

Fundação Cuidar e Futuro

Tagung
der
Pax Romana
Mai 1956

I N H A L T

	SEITE
GELEITWORT	1
LITURGIE ALS GRUNDLAGE SAKRALER KUNST	
G. Egger (Wien)	2
BAROCK IN ÖSTERREICH	
Dr. Günther Heinz (Wien)	7
DIE ENTWICKLUNG DER MODER- NEN CHRISTLICHEN KUNST IN ÖSTERREICH	
Klaus Pack (Wien)	15
DAS FORUM	20
RONCHAMP UND DIE FOLGEN ..	22
DIE WALLFAHRTSKIRCHE NOTRE- DAME DU HAUT IN RONCHAMP ..	24
BUCHBESPRECHUNGEN	26

Titelbild:

M. Steinle: Leopold I., Wien, Kunsthistorisches Museum

Fundação Cuidar o Futuro

EINZELPREIS DES HEFTES: 10 SCHILLING

CHRISTLICHE KUNSTBLÄTTER, Eigentümer, Verleger und Herausgeber:
Diözesan-Kunstverein, Linz a. d. D., Herrenstraße 19. Schriftleiter: Pro-
fessor Dr. Norbert Miko, Linz, Petrinum. — Für die Diözese St. Pölten:
Prälat Dr. K. B. Frank, St. Pölten, Domplatz 1. — Der Jahrgang besteht
aus 4 Heften. Bezugspreis für den ganzen Jahrgang: 40 S. Postscheck-
konto Wien 26.090; für das deutsche Bundesgebiet 8 DM, Postscheckamt
München, Konto Nr. 120.088; für das übrige Ausland 2 \$.

Druck: Jos. Feichtingers Erben, Linz. — Klischees: Kübler & Co., KG., Linz.

Mes compliments sincères

D. Leonh. Küppers

Geleitwort



Das Subsekretariat Kunst der PAX ROMANA — MIEC (mouvement international des étudiants catholiques), das seinen Sitz in Düsseldorf hat, veranstaltete in der Zeit vom 18. bis 22. Mai dieses Jahres in Linz a. d. Donau seinen dritten internationalen Kongreß über das Gesamtthema „Christliche Kunst in Österreich — Tradition und neue Wege“. Unter den 53 Teilnehmern waren Vertreter aus Österreich, der Schweiz, Holland und Deutschland, mit einer eigenen Gruppe aus dem Saarland. Über den Verlauf der Tagung wurde bereits in einem eigenen Bullétin berichtet, das an die Federationen in allen Ländern der Welt verschickt worden ist. Als ein besonderes Entgegenkommen begrüßen nun der Leiter und die Teilnehmer an der Tagung dankbar, daß der Herausgeber der „Christlichen Kunstblätter“ in Oberösterreich, Herr Professor Dr. Norbert Miko, sich bereit erklärt hat, die auf der Tagung gehaltenen wertvollen Referate an dieser Stelle hier einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. So wird es auch den übrigen europäischen und außer-europäischen Federationen, die nicht an der Tagung teilnehmen konnten, möglich, sich weiter über die ernsthafte Arbeit in Linz zu orientieren und eine Diskussionsbasis für ihre eigene Gruppenarbeit zu finden. Sinn und Zweck solcher alljährlich stattfindenden internationalen Zusammenkünfte soll ja der sein, durch Vorträge und Gedankenaustausch in Gesprächen lebendigen Kontakt untereinander zu bekommen und vor allem über den sichtbaren Ausdruck in der Kunst mit dem geistigen und christlichen Gut desjenigen Landes, das zu der Tagung einlädt. Die Tagung in Linz a. d. Donau war unter diesem Gesichtspunkt zweifellos ein schöner Erfolg. Ihr werden im März 1957 für die nordischen Federationen in Dänemark und zu Pfingsten 1957 in Italien gleiche Tagungen folgen.

Dr. Leonhard Küppers
Direktor des Subsekretariats Kunst
PAX ROMANA — MIEC

Liturgie als Grundlage sakraler Kunst

Vortragsresümé

Die Kirche hat zur praktischen Religionsausübung der Gläubigen, begründet auf Theologie und Tradition, den Gottesdienst eingerichtet, der durch einzelne Bestimmungen geregelt und festgelegt ist. Dieser Dienst, die Liturgie, bedarf zu seiner Durchführung gewisser Formen. Diese Formen können innerhalb der durch die Bestimmungen gesetzten Grenzen allgemeinen historischen Wandlungen unterworfen sein. Sie erfassen den Raum, das Gerät, das Gewand, das Bild und schließlich auch die Musik, die Sprache und die Gebärde. Diese Dinge können unter gewissen Voraussetzungen Kunstwerke sein, stehen aber immer in Abhängigkeit von der Liturgie. Aus einem liturgischen Erfordernis muß wohl eine Form, aber noch kein Kunstwerk entstehen; daneben kann es im kirchlichen Bereich Kunstwerke geben, die von liturgischen Erfordernissen unabhängig sind. Wenn somit die Liturgie nicht die einzige Erklärung für Form und Gestalt sakraler Kunstwerke sein kann, so besteht im großen gesehen eine starke Zuordnung von Liturgie und Kunstwerk.

In erster Linie sieht hier der gottesdienstliche Raum. In der Geschichte der hl. Messe — ich berufe mich in diesen Fragen auf das Werk: *Missarum solemnita* von Jungmann — ist das erste entscheidende Phänomen, daß ihr Kern, der *Canon actionis*, von der vorkonstantinischen Zeit an in seinen wesentlichen Teilen unverändert blieb. Dieser Teil ist weder an einen bestimmten Raum noch an einen bestimmten Ort gebunden. Es ist zwar naheliegend, und in den meisten Fällen auch so geübt worden, diese Messe in einem Innenraum abzuhalten, aber auch das war keine unbedingte Notwendigkeit. Es war möglich, diese Messe in einem Haus, in einem Grab, in einem unterirdischen Gewölbe oder sonst irgendwo, sogar auch im Freien abzuhalten. Es besteht also aus den ursprünglichen liturgischen Bestimmungen keine räumliche Gebundenheit.

Diese Einrichtung ändert sich in der konstantinischen Zeit, die eine der wichtigsten Abschnitte in der Geschichte der Kirche ist, grundsätzlich. Jungmann hat festgestellt, daß in dieser Zeit sehr bedeutende Teile der ursprünglichen Messe hinzugefügt wurden. Diese sind: das Anlegen der Gewänder, der Wink mit der Mappa, der Introitus, der Gesang „*Ecce sacerdos*

magnus“, die Prozession und die Prozessionslitanei, an die sich später das *Kyrie eleison* anschloß, die Verwendung von Weihrauch, das Vorantragen von Licht durch Akolythen und die *Incensio*. Alle diese Teile stehen am Anfang der hl. Messe als vorbereitende, einführende Handlungen und hängen mit der Feierlichkeit des Gottesdienstes und einer Prozession zusammen.

Diese liturgischen Bestimmungen sind nun nicht mehr wie die früheren Einrichtungen von Raum und Ort der Messe unabhängig, sondern verlangen eine bestimmte Form des Raumes. In dieser Zeit entstanden auch die ersten christlichen Monumentalbauten. Aus der Befreiung der Kirche durch Konstantin ergab sich die Möglichkeit und Notwendigkeit nach öffentlichen religiösen Gebäuden, etwa in Form eines Tempels oder eines Versammlungshauses, aber noch keine bestimmte einzelne Form. Wie schon in früheren Zeitabschnitten griff die Kirche hier auf die basilikale Konstruktion der römischen Versammlungsgebäude. Wenn dieser Bautypus auch aus der römischen Kunst ableitbar ist, so sind doch die konstantinischen Großbauten Roms in ihrer Anlage neu. Sowohl die Lateran- wie die St. Peterskirche bestehen, abgesehen von dem vorgelagerten Eingangshof, aus einem langgestreckten basilikalischen Bau (Abb. 33), einem quergelagerten Raum und einer abschließenden Apsis. Dieses ganze Gebäude ist durchwegs nach innen gekehrt. Die Wand des nach außen geschlossenen Gebäudes ist im unteren Geschoß durch Säulenreihen aufgelöst, im zweiten durch Bilder verziert und schließt oben durch eine Fensterreihe ab. Das hohe Mittelschiff ist von niederen Seitenschiffen begleitet. Alle Schiffe münden in den in Mittelschiffshöhe errichteten Querraum ein. Die ganze Anlage findet in der Apsis mit dem vorgestellten Altar ihren Abschluß. Es handelt sich hier um einen Raumkomplex in einer ganz bestimmten Abfolge, die von einem Eingang zu einem Zielpunkt hinführt; eine Raumabfolge also, die wie ein Weg für einen feierlichen Einzug angeordnet ist und in einen Versammlungsraum mündet. Diese Raumkonstruktion ist ein ideales Beispiel für den Zusammenhang zwischen einer liturgischen Einrichtung und einer künstlerischen Bauform, denn in dieser Zeit kamen alle Feier-

lichkeiten des Gottesdienstes zur Messe hinzu. Durch diesen Raum bewegte sich der Zug, um vorne am Altar im Querhaus das Eigentliche des Gottesdienstes zu beginnen. Man kann es als eine begründete Annahme hinstellen, daß diese Einrichtungen direkt auf die Initiative des Kaisers zurückgehen. Jungmann selbst ist der Meinung, daß diese neuen Einrichtungen aus dem römischen Kaiserkult und Kaiserzeremonie in die römische Papstmesse übernommen wurden. Alföldi und Klausner haben nachgewiesen, daß die kirchlichen Gewänder durch besondere Stiftung Konstantins aus den kaiserlichen Zeremonialgewändern entstanden sind. Da die beiden Hauptkirchen Roms, die Kirche des Lateran und die alte Peterskirche, unmittelbar im Anschluß an die Befreiung der Kirche in Rom auf kaiserliche Stiftung begründet wurden — der Lateran sogar auf dem Boden eines kaiserlichen Palastes —, so ist der Zusammenhang mit einer kaiserlichen Stiftung noch mehr in die Nähe gerückt. Diesem Typus kommt in gewisser Weise eine gründende Bedeutung zu. Wir können in der Geschichte der Kunst durch die Jahrhunderte vor allem des Mittelalters sehen, daß sich dieses System im wesentlichen erhalten hat und daß es die Grundlage vor allem für die gesamte mittelalterliche aber auch nachmittelalterliche kirchliche Architektur bildet. Es ist ja tatsächlich auch von dem liturgischen System der Messe im wesentlichen nicht abgerückt worden. Es gibt zwar eine Reihe von Veränderungen, die auch immer gleich wieder räumliche Konsequenzen nach sich zogen, aber im Grunde blieb das System gleich. In den westlichen Teilen Europas entstand in den nachfolgenden Jahrhunderten ein reduziertes System einer querhauslosen Basilika, die sich aber ihren längsgerichteten Charakter erhielt, wie ja auch in der Liturgie vom Einzugsritus nicht abgesehen wurde. Bezeichnenderweise ist das Querhausssystem im 9. und 10. Jh. in den nördlichen Gegenden Europas, vor allem am Rhein wieder aufgenommen worden. Diese Kirchen standen im Zusammenhang mit den kaiserlichen Einrichtungen der karolingischen und ottonischen Zeit. Jungmann hat darauf hingewiesen, daß die Veränderungen und Neuerungen in der Liturgie der Messe nun nicht mehr wie bisher durch die römischen Einrichtungen, sondern durch nördliche gemacht wurden. Vor allem der Ordo von Sees in der Normandie und das Pontifikale von Mainz aus dem Jahre 950 brachten die entscheidenden Veränderungen. Es waren sogar kaiserliche Gottesdienste, wie z. B. die Krönung Heinrichs II. im Jahre 1014 oft entscheidend für Neueinführungen, wie bei dieser z. B. das Credo. Der Monumentalisierung der

Liturgie und der Betonung des feierlichen Charakters der Messe entspricht architektonisch die Wiederaufnahme des Querhaussystems in den basilikalischen Bau, das dann von nun an im Kathedralbau des Mittelalters nicht mehr verloren geht.

Im Zusammenhang mit liturgischen Veränderungen oder Besonderheiten entstanden im Mittelalter bei den einzelnen Orden neue Bauformen oder gewisse Abweichungen von diesem System. An erster Stelle stehen hier die Benediktiner, deren bedeutendste Abtei zweifellos Cluny war. Die beiden cluniazensischen Ordines — einer aus der Mitte des 11. Jhs und der Ordo Udalrichs von 1080 — bestimmten besondere Feierlichkeit, besonderes Chorgebet und gesteigerte Reliquienverehrungen mit Prozessionen in vielfältiger Weise. Daraus entstand ein fast permanenter Gottesdienst mit bedeutenden räumlichen Konsequenzen. Der erste Bau der Klosterkirche von Cluny war sehr klein. Der zweite von 950 bis 981 brachte eine bedeutende Vergrößerung und bereits ein Querhaussystem, aber der dritte, der von 1088 bis 1130 aufgeführt wurde, brachte eine monumentale Vielräumlichkeit. Das System war ein langer Weg mit stufenweiser Steigerung. Auf einen Torbau und Vorhof folgte das basilikale fünfschiffige Langhaus, dann ein Querhaus mit einem mächtigen Vierungsturm und einzelnen Türmen über den Querarmen, dann ein Zwischenschiff und ein zweites Querhaus. An dieses waren einzelne Kapellen angeschlossen. Dann erst kam der Chorraum, der mit Chorumgang und einer Reihe von Ostkapellen den Komplex abschloß. Wie sicherlich alle einzelnen Formen dieses Gebäudes nicht ohne weiteres nur aus liturgischen Einrichtungen erklärbar sind, so handelt es sich hier um einen Bau, der besonders auf die liturgischen Neuerungen und Besonderheiten des Ordos von Cluny eingegangen war. Die vielen Kapellen waren zur Aufnahme der Reliquien notwendig, die wieder verschiedene Prozessionen möglich machten. Auf den Charakter und Rhythmus der Prozession weist vor allem auch die Verdopplung des Querhauses und der Chorumgang hin, da das Querhaus jedesmal eine Art „Haltepunkt“ ist, während der Chorumgang, in neuartiger Weise, das Umschreiten des Altares möglich macht. Die Tendenz zur Vielräumigkeit der Benediktinerkirchen wird durch die Gruppierung der Teilnehmer am Gottesdienst noch gefördert. Jede Gruppe: die unmittelbar beteiligten Priester, die singenden und nichtsingenden Mönche, die Kranken und schließlich die Laien haben alle verschiedene Raumteile für sich. Vor allem aber spielt die große Rolle in diesen Kirchen die Prozession. Zu allen gottes-



dienstlichen Abschnitten gibt es immer wieder Einzüge und Hinzüge zu besonderen Zielpunkten und daher wird in jedem Raumteil immer wieder die Richtung betont, über die die eine Richtung, die durch das Ganze zum Hauptaltar durchführt, die ganze Raumfülle zusammenfaßt. Diese Einrichtungen haben schließlich zu den riesenhaften Kirchen mit Längenausdehnung bis zu 150 und 160 Meter geführt, in denen man nur mehr in der feierlichen Prozession das Ganze als Einheit sehen kann (Abb. 34).

In bewußtem Gegensatz zu diesem System wurde durch den liber usuum der Zisterzienser aus dem Jahre 1119 alles an entbehrlicher Feierlichkeit und Vielseitigkeit in Liturgie und Kirchenraum weggelassen und in Betonung der Schlichtheit und Einfachheit alles auf das notwendigste Maß beschränkt. Da an den Hauptteilen der liturgischen Einrichtungen nichts geändert wurde, bleibt im wesentlichen der langgestreckte Prozessionsraum erhalten, aber alle Vierräumigkeit wird weggelassen. Daraus entsteht ein dreischiffiger basilikalischer Langhausbau mit einem quergelagerten Raum und in den ursprünglichen Beispielen ein gerade abgeschlossener Chor. Die straffe Gliederung dieser Räume hat die Ausbreitung der Frühgotik in ganz Europa sehr begünstigt (Abb. 35).

