- und Handelsgärtner“. Im Jahrgang 1847 enthalten ist der umfangreiche Beitrag zum Schwarzenberggarten von James Farmer: Schon am Beginn erfolgt das

91 O. A., Darstellung der Ersten Pflanzen-Ausstellung zu Wien. Im Monate May 1827, Wien 1827, S. 6.

92 O. A. (zit. Anm. 91), kaiserlicher Besuch S. 54 ff., Zitat S. 56. Zur Ausstellung: Franz Joseph Kolb, Resultat über die vom 9ten bis 12ten Mai 1827 in Wien statt gehabte Pflanzen-Ausstellung (...), in: Allgemeine deutsche Garten-Zeitung, 5. Jg., 1827, 35. Nr., 29.8.1827, S. 1 ff.

93 O. A., Eine Blumenausstellung zum Besten für die durch Feuer verunglückten Bewohner zu Ottakring, in: Theaterzeitung, Jg. 1835, 106. Nr., 29.5.1835, S. 424.

94 Frances Trollope, Wien und die Österreicher, samt Reisebildern aus Schwaben, Baiern, Tyrol und Salzburg, 3 Bde., Leipzig 1838, 3. Bd., 68. Brief, Wien, 3.5.1837, S. 220.

95 Franz Carl Weidmann, Panorama von Wien Oder Neueste mahlerische Ansichten der vornehmsten und merkwürdigsten Plätze, Straßen, Palläste (...), Wien 1832, S. 19 f.

96 Willibald Alexis (Ps. für Georg Wilhelm Heinrich Häring), Wiener Bilder, Leipzig 1833, S. 362, 2. Zitat S. 165; weitere Berichte in Auswahl: Wilhelm Hebenstreit verweist auf die günstige Lage des Gartens in nächster Nähe zur Innenstadt und „wird daher auch am zahlreichsten besucht“: Wilhelm Hebenstreit, Der Fremde in Wien und der Wiener in der Heimath, Wien 1832, 2. Aufl., S. 124.– Adolph Schmidl, Wien wie es ist (...), Wien 1833, S. 291.– Josef Alois Gleich weist seinen Begleiter auf den freien Zutritt für jedermann in den Schwarzenberggarten hin: Josef Alois Gleich (Heinrich Walden), Wien und seine Bewohner: Humoristisch geschildert auf einem Spaziergange über die ganze Bastey (...), Wien 1834, S. 63.– Friedrich Koch, Der wohlunterrichtete Fremden-Führer in (...) Wien (...), Wien 1842, S. 309.– Marie von Fahrenberg besucht im August 1837 den Garten und lobt seine Größe und seinen guten Zustand: M. v. F. (Marie von Fahrenberg), Mariens Tagebuch. Reisebilder aus dem Schwarzwalde, vom Bodensee (...), Pforzheim, 1841, 2 Bde., 1. Bd., S. 82 f.– Wilhelm Hebenstreit, Der Reisende nach Wien und der Aufenthalt der Reisenden in Wien, Wien 1843, S. 161 f.– Realis (Ps. für Gerhard Robert Walter von Coeckelberghe-Dützele), Curiositäten- und Memorabilien-Lexicon von Wien (...), 2 Bde., Wien 1846, 2. Bd., S. 325 ff.

97 Alois Raimund Hein, Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke, Wien-Bad Bocklet-Zürich 1952, 2 Bde., 2. Aufl. (Prag 1904, 1. Aufl.), 1. Bd., S. 141 f., 149, 2. Bd., S. 893 f.– Hinweis auf Stifters Besuch im Schwarzenberggarten in: Arthur Roessler, Von Wien und seinen Gärten, Wien 1909, S. 40 (Wien 1946, 5. Aufl., S. 65).

anerkennde Lob für den Besitzer⁹⁸: „Gewiß, es ist eine der edelsten, erhabensten der ehrenwerthesten Gesinnungen, deren ein Mächtiger sich zu entäußern vermag, wenn er von dem, was ihm werth und sein Eigen ist, Andern zum Vergnügen und zur Erholung davon darbiethet. Der Werth einer Gabe steigert sich ja immer mehr, je freiwilliger und je reiner die Tendenz derselben ist. (...) Wenn nun in der Gesellschaft, wie uns die Geschichte lehrt, stets ein ungleicher Besitz von Glücksgütern, seit sie besteht, statt hatte; wenn dieser Zustand, durch die menschliche Individualität bedingt, sich darstellt, und vorfinden wird, so lange Wirthlichkeit und Verschwendung individuelle Eigenschaften sind, so muß es uns doppelt erfreuen, wenn wir jene mit Glücksgütern Gesegneten, voll Sinn, voll Mitgefühl für die Zustände ihers Nebenmenschen finden, und sie ihm darbieten sehen, was dessen Gemüth erheitert, was seinen Aufenthalt verschönert, was er sich selbst zu beschaffen nimmer vermögend ist, und wonach sich doch Jeder sehnt. (...) Es ist bereits eine ausgemachte Thatsache, daß unter allen Vergnügungen, die das Erdenleben uns darbietet, wohl keine jene überreicht, die der Genuß der Gärten gewährt, da sie die edelsten, die reinsten und belehrendsten sind. (...) Ueberdies ist der Aufenthalt im Garten von dem wohlthätigsten Einfluß zu jeder Lebensperiode, für das physische Wohlbefinden des Erdbewohners, und daher ist von großem Werth, und jedes Lobes würdig, die edle Gabe, die durch den freien Zutritt in einem Garten, besonders den Bewohnern großer Städte dargeboten wird. (...) Die Mythen dieser Art vererben sich, sie werden zur Glorie für den erblichen Erhabenen, und zum Nimbus seines Geschlechtes, das da kömmt. Wien hat viele, und unter diesen, theils durch ihren Pflanzen-Etat, theils durch eine malerische Anlage, oder durch eine sehr zweckmäßige Benutzung des Terrains ausgezeichnete Anlagen, und dennoch ist der, mit welchem sich heute meine schwache Feder befaßt, gewiß der besuchteste, beliebteste, der am meisten von allen bekannte. Jeder der hier Domizilirende würde selbst aus der geringen Andeutung dennoch sogleich den Namen dieses allbeliebten Gartens nennen; denn er wüßte, daß keinem andern diese Eigenschaften vom Wiener zugerechnet werden, als jenem am Rennwege gelegenen, Seiner Durchlaucht dem regierenden Herrn Fürsten von Schwarzenberg Herzog von Krumau etc. gehörigen. (...) Dieser herrliche (...) Garten, ist seit Lange (sic) der Erholung und dem Vergnügen der Bewohner Wiens gewidmet, und wird von allen Classen der Gesellschaft fleißig besucht, und jede Veränderung oder Verschönerung als eine edle hochherzige Gabe des durchlauchtigen behren

⁹⁸ O. A., J ... F ... (James Farmer), Der Garten Sr. Durchlaucht des regierenden Herrn Fürsten von Schwarzenberg, Herzog von Krumau etc., in: Neue allgemeine deutsche Garten- und Blumenzeitung, 5. Jg. 1847, S. 70–74, 84, Zitate S. 70 ff.

Besitzers, dankbar besprochen.“ Der Verfasser führt uns durch alle Partien des der Allgemeinheit zugänglichen Gartens und nennt ausdrücklich die beiden Tore, die seitlich des Palais vom Ehrenhof in den Garten führen, als „von der Humanität geschaffene Pforten“. Die dritte Tür in der Gartenmauer der Heugasse (Anm.: Prinz-Eugen-Straße) wird ebenfalls genannt. Die Besitzer halten sich gleichzeitig mit dem Publikum im Garten auf, wie die ab 1843 bei der Fürstin Maria Anna von Schwarzenberg als Gesellschafterin und Vorleserin beschäftigte Betty Paoli im Mai 1848 berichtet⁹⁹: „Ich brachte den gestrigen Morgen im Schwarzenberg'schen Garten zu, wo ich so oft mit Ihrer verklärten Mutter war; ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie unendlich elend und verlassen ich mich fühlte.“ Der Garten gilt seit Beginn seines Bestehens nicht nur als prächtig gestalteter Ziergarten, sondern auch wegen seiner botanischen Besonderheiten als besonders sehenswert: Im Jahr 1848 wird der Schwarzenberggarten im Kapitel zu den botanischen Gärten Wiens mit seiner „reichen Blumenflor, bedeutenden Orangerien, (den) schönsten Feigenbäumen, (dem) Granathaus“ als „dem Publicum geöffnet“ genannt.¹⁰⁰

Das Jahr 1848 bringt eine kurzfristige völlig andersartige Gartennutzung: im Revolutionsjahr zieht sich die kaiserliche Wiener Garnison, die die Revolutionäre zu bekämpfen hatte, unter der Führung des Feldmarschallleutnants Graf Karl Auersperg ab 6. Oktober, an dem Tag, als der Kriegsminister Graf Theodor Baillet-Latour im Kriegsministerium ermordet wurde, in den Garten des Belvedere und in den Schwarzenberggarten zurück, beide sind die höchsten Punkte nahe der Residenzstadt. Am 12. Oktober zog die Garnison in großer Eile aus den beiden Gärten ab und bezog Stellung auf dem Wienerberg bei der Spinnerin am Kreuz. Zwei der städtischen Kompanien der Revolutionäre wurden in die beiden Gärten beordert: General-Leutnant Josef Bem, Kommandant der Wiener Mobil-Garde, bezog das Belvedereareal, Cäsar Wenzel Messenhauser, der provisorische Ober-Kommandant der Wiener Nationalgarde und einer der Führer der Revolution, bezog das Hauptquartier im Schwarzenbergareal mit etwa 400 Mann. Das Volk strömte in die Bauten und die beiden Gärten und begutachtete die abgestellten Kisten des

⁹⁹ Helene Bettelheim-Gabillon (Hg.), Betty Paolis Gesammelte Aufsätze, Wien 1908, S. XLIV; Brief an den Sohn der im April 1848 verstorbenen Fürstin Maria Anna Schwarzenberg, Fürst Friedrich Schwarzenberg; Hinweis auf Betty Paoli in: *Stekl* 1968 (zit. Anm. 84), S. 351.

¹⁰⁰ *Wilhelm Herzig*, Das medizinische Wien. Wegweiser für Ärzte und Naturforscher vorzugsweise für Fremde, Wien 1848, S. 144.– Text übernommen von: *Pezzl* 1826 (zit. Anm. 89), S. 162.

Militärs, ohne Frevel an den Interieurs anzurichten. Das Volk vermutete, dass im Schwarzenberggarten „*Leichen erschlagener Studenten und Garden in dem Garten vergraben*“ seien und wollte den Sommerpalast anzünden. Der Hauptmann Schmid (Anm.: J. Schmid) konnte mit der Waffe in der Hand, die Volksmassen beruhigen „*und endlich aus dem Garten bringen.*“ Messenhauser ließ Flugblätter an den Haupteingängen anschlagen, um zu informieren, dass weder im Palais noch im Garten Leichen Erschlagener liegen.¹⁰¹ Am 31. Oktober, nach dem siegreichen Gefecht der kaiserlichen Truppen bei Schwechat gegen die ungarischen Aufständischen, erfolgte aus dem Schwarzenberggarten und den kaiserlichen Stallungen die Kanonade der kaiserlichen Soldaten gegen die von den Revolutionären besetzten Basteien.

Am Abend folgte die Entwaffnung der Revolutionäre und die Inhaftierung der Anführer.¹⁰²

Dieser Beitrag (erster Teil) brachte uns die Geschichte des öffentlichen Zutritts in den Garten des Sommerpalais Schwarzenberg vom frühen 18. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts nahe: Bereits als „Baustelle“ konnten sowohl das Palais als auch der Garten besucht werden. Im gesamten darauf folgenden Zeitraum war dieser Zutritt möglich und wurde von den verschiedensten Besucherinnen und Besuchern genutzt. In einem in weiterer Folge erscheinenden Beitrag (zweiter Teil) wird die Zugänglichkeit des Gartens von 1850 bis 2020 wiederum anhand von Archivalien, unveröffentlichten und publizierten Schriften und bildlichen Dokumenten belegt.

¹⁰¹ *Vaclav Jiri Dunder*, Denkschrift über die Wiener Oktober-Revolution (...), Wien 1849, S. 317 f., 478 f.– *O. A.*, „Die Gräueltaten der Soldaten im Schwarzenberg-Garten“, Wien, im Oktober 1848 (Flugblatt, Wiener Stadtbibliothek, Flugschriften zur Revolution).– *Cäsar Wenzel Messenhauser*, Kundmachung, 21.10.1848 (Flugblatt, Österreichische Nationalbibliothek).– Siehe auch: *Carl Stavenhagen*, Wiens furchtbarer Oktober 1848. Die Belagerung, Vertheidigung und Einnahme der österreichischen Kaiserstadt, nach zuverlässigen Beobachtungen und Quellen, Prag-Berlin 1848, S. 16 f., 20, 35, 37.– *Jakob Nitschner*, Wenzel Messenhauser, Wien 1849, S. 81 f.– *Heinrich Reschauer*, Das Jahr 1848, Wien 1872, S. 592.

¹⁰² *Adolf Pichler*, Aus den März- und Oktobertagen in Wien 1848, Innsbruck 1850, S. 37 ff.– *Wolfgang Häusler*, Das Gefecht bei Schwechat am 30.10.1848, Wien 1977, S. 10 ff.– *Helmuth Grössing*, Der Kampf um Wien im Oktober 1848, Wien 1983, S. 9 ff.

Die Fresken in Gurk und die Anfänge der „Bildwissenschaft“ in Österreich

Der vor kurzem durch einen umfangreichen Tagungsband gewürdigte Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885)¹ war der Begründer der akademischen Kunstgeschichte in Wien. Er wurde 1852 zum außerordentlichen sowie 1864 zum ordentlichen Professor für „Kunstgeschichte und Kunstarchäologie“ an der Universität Wien ernannt. Sein Bestreben die Kunstwissenschaft von der philosophischen Ästhetik seines Lehrers Franz Ficker zu lösen, führte zur Aufwertung des einzelnen Kunstwerkes und dessen historischer Verankerung. Die neue Disziplin stand daher in engem Verbund mit dem 1854 gegründeten „Institut für Österreichische Geschichtsforschung“.² Auch Eitelbergers Verdienste als Gründer des Museums und der Universität für angewandte Kunst werden in der Neuerscheinung des Böhlau-Verlages analysiert.

In den Aufsätzen von Matthias Noell und Elisabeth Ziemer wird hingegen auf Eitelbergers Bedeutung für die österreichische Denkmalpflege hingewiesen.³ Denn der Kunsthistoriker war auch bei der seit 1850 – in Kooperation bzw. in Konkurrenz mit dem Königreich Preußen – geplanten und 1853 realisierten Gründung der „k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ beteiligt gewesen. Mit der 1873 erfolgten Umbenennung in „k.k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ war die Erweiterung der Befugnisse

verbunden und es gab erstmals ein eigenes Budget für Restaurierungen.⁴

Eitelberger war zwar nicht direkt im Denkmalamt verankert, aber seine Bedeutung als „graue Eminenz“ im Kultusministerium wird aus der Tatsache ersichtlich, dass er auf den ersten Seiten der seit 1856 erscheinenden „Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ gleichsam das Programm der neuen Institution und deren Zeitschrift formulierte: „Die Aufgabe der Altertumskunde in Österreich“.⁵ Auch in den folgenden Ausgaben des Organs der staatlichen Denkmalpflege erschienen zahlreiche Texte des Wiener Kunsthistorikers, wobei die Beiträge seine beiden Intentionen verdeutlichten. Einerseits ging es Eitelberger um die Etablierung einer wissenschaftlichen Terminologie, wie er bereits im ersten Jahrgang unter dem Titel „Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und Terminologie“ ausführte: „Nichts fördert die Klarheit des Denkens und das Eindringen der Wissenschaft in das Leben so sehr, als eine richtige Terminologie.“⁶ Andererseits galt sein Bestreben und jenes des Amtes der Erfassung, Erforschung und Erhaltung von Kunstwerken. Daher publizierte Eitelberger 1856/57 in den „Mittheilungen“ auch „Über einige neu entdeckte Wandgemälde in Verona“ oder „Die Restauration des südlichen Portals der Franziscaner-Kirche in Salzburg“.

Nicht nur an ein Fachpublikum, sondern an eine interessierte Öffentlichkeit war auch die ab 1858 in Stuttgart erscheinende Buchreihe „Mittelalterliche Kunstdenkmale

1 Eva Kernbauer / Kathrin Pokorny-Nagel / Raphael Rosenberg / Julia Rüdiger / Patrick Werkner / Tanja Jenni (Hg.), Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt, Wien-Köln-Weimar 2019.

2 Thomas Winkelbauer, Das Fach Geschichte an der Universität Wien, Göttingen 2018, S. 96–110.

3 Matthias Noell, Denkmalkunde. Rudolf von Eitelberger und die Grundlegung einer neuen Disziplin, in: Kernbauer u. a. (wie Anm. 1), S. 239–256.– Elisabeth Ziemer, Rudolf von Eitelberger und das Berliner Netzwerk des ‚Deutschen Kunstblattes‘ (1850–1858), in: Ebenda, S. 413–438.

4 Walter Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 23), Wien u. a. 1988.

5 Rudolf von Eitelberger, Die Aufgabe der Altertumskunde in Österreich, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 1 (1856) Nr. 1, S. 1–3.

6 Rudolf von Eitelberger, Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst und ihrer Terminologie, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 1 (1856), Nr. 4, S. 1.



Abb. 1: Einzug Christi in Jerusalem, Fresko der Bischofskapelle des Gurker Domes, um 1260

des österreichischen Kaiserstaates“ gerichtet, die in kunsthistorisch und geographisch freier Abfolge unbekannt oder wenig beachtete Kunstdenkmäler aus allen Teilen der Monarchie vorstellen sollte. Diese Publikation nahm die als wesentlich erachtete, aber erst ab 1907 verwirklichte konsequente Bestandserfassung der Bau- und Kunstwerke mittels „Kunsttopographie“ vorweg.⁷ Ebenso wie bei der Zeitschrift waren auch hier die hochwertigen Illustrationen der Staatsdruckerei ein zentraler Beweggrund des Vorhabens, wie das Vorwort des ersten Bandes ausführte: „Die Zeichnungen werden unmittelbar nach den Denkmälern selbst aufgenommen. Es ist dafür Sorge getragen worden, daß die Darstellungen selbst so genau als möglich werden, ohne jene Zuthaten, die so häufig die Denkmäler des Mittelalters nicht in dem Zustande erscheinen lassen, in dem sie sich befinden, sondern in jenem, in welchem sie der zeichnende Künstler versetzt wünscht.“⁸ Die „Eleganz“ und „Noblesse“ der Wiener Abbildungen sorgte auch bei den Berliner Kollegen für Erstaunen und wurde umgehend nachgeahmt.⁹

Genau aus dieser interessanten Gründungsphase der österreichischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, nämlich aus dem Jahre 1864, stammen nun sechs

Federzeichnungen der Fresken in Gurk¹⁰ (Abb. 1) und im benachbarten Pisweg¹¹, die sich im Nachlass des langjährigen Ordinarius Karl Maria Swoboda im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte erhalten haben¹², aber durch die mehr als hundertjährige unsachgemäße Lagerung schwer beeinträchtigt waren. Die finanzielle Unterstützung durch die Sammlungsbeauftragte der Universität Wien¹³, Claudia Feigl, ermöglichte die Restaurierung der großformatigen Blätter durch den Restaurator Sascha Höchtl.

Und dies bot den Anlass für die vorliegende Recherche und Publikation. Fünf der sechs teilweise nachträglich ausgeschnittenen und auf Karton aufgeklebten Blätter in der Größe von 70,5 × 51,2 bis 63 × 102 cm zeigen die Fresken des Bischofschores der Domkirche in Gurk (Abb. 2 und 5, 6) mit der Aufschrift „Gurk“, das sechste Stück jedoch stellt das Gewölbe des Karners in Pisweg dar (Abb. 7) und ist als einziges datiert und signiert: „Pisweg bei Gurk Alb Cam (oder Canz bzw. Lanz) 864/ 24/I“. Dies ermöglichte

⁷ *Andreas Lehne*, Entstehung und Entwicklung der österreichischen Kunsttopographie, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz* 59 (2008), S. 51–69.

⁸ *Gustav Heider / Rudolf von Eitelberger / Joseph Hieser*, Vorwort, in: *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des Österreichischen Kaiserstaates*, 1. Band, Stuttgart 1856, S. 11.

⁹ *Ziemer* (zit. Anm. 3), S. 433 f.

¹⁰ *Franz Kirchweyer*, Gurk (Ktn.), Dom, Westempore, sog. Bischofskapelle, in: *Günter Brucher* (Hg.), *Gotik* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2), München-London-New York 2000, S. 436 f.

¹¹ *Walter Frodl*, Die romanische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1942, S. 49–52 und 70–71, Taf. XIV. – *Karl Gimhart u. a.*, Kärnten, in: *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 3. Aufl. 2001, S. 625.

¹² <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsarchiv/swoboda-karl-maria/> (1.10.2020).

¹³ Zu den Sammlungen der Universität Wien siehe: *Claudia Feigl* (Hg.), *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien*, Wien-Köln-Weimar 2012.

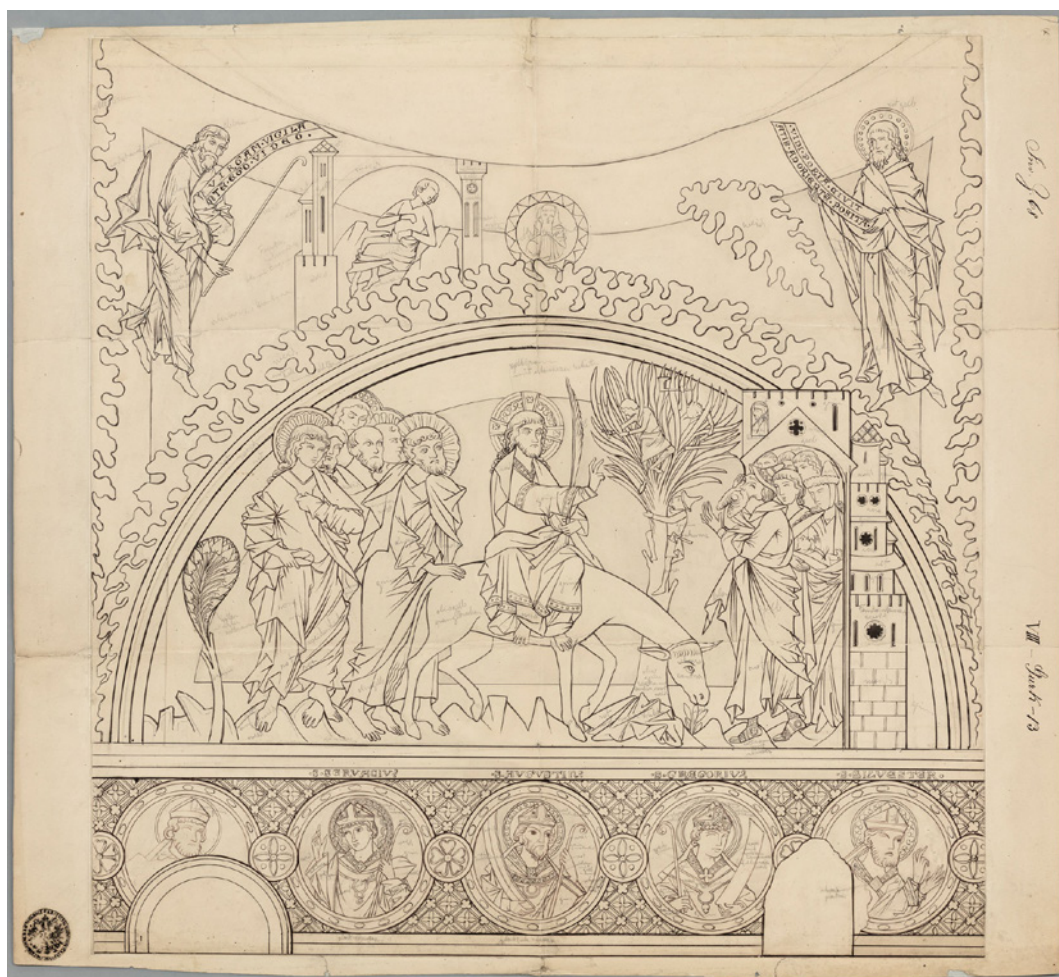


Abb. 2: Einzug Christi in Jerusalem, Fresko der Bischofskapelle des Gurker Domes, Federzeichnung von Johann Evangelist Klein, um 1864

auch eine geographische Zuordnung dieses Stückes. Die nicht eindeutig zu identifizierende Signatur ließ zunächst an den Graphiker Albert von Camesina (1806–1881) denken, der von Eitelberger zur Denkmalpflege gebracht damals ähnliche Zeichnungen für die Publikationen der Zentralkommission und für eigene Tafelwerke über den Verduner Altar in Klosterneuburg sowie über die Glasfenster in Heiligenkreuz schuf. Die auf mehreren Blättern vorhandenen Stempel der „k[aiserlich] k[öniglichen] Central-Commission“ empfahlen, in den Publikationen dieses Amtes nachzuschlagen.¹⁴

¹⁴ Die neuen Publikationen über die Restaurierungen der Gurker Fresken berichten erst über die Restaurierung von Hans Viertelberger im Jahre 1899: *Markus Santner*, Zur malerischen Gesamtausstattung (13. Jh.) der Bischofskapelle im Gurker Dom und deren Erhaltungsgeschichte: Untersuchung und Dokumentation von Bestand, Technologie, Schadensphänomene und Klimasituation, DA, Akademie der bildenden Künste, Institut für Konservierung-Restaurierung, Wien 2007.– *Markus Santner*, Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich, Wien-Köln-Weimar 2016, S. 96–101.

Tatsächlich wurden die Fresken der damals noch als „Nonnenchor“ bezeichneten zweijochigen Kapelle des Gurker Domes erstmals 1857 im 2. Jahrgang der „Mittheilungen“ vom lokalen „Correspondenten“ und Theologen Gregor Schellander sowie vom Kärntner Landeskonservator Gottlieb Freiherr von Ankershofen unter dem Titel „Die Wandgemälde der Kathedrale zu Gurk in Kärnten“ veröffentlicht. Auf ein Dutzend Seiten wird zunächst ausführlich deren Ikonographie beschrieben und dann mit Hilfe von Urkunden eine Datierung „nicht vor 1216“ vorgeschlagen, wobei aber auch schon die Tätigkeit eines „pictor Ulrich“ bis zum Jahre 1253 genannt wird.¹⁵ Heute wird allgemein eine Spätdatierung um 1260 angenommen.

Offensichtlich parallel dazu kam es zu einer Vorstellung des romanischen Domes im 1860 von Eitelberger gemeinsam mit dem Ministerialbeamten Dr. Gustav

¹⁵ *Gregor Schellander /Gottlieb von Ankershofen*, Die Wandgemälde der Kathedrale zu Gurk in Kärnten, in: *Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 2 (1857), Nr. 11, S. 289–298.

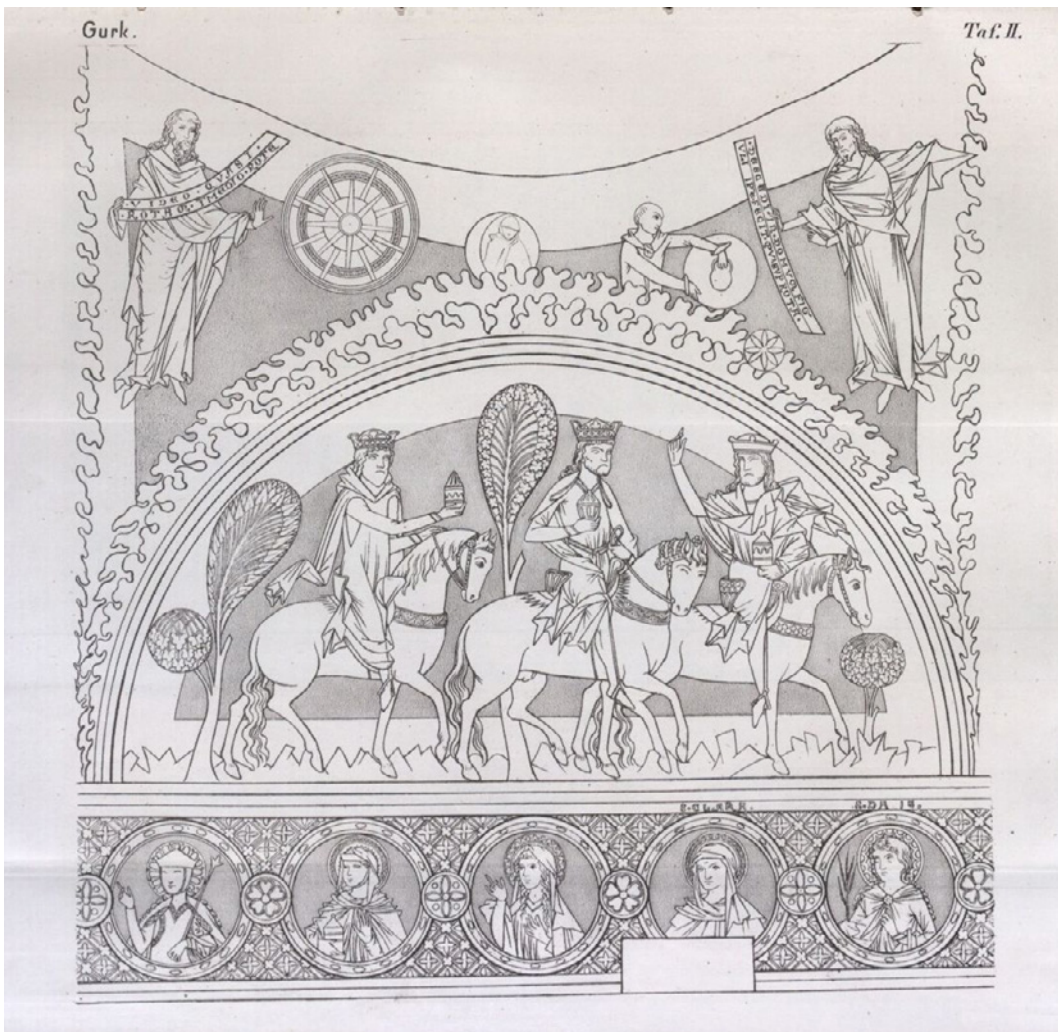


Abb. 3: Ritt der Magier, Fresko der Bischofskapelle des Gurker Domes, Reproduktionsdruck, 1871

Heider (1819–1897) und dem Architekten Joseph Hieser (1823–1867) herausgegebenen 2. Band der „Mittelalterlichen Kunstdenkmale“ durch Carl Haas. Nach einem ausführlichen Text über die Architektur folgt auch hier eine Beschreibung der Wandmalereien in der Portalvorhalle sowie in der Bischofskapelle. Am Ende des Berichtes wird betont, dass „im Interesse der vaterländischen Kunstgeschichte sowie der christlichen Iconographie überhaupt [...] genaue Abbildungen“ als Basis zu einer „eingehenden monographischen Behandlung“ zu wünschen wären und dass es auch in der Nähe von Gurk verwandte Fresken gäbe.¹⁶

Im 15. Jahrgang der „Mittheilungen“ von 1870 berichtet dann ein anonymisierter Autor „...m...“ von den mit Gurk künstlerisch verwandten Fresken in der

Rundkapelle des Karners von Pisweg.¹⁷ Sie werden richtig als am Übergang von der Romanik zur Gotik beschrieben und daher mit Gurk in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert. Da die Tafel als „nach einer Original-Aufnahme des Herrn Professor Johann Klein“ bezeichnet wird, ist damit auch der Zeichner unseres Blattes bekannt.

Der 1823 in Wien geborene und 1883 in Venedig verstorbene Johann Evangelist Klein hatte in Wien an der Akademie der Bildenden Künste vor allem bei Joseph von Führich studiert. Ab 1854 unterrichtete er als Zeichenlehrer an Oberrealschulen am Schottenfeld und auf der Landstraße. Daneben spezialisierte er sich auf die Entwürfe für kirchliche Glasfenster und Mosaikgemälde. Nach seinen Kartons entstanden etwa Kirchenfenster für die Dome in Bratislava, Erfurt und Linz sowie für

¹⁶ Carl Haas, Der romanische Dom zu Gurk in Kärnten, in: Gustav Heider / Rudolf von Eitelberger / Joseph Hieser (Hg.), Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates, 2. Band, Stuttgart 1860, 144–172.

¹⁷ Die Fresken von Pisweg, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 15 (1870), S. XVI–XVII, Tafel.



Abb. 4: Einzug Christi in Jerusalem, Fresko der Bischofskapelle des Gurker Domes, Farbproduktion, 1871

den Stephansdom in Wien und für den Kölner Dom. Seit 1870 wirkte Klein als Korrespondent für die Zentralkommission, seit 1875 als „wirkliches Mitglied“. Für dieses Amt schuf er u. a. Zeichnungen der Glasfenster des Grazer Domes sowie von Fresken in Bozen und Gurk.¹⁸

Kleins Zeichnungen von Gurk bildeten den Aufhänger für eine neuerliche Publikation der Gurker Wandmalereien (Abb. 3) in den „Mittheilungen“ des Jahres 1871,

¹⁸ Arthur Fontaine, Johannes Evangelist Klein. Predigt mit dem Zeichenstift, Band 1, o. O. 2016.

da man bei der Herausgeberschaft der Ansicht war, „doch bei dem Umstande, als eine Veröffentlichung der Bilder uns umgänglich notwendig schien und sich hiefür eine ganz vorzügliche Gelegenheit durch das Verfügungsrecht der k.k. Central-Commission über die durch Prof. Johann Klein mit Virtuosität ausgeführten Copien fand, mit dieser Publication nicht weiter zögern zu sollen“.¹⁹ Die Illus-

¹⁹ Die Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 16 (1871) S. 126–141, hier FN 15.

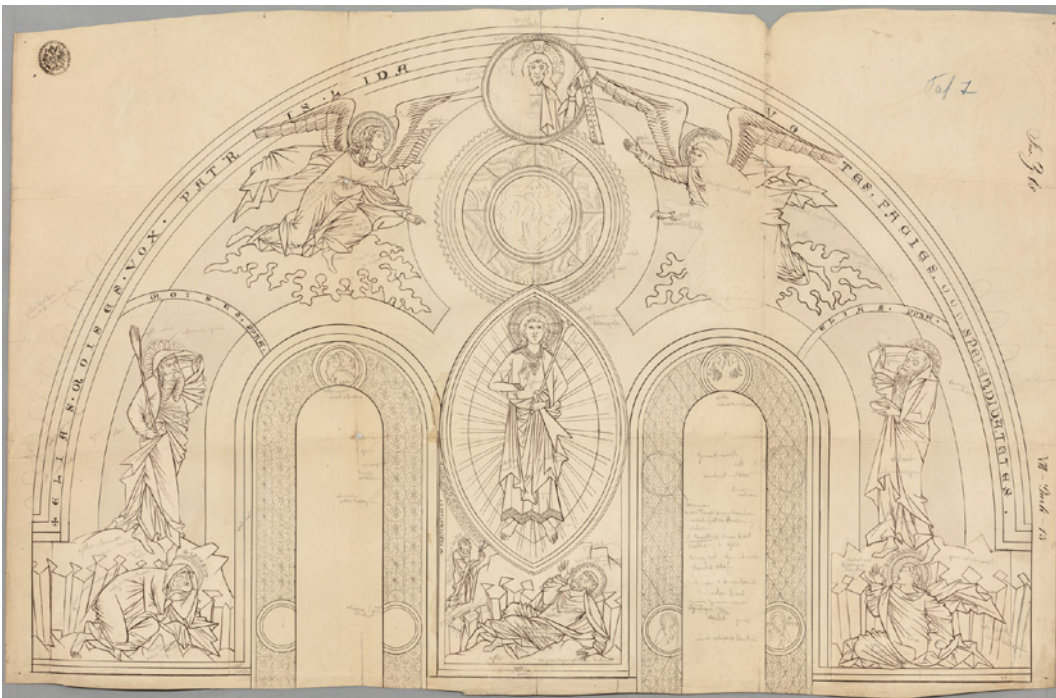


Abb. 5: Fresko der Bischofskapelle des Gurker Domes, Federzeichnung von Johann Evangelist Klein, um 1864

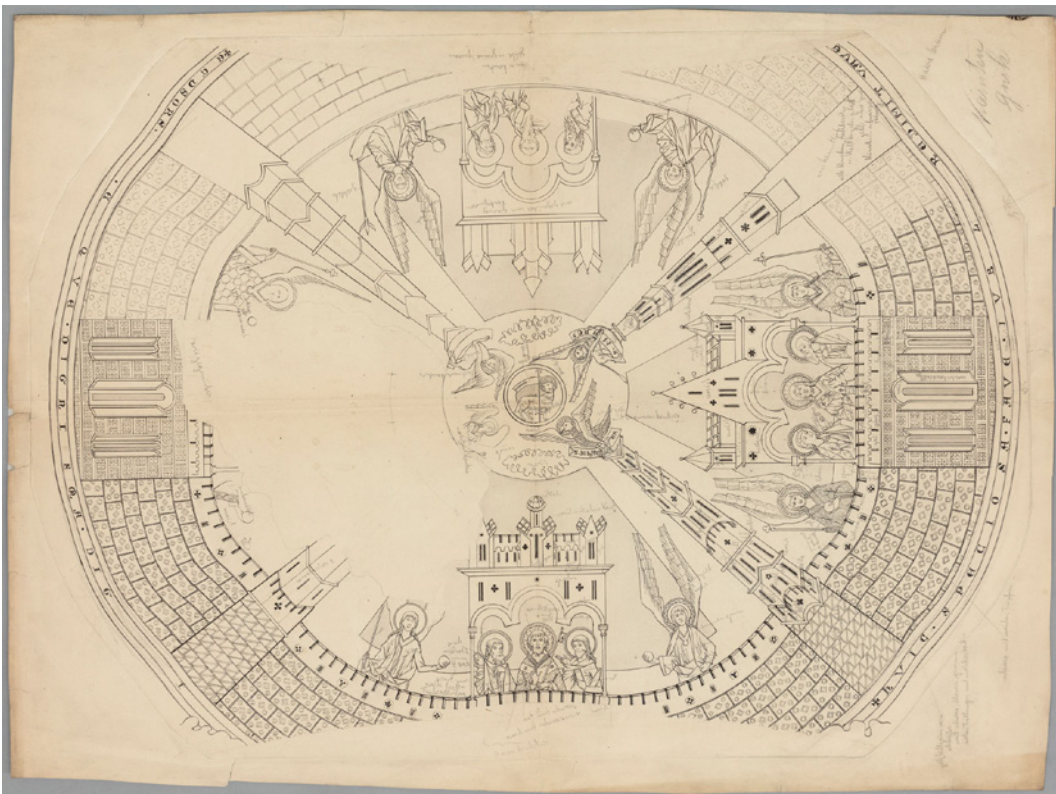


Abb. 6: Fresko der Bischofskapelle des Gurker Domes, Federzeichnung von Johann Evangelist Klein, um 1864

trationen wurden von der k.k. Staatsdruckerei eindeutig nach den Federzeichnungen aus dem Nachlass von Karl Maria Swoboda angefertigt (Abb. 2). Allerdings fehlen in dieser Sammlung drei der gedruckten Illustrationen,

während die Wand mit dem Einzug Christi in Jerusalem auch in farbiger Version (Abb. 4) gedruckt wurde.

Die auf den Zeichnungen mit Bleistift vermerkten Farbangaben dürften allerdings erst aus der Zeit stammen, als die Blätter an die Universität kamen.