Die für das spätere Mittelalter so bedeutende Tendenz nach Reduzierung und Vereinfachung des architektonischen Systems wurde von den Bettelorden sehr wesentlich gefördert. Die Dominikaner bestimmten durch den Ordo von 1244, der im Jahre 1256 Gesetz wurde, wesentliche Veränderungen für den Gottesdienst in ihren Kirchen. Es waren vor allem Kürzungen, die eingeführt wurden: im Stufengebet, Graduale und vor allem am Beginn der Messe. Diesen Kürzungen entgegengesetzt wurden Dramatisierungen des Hauptteiles, z. B. das Ausbreiten der Arme und die Predigt neu eingeführt. Diese Änderungen spielten liturgisch eine große Rolle, da durch sie die Eröffnungsfeierlichkeiten verschwinden und einem neuen Teil, der Predigt, das Übergewicht geben. Kirchengeschichtlich hängt das mit der Ketzer- und Häretikerbewegung des späten Mittelalters zusammen und der daraus folgenden Notwendigkeit, die Gläubigen auch bei der Messe zu unterweisen. Diese liturgischen Einrichtungen brachten in der Bauweise der Bettelorden sehr bedeutende Konsequenzen. Das idealste Beispiel dafür ist die Dominikanerkirche von Toulouse aus der zweiten Hälfte des 13. Jh.s, die mit dem gesamten System mittelalterlicher großer Kathedral- und Klosterkirchen bricht und den Typus eines zweischiffigen Saales, in dem in der Mitte eine Säulenreihe steht, verwendet. Diese Raumeinrichtung eignet sich

zu Prozessionen überhaupt nicht mehr. In so einer Kirche ist kein Einzug mehr möglich; hier kann der Altar sogar an eine Längswand gestellt werden, was eine völlige Umordnung des Raumes ergibt. Das Ganze ist wie ein Versammlungsraum, in den man von allen Seiten eintreten kann. Hierin finden wir innerhalb des Mittelalters eine der schärfsten Konsequenzen in räumlicher Beziehung auf eine liturgische oder bestimmungsmäßige Neuerung. Im Zusammenhang mit diesem stehen auch die sehr weitgehenden Konsequenzen der Franziskaner, die auch in ihren Ordines große Bedeutung auf Kürzungen, Vereinfachung und Schlichtheit legten. Dadurch wird von dem langgestreckten Bau immer mehr abgesehen. Das Mittelschiff wird breit und nähert sich einem quadratischen Grundriß mit kubischer Konstruktion. Die als Franziskanerkirche gebaute Wiener Minoritenkirche ist ein völlig quadratisch komponierter gotischer Raum, der gleichsam nach allen Seiten hin gleich geordnet ist und an jeder Stelle die Möglichkeit für die Aufstellung des Altares und der Kanzel bietet.

Scharf im Gegensatz zu diesen klösterlichen Neuerungen steht der mittelalterliche Kathedralgottesdienst, vor allem der Gotik des 13. Jh.s, der die Tradition der Benediktiner in gewisser Weise fortführt. Dorther stammen die Einrichtungen der Gottesdienste an den Kathedralen des Hochmittelalters. Entscheidend bei diesen war die Verstärkung des Gesanges und die Verstärkung der Sichtbarkeit der Handlung, eine Intensivierung der Schaularkeit der Messe als einem großartigen Geschehen. Jungmann nennt das die Auffassung der Messe als eine dramatisierte Darstellung des heilsgeschichtlichen Vorganges, vor allem des Leidens, Sterbens und Auferstehens Christi, beginnend mit den Sehnuchtsrufen der Patriarchen und Propheten und schließend mit der Himmelfahrt des Herrn. Zu diesem kommt die im 13. Jh. stärker betonte rememorative Allegorese der Messe: die Vorstellung der Gleichsetzung der Messe mit einer Wiederholung des Todes Christi. Das Erscheinen Gottes selbst steht dabei im Mittelpunkt, das durch die Neueinführung der Elevatio der Gestalten seinen sichtbaren Ausdruck erhielt. Dieses Sehen der Gestalten wurde sogar der Kommunion gleichgehalten und es heißt in manchen Stellen, die Gläubigen stürzen am Sonntag von Kirche zu Kirche, um jedesmal bei der Elevation dabei zu sein, und riefen dem Priester zu, er solle sie noch höher halten. Durch diese Vorstellung ist die Ausbildung der gotischen Kathedralchöre bedingt, deren Formelement das Schauen, Sichtbarmachen, das Licht und der lichterfüllte Raum sind. Es ist natürlich nicht

alles an der Form dieser Chöre durch die Liturgie erklärbar, was aber hier mit dem Liturgischen zusammenhängt ist die Lichtfülle und die Schaubarkeit. In diesen Räumen, wie etwa dem Chor der Kathedrale von Reims oder des Domes von Köln, spielte sich die dramatische Handlung der unblutigen Wiederholung des Kreuzestodes Christi ab, bei der die Menschen dabei sein können, um sie zu sehen (Abb. 36).

Neben diesen Kirchengebäuden für die Feier der hl. Messe gibt es eine ganz andere Gruppe von Bauwerken, die aus dem Zusammenhang mit liturgischen Einrichtungen heraus eine bestimmte Form haben: die Zentralbauten. Die hervorragende Verwendung dieser Bauform in der frühchristlichen Zeit und im frühen Mittelalter ist das Grab. Die Tradition dazu stammt aus der römischen Kunst. Es gibt Texte, die im Zusammenhang mit der Grabweihe oder den Exequien die Vorstellung eines Weges nach unten und nach oben, ein Hinabsteigen und eine Himmelfahrt ansprechen. So z. B. bei der Grabweihe: „Es steige hinab in dieses Grab Dein Hl. Geist, damit auf Dein Geheiß der hier Ruhende zur Zeit des Gerichtes die Auferstehung mit allen Heiligen haben kann.“ Oder im Karsumstaghymnus vom Hl. Grab: „Da Dich oben auf dem Throne und unten in dem Grabe die Überirdischen und die Unterweltlichen sahen, staunten sie, mein Erlöser, über Deinen Tod, denn über alle Vernunft erscheinst Du im Tod als Anfänger des Lebens.“ Diese Vorstellung drückt eine bestimmte Richtungsverbindung aus. Diese Verbindung von unten und oben hat eine räumliche Konsequenz, die zu einer völlig anderen Form führen muß als der Raum für die hl. Messe. Die räumliche Konsequenz, die hier verlangt wird, ist die Betonung der Mitte. In der Mitte ist im Grab der Weg nach unten, darüber in der Kuppel, die in römischen und frühchristlichen Beispielen oft eine Öffnung hat, der Weg nach oben. Diese Mitte ist in der Raumform nicht das Ziel, zu dem man hingeht, sondern der Platz, den man umschreitet. Dieser Vorstellungskomplex ist in Verbindung mit dem Zentralbau bis in die Prähistorie zurück verfolgbar und ebenso in primitiven Kulturen in vielen Teilen der Welt festzustellen. In Verbindung mit diesen Vorstellungen wurde das Zentralbauschema in die abendländische Kunst aufgenommen und erscheint vorerst als Grab- und Memorienbau. In diesen Bauten ist kein Platz zur Abhaltung der hl. Messe, zumindest nicht in ihrer Mitte (Abb. 37).

Verwandt mit dieser Vorstellung ist eine Einrichtung, die in der frühchristlichen Zeit zu einer ähnlichen architektonischen Lösung führte: die Taufe. Dionysius Areopagita sagt: „Zutreffend

ist das vollständige Verbergen im Wasser mit einem Bild des Todes“ und in der Wasserweihe heißt es: „Es steige hinab in diese Quelle die Kraft des Hl. Geistes“ und im Taufformular: „Wiedergeboren aus dem Wasser und dem Hl. Geist.“ Das Hinabsteigen unter das Wasser kommt hier einem mystischen Tod gleich, aus dem man entsteigt zu einem neuen Leben. Diese Vorstellungen führten im Frühchristentum zu einer Zentralbauform für Baptisterien, die erst im 12. Jh. mit dem Überhandnehmen der Kindertaufe verschwunden sind. In der Mitte dieser Räume ist die Taufpiscina, in die der Täufling hinabsteigt. Die anderen Gläubigen gehen oder stehen um diesen Mittelpunkt herum, wie in dem Kuppelmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna die Heiligen in einer Prozession um die Taufe Christi. Im Exequienrituale gibt es das gleiche Umschreiten des Sarges. Das gleiche gilt von der Wasserweihe, von der Abt Suger von St. Denis im 12. Jh. sagt, daß viele Priester während der Wasserweihe wie in einem feierlichen Tanz das Becken mit dem Wasser umschreiten. Hier findet eine völlig andere Art eines liturgischen Vorganges statt als bei der Messe und somit finden wir auch eine völlig andere Raumform.

Vor allem durch die Reliquienrekondition im oder unter dem Altar bekommt die Gemeindekirche schon in früher Zeit einen gewissen Memoriencharakter, wodurch zentralräumliche Tendenzen in den Langhausbau aufgenommen werden. Die erste große Richtungsbaukirche über einem Grab ist die Peterskirche in Rom. Im konstantinischen Bau dieser Kirche wird — und darin ist sie sicher ein Sonderfall — bis auf eine Confessio keine bauliche Rücksicht auf diese Tatsache genommen. Die Reliquienrekondition im Altar wird erstmals 359 in Afrika erwähnt, ist aber im 5. und 6. Jh. allgemein üblich geworden. Aus dieser Zeit stammt auch das große Problem der Vereinigung von Kuppel- und Langhausbau, für das die 532 bis 537 unter Kaiser Justinian in Konstantinopel errichtete Hagia Sophia eine der frühesten und hervorragendsten Lösungen des Mittelalters bringt.

Die Memorienvorstellung als Grundlage einer Zentralkomposition spielt beim Neubau von St. Peter in Rom eine entscheidende Rolle. Sowohl der Entwurf Bramantes von 1506 wie der Michelangelos von 1547 zeigen einen reinen Zentralbau. In der heutigen Gestalt der Kirche aber, die sie durch das von Maderna 1606 bis 1615 angebaute Langhaus erhalten hat, schließt sie sich der alten Richtungsbauvorstellung der Gemeindekirchen wieder an.

Nicht nur beim Raum kommt dem Zusammenhang zwischen künstlerischer Form und Liturgie



eine wichtige Funktion zu, sondern auch bei Einrichtungsstücken im Raum.

Der Haupt- und Zielpunkt der ganzen Kirchenanlage ist der Altar. Zu dem Altar hin führt der Prozessionsweg des Langhauses und vor diesem Altar stehen die Gläubigen im Querhaus aufgereiht. Im ursprünglichen Zustand der konstantinischen Zeit ist dieser Altar ein Tisch, über dem ein Baldachin über quadratischem Grundriß errichtet ist. Dieser Altar dient nur dem Zweck der Abhaltung des Opfers. Eine veränderte Form bringt der Konfessioaltar, der im Zusammenhang mit der Einrichtung der Reliquienverehrung und -rekondition, vor allem eines Grabes unter dem Altar steht. Er besteht aus einem Kasten mit einer Platte als Tisch; der Kasten ist an der Rückseite offen zugänglich mit einem Raum über dem Grab für Gebet, Opferungen und Weihungen. Gegenstände wurden hier hingelegt, um sie durch die Berührung mit dem Grab zu weihen und private Andachten verrichtet. Gregor von Tours berichtet, daß man in Rom an manchen Stellen den Kopf in so eine Konfessio hineinstecken mußte, um eine bestimmte Weihe zu erlangen. An solchen Altären wurden Lampen aufgestellt, Inzensierungen und Libationen vollzogen. Es sind also liturgisch-kultische Einrichtungen, die, wenn sie auch am Rande der eigentlichen Meßliturgie stehen, diese Form des Haupteinrichtungsstückes des gottesdienstlichen Raumes formen (Abb. 38).

Im späteren Mittelalter wird der Altar im Zusammenhang mit der Dramatisierung der Messe immer mehr zur Schauwand. Damit hängt einerseits die neue Wendung des Priesters zusammen, der nun nicht mehr versus populum, dem Volke zugewendet, sondern in der Richtung des Volkes vor dem Altar stehend die Messe zelebriert, andererseits die Notwendigkeit und Möglichkeit, diese Wände besonders zu schmücken. Daraus entstand der Retable, der in frühesten Beispielen in Italien im 12. Jh. nachgewiesen werden kann und der als Schauwand mit einer reichhaltigen Bildergeschichte nicht nur dem Vollzug des Opfers, sondern auch der Unterweisung und religiösen Vorstellung dient. Diese Art des Altares hat sich nicht gleich entschieden durchgesetzt. Noch im 13. Jh. verbot z. B. ein liber ritualis aus Magdeburg die gemalten und geschnitzten Bilder auf dem Altar und bezeichnet sie als gottlos. Im 15. Jh. war aber dieser Typus als Retabel und Flügelaltar voll eingeführt. Im Anschluß an das Tridentinische Konzil, in dem unter anderem auch über die ständige Gegenwart des Altarsakramentes abgehandelt wurde, vollzog sich wiederum eine sehr bedeutende Neuerung in der Form der Altäre, da die Aufbewahrung einer konsekrierten Hostie im

Altar verlangt wurde. Das führte zur Ausbildung des Tabernakels. Durch diese Forderung nach ständiger Gegenwart Gottes im Altar wandelte sich die große mit Bildern und Plastiken besetzte Schauwand zu einem architektonischen Aufbau. Die wesentlichen Elemente aller Barockaltäre, die — stark im Zusammenhang mit den Jesuiten — von da ihren Ausgang nehmen, sind eine große, die ganze Ostwand der Kirche einnehmende Säulenarchitektur, die wie ein Baldachin den Tabernakel umstellt, und ein großes Altarbild oder eine plastische Gruppe, die die Rückwand der ganzen Anlage bilden und oft von Plastiken umrahmt sind.

In die Reihe derartiger Zusammenhänge zwischen Liturgie und Form gehört nun auch — um ein weiteres Beispiel zu nehmen — das Gefäß für die Aufbewahrung und Aussetzung des Sakramentes. In den frühesten Zeiten wurde die konsekrierte Hostie in eine Pyxis — möglicherweise anfänglich auch nur in den Kelch — gelegt, und mit diesem Gefäß im Baldachin über dem Altar aufgehängt. Dadurch war zumindest während der hl. Handlung eine ständige Gegenwart Gottes möglich. Für diese Einrichtung gibt es in gleichzeitigen Quellen eine Symbolerklärung, nach der der Altar mit der Bundeslade verglichen wird. Wie Gott über der Lade des Alten Bundes gegenwärtig war, so soll nun Gott in der konsekrierten Hostie in der Pyxis über der Lade des Neuen Bundes, dem Altar, ebenso gegenwärtig sein. In der Zeit wieder, in der der Gottesdienst auf das Sichtbare, Schaubare, Dramatisierte hinführt, wird dieses Aufbewahrungsgefäß verändert. Vorerst entstand die noch in mehreren Beispielen erhaltene Hostientaube des 12. und 13. Jh.s, die in den Baldachin über dem Altar aufgezogen wurde; die konsekrierte Hostie wird hier zwar selbst nicht sichtbar, die Gegenwärtigkeit aber durch das Symbol des Hl. Geistes bildlich unterstützt.

Die entscheidendste Wandlung kam aber mit der Einführung des Fronleichnamfestes durch Papst Urban IV. im Jahre 1264. Dieses Fest ist der höchste Ausdruck gotischer Sichtbarkeit des Gottesdienstes und Sichtbarkeit der verwandelten Gestalt. Zu dieser Sichtbarkeit gehört ein Gegenstand, mit dem man die verwandelte Hostie in feierlicher Prozession sogar außerhalb der Kirche herumtragen kann. Dazu gehört ein Gerät, das in kostbarster Weise sichtbar in der Mitte den Platz für die Hostie wie eine Architektur, wie eine Kirche im kleinen umrahmt und dadurch gleichsam eine Funktion des Kirchengebäudes übernimmt. Die daraus neuentstandene Monstranz hat sich als wichtigstes sakrales Gerät auch für den feierlichen Gottesdienst, besonders aber die Anbetung in der

Kirche eingeführt. Das Formbestimmende dieses Gerätes bleibt die Sichtbarmachung der konsekrierten Hostie.