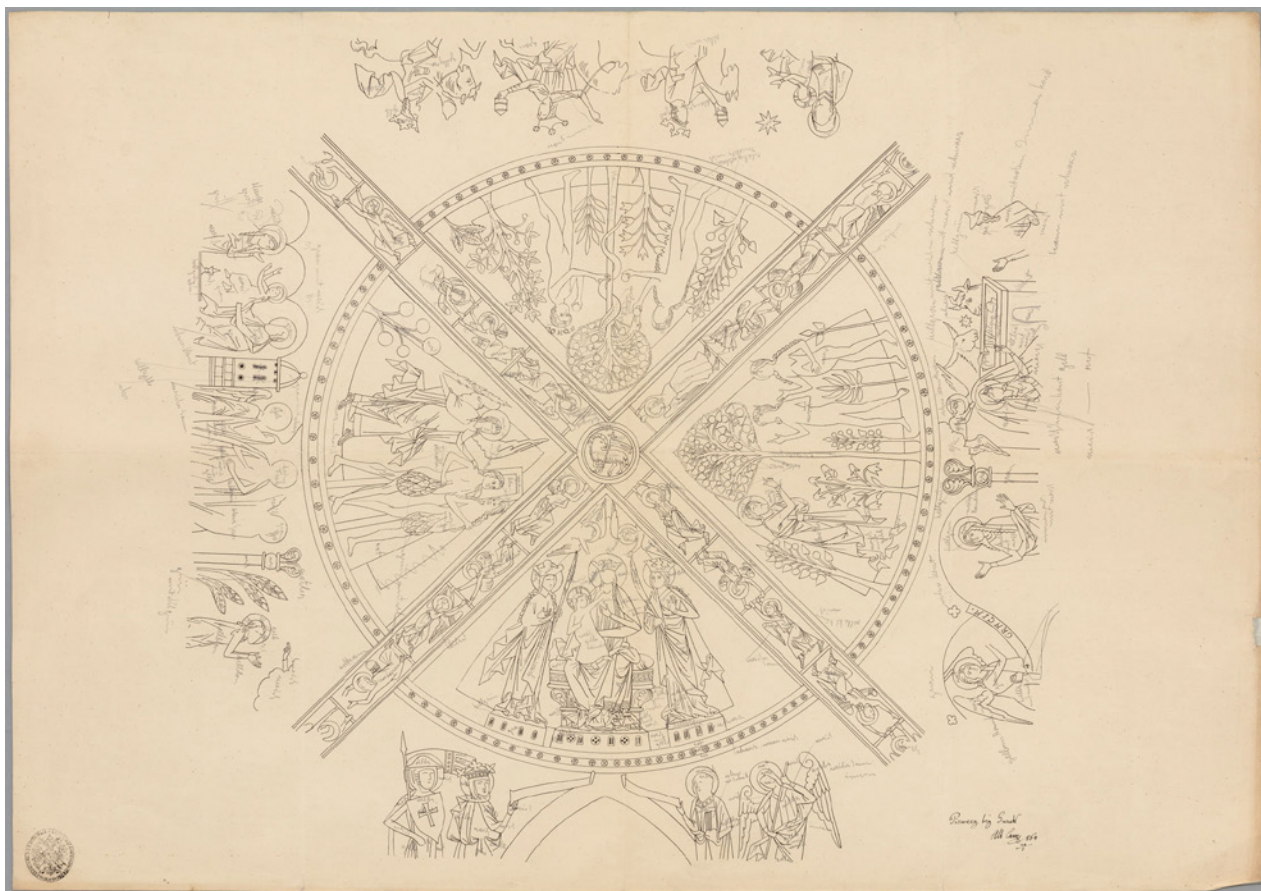


Abb. 7: Gewölbefresko der Karnerkapelle in Pisweg, Federzeichnung von Johann Evangelist Klein, 1864

Max Dvořák, von 1905 bis 1910 Generalkonservator der Zentralkommission und ab 1909 Ordinarius an der Universität Wien, plante nämlich gemeinsam mit dem 1908 in Berlin gegründeten „Deutschen Verein für Kunstwissenschaft“ seit damals federführend die Publikation der „Monumenta artis germaniae“.²⁰ Dabei konnte der Wiener Professor auch einige seiner Schüler unterbringen, wie Wilhelm Köhler und Betty Kurth.²¹ Eine Reihe dieses auf vierhundert Bände angelegten Unternehmens sollte ein Corpuswerk der mittelalterlichen Wandmalerei in Mitteleuropa werden. Als dessen Bearbeiter war Dvořáks

Assistent Karl Maria Swoboda ausersehen²², der nach einer Unterbrechung in der Kriegszeit und nach dem Tod seines Lehrers das Projekt um 1925 wieder aufnahm. Deshalb haben sich in Swobodas Nachlass nicht nur die oben genannten Zeichnungen, sondern auch zahlreiche Fotos und Skizzen von anderen Wandmalereien, Korrespondenz mit Fotografen und Kollegen in Deutschland, Literaturexzerpte und Notizen sowie Anweisungen zur Erstellung der Beschreibungen und sogar eine Farbmusterkarte erhalten.

²⁰ Wolfgang Augustyn, Wie es zu den „Denkmälern deutscher Kunst“ kam. Ein Beitrag zur frühen Geschichte des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 64 (2010), S. 325–352.

²¹ Jonathan Blower / Max Dvořák, Wilhelm von Bode and the „Monuments of German Art“, in: Ars 44 (2011), 1, S. 92–124, hier 114.

²² Zu dessen Biographie und diesen Materialien siehe jetzt: Friedrich Polleroß, Materialien zu tschechisch-österreichischen Kunsthistorikern im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien, in: Umění 67 (2019), Nr. 6, S. 565–582, hier 577–582.

Nachkriegsmoderne



Die Nachkriegsmoderne im Burgenland. Bericht einer Bestandsaufnahme

AUFGABENSTELLUNG UND ANLASSFALL

Wie wenig weit gediehen die wissenschaftliche Aufarbeitung der österreichischen Architektur der Nachkriegsmoderne – und selbst der Moderne – bis heute ist, wird einmal mehr beim Auftrag des Bundesdenkmalamts an unsere Arbeitsgruppe im Juli 2018 deutlich. Zumal in den einzelnen Bundesländern, mit Blick hinter die „erste Reihe“ bekannter Namen, geht es auch der amtlichen Denkmalpflege vorerst darum, einen „Überblick über die relevanten Bauten des Brutalismus“¹ zu gewinnen. Sie nimmt mit diesem Ansinnen durchaus eine Vorreiterrolle in der heimischen Architektur-Historiografie ein.² Man sollte sich dabei indes nicht isoliert jenem Kapitel der Architekturgeschichte zuwenden, in dem man ab Mitte der 1950er Jahre durch kräftige Konstruktionsformen, „rohe“ Details und „schalreinen Beton“ nach neuem architektonischen Ausdruck strebt.³ Die historische und räumliche De-Kontextualisierung der „brutalistischen“ Moderne ist möglicherweise eine Ursache ihres gravierenden Akzeptanzproblems.

Das Inventarsierungsvorhaben des BDA fokussiert unter dem Vorzeichen wachsenden ökonomischen Drucks mit dem Burgenland auf ein einzelnes Bundesland, schwindet doch die Bausubstanz der Nachkriegsjahre dort rapide, ohne dass sie zuvor in die Topografie des Wissens eingegangen wäre. Das denkmalpflegerische „Schützen“ stellt sich dagegen in ganz Österreich oftmals als einziges Mittel gegen die Totalüberformung der gebauten Lebenswelt dar – ohne „Wissen“ keine Wertschätzung. Dass in dieser prekären Situation, in der die *Intuition* und das generelle Verständnis für das Bauen

sowie der Umgang mit dem baulichen „Bestand“ im Speziellen aus dem Lot geraten sind, das historische Aufgabenfeld der Denkmalpflege nicht nur überschritten, sondern eine Institution überfordert zu werden droht, liegt auf der Hand. Denkmalbegriff, Denkmalstatus und die Rolle baulich manifest gewordenen „Wissens“ sind in einer kapitalistisch-kompetitiven Gesellschaft dringend und regelmäßig neu zu kalibrieren. Dass sich eine einzelne Behörde dieser Aufgabe stellt, in einem ersten Schritt den Bestand zu sichten und zu sammeln, daran mag man nun durchaus einen gewissen Mut erkennen – einen Beitrag zur „Baukultur“ in und aus der Not.

Nun steht es um die Bauten der 1950er bis 1970er Jahre aber auch besonders schlecht. Sie stellen sich als umso gefährdeter dar, werden ohne Zögern umgebaut, abgebrochen oder „verfallen“. Zur Aktivierung des einflussreichen Tages-Journalismus für dieses sensible Thema sind wiederum immense Anstrengungen nötig, um so den mehr oder weniger kritischen Dialog auch nur anzuregen.⁴ Die institutionalisierte Denkmalpflege hingegen entwickelt mit den bedenklichen Ereignissen um das „brutalistische“ KUZ Mattersburg⁵ ein proaktives Interesse für die umstrittenen wie zugleich gefeierten Sichtbetonbauten.⁶ Trotz aller Bemühungen der Fachwelt, einzelner Medienbeiträge und einer kritischen Masse in der Mattersburger Bevölkerung, die den Erhalt ihres

1 Arbeitsgruppe Gallis-Kirchengast-Tenhalter, *Inventarisierung von Bauten der Nachkriegsmoderne im Burgenland*, 2018–2019.

2 Der oft reflexartig gebrauchte Verweis auf Friedrich Achleitners Standardwerk aus dem Jahr 1983 erscheint hier eher als Feigenblatt eines Versäumnisses.

3 Vgl. *Reyner Banham*, „The New Brutalism“, in: *The Architectural Review*, London 1955.

4 Das Fehlen eines kritischen Journalismus im Burgenland und damit die Verzahnung von Leserschaft und veröffentlichtem Nachdenken etwa in Form von Essays wirkt sich wohl noch massiver auf den Umgang mit der baulichen Vergangenheit aus, als die Absenz einer Hochschule.

5 *Maik Novotny*, *Wie durchsichtig ist Beton?* in: *Falter*, 14. Februar 2017, S. 44.– *Nina Schedlmayer*, *Kühle Kulissen*, in: *Profil*, 23. Jänner 2017, S. 88.

6 Dass die Denkmalpflege hier nicht mehr den bekannten zeitlichen „Sicherheitsabstand“ wahren kann, bevor sie tätig wird, hängt mit der Notwendigkeit des Einbezugs externer Fachleute ebenso zusammen wie mit der bereits erwähnten Neubewertung wie auch Aufwertung ihrer gesellschaftlichen Rolle.



Abb. 1: Der Aufbau 1965



Abb. 2: Bauforum 1976

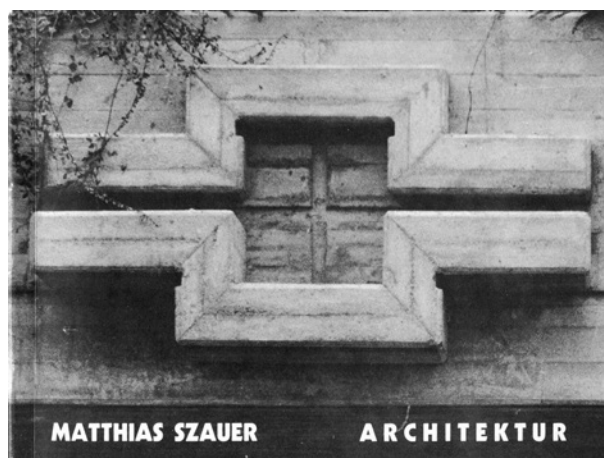


Abb. 3: Ausstellungskatalog Matthias Szauer 1976

„Kulturzentrums“ befürwortet,⁷ bleibt vom ersten burgenländischen Bauwerk dieser Art aus den Jahren 1973–1976 nur ein Torso übrig. Von der lokalen Architektenschaft gebilligt, von der Bauwirtschaft akklamiert, agieren die Verantwortlichen der Landespolitik erstaunlich resistent – sogar gegenüber Appellen internationaler Fachleute.⁸ Ein Bild, in dem sich die Hintergründe der burgenländischen Hochkonjunktur des Brutalismus der 1970er Jahre durchaus widerspiegeln, von denen hier noch die Rede sein wird. Auch von Eigentümlichkeit und Vehemenz der Verstrickungen zwischen Politik und Architektur zur Zeit des aufblühenden Burgenland-Brutalismus legt diese Bestandsaufnahme ein Zeugnis ab.

Die „Kartografie“ burgenländischer Bauten der Spätmoderne⁹ hat demnach ein klares Ziel: Sie soll die Wiederaufführung der „Mattersburger Tragödie“ unterbinden helfen und einen sachlich-beruhigten Diskurs begründen. Die Beauftragung einer Expertengruppe *extra muros* kann als mutige wie dezidierte Hinwendung

auf eine wissenschaftlich weitestgehend unbearbeitete, regionale Baukultur der Spätmoderne mit „internationalem“ Einfluss gesehen werden. Ein gemeinhin auf längere zeitliche Distanz zu seinem Gegenstand ausgerichtetes Denkmalverständnis wird dabei herausgefordert; es fokussiert auf Bauten, die dem „Denkmalstatus“ ihrer Grundhaltung und Geste nach nicht zu entsprechen scheinen.¹⁰ Schließlich bietet die Befassung mit einem kleinen Bundesland das Potential, zum gesamtösterreichischen Musterfall zu werden: Durch die „Aufstufung und Bewertung exemplarischer Bauwerke der Nachkriegsmoderne im Burgenland“ würde ein Präzedenzfall geschaffen, nach dessen Schema man auch für die anderen österreichischen Bundesländer eine „Grundlage für zukünftige Unterschutzstellungen durch das BDA und zur Vorbereitung einer wissenschaftlichen Aufarbeitung“¹¹ erarbeiten könnte – wie es nicht nur in der Beauftragung heißt, sondern durch die wohlwollende Diskussion der Ergebnisse dieser Inventarisierung *post festum* deutlich wird. Einen Beleg hierfür stellt nicht zuletzt die Ermöglichung dieser Publikation dar.

METHODE DER INVENTARISIERUNG

Um dem „Phänomen Brutalismus“, dem eine besondere kulturpolitische Bedeutung in der burgenländischen Nachkriegsarchitektur zukommt, auf den Grund zu gehen, untersucht unsere Studie den größeren Zeitraum

⁷ Die Plattform „Rettet das Kulturzentrum Mattersburg“ sammelte im Sommer 2014 mehr als 2000 Unterschriften von BürgerInnen, die sich für einen Erhalt des brutalistischen Bauwerks aussprachen

⁸ *Oliver Elser*, DAM Frankfurt, Stellungnahme zum Kulturzentrum Mattersburg, 20. Juni 2016. *Dietmar Steiner*, Architekturzentrum Wien, Kulturzentrum Mattersburg, 18. August 2016. *Otto Kapfinger*, Stellungnahme zum Status der Planung Kulturzentrum Mattersburg, 8. Dezember 2018. *Axel Hubmann / Bruno Maldoner*, DOCOMOMO Austria, Stellungnahme und Gutachten 2016 und 2017. DAM Ausstellung „SOS-Brutalismus, Rettet die Betonmonster“ 2017, ergänzt um einen Österreichschwerpunkt im Rahmen der Übernahme der Ausstellung durch das AZW 2018. Das Kulturzentrum Mattersburg spielte in beiden Ausstellungen eine wichtige Rolle und wurde in zahlreichen nationalen und internationalen Medien rezipiert.

⁹ Wir sehen an dieser Stelle von einer begriffsgeschichtlichen Genauigkeit ab und verwenden «Spätmoderne», «Nachkriegsmoderne» etc. in einer – dem Auftrag nach empirischen Studie – als gleichwertige Synonyme.

¹⁰ Auf die Debatte um die Denkmalkultur der Moderne und Spätmoderne kann hier nicht eingegangen werden.

¹¹ *Johann Gallis / Albert Kirchengast / Stefan Tenhalter*, Angebot Projekt „Bauten der Nachkriegsmoderne im Burgenland“, 2018, S. 2.



Abb. 4: Broschüre Herwig Udo Graf 1978

von 1945 bis 1980. Die architekturhistorische Einbettung ist nicht nur fachlich, sondern aus ganz pragmatischen Gründen essentiell: Da es um die Listung und Reihung der wesentlichen Bauwerke dieser „Epoche“ geht, der tatsächliche Wirkungszeitraum des Brutalismus im Burgenland zu Beginn der Untersuchung aber noch nicht feststeht, muss zunächst eine Definition der historischen Ränder getroffen werden. Erst dann wäre eine Auswahl bedeutender Bauwerke sinnvoll. Sie erfolgt in vielen Fällen komparativ – wie so oft, wenn wenige Vorarbeiten herangezogen werden können –, dient nicht der Etablierung überregionaler „Spitzenleistungen“, sondern einem zu erarbeitenden Maßstab, der zentrale bauliche Leistungen regionaler von solchen österreichweiter Bedeutung differenziert.¹²

Zunächst muss durch die Sichtung der spärlichen allgemeinen Fachliteratur, des „Achleitner-Archivs“ im Architekturzentrum Wien (dort auch durch die von ihm selbst ausgeschiedenen Karteikarten), aus der Durchsicht von Werkverzeichnissen und durch Gespräche mit Architekten ein Überblick über den baulichen Bestand der Zeit gewonnen werden. Das weitere Vorgehen erfolgt angesichts fehlender tragfähiger wissenschaftlicher Vorarbeiten empirisch-induktiv. Damit ist das konkrete „Durchkämmen“ von Orten nach möglicherweise interessanten Bauten gemeint, angeleitet von spärlichen Informationen, orientiert an bereits bekannten, herausragenden Objekten – nicht unähnlich Friedrich Achleitners Pioniertätigkeit für seine Architektur-Topografie Österreichs, wenn auch in bescheidenerem Umfang und mit anderem Auftrag.

¹² Ausgenommen waren dabei jedoch Infrastrukturbauten, regionalistische Bestrebungen des Ortsbildschutzes sowie Einzelobjekte von Künstlern (Kurt Kocherscheidt, Walter Pichler, u. a.), die in Anzahl und Qualität ein Spezifikum dieses Bundeslandes darstellen. Vgl. auch Albert Kirchengast / Norbert Lehner (Hg.), *Archaische Moderne. Elf Bauten im Burgenland*, Park Books 2014.

Einschränkend und ernüchternd ist festzuhalten, dass der zeitliche und finanzielle Rahmen sowie die Urgenz der Aufgabe das flächendeckende Besichtigen aller burgenländischen Ortschaften nicht erlaubt. Nicht der „geografische Raster“, sondern ein durch Vorarbeiten gesponnenes Netz kommt der Aufarbeitung an diesem Punkt zugute und wird zum Ausgangspunkt gezielter Erkundungsfahrten, bei denen die persönliche Kenntnis des Burgenlands einen letztlich nicht zu unterschätzenden Faktor darstellt.

Die vorbereitende Recherche führt zur „Basisliste“ mit einem Umfang von immerhin rund 900 Bauten. Alle existierenden Bauten der Basisliste werden besichtigt – in vielen Fällen unter Begehung des Gebäudeinneren – und einer weiterführenden Einschätzung und Zuteilung zu drei ihrer Bedeutung nach gestaffelten Inventaren („Listen“) unterzogen. Die Gewichtung der Bauten erfolgt unter dem architektonischen Eindruck vor Ort, begleitet von der kritischen Durchsicht von Archivmaterial – so vorhanden. Kriterien bei diesen Vor-Ort-*Visiten* waren die architektonische Qualität des jeweiligen Objekts, sein Erhaltungszustand, bereits vorgenommene Umbauten in Umfang und Art, in der Folge seine mögliche Bedeutung für das burgenländische/österreichische Baugeschehen nach baukünstlerischen, historischen, kulturpolitischen, entwicklungsgeschichtlichen oder werkimmanenten – daher im Werk des/der Architekten verankerten – Aspekten. Diese Einschätzungen erfordern, bei wachsendem Kenntnisstand, Vergleichsziehungen mit bereits besichtigten Bauten und daher immer wieder eine iterative Neubewertung. Die drei daraus resultierenden „Listen“ bleiben daher während des Zeitraums der Inventarisierung offene, miteinander kommunizierende Gefäße.

Die abschließende Erfassung erfolgt in digitaler und konzentrierter Form mittels dreier „Excel“-Listen. Diese sind für die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des BDA schnell und einfach bedienbar und auf einfache Handhabung getrimmt: Durch die Suchfunktion des Programms lassen sich die erfassten Objekte einfach auffinden, sind darüber hinaus aber nach spezifischen Kriterien (Ort, Architekt, Art des Bauwerks etc.) geordnet; durch einen Link sind – nach Möglichkeit – Bild- und Planmaterialien im Originalformat mit der jeweiligen Objekt-Zeile verknüpft, die unabhängig von dieser Struktur nutzbar bleiben.¹³

Die Listung der Objekte bedeutet allerdings keine qualitative Reihung, sondern erfolgt chronologisch nach Bauaufgabe. Eine Einschätzung wird jeweils in einer eigenen Spalte innerhalb der umgreifenden Zuteilung

¹³ Umfang der Listen: Basisliste 904 Objekte, C-Liste 486 Objekte, B-Liste, 52 Objekte, A-Liste 24 Objekte.

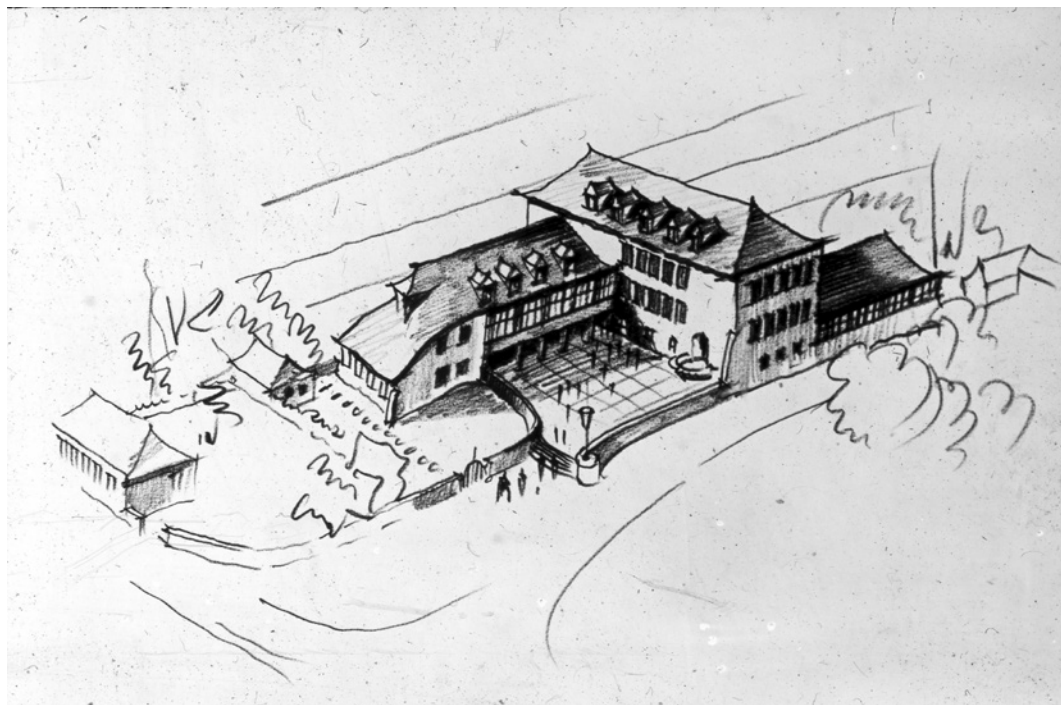


Abb. 5: Hauptschule Eberau 1952–1954, Architekt Julius Kappel, BL Anselm Podlipny

zu „A“- „B“- und „C“-Listen vorgenommen. Diese stellen sich am Ende als jenes „Format“ dar, mit denen die Ergebnisse der Arbeit erfasst und präsentiert werden – sie sollen dem Bundesdenkmalamt in der Folge als Werkzeuge zur Weiterbearbeitung zur Verfügung stehen und waren schon bei der Durchführung der Bestandsaufnahme ein zentrales Strukturierungsmittel und sogar eine Erkenntnishilfe.

Folgende Charakterisierung der „Listen“ wird noch vor Sichtung der Objekte vorgenommen und geht der späteren Binnendifferenzierung voraus:

- Die „C-Liste“ nimmt jene Objekte auf, die für eine höhere Stufe durch ihre baukünstlerische Qualität, diverse Veränderungen – Umbau, thermische Sanierung, Zubauten etc. – oder den baulichen Zustand kein Fall denkmalpflegerischer Bemühungen (mehr) sind, sich aber dennoch von der „Basisliste“ abheben.
- Auf der „B-Liste“ befinden sich jene Bauwerke, die sich deutlich von jenen der „C-Liste“ unterscheiden („B-“), eventuell von weiterem Interesse sein könnten („B“) oder aber in einem qualitativen „Spannungsverhältnis“ zur A-Liste stehen („B+“).

Die gelisteten Objekte werden mit einer kurzen Baubeschreibung und einem Kommentar versehen, alphabetisch nach Ortsnamen geordnet und mit einem Link zu Bildern (falls vorhanden auch Plänen) ausgestattet.

- Die „A-Liste“ enthält jene Objekte, die der gutachterlichen Bewertung seitens des BDA empfohlen werden. Neben einem knappen CV der involvierten

Architekten und einer Beschreibung des Objekts fasst eine auf die wesentlichen Punkte komprimierte Gesamteinschätzung des Bauwerks mögliche Unterschutzstellungsgründe zusammen. Der inhaltliche Umfang der Listenpositionen steigert sich somit von „C“ zu „A“ mit steigender Relevanz der erfassten Projekte.

ASPEKTE DER NACHKRIEGSMODERNE IM BURGENLAND

Aus der unmittelbaren analytischen Auseinandersetzung mit Bauten, Architekten und Themenstellungen im Burgenland lassen sich – sozusagen auf „anschaulichem“ Weg – Tendenzen, Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zur allgemeinen Architekturentwicklung in Österreich ablesen, die besonders interessant erscheinen. Eine wesentliche Erkenntnis liegt in der entdeckten Heterogenität und synchronen Vielfalt der burgenländischen Nachkriegsmoderne: Der Brutalismus ist nicht die einzige Schattierung der burgenländischen Nachkriegsarchitektur, die besondere Aufmerksamkeit verdiente. Gerade in Fortsetzung einer so genannten „moderaten Moderne“¹⁴ finden sich qualitätsvolle Bauten, deren Architekten oftmals in Verbindung zu den Protagonisten des Brutalismus stehen.

¹⁴ Eine nicht unkritisch einzuschätzende Bezeichnung, die aber aufgrund ihrer allgemeinen Verwendung hier verwendet wird.



Abb. 6:
Lungenheilstalt
Hirschenstein
1949–1955, Architekt
Erwin Fabrici

Aus dem quantitativen und schließlich auch qualitativen Einblick, den die Studie ermöglicht, lassen sich drei Hauptlinien der burgenländischen Architekturentwicklung der Nachkriegsmoderne skizzieren. Stellt sich diese geschichtliche Gliederung als zusätzliche „Syntheseleistung“ am Ende einer umfangreichen Recherche dar, soll sie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Denkmalamts als „Einführung“ zur besseren Einschätzung von Einzelfällen dienen und wird daher als Begleitbrief der Inventarisierung beigegeben. An dieser Stelle dient eine knappe Darstellung von drei aufeinanderfolgenden historischen Entwicklungsphasen – bei anlassbezogener, besonderer Gewichtung der „brutalistischen“ – zur kursorischen Darstellung der Erkenntnisse:

Bauten einer „traditionalistischen Moderne“, 1945–1955

Das Burgenland befindet sich in den Nachkriegsjahren in einer wirtschaftlich äußerst prekären Lage. Die sowjetische Besatzungsmacht verhindert, dass Geldmittel des Marshallplans in größerem Umfang in die Region fließen und dämpft somit naturgemäß die öffentliche Bautätigkeit, die nur zaghaf und in überschaubarem Ausmaß einsetzt. Neben wenigen neuen Gemeindeämtern in den Bezirksvororten und dem Neubau eines Sonderkrankenhauses für Lungenkranke in einem peripheren Waldgebiet am Hirschenstein bei Rechnitz, sind es vor allem Schulbauten, die Anfang der 1950er Jahre als erste öffentliche Bauvorhaben nach dem Zweiten

Weltkrieg in Angriff genommen werden.¹⁵ Besondere Aufmerksamkeit – auch in finanzieller Hinsicht – wird der Neuerrichtung von insgesamt drei sogenannten „Jubiläumshauptschulen“ in Frauenkirchen, Mattersburg und Eberau (Abb. 5) zu Teil, für die aus Anlass des 30-jährigen Jubiläums der Angliederung Burgenlands an Österreich namhafte Beträge aus einer Sonderdotierung des Bundes bereitgestellt werden.¹⁶

Diese erste Entwicklungsphase der burgenländischen Architektur nach 1945 prägen vor allem Akteure aus der Bundeshauptstadt mit österreichweitem Betätigungsfeld.¹⁷ Große öffentliche Bauaufgaben werden – wie bereits in der Zwischenkriegszeit – von Wiener Büros entworfen. So wird das bereits erwähnte, größte öffentliche Bauvorhaben dieser Zeit, die Lungenheilstalt am Hirschenstein (ebenfalls mit Mitteln der Jubiläumsspende gefördert) von Erwin Fabrici geplant. Sie erweist sich ob ihrer Dimension, der Lage in bewaldeter, steiler Topografie und der damit verbunden schwierigen Baustellenlogistik als Kraftakt, der jedoch den Aufbauwillen

¹⁵ Michael Floiger / Oswald Gruber / Hugo Huber, Geschichte des Burgenlandes, Lehrbuch für die Oberstufe, Festgabe an die Schüler der höheren Schulen anlässlich 75 Jahre Burgenland, 1996, S. 223.

¹⁶ Bundesgesetz vom 25. Juli 1951 über die Gewährung eines Bundeszuschusses an das Burgenland aus Anlass der 30-jährigen Zugehörigkeit zu Österreich.

¹⁷ Ähnlich verhält es sich bereits in der Zwischenkriegszeit, freilich mit einem von der „Wiener Moderne“ geprägten Vokabular. Vgl. Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Band II, Salzburg-Wien 1983.



Abb. 7: Theresianum Eisenstadt 1958–1963, Architekt Robert Kramreiter

des Bundeslandes medial entsprechend zu inszenieren hilft (Abb. 6).¹⁸

Im Kirchenbau und bei Bauten der Diözese Eisenstadt – etwa beim Bischofshof oder beim Knabenseminar in Mattersburg – kommen ebenfalls Wiener Architekten zum Zug, zu denen Karl Holey, Ladislaus Hruska, Robert Kramreiter (Abb. 7) oder Martha Bolldorf-Reitstätter zählen.

Auch Roland Rainer realisiert in diesen Jahren erste Bauten im Burgenland. Das von ihm konzipierte Gebäude der Burgenländischen Handelskammer, das Friedrich Achleitner in seiner motivischen Strenge an Heinrich Tessenow denken lässt,¹⁹ bildet den Auftakt seines langjährigen, hiesigen Engagements, zu dem nicht nur seine bekannte publizistische Auseinandersetzung mit dem „Anonymen Bauen“ zählt.

¹⁸ Berichterstattung in der Zeitschrift „Burgenländisches Leben“ und der Wochenzeitung „Burgenländische Freiheit“.

¹⁹ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Band II, Salzburg-Wien 1983, S. 453.

Von besonderem Interesse im Zusammenhang mit dem bislang kaum beachteten Baubestand der unmittelbaren Nachkriegszeit im Burgenland sind die hier ansässigen Architekten aus der vermeintlichen „zweiten Reihe“. Ihre Büros sind geografisch günstig in der Region verteilt, sodass sie sich nicht „ins Gehege“ kommen. Zu ihnen zählen, unter anderem, Tibor Brestyansky, Julius Kappel und Anselm Podlipny sowie der in Niederösterreich ansässige Rudolf Hutter.²⁰ Bei zentralen österreichischen Hochschullehrern ausgebildet, sind auch sie wesentliche Proponenten dieser ersten, unmittelbar nach 1945 stattfindenden Aufbauphase.

Will man einen Begriff für diese Spielart einer „regionalistischen Formensprache“ suchen, könnte man von einer „traditionalistischen Moderne“ sprechen, die demgemäß weniger leicht und – selbstverständlich weniger mondän – ausgeprägt erscheint als etwa in Wien oder Graz, wo sie erst im letzten Jahrzehnt wissenschaftliche und „museale“ Zuwendung erfahren hat. Dennoch sind diese Bauwerke von hoher städtebaulicher Qualität und weisen Form- und Stilelemente traditioneller Architektur auf: vertraute Typologien und Baukörpergliederungen, abgewalmte Satteldächer, verputzte Lochfassaden, vereinzelt eingesetzte Ornamentik bäuerlich-ländlichen Ursprungs etc. Es handelt sich in der Regel um handwerklich gediegen ausgeführte Zeugnisse einer hochentwickelten Material- und Detailkultur, die sich wie selbstverständlich in den Alltag integriert und beachtliche Raumstimmungen zu erzeugen in der Lage ist.²¹

Architekt Julius Kappel, geboren 1904 in der nordburgenländischen Gemeinde Pöttelsdorf, besuchte 1926–1929 die Meisterklasse von Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste in Wien; der solide und auch städtebaulich „klassisch“ agierende Architekt weiß – beispielsweise durch charmante Dachabwalmungen und -verschleppungen – eine gewisse Dynamisierung der Baukörper zu erzielen, wie 1954 bei der Konditorei Haidenwolf in Mattersburg (2020 abgerissen), oder beim

²⁰ Die Quellenlage zu dieser Architektengeneration ist sehr unterschiedlich. Während der bis in die 2000er Jahre noch erhaltene Nachlass von Tibor Brestyansky durch den Abriss seines Wohnhauses komplett vernichtet wurde, haben sich von Julius Kappel und Rudolf Hutter Teilnachlässe erhalten. Von Anselm Podlipny konnte der gesamte Nachlass gesichert werden, er befindet sich im Archiv der Gemeinde Güssing und harret seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung.

²¹ Geschichtskritisch – ohne dies hier weiter ausführen zu können – zeigt sich an einzelnen Objekten eine erstaunlich ungebrochene Fortführung von Motiven des traditionalistischen „Heimatstils“, den auch Wohnbauten zur Zeit der Nationalsozialisten für sich vereinnahmt haben – etwa biedere „Bauernstuben“, auf die man in einzelnen Wohnhäusern trifft. Dass es sich dabei um ein weitgehend unbearbeitetes Phänomen der österreichischen Architekturgeschichte handelt, sei hier nur angemerkt.

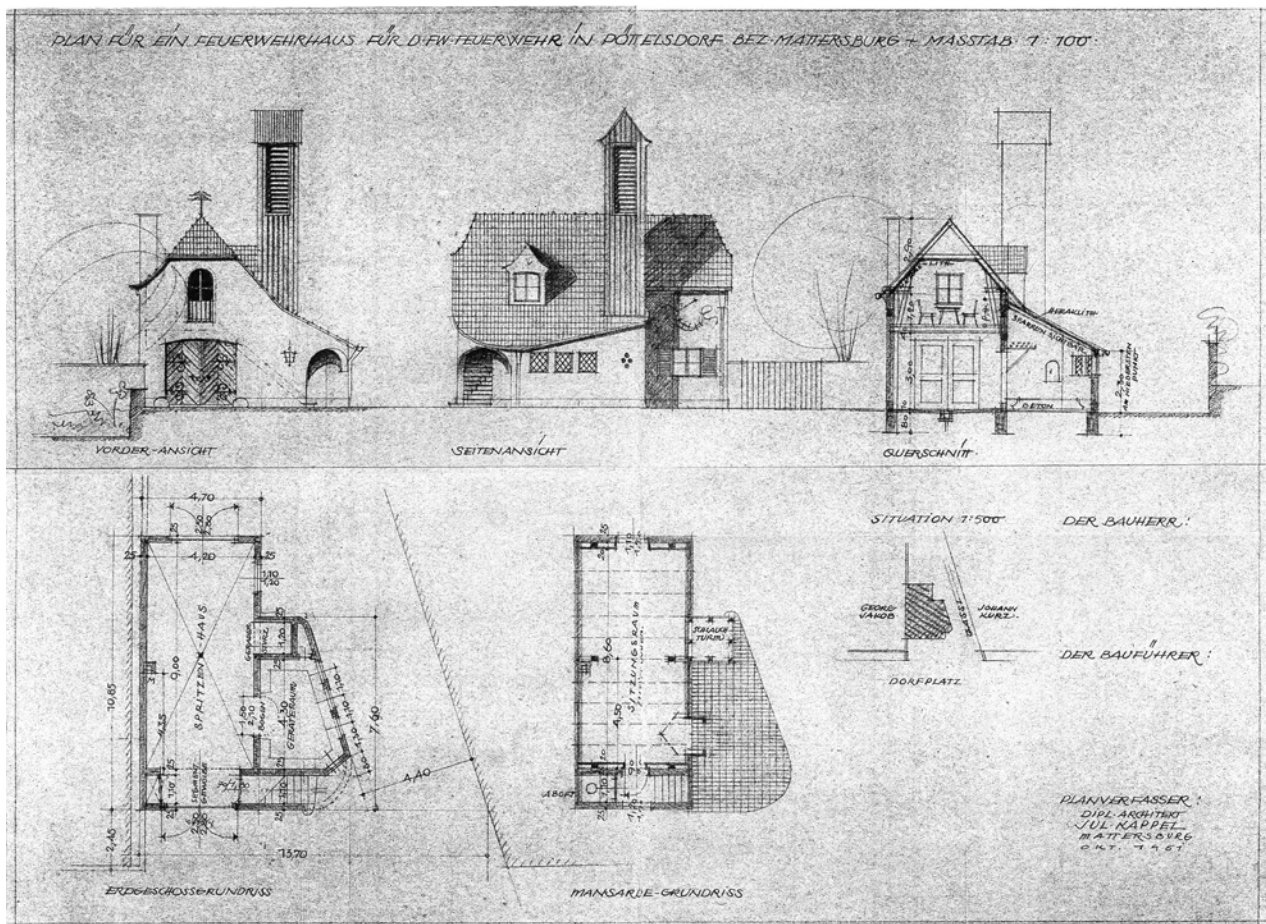


Abb. 8: Feuerwehrhaus Pöttelsdorf 1951–1952, Architekt Julius Kappel

1952 in Pöttelsdorf errichteten Feuerwehrhaus (Abb. 8), das ein exzellentes Beispiel für das Weiterbauen im Dorfgefüge darstellt. Den spielerischen Einsatz charakteristischer wie zeittypischer Materialien im Innenraumbau belegt das gut erhaltene Interieur des Gasthauses Scheitz in St. Margarethen. Kappel, ab 1956 als Konsulent in der Bauberatungsstelle der Burgenländischen Handelskammer tätig, findet im Verlauf der 1950er und 1960er Jahre vor allem im Gewerbe- und Gastronomiesektor mit einer Vielzahl von Läden, Gasthöfen, zeittypischen Espressos und Tanzdielen ein breites Einsatzgebiet.

Der 1909 in Loipersbach – einem Grenzort zu Ungarn – geborene Rudolf Hutter ist Absolvent Josef Hoffmanns an der Kunstgewerbeschule und eröffnet 1930 mit Julius Kappel ein Architekturbüro in Mattersburg, das bis ins Jahr 1938 besteht. Seine Entwurfshaltung verschmilzt Symmetriebrüche und den „leichtfüßig“ wirkenden Einsatz von Tragwerkelementen mit einer sonst behäbigeren Formensprache. Er hat eine kleine Bürgerschicht – vor allem in Eisenstadt – mit repräsentativen Bauten (und Mobiliar) ausgestattet. Diese Villenbauten zeugen von einer Materialkenntnis und Formbeherrschung, wie

sie das Haus Nemeth (1955) in Eisenstadt eindrucksvoll belegt (Abb. 9). Hutter, der wie Kappel bis Mitte der 1970er Jahre beruflich aktiv ist, setzt mit dem ersten Hochhaus des Landes in Mattersburg (1965–1969) auch städtebauliche Akzente. Auftraggeber dieses „größten Wohnhauses des Landes“²² ist die sozialistisch dominierte *Pötttschinger Siedlungsgenossenschaft*, für die Hutter bis in die 1970er Jahre unzählige Wohnhausanlagen errichtet. Besondere Erwähnung verdienen eine als erste „Gartenstadt des Burgenlandes“²³ bezeichnete Reihenhausanlage in Bad Sauerbrunn und das erste Laubengangwohnhaus der Region in der mittelburgenländischen Kleinstadt Oberpullendorf.

²² N.N., Festschrift, (Anm. zur Hochhausweihe), 1970.

²³ N.N., Erste Gartenstadt in Sauerbrunn im Entstehen, in: Burgenländische Freiheit, Nr. 50, 1959, S. 6.



Abb. 9: Wohnhaus
Nemeth, Eisenstadt
1955, Architekt
Rudolf Hutter

„Internationalisierung“ der Formensprache, 1955–1965

Nach dem Abzug der Besatzungstruppen kam es Ende der 1950er Jahre zu einer ersten, bescheidenen, aber dennoch spürbaren wirtschaftlichen Aufwärtsentwicklung. Der Versuch, Anschluss an die anderen österreichischen Bundesländer zu finden, in denen die öffentliche Infrastruktur bereits weit besser ausgebaut ist, und die massive Förderung von Betriebsansiedlungen, mit denen man dem rasant fortschreitenden Strukturwandel eines bisher agrarisch dominierten Gebietes entgegenzuwirken²⁴ sucht, betrifft freilich auch die Bauwirtschaft. Da es – dem anhaltenden Selbst- wie Fremdbild nach – ein „rückschrittliches“²⁵ Bundesland mit Bildungs-, Verwaltungs-, Schul-, Infrastruktur-, ab den 1950er-Jahren auch Tourismusbauten auszustatten gilt, entsteht ein durch die Landespolitik massiv gefördertes Betätigungsfeld.

Eindrücklich ist die einsilbige Vehemenz der Rahmenerzählung eines rückschrittlichen Bundeslandes mit Aufholbedarf, das allerdings durchaus auf historischen Fakten beruht: der späten Angliederung des Burgenlands als letztes österreichisches Bundesland nach dem Ersten Weltkrieg; dem Verlust der „natürlichen Hauptstadt“

Ödenburg/Sopron und folglich der Suche – sozusagen Gründung – einer neuen Hauptstadt; der nicht nur agrarisch, ehemals feudal organisierten Gegend mit Ausrichtung auf die transleithanische Reichshälfte ohne selbständige „Strukturen“ – um nur einige zu nennen.

Der kräftige Internationalisierungsschub der Nachkriegszeit ähnelt jenem der 1920er und 1930er Jahre, während die Formensprache nicht „wienerisch“, sondern „funktionalistisch“ erscheint. Ein schwieriger Begriff, der hier dennoch in seiner reduktionistischen Spielart angemessen erscheint, kommt doch die symbolische Dimension und der baukünstlerische Feinsinn der Klassischen Moderne weder in den Äußerungen der Politik noch in den wenigen Publikationen zum Tragen. Und so herrscht auch in den damals zentralen Zeitschriften *Aufbau* und *Bauforum*, die je eine ganze Ausgabe dem Architekturgeschehen im Burgenland widmen, eine eindimensionale Fortschrittsmetaphorik vor.²⁶

Abgesehen davon wird auch dieser zweite Abschnitt einerseits von lokalen Büros, andererseits – in nicht zu unterschätzendem Maß – durch Akteure „von außen“ geprägt. Zur zweiten Gruppe zählen das Tiroler Architektenehepaar Charlotte und Karl Pfeiler, die zahlreiche Schulbauten in der Region, allen voran die Zentralschule in Oberwart (1957–1961) und die Landesberufsschule in Eisenstadt (1958–1965) planen. Auch Karl Schwanzer

²⁴ Floiger / Gruber / Huber (zit. Anm. 15), S. 239, 243.

²⁵ Der Aufbau, Nr. 8/9, 1965.– Bauforum, Nr. 57/58, 1976.– Edmund Zimmermann, Burgenland, 1945–65, Festgabe der burgenländischen Landesregierung an die Jugend, 1965.

²⁶ Der Aufbau, Nr. 8/9, 1965.– Bauforum, Nr. 57/58, 1976.



Abb. 10:
Sonderheilanstalt
Bad Tatzmannsdorf
1960–1962,
Architekt Adolf Hoch

– mit der Kaserne Güssing (1959–62) und einem Betriebsgebäude im Steinbruch von St. Margarethen (1968–70) – oder Adolf Hoch – mit der Sonderkrankenanstalt der Pensionsversicherungsanstalt (1960–1962) – prägen die lokale Baukultur. Bei letzterer handelte es sich um einen erst kürzlich abgerissenen, großzügigen Komplex, der sich durch ein Wechselspiel aus Hoch- und Flachbauten, verbunden durch transparente Wandelgänge und intime Atrien, auszeichnet. (Abb. 10)

Zugleich sind auch jüngere, nach dem Krieg ausgebildete Wiener Architekten wie Rupert Falkner mit dem heute überformten Kinderdorf Pötttsching (1964–1968) (Abb. 11) – der modernen Interpretation einer Dorfstruktur – Franz Fehringer und Herbert Prader mit der Sonderkrankenanstalt für Kriegssopfer am Zicksee (1964–1968) sowie der an der Höheren Gartenbauanstalt in Schönbrunn als Gartenplaner, bei Schuster an der „Angewandten“ als Architekt ausgebildete Herbert Ursprunger mit seinen Bäderbauten in Jennersdorf (1965) und Großpetersdorf (1964–1967) zu nennen. Auch Roland Rainer bleibt dem Land verbunden. Nicht eingegangen wird in der Studie auf seine letzten Bauten im Burgenland, das bereits gut dokumentierte Sommerhaus Rainer und das Wohnhaus Gruber in St. Margarethen, die ab den 1950er Jahren entstehen und zu Ikonen der (regionalistischen) Moderne in Österreich werden. All diesen Bauten ist gemein, dass sie sich von der dörflichen Struktur und einer traditionalistischen Formensprache klar absetzen, ohne sie zu verleugnen, ja, von ihr inspiriert bleiben.

Eine Sonderposition in dieser Gruppe nimmt der in Wiener Neustadt ansässige, an der Technischen Hochschule Wien ausgebildete Josef Patzelt ein. Vor allem im Kirchenbau und diversen im Sakralbereich angesiedelten Bauaufgaben ist er in den 1960er und 1970er Jahren im Burgenland stark präsent, wenn er auch lokal nicht als Protagonist der Architekturszene wahrgenommen wird. Patzelt zeichnet mitunter für die Planung der in ihrer architektonischen Ausformulierung heterogenen Kirchenneubauten in Rohrbach (1959–1962), Wiesen (1958–1962), Bad Sauerbrunn (1966–1970), Klingebach (1975–1976) sowie für die am Fuß des Leithagebirges situierten Eisenstädter Pädagogischen Akademie (1964–1968) verantwortlich. In ihrer kühlen Sachlichkeit unterscheidet sich diese deutlich vom später auftretenden, lokal etablierten Verständnis des „Bauens mit Sichtbeton“ und verweist auf eine rationalistischere Architekturauffassung, von der Patzelt selbst in seinen späteren Sakralbauten abweicht.

Auch in dieser Bauphase kommt eine jüngere Generation lokal tätiger Architekten zum Zug – durchwegs Absolventen von Wiener Hochschulen der späten 1940er und frühen 1950er-Jahre: die Abgänger der Technischen Hochschule, Hans Deissl und Hans Halbritter, die Welzenbacher-Schüler Friedrich Mostböck und Johann Waba sowie der bei Clemens Holzmeister ausgebildete Siegfried Jakob.

Letzterer kommt 1958 von einem mehrjährigen Aufenthalt in Hannover und Düsseldorf zurück in die Region und ist vorerst im Büro von Julius Kappel tätig, bevor er sich im Jahr 1960 selbstständig macht und mit

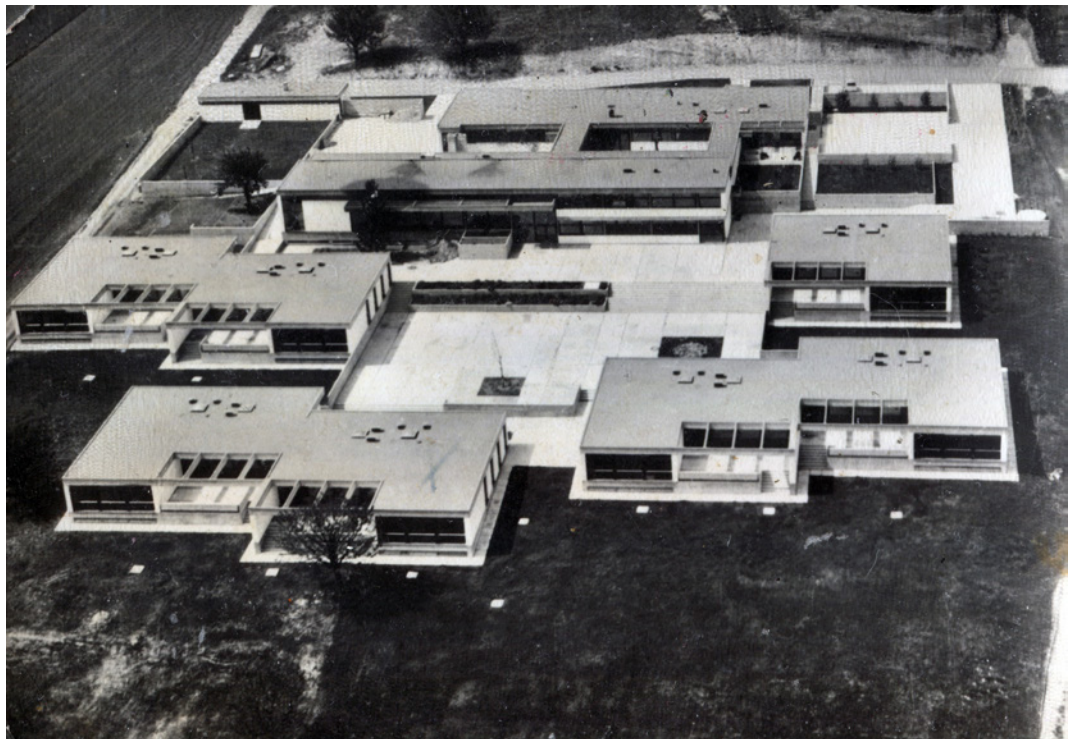


Abb. 11: Kinderdorf Pötttsching 1964–1968, Architekt Rupert Falkner

seinen formal „moderaten“ Schulbauten die Region prägen soll.²⁷ Sein Atelier- und Wohnhaus in Pöttelsdorf – in Gestalt von zwei parallel zueinander versetzten, mit einem Pultdach versehenen Baukörpern, die durch Mauern in die Landschaft übergehen – stellt einen wichtigen Beitrag zum modernistisch orientierten, privaten Einfamilienhausbau dar.

Auch Hans Deissl bringt beim Zentralamtsgebäude Deutschkreutz, angeleitet von den Erfahrungen und Eindrücken seines Praktikums beim Stadtbauamt in Stockholm, einen „frischen Wind“ mit nach Hause: Der über einem Flachbau sich erhebende, „y-förmige“ Verwaltungsbau überstrahlt die beschauliche ländliche Gemeinde und verströmt einen in die Zukunft gerichteten Optimismus.

Außerdem muss auf die personell verjüngte Hochbauabteilung des Landes hingewiesen werden – Absolventen der Technischen Hochschule der frühen 1950er Jahre. Franz Vogl, Nikolaus Gneisz und Erich Jäger sind nur drei der dort beschäftigten, im Entwerfen versierten Fachleute, die als Architekten an einer amtlichen Schaltstelle bei der Ausrichtung von Wettbewerben Einfluss

auf das Baugeschehen nehmen.²⁸ Exemplarisch – nicht zuletzt aufgrund der wunderbaren Lage – sei die als Flachbausiedlung ausgeführte Personalwohnsiedlung des Krankenhauses Güssing erwähnt, die der bis 1996 in der Hochbauabteilung tätige Jäger im Jahr 1973 geschickt in das Gelände staffelt.

Die „brutalistische Ära“, 1965–1982

Erst an dritter Stelle, als dritte Phase der Nachkriegsentwicklung, stellt sich das „Phänomen Brutalismus“ im untersuchten Zeitraum ein. In der heutigen Außenwahrnehmung gilt er dennoch als prägende Epoche – nicht zuletzt aufgrund der „Anlassfälle“, zu denen adaptierungsbedürftige, oft als vermeintlich „unsanierbar“ angesehene Bauwerke nach rund einem halben Jahrhundert ihres Bestehens reihenweise werden.

Zum besseren Verständnis des in diesem Zusammenhang detaillierter untersuchten Baugeschehens, ist es notwendig, sich die grundlegenden politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der ersten Hälfte der 1960er Jahre vor Augen zu führen: Der Strukturwandel zeitigt

²⁷ Der Vorlass wurde mittlerweile auf Vermittlung der Verfasser in die Sammlung des Architekturzentrum Wien eingegliedert und bildet zusammen mit den Beständen von Matthias Szauer und Herwig Udo Graf eine bedeutende Quellensammlung zur burgenländischen Architekturgeschichte.

²⁸ Ab 1947 war auch die an der TH Graz ausgebildete Architektin Walpurga Zeyringer (verheiratet Braun) in der Hochbauabteilung der Landesregierung tätig. Sie war für zahlreiche Amtsplannungen verantwortlich, unter anderem für den ersten Hauptschulneubau nach dem Krieg in Rechnitz, den sie entworfen hat: Lebenslauf Walpurga Braun, Archiv der Tochter Evi Braun.



Abb. 12:
Joseph-Haydn
Konservatorium
Eisenstadt 1965–
1971, Architekt
Matthias Szauer

erstmalig politische Folgen, bei der Landtagswahl 1964 siegt die Sozialistische Partei – ein politisches Novum im Österreich der Zweiten Republik, da es erstmals gelingt, die bestehenden Mehrheitsverhältnisse in einem Bundesland zu ändern. Auf den ersten SPÖ-Landeshauptmann Hans Bögl folgt im Jahr 1966 Theodor Kery, der das Burgenland bis 1987 regieren und prägen soll.²⁹ Seine Person wird zum Synonym für Fortschritt und Modernität und sorgt für ein neues Selbstbewusstsein, das die Sozialistische Partei durch Slogans wie: „Mit Kery für das moderne Burgenland“³⁰ oder: „ein Landstrich auf der Überholspur“ breit in der Bevölkerung verankert und entsprechende publizistische Verbreitung findet.³¹

Faktisch wird ab Mitte der 1960er Jahre erstmals und auf Basis wissenschaftlicher Daten und Erkenntnisse ein nachhaltiges Entwicklungskonzept für die Modernisierung nahezu sämtlicher Bereiche des öffentlichen Lebens im Land erstellt. Es soll endlich zur Angleichung der Lebensverhältnisse an den österreichischen Standard führen.³² Allein das 1965 verabschiedete Schulbaupro-

gramm ist im Zeitraum von nur zehn Jahren mit fast 600 Millionen Schilling dotiert, was ab Mitte der 1960er einen Bauboom im Schulbausektor auslöst.³³ Es sind die klassischen Bauaufgaben des Wohlfahrtsstaates, die bereits genannten Schulen, neuerlich Krankenhäuser, aber auch Hallenbäder, Gemeindeämter, Sparkassen, durch eine Gesetzesnovelle³⁴ allerorts „brutalistische“ Bestattungshallen sowie – ab den 1970er Jahren – die vom sozialistischen Kulturlandesrat Gerald Mader mit Unterstützung des Bundesministers Fred Sinowatz ins Leben gerufenen „Kulturzentren“, kurz: KUZ genannt. Sie werden weit die über das Land hinaus das bauliche Bild dieser Zeit prägen und sind ein österreichisches Unikum.³⁵

Exakt zum Auftakt der „dritten Aufbauphase“ der burgenländischen Nachkriegsmoderne treten im Jahr 1965 zwei junge Architekten in das Architekturgeschehen der Region ein, die das Land über 15 Jahre wie keine anderen prägen sollen: Matthias Szauer und Herwig Udo Graf.³⁶ Matthias Szauer, geboren 1935 in Nikitsch, einer kleinen burgenlandkroatischen Ortschaft im Mittelburgenland nahe der ungarischen Grenze, studiert als einer

²⁹ Floiger / Gruber / Huber (zit. Anm. 15), S. 227.– Günther Unger, *Zeitreise in einem ungewöhnlichen Land*, 1994, S. 121.– Walter Feymann, Theodor Kery, in: *Burgenland: Geschichte, Kultur und Wirtschaft in Biographien*, 1993, S. 85.– Sozialistische Partei Österreichs, Landesorganisation Burgenland (Hg.), *Für ein schöneres Burgenland, das Entwicklungskonzept der burgenländischen Sozialisten*, 1963. – Fred Sinowatz, Gerald Schlag, Walter Feymann: *Aufbruch an der Grenze*, 1989, S.187.

³⁰ BF, die Zeitung für das Burgenland, 5. Oktober 1972.– Feymann (zit. Anm. 30), S. 97.

³¹ N.N., *Burgenland auf der Überholspur*, in: BF, die Zeitung für das Burgenland, Nr. 21, 1971, S. 7.

³² Sinowatz/ Schlag/ Feymann (zit. Anm. 30), S. 187.

³³ Ladislaus Böhm, *Die Schule geht jeden an*, in: *Burgenländische Freiheit*, 4. September 1965, S. 3.

³⁴ Der Umgang mit den Verstorbenen erfolgt nicht mehr dezentral, sondern in den Hallen selbst, was zusätzliche technische Nebenräume notwendig macht und das Erscheinungsbild der neuen Bestattungshallen verändert.

³⁵ Man vergleiche ähnliche Kulturhäuser in den Staaten des ehemaligen „Ostblocks“, die sich allerdings in der Formensprache deutlich von den burgenländischen Kulturbauten abheben.

³⁶ Matthias Szauer, *Architektur*, Ausstellungskatalog Landesgalerie Burgenland, 1976.– Herwig Udo Graf, *Architekt Herwig Udo Graf. 10 Jahre freischaffende Tätigkeit 1968–1978*, 1978.

der letzten Schüler von Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste in Wien, dessen Lehrstuhl damals von Holzmeisters Assistenten Eugen Wachberger geprägt und interimistisch geführt wird. Nach seinem Studienabschluss im Jahr 1963 unternimmt er zahlreiche Reisen und absolviert Praktika in Schweden, Norwegen, der Schweiz, England und schließlich auch in Amerika, bevor er nach Österreich zurückkehrt.³⁷ Herwig Udo Graf, geboren 1940, stammt aus der nordburgenländischen Kleinstadt Mattersburg und studiert an der Technischen Hochschule in Wien, wo er unter anderem bei Karl Schwanzner, Erich Boltenstern, Karl Kupsky und Rudolf Wurzer Lehrveranstaltungen besucht. Im Rahmen von Studienreisen sowie eines Praktikums in Finnland kommt auch er früh mit internationalen Strömungen in Kontakt. Doch auch für ihn ist klar, dass er nach dem Studium in seiner Heimat tätig werden will.³⁸

Zentral für die Generationenablöse in der Architektenschaft der Region ist der 1965 ausgelobte Wettbewerb für die Joseph Haydn Musikschule in Eisenstadt. Szauer und Graf nehmen daran teil, den Vorsitz der Jury führt Roland Rainer. Ihr Entscheid kommt einer Zäsur in der Architekturpolitik des Landes gleich: Szauer wird der Erste Preis zuerkannt, Graf der Zweite – erst der Dritte Preis wird dem Projekt des bereits etablierten Friedrich Mostböck verliehen. Neben diesem personellen Generationenwechsel werden auch architektonisch neue Wege beschritten: Das im Jahr 1971 fertiggestellte Konservatorium (Abb. 12) – ein spannendes Raumgefüge in Reaktion auf das abfallende Gelände – kann hinsichtlich der Planungsgeschichte als erster Sichtbetonbau im Burgenland gelten, beginnen die Planungen hierfür doch noch vor jenen für die Osterkirche in Oberwart (Günther Domenig und Eilfried Huth, 1966), die dann allerdings zuvor fertiggestellt wird.

Bereits nach kurzer Zeit nehmen Szauer und Graf an fast allen im Land ausgeschriebenen Wettbewerben teil und haben – im Namen der offiziellen Einreicher Fickl³⁹ und Kappel⁴⁰ – mit ihren vor allem typologisch innovativen Projekten flächendeckenden Erfolg. So entwickelt



Abb. 13: Hauptschule Großwarasdorf 1968–1972, Architekt Matthias Szauer

Graf mit den Hauptschulen in Oberwart (1966–1973) und Frauenkirchen (1967–1972) die ersten Hallenschulen des Landes, eine Typologie, die auch Szauer mit Schulen in Purbach (1968–1970) und Großwarasdorf (1968–1972) (Abb. 13) anwendet, wie später bei zahlreichen weiteren Schulbauten. Stilistisch werden beide Architekten von der international aktuellen Tendenz des Brutalismus, vor allem aber von den Bauten der Schweizer Walter Förderer oder Hermann Zwimpfer,⁴¹ geprägt. Eine weitere Gemeinsamkeit der nur auf den ersten Blick ähnlichen Architekturauffassungen Szaunders und Grafs ist, dass beide zunächst eine der moderaten Nachkriegsmoderne zuzurechnende Formensprache pflegen. So orientieren sich Szaunders frühe Schulbauten mit ihren horizontal gelagerten, kubisch-weißen Baukörpern und intimen Hofräumen, ihren bandartig eingeschnittenen Fensterreihen und Portalen eher an Gustav Peichl mit seiner Wiener Schule in der Krim (1961–1963), denn brutalistische Referenzen. Ähnliches ist bei den frühen Hallenschulen von Herwig Udo Graf festzustellen, dessen durchaus moderat-moderne Formensprache beispielsweise an die Bauten von Wilhelm Hubatsch erinnert.

Position als einer der führenden burgenländischen Architekten seiner Zeit festigt.

41 Äußerung von Architekt Graf im Interview mit den Verfassern.

37 *N.N.*, Ein erfolgreicher Architekt, in: *BF, die Zeitung für das Burgenland*, Nr. 31, 1970, S. 15.– *Matthias Szauer* (zit. Anm. 37).

38 Biografische Unterlagen, Archiv Herwig Udo Graf.

39 Szauer ist seit 1965 in Wien im Büro von Gottfried Fickl und August Kremnitzer tätig. Er erreicht durch geschicktes „Networking“, dass Fickl zu den meist auf burgenländische Büros beschränkten Wettbewerben eingeladen wird. Mit Fickl sollte Szauer auch nach der Eröffnung eines eigenen Büros in Eisenstadt eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verbinden.

40 Graf arbeitet seit 1965 im Büro von Julius Kappel in Mattersburg und nimmt im Namen Kappels an den Wettbewerben teil. Auch ihm gelingt der Aufbau eines großen Netzwerks, das seine



Abb. 14:
Landeskrankenhaus
Oberwart 1971–
1993, Architekten
Matthias Szauer und
Gottfried Fickl



Abb. 15: Landeskrankenhaus Oberwart 1971–1993, Architekten
Matthias Szauer und Gottfried Fickl

Szauer wendet sich nichtsdestotrotz bald dem Brutalismus zu und steigert diesen zu äußerst plastischen Gebilden mit wuchtigen Attiken, auffälligen Wasserspeiern und mächtigen Vordächern; Bauten die sich auch durch ein Übergreifen in die Landschaft mittels Stützmauern und terrassierten Bereichen auszeichnen: Sie werden zu

landschaftsdominierenden Großstrukturen, wie vor allem das Landeskrankenhaus in Oberwart (1971–1993) belegt. (Abb. 14–15) Einen Höhepunkt seines Schaffens bildet sein 1971 errichtetes Wohnhaus in Kleinhöflein, das er über mehrere Ebenen an den Hang des Leithagebirges gruppiert (Abb. 16) und im Inneren als „Wohnlandschaft“ der 1970er Jahre – mit Betonung der textilen Ausstattungselemente – realisiert. Das Anwesen mit Hallenbad, Sauna, Jagdstube und großzügigen Repräsentationsräumen sowie einem Panoramablick in die weite Landschaft ist als wichtiger gesellschaftlicher Treffpunkt der 1970er Jahre nicht nur von architektonischer, sondern auch von kulturhistorischer Bedeutung. Szauers Engagement, oder besser: seine Vernetzung mit der Landespolitik, ist mit seiner Stellung als dominierender Architekt des Landes auf nicht zu unterschätzende Weise verknüpft. Durch die massive Anwendung des brutalistischen „Stils“ – vom Schulbau bis zur Leichenhalle, vom Gemeindeamt bis zum Ferienzentrums – über den Zeitraum von nahezu zehn Jahren verfestigen sich die Stilmittel und finden ab Mitte der 1970er Jahre zunehmend inflationäre Verwendung. Eine Vergrößerung der repetitiv eingesetzten Formensprache und Materialverwendung macht sich bemerkbar.

Bei Graf zeigt sich eine ähnliche und doch kontrastierende Entwicklung: Obwohl auch er im Schulbau, bei Bestattungshallen, fallweise bei anderen Typologien auf den Brutalismus als Ausdrucksmittel setzt, bleibt er für andere architektonische Tendenzen offen. So fügt er die Sparkasse im nordburgenländischen Mattersburg

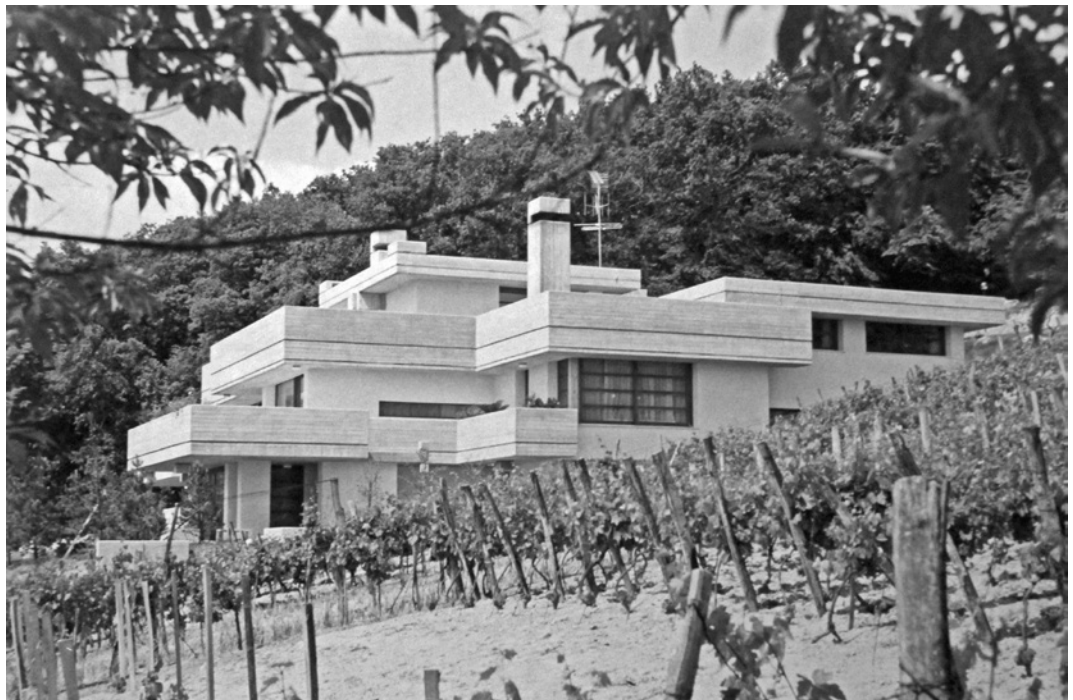


Abb. 16: Wohnhaus Szauer Eisenstadt 1971, Architekt Matthias Szauer



Abb. 17: Sparkassengebäude Mattersburg 1970–1972, Architekt Herwig Udo Graf

(1970–1972) (Abb. 17) sensibel in die Altstadtstruktur ein und bildet die Errichtung von Fremdenverkehrsbauten in Holzbauweise am Neusiedlersee einen weiteren Schwerpunkt in seinem Werk. Mit dem Seerestaurant in Breitenbrunn (1968–1969) und seiner eigenen Badehütte (1968–1969), die als Prototyp einer Ferienanlage am See dient, importiert er eine sowohl in West- wie auch Osteuropa weit verbreitete Typologie: das sogenannte „Nurdachhaus“, dem Symbol der burgenländischen Fremdenverkehrsarchitektur dieser Jahre, die von der

Tourismuswerbung dankbar aufgegriffen wird. (Abb. 18) Mit dem 1970 fertiggestellten Yachtclub Rust kommen bei Graf weiters skandinavische Tendenzen zum Ausdruck, die bis in die Innenausgestaltung reichen. Durch zahllose Einrichtungen im gastronomischen wie privaten Bereich nimmt sie ein wesentliches Aufgabefeld des Architekten ein.⁴² Das so erarbeitete Repertoire

⁴² So entstehen hochwertige und am Puls der Zeit orientierte Inneneinrichtungen, wie jene für den Kammersaal der bur-

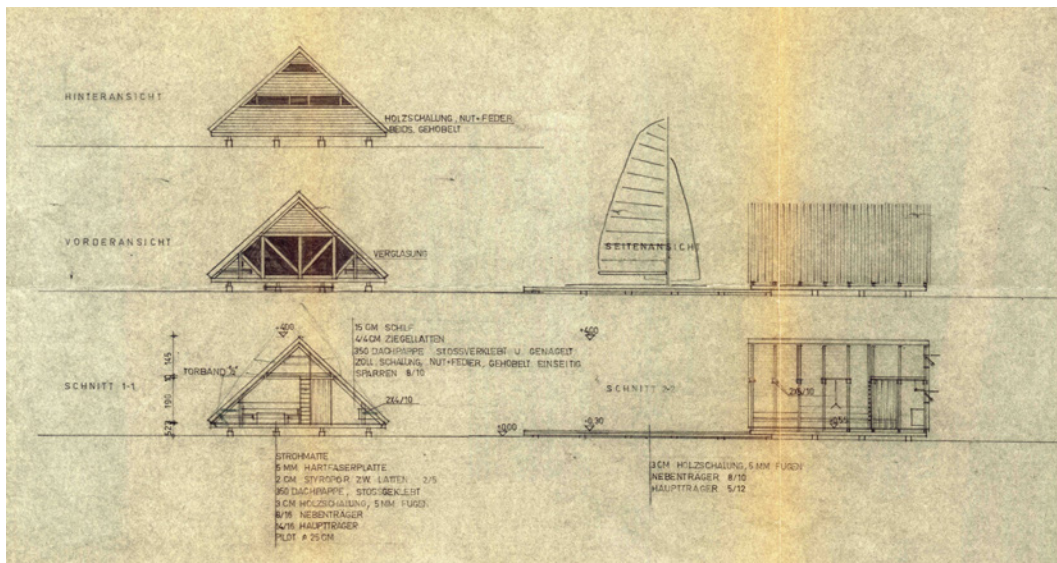


Abb. 18: Badehütte
Rust 1968–1969,
Architekt Herwig Udo
Graf

tritt schließlich Mitte der 1970er Jahre in einer Anlage konzentriert auf: dem Kulturzentrum Mattersburg, einem Hauptwerk des Architekten und zentralem Bau im Burgenland nach 1945.

Werden Matthias Szauer und Herwig Udo Graf als dominante Figuren dieser dritten Phase der burgenländischen Nachkriegsarchitektur angesehen, so muss in diesem Zusammenhang auch der im südburgenländischen Oberwart tätige Heinrich Wolfgang Gimbel als dritter, dominierender Architekt des burgenländischen Baugeschehens genannt werden. Beim Schulzentrum Großpetersdorf experimentiert er mit additiven Wabenstrukturen und folgt strukturalistischen Gestaltungsprinzipien. Eigenwillig ist auch das eigene Wohn- und Atelierhaus, das Gimbel collagenartig, aus charakteristischen Elementen seines Formenvokabulars zusammensetzt. Im Wohnbereich erzeugen von oben belichtete Wandnischen eine intensive Raumstimmung.

Neben diesen drei Hauptakteuren tragen heute wenig bekannte Architekten wie Richard Wanha, Franz Szeliánsky, Heinrich Knotzer – der bemerkenswerte Einfamilienhäuser mit zeittypischen Innenräumen gestaltet – zur Baukultur der Region in den späten 1960er und 1970er Jahren bei. Analog zu den zwei vorausgehenden Phasen sind es wieder Vertreter der Wiener Architektenschaft, Hans Puchhammer und Gunther Wawrik, die in Eisenstadt mit dem Landesmuseum (1965–1976) einen

genländischen Handelskammer (1969–1970), die Ausgestaltung von Cafés und Gasthäusern und des brutalistischen Hotels „Mikschi“ (1970–1973) im Zentrum von Eisenstadt mit seiner einladenden Wohnlandschaft samt Kamin im Foyer. Die Innenraumgestaltung der Diskothek „Sunset Club“ (1977) in Oberpullendorf spiegelt hingegen das Phänomens des Übergreifens urbaner Popkultur auf den ländlichen Raum.

der wichtigsten öffentlichen Bauten der Zeit realisieren und mit dem Wohnhaus Ohrenberger (1970–1973) eine Ikone des Wohnhausbaus schaffen. Weitere Wiener wie Helmut Leierer, Michael und Hedy Wachberger, Wilhelm Hubatsch tragen zur Architekturlandschaft bei.

Wichtige Sonderpositionen nehmen Ernst Hiesmayr und Peter Mayer ein. Entlang seines formal heterogenen Lebenswerks entfaltet Hiesmayr eine differenzierte wie vielseitige Auseinandersetzung mit einer lokalen vernakularen Bautradition. Der aus Frauenkirchen stammende Mayer wiederum folgt mit drei hervorragenden Privatbauten unter anderem Roland Rainer und dem Modell „verdichteter Flachbau“.

Die Kulturzentren: Höhepunkt und Ausklang des Brutalismus

Aufgrund der bereits geschilderten historischen Hypothek war der Nachholbedarf des Burgenlands auch auf dem kulturellen Sektor immens: Man besaß weder ein Theater noch geeignete Räume für Kulturveranstaltungen oder zur Erwachsenenbildung. Daher wird zu Beginn der 1970er Jahre auf Initiative des sozialistischen Kulturlandesrates Gerald Mader ein kulturpolitisches Experiment ins Leben gerufen. Mit der Errichtung von „Kulturzentren“ in allen Bezirken sollen im ländlichen Raum dieselben kulturellen, bildungspolitischen und gesellschaftlichen Möglichkeiten geschaffen werden, wie sie bislang nur in Großstädten zur Verfügung stehen.⁴³

⁴³ N.N., Burgenländische Kulturzentren, in: Pannonia, Magazin für europäische Zusammenarbeit, Sondernummer, 1976.– Verein zur Planung, Errichtung und Erhaltung von Kultur- und



Abb. 19: Kulturzentrum Mattersburg 1973–1976, Architekt Herwig Udo Graf

Durch die Eröffnung des ersten Kulturzentrums in der nordburgenländischen Stadt Mattersburg am 22. Mai 1976 wird daher eine neue Phase in der burgenländischen Kulturpolitik eingeleitet – eine Phase, in der man nicht mehr die Rückständigkeit beklagt, sondern ein eigenständiges Modell initiiert, wie Landeshauptmann Theodor Kery im Rahmen seiner Eröffnungsrede betont.⁴⁴ (Abb. 19)

Graf entwirft das KUZ Mattersburg auf einem leicht nach Norden abfallenden, unmittelbar an ein bestehendes Sport- und Freizeitgebiet mit Stadion und Freibad anschließenden Grundstück. Die halbkreisförmig in den Hang gestellte Baugruppe formiert sich rund um eine Hauptschule, im Osten befindet sich eine Dreifachsporthalle, im Westen das Kulturzentrum. Dieses wird von Fred Sinowatz bei der Gleichfeier im Oktober 1974 sogar als „Modell für Österreich“ bezeichnet.⁴⁵ Seine topografisch markante Lage abseits der historisch gewachsenen Stadt wird nicht nur durch die Staffelung der Baukörper, sondern auch durch eine eindrucksvolle Treppenanlage und die südwestlich in den Hang gesetzte „Freiluftarena“ bewältigt. Durch großzügige Schiebetore sind das Foyer und der große Saal mit diesen gemeinschaftlich genutzten Außenräumen verknüpft, der „didaktische“ Charakter der Kulturzentren tritt somit

auch in den Außenbereichen in Erscheinung. Insgesamt fügt sich der brutalistische Bau so ins Ensemble der vorhandenen Sportanlagen und dem Bahnviadukt aus dem Jahr 1847 ein.

Das Formenvokabular des seit einem Jahrzehnt entwickelten „Burgenland-Brutalismus“ stand also für diese zentrale Bauaufgabe der sozialistischen Kulturpolitik bereit. Es zeichnet sich insbesondere durch die bauplastische Gliederung der Gebäudekörper wie auch durch idiosynkratisch-bauplastische Applikationen aus. Hochwertige Materialien, beispielsweise Mahagoni im Fensterbau, und ein beinahe „handwerklicher Feinsinn“ im Fassadenbau kommen zum Einsatz – die für den internationalen Brutalismus typischen, gewagten Konstruktionen und dramatischen Innenraumgefüge fehlen hingegen.

Ein Jahr nach Eröffnung des Kulturzentrums Mattersburg wird in der südburgenländischen Kleinstadt Güssing ein weiteres Kulturzentrum eingeweiht, diesmal aus der Hand Matthias Szauers, der zuvor schon, im Jahr 1972, für die programmatische Konzeption der Kulturzentren verantwortlich zeichnet. (Abb. 20) Im Unterschied zu Graf verwendet Szauer eine dem 45-Grad-Winkel verpflichtete, wabenartige Struktur, die durch ein- bis zweigeschossige Trakte einen Innenhof bildet. In einem, für die burgenländische Spielart des Brutalismus seltenen Moment, entfesselt sich bei der sternförmigen Decke „aus einem Guss“ die Kraft der puren Konstruktionsform – eine ambitionierte Ingenieursleistung, die Eindruck hinterlässt.

Auf Grafs Mattersburger Erstling und Szauers Kulturzentrum in Güssing (1973–1977) folgen jene von Jennersdorf (1974–1977), Oberschützen (1977–1982) und Eisenstadt (1979–1982), womit das kulturpolitische Projekt – sieht man vom Bezirk Neusiedl ab – abgeschlossen ist. Mit der Fertigstellung der beiden ersten

Bildungszentren im Burgenland (Hg.), Die Burgenländischen Kulturzentren, 1983.– N.N., Kulturzentrum Mattersburg, Prospekt 1976.– Johann Gallis, Kulturzentrum Mattersburg, in: Oliver Elser/Phillip Kurz/Peter Cachola Schmal (Hg.), SOS- Brutalismus, eine internationale Bestandsaufnahme, 2017.

⁴⁴ N.N., Neue Ära der Kulturpolitik begann, Das Kulturzentrum Mattersburg wurde eröffnet, in: BF, Die Zeitung für das Burgenland, Nr. 22, 1976, S. 2.

⁴⁵ N.N., Ein Modell für Österreich, in: BF 1974, Nr. 42, S. 36.



Abb. 20: Kulturzentrum Güssing 1973–1977, Architekt Matthias Szauer

Kulturzentren in Mattersburg und Güssing befinden sich sowohl der burgenländische Brutalismus wie auch die Karrieren der Hauptakteure Szauer und Graf auf ihrem Höhepunkt. Obwohl der Brutalismus international bis in die frühen 1980er Jahre als Architekturströmung wirksam bleibt, bestimmen den theoretischen Diskurs nun andere Themen: Die „Postmoderne“ und nicht zuletzt auch die Rückbesinnung und Wiederentdeckung der europäischen Stadt. So wird 1982 der letzte brutalistische Komplex im Burgenland, das Bundesschul- und Sportzentrum in Eisenstadt eröffnet, das auf einen älteren Wettbewerbsgewinn von 1976 zurückgeht. Im Jahr 1977 erhält Graf durch einen Wettbewerbsgewinn den Auftrag zur Planung des Kulturzentrums Oberschützen, (Abb. 21) das bis 1982 fertiggestellt wird und als letzter Ausklang der Nachkriegsmoderne im Burgenland bezeichnet werden kann: In grobem weißem Putz, mit einer mehrfach gestaffelten Metallhaube aus Kupferblech versehen, hat es mit der Ästhetik der ersten Kulturzentren wenig zu tun, stellt aber dennoch eine in sich durchaus stimmige Großstruktur dar, deren Kammermusiksaal beispielsweise von Grafs Qualitäten als Innenarchitekt zehrt. Scheint in Oberschützen die „Ölkrise“ wie ein Mantra über dem Gebäude zu schweben, wirkt das 1982 vollendete Eisenstädter Kulturzentrum Matthias Szaurers in seiner Erscheinung heterogen und unentschieden – ein

„Pastiche“, nahe am damals weit verbreiteten „Eternit-schindelmodernismus“.

Zu Beginn der 1980er Jahre hatten sich nicht nur die architektonischen Rahmenbedingungen verändert, die Aufbruchsstimmung und Fortschrittsgläubigkeit ist auch im Burgenland endgültig verflogen, die Erzählung vom „modernen Burgenland“ bekommt Risse – Landeshauptmann Kery ist politisch zunehmend umstritten und medial immer größerer Kritik ausgesetzt.⁴⁶ Nach dem Ende der großen öffentlichen Bauoffensive kommt es zu einem dramatischen Einbrechen des öffentlichen Bausektors, das Land ist bestens mit Schulen, Gesundheitsbauten, Freizeiteinrichtungen und Kulturzentren versorgt. Nun sind es vor allem „halböffentliche“ Gesellschaften wie die Landesenergieversorger BEWAG und BEGAS, die große Bauprojekte starten, die Planungen aber durch Direktbeauftragungen vergeben.⁴⁷

Szauer, bestens vernetzt, erhält zahlreiche Aufträge und kann sein Bauvolumen halten – erwähnt seien nur der durch eine Tochtergesellschaft der BEWAG in Kooperation mit der Bundesländerversicherung und der Zentralsparkasse mitinitiierten Bundesländerhof in Eisenstadt (1979–1982) oder das Seehotel Rust (1979–1982), architektonisch ambivalente Leistungen, errichtet in einem Amalgam aus „postmodernem Heimatstil“ und „Superstruktur“. Auch Graf muss das Ende der öffentlichen Aufträge kompensieren und verlagert nahezu seine gesamte Planungstätigkeit in den genossenschaftlichen Wohnbau, wo bis heute nur selten Wettbewerbe ausgeschrieben werden. Sowohl bei Szauer wie bei Graf zeigen sich deutliche Abnützungserscheinungen des architektonischen Vokabulars, stilistisch ist der Brutalismus kein Thema mehr.⁴⁸

Nachdem sich auch Friedrich Achleitner 1983, im Rahmen seines „Architekturführers“, kritisch über Szauer und Graf äußert – er bewertet die Ausprägung des regionalen Brutalismus als gegenseitiges Übertrumpfen der beiden, das höchstens eine modische Eigendynamik entwickle –⁴⁹, verfestigt sich seine negative Bewertung für Jahrzehnte und dient noch in der Gegenwart als pauschalisierender „Beleg“ für die mangelnde Qualitäten dieser Bauten. Dass Achleitner wenige Zeilen nach diesem Verdikt gleichzeitig zur Differenzierung mahnt und auch

⁴⁶ Feymann (zit. Anm. 30), S. 159.

⁴⁷ Symptomatisch für diesen Wandel: Ab 1977 werden für beinahe zehn Jahre keine Wettbewerbe ausgeschrieben.