In allen diesen Dingen handelt es sich also um einen Zusammenhang, zwischen Form und liturgischem Erfordernis. Es gibt keine kanonisch richtige Form und keine kanonisch falsche. Das gleiche gilt vom Stil. Man kann nicht sagen die Gotik sei katholischer oder liturgischer als die Renaissance, aber es gibt einen Zusammenhang zwischen Liturgie und Kunst innerhalb jeder Zeit. In jedem Stilausdruck gibt es Dinge, die in ihrer Form mitbestimmt werden von dem Zweck, dem sie zugeordnet sind.

Dieser Zusammenhang wäre theologisch gedacht im großen ungefähr folgender: An der Spitze einer Art Hierarchie steht die Offenbarung mit der Erscheinung Gottes selbst, dann die Religion als Auswirkung dieser Offenbarung, die Lehre und die Beziehung zu dieser Erscheinung Gottes mit Liturgie und Kult, der die ständige Wiederholung dieser Erscheinung Gottes repräsentiert; davon abgeleitet ist die Stellung des Kunstwerkes, das im kirchlichen Bereich dem Kult dient und in diesem Dienst ebenso wie die anderen Stufen dieser Hierarchie schließlich hinführt, zu der Herrlichkeit des auf Erden erschienenen Gottes.

Dr. Günther Heinz (Wien)

Barock in Österreich

Vortragsresümé



Die folgenden Ausführungen geben in gekürzter Form einen Vortrag wieder, der zur Einführung in die Probleme der österreichischen Kunst des 17. und 18. Jh.s diente. Es wurden hierbei die kirchlichen Denkmäler gegenüber den profanen besonders berücksichtigt. Zwangsläufig konnte in der gegebenen Form nicht die Fülle der Erscheinungsformen des österreichischen Barocks gewürdigt, sondern nur einige besonders bezeichnende Probleme berührt werden.

Der strenge Barockstil hatte sich in Italien seit den Neunzigerjahren des 16. Jh.s durchgesetzt. Das heißt aber nicht, daß neben den revolutionären Künstlern wie Annibale Carracci und Caravaggio nicht ein breiter Strom von Werken den Stil des späten 16. Jh.s ins 17. Jh. hinübergetragen hätte, wodurch wir neben den klar die neuen Ideen vortragenden Werken der Bahnbrecher eine breite Schicht von Arbeiten eines Mischstiles antreffen. Selbst in Rom kann diese Beobachtung gemacht werden und wesentlich stärker außerhalb dieses künstlerischen Mittelpunktes, wie am Beispiel der florentinischen Malerei, aber auch der Kunstübung Norditaliens zu sehen ist. Die österreichische Kunst knüpft nun im frühen 17. Jh. gerade an diese Erscheinungen der Peripherie an, so daß von einem strengen Barock im italienischen Sinn gar nicht gesprochen werden kann. Das gilt für die figürlichen Künste fast noch stärker als für die Architektur. Die Auseinandersetzungen mit Italien sind das eigentliche Problem der österreichischen Kunst im 17. Jh. und die Grundlage für die Weiterentwicklung in der Blütezeit. Die

Kunst dieser bewegten Epoche wird von eingewanderten Künstlern, von vorübergehend hier tätigen Meistern und wenigen einheimischen Kräften geschaffen. Daneben spielen auch die Importstücke als Anregungspunkte wegen ihrer oft bedeutenden Qualität eine nicht unwesentliche Rolle. Es soll hier auch hingewiesen werden, daß im 17. Jh. die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Wien gelangte, als eine reiche Quelle der Anregungen für die Entwicklung der österreichischen Spätbarockmalerei.

Die Kunst des österreichischen Gebietes wird von verschiedenen Zentren beherrscht. Wir haben als wichtigstes Zentrum selbstverständlich die Metropole Wien. Allerdings haben diese Zentren in der zeitlichen Abfolge ihre Bedeutung geändert. So ist Wien außerordentlich bedeutend zur Zeit Maximilians II.; es verliert seine Bedeutung als Zentrum zur Zeit Rudolfs II., der bekanntlich seine ganzen Kunstideen in Prag verwirklicht sehen wollte. Auch die Herrscher Ferdinand II. und Ferdinand III. haben Wien nicht gerade zu einem überragenden Kunstzentrum zu machen verstanden. Erst mit Leopold I. beginnt die große Ära, die zur Zeit Josefs I. und Karls VI. ihren Höhepunkt erreicht. Graz als eines der Zentren der Gegenreformation spielt gerade für den Anfang der Entwicklung eine außerordentliche Rolle, zu der Zeit, da Karl II. von Innerösterreich und Ferdinand, der spätere Ferdinand II., italienische Künstler beschäftigt haben. Außerordentlich wichtig und vielleicht das wichtigste Zentrum

neben Wien ist Salzburg. Es ist historisch nicht vollständig korrekt, nun von diesen drei Städten als Zentren österreichischer Kunst zu sprechen. Salzburg gehört nämlich nicht zu den Erblanden in der Epoche, mit der wir es hier zu tun haben, zum Unterschied z. B. von Prag. Eigentlich sind also die Zentren des österreichischen Barocks Wien, Prag und Graz. Der böhmische Barockstil ist für sich ein abgeschlossenes Phänomen und würde daher einen eigenen Vortrag bedingen. Es mag daher gerechtfertigt erscheinen, von der Betrachtung der Kunst des böhmischen Raumes hier abzusehen, während hingegen durch die enge Verbindung, die Salzburg vor allem durch die hin- und herwandernden Künstler mit Wien hatte, dieses Zentrum in die Betrachtung des österreichischen Barocks eingeschlossen werden kann (Titelbild!).

Das erste der zu behandelnden Probleme ist die Übertragung des Stiles, der sich um 1600 in der Lombardei ausgebildet hatte, nach Österreich. In der Lombardei ist kein eigentliches Zentrum des strengen Barocks entstanden. Trotz der sehr bedeutenden Leistungen der Mailändischen Kunst des 17. Jh.s sowohl in der Architektur als auch in der Dekorationsplastik und der Malerei entspricht der hier herrschende Stil nicht den neuen Ideen, die in der bolognesischen Malerei oder dem strengen Barock in Rom enthalten sind. Es ist dies nicht aus einer Unfähigkeit des lombardischen Stammes zu der strengen Form zu erklären, denn gerade ein großer Teil der Künstler des strengen Barocks sind Lombarden von Geburt, so z. B. Caravaggio oder Maderna. In der Lombardei selbst ist hingegen der Mischstil ausschlaggebend, wie ihn vor allem Cerano vertritt, bei dem ja die charakteristische Neigung zu malerischen Effekten sowohl in einer Verbindung zu Werken des späten 16. Jh.s als auch zu der niederländischen Malerei deutlich wird. Ein ähnlich fließender stilistischer Übergang vom 16. ins 17. Jh. wie bei Werken der Malerei kann auch in der Dekorationsart in der Nachfolge Tibaldis festgestellt werden. Allmählich werden Elemente der neu entwickelten Barockkunst aus Rom und Bologna mitverarbeitet.

Nun haben wir in Österreich am Anfang der für uns zu betrachtenden Periode eine Menge von Künstlern tätig, die aus der Lombardei stammen und die diese interessante Zwischenstellung vom 16. und 17. Jh. nach Österreich bringen. Ich möchte mich vor allem hier mit drei Künstler-Unternehmern beschäftigen, Elia Castello, Pietro de Pomis und Santino Solari, von denen der erste und der letzte in Salzburg, der mittlere in Graz tätig war. Castello ist ein Künstler der Innendekoration, wir wissen von

ihm, daß er vor allem als Mosaizist beschäftigt war; er hat aber nicht nur Fliesendekorationen, sondern auch Stuckarbeiten geschaffen und wohl auch selbst Gesamtdекorationen entworfen. Das bedeutendste dieser Werke ist die Grabkapelle für den Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau in Salzburg. Castellos Stil ist vermutlich vom ligurischen und lombardischen Kunstschaffen herzuleiten. So ist im Figürlichen vielleicht an einen Einfluß des genuesischen Spätmanierismus zu denken, wie er in den Fresken der Castellos und vor allem des Cambiaso vor Augen tritt. Nur finden wir bei Castello in den Neunzigerjahren des 16. Jh.s eine allmähliche Verfestigung der Form gegenüber seinen genuesischen Vorbildern. Als Schöpfer einer Gesamtdекoration, wie es das Mausoleum darstellt, huldigt Castello mehr malerischen als architektonischen Gestaltungsprinzipien: glänzende farbige Fliesen bedecken die gesamte Wandfläche, Lichtreflexe und reiche koloristische Reize bestimmen den Eindruck dieses Innenraumes. Ein direktes Vorbild hat sich nicht nachweisen lassen, aber man muß doch unwillkürlich an die Möglichkeit einer Übertragung maurischer Innenausstattungen aus Spanien denken.

Pomis hat in Graz ein großes Unternehmen besessen; es sind aus diesem Unternehmen Architekturen, Dekorationen und Bilder hervorgegangen, die alle mit seinem Namen verbunden sind, weswegen wir aber nicht annehmen müssen, daß er alles mit eigenen Händen gearbeitet hat. Die stilistische Herkunft seiner Kunst ist am Mausoleum in Graz, seinem Hauptwerk, deutlich zu erkennen. Es ist der Kreis der spätmanieristischen lombardischen Kunst um Pellegrino Tibaldi. Deutlich ist das Grazer Werk in seinen Proportionen vor allem der Außengliederung von Sto. Stefano in Mailand abhängig, in der schweren, nach Licht und Schatten gegliederten Fassade mit dem betont plastischen Charakter wird man an die Fassade von San Paolo beziehungsweise an die Portale des Domes in Mailand erinnert (Abb. 39).

Der bedeutendste von diesen Unternehmern ist zweifellos Solari, der Erbauer des Salzburger Domes. Solari ist von Geburt Lombarde und hat das lombardische Dekorationssystem nach dem Norden übertragen. Der Salzburger Dom wurde ursprünglich von Scamozzi entworfen und ist daher in seinem ersten Plan ein Werk des Venezianischen Kunstkreises. Solari hat gemäß seiner Schulung den vorliegenden Bauplan weitgehend umgearbeitet, wobei ihm möglicherweise der Grundriß und die monumentale Pilastergliederung von S. Vittore in Mailand zum Vorbild gedient haben könnte. Allerdings sind auch einzelne venezianische Motive übernommen

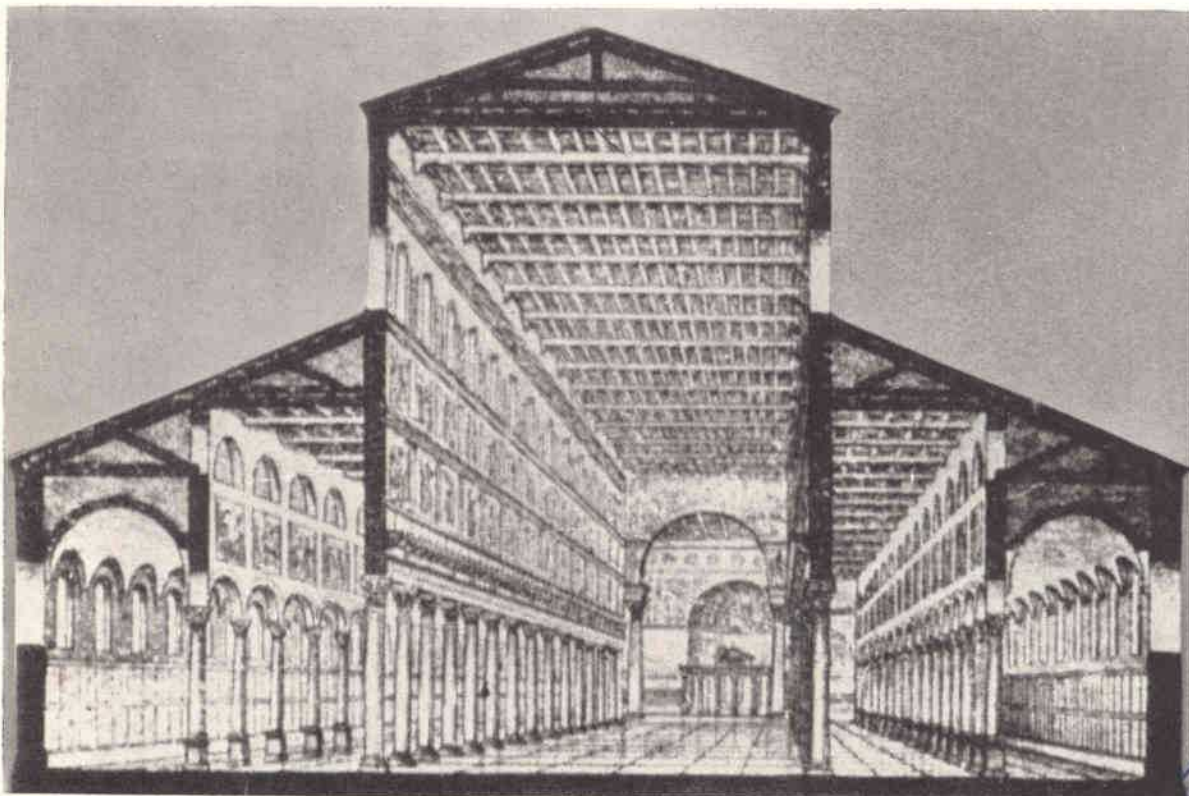


Abb. 33

Die alte Peterskirche, Schema



Fundação Cuidar o Futuro

Abb. 34

Photo: Walter Scott, Bradford

Canterbury

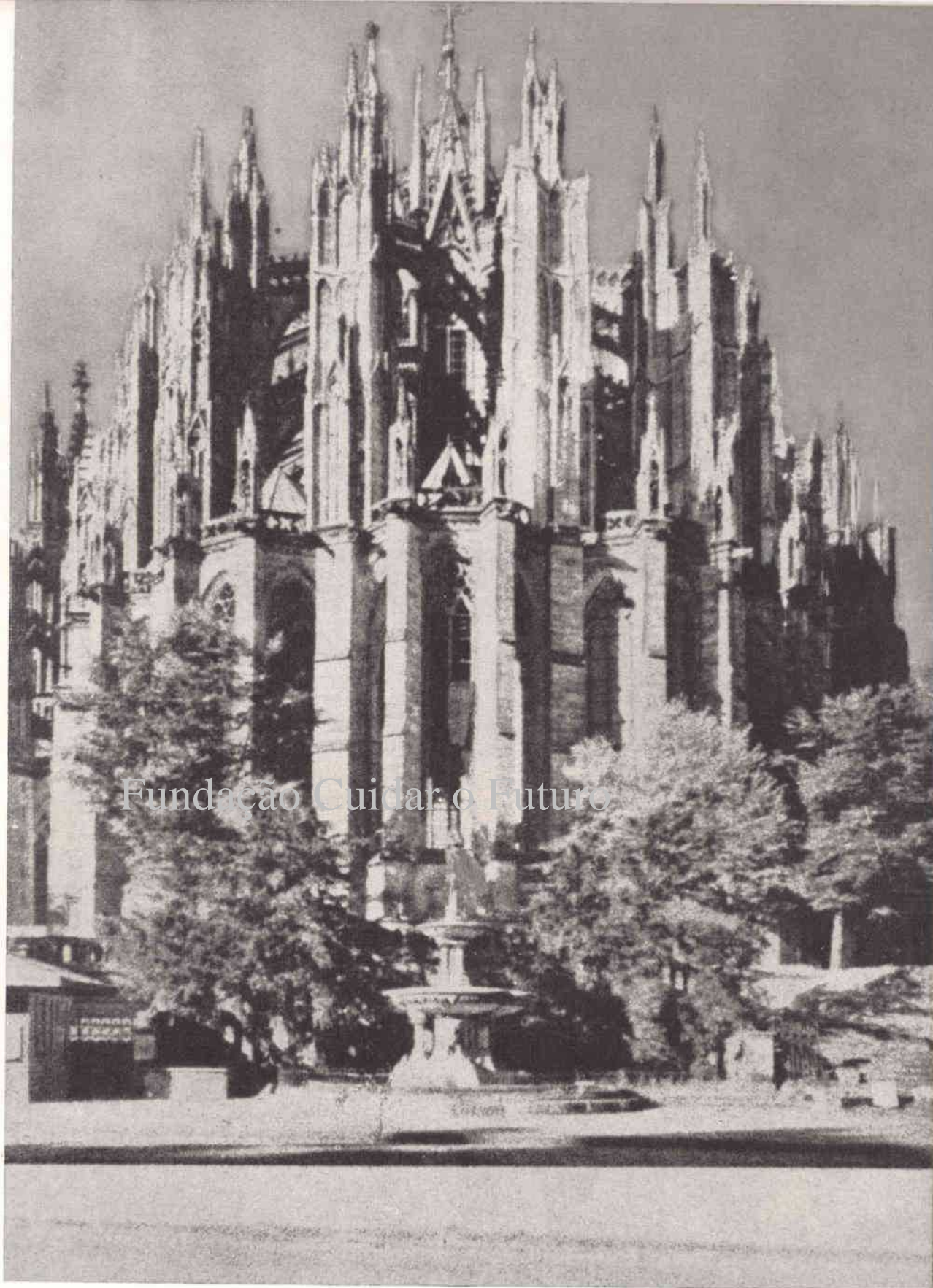


Fundação Cuidar o Futuro

Abb. 35

Stiftskirche Heiligenkreuz, jetziger Zustand, Blick nach Westen

Photo: Bundesdenkmalamt Wien



Fundação Cuidar o Futuro

Abb. 36

Chor des Domes von Köln





Grabeskirche in Jerusalem

Abb. 37

Fundação Cuidar o Futuro



Toulouse – Basilique St. Sernin, Romanischer Hochaltar, 11. Jh.