⁴⁸ Hierin mag der Konflikt mit der Bewertung und Wertschätzung der Bauten Szaurers und Grafs begründet liegen, der bis heute, mehr als 40 Jahre später, eine Beschäftigung mit den Werken in der Region noch immer erschwert und ihn fast unmöglich macht.

⁴⁹ Achleitner (zit. Anm. 19), S. 446.



Abb. 21:
Kulturzentrum
Oberschützen, 1977-
82, Architekt Herwig
Udo Graf

einige der Bauten Szauers und Grafs – verhältnismäßig stärker aber jene Gimbels – wohlwollend diskutiert, ändert nichts an der Stellung dieser Bauten in der Öffentlichkeit sowie innerhalb der Architektenschaft, was die Akzeptanz der Sichtbeton-Bauten – zusätzlich zu ihrem strengen Ausdruck – erschwert. Auch dies ist jedoch Teil der spezifischen Baugeschichte im Burgenland. Allerdings handelt es sich beim Brutalismus um die baulich manifest gewordene gesellschaftspolitische „Mission“ der hiesigen Kulturpolitik, um ein „Dokument“ von ehemals immenser Strahlkraft, ein nicht nur architektonisches, sondern eben auch gesellschaftspolitisches und kulturhistorisches „Phänomen“, das in Österreich in dieser Form und diesem Ausmaß nirgendwo sonst anzutreffen ist.

SCHLUSSBEMERKUNG

Ist von moderner Architektur im Burgenland die Rede, fällt reflexartig der Begriff „Brutalismus“ und der Hinweis, dass kein anderes Bundesland eine so hohe Dichte an öffentlichen Bauwerken aus schalreinem Beton aufweise. Dass diese eingeschränkte Sicht auf die jüngere Architekturgeschichte des östlichsten Bundeslandes eine unzulässige Verkürzung darstellt, wie unscharf die Übergänge auch sind, wird spätestens bei Durchsicht des Inventars von Bauten der Nachkriegsmoderne im Burgenland evident. Es kommen vor allem Bauwerke zum Vorschein, die dank ihres zurückhaltenden, formalen Ausdrucks – vielleicht gerade wegen ihrer unspektakulären Alltagsgleichheit – bis heute nicht als das wahrgenommen werden, was sie zweifellos sind: bemerkenswerte Architekturleistungen auf hohem Niveau.

Ähnlich verhält es sich mit den hiesigen Architekten: Es gibt neben Matthias Szauer und Herwig Udo Graf

– die in weniger als zwei Jahrzehnten ein erstaunlich umfangreiches Bauvolumen realisieren können – sowie bekannteren Akteuren aus dem nahen Wien, auch lokale Architekten, die in der breiten Öffentlichkeit weitgehend unbekannt geblieben, aber eine umfangreichere, späte Würdigung verdient hätten. Vor allem Julius Kappel, Rudolf Hutter, Anselm Podlipny und Tibor Brestyansky sind hier als Vertreter einer „traditionalistischen Moderne“ hervorzuheben, ebenso die Architekten der nachfolgenden Generation wie Hans Deissl, Siegfried Jakob, Friedrich Mostböck, Hans Waba, allesamt Vertreter einer „moderaten Moderne“ und die Weggefährten Szauers und Grafs wie Heinrich Wolfgang Gimbel, Richard Wanha, Franz Szeliensky und Heinrich Knotzer.

Die weitergehende wissenschaftliche Bearbeitung der Nachkriegsmoderne im Burgenland in ihrer vollen Vielfalt ist für das vertiefte Verständnis der Architekturgeschichte des Landes unabdingbar. So würde der Blick für baugeschichtliche Zusammenhänge und eine objektive Einschätzung architektonischer Leistungen geschärft. Dies verhälfe womöglich auch zu jenem „historischen Gewissen“, das nicht nur die Bewertung architektonischer Leistungen schärfen, sondern den praktischen Umgang mit ihnen „moderieren“ könnte.

Der differenzierten Beurteilung des „Phänomens Brutalismus“ im Burgenland, dem Wissen um die Rahmenbedingungen seiner Entstehung und seines Verschwindens in großen wie groben Zügen, kommt in diesem Prozess besondere Bedeutung zu – obwohl, oder gerade weil ein Großteil der zentralen Bauten dieser Ära bereits zerstört oder überformt ist. Sie bleibt, ungeachtet der heterogenen Qualität und wechselhaften Rezeptionsgeschichte, ein zentraler Kristallisationspunkt der Nachkriegsmoderne im Burgenland, in der man einen „internationalen Stil“ übernommen und zu eigenständigem Ausdruck geführt hat.

Geborgen. Das Betriebsgebäude der Firma Hummel von Karl Schwanzer

DER ORT

Seit der Römerzeit wird im Steinbruch von St. Margarethen, unweit des Neusiedlersees im nördlichen Burgenland gelegen, Kalksandstein abgebaut. Das beige-gelbe Gestein mit reichen Muschel- und Koralleneinschlüssen wurde in Wien vor allem als historisches Baumaterial eingesetzt. Als eine der wenigen Abbaustätten mit antikem Ursprung in Österreich ist der Steinbruch bis heute in Betrieb und beliefert unter anderem die Bauhütte des Wiener Stephansdoms, der seinerzeit aus St. Margarethener Stein errichtet wurde. Das großräumige Areal im Ruster Hügelland befindet sich im Besitz der Familie Esterházy, dem bis zum Ersten Weltkrieg prägenden Adelsgeschlecht im ehemaligen Westungarn. Dementsprechend zeichnet ein Vertreter des letzten Fürsten und Grundstückseigentümers Paul Esterházy die Pläne des Architekten Karl Schwanzer für das gegenständliche Objekt eines Betriebsgebäudes der Firma Hummel.¹ In ihm sollen Werkstätten zur Bearbeitung des unmittelbar vor Ort gewonnen Steins, Büroräume und Mitarbeiteräume untergebracht werden.

Auch das Steinmetz- und Steinbruchunternehmen Hummel hat eine lange Geschichte. Sie reicht zurück bis ins Jahr 1732. Mit der Gewinnung und Verarbeitung des charakteristischen Kalksandsteins befasst – ursprünglich mit Niederlassung in Wien sowie einer vor wenigen Jahren geschlossenen Betriebsstätte im Steinbruch Mannersdorf am Leithagebirge, wo hellerer, härterer Stein gewonnen wurde –, ist das Aufgabenfeld breit angelegt: von Natursteinarbeiten für Hoch- und Tiefbau, im Wohn- und Gewerbebau bis zu kunstgewerblichen Erzeugnissen – darunter steinmetzmäßige Reparaturen und Ergänzungen am Schmuck historischer Monumentalbauten, etwa am Schloss Esterházy in der nahen Landeshauptstadt Eisenstadt. Der Schritt zur Beauftragung eines neuen

Betriebsgebäudes beim dezidiert „modernen“ Architekten Karl Schwanzer im Jahr 1968 durch den Urenkel des Firmengründers und letzten Steinmetzmeisters der Dynastie, Gustav Hummel, steht hingegen ganz im Zeichen eines Unternehmens, das am Wiederaufbau der Nachkriegszeit aktiv beteiligt ist, durch die Dynamik von Wachstum und Erneuerung geprägt wird und sich daher ökonomisch wie auch thematisch nicht allein auf die Instandhaltung des baulichen Erbes konzentriert.²

Der Hügelzug in dem sich der Margarethener Steinbruch befindet, ist nicht nur aufgrund dieser langen Tradition oder der spezifisch pannonischen Flora und Fauna von Interesse. Er birgt in unmittelbarer Nachbarschaft eine Reihe herausragender Bauten der österreichischen Nachkriegsmoderne von internationaler Bedeutung. Erreicht man die Bucht des Steinbruchs vom Westen her durch eine kleine Schlucht, über die eine ehemalige Bahntrasse führt, so hat man zuvor bereits das von Roland Rainer (1910–2004) am Gelände des ehemaligen Bahnhofs für sich selbst errichtete „Sommerhaus“ (1957) passiert. Es liegt nur wenige hundert Meter nordwestlich vom Firmengelände am Fuß des Hügels; in Rufweite befindet sich das Wohnhaus der Familie Gruber (1965). Vom selben Architekten geplant, nutzen beide den lokalen Stein für Außenwände, die in einer Neuinterpretation

¹ Nach dem Tod seiner Witwe Melinda sind die Besitztümer in mehrere Stiftungen eingegangen.

² Vgl. die „Firmenchronik“ im Archiv der Fa. Hummel: Gustav Hummel wird 1917 in Mannersdorf geboren und besucht die technisch-gewerbliche Bundeslehranstalt in Wien; 1942 Meisterprüfung; 1947 Betriebsübernahme von seinem Vater Valentin Hummel. Der Wiederaufbau der Firma geht einher mit Aufträgen für den beschädigten Wiener Stephansdom, Wiener Burgtheater (Fassade und Innenraum), das Natur- wie Kunsthistorische Museum, das Bundeskanzleramt, die Nationalbank oder den Justizpalast. Dies belegt die Wichtigkeit des Steins für die historischen Bauten der Bundeshauptstadt. Aber auch bei Neubauten wie dem West- und Südbahnhof, darüber hinaus bei Großbauten in Niederösterreich und im Burgenland kommt der Margarethener Stein zum Einsatz. Nach Preisen für die Verdienste um die Republik, führt der Betrieb seit 1964 das Staatswappen, das nachträglich auf einer Steinplatte über dem mittigen Eingangsportal zum Betriebsgebäude angebracht wird.

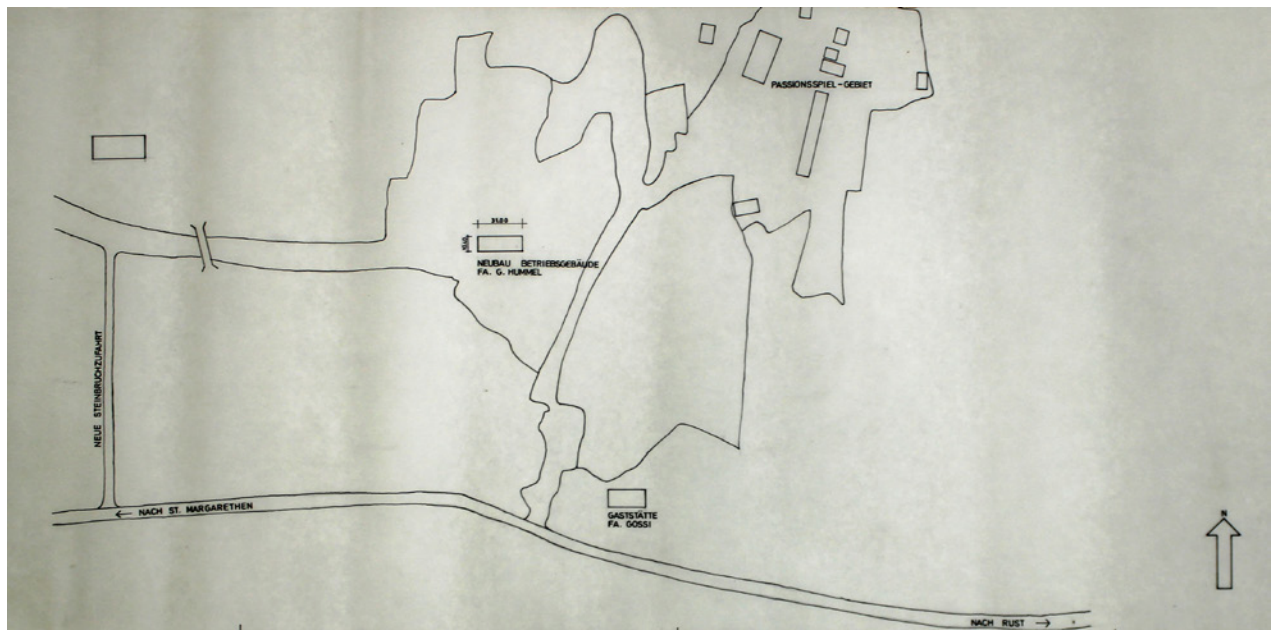


Abb. 1: Lageplan, 31.7.1968

einer historischen Mauerweise geschichtet werden (Auskeilung größerer polygonaler Steine, sparsamer Kalkmörtelanteil). Flach eingedeckt, in die Länge gestreckt und mittlerweile dicht eingewachsen, zählen sie ob ihrer modernen Archaik zu den wohl interessantesten Projekten Rainers und fügen sich symbiotisch in den „genius loci“, den der Architekt nicht nur durch die Setzung der beiden Körper mit verschiedenen artikulierten Höfen, Lauben und ausgreifenden Mauern, sondern auch durch zahlreiche Pflanzungen zu verstärken weiß. In inhaltlicher wie direkter Verbindung zum Steinbruch, ebenso verborgen, unmittelbar an dessen Eingang, liegen schließlich die sogenannten „Bildhauerunterkünfte“ (1968) des Architekten Johann Georg Gsteu (1927–2013) – anstelle der ehemaligen Arbeiterkantine des Betriebs errichtet, ist deren Keller im Neubau aufgegangen. Gsteu wird im Jahr 1962 beauftragt, für das von Karl Prantl drei Jahre zuvor ins Leben gerufene „Internationale Bildhauersymposium“ ein elementares, hallenartiges Gebäude zu planen, das wie im Fall Rainers zu den eindrucklichsten Projekten im Oeuvre des Architekten gezählt werden kann.

Die Skulpturen der dort untergebrachten Bildhauer sind heute am Gelände um den Steinbruch verstreut, teils direkt darin entstanden. Diese pittoreske Szenerie von schroff aufragenden Felsen im Wechselspiel mit grasbewachsenen Hängen wird durch ein östlich angrenzendes Festspielgelände vervollständigt. Hier finden Passionsspiele statt, in letzter Zeit auch Opernaufführungen. Jüngeren Datums ist ein ausgedehnter Parkplatz, der an der Abzweigung jenes Schotterwegs von der Landesstraße

nach Rust angelegt wurde, durch die man die erwähnten Bauten sowie das Firmengelände Hummel erreicht. Ob versteckt im Dickicht oder am Fuß des Steinbruchs verborgen, umgeben von der Kulisse der steineren Hänge und herabblickenden Skulpturen, mit dem Betriebsgebäude Karl Schwanzers ist das Margarethener Ensemble um das Bauwerk eines zentralen Architekten der österreichischen Nachkriegsarchitektur reicher. Wenn auch bereits in den Jahren 1968 und 1969 geplant und errichtet, blieb es bislang dennoch undokumentiert und war der architekturinteressierten Öffentlichkeit kaum bekannt.³

DER ARCHITEKT KARL SCHWANZER⁴

Karl Schwanzer (1918–1975) stammt aus Wien, wo er das Realgymnasium besucht, bevor er an der TH Wien 1940 diplomiert und bereits während des Studiums in Architekturbüros tätig ist. Krankheitsbedingt aus dem Wehrdienst in Oberschlesien in den zivilen Baudienst versetzt, promoviert er 1942 bei dem als Kirchenbauer

³ Im Architektenlexikon Wien ist das Objekt bei der Liste der Industrie und Gewerbebauten Karl Schwanzers nicht genannt. Anna Stuhlpfarrer, „Karl Schwanzer“, in: *Architektenlexikon Wien, 1770–1945*, 2013. <http://www.architektenlexikon.at/de/1400.htm> (20.8.2020).

Erstmals erwähnt wird das Gebäude in der 2014 erschienen Publikation „Archaische Moderne, Elf Bauten im Burgenland“. Albert Kirchengast, Norbert Lehner (Hg.), „Archaische Moderne, Elf Bauten im Burgenland“, 1960–2010, 2014.

⁴ Biografische Daten stammen aus dem Architektenlexikon des Architekturzentrums Wien, vgl. Anm. 3.

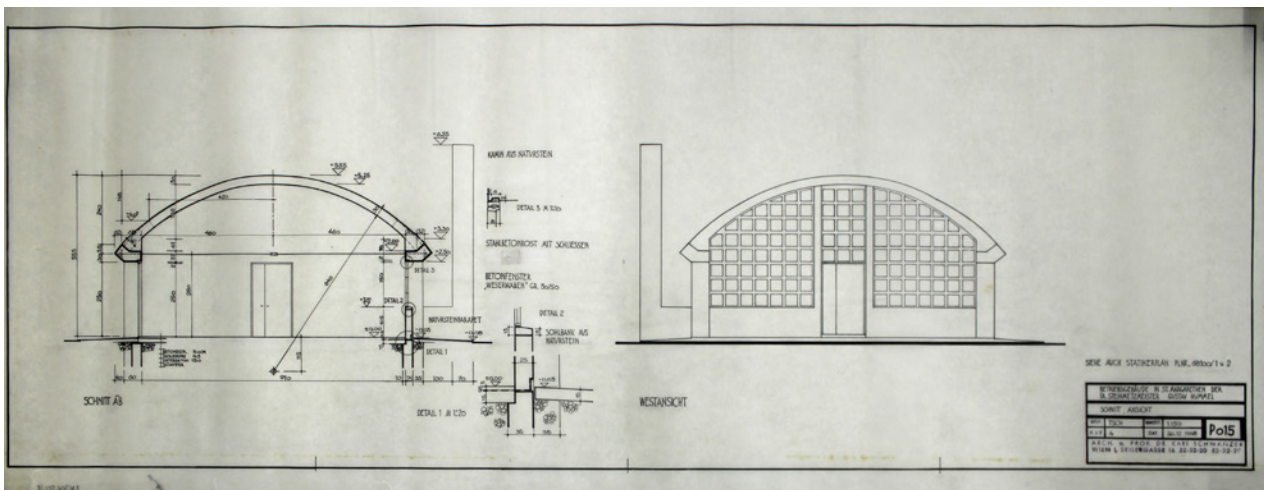


Abb. 2: Ansicht und Schnitt, nicht ausgeführtes Projekt mit Tonnendach, 20.12.1968

im Burgenland tätigen Karl Holey und wird von 1946 bis 1959 Assistent Oswald Haerdtls an der Akademie der bildenden Künste.

Ab 1946 mit der Befugnis eines freischaffenden Architekten ausgestattet, eröffnet er zwei Jahre später sein eigenes Studio in der Seilergasse 16 im 1. Wiener Gemeindebezirk – im selben Jahr ist er Gründungsmitglied der „CIAM Austria“. In den 1970er-Jahren zählt sein Studio über 60 Mitarbeiter,⁵ ein Erfolg, der durch kleinere Aufträge im Laden- und Ausstellungsbau nicht unbedingt vorgezeichnet ist, indessen bereits die vielfältige Ausrichtung der mit Leidenschaft ausgeübten entwerferischen Tätigkeit belegt. „Karl Schwanzer prägte ein neues Bild des Architektenberufs“⁶, heißt es hierzu in einem biografischen Abriss – ein Bild des rastlos arbeitenden, energisch formschöpfenden Architekten, wie es für die Gegenwart selbstverständlich, wenn auch durchaus nicht unumstritten ist.

Von 1959 (ein Jahr nach Schwanzers durchschlagendem Erfolg mit dem Weltausstellungspavillon in Brüssel) bis zu seinem Ableben im Jahr 1975 ist er Ordinarius des „Instituts für Gebäudelehre I und Entwerfen II“ an der Technischen Hochschule Wien, daneben auch immer wieder Gastprofessor an verschiedenen ausländischen Universitäten. An seinem Wiener Lehrstuhl werden einige der einflussreichsten Architekten der Folgegeneration nicht nur ausgebildet, sondern sind als seine Assistenten tätig, wie etwa Günter Feuerstein. Zu seinen prominenten Schülern zählen Adolf Krischanitz, Laurids

Ortner oder Wolf D. Prix, mit dem Mattersburger Herwig Udo Graf auch ein zentraler Vertreter des burgenländischen Brutalismus. Die Stellung von Schwanzers Lehrstuhl, seine Persönlichkeit und sein internationaler Erfolg machen ihn zum Antipoden Roland Rainers, der von 1958 bis 1980 eine Meisterklasse an der „Akademie“ leitet. Neben zahlreichen Preisen und Würdigungen wird Schwanzer 1975 posthum der „Große Österreichische Staatspreis für Architektur“ verliehen.

Schwanzer ist im Burgenland kein Unbekannter, als ihn der Steinmetzmeister Gustav Hummel 1968 den Auftrag erteilt, für seinen Betrieb im Steinbruch von St. Margarethen sowie für die Betriebsniederlassung in Mannersdorf Gebäude zu entwerfen – letzteres, das Projekt für ein Gebäudeensemble aus dem Jahr 1972, gelangt nicht zur Ausführung.⁷ Zwar sind keine Dokumente der persönlichen Verbundenheit zwischen den beiden in den einschlägigen Konvoluten des Nachlasses am Wien Museum erhalten, der renommierte Architekt dürfte seinem späteren Auftraggeber aber bereits aus der beruflichen Tätigkeit im Wien der Nachkriegszeit bekannt gewesen sein. Darüber hinaus ist Schwanzer, gemeinsam mit Ferdinand Schuster, im Jahr 1966 Juror beim für den österreichischen Kirchenbau so wichtigen Wettbewerb der Oberwarter Osterkirche, den bekanntlich Günter Domenig und Eilfried Huth aus Graz für sich entscheiden können.⁸ Bereits 1963 war er zudem bei dem von Ottokar

⁵ Vgl. *Elke Krasny*, Goldene Papierkörbe. Karl Schwanzer 1918–1975, in: *Elke Krasny*, Architekturzentrum Wien (Hg.), *Architektur beginnt im Kopf – the making of architecture*, Wien 2008, S. 106–111.

⁶ *Stuhlpfarrer* (zit. Anm. 3).

⁷ Telefonische Auskunft von Tobias Kritzer, 1.9.2020. Für das Projekt vgl. die Pläne im Wien Museum, Karl Schwanzer Archiv, Einreichplanung 2.8.1972, M 1:100.

⁸ Das Medienecho war nicht nur im Burgenland enorm, sogar der damalige Bundeskanzler engagierte sich. Siehe unter anderem: *Kirchengast, Lehner* (zit. Anm. 3), und *Monika Kus*, Günter Domenig – die Osterkirche in Oberwart, 1966–1969, Dip. arb., Universität Wien, 2007.

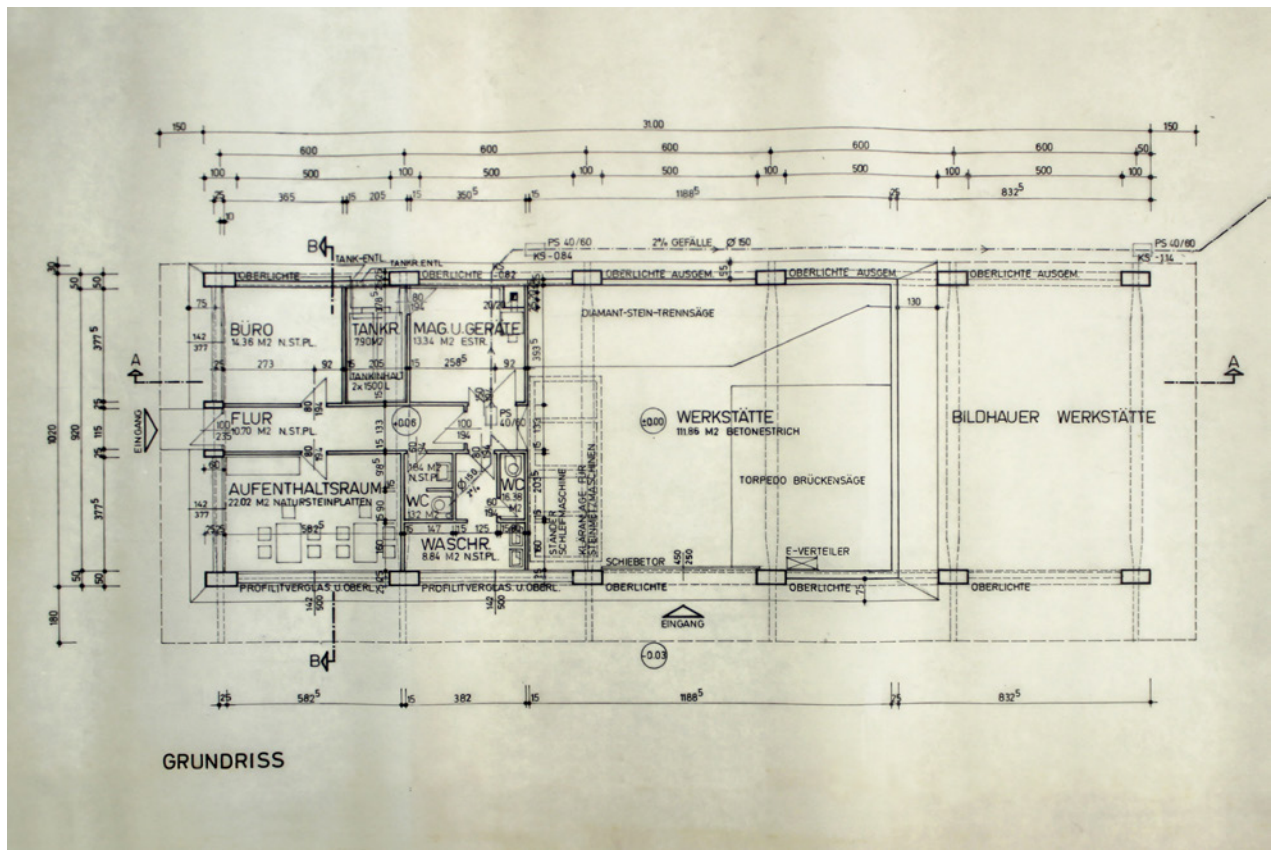


Abb. 3: Grundriss Ausführungsprojekt, 16.12.1969

Uhl gewonnenen Wettbewerb für die Gedenkstätte der Türkenschlacht im südburgenländischen Mogersdorf gemeinsam mit Roland Rainer als Fachpreisrichter tätig. Schließlich entsteht von 1959–1962 die Kaserne Güssing mit angeschlossener Wohnsiedlung für Bundesheerangehörige nach seinen Plänen (2010–2013 umgebaut), während Schwanzler 1959 keinen Erfolg mit einem Projekt für ein Freibad in Güssing hat. Jenseits der Landesgrenze, im niederösterreichischen Mannersdorf, entsteht hingegen die Zementfabrik Perlmooser von 1969–1970 nach seinen Plänen.

In den 1960er Jahren zeigt Schwanzler demnach mehrfach Präsenz im Burgenland, darüber hinaus kann sein Büro einige der wichtigsten Projekte realisieren. Im Jahr 1958 (Wettbewerb 1955) durch besagten Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel international bekannt geworden, reüssiert er bei dieser renommierten Bauaufgabe 1967 in Montreal ein zweites Mal und gilt längst als einer der wichtigsten Nachkriegsarchitekten Österreichs. Das Philips-Hochhaus am Wienerberg (1962–1964), das WIFI-St. Pölten (1967–1972), die österreichische Botschaft in Brasilia (1967–1974) und die Bauten für die BMW in München (1968–1973) festigen seine Position,

entstehen alle zeitnah oder während der Ausführung des burgenländischen Auftrags für die Firma Hummel.

Schwanzlers architektonische Haltung zeichnet sich damals bereits klar durch ein plastisches, immer wieder neu die technischen Möglichkeiten der Zeit erkundendes Formenspiel sowie durch kühne Konstruktionen aus – man denke an die „Zylinder“ des BMW-Bürogebäudes in München oder an die Eleganz, mit der das Philips-Hochhaus über dem Sockeltrakt zu schweben scheint. Immer wieder findet sich in der Literatur die Einschätzung, sein Werk sei von qualitativen „Schwankungen“ und herausragenden „Singularitäten“ gekennzeichnet – wie es allerdings allein durch den schier Umfang dieses Oeuvres mit über 400 realisierten Projekten nicht anders sein könnte. Friedrich Achleitner fasst dieses Schaffen in einem Überblicksartikel von 1965, „Entwicklung und Situation der Österreichischen Architektur seit 1945“,⁹ in wenige nicht unkritische Sätze und zählt dabei den ersten Weltausstellungspavillon zu den wichtigsten Bauten, die insgesamt im „ästhetischen Konsum“ verankert

⁹ Friedrich Achleitner, Entwicklung und Situation der österreichischen Architektur seit 1945, in: Bauen + Wohnen, Heft 9, Zürich 1965, S. 339–343.

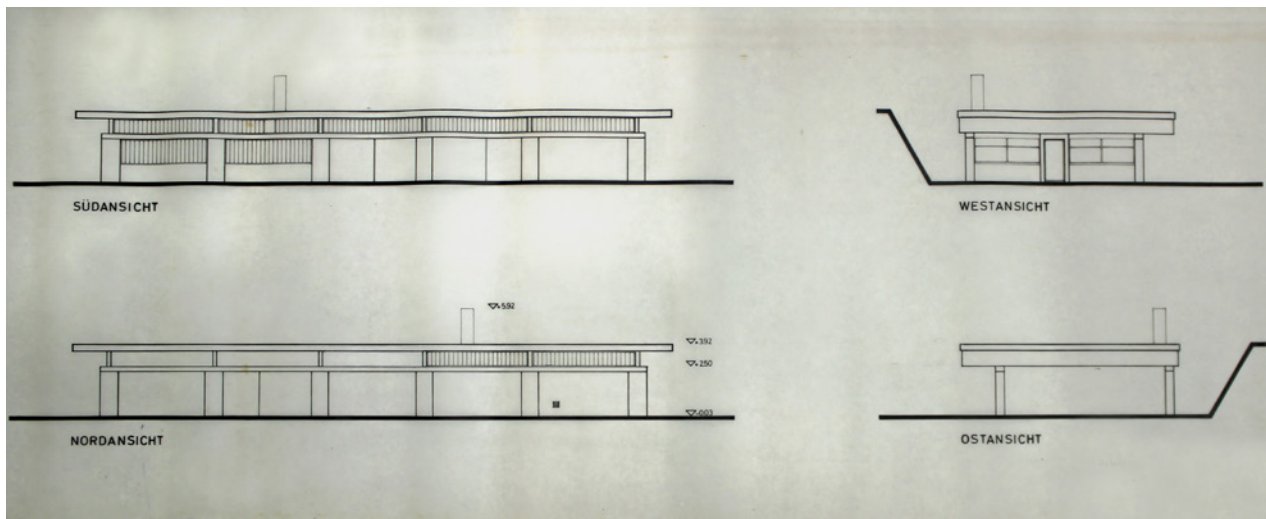


Abb. 4: Ansichten Ausführungsprojekt, 16.12.1969

blieben. Diese „charakteristische wienerische Seite“ kennzeichnet der Chronist der österreichischen Architektur des 20. Jahrhunderts wie folgt: „Als Schüler Haerdtls vom Kunstgewerblichen und von einer Ausstellungsarchitektur kommend, ist Schwanzer fast ausschließlich in rein ästhetischen Kategorien verhaftet. Die kristallinen, transparenten Baukörper scheinen das Ergebnis von Ordnung und Organisation zu sein. Die präzise Ausführung und die sorgfältig gewählten Oberflächen demonstrieren eine Welt, für die das Bauwerk nur mehr ein Mittel der Verwirklichung ist.“¹⁰ Dabei hält er Schwanzer – in einer fraglichen Gegenüberstellung – die Arbeiten Wolfgang und Traude Windbrechtingers entgegen, bei denen nun, wie er meint, das „Gestalterische nie zur Verselbständigung tendiert“. Hervorgehoben wird damit deutlich die zentrale Stellung der zeichenhaften Formgabe im Werk des Architekten. Wie schon Roland Rainer – etwa bei seinen Hallenprojekten oder der frühen städtebaulichen Studie zur „autogerechten Stadt“ –, wird die offene Zuwendung zum „Maßstab“ der Technik sowie die Affirmation neuer Materialien und Bautechnologien nicht kritisch gebrochen. Es sei denn, man wertet die formal-architektonische Gestik des Entwerfers und die penible Durcharbeitung des Details – beides typisch für den Architekten –¹¹ als künstlerische Anverwandlung und damit als Einbezug der Industrieform ins symbolische Repertoire der Architektur. In diesem Sinn meint Markus Kristan in einem Buch über die Sechziger-Jahre, dass es Schwanzer in seinen besten Bauten gelinge, „die späte Moderne in

Symbolformen zu verpacken.“¹² Die Archaik des Ortes, die Nähe zu Roland Rainers frugalen Wohnbauten und die entwerferische Antwort auf eine lapidare Bauaufgabe, bei einem Auftrag, der in den geschäftigen 1960er-Jahren mit Sicherheit nicht zu den gewichtigsten in Schwanzers Büro zählt, machen das Projekt für die Firma Hummel daher besonders interessant.

DAS BETRIEBSGEBÄUDE HUMMEL IN ST. MARGARETHEN

Planungsphase 1 (Projekt)

Im Archiv der Firma Hummel befinden sich ein Entwurfsplan im Maßstab 1:100 (15. 5. 1968) für ein neues Betriebsgebäude sowie eine rund einen Monat später erstellte Einreichplanung mit behördlicher Bewilligung und naturschutzbehördlicher Zustimmung. Im Unterschied zum ausgeführten Projekt, besitzt das 276 qm große Bauwerk dieser ersten Planungsphase ein Segment-Tonnen-Dach, dessen aus steinmetzmäßig bearbeiteten St. Margarethener Sandstein gemauertes Gewölbe von einem Betonkranz und schlanken, stählerne Zugstangen (Abstand 3 m) gehalten worden wäre. Zur Berechnung der Traglast existieren exakte Pläne des Wiener Ingenieurskonsulentenbüros für Bauwesen von Hugo Juller und Josef Pfister (30. 11. 1968). Zwischen den tragenden Stützen aus massiven Sandsteinquadern wäre eine umlaufende, wandbildende Schicht aus großformatigen, quadratischen Glasbausteinen verlaufen und

¹⁰ Ebenda, S. 341.

¹¹ Vgl. Krasny (zit. Anm. 5), S. 106–111.

¹² Markus Kristan, Die Sechziger, Architektur in Wien 1960–1970, Wien 2006, S. 9.

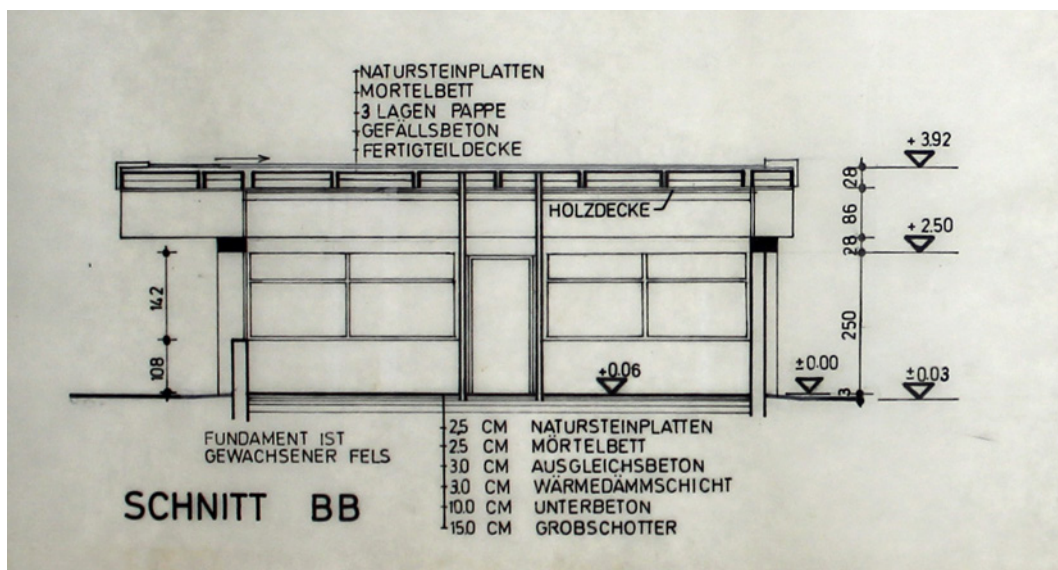


Abb. 5: Schnitt
Ausführungsprojekt,
16.12.1969

der Kamin nordseitig neben das Gebäude gestellt worden – vermutlich, um die Tonne nicht zu durchbrechen. In der Baubeschreibung des Architekten vom 31. 7. 1968 findet sich eine bemerkenswert innovative Überlegung zur Abdichtung des steineren Dachs: diese solle durch „eine chemische Verkieselung der Oberfläche“¹³ erfolgen.

Der Schriftverkehr bzw. die Erwägungen, die letztlich zur Abkehr von diesem Entwurf führen, sind nicht vorhanden und es lässt sich nur mutmaßen, dass die mit dem Tonnendach erreichten, geringeren Durchgangslichten bzw. der konstruktive Aufwand ihrer Errichtung den Ausschlag zur Überarbeitung des Projekts gegeben haben.

Planungsphase 2 (Ausführung)

Das schließlich zur Ausführung gelangte Projekt mit identer Lage an der Sohle des Steinbruchs, unterscheidet sich vom vorangegangenen Entwurf vor allem durch die neue Form des Dachs, infolge der geänderten Lastabtragung auch durch schlankere Stützen. Nun kommen, neben dem Steinmauerwerk, lineare sowie flächige Betonfertigteile in Form von Trägern und Kassetten zum Einsatz.

Der früheste Zeitpunkt, der den Wechsel von Projekt 1 zu Projekt 2 markiert, ist durch ein Auftragsschreiben vom Juli 1969 an die Firma „universale“ bezüglich der erforderlichen Betonfertigteile belegt. Der Lageplan wird vom ursprünglichen Projekt in die erhaltene Plancharge übernommen, Grundriss und Schnitt in den Maßstäben

1:50 und 1:10 stammen vom 4.9.1969, sind also erst danach entstanden, was auf ältere, nicht mehr verfügbare, der Ausschreibung zugrunde gelegte Pläne schließen lässt. Die Einreichplanung im Maßstab 1:100 wiederum ist erst mit 16.12.1969 datiert. Es ist daher anzunehmen, dass man aufgrund des positiven Bescheids für Planungsphase 1 keine weiteren Verzögerungen eingehen will und die Einreichung nachträglich erfolgt.¹⁴

Beschreibung: Konstruktion, Ausstattung, Raumprogramm

Der ebenerdige, flach gelagerte Baukörper mit länglich-rechteckiger Grundrissfigur ist im südwestlichen Teil des Steinbruchs situiert und richtet seine Schmalseite auf den erwähnten Zugang zum Steinbruch aus, an deren Mitte auch der Haupteingang ins Gebäude angeordnet ist (Dimensionen: 10,4 m auf 31 m, Gebäudehöhe ca. 3,9 m).

Der Gliederbau ist in Mischbauweise aus massiven Sandsteinquadern für das aufgehende Mauerwerk sowie Betonfertigteilen für das Dachtragwerk ausgeführt und auf gewachsenem Steinboden fundiert. Das Primärtragwerk der 12 Pfeiler mit einem Querschnitt von je 50/100 cm bildet zwei Reihen mit je 5 Achsen, die innenbündigen Ausfachungen zwischen den Pfeilern erfolgt durch 25 cm starke Parapete, die bis zur Unterkante der Profilitverglasung (Südfassade) bzw. der Oberlichtbänder (Nordfassade) reichen.

Je 5 Stahlbetonfertigteilträger überspannen die Pfeiler an den Längsseiten in Form von mittig darüber

¹³ Firmenarchiv Gustav Hummel St. Margarethen, Baubeschreibung vom 31.7.1968, S. 1.

¹⁴ Eventuell erfolgt der Wechsel zum anderen Dachtragwerk während des Bauprozesses und man agiert mit Entwurfsplänen, die heute nicht mehr zur Verfügung stehen.

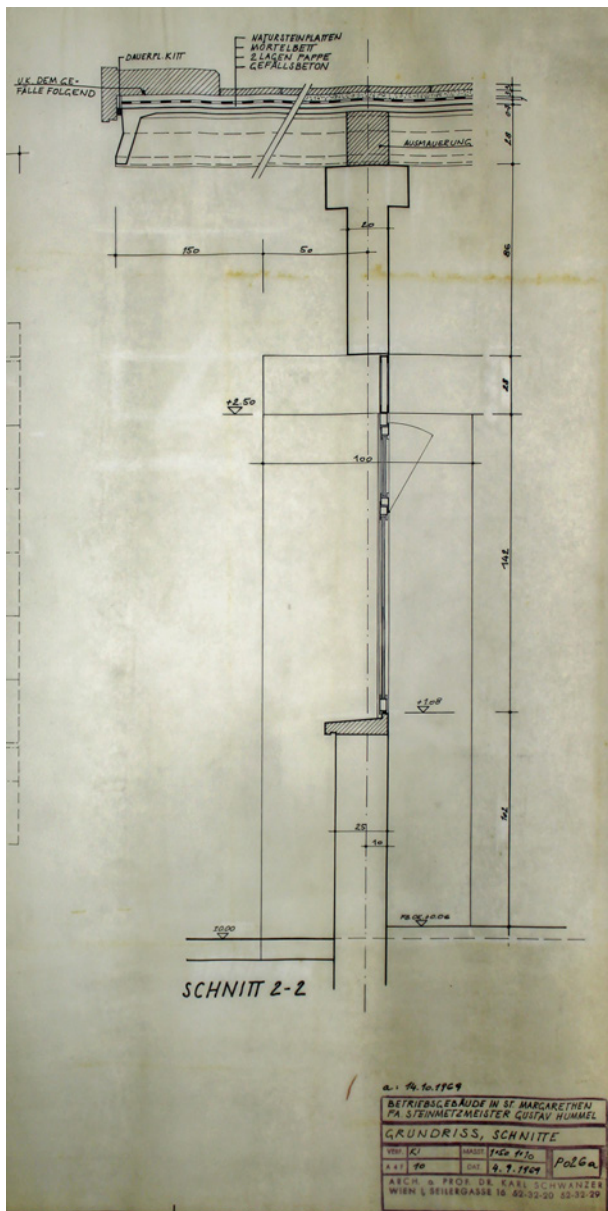


Abb. 6: Detailschnitt Ausführungsprojekt, 4.9.1969

gestoßenen „Architraven“ und vermitteln so zu den über die Gebäudebreite ausgerichteten, überschlanken Dachbindern, die neuerlich in der Pfeilermitte aufsitzen. Auf ihnen ruht eine Fertigteil-Kassettendecke aus Stahlbetonelementen. Diese bildet eine schlank dimensionierte, über die Wand- und Pfeilerfluchten in der Länge der Binder vorkragende Dachfläche. Entsprechend der unterschiedlichen Anforderungen in Bezug auf Witterungsschutz und Beschattung beträgt der Dachüberstand an der Südseite 180 cm, an der Nordseite hingegen nur 30 cm (längsseitig je 150 cm).

Der Rhythmus des Gebäudes ist wesentlich durch die Schlankheit der 6 Binder bestimmt (20 auf 86 cm).¹⁵ Dieser Eindruck wird bestärkt durch das umlaufende, zur Füllung der Binder-Zwischenräume eingesetzte, Oberlichtband aus Profilitgläsern. Südseitig sind diese über dem Parapet an eine leicht auskragende, angeschrägte Sohlbank angeschlagen und sorgen für die Belichtung der Innenräume. Im Norden sind die Zwischenwände der Pfeiler bis zum Oberlichtband geschlossen. Auf den Ansichten ergibt sich aus den verschiedenen „Füllungen“ (Glas/Stein) des Primärtragwerks ein Takt aus offen/geschlossen, Stabwerk/Mauerwerksfläche, das den Gebäudeausdruck – zumindest auf dem Plan – stark bestimmt.

Für das vertikale Tragwerk existiert, durch einen undatierten Grundriss aus einem Zwischenschritt der Planungsphase I, eine alternative Variante:¹⁶ hierfür würden die äußeren vier Steher an beiden Schmalseiten des Gebäudes eingezogen (etwa bis zur Stelle des heutigen Hauptportals) und im Querschnitt abgewinkelt. Dies hätte eine nunmehr symmetrisch auskragende, schwebende Dachplatte zur Folge, die frappante Ähnlichkeit mit der im Jahr 1968 fertiggestellten Neuen Nationalgalerie Mies van der Rohes aufweist.¹⁷

Aus dem Anbot der Firma „universale Element Bau“ geht hervor, dass es sich bei dem, mit Hilfe von Kränen vor Ort montierten, Dachtragwerk um ein System aus 10 „Randträgern“, 6 „Bindern“ und 45 Feldern – 21 „Normkassetten“ sowie 24 Sonderkassetten – handelt. Die Sonderanfertigung, ausgebildet wie die Normkassette mit feingliedrigen, sich konisch verjüngenden Stegen, ergibt sich als Konsequenz der Dachüberstände. Um die kraftschlüssige Verbindung zu erleichtern, besitzen die Binder verbreiterte „Flansche“: In ihren von Mauerinnenkante zu Mauerinnenkante verlaufenden, „T“-förmigen

15 Hierin unterscheidet es sich auch wesentlich von Gsteus „Bildhauerunterkünften“, die massiv und gemauert, im Innenraum beinahe „romanisch“, wirken. Allerdings erreicht der Architekt durch die, auf den ursprünglich im Stallbau verwendeten Stahlbeton-Fertigteilen der Dachkonstruktion aufsitzenden „Lichtkuben“ eine spielerisch-leichte Fernwirkung.

16 Erkennlich durch die eingezeichneten Glasbausteine und den freistehenden Kamin.

17 Die Stirnseite des Gebäudes mit kräftigen Stahl-Rahmenfenstern und Parapeten von 1,08 m Höhe hat daran wohl nur verschwindenden Anteil, die Naturstein-Innenwände von 10 cm stehen mit dem primären Tragsystem in keiner Verbindung. Rot eingezeichnete Korrekturen am Plan weisen darauf hin, dass die heutige Portallösung aus diesem offenbar tatsächlich erwogenen Zwischenschritt stammt, sollte diese Lösung doch ursprünglich an der Westseite beibehalten werden, während die beiden Pfeiler im Osten durch rote Markierungen bereits in die Reihe der anderen Stützen gerückt werden. All dies legt den fließenden Übergang der beiden Planungsphasen nahe.

Querschnitt werden Stahlbolzen eingebohrt, der Verguss der Fugen zwischen den Kassettenstößen durch Ortbeton erlaubt in der Folge die Stabilisierung der Binder sowie die Herstellung einer biegesteifen Verbindung zwischen Binder und Deckenelement. Man kann also von einer durchgehenden Kassettendecken mit unten aufgesetzten Rippen sprechen. Die „Queraussteifung“ leistet die östliche Außenwand der Werkstätte, die mit derselben Wanddicke von 25 cm an die südlichen und nördlichen Steinmauern über Eck angeschlossen ist.¹⁸

Die Dachdeckung erfolgt mittels mehrlagiger Bitumenbahnen; das Dach entwässert über ein einseitig orientiertes Gefälle ohne Rinne über die Längsseite Richtung Norden. Für die Abdeckung der Kassettenfronten war im Bereich der Attika ursprünglich eine Verkleidung mit gewinkelten Steinplatten vorgesehen. Ein Vertikalschnitt im Maßstab 1:10 zeigt den darüber liegenden, vorgesehenen Dachaufbau: Natursteinplatten im Mörtelbett, mehrere Lagen Dachpappe, Gefällebeton. Die Stirnflächen des Dachs hätten sich etwa zur Hälfte als Beton-Kassette, zur anderen als Steinkranz gezeigt. Dieser hätte durch seine Form das sich ansammelnde Wasser wie in einem Becken zurückgehalten und abgeleitet; das Gebäude hätte geendet, wie es im Sockelbereich beginnt: in vor Ort gewonnenem und bearbeitetem Naturstein. In welcher Weise die Attika tatsächlich ausgebildet wird, ist heute nicht mehr eruierbar; heute befindet sich dort ein markanter, umlaufender Kranz aus verschiedenen dimensionierten Natursteinplatten, der die Stirnseiten vollflächig überdeckt.¹⁹

Die westliche Stirnseite des Gebäudes wird durch eine schwere, steinerne Torkonstruktion bestimmt, die sich aus zwei Stehern und einem Architrav mit rechteckigem Querschnitt zusammensetzt; alle drei Elemente haben eine glatte Oberfläche, sind nicht profiliert und bündig versetzt. Beidseits werden dessen Flanken mit zwei symmetrisch angeordneten Stahlfenstern und zwei darüber liegenden Oberlichtern geschlossen, die Innenräume so belüftet.

Die thermische Isolierung des mit einer Zentralheizung ausgestatteten Gebäudes ist minimal – die Außenwände sind nicht thermisch isoliert, an der Decke ist lediglich eine Holzschalung (Werkstättenbereich: Heraklith) abgehängt, für die Schicht darüber ist in den



Abb. 7: Gustav Hummel auf der Baustelle

Plänen eine schlanke Dämmung vermerkt. Die Innenmauern sind aus 15 cm starken Steinmauern errichtet, die Böden aus PVC, Terrazzo im Sanitärbereich und rohem Betonestrich in den Werkstätten (abweichend in der Baubeschreibung bzw. heute: verschiedene in Bahnen verlegte Sandsteinplatten, teils Betonestrich).

Die Organisation des Gebäudegrundrisses folgt nicht den Gebäudeachsen: Das Betriebsgebäude ist in drei Segmente gegliedert, die sich an der Fassade nicht abzeichnen. Vom Haupteingang gelangt man in den Bürotrakt, der durch einen Mittelgang erschlossen wird (Büro, Aufenthaltsraum, Heizraum/Tankraum/Magazin, 2 separate Toiletten, Waschraum). Dieser Gang erschließt den angrenzenden, etwas größeren Werkstättenbereich (112 qm) – ehemals mit Ständerschleifmaschine, Brücken- und Trennsäge ausgestattet –, der über eine an den Pfeilerinnenseiten angebrachte Schiebetür mit Oberlichte südseitig lateral erschlossen ist. Da hier die Verkleidung der Kassettendecken nicht ausgeführt wird, tritt diese sichtbar als oberer Raumabschluss in Erscheinung. Den dritten, „kalten“ Bereich nimmt im östlichsten Teil die zum Außenraum offene Bildhauer-Werkstätte ein, für die vier Wandpfeiler frei und symmetrisch – wie bei einem offenen Pavillon – den Raum gliedern.

¹⁸ Entsprechende statische Berechnungen liegen keine vor; ein eingefärbter Grundriss weist allerdings rot die statisch relevanten Elemente aus; die asymmetrische Dachauskragung erscheint infolge der breiten Auflagerung unproblematisch.

¹⁹ Bei einer vermutlich später erfolgten Sanierung der Dachabdichtung wurden neue Bitumenbahnen über den Rand der Steinplatten etwa 12 cm nach unten gezogen und bilden ein umlaufendes, schwarzes Band.



Abb. 8: Montage der Fertigteilträger

Veränderungen am Baubestand

Betriebliche Erfordernisse bedingen mehrere Eingriffe in die Bausubstanz. Die ursprünglich strenge serielle Erscheinung und klare, konstruktiv bedingte Logik des regelmäßigen Rhythmus‘ der Pfeilerflucht, der Trägerschicht und darauf ruhenden Dachplatte zeigt sich durch verschiedene Umbaumaßnahmen – ausgelöst vor allem durch die Erneuerung der Maschinen – teils verändert: Die Durchgangshöhe des mittig situierten Werkstättenbereichs war nach Auskunft des Betriebsleiters nicht mehr ausreichend, sodass ein Längs- und zwei Querträger durgesägt wurden. Die Kassettendecke liegt nun an je zwei I-Trägern aus Stahl auf, die den Stahlbetonträger ersetzen. In der Außenerscheinung des Gebäudes deutlich bemerkbar sind die konsekutiv mit Naturstein untermauerten Auskragungen der im Innenraum abgeschnittenen Binder. Die Schiebetür wurde verlegt und verläuft nun in der Gebäudeflucht, wird direkt an der Attika geführt. Somit tritt das Bauwerk heute in einer am Baukörper selbst sich abzeichnenden Dreigliedrigkeit auf; das an die Flanke „herausgezogene“, zweiflügelige

Schiebetor aus Corten-Stahl unterbricht die ursprünglich homogene Farbigkeit und den Takt der Pfeiler.

Veränderungen durch zugemauerte Oberlichten an der Nordseite und neue Steinböden im Bürotrakt bzw. die Nachnutzung des Aufenthaltsraums als Büro sind von vergleichbar geringerer Wirkung und erscheinen reversibel. Allerdings wurde auch die ehemals offene Bildhauerwerkstätte nachträglich mit einem Steinquader-Mauerwerk geschlossen und ostseitig durch Baumeister Ingenieur Andreas Waha in einem Zug ein niedriger, steinerner Anbau errichtet. Ein Einreichplan vom 17. 12. 1990 liegt vor, ebenso jener für den älteren, südseitig vis-à-vis platzierten, kleinen Neubau vom 18.8.1977, in dem eine weitere Säge untergebracht wird. Andreas Waha wäre eventuell als Baumeister beim Hauptgebäude Schwanzers hinzugezogen worden, hätte man sich nicht für eine Betonfertigteilbauweise entschieden, wie ein Schreiben vom 15.7.1969 belegt. Vielleicht fügen sich die Neu- und Anbauten – wenn auch von minderer Qualität – aufgrund dieses frühen Austauschs zwischen Schwanzer und Waha gut zum Hauptbau und bleiben ihm formal nahe?

Die kleineren Eingriffe und technische Anbauten an der Nordseite, vor allem der massive Umbau der Tragkonstruktion in der Werkstätte wirken dagegen provisorisch und entsprechen nicht der ehemaligen, stringenten Gesamterscheinung. Nichtsdestotrotz werden die Büroräume gepflegt und keine Maßnahmen zur Minderung der schlechten thermischen Isolierung vorgenommen (z. B. Altbestand der Gläser und Türen aus Stahl erhalten). Insgesamt scheint das Bauwerk von den Mitarbeitern des Betriebs geschätzt zu werden und seinem Zweck über mehr als ein halbes Jahrhundert – trotz fertigungstechnischer Neuerungen – gut nachzukommen.

Kritische Würdigung

Das Betriebsgebäude Karl Schwanzers im Steinbruch von St. Margarethen überzeugt durch seine elementhafte Einfachheit und reduzierte Materialität: Beton, Stein, Glas. Dabei variiert Schwanzer das Thema „Tempelbau“ auf eigene Weise. Das feingliedrige wie scharfkantig ausgebildete Fertigteilssystem aus Stützen, Trägern und Kassetten, die steinmetzmäßig nachbearbeiteten Quader, die durch Profilit-Elemente ausgefachten Zwischenbereiche führen zu einer anregenden Rhythmisierung des Baukörpers, der nicht sofort ins Auge sticht, aber weit über der Qualität herkömmlicher Gewerbebauten liegt.

Freilich ist hierfür auch die gute Proportionierung verantwortlich – das Gebäude liegt flach im rundum ansteigenden Gelände, das schwere Dach krägt weit aus und ruht auf einem nicht unmittelbar ablesbaren

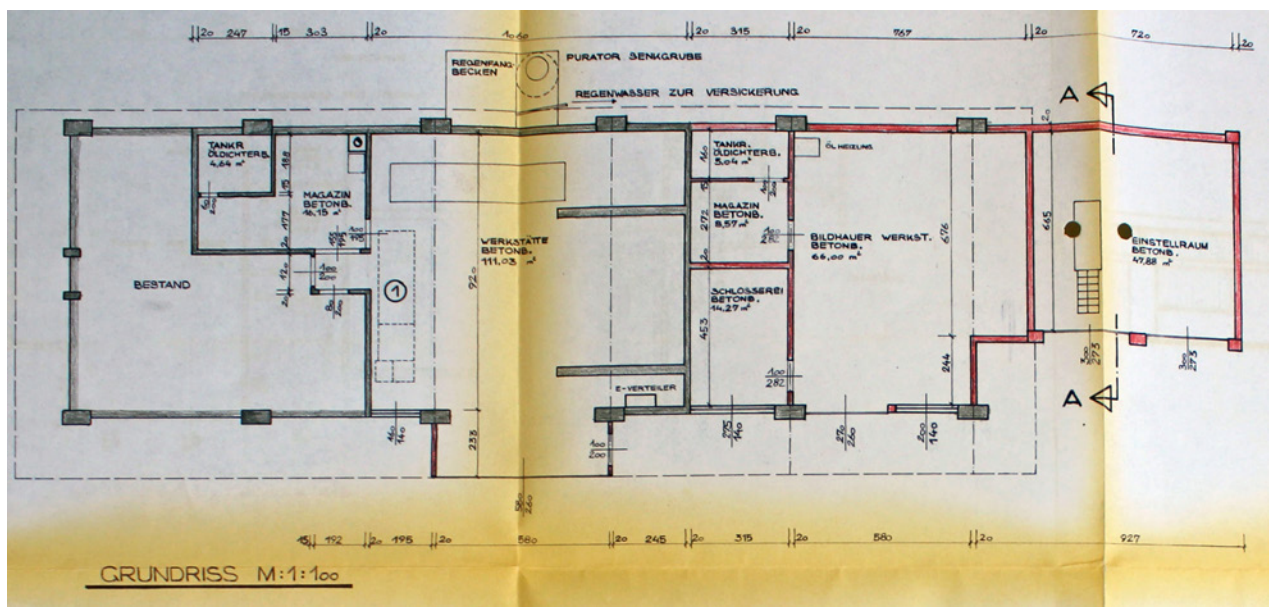


Abb. 9: Grundriss Zu- und Umbau, 17.12.1990

tektonischen System. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich weniger um einen klassischen Gliederbau, denn um eine vom Konstruktivismus inspirierte Form, die ihre expressive Kraft erst „vor Ort“ entfaltet, am Plan hingegen „müde“ wirkt. Die Quer-Schichtungen, Auskragungen und überzeichnet anmutende Dimension der Binder sind zentral für diese Wirkung und spielen ein Spiel des Hochschichtens und variantenreichen Raumabgrenzens.

Indessen kommt der konventionelle Grundriss nicht an die Qualität einer architektonischen „Struktur“ heran, bei der das Tragwerk die Form bestimmt. Die heute nicht mehr erhaltene, offene Bildhauer-Werkstätte mag das interessanteste Raumerlebnis geboten haben. Es ist allerdings mehr als erstaunlich, dass sich – trotz der vielen Eingriffe – die ursprüngliche Kraft des Gebäudes erhalten hat, was mitunter für dessen Robustheit spricht.

Im Kontext der Bauten Gsteus und Rainers artikuliert sich am Ruster Höhenzug das „Dreigestirn“ einer elementaren österreichischen Nachkriegsmoderne, die sich dem Wohnen, dem künstlerischen Arbeiten mit Stein, dessen Gewinnung und kunsthandwerklicher Verarbeitung auf unterschiedliche und doch ähnliche Weise zuwendet.²⁰ Alle drei Bauten vereint die Reduktion auf das technisch Notwendige, dem Komfort noch Zutragliche, auf das Gestalt gebende „Gewicht“ der Konstruktion: eine „archaische Moderne“, begünstigt von

²⁰ Ein Detail am Rande: dass auch Gsteus Bildhauerunterkünfte ursprünglich durch eine eindrucksvolle, rollenartige Dachschicht eingedeckt werden sollte, diesmal allerdings aus Kunststoff.

der Topografie, abhängig von der Landschaftsraum wie Hausraum bestimmenden Materialität des Steins, vom außergewöhnlichen, ariden Klima, der einschichtigen Lage – ihrem beiläufigen Entstehen im Werk der Architekten.

Im Gesamtwerk Karl Schwanzers ragt das Betriebsgebäude besonders durch die Verbindung der industriellen Fertigungsweisen mit der handwerklichen Bearbeitungsmethode des Hausteins heraus, deren finale Oberflächentextur er – den Plänen gemäß – letztlich dem Auftraggeber bzw. den Ausführenden überlässt, zumindest aber mit diesen koordiniert. Sicherlich mitbedingt ist dieses Vorgehen durch die Möglichkeit, nicht nur dem Produkt und Know-how der Firma Hummel im eigenen Betriebsgebäude einen Auftritt zu verschaffen, sondern Errichtungskosten zu sparen. Dennoch weist diese spröde Materialallianz auf ein ureigenes Sensorium des Architekten hin, wie es etwa bereits bei der Erweiterung der Wiener Kapuzinerkruft (1960–1961) in beeindruckender Weise zum Ausdruck kommt: Beton mimt in einer unterirdischen Begräbnisstätte die Stratografie einer aufsteigenden, leichten Schichtenfolge; künstlerisch in diese Form gegossen und doch herb in seiner semantischen Konnotation, erlangt er nicht nur ästhetischen Wert, sondern symbolische Bedeutung.

Beim Betriebsgebäude von St. Margarethen, das qua seiner Funktion diese Raffinessen nicht für sich in Anspruch nehmen kann, liegt die gestalterische Leistung wohl eher in der mimetischen Einfügung in den räumlichen Kontext – durch ein Objekt, das sich dennoch in die Kontinuität einer langen Baugeschichte von Pavillons, steinernen Gliederbauten etc. setzt und gerade

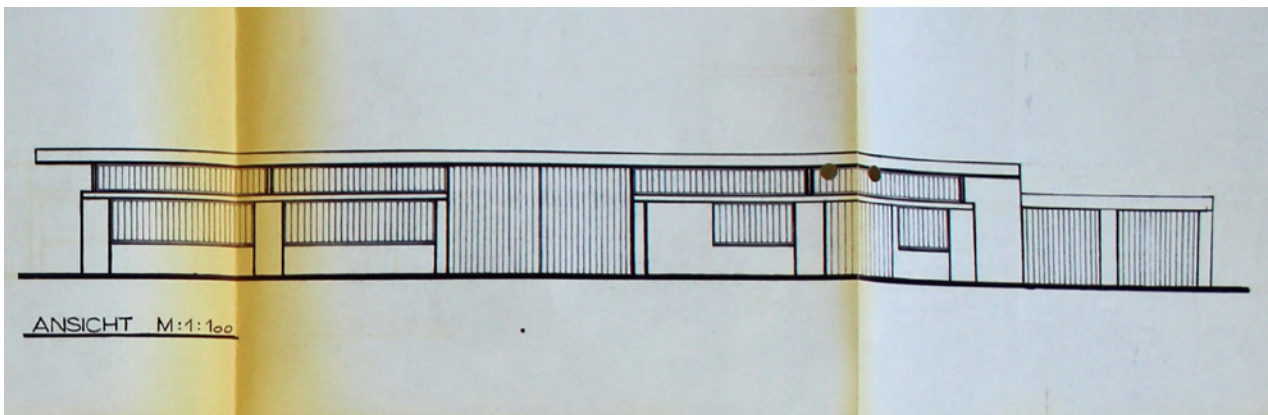


Abb. 10: Ansicht Zu- und Umbau, 17.12.1990

ob seiner groben Nonchalance selbstverständlich an dieser Stelle steht. Der Beton scheint in der Farbatmosphäre dieses Umfelds durch Patinierung zu Naturstein werden zu wollen – so wie der tiefe Eingriff in den Fels des Steinbruchs nach Jahrhunderten der Nutzung dem Besucher den versöhnlichen Eindruck einer pittoresken Kulturlandschaft offenbart, an der schwer gearbeitet wurde.

Archivbestand

Der Auftraggeber Gustav Hummel ist verstorben, seine Tochter Katharina befand sich zur Zeit der Beauftragung Karl Schwanzers noch im Kindesalter und hat keinerlei persönliche Erinnerung an die Zusammenarbeit, wie sie nach telefonischer Mitteilung bestätigt.

Karl Schwanzers Büro wurde nach 1975 durch Gerhard Krampf und Karl Fleischer weitergeführt. Im Jahr 2019 hat sein Sohn Martin Schwanzer das umfangreiche Archiv dem Wien Museum übergeben. Dort befinden sich 18 Pläne, die sowohl die Projekte von Mannersdorf als auch von St. Margarethen betreffen und daher aus den Jahren 1968 bis 1972 stammen.

Der Gutteil der verwendeten Dokumente befindet sich im Archiv der Firma Hummel im Betriebsgebäude selbst – allerdings keine des Mannersdorfer Projekts. In St. Margarethen sind die Plansätze des Vorprojekts sowie des ausgeführten Gebäudes beinahe vollständig erhalten, zudem Teile des geschäftlichen Schriftverkehrs und 4 historische Fotografien in Farbe, die während des Bauprozesses (Versetzung der Betonträger) gemacht wurden.

Beteiligte Firmen

Bau- und Portalverglasungen, Glasschleiferei, Walter Schöfbeck, Eisenstadt
 Elektro- und Radiohaus Fritz Lesnik, Klosterneuburg
 Maler- und Anstreicherbetrieb Horst Dietrich, Mannersdorf am Leithagebirge
 Stahl- und Portalbau, Schlosserei Rupert Lipp, Eisenstadt
 universale Element Bau, Wien
 Zenti Zentralheizungs-Installationen Gesellschaft m b. H, Wien

DANK

Wir danken Herrn Tobias Kritzer vom Steinmetzbetrieb Hummel für seine großzügige Bereitschaft, uns das Gebäude zu öffnen und die Unterlagen zur Verfügung zu stellen, sowie Christoph Freyer vom Karl Schwanzer-Archiv des Wien Museum für seine Unterstützung bei der Suche nach Zeitdokumenten.

DAS BETRIEBSGEBÄUDE HUMMEL HEUTE



Abb. 11: Frontale Ansicht mit zentralem Eingangstor und später hinzugefügtem „Wappen-Stein“ über dem Durchgang



Abb. 12: Ansicht von Süden mit umgebautem Mitteltrakt und Schiebetoren



Abb. 13: Perspektivische Draufsicht auf das Ensemble vom Hang des Steinbruchs mit Zubauten Andreas Wahas aus den 1970er Jahren

Gut Ding braucht Eile. Anmerkungen zu Baudenkmalen, die offiziell noch keine sind

Gründung und Tätigkeitsbereich der NGO „Bauten in Not“ ([BiN]) machen deutlich, dass der Fokus auf denkmalrelevante Objekte des gesamten 20. Jahrhunderts notwendig ist. [BiN] konstituierte sich im Frühsommer 2017 und rief den „Tag des schutzlosen Denkmals“ knapp vor dem „Tag des Denkmals“ (24.9.2017) aus. Letzteren feierte das Bundesdenkmalamt (BDA), aus Salzburg waren zwei kontroverse Beispiele von jeweils ca. 1950 dabei: Verkleidungen, Dekorationen und Ausstattungsteile des abgebrochenen Bahnhofsrestaurants, des sogenannten „Marmorsaals“ wurden 2016/17 – nun nicht mehr „in situ“ – in den weitläufigen Gastronomiebetrieb Augustiner Braustübl eingebaut.¹ Dieser neu proportionierte „Marmorsaal“ besitzt daher Ähnlichkeiten mit dem alten,² Rekonstruktionsversuche sind jedoch – unabhängig von ihrer Qualität – keine Aufgabe der Denkmalpflege.

Das zweite 2017 präsentierte Denkmal war das Wüstenrot-Eigenheim, das Margarete Schütte-Lihotzky für ihre Schwester am Rand von Radstadt plante (1950).³ Das sympathische Wohnhaus wurde vor gut 10 Jahren unter Schutz gestellt, ist aber architekturhistorisch nicht von primärer Bedeutung. Andererseits gingen im letzten Jahrzehnt viele zentrale, denkmalwürdige Bauwerke des 20. Jahrhunderts verloren, z. B. die Mercedes-LKW-Werkstätte in Salzburg-Lehen (Gerhard Garstenauner/Wolfgang Soyka, 1960/62): Sie markiert – so

Friedrich Achleitner – den „Beginn der Auseinandersetzung mit dem konstruktiven Fertigteilbau aus Stahlbeton im Industriebau“.⁴ Der renommierte Architekturtheoretiker, der in der ersten Hälfte der 1970er Jahre dieses Bundesland systematisch bereist und beforscht hatte, prägte für die Salzburger Nachkriegszeit „das Bild einer ausgeprägten Spitze ohne Basis, das Bild einer Architektur der einzelnen, der Sonderleistungen, ob es sich dabei um die Bauherren oder die Architekten handelt“.⁵

Die wissenschaftliche Herausforderung ab den 1990er Jahren mit entsprechend mehr zeitlicher Distanz bestand darin, einerseits diese auch oft für die österreichische Architekturgeschichte bedeutsamen Sonderleistungen in Salzburg in das Blickfeld des BDAs⁶ zu bringen, andererseits die „Baukultur im Zeichen von Wiederaufbau und Wirtschaftswunder“ breiter und neu zu beleuchten,⁷ als dies Friedrich Achleitner gut 20 Jahre zuvor leisten konnte.⁸

⁴ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Band I Oberösterreich Salzburg Tirol Vorarlberg, Salzburg 1980, S. 279.

⁵ Achleitner (zit. Anm. 4), S. 248.

⁶ Z. B. Norbert Mayr, Kolleg St. Josef in Aigen: Denkmalschutz für ein wichtiges Bauwerk der 60er Jahre, in: Bastei, 50. Jg. (2001), Folge 1, S. 9–13.

⁷ Vgl.: Norbert Mayr, Die Baukultur im Zeichen von Wiederaufbau und Wirtschaftswunder – Zur Architektur in Salzburg zwischen 1945 und 1970, in: Ernst Hanisch / Robert Kriechbaumer (Hg.), Salzburg (Geschichte der Bundesländer seit 1945), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 611–647; parallel wurde versucht, diese Themen Baukultur, Denkmalpflege etc., der breiten Öffentlichkeit in Massenmedien zu vermitteln. Von den rund 300 Texten des Autors zur Baukultur in Stadt und Land Salzburg 1997–2006 wurde der überwiegende Teil für Tageszeitungen, meist den „Salzburger Nachrichten“, verfasst (Vgl.: Norbert Mayr, Stadtbühne und Talschluss. Baukultur in Stadt und Land Salzburg, Salzburg 2006).

⁸ Friedrich Achleitner hat in Salzburg die Höhere Bundesgewerbeschule/Abteilung Hochbau absolviert (Matura 1949), sein Buch „Österreichische Architektur“ beinhaltet in diesem ersten

¹ <https://tagdesdenkmals.at/de/salzburg/salzburg-augustinerbraeu-muelln/> (18.7.2017).

² Vgl.: „Der historische Marmorsaal aus dem Salzburger Hauptbahnhof wurde nun wieder einer neuen Heimat zugeführt und sorgfältigst und liebevoll eingepasst.“ <https://www.augustinerbier.at/das-braeustuebl/platzln-gastgarten/abt-nicolaus-saal/> (2.11.2019) und <https://bda.gv.at/aktuelles/artikel/2011/09/alles-auf-schiene-der-salzbuerger-hauptbahnhof/> (7.9.2020).

³ <https://tagdesdenkmals.at/de/salzburg/radstadt-haus-schuette-lihotzky/> (18.7.2017).

Eigenheim in den Radstädter Tauern



Abb. 1: Radstadt, Wohnhaus, Margarete Schütte-Lihotzky 1950

Anfang der 2000er Jahre fehlte im BDA jedoch noch eine stringente Linie und nachvollziehbare Haltung bzw. Strategie im Umgang mit den Bauten der jüngeren Vergangenheit. Zwar gab 2008 die damalige Präsidentin Barbara Neubauer beim Antrittsstatement ein Bekenntnis zur Architektur der 1950er, 60er, 70er und 80er Jahre ab. Beim DOCOMOMO-Symposium „MODERNE ZWEI – Baukultur 1948 1984“ im selben Jahr in Salzburg sprach sie von der Notwendigkeit einer systematischen, wissenschaftlichen Bestandsaufnahme. Landeskonservator Ronald Gobiet bekannte sich dezidiert zur Bedeutung von Garstenauers Symbolbauten des Aufbruchs im Gast-einer Tal.⁹ Diese Ankündigungen blieben jedoch weitgehend ohne unmittelbare Folgen.

Das führte dazu, dass nach fast 20jährigen Bemühungen – auch des Autors – noch immer keine der zahlreichen Sonderleistungen von Gerhard Garstenauer unter Denkmalschutz standen.¹⁰ Sein Felsenbad (1967/68) und sein Kongresszentrum (1968/1974) in Bad Gastein kamen im Oktober 2015¹¹ auf die Webseite der Rettungskampagne www.SOSBrutalism.org,¹² die sich der von Abriss

und Umgestaltung bedrohten brutalistischen Architektur widmet und war im Sommer 2018 im Architekturzentrum Wien in der Ausstellung „SOS Brutalismus – Rettet die Betonmonster!“ im Sommer 2018 prominent vertreten.

Im Land Salzburg stand 2017 hingegen als einziger Bau des „Brutalismus“ die „Matthäuskirche, Taxham (Eugen Salpius und Hans Laimer)“ unter Denkmalschutz, die in keiner wissenschaftlichen Arbeit zur Architektur des 20. Jahrhunderts eine besondere Würdigung erfahren hatte.

Diese Beobachtungen spiegelt auch der Rechnungshof-Bericht wider, der im April 2017 urteilte, dass im Unterschutzzstellungskonzept des BDA „Angaben über qualitätssichernde Maßnahmen, um eine bundesweite, einheitliche Vorgehensweise [...] zu gewährleisten“ fehlten. Durch das Fehlen transparenter Standards würden „inhaltliche Kriterien für die Öffentlichkeit intransparent“.¹³

[BIN] – DER FLANKEN- FÜR DEN DENKMALSCHUTZ

Dies alles führte in wenigen Wochen im Juni 2017 zur Gründung der [BiN],¹⁴ einem Netzwerk aus weit mehr als einem Dutzend an Fach- Institutionen auf lokaler, österreichweiter und internationaler Ebene sowie zahlreichen Architekturrexpert*innen und Architekt*innen.

Band mit vier Bundesländern eine deutlich strengere Auswahl aus seiner Materialsammlung als bei späteren Bänden.

⁹ Zit. in: *Norbert Mayr*, Bad Gastein: Verkanntes Architektur-Erbe, in: *Salzburger Fenster* 09/2009, 11.3.2009.

¹⁰ Gerhard Garstenauer trat mit der Bereitschaft, sein eigens Wohnhaus (1977/78) unter Schutz stellen zu lassen, an das BDA heran, 2011 wurde es offizielles – wie der Architekt es nannte – „Architekturdenkmal“.

¹¹ Zit. in: *Norbert Mayr*, Ab- und Aufbruch, in: *Architektur & Bauforum* Nr. 21, 24.11.2008, S. 2.

¹² www.sosbrutalism.org/cms/15802395#16267477 (2.11.2019).
www.sosbrutalism.org/cms/15802395#16267491 (2.11.2019).

¹³ Bericht des Rechnungshofes betreffend Bundesdenkmalamt – Reihe BUND 2017/23, Wien 2017, S. 12, 47.

¹⁴ Vgl.: www.bauten-in-not.at (2.11.2019).



Abb. 2: Bad Gastein, Kongreßzentrum, Gerhard Garstenauer 1968–1974

[BiN] sieht die Bewusstseinsbildung für die Bedeutung der Baukultur des 20. Jahrhunderts – auch bei politisch Verantwortlichen – als zentrale Aufgabe, von Anfang an ging es nicht primär um eine Kritik am Bundesdenkmalamt.

Der Verlust an Baudenkmalern aus dem 20. Jahrhundert ist enorm, 2017 wurde der „Tag des schutzlosen Denkmals“ mit Beispielen aus allen Bundesländern begangen. Die (Hinter-)Gründe sind unterschiedlich, die nur verkürzt mögliche Bilanz nach drei Jahren zeigt den Verlust der Villa Freudeck im Georg-Baumeister-Viertel in Bregenz (1892–1906, Vorarlberg). In Wien wurden zwei nicht denkmalgeschützte Inkunabeln der Zwischenkriegszeit dem Erdboden gleich gemacht, beide von bedeutenden Architekten, die vor der NS-Diktatur flüchteten: Die Wohnhäuser Rosentalgasse 19 (Ernst A. Plischke, 1931) und Gerzabek (Paul-Ehrlich-Gasse 8, Hans Vetter 1932). Letzteres war auch Peter Alexanders langjähriges Domizil: „Das völlig unscheinbare, würfelförmige Haus mit flachem Zeltdach gehört zu den Schlüsselbauten der Wiener Wohnkultur und verdient eine eigene Dissertation“, so Friedrich Achleitner 2010.¹⁵ Zwischenzeitlich wurde der denkmalgeschützte Sprungturm im Strandbad Millstatt (Walter Benedikt/Rudolf Christof, 1930) restauriert.

Architekt Josef Lackners Grottenbad Paul Flora in Innsbruck (1969) wurde während der Unterschutzstellungsbemühungen des BDAs zerstört, das nur z.T. geschützte Kulturzentrum Mattersburg (Herwig Udo Graf, 1972–76, Burgenland) größtenteils abgebrochen.

¹⁵ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Band III/3 Wien 19.–23. Bezirk, Wien 2010, S. 93.



Abb. 3: Wien, Stadt des Kindes, Anton Schweighofer 1969–1974, Zerstörung 2008

„ZU TODE LOBEN“

Die damals fehlende Praxis des BDAs im Umgang mit dem baulichen Erbe der Nachkriegszeit führte – trotz der durch die Behörde bestätigten „architektonischen Bedeutung“ – zu Verlusten. So wurden Baudenkmalere von Gerhard Garstenauer ramponiert,¹⁶ die 1974 eröffnete „Stadt des Kindes“ (Architekt Anton Schweighofer) konnte abgerissen, die übrig gebliebenen Reste verstümmelt werden. BDA-Präsident Georg W. Rizzi maß diesem schutzlosen „Baudenkmal von europäischem Rang“ (Dietrich Worbs)¹⁷ 2002 in seinem „gegenwärtigen Baubestand zwar durchaus architektonische Bedeutung“ bei, doch könnte dies „angesichts der für die weitere Existenzfähigkeit des Baukomplexes absehbaren unumgänglichen Veränderungen nicht die Grundlage für ein öffentliches Interesse an der Erhaltung abgeben“,¹⁸ eine nach Einschätzung des Autors falsche Auslegung des Denkmalschutzgesetzes, denn der bis zur Heim-Schließung 2002 gewartete „Baubestand“ war eine intakte – keineswegs „de facto zerstörte“ – Bausubstanz. So sieht das DMSG vor, dass die Erhaltung dann nicht im öffentlichen Interesse gelegen ist, wenn sich das Denkmal im Zeitpunkt der Unterschutzstellung in einem derartigen statischen oder sonstigen substanziellen (physischen) Zustand befindet, dass eine Instandsetzung entweder überhaupt nicht mehr möglich ist oder mit so großen Veränderungen in der Substanz verbunden wäre, dass dem Denkmal

¹⁶ Vgl.: Norbert Mayr, Vom Felsenbad zur Felsentherme – Anmerkungen zur Sanierung des Felsenbades von Gerhard Garstenauer in Bad Gastein, in: Architektur & Bauforum – Forum, 29.8.2003, S. 12.

¹⁷ Zit. in: Norbert Mayr, Wenn die Birne die Lösung ist, in: Die Presse (Spectrum), 28.6.2008, S. XI.

¹⁸ Zit. in: Mayr (zit. Anm. 17), S. XI.



Abb. 4: Wien, Wohnhaus Schwanzer, Karl Schwanzer 1961, Zerstörung 2014



Abb. 5: Wien, Helmut-Richter-Schule Kinkplatz, Helmut Richter 1992–1994

nach seiner Instandsetzung Dokumentationswert und damit Bedeutung als Denkmal nicht mehr in ausreichendem Maße zugesprochen werden könnte. Entsprechend der Judikatur des VwGH erfasst diese Bestimmung aber nur jene besonders schweren Schäden, die von vornherein jede denkmalgerechte Erhaltungsmöglichkeit ausschließen, sodass das Denkmal bereits de facto zerstört ist und nur durch eine Rekonstruktion ersetzt werden könnte.“¹⁹

Diese von der Richterin am Bundesverwaltungsgericht, Erika Pieler, in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2018 publizierte Rechtsauffassung verunmöglicht die seinerzeitige Argumentationspraxis des „zu Tode lobens“.

Die fachkundige Analyse von Erika Pieler geht noch einen Schritt weiter: „Von der Behörde ist dieser Erhaltungszustand rein technisch und in Bezug auf den denkmalspezifischen Dokumentationswert, nicht aber auch wirtschaftlich zu prüfen.“²⁰

In der Vergangenheit haben Exponenten der Fachwelt beim BDA viele duzende Unterschutzstellungen angeregt, z. B. der Autor als Präsident von DOCOMOMO Austria Architekt Karl Schwanzers eigenes Wohnhaus (Wien 18, 1961) nach einer gemeinsamen Innenbesichtigung 2011 des NGO-Vorstandes. Umso schmerzlicher war 2014 der Abbruch dieses singulären Beispiels der internationalen Architektur-Avantgarde in Österreich.²¹

Ein aktuelles wie akutes Beispiel ist die Helmut-Richter-Schule am Kinkplatz (Wien 14, 1992–1994): Die

Bedeutung des in der „architektonischen Konzeption wegweisenden und bautechnisch anspruchsvollen Schulbaus“²² ist in der Fachwelt und dem BDA unumstritten. Seine Zukunft wird Aufschluss über die Praxis-Tauglichkeit der Inhalte folgender Zeilen geben: „Alle verfügbaren Synergien mit Expertinnen und Experten, Lehrenden auf den Universitäten und den entsprechenden Museen und Architekturzentren“ sollen – so Bernd Euler-Rolle und Paul Mahringer 2018 – vertieft werden, „um so gemeinsam die bedeutsamen beziehungsweise besonders charakteristischen Hinterlassenschaften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einer möglichst repräsentativen Auswahl zu bewahren.“²³

Das von Denkmalschutz-NGOs – ab 2017 auch von [BiN] – immer wieder erneuerte Angebot, sich bei der systematischen, wissenschaftlichen Bestandsaufnahme einzubringen, zeitigte u. a. die sehr erfreuliche Öffnung von BDA-Tagungen für NGO-Vertreter.²⁴ In den letzten Jahren ist ein ungleich ernsthafteres Bemühen um einen Dialog auf Augenhöhe zu erkennen als in den Jahrzehnten davor.

Vielleicht gibt es künftig auch gemeinsame Workshops zu wichtigen Aspekten eines respektvollen Umgangs mit denkmalgeschützter Bausubstanz. Früher

¹⁹ Erika Pieler, Denkmalschutz – Betrachtungen aus juristischer Sicht, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2018 Heft 3/4, S. 65.

²⁰ Pieler (zit. Anm. 19), S. 65.

²¹ www.docomomo.at/gebaeude/haus-schwanzer-wien/ (1.11.2019).