Abb. 38

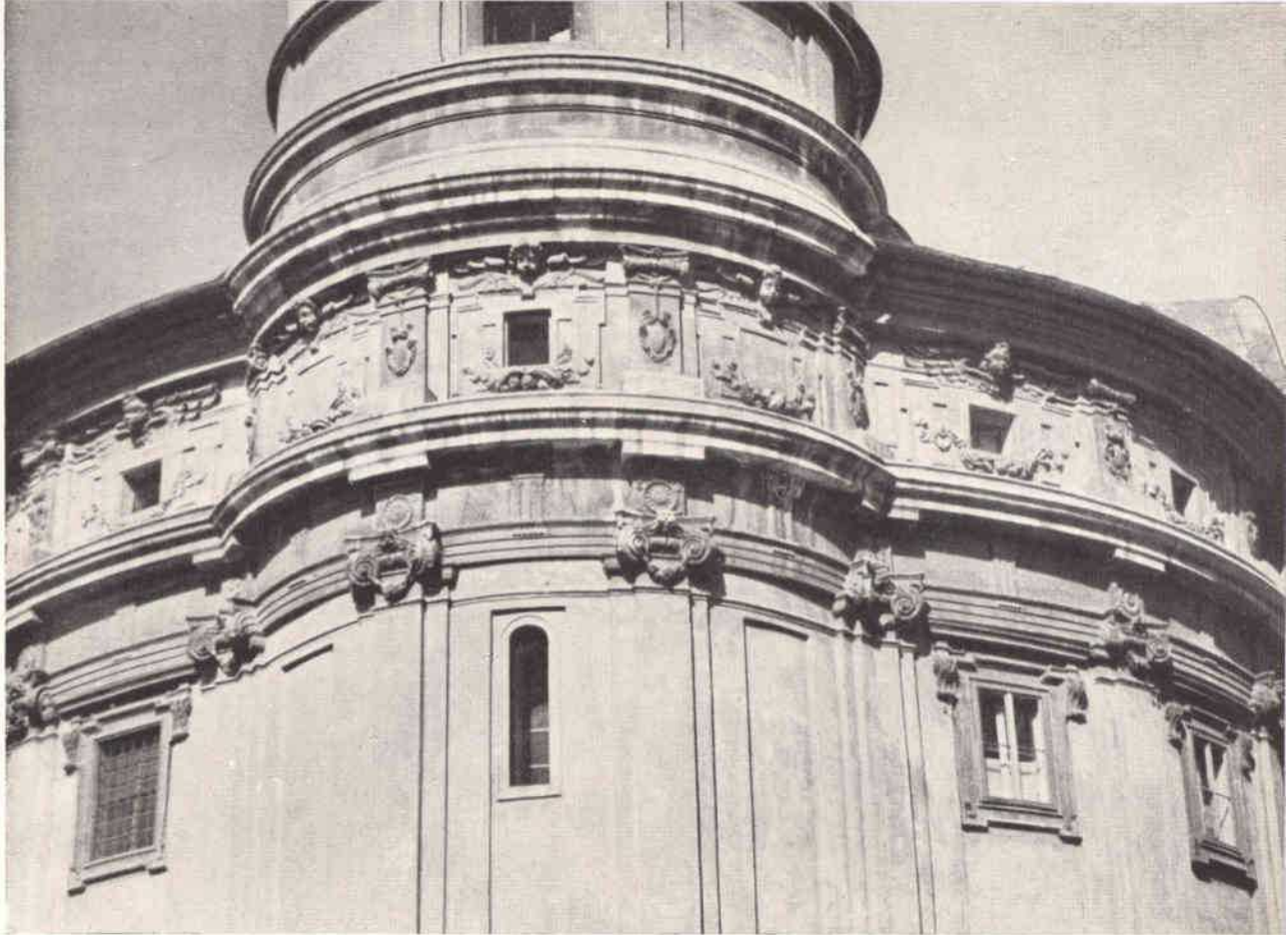


Abb. 39

Graz, Mausoleum, Ostseite

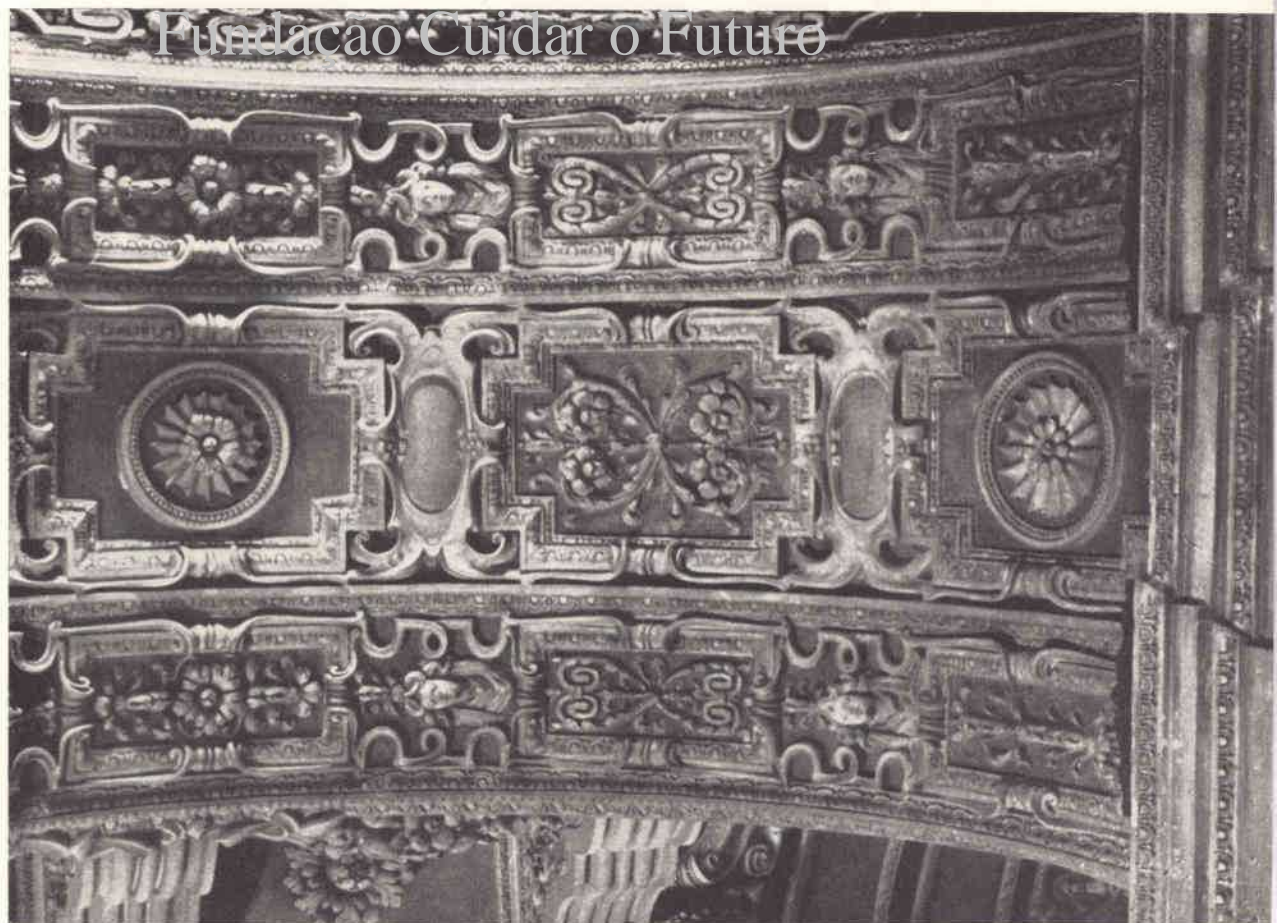


Abb. 40

Stuckdekoration, Salzburg, Dom





Fundação Cuidar o Futuro

Abb. 41

Photo: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

J. M. Rottmayr:
Glorie des hl. Carl Borromaeus, Wien, Karlskirche,
Kuppelfresko (Ausschnitt)

Abb. 42

Paul Troger:

Martyrium des hl. Maximilian
(Ausschnitt), Salzburg, Kajetanerkirche

Photo: Max Puschej, Salzburg



Fundação Cuidar o Futuro

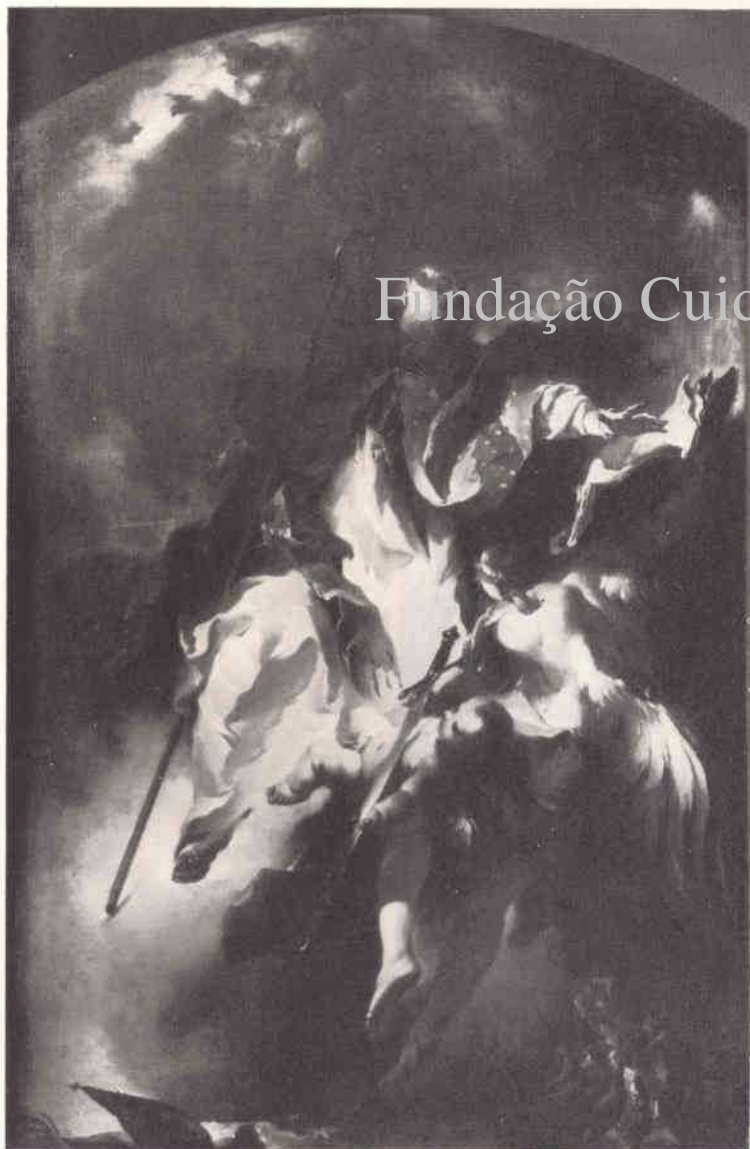


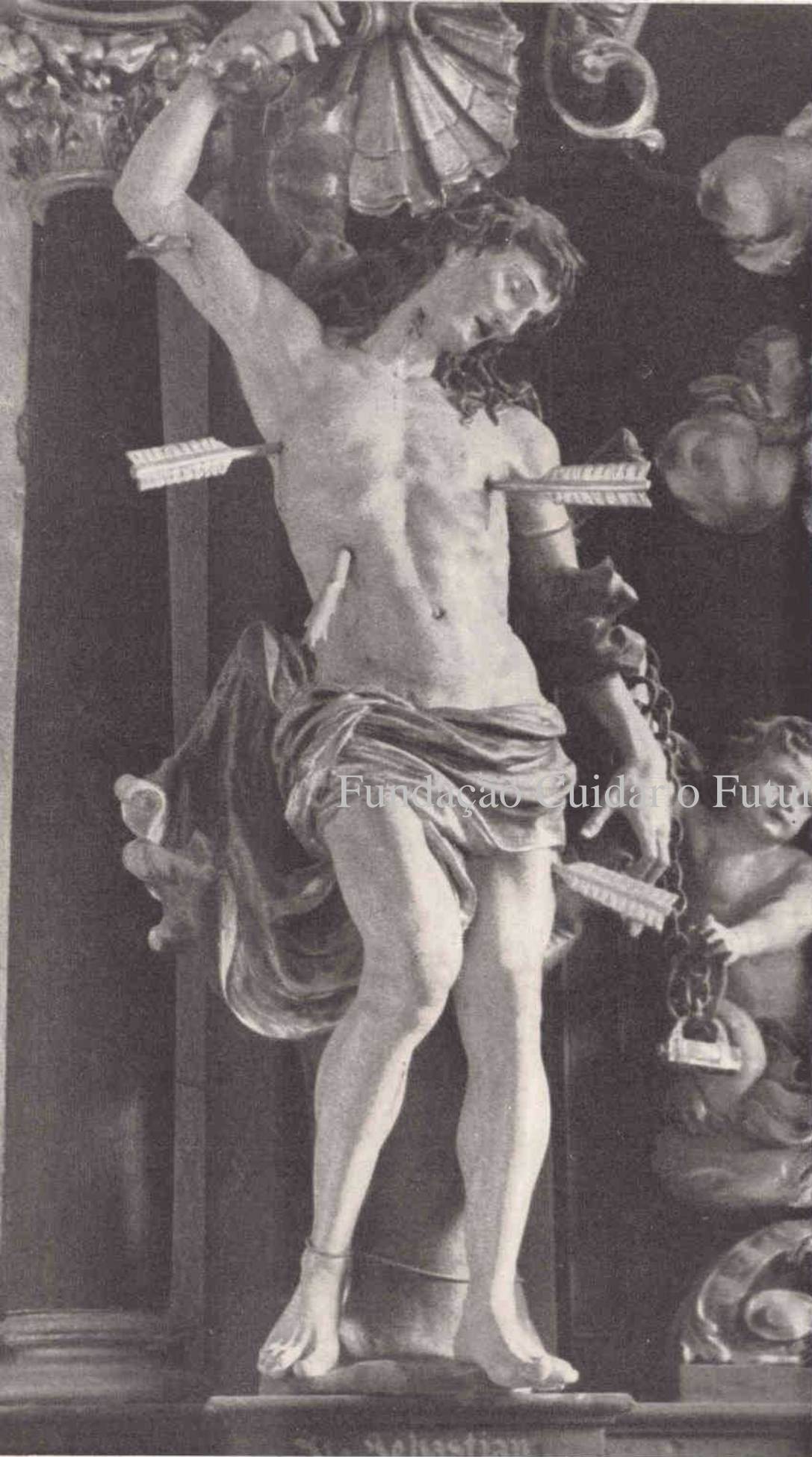
Abb. 43

Fr. A. Maulpertsch:

Hl. Narcissus, Wien, Österreichische Galerie

Photo: Österreichische Galerie, Wien





Fundação Cuidar o Futuro

Abb. 44

Meinrad Guggenbichler:

Hl. Sebastian, Irrsdorf,
Filialkirche

worden, wie etwa die Balustrade an der Fassade oder die Öffnung der Oratorien mit Balkonen im Inneren.