²² www.azw.at/de/artikel/sammlung/helmut-richters-schule-am-kinkplatz-in-wien-14/ (1.11.2019).

²³ Bernd Euler-Rolle/Paul Mahringer, Die Erhaltung der Architektur des 20. Jahrhunderts in Österreich – Routine und Neuland für Denkmalschutz und Denkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2018 Heft 3/4, S. 18.

²⁴ Z. B.: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung, Denkmalschutz im öffentlichen Diskurs – Engagement – Vermittlung – Werte, Kartause Mauerbach am 27.6.2019.



Abb. 6: Wien, Winarsky-Hof, Josef Frank 1924-25, Sanierung mit Außendämmung, Fenstertausch und Dachgeschoßausbau 2005–2008

war es den externen Experten nur möglich, (Fehl-)Entwicklungen zu thematisieren bzw. zu kommentieren, z. B. die in Fachkreisen umstrittene Sanierungspraxis beim Wiener Gemeindebau. Vor gut 10 Jahren hat sich diese – z. B. beim denkmalgeschützten Winarsky-Hof – durch Außen-„Dämmolierung“ und Fensterkompletttausch bedenklich perfektioniert.²⁵ So heißt es in den Richtlinien des BDA: „Die nachträgliche Anbringung einer Außendämmung mit Wärmedämmverbundsystemen bedeutet den Verlust der gestalteten Architektur, der Oberfläche und des überlieferten Erscheinungsbildes eines Baudenkmals. Sie ist mit dem Auftrag zur Bewahrung des authentischen Erscheinungsbildes im Sinne von Denkmalschutz und Denkmalpflege nicht vereinbar und daher grundsätzlich nicht möglich. [...] Da Fenster untrennbarer Bestandteil der Architektur und maßgeblich für das Erscheinungsbild und die Authentizität des Baudenkmals verantwortlich sind, entspricht der Abbruch [...] grundsätzlich nicht den denkmalpflegerischen Zielsetzungen.“²⁶ Diese vom Bundesdenkmalamt formulierten Richtlinien bestätigen den publizistischen Aufschrei 2010, leider gibt es aber weiterhin Radikal-Sanierungen inklusive Beseitigung der auch bauphysikalisch bewährten Kastenfenster.

²⁵ Norbert Mayr, Frank und vogelfrei. Saniert oder malträtiert: Zur Frage des respektvollen Umgangs mit Bauten der Moderne, *Konstruktiv* 277, April 2010, S. 29–35.

²⁶ Bundesdenkmalamt (Hg.), *Richtlinie Energieeffizienz am Baudenkmal*, Wien 2011, S.13, 28.



Abb. 7: Musterfassade, die der ORF im Herbst 2005 auf dem Bauteil 3 ausführen ließ

DAS BDA UND SEINE RICHTLINIEN

Die Umsetzung der eigenen Standards gelingt aber auch bei der Nachkriegsarchitektur nicht immer, wie am Beispiel des ORF-Zentrums in Wien (Roland Rainer, 1968–2001) zu sehen ist. Die Entscheidung für die Verwendung eines konventionellen Wärmedämmverbundsystems aus Styropor anstatt einer Innendämmung mit Kalziumsilikatplatten am Bauteil 1 am Königberg zeigt – ähnlich wie bei den Wiener Gemeindebauten – die Schwierigkeit, einen gangbaren, konsensualen Weg mit den Eigentümer*innen zu finden. Die Innendämmung mit Kalziumsilikatplatten, die längst denkmalpflegerischer Standard ist, hätte die Zerstörung der Oberflächenstruktur der Stahlbetonfertigteilfeassade und der Proportionen jedenfalls verhindert.²⁷ Gerade ein öffentlich-rechtlicher Sender mit Kulturanspruch hätte mit einer zukunfts-gewandten, ökologischen und architektonisch

²⁷ Architekt und [BIN]-Mitglied Jürgen Radatz bemüht sich seit 2007 um eine denkmalgerechte Restaurierung.



Abb. 8: Salzburg-Aigen, Bildungshaus St. Virgil, Wilhelm Holzbauer 1968–1976, Sanierung mit Aussendämmung 1999

überzeugenden Sanierung eine Vorbildwirkung haben können.²⁸

So werden einerseits ausgewiesene Baudenkmäler außengedämmt, andererseits grundsätzlich denkmalwürdige Bauten wegen nachträglicher Außendämmungen bis vor kurzem nicht unter Schutz gestellt. Dass das Druck- und Verlagshaus „Globus“ (Wien 12, 1954–56, Architekt*innen Wilhelm Schütte, Fritz Weber, Margarete Schütte-Lihotzky, Karl Eder) trotz Überdämmung des keramischen verfliesten Bürotrakts 2019 teilweise unter Schutz gestellt wurde, zeigt einen erfreulichen Paradigmenwechsel bei diesem Thema.

Juristisch abgesichert ist noch ungleich größeres denkmalpflegerisches Engagement für veränderte Inkunabeln: „Spätere Veränderungen vermögen den Charakter eines Gebäudes als Denkmal für sich allein nicht zu hindern (VwGH 10.10.1974, 665/74). Für das öffentliche Interesse an der Erhaltung eines Denkmals ist nicht wesentlich, ob dieses in allen Details im Originalzustand erhalten ist (VwGH 20.11.2001, 2001/09/0072); entscheidend ist vielmehr, ob dem Denkmal noch Dokumentationscharakter zukommt (VwGH 5.9.2013, 2012/09/0018).“²⁹ Da das BDA in der Vergangenheit für Bauwerke der Moderne oftmals das unhaltbare Dogma der „Unversehrtheit“ als Unterschutzstellungs-Voraussetzung einforderte, sind konsequenterweise entsprechende Objekte – wenn heute noch nicht zerstört – neu zu bewerten.

Allerdings hat das BDA aus Sicht des Autors durch zu geringe personelle Ressourcen keine Chance, die vielen Denkmal-Verdachtsobjekte auf Schutzwürdigkeit zu überprüfen, aktuell wären angeblich weit mehr als 100 Jahre dafür notwendig! [BiN] wird nicht müde von der Politik zu fordern, entsprechend Personal, finanzielle

²⁸ Vgl.: <https://solidbau.at/a/orf-umbau-bleibt-alles-besser> (1.11.2019).

²⁹ Pieler (zit. Anm. 19), S. 64 f.



Abb. 9: Wien, Böhlerhaus, Roland Rainer 1956–1958, Umbau/ Fassaderenerneuerung 2003

Ressourcen und Anreize für Denkmal-Besitzer aufzustocken.

In einem mit 2017–2019 datierten Schwerpunktprogramm zur Unterschutzstellung der Nachkriegsmoderne sah das BDA auch acht Objekte von Gerhard Garstnauer vor.³⁰ Das Kongresszentrum unterliegt wegen Veränderungen im Sommer 2019 während des laufenden Verfahrens per Mandatsbescheid den Bestimmungen des DMSG.

Trotz der schwierigen Rahmenbedingungen ist die Mehrzahl der BDA-Mitarbeiter*innen hochmotiviert, ist ihre Arbeit eine gleichermaßen verdienst- wie anspruchsvolle: Als Anwälte für unser baukulturelles Erbe haben sie sich gegenüber den divergierenden Interessen von Investoren, Planern aller Art und Lobbyisten zu behaupten. Denkmalpfleger*innen dürfen diese Letzt-Verantwortung auch nicht an die Architekt*innen der Bauten abgeben, falls diese selbst – oft nach Jahrzehnten – Umgestaltungsüberlegungen anstellen. Diese könnten im schlimmsten

³⁰ Minister Thomas Drozda, Beantwortung der parlamentarischen „Anfrage der Abgeordneten Wolfgang Zinggl, Freundinnen und Freunde an den Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und Medien betreffend Kongresszentrum Bad Gastein“ (10.7.2017) am 8.9.2017, S. 2 f.



Abb. 10: Wien,
Öko-Reihenhaus-
Siedlung
Kamillenweg,
Arge Architekten
Reinberg,
Treberspurg und
Raith 1989–1991

Fall mit „Selbstverstümmelungen“³¹ enden, solcherart sanierte Architekt Wilhelm Holzbauer 1999 ungehindert und grobschlüchtig sein denkmalgeschütztes Bildungshaus St. Virgil in Salzburg (1968/76). Hingegen gelang es 1987/88 der Denkmalpflege in Deutschland, Architekt Gottfried Böhm zu einer sensibleren Restaurierung seiner Kirche St. Anna in Köln (1956) zu bewegen. Böhm nahm es schließlich belustigt hin, dass man inzwischen seine eigenen Bauten vor ihm zu schützen beginnt.³²

[BiN] bemüht sich um einen Flankenschutz für das BDA, neben der Forderung um Steuervergünstigungen für denkmalgeschützte Bauten auch um die internationale Einbettung der Agenden: Das DMSG kennt nur das Verbot der Zerstörung (§ 4), jedoch keine Erhaltungspflicht. Letztere ist ein zentraler Punkt der „Konvention von Granada“ des Europarates (1985). Dieses bedeutende „Übereinkommen zum Schutz des architektonischen Erbes“ haben von 47 Mitgliedern neben Österreich nur Albanien, Island, Monaco und San Marino noch immer nicht ratifiziert.³³

³¹ Norbert Mayr, Selbstverstümmelung, in: *Architektur & Bauforum News*, 3.12.1999, S. 1.

³² Norbert Mayr, Das Bundesdenkmalamt und die Baukunst der 1960er und 1970er Jahre, in: *Architektur Aktuell* Nr. 294 (2004), S. 2 f.

³³ Norbert Mayr, Flankenschutz für das Bundesdenkmalamt, in: *Architektur & Bauforum*, Nr. 9, 27.9.2018, S. 3.

BAUTEN DER JÜNGEREN VERGANGENHEIT

Roland Rainers Böhlerhaus (1956/58), ein Stahlbeton-Skelettbau mit besonderen Aluminiumfeldern in der Fassade, wurde 1984/89 unter Schutz gestellt. Dies ist eine der vereinzelt Auseinandersetzungen des BDAs „mit Bauten der Nachkriegszeit in den 1980er Jahren“.³⁴ In diesem Jahrzehnt hätte allerdings – mit der wissenschaftlich angemessenen Distanz von 30 Jahren – der ganze Denkmalbestand der 1950er erhoben werden sollen, wie dies beispielsweise in Deutschland begonnen wurde.³⁵

In den 2000er Jahren war eine sanfte Modernisierung des Böhlerhauses als „signifikanter Typus einer Epoche“ angekündigt worden,³⁶ dann allerdings wurde die originale Fassade komplett zerstört bzw. nachgebaut.

Zudem verschwanden seither z. B. in Wien „noch der Südbahnhof und die Bundesländer-Versicherung von Georg Lippert mit der ersten Curtain-Wall-Fassade

³⁴ *Euler-Rolle / Mahringer* (zit. Anm. 24), S. 16.

³⁵ So legte beispielsweise Köln bereits 1986 ein Verzeichnis mit 900 Objekten aus den 1950er Jahren an. Vgl: Jürgen Tietz, *Gehasst, geliebt, geschützt, Denkmalschutz und Nachkriegsmoderne*, in: Michael Braum / Christian Welzbacher (Hg.), *Nachkriegsmoderne in Deutschland: Eine Epoche weiterdenken*, Basel-Boston-Berlin 2009, S. 55.

³⁶ www.nextroom.at/building.php?id=1269&sid=&inc=pdf (1.11.2019).

Österreichs“ – zur gleichen Zeit „werden jedoch „Meilensteine der Instandsetzung und Restaurierung von Bauten der Nachkriegsmoderne gesetzt“, betreffend die 1950er Jahre wird u. a. der „Relaunch des Weltausstellungspavillons von Karl Schwanzer von 1958“³⁷ hervorgehoben, der allerdings aus der Sicht des Autors „substanzzerstörend zum vollklimatisierten Museum umgenutzt“³⁸ wurde.

Die zeitliche Distanz von 30 Jahren bietet eine optimale Basis, wissenschaftliche Kriterien zur Denkmalswertsetzung zu erarbeiten: 2020 sollte daher der gesamte Denkmalbestand der 1980er in Österreich erhoben sein, bis dato gibt es aber nur wenige Beispiele wie Architekt Hans Holleins Haas-Haus 1985/90, einem Klassiker der Postmoderne.

Die Aufholjagd muss beginnen: „Der biologisch unaufhaltbare Generationswechsel wird die Auseinandersetzung mit der Postmoderne beschleunigen. Die ‚Jungen‘ haben sich dann in der Restaurierungspraxis auch mit Kunststofffenstern und styroporgedämmten, hohl klingenden Fassaden zu beschäftigen, vielleicht schwärmt man dann den Problemchen bei der artgerechten Restaurierung der in der Moderne verwendeten Materialien nach.“³⁹ Nicht allein beim Thema Postmoderne ist der unvoreingenommene Blick einer jüngeren Architekturhistoriker-Generation sinnvoll und effizient.

EIN CHRONOLOGISCH-SYSTEMATISCHES EVALUIERUNGSPROGRAMM

Aktuell sollte die systematische Aufarbeitung mit einem Pool von bis zum Jahr 2000 errichteten Denkmal-Kandidaten beginnen: Bis spätestens 2025 ist die Endauswahl für bis 1990 gebaute Bauwerke, bis 2030 für den Errichtungszeitraum ca. 1990–2000 zu leisten.

Das österreichische DMSG kennt keine Zeitgrenze und es gibt einige denkmalgeschützte Beispiele aus jüngster Vergangenheit. Für die Zukunft ist es sinnvoll, die jeweils aktuellen, baukulturell anspruchsvoll umgesetzten Bauvorhaben in einer BDA-Datenbank zu dokumentieren, ein Teil des stetig wachsenden Pools wird künftig ohne Zweifel Denkmalbestand, ein größerer Teil des

³⁷ Euler-Rolle / Mahringer (zit. Anm. 24), S. 17.

³⁸ Norbert Mayr, Äußere-Schein-Pflege, in: Architektur & Bauforum [Titelseitenkommentar] Nr. 7, 19.4.2010, S. 1.

³⁹ Norbert Mayr, Lob den Widersprüchen, in: Architektur & Bauforum, 31.10.2018, S. 3.– Bei der 15. Internationalen DOCOMOMO-Konferenz in Laibach 2018 unter dem Motto „Metamorphosis. The Continuity of Change“ war das Verhältnis zur Postmoderne noch sehr angespannt, woran auch das fortgeschrittene Alter der Hauptdiskutanten einen wesentlichen Anteil hatte.



Abb. 11: Batschuns, Vorarlberg, Reihenhausanlage, Walter Unterrainer 1996

Pool sollte die Kommunen und ihre Magistrate interessieren, die ebenfalls Verantwortung für das baukulturelle Erbe und ihre Erhaltung – Stichwort Erhaltungsgebote – tragen.

Diese Datenbank ermöglichte den BDA-Mitarbeiter*innen zudem einen guten Überblick, welche zeitgenössischen Architekt*innen beim zentralen Thema „Weiterbauen am Bestand“ Sensibilität für die Bausubstanz zeigen.

Der Pool von Denkmal-Kandidaten darf sich nicht in Stilfragen – Stichwort Postmoderne – verlieren. Neben der Schlüssigkeit der jeweiligen architektonischen Konzeption ist im Zeitalter des Anthropozäns mit dramatischen Folgen wie der Klimakrise – gegen die Diktate Kurzfristigkeit und Alternativlosigkeit – der Fokus auf zukunftsorientierte Projekte zu legen: „Handle so, dass die Wirkungen Deiner Handlung verträglich sind mit der Permanenz echten menschlichen Lebens auf Erden.“⁴⁰ Dieses von Hans Jonas in den 1970er Jahren formulierte „Prinzip Verantwortung“ betrifft den Umgang mit Ressourcen wie Boden, (Bau)Materialien, Energie etc. über den Lebenszyklus des Bauwerks betrachtet.

⁴⁰ Hans Jonas, Das Prinzip Verantwortung, in: Hans Jonas, Leben, Wissenschaft, Verantwortung, Stuttgart 1979, S. 36.



Abb. 12: Wien, Konrad-Lorenz-Institut für Vergleichende Verhaltensforschung, Anton Schweighofer 1989–1992

Das Thema des ressourcenschonenden Weiterbaus sowohl am Bauwerk wie am Ensemble hat – auch im BDA – besonders wohlwollendes Augenmerk verdient. Ein aktuelles Beispiel: Neben dem Schloss Erzherzog Leopold Salvator (jetzt Hotel Wilhelminenberg, Ignaz Sowinsky/Eduard Frauenfeld 1903–08) und dem benachbarten Wirtschaftsgebäude (seit 1982 Forschungsinstitut für Wildtierkunde und Ökologie⁴¹), beides denkmalgeschützt, entstand das heutige „Konrad-Lorenz-Institut für Vergleichende Verhaltensforschung“. Anton Schweighofer integrierte 1989/1992 die von Otto König nach dem Krieg adaptierten Wehrmachtsbaracken teilweise in ein subtil ausformuliertes Ensemble in Holzbauweise. An die zentrale „Dorfstraße“ gruppierte der Architekt Verwaltungs- und Sozialgebäude, eine Vogelflughalle u. a. m.⁴¹ Das (architektur-)geschichtlich bemerkenswerte Gesamt-Ensemble des 20. Jahrhunderts verdient denkmalpflegerische Anerkennung. Die noch erhaltene Baracke mit der Wohnung von Lilli und Otto König war

⁴¹ Christian Kühn (Hg.), Anton Schweighofer. Der stille Radikale, New York/Wien 2000, S.158–165.– <https://openhouse-wien.at/de/konradlorenzinstitut.html> (2.11.2019). Den Ausgangspunkt dieser Anregung bildet die Fachführung durch Jürgen Radatz im Zuge von Openhouse-Wien am 14.9.2019.

lange Jahre das Zentrum des Konrad-Lorenz-Instituts und ist akut vom Abbruch bedroht. Daher an dieser Stelle der explizite [BiN]-Warnhinweis!

Das klassische Baudenkmal punktet mit seiner – vielleicht bereits Jahrhunderte – inkorporierten „grauen Energie“. Intelligente Low-Tech-Lösungen gab es immer, sie haben angesichts der Klimakrise noch größere – auch denkmalpflegerische – Aufmerksamkeit verdient. Das historische Belüftungssystem des Wiener Burgtheaters konnte sich im Wesentlichen bis heute erhalten, zwischen dem Luftbrunnen im dritten Kellergeschoß und dem Blasengel am Dach kann das Gebäude winters wie sommers äußerst energieeffizient konditioniert werden.⁴²

Zum Thema „ökologisches Bauen“ in Holzbauweise mit passiver Sonnenenergienutzung bildet ein besonders bemerkenswertes Beispiel das Hausensemble mit Gemeinschaftshaus am Teich Kamillenweg (Wien 22, 1989/91, Arge Architekten Reinberg, Treberspurg und Raith), das zudem im Rahmen des sozialen Wohnbaus entstanden ist.⁴³ Eine weitere Strategie setzte nicht nur auf Niedrigenergie- sondern Passivhausstandard, die erste Reihenhausanlage in Österreich plante Walter Unterrainer 1996 für Batschuns (Vorarlberg),⁴⁴ die 1997 mit dem Vorarlberger Solarbaupreis ausgezeichnet wurde. Im Um- und noch mehr im Neubau sind über den gesamten Lebenszyklus neben dem Energiestandard eines Gebäudes die Wahl der eingesetzten Komponenten und Energieträger und das Haustechnikkonzept „von herausragender Bedeutung“.⁴⁵

Die Architekturproduktion ist im jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext aufzuarbeiten. In den Jahrzehnten unter dem Damoklesschwert der Klimakrise gewinnen Themen wie Ressourcenschonung, Fußabdruck, Klimaneutralität etc. an Relevanz als Teil einer architektonisch-städtebaulichen Gesamtbewertung.

⁴² Diese historische Luftbrunnenanlage erforschten 2019 Friedrich Idam, Alfons Huber und Dr. Günther Kain, aufbauend auf einer Diplomarbeit an der HTBLA Hallstatt und gefördert von der Bundestheaterholding. Bei der aktuellen Generalsanierung des ebenfalls gründerzeitlichen Parlamentsgebäudes wird hingegen das hochkomplexe historische Raumkonditionierungssystem zerstört und künftig mit Fernkälte gekühlt.

⁴³ Vgl.: *August Sarnitz*, Architektur Wien: 700 Bauten, Wien 2007, S. 497.

⁴⁴ Vgl.: *Walter Unterrainer / Christine Fritzenwallner*, „Technisch ein Oldtimer“, in: Deutsche Bauzeitung, Leinfelden-Echterdingen 05/2007.

⁴⁵ *Petra Johanna Sölkner / Andreas Oberhuber / Sebastian Spaun* u. a., Innovative Gebäudekonzepte im ökologischen und ökonomischen Vergleich über den Lebenszyklus, Bundesministerium für Verkehr, Innovation und Technologie (Hg.), Schriftenreihe 51/2014, Wien 2014, S. 78.

Personalia

Nachruf Traude Masanz

Anfang des Jahres 2020 erreichte das Bundesdenkmalamt (BDA) die Nachricht, dass HR DI Traude Masanz, die ehemalige Leiterin der Architekturabteilung verstorben ist.

Traude Masanz wurde am 3. Mai 1940 in Wien als Tochter eines Oberstadtbaurates geboren, studierte an der TU Wien Architektur und arbeitete während des Studiums zeitweise als Wissenschaftliche Hilfskraft für Hans Koeppf, seinerzeit Leiter des Instituts für Baukunst und Bauaufnahme. 1966 trat sie unter dem damaligen Präsidenten Walter Frodl in das BDA ein. Wie aus dem Personalakt hervorgeht, erfolgte die Einstellung damals „zu Lasten des Dienstpostens des ausgeschiedenen Prof. Adalbert Klaar“. Sie war von Beginn an in der Architekturabteilung tätig, deren Leitung sie 1980 übernahm. Zu den Aufgaben dieser Abteilung gehörte einerseits die Unterstützung der LandeskonservatorInnen bei Fragen der praktischen Denkmalpflege, also in erster Linie durch die Ausarbeitung von Umbau- und Gestaltungsmaßnahmen an Baudenkmalen; andererseits aber auch die Herstellung von Planunterlagen für die diversen Publikationen des BDA von den Schutzzonenatlanten über die Kunsttopographien bis zum Dehio, wodurch sich eine intensive Zusammenarbeit mit dem Institut für österreichische Kunstforschung, später Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung ergab. Die Planherstellung war damals noch ein aufwändiger handwerklicher Prozess. Die Ergebnisse der Bauaufnahmen und Bauforschungen wurden mit Tusche auf großformatige Transparentfolien gezeichnet, wobei für den Druck ein und derselben Darstellung oft mehrere passgenaue Layer zu verfertigen waren. Neben der Durchführung bzw. Überwachung des „Alltagsgeschäfts“ der Architekturabteilung setzte sich Masanz aber auch mit damals aktuellen allgemeinen Fragen der Denkmalforschung, etwa dem Problem der Kirchnerweiterungen oder der seit den 1970er Jahren immer wichtiger gewordenen Aufgabe der Ortsbildinventarisierung auseinander, beschäftigte sich aber auch mit Themen der Bauphysik – über die Anwendung von Temperiersystemen hat sie in dieser Zeitschrift publiziert.

Traude Masanz war eine offene, unkomplizierte, fröhliche, immer hilfsbereite Kollegin. Vom Präsidenten Thahammer ist der Ausspruch kolportiert „Die Ingenieur Masanz ist wirklich eine Frau zum Pferdestehlen“ wobei er in seiner ironischen Art hinzugefügt haben soll „aber stiehlt man heutzutage noch Pferde?“



Schon in den 1980er Jahren erkrankte Traude Masanz an Multipler Sklerose, sie hat dieses schwere Schicksal mit von uns allen bewundertem Gleichmut getragen. Das Fortschreiten der Krankheit machte schließlich eine Frühpensionierung notwendig. 1992 erfolgte ihre Versetzung in den Ruhestand. Nach der Pensionierung zog sie mit ihrem Lebensmenschen, dem von ihr liebevoll „Macherl“ genannten Univ.-Prof. Alois Machatschek¹ ins Montafon. Die dort zu Gast waren, berichteten von einem wunderbar gelegenen, vom Professor entworfenen Haus in Tschengla (Gemeinde Bürserberg), vom Bösendorfer-Flügel der dort stand und von der mächtigen Zimba, auf die das große Panoramafenster orientiert war.

Tapfer bis zuletzt starb Traude Masanz im 80. Lebensjahr, am 18.12.2019.

Andreas Lehne

¹ Alois Machatschek ist 2014 verstorben. Ein von Mario Schwarz und Friedmund Hueber verfasster Nachruf findet sich auf der Homepage der Österreichischen Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege, <https://www.denkmal-ortsbildpflege.at/machatschek.html> (16.6.2020).

Zwischen Hofburg und Zwanzgerhaus: Alfred Schmeller (1920–1990)

Als Denkmalpfleger und als Wegbereiter der Nachkriegsmoderne verband Alfred Schmeller kreativ scheinbare Gegensätze und schuf gedanklich und real noch heute gültige Grundlagen für beide Gebiete. Ausstellungen im Museum moderner Kunst in Wien und im Burgenländischen Landesmuseum¹ erinnerten 2019/2020 an seinen 100. Geburtstag und sein Wirken als zweiter Leiter des „Museum des 20. Jahrhunderts“ – nach dem Gründungsdirektor Werner Hofmann in dem von Karl Schwanzer entworfenen Stahl-Glas-Pavillon im Schweizergarten. Schmellers immer auch mit der Gegenwartskunst verknüpftes Engagement für die Denkmalpflege als Landeskonservator im Burgenland (1960–1967) und in Wien (1967–1968) blieb dabei jedoch ausgeklammert (Abb. 1).² Auf der von Hofmann seit 1962 gelegten Basis der Sammlung moderner und Gegenwartskunst baute Schmeller in den zehn Jahren seiner Leitung bis 1979 Brücken zum zeitgenössischen Kunstschaffen auch für Kinder und Schulen. Seine Ausstellungen wurden zu spektakulären Events wie das „Riesen-Billard“ der Ausstellung mit den Haus-Rucker-Co 1975. Damit schuf er dem in Wien bald liebevoll genannten „Zwanzger-Haus“ eine breite Öffentlichkeit und scheute sich auch nicht bei den Vernissagen und den Kinderprogrammen selbst als aktiver Mitspieler am Spektakel teilzunehmen. Schon in den Nachkriegsjahren war Schmeller als Sekretär des legendären „Art-Clubs“ in Wien mit der jungen Künstlergeneration befreundet und hielt diesem im Staatsvertragsjahr, am Beginn seines Engagements als Kunstkritiker, einen Nachruf zu Lebzeiten.³ Danach begleitete er die Künstlerfreunde mit seiner spitzen Feder weiter auf ihren Wegen (Abb. 2).

Für mich wurde der damalige Landeskonservator des Burgenlandes zuerst als unermüdlicher Kunstkritiker



Abb. 1: Alfred Schmeller (um 1960)

(„schau schneller Schmeller“) mit treffsicheren und wortschöpferischen Pointen wie „Onyx für ungut“ ein Begriff. Diese Glosse erschien am 27. Februar 1963 im Wiener Kurier zu einer vom Finanzministerium beauftragten Büste, deren Onyxsockel 90.000.– Schilling kostete. Schmellers Zweifachkritik zielte auf den retrospektiven Denkmalstil des Bildhauers Gustinus Ambrosi und seinen Kult edler Steine auf Kosten der Steuerzahler, aber mehr noch auf die aus der Zeit des Dritten Reiches übernommene einseitige Künstlerförderung durch den 10 Millionen teuren Bau eines Staatsateliers im Augarten für den Bildhauer. Dagegen würde für Kultur und Schulen überall gespart, wofür im Unterrichtsministerium der neue Gruß „Macht onyx“ einzuführen wäre.⁴ Der Dargestellte von Ambrosis Büste wird nicht genannt und diese wird auch nicht abgebildet. Doch sind im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek drei Aufnahmen von Alfred Cermak erhalten, die Bundeskanzler Julius Raab und seine Büste mit dem

¹ Siehe auch einen entsprechenden Eintrag zum „Denkmal des Monats“ im März 2020 auf der Webseite des Bundesdenkmalamtes, <https://bda.gv.at/de/aktuelles/artikel/2020/03/burgenland-eine-wuerdigung-alfred-schmellers-1920-1990-zum-100-geburtstag/> (13.10.2020).

² Theodor Brückler / Ulrike Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, Wien 2001, S. 239–240.

³ Alfred Schmeller, Es rieselt im Gebälk des Art-Clubs. Man duelliert sich mit dem Sie-Wort, in: Neuer Kurier, 14.5.1955, Nachdruck in: Otto Breicha (Hg.), Sechslacht am Canal Grande. Alfred Schmeller – Aufsätze und Kritiken, Wien 1978, S. 20–22.

⁴ Ebenda, S. 123–124.

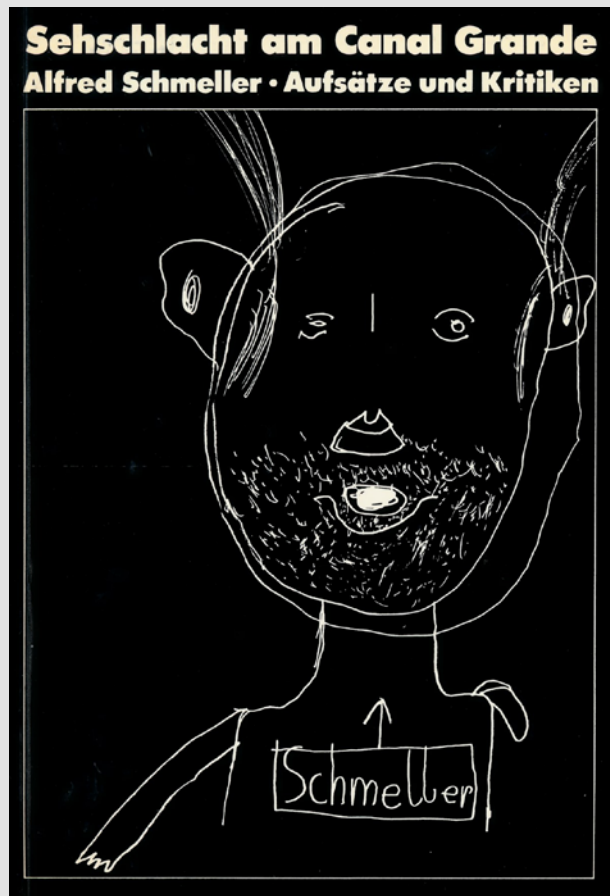


Abb. 2: Otto Breicha (Hg.), Sehnschlacht am Canal Grande. Alfred Schmeller – Aufsätze und Kritiken, Wien 1978, Buchcover (Repro)

Bildhauer zeigen. Sie werden um 1960 datiert als Raab aus seinem Amt schied (Abb. 3).⁵

Ohne seinen rechten Arm aus dem Krieg geschieden, studierte Schmeller Kunstgeschichte in Berlin und Wien und promovierte hier mit einer Dissertation über die Stiftskirche von Heiligenkreuz (Wien 1946).⁶ Sein Interesse an der Bauarchäologie des Mittelalters galt unter anderem auch den Befunden im Eisenstädter Dom und im Stift Klosterneuburg.⁷ Seit 1950 arbeitete Alfred Schmeller im Bundesdenkmalamt und war ab 1960 als Landeskonservator für das Burgenland verantwortlich. Dazu schuf er sich 1965 mit dem Band über „Das Burgenland“ in der von Franz Eppel mit dem Wandviertel begonnenen Reihe



Abb. 3: Gustinus Ambrosi und Bundeskanzler Raab mit dessen Bronzebüste

selbst eine aktuelle Grundlage für seine Tätigkeit.⁸ Denn erst 1976 erschien die Neubearbeitung des zuvor auf dem Stand von 1935 verharrenden Dehiobandes zum Burgenland.⁹ Vor dem eigentlichen, topografischen Kunstführer bietet sein Buch auf knapp 60 Seiten eine geraffte Geschichtsschronik sowie Angaben zur Kunstgeschichte und Landeskunde des Burgenlandes. Schon die Einleitung erfasst das Wesen dieser Kulturlandschaft mit Sympathie und Sorge: „...Wellenberge, Weinberge, auf ihren Kimmen die zerplatzenden Kugeln der Obstbäume. (...) Diese Ecke Österreichs wird am häufigsten von Stürmen heimgesucht, klimatisch und historisch. (...) Alte und neue Zeit treffen hier aufeinander, ohne Stoßdämpfer.“ Im Hauptteil gehen die Ortsbeschreibungen nach dem historischen Datengerüst und der formalen sowie funktionalen Denkmalerfassung stärker als der Dehio auf vor- und frühgeschichtliche Funde, Ortsbilder und historische Ereignisse ein. Etwa im Falle von Eberau (Bezirk Güssing) auf die Konflikte der Glaubenskämpfe oder die Folgen der Grenzziehung von 1919.

Als Denkmalpfleger nahm sich Schmeller besonders der in ihrer Einfachheit typischen und einmaligen Denkmale im Burgenland an. Dazu gehörte die Versetzung eines Kittings im Pinkatal ebenso wie die Ortsbildpflege im östlichsten Bundesland.¹⁰ Am bekanntesten wurde die Erhaltung und Instandsetzung des Kellerviertels von Heiligenbrunn (Bezirk Güssing) mit seinen lehmverputzten und strohgedeckten Holzbauten, wobei er sich auch für

⁵ Siehe den Onlinekatalog der ÖNB-Bildarchiv: <http://data.onb.ac.at/rec//baa1144940> (3.9.2020).

⁶ Alfred Schmeller, Die Heiligenkreuzer Westfassade, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege IV, 1950, S. 88–94.

⁷ Alfred Schmeller, Neues zur Baugeschichte der Stadtpfarrkirche in Eisenstadt, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VIII, 1954, S. 29–31.– Alfred Schmeller, Ausgrabungen in Klosterneuburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XII, 1958, S. 104.

⁸ Alfred Schmeller, Das Burgenland. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen. Salzburg 1965, ²1968.

⁹ Adelheid Schmeller-Kitt, Burgenland. Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, hg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1976.

¹⁰ Alfred Schmeller, Aktuelle Denkmalpflege: Burgenland, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XV, 1961, S. 147, und Alfred Schmeller, Ortsbildpflege im Burgenland, ebenda, XVI, 1962, S. 62–64.



Abb. 4: Heiligenbrunn, Weinkellerensemble, BDA-Konservatorentagung 1985



Abb. 5: Alfred Schmeller, Die Kunst von Gestern, Wien 1982, Buchcover

die Pflege des ortstypischen Weinprodukts, des unveredelten „Uhudler“ engagierte (Abb. 4).¹¹ Gleich am Anfang seiner Tätigkeit als Landeskonservator standen aber die Rekonstruktion der durch Brand 1949 zerstörten Dächer von Schloss Halbturn und die Wiederentdeckung der in ihrem Rang und Umfang vergessenen Waffen-, Fahnen- und Kunstsammlungen auf der Burg Forchtenstein. Für diese organisierte er ein mehrjähriges Programm zur Sichtung, Restaurierung und Neuaufstellung in Zusammenarbeit mit Eigentümer und Wiener Fachstellen.¹² In Bezug auf den – der Bundeskompetenz entzogenen – Ortsbildschutz äußerte sich Schmeller, zeitgleich mit Roland Rainers exemplarischer Publikation zum „anonymen Bau-

en“¹³, als leidenschaftlicher Mahner.¹⁴ „Im Augenblick der höchsten Gefahr ist die Konfusion am stärksten“ (zum zahnlosen Kompetenzwirrwarr). „Denn die Zukunftsaussichten sind düster. Es müßte buchstäblich im letzten Augenblick zwischen zivilisatorischem Fortschritt und der Erhaltung der kulturellen Substanz der Kompromiß gefunden werden, ohne den das Burgenland sein Gesicht verliert.“¹⁵ Schmellers Hoffnungen auf einen „fruchtbaren Dialog“ aller im Lande Betroffenen blieb, wie die folgenden Jahrzehnte zeigten, leider vergeblich – nicht nur im Burgenland.

Wohl als Ausgleich zu diesen beruflichen Sorgen konnte Schmeller seine Nähe zur zeitgenössischen Kunst, aber auch zu Stadtbildfragen, in aktuellen Kritiken und Glossen, Rezensionen und Essays für Zeitungen und Kataloge fruchtbar umsetzen. So kommentierte er ab 1954

¹¹ Alfred Schmeller, Über den Uhudler. Ausst. Kat. „Heiligenbrunn“, Museum des 20. Jahrhunderts 1974.

¹² Alfred Schmeller, Die Entdeckung von Forchtenstein, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVI, 1962, S. 110–112.

¹³ Alfred Schmeller, Roland Rainer, Anonymes Bauen, Nordburgenland [Salzburg 1961], Rezension, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVI, 1962, S. 33 f.

¹⁴ Alfred Schmeller, Schluss mit der Verhuzung des Burgenlandes!, in: Kurier 17.8.1960.

¹⁵ Schmeller (zit. Anm. 6), S. 62 f.

(vor allem im „Kurier“ mit jährlich bis zu 150 Texten in den aktivsten Jahren zwischen 1956 und 1966) die Kunst- und Kulturszene in Österreich und zeichnete damit ein lebendiges Panorama dieser Zeit von Artmann bis Wotruba und Weiler, von Goeschl zu Moldovan und Ohnsorg. Alfred Kubin wurde als „Uhu am Tage“ oder Hermann Nitsch als „Nietzsche aus der Farbtube“ erfasst. Aber auch andere Ausstellungen in Wien, von Präkolumbischer Kunst über die Gotik um 1400 zu Gauguin oder Léger kamen zur Sprache.

Zuletzt mündete Schmellers von antiletären und volksbildnerischen Impulsen getragenes enzyklopädisches Kunstverständnis in „Betrachtungen zu einer Kunstgeschichte von morgen“, deren Leserschaft – im Unterschied zu der seiner feuilletonistischen Arbeiten – wohl elitärer blieb als sich der Autor wünschte (Abb. 5).¹⁶ Denn die intellektuelle Brillanz seiner chronologisch von „Abrahams Wurstkessel“ (Altsteinzeit) bis zur „Geburt der modernen Malerei“ von Manet bis Cézanne gereihten Zeitkapitel erschließt sich auch dem kundigen Leser oft erst beim zweiten Mal. Die Entstehung des dorischen Tempels wird als platonischer Dialog in Alltagssprache mit dem aktuellen Forschungsdiskurs und Zitaten aus Homer und Hesiod verknüpft und erörtert die rätselhafte Überlieferung des Übergangs vom Holz- zum Steinbau im monumentalen Tempelformat.¹⁷ Die Schilderung der Bilderwelt des Giorgione-Kreises beginnt mit der Venedigsucht der Touristen: „Wenn man den Drogenpalast hinter sich hat und die Ausländer in Venedig nicht mehr aushält, dann schlucke

man folgende Tabletten: den Palazzo Nautisan, die Ca' Dolorin, den Ponte dei Aspi, weiters die Riva del Eucarbon....“, bevor man sich dem „berückenden Gift“ aus dem „Quell der venezianischen Malerei“ des Zorzo del Castello hingibt, den die Pest mit 33 Jahren dahinraffte.¹⁸ Zu Schmellers Talent der Verbindung von Gestern und Heute passt besonders das mehrseitige Kapitel über die Denkmal- und Stadtbildpflege zur Zeit der Gotik in Italien, das trotz seines erzählerischen Tons auf genauer Quellenkenntnis fußt. Genussvoll entlarvt er das Schwärmen über wie von selbst „gewachsene“ mittelalterliche Städte als modernes Wunschbild anhand zahlreicher Beispiele der strengen Stadtbau- und Erhaltungsregeln zur „größeren Schönheit der Stadt“. Denn von Siena bis Florenz, von Viterbo bis Perugia überwachten städtische Baubeamte in den Communen die Einhaltung der „strada pulcra, ampla et recta“.¹⁹ Es ist schade, dass Schmellers „Kunstgeschichte von morgen“ auf ein Verzeichnis der von ihm benutzten umfangreichen Quellen und Literaturstellen verzichtete, weil dadurch die Seriosität seiner locker formulierten Darstellung nur bei intensiverem Studium erkennbar und weiterführend nutzbar wird. Insgesamt fasst sein Gegenentwurf eines Lehrbuchs zur Kunstgeschichte aber auf eine erfrischende Art die Fülle seiner lebenslangen Bemühungen um die Kunstwerke und ihr Publikum zu einem überaus detailreichen und zugleich menschen-nahen Gesamtbild der Kunstentwicklung und ihrer Probleme zusammen.

Manfred Koller

¹⁶ Alfred Schmeller, Die Kunst von Gestern. Betrachtungen zu einer Kunstgeschichte von morgen, Wien 1982.

¹⁷ Schmeller (zit. Anm. 15), S. 54–65.

¹⁸ Schmeller (zit. Anm. 15), S. 204–206.

¹⁹ Ebenda, S. 139–144.– Das Kapitel beruht auf genauer Kenntnis der Pionierstudie von Wolfgang Braunfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1953, rezensiert von Alfred Schmeller in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VIII, 1954, S. 123 f.

Experiment Buch um 1500. Spielräume für Künstler. Internationale Tagung vom 27. bis 28. September in Wien

Ausgehend von den laufenden Projekten zu illuminierten Inkunabeln am „Otto Pächt-Archiv“ in Wien entstand die Idee, eine internationale Tagung zur Buchkunst um 1500 zu organisieren, um aufzuzeigen in welchem Stand seiner Entwicklung sich dieses für die mittelalterliche Kunst bedeutende Medium am Umbruch zur frühen Neuzeit befand. Neben dem Medienaustausch von Druckgraphik, Tafelmalerie und illuminierten Handschrift war es den Veranstalter_innen ein Anliegen, einen gesamteuropäischen Kontext zu kreieren und hierbei Länder vorzustellen, deren spätmittelalterliche Kunstproduktion oft weniger im Fokus liegen, so z. B. Ungarn und Spanien. Ziel war es daher, nicht zu sehr den Schwerpunkt auf die Innovationen der Buchkunst im ausgehenden Mittelalter zu legen, sondern durchaus auch Tradition und länderübergreifende Rezeption zu behandeln, um so kulturelle Transferprozesse und deren Folgen für das kommende Jahrhundert anzudeuten. Die Einteilung in acht Blöcke zu je zwei bzw. drei Vorträgen schuf inhaltliche Klarheit für ein so umfassendes Thema. Hierzu lud man Experten_innen aus diversen Kultureinrichtungen (von Universität bis zu Bibliothek) aus ganz Europa und den USA ein, deren Forschungsschwerpunkt insbesondere bei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts liegt. 12 der insgesamt 19 Vorträge fanden auf Englisch statt, um eine bessere Einbindung der Teilnehmer_innen ohne Deutschkenntnisse in die Diskussionsrunden zu gewährleisten. Veranstaltungsort war das Kunsthistorische Institut der Universität Wien, Förderer die Österreichische Akademie der Wissenschaften, der FWF, die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien und die Kunsthistorische Gesellschaft. Eine Publikation soll die Ergebnisse verschriftlichen. Die Moderation leiteten die Organisatoren_innen Maria Theisen von der Akademie der Wissenschaften sowie Caroline Zöhl und Armand Tif von der Universität Wien.

Aufgrund Erkrankung fiel der erste Vortrag von Mara Hofmann (London) aus, sodass man den für den zweiten Tag vorgesehenen Erik White (Princeton) vorzog. Dieser stellte mit einem anonymen Straßburger Künstler, der als

Rubrikator im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts im gedruckten Buch tätig war, ein eher unbekanntes Gebiet der Buchkunst vor. Hiervon ließ sich ablesen, dass die künstlerischen Möglichkeiten im neuen Medium des Buchdrucks – neben denen der Handschrift – von gleicher Bedeutung für die Tagungsagenda waren. Wegen des sehr spezifischen Subthemas der Buchkunst ließe sich streiten, ob sich nicht Laura Nuvolonis (London) am zweiten Tag gehaltener Vortrag zur allgemeinen Situation des Buchs um 1500 zwischen Tradition und Moderne für die Eröffnung besser geeignet hätte.

Susanne Rischpler (Bamberg) legte die Weichen für ein zentrales Thema der Tagung, nämlich das in der breiten Öffentlichkeit nach wie vor verkannte medienübergreifende Arbeiten der durchaus an ökonomischen Interessen orientierten Künstler des 15. Jahrhunderts. Rischpler untersuchte, ob eine sich im Neustifter Augustiner-Chorherrenstift befindliche Miniatur des Augustinus im Codex 194 (1507) von der Hand des sonst als Tafelmaler verzeichneten Friedrich Pachters stammt. Trotz eines sehr mageren Forschungsstands zu dem Künstler gelang es Rischpler anhand anderer Heiligendarstellungen in Südtirol eine Verbindung zu einer Stifterfigur in einer Totenrolle in Neustift von 1515 herzustellen, deren Ähnlichkeit mit der Miniatur verblüfft. Dennoch hält Rischpler die Figur im Manuskript nicht für das Werk Pachters, sondern eines in seinem Umfeld arbeitenden unbekanntes Künstlers, was die regionale Bedeutung Pachters hervorhebt.

Fürstliche Propaganda und ihr rasches Erkennen der brisanten Wirkung des Buchdrucks führte Beatrice Alai (Florenz) vor Augen: bei dem von ihr vorgestellten Beinecke Officium (New Haven) handelt es sich um eine von drei erhaltenen Ausgaben eines Breviers (die anderen beiden befinden sich in Bologna und Chantilly), das von Ercole I. d'Este bei Laurentius de Rubeis 1492 in Ferrara in Auftrag gegeben wurde und einer Genehmigung des Papstes bedurfte. Der hohe Anspruch des Auftraggebers tritt durch die zahlreichen blauen und roten Rubrizierungen von Initialen, drei ganzseitig illuminierte Bordüren mit



Abb. 1: Madonna mit Kind und Mystische Einhornjagd, Graduale Kuttenberg (Cantionale), 1509

Figur- und Tierdarstellungen eingebettet in Blumenornamente und den teuren Bildträger Vellum hervor. Dass es sich bei diesem Projekt nicht um bloße Frömmigkeit handelte, wird bei dem noch existierenden Vertrag zwischen Fürst und Drucker klar, der eine Auflage von 1000 Exemplaren auf Papier vorsah. Obwohl es offensichtlich nicht zur Ausführung kam, spricht doch die Idee für das Ver-

ständnis des Herzogs, das neue Medium mit seiner mannigfaltigen Reproduzierbarkeit für die eigenen repräsentativen Zwecke zu nutzen. Zugleich veranschaulicht dieses Beispiel auf schöne Weise die Integration stilistischer Traditionen und die mittelalterliche Auffassung von Materialkostbarkeit in einem neuen Kontext.

Die Bedeutung gedruckter Prachtbände für herrschaft-



Abb. 2: Abbildung des Todes, „Præces in usum episcopi forsan suffraganei archiepiscopatus Coloniensis“, 1500

liche Medienstrategien wurde durch Edina Zsupán (Budapest) bestätigt, die mit der *Chronica Hungarorum* des János Thuróczy (1488) das nach wie vor im deutschsprachigen Raum wenig beachtete Mäzenatentum des Renaissancefürsten Matthias Corvinus thematisierte. In zweiter Auflage erschienen drei Ausgaben in Augsburg für seine umfangreiche Bibliotheca Corviniana, davon eine Prunk-

ausgabe auf Pergament mit Widmung an den König, ein schlichtes Mustermotiv und ein deutschsprachiges Exemplar. Interessant bei der Prunkausgabe war vornehmlich der künstlerische Austausch mit Italien, der durch die Gattin Corvinus', Beatrice d'Aragon, erleichtert wurde, die die Herstellung der Chronik unterstützte und vermutlich ihre Beziehungen zu ihrem Heimatland nutzte,

um hierfür Künstler zu engagieren. So fertigten florentinische Maler die zahlreichen Illuminationen in einer Werkstatt in Buda ganz im Stil ihrer Heimat an. Letzter Aspekt ist auch aufschlussreich für das Festhalten am Modell der Individualisierung der mittelalterlichen Handschrift, insofern es sich bei den Illustrationen nicht um Kolorierungen, sondern echte Illuminationen handelt, ganz gleich dem Fall des Beinecke Officium. Hieraus lässt sich schlussfolgern, dass am Ende des 15. Jahrhunderts nach wie vor – sowohl im künstlerisch progressiven Italien als auch in dem als rezeptiv bezeichneten Mitteleuropa – großer Wert auf die malarischen Qualitäten eines Buches auch im Rahmen des Drucks gelegt wurde.

Marina Bernasconi Reusser (Fribourg) leitete dann die Tagung in den Sakralbereich über, indem sie doppelt ausgeführte, sechs Bände umfassende Antiphonare aus Bern (1485 vom Kapitel des dortigen Münsters in Auftrag gegeben) und den Werdegang von deren Künstlern vorstellte. Von den zwei Kopisten und drei Buchmalern werden zwei mit dem Meister des Jost von Silenen und Konrad Blochinger identifiziert, wobei letzterer sowohl als Schreiber als auch Maler tätig war. Seine Verwendung von z. B. Erdbeeren, Kürbissen und Bäumen als Umrandungen für Bordüren sprechen für eine originelle Annäherung an das liturgische Gesangsbuch, das ebenso durch seine Grimassen schneidenden Männerprofile mit markanten Hauben hervorsteht. Die Beteiligung des Meisters von Jost von Silenen an dem Projekt scheint mit seiner Reise nach Italien geendet zu haben und stellt die Frage in den Raum, ob sein Berner Erfolg ihm die Tore nach Italien öffnete, um auch dort in der Gestaltung von Handschriften zu arbeiten, während Blochinger in Meißen, Basel und Regensburg engagiert wurde.

Mobilität von Künstlern oder vielmehr die Visualisierung fremder Räume war auch ein zentrales Thema des Vortrags von Dominique Vanwijnsberghe (Brüssel), der mit dem Cartular des St. Jakobshospitals in Tournai (Tournai, BV, ms. 27) ein dem Meister des Dresdner Stundenbuch zugeschriebenes Manuskript präsentierte. Als eine all die wichtigen Dokumente und Urkunden des Hospitals umfassende Abschrift versah der Künstler die Hauptminiatur des Frontispizes nicht – wie man erwarten würde – mit einer Darstellung aus dem Leben des Schutzheiligen, sondern vielmehr mit der Ankunft der Pilger in der St. Jakobskirche von Santiago de Compostela. In der Miniatur nähern sich die Pilger der lebensgroßen Statue des Heiligen und rücken damit die zeitgenössische Bedeutung von der Verehrung von Kultbildern in den Fokus, da eventuell Leser des Buches zu einer eigenen Pilgerfahrt angeregt werden sollten. Fraglich bleibt, ob der Meister selbst nach Santiago reiste oder sich aus Berichten seine eigene Visualisierung zusammensetzte.

Als einziger Vortragender befasste sich Martin Roland (Wien) nicht mit dem Medium Buch per se, sondern mit den mannigfaltigen Verwendungszwecken des Einzelblattes. Von Roland wortgewandt als „Labor für das Schöne“ bezeichnet, demonstrierte dieses Beispiel den Werdegang von einem reinen Bildmedium, das ursprünglich insbesondere Andachtszwecken diente, zu den rasanten Möglichkeiten als Textträger für die Verbreitung politischer und religiöser Ideen im Zeitalter des Drucks, welches dennoch die Signifikanz des Bildes nie aus den Augen verlor. Von der weiten Zirkulation im alltäglichen Gebrauch und seiner zeitgenössischen Wertschätzung legt z. B. ein Porträt eines Edelmannes von Petrus Christus Zeugnis ab, das einen an der Wand hinter dem Modell hängenden Zettel mit den von Ranken geschmückten Vera Ikon und zwei Textsäulen zeigt.

Von dieser auf den ersten Blick eher unscheinbaren Bildgattung machte Carmen Rob-Santer (Wien) den großen Sprung zur prestigeträchtigen Institution des Theaters: der Frage nach der bildnerischen Umsetzung von Dramen ging sie anhand der Terenz-Inkunabeln nach. Die Illustrationen spätmittelalterlicher Ausgaben scheinen mit ihrem Konzept von Säulen mit Vorhängen hinter den Figuren für den modernen Betrachter selbstredend in die Welt der Bühne zu verweisen. Allerdings betonte Rob-Santer den vagen Forschungsstand zum tatsächlichen Aussehen von Theatern in dieser Zeit und spekulierte über eine historisierende Visualisierung der Texte bezugnehmend auf deren römische Heimat, indem sie Vergleiche zu byzantinischen Kaisermosaiken zog, deren Ikonographie traditionell die Herrschenden mit Säulen und Vorhängen flankieren. Diese Erkenntnis ließ eine denkbare Verbindung zwischen den architektonischen Kulissen in den Illustrationen zu den Architekturtraktaten des 15. Jahrhunderts plausibel erscheinen.

Die wechselseitige Beziehung von Künstlern und Autoren bei der ikonographischen Gestaltung humanistischer Schriften beschäftigte Armand Tif (Wien), der die Vernetzung der großen Buchmessestadt Leipzig mit den von Konrad Celtis ins Leben gerufenen Poetenschulen von Wien und Nürnberg herauszuarbeiten versuchte. Die Bedeutung des Einzelblattes für die Herstellung von Buchillustrationen, durch Roland bereits angedeutet, wurde anhand der Dekanats- und Promotionsmatrikel B1 der Universität Leipzig (bis 1512 hergestellt) veranschaulicht, die eine Kopie nach Schongauers Stich des Heiligen Martins besitzt. Ebenso diente Burgkmairs Druck des Musenbrunnens im Programmblatt des Wiener Collegium Poetarum als Vorlage für eine Abbildung in der Matrikel, wenn auch ein Fehler in der griechischen Inschrift bei Dekan Johannes Tiburnus nicht unbedingt für die sprachlichen Kompetenzen der Leipziger Professoren spricht.

Die bereits genannte Laura Nuvoloni eröffnete den zweiten Konferenztag mit einer allgemeinen Übersicht der gegenseitigen Beeinflussung von gedruckten und geschriebenen Büchern, die sich nicht nur auf die Übernahme tradierter Elemente von Letzterem durch Ersterem beschränkte, wie die Fallstudien Alais und Zsupáns beachtlich darlegten, sondern durchaus der Handschrift richtungsweisende Impulse durch den Druck gab.

Der Korrespondenz von Form und Inhalt und ihrer Entwicklung in Bordüren illuminierten Handschriften widmete sich Christine Seidel (Madrid), die Jean Colombe, einem der großen Heroen der spätmittelalterlichen Buchmalerei, eine Hommage erwies. Anknüpfend an ihre Dissertation zu Colombes frühen Werdegang erläuterte sie dessen innovativen Beitrag zum Stundenbuch durch die kompositorische Umstrukturierung von der traditionellen Randverzierung zu höchst komplexen, figuren- und detailreichen Zyklen, die akribisch den Inhalt des zu dekorierenden (geradezu in den Schatten stellenden) Textes wiedergeben. In einer Präsentation von Colombes wichtigsten Werken, wie dem Stundenbuch des Jean de Laval und den *Très Riches Heures*, baute Seidel eine Brücke zu ähnlich mit großen Zyklen aufgebauten Medien wie der Glasmalerei oder anderen Buchtypen wie der *Bible moralisée* und rundete somit die Bedeutung visueller Übersetzung von Erzählung im „kleinen“ Medium des Buches ab.

Eine andere, äußerst humorvolle und possenhafte Art der Marginaldekoration vermittelte Jan Dienstbier (Prag) mit den Kuttenberger Gradualien, (NKP XXIII A2, ÖNB Mus. Hs. 15492, ÖNB Mus. Hs. 15501, siehe Abb. 1) die in Hülle und Fülle mit Drolieren, Weibermachtsszenen und der buchstäblich verrückten Welt aufwarten. Vermutlich für die St. Jakobskirche von Kutna Hora in einer Prager Werkstatt um 1490 geschaffen, greifen die Gradualien mit ihrer Präsenz an grotesken Figuren (von Einhorn reitenden wilden Männern bis hin zu Flöte spielenden Affen) stark auf die Vorläufer des 14. Jahrhunderts zurück und verbinden auch Inhalt mit Form, wie z. B. zechende Männer mit einem Trinklied. Weitere Anregungen dürften die Illuminatoren womöglich auch in zeitgenössischen Graphiken wie bei Schongauer und dem Meister E.S. gefunden haben. Hervorzuheben sei auch die Funktion als Gesangsbuch und eine gewisse Wesensverwandtheit ihrer satirischen Bewohner mit den Fratzen der Berner Antiphonare. Daraus lässt sich eine enge kulturelle Bindung Böhmens und der deutschsprachigen Länder nachvollziehen, ebenso wenn man bedenkt, dass die Auftraggeber eine uralte Gemeinde waren und mit der katholischen Tradition derb-drolligen Humors nicht brachen.

Dass die Vollendung eines Manuskripts nicht nur epochen-, sondern gar länderübergreifend sein konnte, bewies Francesca Manzari (Rom), die ein womöglich

für Gian Galeazzo Visconti Ende des 14. Jahrhundert in Mailand begonnenes Stundenbuch (Den Haag, KB, ms. 76.F.6.) analysierte. In einem zweiten Schritt erfolgte zu Beginn des 15. Jahrhunderts im selben Kontext die weitere Ausgestaltung der Illuminationen, um dann über nicht näher geklärte Umstände in Kastilien Ende des 15. bzw. Anfang des 16. Jahrhunderts vollendet zu werden. Auffallend ist die gewissenhafte Weiterführung des lombardischen Stils durch die spanischen Künstler (hierbei wurden oft von den Italienern gezeichnete Motive von den Spaniern ausgemalt), die somit den reichen Blumendekor ihrer Vorgänger konservierten.

Die große Vorliebe der Spanier für Naturalismus veranschaulichte auch Josefina Planas (Lleida), die ein unbekanntes Stundenbuch einer Edeldame aus Katalonien um 1500 (Privatbesitz) präsentierte. Die üppigen Ranken und Blumen, die den gesamten Raum der Bordüren einnehmen, die Dominanz von Blau und Gold bei der Hintergrundgestaltung und die florale Verzierung der Initialen sprechen eindeutig für niederländische Vorbilder und sind laut Planas ein *Novum* in der katalanischen Buchmalerei.

Der Stiladaption und Entwicklung des unbekanntes Mainzer Malers des Codex 1912 (ÖNB, Wien) ging Regina Cermann (Wien) nach, die hierfür eine Vermischung nordalpiner und antikisierender Elemente, insbesondere die Rezeption Dürers und Raimondis, betonte. Anhand eines schlecht erhaltenen Wappens identifizierte sie Albrecht von Brandenburg als Besitzer des Manuskripts und datierte das Werk vor 1518, da der Kardinalshut des Cranachmäzens fehlt. Dass es sich bei dem Meister um keinen bloßen Kopisten handelt, beweisen vor allem die qualitativ hochwertigen Landschaftsstücke sowie die äußerst originell komponierte Totenoffizminiatur (Abb. 2).

Die starke Involvierung von Buchmalern bei der Kreation von Graphiken als Illustration in den Anfangsstadien des Buchdrucks veranschaulichte Ina Nettekoven (Bonn/Basel) anhand der Pariser Werkstätten der 1480/90er. Der Fall des Verlegers Antoine Vêrard zeigte zwar die Schwierigkeiten bei der exakten Identifizierung aller beteiligten Personen, dennoch erwies er, dass die ikonographisch neuartigen Programme für die Buchgraphiken aus der Hand von Buchmalern stammen.

Die Mitwirkung erfolgreicher Maler an großangelegten Buchdruckprojekten wurde in Caroline Zöhls (Wien) Vortrag zum Gebetbuch Maximilians I. (1513–1515) veranschaulicht, der mit Dürer, Burgkmair, Baldung Grien, Cranach und Altdorfer die Größen seiner Zeit für die berühmteste der zehn Ausgaben (München, BSB und Besançon, BM) engagieren konnte. Ihre prachtvolle Gestaltung der Ränder mit farbigen Zeichnungen blieb ebenso unvollendet wie der Druck des Buchs. Nach Zöhls Analy-

se erscheint die in der Wissenschaft oft diskutierte Bestimmung der Zeichnungen als Modelle für Druckgraphiken einer nie angefertigten Auflage im Druck nicht unplausibel.

Zöhls kritische Hinterfragung eines viel behandelten Werks fand eine Parallele bei Roger Wieck (New York), der die ursprüngliche Konzeption des durch seine leuchtenden Farben und die überdurchschnittlich hohe Anzahl an 25 ganzseitigen, an Tafelmalerei erinnernden Miniaturen renommierten Briçonnet Stundenbuches (um 1485, Haarlem, Teylers Museum) von Jean Poyer zu ermitteln versuchte. Seiner Ansicht nach war das Stundenbuch mit kleineren Miniaturen vorgesehen und wurde erst später auf Wunsch des Besitzers Guillaume Briçonnet mit den ganzseitigen Miniaturen adaptiert, was Wieck auf das Nebeneinanderbestehen von traditionellen Miniaturen mit Text und solchen ohne zurückführte.

Mit einem thematisch großen Auftakt in kleinem Format schloss Eberhard König (Paris) die Reihe der Vorträge, indem er Stundenbücher der französischen Königsfamilie,

die in geradezu winzigen Dimensionen ausgeführt wurden, präsentierte und deren Wirkung durch mitgebrachte Faksimiles veranschaulichte. Mehrere dieser reich geschmückten Manuskripte stammen aus dem Umkreis der großen Kunstmäzenin Anne de Bretagne und ihrer Töchter Claude und Renée. Sie weisen eine so kleine Schrift auf, dass Kurzsichtigkeit der Besitzerinnen eine pragmatische Antwort auf die Wahl dieses Formates geben könnte. Oder erleichterte dies womöglich den Transport der Büchlein, um jederzeit zur Andacht greifen zu können? Das sich in der Morgan Library befindende Gebetbuch der Claude de Valois stand im Fokus von Königs Beobachtung und wird einem in Tours im Kreis des Jean Poyers wirkenden anonymen Buchmaler zugeschrieben. Es war auch Inhalt der sich anschließenden Podiumsdiskussion Königs und Wiecks, die es in Relation mit einem stilistisch deutlich schlichteren Stundenbuch (Privatsammlung) aus dem Besitz der gleichen Königin setzten und damit die Tagung am Vorabend der Reformation beendeten.

Kero Fichter

Buchbesprechung



Annik Pietsch, MATERIAL, TECHNIK, ÄSTHETIK UND WISSENSCHAFT DER FARBE 1750–1850. EINE PRODUKTIONSÄSTHETISCHE STUDIE ZUR „BLÜTE“ UND ZUM „VERFALL“ DER MALEREI IN DEUTSCHLAND AM BEISPIEL BERLIN, Berlin-München 2014, 743 Seiten, 209 Farbababbildungen

Untersuchungen zum Spannungsfeld zwischen der Produktion und der Rezeption von Kunstwerken, zwischen Künstler und Publikum, Kunsttheorie und Kunstpraxis sind heute aktueller denn je. Sie werden aber nirgends in einer so umfassend angelegten Weise vermittelt wie in der hier vorliegenden umfangreichen Studie von Annik Pietsch (Abb. 1). Pietsch wandte sich nach einem Studium der Biochemie der Gemälderestaurierung zu, arbeitete in renommierten Instituten und publizierte in der DVR-Schriftenreihe 2002 einen „Leitfaden für die restauratorische Praxis“ von Lösemitteln. Eine mehrjährige Anstellung am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin ermöglichte ihr dann die Erarbeitung einer vierbändigen kunsthistorischen Dissertation an der Freien Universität Berlin bei Werner Busch, die 2014 im

Deutschen Kunstverlag in sorgfältiger Buchgestaltung publiziert wurde, obwohl Pietsch noch vor Drucklegung unerwartet verstarb. Die bald folgende Besprechung von Ute Stehr und Ingo Timm (DRV-Mitteilungen 1/2015, S. 108–111) hob aus der Überfülle des Gebotenen vor allem die aus Primärquellen erarbeitete Rolle der Berliner Kunstakademie in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, die Auswertung von Pigmenten in historischen Quellenschriften 1681–1854 und von Farbenhandel und Farbenproduktion 1786–1851 in Berlin sowie die maltechnischen Aspekte behandelte Werke hervor.

Den eigentlichen Schwerpunkt der multidisziplinär angelegten Studie bilden jedoch die anhand der Bildbeispiele und umfassender Quellenzitate von der Autorin ausgearbeiteten Thesen zum grundlegenden Wandel um und nach 1800 bei der Entstehung und Herstellung von Gemälden sowie beim Nachvollzug der künstlerischen Intentionen durch den Betrachter.

Das Buch ist in drei große Abschnitte gegliedert, zu denen jeweils einleitend ein Gemälde inhaltlich, formal und technisch beispielhaft analysiert und danach mit dem kunst- und wissenschaftstheoretischen Diskurs der Zeit anhand verwandter künstlerischer Werke und zeitgleicher Wortführer ausführlich diskutiert wird. Die Auswahl der jeweiligen „Leitbilder“ ist in kunsthistorischer Sicht aus den Hauptgattungen Historienbild, Porträt und Landschaft klug gewählt. Sie folgt damit dem im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sich vollziehenden Wandel der Aufgaben und Inhalte in Richtung einer zunehmenden Autonomie der Grundelemente der Malerei wie Licht, Farbe und Farbauftrag. Dazu werden die zeitgleichen Einflüsse durch die neuen Erkenntnisse über chemische Aspekte der Farben und Bindemittel, aber ebenso über die physiologischen und psychologischen Vorgänge des Farbensehens und deren Konsequenzen für Künstler wie Betrachter aufgezeigt. Für den Leser wird diese Entschlüsselung in genau beschreibenden Bildanalysen und vor allem optischen Beobachtungen zur jeweiligen Maltechnik nachvollziehbar gemacht und fallweise mit Bildgrafiken unterstützt. Interessanterweise sind alle drei „Leitbilder“ in den 1830er Jahren in Berlin, der kulturell aufstrebenden Hauptstadt des jungen Preußen, entstanden (Akademiereform 1790 zur „allgemeinen Nützlichkeit“), was die Nachweise der vielschichtigen Entwicklungsstränge und ihres engen Beziehungsgeflechts methodisch erleichtert. So können die teilweise widersprüchlichen Strömungen in der zeitgenössischen Kunstentwicklung und in den sie begleitenden Diskursen deutlich gemacht werden.



Abb. 2

DIE KLASSIZISTISCH-AKADEMISCHE SCHULE UND IHRE FORMEN- UND FARBENCODES

Als Hauptbeispiel für die Historienmalerei des Klassizismus dient „Die Erfindung der Malerei“ (nach der Überlieferung des älteren Plinius) von Eduard Dräge 1832, einem Akademieschüler von Wilhelm Wach in Berlin, dessen konstruierende Figurendarstellung auch den Umschlag schmückt (Abb. 2). Die reglementierte Zeichnung spielt hier die Hauptrolle, aber auch die Farbe wird rational nach den von Newton erkannten Prinzipien der Grundfarben Rot, Gelb und Blau sowie Schwarz und Weiß wissenschaftlich ausgerichtet. Die Neuausrichtung des Kolorits förderte auch die Herstellung neuer, „reiner“ Künstlerpigmente mit allen Folgen mangelnder Erfahrung über deren Alterungsverhalten. In den folgenden Unterkapiteln werden die historische Überlieferung der Pliniusgeschichte, die Methoden der Akademieausbildung an den preußischen Kunstakademien in Berlin und Düsseldorf, die Lehrmethoden Wilhelm Wachs anhand seiner Zeichnungen, Malstudien und eigenen Aussagen sowie Kopien fremder Vorlagen und Vorbilder erläutert. Deren praktische Anwendung verdeutlicht Pietsch bei der Analyse von Dräges Gemälde mit zahlreichen Exkursen zu dessen konkreten Arbeitsschritten und zur geschichtlichen Entwicklung der technischen Methoden

von Entwurf, Übertragung, Kolorit und maltechnischer Ausführung. Den Detailreichtum der Texte veranschaulicht beispielhaft ein Zitat zu den Palettenordnungen (S. 112–113) aus Malerhandbüchern. Pierre Louis Bouvier (Vollständige Anleitung zur Oelmalerei, dt. von Prange, Halle 1828) gab ähnlich wie die Malerbücher von Bardwell 1756 und Würsch 1834 „dreizehn Farbreihen an, die aus neun in Öl geriebenen Pigmenten, den „Hauptfarben“ Kremserweiß, Neapelgelb, gelber, hellroter, rotbrauner und dunkler Ocker, Zinnober, Korkschwarz sowie Berlinerblau – in fünfzehn unterschiedlichen Mischungen und meist drei Helligkeitswerten bestehen. Daraus ergaben sich für die Untermaalung 39 Farbtöne, die nach Bouvier noch durch zusätzliche Palettenmischungen im Verlauf der Arbeit ergänzt werden konnten.“

Die Theorien Isaac Newtons zu Licht und Farbe (Opticks, London 1704) beeinflussten in der Aufklärung Kunsttheorie und Malpraxis wie deutsche, holländische und französische Schriften belegen. Für die Praxis erstellte man ab 1715 Farbharmonien und entwickelte dreidimensionale Ordnungssysteme der Farben (Farbdreiecke von Mayer und Georg Lichtenberg, Farbenpyramide von Lambert und Calau) im Hinblick auf eine „normative Malerei“. Dazu kamen auch Farbenlexika und Farbmusterkarten (C. F. Prange 1782, danach 1794 als „Wiener Farbenkabinet“ mit 3792 Farbtönen, Abb. A86). Die Produktion neuer Farbmittel und ihr Handel wird am Beispiel Berlins erstmals ausführlich dokumentiert (Tabellen A4, A5).

Der erste Hauptteil machte dem Leser zwar das Festhalten des akademischen Klassizismus an traditionellen Inhalten und Formen unter dem Primat der Zeichnung in der glatten, deckenden Malweise deutlich. Dazu kamen aber Reinheit und Satttheit der Farbtöne, die sich an den modernen Erkenntnissen zur Natur von Licht und Farbe orientierten und im Weiteren zur Aufwertung des Kolorits beitrugen.

NEUE ERKENNTNISSE ZUM SEHEN UND DIE PHÄNOMENOLOGISCH ORIENTIERTE METHODE

Für die nächste, von den Vertretern des frühen Idealismus des Goethekreises in Weimar und Jena (Humboldt, A. W. Schlegel, Schelling, Hegel) und der Frühromantik von Hamburg bis Wien (Philipp Otto Runge, Nazarener) getragene Entwicklungsstufe nimmt Pietsch das Porträt Friedrich Hegels, das der befreundete Maler, Kopist und erste Gemälderestaurator der Berliner Galerie Jakob Schlesinger 1831 malte, zum Ausgangspunkt (Abb. 3). Sie analysiert die Malweise des Bildes als „physiognomische und psychologische Persönlichkeitsstudie über das Kolorit“ und ergänzt diese Eindrücke mit zeitgleichen



Abb. 3

Beschreibungen seines Äußeren und der Art seiner Vorlesungen. Auch auf die Entwicklung des Porträtisten Schlesinger und seine fortschrittlichen Studien über Temperamalerei und Restaurierung in Verbindung mit dem Maler-Restaurator Christian Köster wird ausführlich eingegangen. Ebenso auf Hegels Verhältnis zur Malerei und auf die „Berliner Farbenfreunde“, die sich die Vermittlung von Goethes Farbenlehre und seine wissenschaftliche Naturbetrachtung als Aufgabe gestellt hatten. Für das seiner Erscheinung nach („phänomenologisch“) untersuchte Inkarnat des Hegelporträts wird als Bindemittel „Malbutter“ (Öl-Harzmischung) angenommen und deren transparenter Farbschmelz mit Äußerungen zur Fleischfarbe in Hegels „Ästhetik“ (1832) verglichen. Eine erste Fassung ihrer diesbezüglichen Beobachtungen veröffentlichte Pietsch unter „Gemalte Haut – ein Gewebe aus Kunst, Wissenschaft und Philosophie. Jakob Schlesingers Hegel-Porträt“ schon früher (Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Heft 2, 2005, S. 84–102).

Im zweiten und dritten Kapitel wird erst an Immanuel Kants Gedanken zum Verhältnis von Form und Farbe in seiner „Kritik der Urteilskraft“ (1790) erinnert. Danach werden die fortschrittlichen und einflussreichen Positionen von Goethe und Runge ausführlich behandelt. Goethes Studien und Schriften zur Farbenlehre (1798–1809) und Runges Entwicklung seiner „Farbenkugel“ (1805–1810) lieferten neue Erkenntnisse zur dynamischen Wechselwirkung von Licht und Farbe und deren Wahrnehmung mittels der Physiologie des Auges. Für Runge zeichnet Pietsch den schwierigen Bildungsweg

des jung Verstorbenen nach, den seine Suche nach den metaphysischen Wurzeln künstlerischen Schaffens zum Maler und Alchemisten Johann Friedrich Eich und seinen maltechnischen Experimenten führte. Runge nahm auch die Malweise der alten Meister mit Lasuren in Verbindung mit deckenden Unter- und Übermalungen für die Lichtmystik seiner Bilder zum Vorbild (Höhepunkte: „Großer“ und „Kleiner Morgen“, 1809). Er entwickelte sein Farbsystem mit den drei Primärfarben sowie Schwarz und Weiß in Form einer „Farben-Kugel“, deren Grundzüge und Funktionen Pietsch in den historischen Zusammenhang mit ihren Vorläufern und ihrem Nachleben stellt. Sie zeigt, dass Runges Konzept der Farbharmonien demjenigen Goethes sehr ähnlich ist, der ihn als „Gleichgesinnten“ ansprach, obwohl seine „Farbenlehre“ wesentlich umfassender angelegt war.

Goethes „Farbenlehre“, als bis dahin „umfassendste Untersuchung der Farbe, die je unternommen wurde“ ist das ganze vierte Kapitel gewidmet. Es geht erst auf deren Rezeption ein, die in Berlin durch die Vorlesungen Hegels und anderer rasche Verbreitung fand. Goethes Experimente zu den physiologischen Reaktionen des Auges zeigten die Bedeutung von Nachbildern, Simultan- und Sukzessivkontrasten oder farbigen Schatten auf. Seine Erkenntnisse vermittelte er in drei Teilen, dem didaktischen, polemischen und dem historischen. Deren praktische Konsequenzen für Farbgebung, Abstufung und Licht-Schatten-Wirkungen vermittelt die Autorin nach Goethes Überlegungen und Beispielen von historischen Kunstwerken (von der pompejanischen Malerei bis zu Tizian) in zahlreichen Facetten, darunter Kolorit und Hautfarbe. Im Anschluss wird die Auswirkung auf Werke von Anton Dräger (1794–1833) aus dem Kreis der Deutsch-Römer und Schüler der Akademie in Dresden beschrieben sowie das Studium der alten Meister durch seine Generation.

Zur Aufwertung des Kolorits kommt jetzt auch die Suche nach neuen Bindemittelsystemen, ausgehend vom Studium der antiken Malerei, vor allem der als „Enkaustik“ verallgemeinerten Techniken der Wachsmalerei nach Wiederentdeckung der Wandbilder in den antiken Vesuvstädten. Aus den Schriften der Wortführer zur Wiederbelebung dieser Techniken in Paris, Rom und Berlin werden die zahlreichen Varianten von Wachsmalerei und ihre durch Verseifung und Emulgierung erzeugten Derivate bis zu Mischungen mit Ölen und Harzen beschrieben und als Folge der „relativierenden Perspektive des Historismus“ erkannt. Dies war eine logische Konsequenz der neuen kunstgeschichtlichen Gleichwertigkeit aller Epochen und ihres Kunstschaffens anstelle der früheren normativen Vorbilder von Antike und Renaissance. Zur schon bekannten Erforschung der Wachsmalerei ergänzt Pietsch die Wachstechniken von F. A. Walter und Heinrich Müller in Berlin sowie von Doktor Roux in Jena mit

ihren Versuchen, Werken und Auseinandersetzungen mit ihren Zeitgenossen. Zu dieser Evolution neuer Bindemittel gehörten auch die vom Halberstädter Apotheker Lucanus propagierte Verwendung von Dammarharz und Copaivabalsam. Nach dem früheren Einsatz des letzteren durch Josuah Reynolds oder Jakob Philipp Hackert wird die Weitentwicklung einer lasurbetonen Harzmalerei von Copaivabalsam mit Wachsanteil durch den Zeichenlehrer Friedrich Knirim anhand seiner in Berlin archivierten Förderanträge verfolgt. So wird erstmals ein detailreicher Überblick zu den von den Akademien in Berlin und Kassel abgegebenen Gutachten und dem Einsatz in Berlin und München (Carl Rottmanns Wandgemälde im Hofgarten) gegeben. Die kurze Anwendung der von Franz Xaver Fernbach ab 1830 für Leo von Klenze ausgearbeiteten Variante der Enkaustik in München und deren Ablösung in der Wandmalerei durch die „Stereochromie“ auf Wasserglasbasis zeigt die Unterschiede zwischen München und Berlin. Dort entwickelte der Architekt Albert Eichhorn eine Mischtechnik aus Öl, Wachs und Harz auf mit denselben Mitteln gebundenen Grundierungen und machte 1845 positiv bewertete Bewitterungstests auf dem Dach des königlichen Museums.

DIE LANDSCHAFTSMALEREI UND DIE PSYCHO-PHYSIOLOGISCHE METHODE

Mit der neuen Naturbeobachtung ging auch eine Aufwertung der Landschaftsmalerei einher. Ausgehend von den – von Pietsch als „poetischer Realismus“ charakterisierten – Naturgemälden von Carl Blechen (1798–1840) werden aber auch die Werke von Carl Gustav Carus, Caspar David Friedrich, Johann Christian Dahl und Friedrich Schinkel eingehend besprochen und nach ihren technischen Grundlagen und ihrer ästhetisch-philosophischen Motivation hinterfragt. Als „Leitbild“ dient jetzt Blechens „Industriellandschaft“ „Schlucht bei Amalfi“ von 1831. Es zeigt einen alten Eisenhammer neben einem Wildbach mit Bogenbrücke in einem steilen Waldtal. Seine Beschreibung zeigt die vier Bildräume (Randzone, Vorder-, Mittel- und Hintergrund) mit ihren unterschiedlichen Darstellungsweisen auf: präzise und kontrastreiche Darstellung ganz vorne und im Vordergrund, malerisch unscharf im Mittelgrund und noch unbestimmter gegen Himmel und Horizont zu. Pietsch bringt diese Stufen im Bildraum mit der Praxis in den damaligen Theaterbühnen und den Scheffekten des menschlichen Auges in Verbindung, mit dessen Suchbewegungen und seinen Reaktionen auf Lichtintensität (Adaption) und Gegenstands Entfernung (Akkommodation) (Abb. 4). Später zeigt sie den Zusammenhang mit der zeitgleichen Erforschung der physiologischen Grundlagen auf und ortet



Abb. 4

ähnliche Darstellungsmuster bei den zuvor genannten Landschaftsmalern im Kreis der Dresdner Akademie. Aus diesen Beobachtungen und durch Vergleiche mit den vorbereitenden Skizzen Blechens (Bleistiftskizzen vor Ort mit Hilfe der „camera lucida“, lokalen Farbnotizen und im Atelier folgender Hell-Dunkel-Lavierung in Sepia) dechiffriert die Autorin auch die sorgfältige Helldunkel- und Farbkomposition der scheinbar direkten Naturwiedergabe Carl Blechens. Damit untermauert sie ihre Thesen der bewussten Blicklenkung des Betrachters durch den Maler und deren Auswirkungen auf die Maltechnik mit partiell sichtbar gelassenen Elementen des Aufbaues (Weißgrund, teilweise rosa Imprimitur, schwarze Unterzeichnung, Unter- und Übermalung im Wechsel von lasierender und deckender Ausführung). Bei dieser offenen, mehrschichtigen Maltechnik entsteht das fertige Bild aus der Addition einer zuvor genau geplanten Folge und Verteilung der Einzelelemente. Auszüge aus Briefen des Malers bestätigen diesen Eindruck und weisen auch auf sein Bestreben der sinnlichen Vermittlung einer „kosmischen Weltordnung“ im Sinne Alexander von Humboldts hin. Humboldts Werk „Ansichten der Natur“ (1808) verarbeitete die Ergebnisse seiner Forschungsreisen in Mittel- und Südamerika und versuchte die Natur als Ganzheit und in ihrer Beziehung zur Menschheitsgeschichte zu erfassen. Humboldt stellte Johann Moritz Rugendas

und andere Maler auch direkt in seine Dienste für eine „Landschaftsmalerei als Naturforschung“. Das Programm dazu hielt er in seinem Hauptwerk „Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung“ fest, dessen Inhalte er schon 1827/28 an der Berliner Universität und anderen Orten in vielbesuchten Vortragsserien einem breiten Publikum vermittelt hatte (Druckfassung 5 Bände, ab 1845). Auf diese Zusammenhänge führt die Autorin auch die um 1828 beobachtete künstlerische Wende der späteren Werke Blechens zurück.

Im Folgenden wird die These am Werk von Carl Blechen, aber auch bei C. D. Friedrich und J. C. Dahl eingehend untersucht, wieweit die romantische Landschaftsmalerei in Verbindung mit der neuen wissenschaftlich-ästhetischen Naturbetrachtung (mit C. G. Carus als Wortführer) sich ästhetischer Methoden bediente, die auch über die eingesetzten Maltechniken wirksam werden konnten. Zuvor wird noch die Übergangsposition des nach dem Berliner Akademiestudium in Italien wirkenden und von Goethe geschätzten Jakob Philipp Hackert (1737–1807) besprochen, der die genaue Naturdarstellung einzelner Pflanzen noch dem Schema der Ideallandschaft unterordnete und den für diese typischen „Baumschlag“ tradierte (vgl. Iris Schaefer, *Der Baumschlag in der Ölmalerei*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 32, 2018, S.33–54).