Die Dekoration, die in Salzburg ausgezeichnet erhalten ist, zeigt die Übertragung des lombardischen Dekorationssystems nach dem Gebiet nördlich der Alpen. Wir finden hier die stark plastische Dekoration, wobei die stark hervortretenden Einzelglieder des Rahmensystems der ursprünglichen Kassettendecke sich vor dem dunklen Fond aufblättern, ein stark auf Hell-dunkelwirkung berechnetes System. Diese Art finden wir in der Nachfolge der Tibaldischen Dekorationsart, am ähnlichsten dem Salzburger Beispiel in der Dekoration der Querschiffapsiden von San Fedele in Como (Abb. 40).

Es gibt in Salzburg nicht nur diese lombardische Dekorationsart in Stuckarbeiten, sondern auch in der Malerei, wofür die Deckenausstattung des Oktogons in Hellbrunn, die von Arsenio Mascagni ausgeführt wurde, ein gutes Beispiel ist.

Im Zusammenhang der Bauunternehmen dieser Zeit in Salzburg, die meist mit der Person Solaris verbunden sind, entstanden auch Werke der Malerei, die der Mailändischen Schule einzuordnen sind. Daneben ist allerdings auch der florentinische Spätmanierismus durch Arsenio Mascagni, einem Schüler Ligozzis, nach Salzburg vermittelt worden. Mascagnis Werke sind durch eine strenge zeichnerische Auffassung gekenn-zeichnet, fast eine Geometrisierung, ein An-einanderstoßen von Flächen, wie es die Dekorationsart seit den Arbeiten des Bernardino Poetti in Florenz gewesen ist. Es ist interessant zu sehen, daß Mascagni persönlich in der Zeit der Blüte des strengen Barocks an einem Hauptwerk der Barockmalerei mitgearbeitet hat und trotzdem fast keine Spur einer Beeinflussung zeigt. Er ist also ein typischer Vertreter der Stil-Überschneidung. Er hat mit Guido Reni zusammen in San Gregorio Magno gearbeitet, also möchte man meinen, daß davon irgend etwas auf den österreichischen Barock übergegangen wäre, und doch läßt sich nicht die geringste Spur von einem Einfluß des großen bolognesischen Meisters feststellen. Dafür hat er aber Errungenschaften der römischen illusionistischen Malerei übernommen, wie die perspektivische Erweiterung des Illusionsraumes mit einer Durchlöcherung des illusionistischen Architekturgerüsts nach oben, ein System, das von Tassi in Rom ungefähr um dieselbe Zeit entwickelt wurde und ein Vorbild für die illusionistische Malerei des 17. Jh.s gewesen ist.

De Pomis zeigt uns als Maler eine Vermischung des lombardischen und venezianischen

Ideengutes. Wir haben es also hier mit der Fortsetzung eines venezianisch-manieristischen Stiles zu tun, womit ein weiteres Zentrum Norditaliens als Einflußquelle erschlossen ist. Deutlich sind die Figurentypen aus dem späten Oeuvre Tintoretts übernommen, wobei außerdem, namentlich im Kompositionellen, auch an den späten Veronese angeknüpft wird.

Der Wiener Hof hat im Laufe des 17. Jh.s ebenfalls keine Stellung zum Problem des strengen Barocks bezogen, vielmehr finden wir in der Kunsttätigkeit um Ferdinand II. und Ferdinand III. immer noch das Fortwirken der rudolf-inischen Kunstideen. So z. B. arbeiten die Meister der Hofwerkstatt bis in die Zeit Ferdinands III. hinein, wie z. B. Dionysio Miseroni. Nichtsdestoweniger kann man auch bei Miseroni wie bei allen Meistern, von denen wir gesprochen haben, die allmähliche Verfestigung der Formen des späten 16. Jh.s feststellen. Der klare einfache Aufbau der berühmten Pyramide Miseronis ist ein Beispiel dafür, während die Dekoration ganz dem Geschmack des späten 16. Jh.s entspricht. Dieses Nachwirken manieristischer Ideen ist auch bei anderen Künstlern am Hofe Ferdinands III. festzustellen. An einem charakteristischen Beispiel dieses Geschmacks, und zwar dem Grab Ferdinands III. von Daniel Neuberger, also einer Art manieristischer Totentanzdarstellung — nichtsdestoweniger doch erst nach 1657 entstanden — ist das Fortsetzen des manieristischen Stiles rustique bis in das zweite Drittel des 17. Jh.s zu verfolgen. Auch spätere Arbeiten des Wiener Hofkreises zeigen das Nachwirken des Stiles rustique.

Der Maler, mit dem wir uns zu beschäftigen haben, am Wiener Hof ist Franz Luycx. Er führt uns in ein weiteres Problem, die Frage der Ableitung von barocken Vorbildern ein. Die Phänomene, die sich um die drei großen Unternehmer gedreht haben, um Solari, de Pomis und Castello, sind einfach das Problem der mitwirkenden Aufnahme barocker Ideen auf der Grundlage der Kunst des späten 16. Jh.s. Bei Luycx nun und einer Menge anderer Künstler, von denen noch zu sprechen sein wird, handelt es sich um die Verarbeitung eines barocken Vorbildes in einer Weise, die auf die Formenwelt des 16. Jh.s zurückweist. Luycx, ein Maler des Rubenskreises, hat sowohl was die Auffassung der Figuren, als auch was die Durchführung betrifft, sich von der Vorbildlichen Malweise des Rubens abgewendet, um einen mehr linearistischen Stil auszubilden, der bis zu einem gewissen Grade an die Arbeiten van Dycks der zweiten Antwerpener Epoche anschließt, die ihrerseits ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem späten 16. Jh. sind. So finden wir um



die Mitte des 17. Jh.s die Wiederaufnahme der manieristischen Formenwelt.

Meister, wie Sandrart und Schönfeld oder auch Adriaen Bloemaert, die vorübergehend in Österreich gearbeitet haben, zeigen von ihrer persönlichen Stellung her gesehen ähnliche Phänomene wie Luycx, also eine Ableitung von barocken Vorbildern im Hinblick auf das späte 16. Jh.; charakteristisch vor allem bei Schönfeld, wenn man an seine späten Werke denkt. Aber auch bei Sandrart findet man die Streckung der Figuren, die Auflösung der strengen Form in einzelne flimmernde Lichtflecke, wie es vor allem das große Hochaltarbild der Schottenkirche in Wien zeigt, oder wie es auch die besseren Arbeiten der Lambacher Stiftskirche vor Augen führen, die im großen und ganzen wohl Werkstattarbeiten sein dürfen. Bei Bloemaert, der in Salzburg tätig war, finden wir die Ableitung des Vorbildes von Rubens und de Crayer ganz im Geschmack des späten 16. Jh.s, so daß man bei ihm fast den Eindruck hat, er hätte unter dem Einfluß von Stichvorlagen nach Parmegianino bzw. nach Werken von Barocci gearbeitet. Die Mitte des Jahrhunderts ist also ein retardierendes Moment in der Entwicklung, ein Hinwenden auf die Leistungen des Spätmanierismus. Ich möchte nur nebenbei hinzufügen, daß diese Verbindung mit dem Spätmanierismus sich nicht nur auf die großen Zentren beschränkt, sondern auch in den Leistungen, die in den Klöstern des Landes entstanden sind, festzustellen ist; so gehören z. B. die Arbeiten der Familie Grabenberger unbedingt in diesen Zusammenhang. Es wurden wohl auch Vorbilder des römischen Hochbarocks verarbeitet, doch immer wieder auf manieristische Vorbilder zurückgegriffen, wie es am besten wohl die Fresken der Kirche von Waldhausen zeigen.

Die Familie der Carlone hat wie viele andere Länder auch Österreich mit ihren Werken überschwemmt und eine Menge von Architekturen und Dekorationen hier hinterlassen. Ich möchte nicht näher auf das Carlone-Problem eingehen, das zu den schwierigsten Teilproblemen der österreichischen Kunstgeschichte gehört. Die Carlone-Dekoration ist doch letzten Endes eine Fortsetzung des lombardischen Systems, allerdings mit Aufnahme hochbarocker Elemente, was besonders in den figuralen Teilen der Stuckdekorationen zum Ausdruck kommt. Wir kommen mit den Carlones in das Gebiet der Auseinandersetzung mit dem römischen Hochbarock. Diese Auseinandersetzung erfolgt in den Zentren Wien und Salzburg durch eingewanderte Künstler aus Italien und dann durch wenige, dafür aber um so bedeutendere österreichische Künstler.

So ist z. B. die Fassade des Stadtpalais Liechtenstein in Wien von Martinelli eine ganz deutliche Übernahme berninesker Fassadenlösungen: Charakteristisch das Untergeschoß mit der Verklammerung der Souterrain- mit den Parterrefenstern wie es am Palazzo Odescalchi von Bernini zu sehen ist. Eine ähnliche Übernahme der berninesken Architektur finden wir bei Zugallis Werken in Salzburg. Vor allem die Kajetanerkirche mit dem charakteristischen berninesken Queralraum kann als Beispiel der Übertragung römischer hochbarocker Innenraumgestaltungen dienen. Die ziemlich starke Raumvereinheitlichung ohne Absetzen des unteren Geschosses von der Kuppel, das Dominieren des einfachen Raumzylinders ist eine Leistung, die uns bei Fischer noch einmal beschäftigen wird. Von außen sind Zugallis Kirchen großformig, streng und relativ einfach gegliedert, wobei durch die wenigen aber sehr deutlich prononcierten Elemente der Gliederung eine Spannung zwischen flacher Mauer und dem plastisch empfundenen Motiv der Gliederung, wie wir es bei Bernini finden, entsteht.

Die bedeutendste Persönlichkeit, die in diese Richtung gehört, ist Fischer von Erlach. Ich kann im Laufe der Ausführungen nicht das gesamte Oeuvre Fischers durchgehen, sondern nur einige Punkte des Problems bei Fischer aufzeigen. Etwa bei der Dreifaltigkeitskirche das Problem der gebogenen Wand, eine Übernahme des Borrominesken Fassadenprinzips und zweitens das Problem der Raumvorstellung bei Fischer. Es ist zweifellos eine richtige Beobachtung, daß die Einziehung der Fassade bei der Dreifaltigkeitskirche nicht nur eine bewegte Schauwand darstellt, sondern eine Beziehung zum Außenraum herstellen soll, womit eine Gestaltung des Platzes vor der Kirche erzielt wird. Zweifellos hat Fischer in seinen Innenräumen ein stärkeres Empfinden des Raumes gehabt als seine Vorgänger. Die Fragen des Innenraumes bei Fischer stellt sich bereits bei seinem frühen Werk, dem Ahnensaal in Frain, der ein geschlossener, höhlenartiger Innenraum ist. Vorbilder dafür finden wir bereits im römischen Hochbarock. Der beste dieser ausgehöhlten, von innen nach außen gebuchteten Räume ist wohl die Capella Spada von Fontana in der Chiesa Nuova. Die Raumeinheit, wie sie Fischer anstrebt und wie sie in der Dreifaltigkeitskirche erreicht ist, wird auch in Werken französischer Architektur angetroffen, wobei für Fischer die Kreuzherrnkirche von Mathey in Prag als Anregung angenommen werden kann. Ich möchte auf das Problem des einheitlichen Raumes auf Grund der Fischerischen Dekorationen noch zurückkommen. Bezeichnend für Fischer ist der Gegensatz des

abgeschlossen gedachten Innenraumes zu der für sich entworfenen Fassade. Am deutlichsten ist dieser Gegensatz von Kuppelraum und Fassadenwirkung bei der Karlskirche in Wien zu sehen, dem wichtigsten Bau Fischers. Auch die Kollegienkirche in Salzburg zeigt die Verbindung der bewegten Fassade mit dem andersgearteten Innenraum, der seinerseits eine Auseinandersetzung mit dem Innenraumkonzept des Salzburger Domes dargestellt, wie z. B. die Ähnlichkeit der Gliederung der Pilaster und die Öffnung der Emporen zeigen. Hier ist außerdem auf das wachsende Interesse Fischers für die palladianische Architektur hinzuweisen, wie es sich im Chorraum der Kollegienkirche ausdrückt und wie es noch stärker im Innenraum der Karlskirche anzutreffen ist. Andererseits finden wir bei der Kollegienkirche das interessante Phänomen der Veränderung der Proportion mit Betonung der Höhe gerade im Gegensatz zum Salzburger Dom, der mehr oder weniger den Gesù-Typ auch in der Proportion variiert. Diese Streckung der Proportion ist nun nicht das erste Mal bei Fischer in der österreichischen Barockarchitektur anzutreffen, wenn es auch das erste bedeutende Beispiel ist, sondern wir finden in der Mitte des 17. Jh.s eine Richtung, die bereits das Verhältnis der Breite zur Höhe des Innenraumes vielleicht nicht unbeeinflusst von mittelalterlichen Vorbildern zu Gunsten der Höhe verändert. Eines der besten Beispiele ist die Architektur Darrios, vor allem die Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg.

Die Ideen Fischers zur Gestaltung eines geschlossenen einheitlichen Innenraumes bedingen eine spezielle Behandlung der Raumbegrenzung, ein bestimmtes Verhältnis zu seiner Dekoration. Wir kommen mit diesem Problem der Fischerischen Dekoration zu dem Problem des Gesamtsehens, des Gesamteindruckes der Dekoration und der allmählichen Entwertung des Einzelstückes. So sind Fischers Altäre, die er teils selbst entworfen hat oder die in seinem Kreis von ihm stilistisch entsprechenden Künstlern gearbeitet wurden, in die Mauermaße eingebunden, um damit den Raumeindruck, den Fischer erzielen wollte, zu ermöglichen. Gute Beispiele geben von Carlone gearbeitete Altäre in der Johannspitalskirche in Salzburg, die ganz mit der Wand als Raumbegrenzung verbunden sind, wo die Wand plastisch einen Altar bildet und dann wieder zurücksinkt.

Der Meister, mit dem Fischer gern zusammengearbeitet hat, und der zweifellos seine Ideen am besten gebracht hat, ist J. M. Rottmayer, der allmählich diese architekturgebundene dekorative Malerei ausgearbeitet hat. Rottmayers Kuppeldekorationen gehen von den späten Kuppel-

dekorationen des Cortonakreises aus, nicht von Cortona selbst. Man kann geradezu sagen, daß die frühesten Arbeiten Rottmayers ebenso wie die späten Arbeiten des Cortonakreises im Gegensatz zu den Hauptleistungen Cortonas selbst stehen, wie denn die Kuppel Ciro Ferris in San Agnese ein ganz anderes System verfolgt als die Flachkuppel von Cortona in der Chiesa Nuova. So finden wir Rottmayer eigentlich als den Nachfolger Ciro Ferris, der die Kuppelschale mit Figuren ausfüllt und wenig Freiraum gibt, das heißt, wir haben ein Aufreißen in den illusionistischen Freiraum vermieden, wie es zur selben Zeit in Wien die Decken Pozzos in der Jesuitenkirche und im Gartenpalais Liechtenstein vor Augen führen. Ich möchte darauf hinweisen, daß das Problem des Verstellens des Freiraumes durch Figuren in der Kuppelschale und dann das Herstellen eines geschlossenen Eindruckes ein ebenfalls wieder spätmanieristisches System ist, wie es z. B. in der Capella Pazzi von Pocetti zu sehen ist, wo wirklich die ganze Fläche von Figuren erfüllt ist. Rottmayer arbeitet dem barocken System entsprechend zuerst mit den konzentrisch angeordneten Kreisen und geht dann allmählich dazu über, die gesamte Fläche mit Wolken zu erfüllen, die eine Folie bilden, auf der als einzelne Konzentrationspunkte Figuren sitzen. So ergibt sich eine Art illusionistischer Wand hinter der eigentlich tatsächlich gemauerten Wand, die eine gewisse Erweiterung des Raumeindruckes erzielt, ohne aber die Geschlossenheit der Raumwirkung aufzuheben. Dieses Problem der Wolkenwand scheint dem Fischerischen Dekorationsprinzip sehr entsprochen zu haben. Eine Fortsetzung des Rottmayerschen Systemes finden wir ausschließlich bei Daniel Gran, während andere Maler des österreichischen Barocks bald in Gegensatz zu dem Rottmayerschen Prinzip geraten. Als Beispiel für Gran kann das Fresko mit der Allegorie der glücklichen Regierung in Mähren in Brünn oder auch das Kuppelfresko der Nationalbibliothek in Wien dienen. Auch Gran arbeitet mit einer relativ seichten Raumschicht, wo er einzelne recht fest gearbeitete Wolken gegeneinandersetzt und auf diesen Wolken seine Figuren gemäß der neapolitanischen Kompositionsweise verteilt (Abb. 41).

Die plastische Dekoration hat im Laufe des 17. Jh.s die Formen Berninis übernommen. Entsprechend der Baukunst Zugallis findet man hier die hochbewegten dramatischen Formen Berninis auch in der dekorativen Plastik, wie sie der Stukkateur Francesco Brenno geschaffen hat. Auch mit Fischer hat ein Bildhauer der Bernininachfolge zusammengearbeitet, Bernhard Mandel. Er hat einerseits an den Altären



mitgearbeitet, die von Fischer entworfen wurden und also an dem Phänomen des Zusammenbindens des Altares mit der Mauer Anteil und andererseits hat Mandel die plastische Ergänzung zu den architektonischen Gedanken von Fischers Fassaden geschaffen, so z. B. die Plastiken, die die Türme der Kollegienkirche bekronen und das Ausklingen der gebogenen und geschwungenen Wand in plastische Formen darstellen. Der bernineske Schwung und die bernineske Dramatik haben selbstverständlich das ganze Gebiet erobert und haben Werke sowohl in den Zentren, wie auf dem Lande stark geprägt, wie das etwa die Ritterfiguren Steinles oder Werke Michael Zürns d. J. vor Augen führen.

Entsprechend dem Einfluß des römischen Hochbarocks Berninis in der Skulptur, ist in der Malerei eine starke Auswirkung des niederländischen Barocks festzustellen, der sowohl durch eingewanderte Künstler, wie de Neve oder Schoonjans, als vor allem durch Importstücke vermittelt worden ist. Rottmayer ist auch hier eine charakteristische Erscheinung. Der Einfluß vor allem von Rubens ist in den Werken seiner frühen Reifezeit von ausschlaggebender Bedeutung, wie das an den Altarbildern des Domes von Passau aus den Neunzigerjahren deutlich zu erkennen ist. Von dieser Stilphase, in der das Altarbild als Einzelstück gewertet wird, geht nun die Entwicklung allmählich zur Behandlung des Altarbildes als Dekorationsstück über, welches Ziel Anfang des zweiten Jahrzehnts des 18. Jh.s erreicht ist.

Diese Veränderung entspricht der Behandlung der übrigen Künste im dekorativen Gestalten, etwa den Fresken der Kuppeln und der Altargestaltung oder den Plastiken an der Außenarchitektur. So z. B. komponiert Rottmayer in seinen Altarbildern der späten Zeit fast durchwegs dergestalt, daß er die Hauptfigur auf einem erhöhten Platz im Mittelgrund gibt, während im Vordergrund thematisch unbedeutende Figuren angebracht sind, in der Art der Repoussoirfiguren, wie wir sie aus dem späten 16. Jh. sehr gut kennen: Ein Rückgreifen also auf Vasaris Kompositionsschema. Die Figuren werden im Verhältnis zur Bildgröße kleiner gegenüber den Werken des 17. Jh.s und werden in Kurven angeordnet, die über das Altarbild unter Umständen auch hinausweisen können. Das hat den Sinn, ein Korrespondieren mit den übrigen Dekorationen zu erreichen, etwa ein Korrespondieren mit den Fresken der Langhauswände oder des Kuppelraumes. An wenigen Beispielen können wir dieses Problem heute noch studieren, da viele Dekorationen wohl geplant aber nicht ausgeführt wurden. Als eines

der besten Beispiele dieser Art kann die Innendekoration der Peterskirche in Wien dienen, wo auch ein sehr charakteristisches Altarbild Rottmayers sich befindet, der hl. Franz von Sales am rechten Querschiffaltar, der das Hinausweisen über die begrenzte Bildfläche deutlich vor Augen führt. Es soll womöglich in dem großen Altarbild als Glied der Innendekoration kein ruhender kompositioneller Mittelpunkt geschaffen werden, damit die Kontinuität in der Abfolge der einzelnen Glieder der Gesamtdekoration ohne weiteres hergestellt werden kann. Die Bildkomposition nimmt somit auf eine Konzentration auf einen thematisch bedingten Blickpunkt kaum Rücksicht. Dementsprechend verlieren die Bilder dieser Epoche vollständig den inhaltgebundenen Charakter und eignen sich also als Zielpunkte der Andacht überhaupt nicht. Als Konsequenz daraus ergibt sich die Verblendung des Vorsatzbildes, ein Phänomen, das seit dem 2. Jahrzehnt des 18. Jh.s regelmäßig auftritt. Maler wie Rottmayer haben in der Bildkomposition gerade darauf Rücksicht genommen, indem sie den unteren mittleren Teil der Komposition unbelebt ließen, wie es am Altarbild des hl. Franz von Sales, noch stärker beim Augustinusbild in St. Florian der Fall ist. Diese Erscheinung der Beraubung des kompositionellen Mittelpunktes und der innerlichen Entwertung ist natürlich nicht auf Österreich beschränkt. Ich möchte nicht behaupten, daß die österreichische Entwicklung von der oberitalienischen beinflusst wurde, aber sie ist jedenfalls parallel zu dieser verlaufen, wofür als Beispiel die Entwicklung des Altarbildes bei Sebastiano Ricci angeführt werden kann, der ebenfalls fast um dieselbe Zeit wie Rottmayer mit denselben Phasen zu diesen Endpunkten gelangt.

Wie in der Entwicklung der figürlichen Künste seit dem 2. Jahrzehnt und vor allem nach 1720 ein Nachlassen der Spannung, ein allmähliches Aufgeben der häufig so entschieden vorgetragenen Dynamik festzustellen ist, das zu jenem ausgeglichenen Dekorationsstil führt, so hat die führende Kunst, die Architektur, selbst neue Wege beschritten. Fischers Auseinandersetzung mit der französischen Architektur, Hildebrandts Palastfassaden bezeichnen einerseits den klassischen Abschluß der geschilderten Periode, andererseits — das gilt vor allem für Hildebrandt — den Ansatz einer neuen, weniger bewegten Entwicklung des 18. Jh.s. Ich möchte auf dieses Gebiet, das sich hauptsächlich an Palastarchitekturen zeigen läßt, nicht näher eingehen. Das bezeichnendste Werk Fischers ist die Hofbibliothek mit dem großen Kuppelsaal, der das Vorschwingen und Zurückschwingen des Rau-

mes, das Durchbiegen des Raumes in der Außenarchitektur gemildert und gemäß der Forderung nach Flächenbildung abgeändert zeigt. Vorbild ist die französische Architektur. Noch deutlicher ist im Werk Hildebrandts das Problem der Flächenbildung zu sehen, wie z. B. in der Fassade des Belvederes oder auch des Palais Kinsky, wo die als Fläche zu empfindende Wand und die aufgesetzte flache Dekoration zwei Schichten bilden, also ein Mehrschichtensystem, nicht ein Zusammenwachsen des Mauerwerkes mit der Dekoration, wie es bei den früheren Werken Fischers gefunden wurde.

Diese Flächenbindung ist ebenso für die Innendekoration bestimmend. Ein Beispiel, das für das neue Empfinden außerordentlich charakteristisch ist, ist die Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie in der Stallburg. Die doch als Einzelkunstwerke gedachten Bilder wurden im Gegensatz zu ihrer eigenen beabsichtigten Tiefenillusion wie Flächendekorationen in einem architektonischen Rahmenwerk von ausgesprochener Flächenhaftigkeit behandelt.

Die Künstler der folgenden Generation bauen auf den Errungenschaften der geschilderten Auseinandersetzungen auf. Die Architektur arbeitet an dem Problem der Vereinheitlichung des Raumbildes, wie z. B. der Einheitswirkung des Langhausbaues bei Verschwinden der Joch-einteilung, der Bewegtheit der Raumgrenze bzw. Verunklärung der Raumgrenze. Die Leistungen Hildebrandts, Christoph Dientzenhofers und Prandtauers sind in dieser Hinsicht bahnbrechend. Vorbilder für die Bewegtheit der Mauerbehandlung waren wohl in Italien in den Werken Borrominis vorhanden, in dessen Nachfolge in der Architektur Guarinis auch Vorbilder für die konstruktive Verklammerung einzelner Raumteile zu einem Einheitsraum.

In Italien hatte sich bereits der Schwerpunkt der Entwicklung aus dem Zentrum Rom nach verschiedenen peripheren Kunststätten verlagert, so daß wir als Einflußsphären nunmehr wieder ähnliche Verhältnisse haben, wie am Beginn des behandelten Zeitabschnittes. Vor allem die oberitalienischen Kunstlandschaften, wie Venedig für die Malerei oder Piemont für die Architektur, sind von besonderer Bedeutung. Aber auch die Bedeutung Neapels kann nicht übersehen werden. Auch die nun zu erwähnenden grundlegenden Lösungen sind nicht im Zentrum Wien entstanden, das zur Zeit der Auseinandersetzung mit Rom alle Kräfte an sich gezogen hatte.

Hildebrandt hat in der Laurenzkirche in Deutsch-Gabel sich mit Guarini grundlegend auseinandergesetzt und das gegenseitige Durchdringen an Stelle der additiven Zuordnung der

Einzelräume zum Prinzip erhoben. Bereits in diesem grundlegenden Bau kommt aber auch der Unterschied zu der konstruktiven Architektur Guarinis zum Ausdruck. Die Mauermasse erscheint in konkaven und konvexen Schwüngen bewegt als ein dem Raumkonzept nachgebendes Element, nicht aber gleich einem die Raumwirkung hervorbringenden Gerüst. Stärker noch als Hildebrandt hat in dieser Zeit diese Tendenz Christoph Dientzenhofer in seinen frühen Schöpfungen Smirschitz und Woborischit vorgetragen. Hier sind die Wurzeln für Prandtauers Architektur zu suchen, der außerdem wohl auch von Fischers plastischer Behandlung der Mauermasse beeinflusst sein dürfte. An dem Hauptwerk Prandtauers, der Stiftskirche in Melk, sind die charakteristischen Merkmale dieser Stilrichtung zu erkennen. Die Fassade ist stark bewegt; aus den konkaven und konvexen Schwüngen der Mauerfläche werden die tragenden Glieder, die Pilaster, entwickelt. Der Eindruck der Wandbewegung wird noch deutlicher bei dem Blick in den Innenraum: das Vorschwingen der Zone über den Arkaden, das Zurückschwingen in der Zone weiter darüber: eine außerordentliche Bewegtheit, in die die plastische Mauer hier gerät. Die Nachfolge Prandtauers geht in dieser Hinsicht noch über ihn hinaus. Altenburg von Munggenast ist das bedeutendste Beispiel für die Vereinheitlichung des Raumes der ovalen Kuppel und des Presbyteriums. Dazu kommt in Altenburg wie ja auch in Melk die zu Raumerheit beitragende starke Farbigeit der architektonischen Gliederung, die dem Gesamtdekorationsgedanken entspricht. Die plastische Behandlung der Glieder der Außenarchitektur erfährt eine weitere Ausbildung. Als Vorbild in Österreich für diese Entwicklung kann die Fassade der Kollegienkirche von Fischer mit ihren bildhauerisch empfundenen Turmbekrönungen genannt werden. Als spätes und schönstes Werk des Prandtauerkreises in dieser Entwicklungsreihe ist der Turm der Kirche in Dürnstein zu nennen, wo ganz deutlich die Glieder der Architektur als Plastik betrachtet werden.

Dem in dieser Weise vorgetragenen Innenraumgedanken entspricht eine neue Dekorationsart, die von den figürlichen Künsten vor allem der Wand- und Deckenmalerei ausgebildet wird. Hatte Rottmayer seine dekorative Wirkung durch die Spannung in der Abfolge von leeren Flächen und farbig und illusionistisch körperhaft geschlossenen Figurengruppen erreicht, so wird nun eine ausgeglichene Zusammenschließung aller Formen und Farbflecken angestrebt. Der Repräsentant und Bahnbrecher in Österreich ist Paul Troger. Wir finden bei ihm das



Ausbreiten der Figuren in die Fläche, die Zerlegung aller dargestellten Objekte in klar begrenzte Farbflächen, die in einer harmonischen Abfolge farbig und im Tonwert durch ein gemäßigtes Helldunkel ohne scharfe Cäsuren gegliedert die Gesamtfläche bedecken (Abb. 42).

Das Prinzip der Helldunkelflächenabfolge als dekoratives Mittel hat Troger zweifellos bei seiner neapolitanischen Schulung von Solimena übernommen, wenn auch bei ihm die Kontraste in seinen Freskoarbeiten wesentlich gemildert erscheinen. Die Tonigkeit seiner Frühwerke, wie es vor allem in dem Kuppelfresko der Kajetanerkirche in Salzburg zu beobachten ist, kann ohne oberitalienische Einflüsse nicht erklärt werden, wobei sowohl an G. B. Crespis Decken als auch an Piazzetta als Vorbild zu denken ist. Neben dem Solimena-Dekorationsstil bringt Troger auch für die Dekoration rechteckiger Saalarchitekturen — vor allem Refektorien — Giordanos Prinzip der Randdekoration, das für die Venezianische Deckenmalerei des 18. Jh.s von so großer Bedeutung ist, nach Österreich, wofür Beispiele in Hradisch und Geras ange-troffen werden.

Noch stärker als im Dekorationsstil ist der Gegensatz gegenüber der älteren, vor allem von Rottmayer und Gran repräsentierten Stilstufe, im Altarbild. Man kann von einem Bruch in der Entwicklung sprechen. Das Altarbild als Dekorationsstück macht einem expressiven, inhaltsbetonten Schaustück Platz. Eine vermittelnde Stellung nimmt hier Martin Altaronte mit seinen vom neapolitanischen und römischen Spätbarock beeinflussten Altarblättern ein. Troger erweist sich in seinen frühen Leistungen auf diesem Gebiet als direkter Nachfolger Pretis, also als ein spätes Mitglied der Carvaggio-tradition. Auch auf diesem Gebiet machen sich im Laufe der Entwicklung oberitalienische Ein-schläge immer deutlicher bemerkbar, und zwar hauptsächlich ein Einfluß des Piazzettakreises.

Mitwirkend nimmt Troger damit Elemente derjenigen Bewegungen in Oberitalien auf, die in der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jh.s Vorbilder suchte. Diese Wiederaufnahme des Formgutes des späten 16. Jh.s gehört zu den charakteristischsten Erscheinungen des 18. Jh.s. Auch der größte Meister figürlicher Kunst dieser Epoche in Österreich, Raphael Donner, hat sich stark mit diesem Problem auseinandergesetzt. Ähnlich Troger ist bei ihm aber auch jener Hang zu stark expressiver Mitteilung anzutreffen. Als Ergebnis der behandelten Entwicklung des religiösen Bildwerkes kann Donners Pietà im Dom zu Gurk angesehen werden, die zugleich auch den künstlerischen Höhepunkt der ganzen Richtung verkörpert.

Auch in der Malerei ist die Verbindung expressiver inhaltlicher Aussage mit dem als artistischem Selbstzweck gesteigerten malerischen und zeichnerischen Effekt gesucht, wofür sich auch die Vorläufer in Italien, wie Magnasco oder Bazzani bemüht haben. Hier werden nicht nur Ideen des 16. Jh.s wiederaufgenommen, sondern man folgt einer Kunstübung, die während des ganzen 17. Jh.s, wenn auch nur im provinziellen Bereich, festzustellen ist, wie Phänomene in den Werken Maffeis oder Mazzonis beweisen können.

Phänomene, die sowohl diese Komponente als auch die expressive und inhaltgebundene Richtung neapolitanischer Prägung in sich schließen, wie Bencovich oder eben Troger, bilden die Grundlage für die Kunst Maulpertsch', der in der letzten Phase des österreichischen Barocks die bedeutendste Malerpersönlichkeit ist.