Über Erweiterung der Sehweisen durch die um 1800 entwickelten neuen Bildmedien wie Panorama, Diorama und rückseitig beleuchteter Transparentbilder mit ihrer Nähe zu Theater- und Ausstellungsbetrieb referiert das dritte Kapitel mit Schwerpunkt auf den Berliner Ereignissen. Dabei wird ausführlich auf Karl Friedrich Schinkel eingegangen, der als Architekt und Maler die Steigerung der optischen Illusion in seinen zahlreichen Bühnenbildentwürfen auslotete. Hier weist Pietsch besonders auf die Methoden zur Steuerung der Rezeption durch das Auge des Betrachters hin und analysiert ähnliche Phänomene anschließend in ausgewählten Landschaftsbildern von Blechen und Schinkel. Sie verbindet diese mit den Erkenntnissen der Sinnesphysiologie nach den in Berlin gedruckten Schriften des in Prag promovierten Mediziners Jan E. Purkinje zu den Begrenzungen des normalen Sehens und dessen Ausgleich durch die Imagination. Eingeschränkte Blickführung, ein- und zweiseitige Betrachtung, Einflüsse durch Licht, Dunkelheit und Farbe werden nach den Reflexionen verschiedener Theoretiker, darunter des Berliner Philosophen Otto F. Gruppe, zur Klärung der zentralen Frage erörtert wie die Sinneseindrücke in das Medium Bild übertragen werden. Nach Pietsch liegt C. D. Friedrichs Bildkompositionen meist eine geometrische Ordnung zu Grunde, deren Figuration ebenso wie die durch Licht- und Farbwirkung erzeugten Stimmungen den Betrachter über eine gezielte

Blickführung hinaus aber auch in psychologischer Hinsicht lenken. Ähnliches zeigt sie für Blechens „analytische Anschauung“ seiner Naturgemälde auf.

ZUSAMMENFASSUNG

Annik Pietsch ist mit diesem Werk ein methodisch und inhaltlich neuartiges Kompendium in der Verbindung von Kunst-, Geistes- und Wissenschaftsgeschichte, von Naturwissenschaft, Ästhetik und Maltechnik bis zur Erforschung der Sehvorgänge und der Rezeptionssteuerung bei Künstlern und Betrachtern gelungen. Sie zeigt wie neue wissenschaftliche Erkenntnisse zwischen der Zeit der Aufklärung und den Vorstufen zur künstlerischen Autonomie in der frühen Moderne Kunsttheorie und künstlerische Praxis reformierten und wie sich dieser Wandel am Aufbau der Bilder selbst ablesen lässt. Damit wird deutlich, dass die jeweiligen Maltechniken erst in Kenntnis ihrer Funktion und Stellung im Bildganzen ihre ganze Bedeutung offenbaren und so wesentlich zum „Lesen“ und Verstehen beitragen können.

Im Besonderen wird die Entwicklung der Malerei und des Kunstdiskurses in Berlin und die Rolle seiner Kunstakademie im europäischen Zusammenhang deutlich gemacht. Die Fülle des dafür auf über 500 Seiten ausgebreiteten Materials an Werken, gedruckten und ungedruckten Quellen, historischer und aktueller Literatur zu den verschiedenen Fachgebieten ist beeindruckend. Ebenso die Anzahl an bekannten und weniger bekannten Künstlern, Literaten, Philosophen und Wissenschaftlern aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Die regelmäßig in den Text eingestellten zeitgenössischen Originalzitate ergänzen die aufgestellten Thesen der Autorin ebenso wie die sorgfältig ausgewählten und in unmittelbarer Textnähe platzierten Illustrationen. Die über 2000 Anmerkungen bieten für jeden der drei Hauptteile nicht nur genaue Nachweise der Zitate, sondern enthalten für alle weniger geläufigen Maler, Forscher und Kunsttheoretiker informative Kurzbiographien, die zum Verständnis des intellektuellen Netzwerkes dieser Zeit sehr beitragen. Nicht zuletzt wird die Vermittlung der oft komplizierten Fragestellungen und Gedanken durch eine verständliche, klare Sprache getragen. Die Übersicht bleibt durch eine kluge Gliederung der Hauptteile mit Unterkapiteln und Zwischenabschnitten gewahrt. Dadurch kann sich der Benutzer auch auf engere Bereiche seines direkten Interesses konzentrieren. Es bleibt zu wünschen, dass Annik Pietschs fruchtbare Gedanken, ihre Thesen und Beobachtungen weiterwirken und die Forschung auch für andere Kunstzentren und -perioden in ähnlich vielseitiger Perspektive befruchten.

Manfred Koller

English Abstracts / Englische Kurzfassungen

Paul Mabringer

LISTING STRATEGY, CONCEPT AND PROGRAMME

The aim of the Federal Monuments Authority's listing strategy is a nationwide uniform, planned approach to preservation and a reduction in the number of monuments worthy of protection but not yet listed. A three-step model should make it possible to systematically filter out from the potential monuments in the database those objects that need to be checked for their value as a monument after **A** – evaluation of the database, **B** – regional comparisons and local inspections, and finally **C** – by means of an expert examination procedure. The listing concept contains different categories, such as monumental buildings, endangered heritage, regional focuses such as rural architecture, modernism or post-war modernism. In the field of archaeology, this also includes monumental objects such as mines, Roman towns, or endangered individual objects and regional focal points such as hill-top settlements and Roman villas. The listing concept categories are used to draw up an object-specific annual inspection programme with regional focuses. This ensures a planned procedure for the examination for listing. The programme is supplemented by inventory projects for objects which have not yet been comprehensively recorded, such as former camps from the Nazi period, former Jewish religious buildings or post-war modernist buildings, which 20 years ago did not yet enjoy the appreciation of experts as they do now.

Nott Caviezel

PLANNING IN MONUMENT PROTECTION

In the field of monument conservation concrete planning also means anticipating the future in the mind, actually getting things underway in order to implement them in accordance with a plan and to bring them towards a declared goal within a defined period of time. Clever and successful strategies developed in advance implement

transparency and enlightenment and can be upheld in the negotiation processes that our democratic political system requires. Raphael's "Letter on the preservation of historical monuments" from the beginning of the 16th century to the Pope and the recommendations of Karl Friedrich Schinkel from 1815 set out principles that are still valid today: First, the determination of the current situation, then the evaluation thereof, and finally taking action. Even today, it is important to make use of the privilege of sovereign self-administration within the current legal situation. Experience shows that plans that cover a number of years and are, above all, binding are very efficient. The planning and its implementation must be accompanied by broadly based communication activities. The article concludes with a number of concrete recommendations on the basic approach and on measures to be considered in the short, medium and long term. *Protéger c'est prévoir!*

Barbara Keiler

SCHEDULED LISTING BY THE FEDERAL MONUMENTS AUTHORITY WITH REGIONAL AND TIME-RELATED PRIORITIES, USING THE EXAMPLE OF VORARLBERG 2013–2019

The focal points of the listing of buildings in Vorarlberg over the last six years were determined in advance in cooperation with the Department for Inventory and Monument Research of the Federal Monuments Authority (BDA). There were usually regional focal points (e.g. towns in the Rhine valley, the Walgau or Montafon), and for one year there was also a temporary focus on works from the interwar and post-war periods. Wherever possible, the decision also took account of increased demolition or construction activity in the regions. During/after the inspection, the area representatives were consulted if requests for changes were made by the owners. All the results were discussed in the team and in some cases the above-mentioned department was also consulted. The figures for the last few years show that since the lists were recorded at the beginning of the 2000s, numerous objects

had already been altered or destroyed, and only about a quarter had actually been placed under monument protection. A major change was observed particularly in the case of rural, agricultural buildings (keyword: cultural landscape).

Petra Weiss

SUMMER RESORT VILLAS IN THE SALZKAMMERGUT. AN ATTEMPT AT LOCALISATION

Memory culture is based on collective memory, the material dimension of which includes media such as monuments. These are not neutral carriers of information but construct forms of reality and the past. Monument protection and preservation make use of and interact with the medium of monuments. In doing so, a constant re-interpretation of monument values and levels of meaning takes place in parallel with the changes in society. Until around 1800, salt was the focus of identification of the Salzkammergut. At the beginning of the 19th century, the focus switched to natural beauty. The Salzkammergut underwent a change towards becoming a tourist destination. At the same time the doctors Josef Götz and Franz de Paula Wirer discovered Bad Ischl as a place for various spa treatments, winning over numerous spa guests from amongst the imperial family and the aristocracy. In the course of time, the middle classes and artists such as Franz Lehár also settled in Bad Ischl. It was in this context that many villas “in the country” were built. The following essays present the topic of summer resort villas in the Salzkammergut, from the beginning, through the war and interwar years, to the present day.

Marie-Theres Arnbom

SUMMER RESORT IN THE SALZKAMMERGUT. THE VILLAS AND THEIR INHABITANTS

The Salzkammergut and with it Bad Ischl had something magical; from the Biedermeier period onwards, the imperial court, artists of all disciplines, international businessmen and industrialists – they all spent the summer months in the countryside enjoying the fresh air. They shaped the lifestyle of the summer resort and the places where they settled. But these families needed a place to stay and so a brisk construction activity began throughout the Salzkammergut – from palaces to modest houses, there was a house for every taste. After the end of the First World War many things changed: the old elites were impoverished and new war profiteers dominated the scene, and there was an increase in the Jewish public. Some plac-

es boasted of being “Jew-free” just three years after the end of the First World War. The way in which Jewish villa owners were deprived of their possessions in 1938 was unprecedented in its radicalism and contempt for humanity. More than 200 villas throughout the Salzkammergut were expropriated.

Susanne Leitner

“CITY DWELLERS’ LUST FOR THE COUNTRY IN SUMMER” – THE TYPOLOGICAL DEVELOPMENT OF VILLA ARCHITECTURE IN THE SALZKAMMERGUT

The typology of summer resort architecture in the Salzkammergut has developed in a variety of ways since the beginning of the 19th century. The summer stay in the countryside, which originally started with the imperial family, was reflected in the architecture of the rural homes in the form of castles and villas. The bourgeoisie encouraged the building type of the manor house. The building forms always adapted to the trends of the time, with styles such as historicism, Tudor style or art nouveau being adopted. The famous architects of the time came to the Salzkammergut to implement these styles. However, the architectural designs also reflected local building traditions, leading to the development of the “Swiss House style”. In some places, there was a merger of rural and urban building styles. In this way, impressive buildings were constructed in this region well into the 20th century and still characterise the landscape of the Salzkammergut today, serving as a special testimony to regional building culture.

Michael Malderle

SUMMER VILLAS IN THE AUSSEERLAND

This paper on the summer villas in the Ausseerland region is intended as a supplementary contribution to the expert discussion held in Bad Ischl in 2019 on the stock-taking and protection strategy for the summer villas in the Salzkammergut. The work is based on, firstly, the author’s findings from his current doctoral thesis on the synthesis between town and country in the architecture of the Ausseerland and, secondly, the results from his activity as curator of the exhibition “BauArt Ausseerland”, initiated by the ARGE Kammerhofmuseum Bad Aussee. In the course of this curatorial activity, the author dealt intensively with the development and typology of villa architecture in the three Ausseerland communities of Bad Aussee, Altaussee and Grundlsee. The paper provides an overview of the re-

gion, the country and its people, the development of the summer resort and the construction of summer villas in the Ausseerland. In this context, an attempt is made to develop a typology of Ausseer summer villas, which is discussed in detail.

Stefan Weber

MODERN TRADITION AND TRADITIONAL MODERNITY. THE VILLA AND THE FAMILY HOUSE SINCE 1918

This essay traces the development of Austrian villa construction in the 20th century using the example of the Salzkammergut. The villa as a building type proves to be directly linked to the economic and social upheavals surrounding the two world wars. After the First World War, many villas were converted into boarding houses for the new tourist class of blue and white-collar workers. At the same time, upper middle-class manor houses continued to be built by renowned architects. Expulsion and expropriation under the National Socialists put a final end to this continuation of the bourgeois summer resort culture. The tentative upswing after the Second World War culminated in widespread prosperity from the 1960s onwards; the single-family home became affordable for many and adopted the villa's representative design language. The formal orientation of the contemporary villa towards the single-family house of the Modern, on the other hand, means that the boundaries between the different types of house are ultimately beginning to blur.

Geraldine Klever

LAKESIDE VIEW AND SHORE ZONE BUILDING: MONUMENT SURVEY AT LAKE WÖRTHERSEE

Following an initial campaign to protect the historic summer resort architecture on Lake Wörthersee in the 1980s and 1990s, the Federal Monuments Authority undertook a new survey of the entire shore zone in 2019. The aim of this inspection was to determine what remains of the existing tourist buildings and where there is still a need for action with regard to future monument conservation. As shown in Geraldine Klever's contribution, the "Wörthersee architecture" between 1880 and 1930 with its characteristic building functions from boathouse to large hotel is already well, if not yet completely, recorded. Thus the oeuvre of Franz Baumgartner (1876–1946), which has now been scientifically researched and which characterises the Wörthersee cultural landscape with more than 140 com-

pleted building projects, is not yet comprehensively represented in the monument inventory. At the same time, the buildings of the second half of the 20th century are now considered worthy of preservation, so that the tourism architecture of this period is also increasingly becoming the focus of attention for conservationists.

Inge Podbrecky

FROM SALON TO LIVING ROOM. CONTRIBUTIONS TO THE GENESIS OF THE VIENNESE SINGLE-FAMILY HOME

This text examines the genesis of the single-family house together with its functions, structures, demands and design variations in late 19th and early 20th century Austria. Four theses are put forward: firstly, the single-family house was the product of the fusion of the traditions of the villa and the workers' dwelling; secondly, its central feature was the creation of the living room, i.e. a room combining numerous functions; thirdly, the single-family house was the result of an attitude of renunciation and restriction in comparison to 19th century bourgeois housing types; and fourthly, this development came to an end around 1930. In this context, the penetration of bourgeois forms of living and housing into non-bourgeois milieus plays an important role. The significance of the general formal reduction that resulted from the arrival of Modernism in the architectural mainstream around 1930 is also addressed in this context.

Claudia Riff-Podgorschek / Fabia Podgorschek / Claudio Bizzarri

RESTORATION AS A GAIN IN KNOWLEDGE USING THE EXAMPLE OF THE DOMINICAN CHURCH IN KREMS – FANTASY AND COLOUR IN THE GOTHIC

The restoration of the choir of the Dominican Church and the detailed study of the architectural polychromy uncovered over fifty years ago has led to new insights into the building history of the church as well as into the technical conditions in the Krems area around 1300. This confirmed the thesis that not only the choir and nave were planned in their present form from the very beginning, but that the use of colour on the architectural structural elements of the entire church interior was also based on one decoration programme. The latter marked the completion of a major Gothic building project and was carried out by a specific workshop. The clarity of the colourful

patterns regained by the restoration have made it possible for the first time to identify the style of this Gothic painting workshop, to which two other objects in the Krems area can also be assigned.

Manfred Koller

WHITE AND SMOOTH, ROUGH AND MATT.
THE BAROQUE FACADES OF THE AUGUSTINIAN
MONASTERIES IN AUSTRIA

Works from the 17th and 18th centuries have formed an important focus of the façade investigations carried out by the Department for Conservation of the Federal Monuments Authority since 1968. Although these findings have usually been prompted by a current restoration project, their results also serve historical building research on the history of architectural surfaces in Austria's various building periods and art landscapes. The art, architectural and material-historical analyses of the results initially concentrated on well-known architects and urban planning contexts. This paper, for the first time, evaluates the material collected over several decades for the prominent order of Augustinian Canons and their church and monastery architecture. The eight examples examined in the federal provinces of Lower and Upper Austria and Styria show many similarities in the composition of materials and colouring for the construction phases of the 17th and especially the 18th century. The final chapter discusses the related material and art historical questions.

Manfred Koller / Richard Fritze / Peter Adam

THE TRINITY CHAPEL OF LEITHAPRODERSDORF
AND THE PROBLEM OF EXPERTISES FOR
MONUMENT CONSERVATION

On the old pilgrimage route from Eisenstadt to Loretto over the Leitha Mountains, in a narrow, wooded valley, lies the large brick chapel dedicated to the Holy Trinity. It was consecrated in 1683 and has recently been severely neglected. The owner appealed against its being listed in 2011, supported by a private expertise concerning the low quality and importance of the building. The Federal Administrative Court subsequently appointed two independent experts as appellate body to assess the art-historical and monumental significance of the chapel as well as restoration issues. The experts supplemented the official expertise with references to the spring rising near the chapel, a plan of the building (statics, wall damage) and restoration findings (plaster, paint, altar, sculpture, flooring) as indications of regional and national importance.

After the entry into force of the preservation order in 2015, the building was refurbished and the interior and altar sculptures were restored and a late baroque painting exposed in the apse. This complements recent new finds of such interior decorations in northern Burgenland.

Wilhelm Georg Rizzi / Johann Kronbichler

CONSTRUCTION AND DECORATION OF THE
PARISH CHURCH IN RAPPOLTENKIRCHEN
DURING THE BAROQUE

For Luigi A. Ronzoni on his 80th birthday

In 1740, the parish church of Rappolttenkirchen was transferred from the Questenberg family to Johann Ferdinand Graf Kuefstein, who commissioned Joseph Munggenast for the façade. The interior work began later and gives a uniform overall impression, achieved by complete al fresco decoration in stucco finto including figurative mirror fields, together with altars, pulpit and oratory, all from the hand of Antonio De Agostini, who was apparently commissioned with the overall planning and left his signature with the date "1749" on the quadrature by the oratory. The painting in the nave continues in varied forms and bears the signature of the Imperial Court theatre painter Franz Anton Dannè. The figurative paintings in the main fresco are by Friedrich Gedon, Daniel Gran's former student and assistant. The fresco in the choir bay depicting the Eucharist in a nimbus of angels was painted in the 1760s by Josef Ignaz Mildorfer.

Georg Zeman

TWO EARLY 16TH CENTURY SWABIAN APOSTLE
STATUES IN THE VIENNA SCHOTTENSTIFT

The article concerns two wooden gothic sculptures that were previously unknown to research. The sculptures are not old monastic property, only coming into the monastery in the 20th century, although the exact date of their acquisition cannot be determined. However, it is possible that it was not until 1938 that they came into the possession of a then member of the monastic community. The author asks whether the change of ownership in this case could have taken place under pressure from the Nazi regime. The question can in all probability be answered in the negative. The art historical classification of the figures is based on aspects of costume history, technique and style. The figures were created in a currently unidentified Swabian workshop around 1510/15. Various indications suggest

that the unknown artist knew the workshop of Niklaus Weckmann.

Maria Pötzl-Malikova

THE TOMB OF COUNT JOHANN ADOLPH METSCH IN VIENNA'S SCHOTTENKIRCHE. ITS PRESUMED DESIGNER, THE ABBÉ JEAN FRANÇOIS MARCY AND THE ARTIST WHO CREATED IT, BALTHASAR FERDINAND MOLL

The high-quality tomb of Count Johann Adolph Metsch from 1768, which has received far too little attention so far, has only been discussed by Claudia Wöhrer and Ulrike König in a larger art historical context. Both came to the conclusion that its figural parts are by Balthasar Ferdinand Moll. A detailed examination of the monument confirms this attribution, but excludes Moll's authorship of the overall concept of this aedicular monument. It can be assumed that its designer is the same person who conceived the obelisk tomb of the Archbishop of Vienna, Johann Joseph Count Trautson (died 1757) in Vienna's Stephansdom. Another monument that appears to be a variation of that by J. A. Metsch is the tomb of the physician Gerard van Swieten, commissioned by Maria Theresa in 1772 for the Augustinian Church, which no longer exists today. We know its appearance from Swieten's commemorative medal, while contemporary sources also name the designer, the well-known court mathematician Jean François Marcy, who can also be regarded as the author of the overall concept of the two tombs mentioned above.

Elisabeth Krebs

RESTORATION OF THE FUNERARY MONUMENT OF COUNT JOHANN ADOLPH METSCH IN VIENNA'S SCHOTTENKIRCHE

The tomb of Count Metsch in Vienna's Schottenkirche was created in 1768. Metal applications of lead attributable to the Viennese sculptor Balthasar Moll are mounted on black and white marble. The sculptured lead elements – 2 mourning genii, the portrait medallion of the Count, laurel garlands and the Count's coat of arms together with a bronze inscription are the main elements of this early classicist tomb. All the metal parts were in a very poor state of preservation and have been gilded over in a series of renovation phases. After a thorough examination of the individual elements, the secondary coatings were removed and the corrosion of the lead inventory treated. The technical repair of damaged elements was followed by the ad-

dition and reconstruction of major missing parts. All the lead elements have now been restored to their original material appearance.

Klaus-Ingo Arnstadt / Albrecht Miller

FOUR ANIMAL SCULPTURES – ALLEGORIES OF THE FOUR OLD CONTINENTS BY JOSEF STAMMEL AROUND 1742

Thanks to the biography and stylistic characteristics of the versatile sculptor Josef Stammel (1695–1765), considered, along with Georg Raphael Donner, as the greatest sculptor of 18th century Austria, he can be identified as the author of a group of four original and expressive animal figures. Since he worked almost exclusively for the Admont Benedictine monastery in Styria, it should be possible to integrate the sculptural group into the history of this monastery's construction and decoration. What was at least the proposed location has been found in the first library building, which was due for furnishing in 1742. From this we can deduce a probable date of origin of around 1742/43. The group of animals was apparently intended to frame a ceiling fresco on the same theme with the visit of the Queen of Sheba to King Solomon, following the example of the monastery library in Altenburg. Differences of opinion between the art-loving abbot and renowned fresco artist led to the fresco project being discarded. The animal busts thus became superfluous and even after the first library building was abandoned in 1754, they were not used in subsequent library buildings due to changes in the building and furnishing plans. They were stored in a depot and, after becoming appreciated once again, probably became private property in the second half of the 19th century.

Eva Berger

BEHIND HIGH WALLS IN THE MIDDLE OF THE CITY: THE GARDEN OF THE SCHWARZENBERG SUMMER PALACE IN VIENNA AND ITS PUBLIC ACCESSIBILITY FROM THE EARLY 18TH CENTURY TO 2020. FIRST PART: 18TH AND FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

The first part of this two-part article tells the story of public access to the garden of one of the most magnificent baroque summer palaces in Vienna, the Palais Schwarzenberg, from the early 18th century to the middle of the 19th century: Set out in chronological order, unpublished and published writings from archives, such as diaries, travel guides and travel descriptions, local history, poems, news-

paper and magazine articles as well as plans and pictorial documents provide insights into the role that the elaborately planned, landscaped and maintained gardens of the aristocratic class played in the estate-based society of the “Old World”.

Friedrich Polleroß

THE FRESCOS IN GURK AND THE BEGINNINGS OF “VISUAL CULTURE” IN AUSTRIA

The article presents examples of early scientific illustrations of the state preservation of historical monuments. The “Mittheilungen der k. k. Central-Commission”, co-founded by Rudolf Eitelberger and published since 1856, and the book series “Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates”, published since 1858, were characterised by high-quality illustrations. The six pen-and-ink drawings, which have been preserved in the estate of Karl Maria Swoboda in the archives of the Institute of Art History, date from 1864. Five of the sheets, measuring between 70.5 x 51.2 and 63 x 102 centimetres, show the frescoes of the Bishop’s Chapel in Gurk, the sixth shows the vault of the Ossuary in Pisweg and is the only one dated and signed: “Pisweg bei Gurk Alb Cam 864/ 24/I”. When the report on the frescoes in Pisweg appeared in the 15th volume of the “Mittheilungen” of 1870, the illustration was created “after an original copy by Professor Johann Klein”. Johann Evangelist Klein (1823–1883) had studied at the Academy of Fine Arts, mainly under Joseph von Führich. From 1854 he taught drawing and specialised in the design of church stained glass windows and mosaic paintings. His sketches formed the basis for windows for the cathedrals in Bratislava, Erfurt, Linz, Vienna and Cologne. For the “Central-Commission” he made drawings of the stained-glass windows of Graz cathedral as well as of frescoes in Bozen/Bolzano and Gurk. The latter then served as the basis for a new publication of the Gurk murals in the “Mittheilungen” of 1871.

Johann Gallis / Albert Kirchengast / Stefan Tenhalter

POST-WAR MODERNISM IN BURGENLAND. REPORT OF AN INVENTORISATION

After explaining the intentions of the client and the specific initial situation, the present report describes the scientific-methodological approach to the inventorisation, the structuring of the contents of the survey and the assessment of the relevant Late Modernist building stock in Burgenland. The formative phases of Burgenland’s architectural history from 1945 to the early 1980s are then pre-

sented. Three striking developmental stages can be distinguished: a “traditionalist Modernism” until around 1955, followed by an “internationalisation of the formal language” and finally, from 1965 onwards, the “age of brutalism”, which is currently receiving special attention. On the basis of selected examples, the first publication of the results of this inventorisation project briefly presents the most important buildings of the periods covered and places them in the context of their social and cultural environment.

Johann Gallis / Albert Kirchengast / Stefan Tenhalter

SAFE AND SECURE. THE HUMMEL COMPANY BUILDING BY KARL SCHWANZER

The text sets out on a search for architectural traces in northern Burgenland and is an inventory of a largely unknown building of the Hummel stonemasonry firm. Built in the late 1960s by the eminent Austrian architect and university lecturer Karl Schwanzer, it is situated in the middle of the cliffs of the hills around Rust and is today part of a central ensemble of post-war modernism. After a brief presentation of the historical-topographical context and the history of the long-standing company, the article focuses on an analysis of the project’s planning history using extensive archive material. The comprehensive description of the building, the analysis of its tectonic structure as well as its idiosyncratic construction is followed by an attempt to assess and classify it within Schwanzer’s work.

Norbert Mayr

GOOD THINGS NEED A HURRY. COMMENTS ON ARCHITECTURAL MONUMENTS THAT ARE NOT YET OFFICIAL

The NGO “Buildings in Need” [BiN] is an independent network comprising dozens of specialist institutions at local, Austrian and international level, and architectural experts. Since September 2017, [BiN] has been focusing on 20th century buildings of relevance to monument protection and their respectful further development – including by means of the periodic “Day of the Defenceless Monument”. We would like to point out the urgency of increasing the personnel and financial resources of the Monuments Office, whose staff is supported by our expert reports. There is a more than urgent need to begin the systematic processing with a pool of the 20th century monument candidates, there are gaps in all decades, with the last 30 years being somewhat new territory. The final

selection for buildings built before 1990 must be made by 2025 at the latest, and those for the period 1990–2000 by 2030. The unbiased view of a younger generation of architectural historians and researchers is useful not only in questions of style – keyword postmodernism –, in the

age of the Anthropocene with a worsening climate crisis account must also be taken of the handling of resources such as soil, (building) materials, energy (technology) etc. over the life cycle.

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Heftes

PETER ADAM
Bundesdenkmalamt
peter.adam@bda.gv.at

MARIE-THERES ARNBOM
mt@arnbom.com

KLAUS-INGO ARNSTADT
kunst@dr-arnstadt.de

EVA BERGER
Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen
Fachbereich Landschaftsplanung und Gartenkunst
Technische Universität Wien
eva.berger@tuwien.ac.at

CLAUDIO BIZZARRI
bizzarri.claudio@aon.at

NOTT CAVIEZEL
Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege
Technische Universität Wien
nott.caviezel@tuwien.ac.at

KERO FICHTER
kero.fichter@web.de

RICHARD FRITZE
office@fritze.at

JOHANN GALLIS
johann.gallis93@hotmail.com

BARBARA KEILER
Bundesdenkmalamt
barbara.Keiler@bda.gv.at

ALBERT KIRCHENGAST
albert.kirchengast@khi.fi.it

GERALDINE KLEVER
Bundesdenkmalamt
geraldine.klever@bda.gv.at

MANFRED KOLLER
manfred.koller@kabsi.at

ELISABETH KREBS
e.krebs@aon.at

JOHANN KRONBICHLER
info@johannkronbichler.at

ANDREAS LEHNE
andreas.lehne@chello.at

SUSANNE LEITNER
Bundesdenkmalamt
susanne.leitner@bda.gv.at

PAUL MAHRINGER
Bundesdenkmalamt
paul.mahringer@bda.gv.at

MICHAEL MALDERLE
michael@malderle.com

NORBERT MAYR
office@norbertmayr.com

ALBRECHT MILLER
albrecht.miller@freenet.de

INGE PODBRECKY
Bundesdenkmalamt
inge.podbrecky@bda.gv.at

FABIA PODGORSCHKEK
fpodgorschkek@bkrd.at

FRIEDRICH POLLERROSS
Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
friedrich.pollerross@univie.ac.at

MARIA PÖTZL-MALIKOVA
poetzlma@aol.com

CLAUDIA RIFF-PODGORSCHKEK
c.riff@riffog.com

WILHELM GEORG RIZZI
wg.rizzi@aon.at

STEFAN TENHALTER
stefan.tenhalter@aon.at

STEFAN WEBER
Bundesdenkmalamt
stefan.weber@bda.gv.at

PETRA WEISS
Bundesdenkmalamt
petra.weiss@bda.gv.at

P. AUGUSTINUS GEORG ZEMAN OSB
Schottenstift, Wien
augustinus.zeman@schottenstift.at

Abbildungsnachweis

Halbseitige Abbildungen:

S. 19: Residenz Elisabeth, Bad Ischl, Pfarrgasse 2, Foto: BDA, Eva Lettl 2019.

S. 95: Rappoltenkirchen, Presbyteriumkuppel, Reliefmedaillon, Foto: BDA, Bettina Neubauer-Pregl.

S. 229: Betriebsgebäude Firma Hummel von Architekt Karl Schwanzer, St. Margarethen, Foto: BDA, Martina Oberer-Kerth.

Beitrag Keiler:

Abb. 1: BDA, Grafik.

Abb. 2: [wikipedia.org/wiki/Datei:Fidelisstra%C3%9Fe_6,_Feldkirch,_Villa_Metzler,_Friedrich_Böhringer_\(27.8.2020\)](https://www.wikipedia.org/wiki/Datei:Fidelisstra%C3%9Fe_6,_Feldkirch,_Villa_Metzler,_Friedrich_Böhringer_(27.8.2020).).

Abb. 3: [wikipedia.org/wiki/Datei:Steinebach_Textilwerke_Dornbirn,_Friedrich_Böhringer_\(27.8.2020\)](https://www.wikipedia.org/wiki/Datei:Steinebach_Textilwerke_Dornbirn,_Friedrich_Böhringer_(27.8.2020).).

Abb. 4: BDA, Grafik.

Beitrag Arnbom:

Abb. 1, 2, 4: Archiv Arnbom.

Abb. 3: Allgemeine Bauzeitung, 1857, Pläne, Bl. 136 (ANNO/ÖNB).

Beitrag Leitner:

Abb. 1: BDA, Fotoarchiv, alte Ansichten, Inv.-Nr. OÖ 49.

Abb. 2, 5, 7: BDA Oberösterreich, Susanne Leitner.

Abb. 3, 4, 6: BDA Oberösterreich, Fotoarchiv.

Abb. 8: BDA Steiermark, Alois Murnig.

Abb. 9: Foto von Szojak – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0 at, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27651793> (18.4.2020).

Abb. 10: Jana Breuste.

Beitrag Malderle:

Abb. 1, 4, 5, 8, 9, 14, 15: Michael Malderle.

Abb. 2: Privatarchiv Peter Grill, Bad Mitterndorf.

Abb. 3, 7, 10–13: Kammerhofarchiv Bad Aussee.

Abb. 6: Privatarchiv Familie Ridder, Altaussee.

Beitrag Weber:

Abb. 1: Leo Gander / Atterwiki. https://www.atterwiki.at/images/d/d7/Pr040100_SWN_L_Curzon.JPG (20.11.2020).

Abb. 2, 5: BDA, DMDB.

Abb. 3: BDA, Fotoarchiv, Michael Oberer.

Abb. 3a: Clemens Holzmeister: Bauten, Entwürfe und Handzeichnungen, Salzburg: Anton Pustet Verlag, 1937.

Abb. 4, 7: Felix Friedmann Photography.

Abb. 6: Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Friedrich Achleitner.

Abb. 8: Edith Maul-Röder, Wels.

Abb. 8a: Architekten Luger & Maul.

Beitrag Klever:

Abb. 1, 7, 13, 15–23, 25, 26, 28, 29, 32: Heimo Kramer.

Abb. 2: BDA, Planarchiv.

Abb. 3: Kärntner Landesarchiv.

Abb. 4, 27: BDA Kärnten, Geraldine Klever.

Abb. 5: „Architekt Franz Baumgartner 1876-1946“, 1908, Ausstellungskatalog Klagenfurt 1986.

Abb. 6, 11, 12, 24, 33: BDA, Fotoarchiv Wien, Petra Laubenstein.

Abb. 8: Gemeindearchiv Velden am Wörther See.

Abb. 9: Foto Falkensteiner, Schlosshotel Velden.

Abb. 10: Foto Manfred Schenk.

Abb. 14: BDA Kärnten, Gorazd Živkovič.

Abb. 30: Foto Alban Berg Stiftung/Stephan Trierenberg.

Abb. 31: Anja Koppitsch.

Abb. 34: Gert Steintaler.

Beitrag Podbrecky:

Abb. 1: Eitelberger und Ferstel, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus“, 1860, Tafel 3 (ÖNB/ANNO).

Abb. 2: Allgemeine Bauzeitung 1879, Tafel 57 (ÖNB/ANNO).

Abb. 3: Das Interieur, 1903, Tafel 161; bei Bevorzugung des Grundrisses der Alternative: Der Architekt 1903, Seite 88.

Abb. 4: Der Architekt, 1910, Tafel 95 (ÖNB/ANNO).

Abb. 5: MAK, Kunstblättersammlung.

Abb. 6: Albertina_Inv_ALA3238, Martin Gerlach.

Abb. 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Haus_Stoessl#/media/File:Adolf_Loos,_1911-1912,_AI130_Wien,_Matrasgasse_20,_Haus_Stoessl,_p2.jpg (Version 21.11.2020).

Abb. 8: BDA, Fotoarchiv, Bettina Neubauer-Pregl.

Abb. 9: Innendekoration 1922, Seite 327

Abb. 10: B. Rukschcio/R. Schachel, Adolf Loos, Leben und Werk, Salzburg-Wien 1982, 2. Auflage 1987, S. 536.

Abb. 11, 12: Inge Podbrecky.

Abb. 13: Österreichs Bau- und Werkkunst 1928, S. 117.

Abb. 14: Allgemeine Bauzeitung 1849, Tafel 263 (ÖNB/ANNO).

Beitrag Riff-Podgorschek / Podgorschek / Bizzarri:

Abb. 1–4, 6, 7, 9–17: Claudia Riff-Podgorschek.

Abb. 5: Zeichnung Fabia Podgorschek.

Abb. 8: Johannes Weber.

Beitrag Koller:

Abb. 1–7, 9, 10–19, 21–25: Manfred Koller.

Abb. 8: BDA, Fotoarchiv, KBD 135.256.

Abb. 20: H. Schwaha.

Beitrag Koller / Fritze / Adam:

Abb. 1, 3, 5–8, 12: Manfred Koller.

Abb. 2, 4, 9–11: Richard Fritze.

Abb. 13–15: Josef Uiberlacher.

Beitrag Rizzi / Kronbichler:

Abb. 1, 5–11, 14–16: BDA, Bettina Neubauer-Pregl.

BEZUGSPREISE:

Jahresabonnement (4 Nummern) € 39,—, Doppelheft € 20,—, Einzelheft € 10,—.

Abb. 2, 4, 13: Wilhelm Georg Rizzi.

Abb. 3: Dehio NÖ, südl. der Donau, Teil 2 M-Z, 2003.

Abb.12: Fotomontage: BDA, Neubauer-Pregl/Rizzi.

Abb. 17: Wien Museum.

Beitrag Zeman:

Abb. 1, 5, 7, 9, 11: Schottenstift, P. Christoph Merth.

Abb. 2: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 3: Alte Pinakothek, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung.

Abb.4: Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, P. Frankenstein/H. Zwietasch.

Abb. 6: Bayerisches Nationalmuseum München, Walter Haberland.

Abb. 8, 10: Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Jochen Ansel.

Beitrag Pötzl-Malikova:

Abb. 1, 13: ÖNB, Bildarchiv.

Abb. 2: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Karl Pani.

Abb. 3–8, 11: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, René Steyrer.

Abb. 9, 14: Budapest, Országos Széchényi könyvtár (Ungarische Nationalbibliothek).

Abb. 10: Wien, Schottenstift.

Abb. 12: Schloss Komorní Hrádek (Tschechische Republik), Photoarchiv.

Abb. 15: Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett.

Abb. 16: Elfriede Mejchar.

Beitrag Krebs:

Abb. 1–15: Elisabeth Krebs.

Abb. 16: Schottenstift, P. Christoph Merth.

Abb. 17: N. Dechant, Kenotaphiographia Scotensis, Wien 1877.

Beitrag Arnstadt / Miller:

Abb. 1–5, 9, 11, 12, 16: Klaus-Ingo Arnstadt.

Abb. 6: BDA, Fotoarchiv, N 9776.

Abb. 7, 8: Verlag St. Peter, Salzburg.

Abb. 10: <http://www.das-eigen-pferd.de/Pferdegesundheit/huflehre/Abb.2> (9.10.2020).

Abb. 13, 15: Collage: Klaus-Ingo Arnstadt, Details aus „Die Weihnachtsskrippe in der Stiftskirche der Benediktiner zu Admont“, Hg. Benediktinerstift Admont - Archiv und Bibliothek, P. Maximilian Schiefermüller OSB, © 2015, dort S. 17.

Abb. 14: Collage: Klaus-Ingo Arnstadt.

Abb. 17, 19: BDA, Fotoarchiv.

Abb. 18, 20: Sammlung der Photothek im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Woisetschläger.

Abb. 21: BDA, Fotoarchiv, Irene Dworak.

Abb. 22: BDA, Fotoarchiv, Michael Oberer.

Abb. 23: Collage: links: BDA, Fotoarchiv, Michael Oberer, rechts: Klaus-Ingo Arnstadt.

Beitrag Berger:

Abb. 1 aus: J. E. Fischer von Erlach, J. A. Delsenbach, Anfang Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien (...), Wien, 1719, 3. veränderte Aufl., 20. Tafel, BDA, Fotoarchiv, alte Ansichtensammlung W780.

Abb. 2: Cesky Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, Grafiksammlung, Inv. Nr. 5839.

Abb. 3: aus: S.Kleiner, Viererley Vorstellungen angenehm - und zierlicher Grundriße folgender Lustgärten und Prospecten, so ausser der Residenz-Stadt Wienn zu finden (...), Augsburg, o.J. (um 1737/1738), 10. Tafel.

Abb. 4 :aus: wie Abb. 3, 16. Tafel.

Abb. 5: Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1669.

Abb. 6: Cesky Krumlov, Schwarzenberg-Zentralarchiv, Zentralbauleitung, Plan Nr. 9149; Abb. in: Spitaler, 2013, wie Anm. 1, Tafel CXC.

Abb. 7: Tit elkupferstich in: o.A., Darstellung der Ersten Pflanzen-Ausstellung zu Wien im Monathe May 1827, Wien, 1827.

Beitrag Polleroß:

Abb. 1, 2, 5–7: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte.

Abb. 3, 4: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 16 (1871), ÖNB, Anno.

Beitrag Gallis / Kirchengast / Tenhalter:

Abb.1, 2: Burgenländische Landesbibliothek.

Abb. 3, 4, 10, 11 (Ansichtskarte): Archiv Johann Gallis.

Abb. 5, 8: Archiv Johann Gallis, Nachlass Julius Kappel.

Abb. 6: Archiv Johann Gallis, Nachlass Edmund Zimmermann.

Abb. 7, 13, 14: Johann Gallis.

Abb. 9: Archiv Odo Hutter, Nachlass Rudolf Hutter.

Abb. 12: Archiv Joseph Haydn Konservatorium Eisenstadt.

Abb. 15, 16, 20: Archiv Matthias Szauer.

Abb. 17: Architekturzentrum Wien, Sammlung, Vorlass Herwig Udo Graf.

Abb. 18: Archiv Herwig Udo Graf.

Abb. 19: Archiv Georg Gesellmann.

Abb. 21: Quelle: Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: unbekannt.

Beitrag Gallis / Kirchengast / Tenhalter:

Abb. 1–6: Karl Schwanzer Archiv, Wien Museum.

Abb. 7–10: Firmenarchiv Gustav Hummel.

Abb. 11–13: BDA, Fotoarchiv, Martina Oberer-Kerth.

Beitrag Mayr:

Abb. 1: Mitteilungsblatt Das Wüstenroter Eigenheim 1950.

Abb. 2: BDA, Fotoarchiv, Petra Laubenstein.

Abb. 3, 5, 6, 8–10, 12: Norbert Mayr.

Abb. 4: 5503-02 Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto Margherita Spiluttini.

Abb. 7: Jürgen Radatz.

Abb. 11: 8228-c, Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto Margherita Spiluttini.

Beitrag Lehne:

Archiv, Andreas Lehne

Beitrag Koller:

Abb. 1: BDA, Fotoarchiv.

Abb. 2, 4, 5: Manfred Koller.

Abb. 3: ÖNB-Bildarchiv, Ce20/1.

Beitrag Fichter:

Abb. 1: ÖNB Handschriftensammlung, HS. 15501, S: 263.

Abb. 2: ÖNB Handschriftensammlung, Cod. 1912, S: 154.

Beitrag Koller:

Abb. 1–4: Annik Pietsch, Wissenschaft der Farbe 1750–1850, Berlin-München 2014, Repros Manfred Koller.