Maulpertsch geht im Gebiet der Wand- und Deckenmalerei über Troger weit hinaus, was die Zerlegung der dargestellten Objekte in wirksame Farbflächen betrifft. Der malerische Eigenwert dieser Einzelformen ist wesentlich erhöht zu Ungunsten der Klarheit der Struktur der dargestellten Objekte, der menschlichen Figuren vor allem, die oft fragmentiert, verzerrt erscheinen. Gerade das Hauptwerk seiner Frühzeit, die Ausmalung der Flachkuppel der Piaristenkirche in Wien, zeigt diesen sowohl malerisch freien als auch sehr ausdrucksstarken Stil. Fast noch deutlicher zeigen Maulpertsch' Leinwandbilder, wie etwa das Martyrium des hl. Judas Thaddäus im Schottenstift oder des hl. Narcissus im Barockmuseum in Wien, die Neigung zu fast übertriebenem Ausdruck, verbunden mit dem Auflösen fest umrissener Formen zugunsten der Farb- und Lichtwirkung (Abb. 43).

Diese stark expressive Richtung, die in ihrer Verbindung zur oberitalienischen Malerei zu begreifen ist, beherrscht vor allem das ostösterreichische Gebiet mit Wien als Zentrum, während Westösterreich, vor allem Tirol, sich dem bayrischen Einfluß immer stärker öffnet, wofür die Arbeiten Günthers im Inntal charakteristische Beispiele sind.

Die Einflußsphären auf die Malerei des 18. Jh.s sind sehr vielfältig. Nicht nur italienische und süddeutsche, auch von der holländischen Malerei werden Anregungen verarbeitet, vor allem von Rembrandt und seinem Kreis. Dieses Phänomen ist z. B. bei Maulpertsch festzustellen. Fast noch deutlicher tritt es in den Werken J. M. Schmidts auf. Dieser unerhört fruchtbare Künstler versucht zu einer Synthese der verschiedenen Richtungen zu gelangen und schließlich eine Vereinfachung und Festigung der Struktur des Altarbildes zu erreichen. Ein betontes Helldunkel

dient ihm hier als Mittel, womit er also in einem Rückgriff auf die Malerei des 17. Jh.s als Parallele zu den gleichzeitigen klassizistischen Reaktionen auf die letzte Phase der Barockmalerei den Forderungen der Zeit gerecht zu werden trachtet.

Der Gegensatz zwischen der in den Kunstzentren herrschenden, im internationalen Zusammenhang der Stilverbindungen zu begreifenden Ideen zu dem einer einheimischen Tradition angehörenden Kunstschaffen in den Alpengebieten kann nirgendwo besser als in der Geschichte der Skulptur des 18. Jh.s erkannt werden. Die in Wien und auch in Salzburg arbeitenden Künstler, wie z. B. Donner, Mattioli, Moll, Messerschmidt oder Hagenauer, zeigen sich deutlich in den internationalen Strömungen verankert, wie aus ihren Beziehungen zur italienischen und vor allem zur französischen Formenwelt dieser Zeit hervorgeht. Demgegenüber arbeiten die Bildschnitzer der Alpengebiete in einer künstlerischen Tradition, die an die mittelalterliche Bildschnitzerkunst in vielen Beziehungen anschließt. Bezeichnend ist weiterhin das Ablehnen der strengen Formenwelt des Frühbarocks, wohingegen die manieristischen Ideen durch das ganze 17. Jh. beobachtet werden, um im 18. Jh. eine noch stärkere Betonung zu erfahren. Eine Linie führt von den frühen Arbeiten Waldburgers vom beginnenden 17. Jh. über die Werke der Familie Zürn bis zur Blütezeit dieser Kunstübung in den Jahrzehnten um 1700 mit ihren Hauptmeistern Schwanthaler und Guggenbichler und schließlich zur Spätphase, wo sie etwa durch Veit Königers Arbeit

repräsentiert wird. Die Verbindung der Schnitzkunst mit der Kunstschreinerei und der Malerei führt in den Alpenländern zu der Bildung von Gesamtkunstwerken, wie sie auch das Mittelalter in den Schnitzaltären gekannt hat. Das Zusammenwirken von Maler und Schnitzer, wie z. B. Guggenbichler und Rottmayer am Hochaltar der Stiftskirche Michaelbeuern, bringt als Gesamtheit zu erfassende Kunstwerke hervor. Ähnlich diesem Gesamtkunstwerk des Altares ist der Orgelprospekt als ein entsprechendes Schaustück behandelt. Auch die Barockkanzel in ihrem Zusammenwirken von Kunsttischlerei und Bildschnitzerei und häufig auch figürlicher Malerei gehört in diesen Zusammenhang (Abb. 44).

Es ist bezeichnend, daß in den Alpengebieten im Ensemble der Kirchengestaltung die barocken Skulpturen sich mit den mittelalterlichen zu einer Einheit zusammenfügen, wie es häufig bei dem Einfügen mittelalterlicher Skulpturen in neue Altaraufbauten zu sehen ist, ja daß die spätmittelalterlichen Innenräume mit einer barocken Ausstattung durchaus als künstlerische Einheit empfunden werden können, wofür das Innere des Chores der Franziskanerkirche in Salzburg das sprechendste Beispiel ist.

Finden wir in den österreichischen Gebieten eine Durchdringung von spätmittelalterlicher und barocker Kunstübung, so ist außerdem das Fortleben barocker Gestaltungsweise über das 18. Jh. hinaus festzustellen, das namentlich auf dem Gebiet der religiösen Malerei bis auf den heutigen Tag fortwirkt.

Klaus Pack (Wien)

Die Entwicklung der modernen christlichen Kunst in Österreich

Wenn es auch in Österreich nicht zu einer so entscheidenden und gesammelten Bewegung wie der des art sacre in Frankreich kam, so tritt auch hier im 20. Jh. die katholische Kirche als wichtiger Faktor und Auftraggeber in der Entwicklung der Bildenden Künste gegenüber der Öffentlichkeit in Erscheinung. Es wurden und werden auch hier, auf dem mit dem großen Erbe des Barocks gesättigten — fast möchte man sagen übersättigten — Boden, Werke geschaffen, deren Bedeutung über das rein Lokale hinausgeht, die zum Teil Marksteine

bilden in der langsamen Erneuerung sakraler und religiöser Kunst, in der wir uns befinden.

Es seien in diesem Rahmen nur einige wenige Beispiele herausgegriffen, die für alle stellvertretend stehen mögen. Beispiele die zeigen sollen, daß der Strom der sakralen Kunst in Österreich im 20. Jh. in den der europäischen Erneuerung einmündet.

Daß es im 19. Jh. in Österreich nicht zur Ausbildung einer starken sakralen und religiösen Kunst kommen konnte, ist zum Teil sicherlich darauf zurückzuführen, daß das Erbe des Ba-



rocks in unverminderter Stärke nachwirkte. Fischer von Erlach, Hildebrand, Prandtauer, Troger, Maulpertsch und Kremers Schmid hatten das Antlitz einer Epoche geformt, deren reiche Zeugnisse heute noch ihren reinen Glanz verstrahlen. Die Säkularisation der Klöster und eines Großteiles des Kirchenbesitzes mag eine andere der sehr komplexen Ursachen sein. Sie hatten lange End- und Ausgangspunkte jener Bögen gebildet, die Österreich — Mittelpunkt eines Reiches, in dem die Sonne nicht unterging — mit den fernsten Teilen einer damals erkannten Welt verbanden. Auf den geistigen Schnittlinien, an denen sie sich befanden, bewegten sich Künstler und Kunstwerke von Land zu Land, erhoben sich Bauten und sammelten sich Artefakte ad majorem gloriam dei. Das Ende des 18. Jhs erst sollte die Änderung bringen. Es ist aber auch die Bewegung der deutschen Romantik, die im Verein mit dem entstehenden falschen neuen Klassizismus in die Entwicklung eingreift und in ihrer Übernahme eklektizistischen Formgutes und der daraus resultierenden imitativen Formideale die Ausbildung einer echten und wahren Kunst verhindert. Die Auseinandersetzung mit den eigentlichen schöpferischen Quellen der Realität versiegt. In der Architektur führt dies zu dem merkwürdigen Paradoxon, daß die neu gefundenen Materialien der Eisenkonstruktion und des Betons von den Architekten zu einer materialfremden Baukunst verwendet wurden. Während die Skelette der Bauten sich den neuen Möglichkeiten anließen, wurde ihre Außenhaut zur historisierenden Fassade, die das Grundgesetz des Baues verdeckte. Es waren Ingenieure, die als erste die neuen Möglichkeiten der neuen Materialien sahen und sie in Zweckbauten ihrer reinen Bestimmung zuführten. Sie bestimmten als Vorläufer entscheidend die neue Architekturform.

Gegen die restaurative und historisierende Haltung der Schularchitekten, wendet sich nun vor der Jahrhundertwende eine Bewegung, die nahezu europäisch zu nennen ist und die in Österreich einen ihrer wesentlichsten Stützpunkte besitzt. Ursprünglich von Belgien ausgehend und teils von England hat sie ihr geistiges Haupt in dem Architekten Henri van de Velde. Diese Bewegung wird in Österreich und Deutschland als „Jugendstil“ bekannt. In Wien erwachsen ihr gleich vier entscheidende und große Persönlichkeiten. Es sind dies Otto Wagner (1841—1918), der heuer verstorbene Josef Hoffmann, Josef Olbricht (der später mit der deutschen Gruppe zusammenarbeitet) und der kühnste und einflußreichste, Adolf Loos.

Sie alle streben schon vor der Jahrhundertwende nach einer Bauform, die der Funktion folgt, kämpfen gegen die Stilmachung und setzten sich bereits damals für eine Hebung des Gesamtniveaus im Bauen und Wohnen ein. Entscheidend wird für sie die reine Baugestalt, das reine Maß, die Proportion und Gliederung des Baukörpers, sein Verhältnis zur Landschaft zum Gesamtkomplex einer Anlage.

1902 nun geht Otto Wagner als Sieger im Wettbewerb um den Neubau der Kirche für die Landes-Heil- und Pflegeanstalt am Steinhof bei Wien hervor. In diesem Bau sieht er seine Möglichkeit gekommen, die neuen Bauanschauungen in das Gesamtkunstwerk eines sakralen Baues und Raumes umzusetzen. Getreu seinen Vorstellungen wird die Anlage der Kirche vor allem von der Funktion bestimmt. Ein zentraler Kuppelbau mit vorgelagerter Eingangshalle, so liegt die Kirche in der Zentralachse der gesamten Anlage, rechtfertigt damit auch die überhöhte Kuppelform, die durch ihre Vergoldung als leuchtender Punkt in der Gesamtwirkung in Erscheinung treten sollte.

Die Verhältnisse der Baumassen sind einfach und klar zueinander abgewogen und eine ebenso große Einfachheit zeichnet den Grundriß aus.

Die Kirche besitzt drei Tore, von denen jeweils nur die Seitentore geöffnet sind, um eine Trennung der Kranken nach Geschlechtern zu gewährleisten. Das dritte, das Haupttor, wird nur bei kirchlichen Festen und Feiern geöffnet. Da die Kirche keine Pfarrkirche ist, steht sie auch nicht für Taufen, Hochzeiten usw. zur Verfügung.

Die Sitzreihen im Kirchenraum sind möglichst kurz gehalten damit die Pfleger jederzeit eingreifen können und so angeordnet, daß jeder Besucher bequem dem Vorgang der heiligen Messe folgen kann. Zu diesem Zweck ist auch das Presbyterium um zwei Stufen, der Hochaltar um drei Stufen gegenüber dem Kirchenboden erhöht, der außerdem gegen den Altar zu um insgesamt 26 cm ansteigt, eine leichte Neigung, die nicht bemerkt wird.

Gleichzeitig ist der gesamte Kirchenboden höher gelagert um unter ihm die notwendigen Ubikationen, wie Rettungszimmer, Klosetts, Depots, Stiegen und die Gasheizung unterzubringen. Unter dem Presbyterium und unter der gegen den Hochaltar zu gelagerten Kirchenhälfte befindet sich eine Krypta, unter dem Hochaltar das Heilige Grab.

In den Türmen der Eingangshalle sind die Stiegen auf die voneinander getrennten Empore und Chor, wobei erstere für die Bediensteten der Anstalt und ihre Familien reserviert ist.

Durch diese Stiegen können auch die Glockenstube, die Dachplatte, die Laterne der Kuppel und die Kuppel selbst erreicht werden. Die Kuppel selbst und der Tambur waren mit Kupferplatten überzogen und vergoldet gedacht. Auf den beiden Türmen der Eingangshalle sind die Statuen der beiden Landesheiligen, St. Severin und St. Leopold, als krönender Schmuck angebracht.

Der eigentliche Innenraum der Kirche zeichnet sich durch äußerste Helligkeit aus, eine weitere Neuerung im Kirchenbau, die Otto Wagner hier einführte und die bei dieser Anstaltskirche schon aus hygienischen Gründen als eine Notwendigkeit erscheint.

Große helle Glasfenster von Kolo Moser, nur in hellen Scheiben und einigen leuchtenden Farbpunkten gestaltet, erleuchten den Raum taghell, wobei das Presbyterium, der Hochaltar und das Hochaltarbild noch eine zusätzliche Beleuchtung durch zwei unsichtbare Fenster erhalten.

Aus akustischen Gründen wurde die Höhe des Kuppelraumes mit 20 m fixiert. Die Wandflächen sind aus denselben Gründen rund und uneben gestaltet selbst im Mauerputz.

Die im Kirchenraum schwebenden elektrischen Lichtquellen sind an Kränen befestigt und können hochgezogen werden. Die Kräne können auch ein Schwebegerüst zur Reinigung des Kuppelraumes tragen.

Der Innendekor erscheint durch die Konstruktion und den Zweck fixiert. Bis zu einer Höhe von drei Metern sind die Wände mit Marmor verkleidet, darüber mit gewelltem Weißputz. Bei den Raumdecken und in der Kuppel wirkt die Konstruktion als gliederndes Element. Sie besteht aus einem aus T-Trägern gebildeten Netz, in das Rabitzplatten eingesetzt wurden, die miteinander durch Drahtschlingen verbunden sind. Das Eisennetz hängt an der eigentlichen Dachkonstruktion, die wiederum auf paarweise gekuppelten Pfeilern ruht.

Die Farben des Innenraumes wurden auf Weiß-Gold beschränkt. Damit wird die Hauptfarbwirkung auf den Hochaltar und das dahinter liegende Altarbild konzentriert. Der Hochaltar ist aus Marmor und Bronze mit reicher Vergoldung. Das Hochaltarbild von Kolo Moser, für die damalige Zeit von einer revolutionären Anwendung verschiedenster Materialien, verwirklicht die Intentionen des Architekten, der weder ein Fresko noch ein auf Leinwand gemaltes Bild vorgesehen hatte. Köpfe und Hände der Figuren sind aus Mosaik oder wenig bombierten farbigen Tonplatten, die Gewänder aus weißen und farbigen, zum Teil polierten, zum Teil

rauen Marmorplatten, in die Glas und Bronze inkrustiert sind. Der landschaftliche Teil des Bildes besteht aus Tonfliesen, die Glorie aus Goldglasscheiben. Alle diese Materialien wurden in weißem polierten Stuck eingelassen. Ähnlich aber reicher im Detail sind die Bilder der Seitenaltäre ausgestaltet. Wenn diese Kirche hier ausführlicher besprochen wurde, so deshalb, weil sie in ihrem revolutionären Elan und in ihrer Konsequenz Gedanken in den Kirchenbau einführte, ohne die er heute nicht mehr zu denken ist.

1906 wird er vollendet und er zeugt noch heute für die Worte Otto Wagners, wenn er damals sagte:

„Die Baukunst unserer Zeit sucht Form und Motive aus Zweck, Konstruktion und Material herauszubilden. Sie muß, soll sie unser Empfinden klar zum Ausdruck bringen auch möglichst einfach sein. Diese einfachen Formen sind sorgfältig untereinander abzuwägen um schöne Verhältnisse zu erzielen, auf welchen beinahe allein die Wirkung von Werken unserer Baukunst beruht.“

Diese Gedanken Otto Wagners wirken in einer Kirche weiter, die Prof. Clemens Holzmeister als Kanzler-Gedächtniskirche für die beiden österreichischen Kanzler Ignaz Seipel und Engelbert Dollfuß im Jahre 1937 baute. In ihrer schlichten und komplexen Anlage vermag sie sich wie ein heiliger Bezirk innerhalb der sie umgebender Mietskasernen zu behaupten. Ein einfaches unschematisches Maß gliedert ihre Fassaden. Der wechselnde Höhenrhythmus der Baukörper gibt dem geschlossenen Ganzen Leben. Einfache, betonte und unbetonte, gegliederte und ungegliederte Flächen sind zueinander in Beziehung gebracht, überzeugen durch die stille Würde ihrer Ordnungen.

Der einfache hell durchlichtete Innenraum, der aus der Einengung durch die Empore aufschließt, sammelt sich in dem stark erhöhten Hochaltar wie in einer aufbrausenden Welle. Sie wird aufgefangen und rückgewendet durch das mächtige stark byzantinisierende Mosaik Prof. Karl Sterrers, das den thronenden Christus darstellt. Seiner Überzeugung getreu — und an die Idee Otto Wagners vom Gesamtkunstwerk eines Baues anschließend — sind sämtliche Details der Innenausstattung und die Geräte von Prof. Holzmeister selbst entworfen und durchgeformt worden.

Als Beispiele der jüngsten Entwicklung seien einige Werke junger Architekten angeführt, die deren Einstellung zu dem ewig neuen Problem des sakralen Raumes zeigen möge.

Die Architektengruppe 04 bekam den Auftrag in Parsch bei Salzburg aus einem alten



Stadel und dem dazugehörigen Bauernhaus Kirche und Pfarrhof im Rahmen eines Umbaus zu gestalten. Ohne den Baukern anzugreifen fanden sie eine ebenso glückliche wie überzeugende Lösung. Der Altar wurde auf zwei Drittel des alten Grundrisses verlegt und der Kirchenraum durch zwei Eingänge zugänglich gemacht, die einander gegenüber liegen. Das Dach wurde aufgebrochen und ein großes Rahmengerüst eingezogen, so daß zwei ineinandergreifende Dachneigungen entstanden. Während die steilere Neigung überdacht wurde, entstand bei der flacheren ein riesiges Glasfenster, das den Altar und den Kirchenraum mit seiner ganzen Breite überstrahlt. In dem über ihm gebildeten Raum zur steileren Dachneigung wird das Geläute aufgehängt. Weitere Glasfenster an den Seitenwänden von dem jungen Wiener Maler Josef Mikl tragen zur Belichtung des Raumes bei.

Von derselben Architektengruppe stammt der Entwurf für eine kleine Kirche in Liechtenstein, die sich in ihrer äußeren Formgebung aus der Landschaft entwickelt und das dominierende Motiv der sie umgebenden Berge architektonisch variiert.

Zwei andere junge Architekten, Achleitner und Gsteu, haben für St. Martin bei Linz ein Kirchenprojekt ausgearbeitet, das den Gedanken des Zeltes als äußeres Gewand des Baues abwandelt. Diese Form entstand aus rein tektonischen Überlegungen. Wieder werden die Glocken frei gehängt und ein großes, hinter dem Hochaltar liegendes Glasfenster schließt und öffnet einen Raum, der an Gedanken des modernen amerikanischen Kirchenbaues anknüpft.

Es wird also auch in der jungen Architektengeneration der sakrale Bau als das Hauptanliegen der Architektur verstanden und auch sie sucht nach neuen Formen und Wegen um ihm gerecht zu werden. Die jungen Kräfte in Österreich versprechen durchaus, mit jenem Ernst an der Lösung des schwierigsten aller Architekturprobleme unserer Zeit beteiligt zu sein, der gültige Ergebnisse verspricht und zu denen erst Le Corbusier 1955 mit Ronchamp einen ersten wirklichen Durchbruch gefunden hat.

Die sakrale Malerei in Österreich läßt sich im eigentlichen auf das Werk eines einzigen Malers reduzieren, der gleichzeitig zweifellos die stärkste Persönlichkeit der österreichischen Malerei im 20. Jahrhundert ist: es ist dies der 1894 in Klagenfurt geborene Herbert Boeckl. Sein malerisches Werk ist von Anfang an von einer leidenschaftlichen und fruchtbaren Auseinandersetzung mit der großen westlichen Tradition der europäischen Malerei durchdrungen. Wie kein anderer auf deutschem Boden

setzte er sich mit dem Erbe Cezannes und van Goghs auseinander und gewann dadurch jene Formdichte und künstlerische Kraft, die ihn heute befähigt, zu den Quellen und Grundproblemen künstlerischen Schaffens hinabzusteigen, um neue Wege einer künstlerischen Form und Raumgestaltung einzuschlagen und damit wieder die österreichische Malerei mit jener großen europäischen Tradition zu verbinden, von der sie so lange getrennt war.

So erscheint es auch kein Zufall, daß sein Hauptwerk sich zum Teil in Kirchen und Klöstern vollzieht, wieder jene geistigen Bögen spannend, von denen bereits am Anfang die Rede war.

Im Gegensatz zu den Architekten entsteht das sakrale Werk bei Boeckl nie aus einem äußeren Auftrag, sondern es ist immer ein innerer Auftrag des Künstlers, der ihn dem Bilde weihet, das Zeugnis eines vom Religiösen zutiefst durchdrungenen Lebens.

Schon das erste Werk, das 1928 entstandene Fresko für die Kirche Maria Saal in Kärnten, ist eigentlich Votivgabe des Künstlers. Das von expressiven Elementen bestimmte Bild stellt den auf den Wassern des Sees Genezareth wandernden Christus dar, der dem sinkenden Petrus zu Hilfe eilt. Die knappe und raumgreifende Zeichnung und die ins symbolische gesteigerte Farbe lassen an van Gogh denken. Der Christustyp Boeckls ist dabei nicht von falscher Romantik, sondern kraftvoll, herrlich, streng, beinahe brutal in seiner zwingenden Macht. Die Farbkomplexe des Bildes schichten sich in erregter Bewegung breit zusammen.

Obwohl dieses Fresko die begeisterte Zustimmung des damaligen Unterrichtsministers Doktor Schmitz fand, wurde es mit einem Vorhang verhängt, hinter dem es bis heute verblieben ist, ein Vorgang, der um so schwerer zu verstehen ist, wenn man die nicht verhängten Machwerke in der Seitenkapelle der Kirche St. Peter in Salzburg betrachtet, die einen geschlossenen und schönen Raum in ihrem dummen Eklektizismus zerstören und dabei mit dem Anspruch auftreten „modernè Kunst“ zu sein.

Das zweite große sakrale Werk Herbert Boeckls ist sein großer Flügelaltar, der in den Jahren von 1933—1946 entstand. Geöffnet zeigt der Altar als Hauptbild den Hymnus an Maria: Maria auf der Mondsichel, die Schlange und den Drachen überwindend. Der linke geöffnete Flügel zeigt St. Stephanus, der rechte St. Nepomuk.

Das Mittelbild, 1934 vollendet, wird durch das leuchtend blaue Kleid der Madonna beherrscht, dem das Rot und Grün der Engel antwortet. Wie im Fresko Maria Saal spricht im Mittelbild noch deutlich das vitale Erbe des Barocks, ja selbst

der Spätgotik, in den leidenschaftlich bewegten Formen der Gewänder und der Engel, die sich um die Madonna mit den Gestirnen wie im Aufruhr tummeln.

Diese Bewegung greift auch noch auf den einige Jahre später entstandenen Stephanus über. In beinahe tänzerischer Gestik sammelt er verzückt die Steine in seiner Kasel, von der Glorie des Märtyrertodes überstrahlt. Der Turm St. Stephan zu Wien und der Kopf eines gestürzten heidnischen Gottes zu seinen Füßen geben ihm seinen überzeitlich-zeitlichen Platz.

Dem prächtig strahlenden Rot seines Gewandes steht die dunkle und feierliche Gestalt des heiligen Johannes Nepomuk an der anderen Seite des Altares gegenüber. In der Anbetung des Kreuzes versunken schreitet er über die Gewässer der Moldau, dunkel, streng und asketisch. Hinter ihm brennt die Schloßsilhouette von Prag, der Hradschin. Die Farben strömen in mächtigen breiten Formen, der zeichnerische Kontur setzt nur mehr Akzente an entscheidenden Stellen ein.

Die geschlossenen Flügel zeigen auf ihrer Rückseite ein *Noli me tangere*, das in dem leuchtenden und feierlichen Akkord von Weiß, Gelb, Blau, Rot und Violett erstrahlt. Dem weißgoldenen auferstandenen Christus naht sich mit leidenschaftlicher Gestik auf den Knien Maria Magdalena. Sie wird von einem Engel, der sie leicht an der Schulter berührt, zurückgehalten. Hier hat sich die Form noch mehr verfestigt. Christus und der Engel blicken in beinahe ikonenhafter Strenge auf den Betrachter, die Farböne sind noch breiter und dichter geworden und das Violett des Gewandes der Magdalena weht als breite Schranke in den heiligen Bezirk als Schranke zum Beschauer. Ihr Gesicht ist eine einzigartige wehe Maske einer tiefen auf dieser Erde nicht mehr zu stillenden Liebe und eines nicht zu löschenden Schmerzes. Das Gesicht des Engels ist von seltener Schönheit und das des Heilands erinnert in seinem überirdischen Leuchten an die Christusdarstellungen Rembrandts, denen es auch in seinem Typus ähnelt.

In seiner Gesamtheit stellt der Altar ein großes Werk religiöser Kunst des 20. Jh.s dar und es ist zutiefst zu bedauern, daß er bisher noch immer nicht seine Aufstellung in einer Kirche gefunden hat.

1951, anlässlich einer Spanienreise, entstand das Bild der heiligen Therese von Lisieux. Auf dem strengen berghaften Aufbau des ocker- und goldfarbigen Gewandes erhebt sich das Antlitz der kindhaften kleinen Heiligen vom Karmel in einer seltenen Reinheit. Der um

Schmerzen und Leiden wissende Mund lächelt leicht und schließt sich mit dem Ausdruck der Augen zu einem Ganzen zusammen, bei dem tief geistige Wahrheit Physiognomik ablöst. Vor dem unglaublich farbigen Grau des Hintergrundes scheint dieses Antlitz zu leuchten, das Verwesliche des Kunstwerkes zu überstrahlen in dem seltenen Glanz einer begnadeten Stunde, in der sich im Werk eines Künstlers das Heilige selbst zu offenbaren scheint und aus der Darstellung in die Stille spricht.

Seit 1952 arbeitet Prof. Boeckl in der Abtei Seckau an den Fresken der Engelskapelle. Es ist ohne Zweifel eines der bedeutendsten Werke, wenn nicht das bedeutendste Werk der sakralen Kunst dieses Jahrhunderts, das hier im Entstehen begriffen ist.

Bisher sind die Hauptwand und Teile einer Nebenwand vollendet. Das Fresko lebt von dem Geist einer apokalyptischen Erfüllung der Zeiten. In seinem Zentrum steht das göttliche Lamm, das für uns geopfert wurde. Es springt und tanzt auf eine Frauengestalt zu, die stellvertretend für die Kirche steht, eine Frauengestalt in Witwentracht. Mit einer selbstentäußernden Gebärde begrüßt sie das Lamm, hingebend und hingegeben. Zur anderen Seite des Lammes ist die Gestalt Johannes des Täufers, der in heftiger Bewegung auf das Lamm zu und von ihm weg eilt: in den Martertod, für den sein abgeschlagenes Haupt auf der Schüssel Zeugnis gibt. In den beiden Ecken, in Zwickeln angebracht, befindet sich links die Madonna auf der Mondsichel, umgeben von Gestirnen in der Glorie, vergebens bedroht von der Schlange, rechts der Brudermord Kains an Abel. Darunter als Gegenstück zum Haupt Johannes das wahre Ikon, das Schweißstuch der Veronika mit dem Antlitz Christi. Unter diesen heiligen Gestalten als Basis der Komposition erscheinen vier Geschöpfe, Wesenheiten, Elementargestalten und Evangelistensymbole in einem. Der Stier, der Mensch, der Löwe und der Adler, die hier in Anbetung und Entzückung gewissermaßen Fundament des Mysteriums bilden.

Entscheidend bei diesem Werk scheint bisher, daß sich abstrakte Elemente mit symbolisch überhöhter Naturgestalt zu einem Ganzen binden. Wie auch hätte die letzte Wirklichkeit des apokalyptischen Raumes besser ihre Darstellung finden können? Wie anders als durch jene abstrakten Elemente, die in ihrer vielfarbigen Brechung die Aufhebung des Raumes und der Zeit verkünden.

In diesem Fresko hat bei Boeckl die Farbe einen symbolischen und mystischen Ausdruck



gewonnen, von dem keine Reproduktion nur eine Ahnung vermitteln kann, nur die Begegnung mit dem Kunstwerk selbst in seinem Raum und Rahmen. Schon jetzt besteht aber, wie schon erwähnt, kein Zweifel mehr, daß

dieses Werk über Assy-Passy, Vence und Audincourt hinaus zum bedeutendsten sakralen Werk des 20. Jhs heranwächst und damit Österreich in die große Tradition bindet, Abschluß eines Weges und Beginn eines neuen zugleich.

DAS FORUM

Dr. Leonhard Küppers

Ronchamp – eine Kirche von Le Corbusier

Am 25. Juni 1955 weihte Erzbischof Dubois in seiner Diözese Besançon in Frankreich die Wallfahrtskirche Notre-Dame du Haut. Damit erwies sich dieser katholische Kirchenfürst erneut als mutiger Mann, denn es war nicht die erste auffallend moderne katholische Kirche, die in seinem Bistum entstand. Assy, Audincourt und die Dorfkirche in Les Breseux waren bereits voraufgegangen. Was aber hier in Ronchamp als erste Kirche Le Corbusiers, der eigentlich Édouard Jeanneret heißt, entstand, stellt alles bisherige, was Neuheit und Ungewohntheit angeht, in den Schatten. Die meisten kennen den großen französischen Architekten, der nebenbei auch Maler und Plastiker ist, nur von seinen Städteplänen und wiederum besonders von seinem Wohngemeinschaftsbau in Marseille her, der ebenso gründlich kritisiert wie bewundert wird. Als eine Kommission, sehr beeinflusst von den dominikanischen Bahnbrechern auf dem Gebiet der modernen kirchlichen Kunst Père Regamey und Père Couturier, sich an Le Corbusier wandte, lehnte er zunächst ab. Er möchte geahnt haben, wie sehr er sich dem harten Urteil aller jener aussetzte, die immer noch das Ungewohnte gleichsetzen mit dem Unmöglichen oder Falschen. Und dann: es war ja im Jahre 1948 bereits einmal eine Ablehnung eines Planes von ihm für die Felsenkirche La Sainte Baume bei Marseille erfolgt. Erst die nähere Bekanntschaft mit der Landschaft der südlichen Vogesen und mit dem überragenden Hügel bei Ronchamp, auf dem seit 1271 eine Wallfahrtskirche zu Ehren der „Jungfrau Maria als Patronin der Gefangenen“ nachweisbar ist, stimmte den Meister um. Le Corbusier, der sich nicht offen zum Christentum bekennt, der sich aber gewiß nicht kirchlich gebunden fühlt, nahm den Auftrag an und baute „Notre-Dame du Haut“, „Unsere Liebe Frau vom Hohen Ort“. Als leuchtendes weißes Mal fällt sie jedem bereits von weiter Ferne auf, der den Weg von Belfort in Richtung Dijon nimmt. „Ich übergebe Ihnen, Exzellenz, diese Kirche aus starkem Beton, die vielleicht tollkühn, gewiß aber mutig errichtet wurde, und ich hoffe, daß sie bei Ihnen und bei allen, die diesen Hügel emporsteigen, eine Antwort findet, die dem entspricht, was wir hier ausgesagt haben“, so äußerte sich Le Corbusier gelegentlich der Konsekration seiner Kirche dem Bischof gegenüber. Erzbischof Dubois nahm das Wort des Meisters an und erwiderte: „Dieses hohe Haus Mariens, das das Land beherrschen wird, war für Sie, was Sie von den Baumeistern des 13. Jahrhunderts gesagt haben: ein Akt der Hoffnung, eine Geste des Mutes, ein Zeichen der Kühnheit, eine Probe der Meisterschaft.“ Diese Worte hin und her

wird nur der recht verstehen können, der Notre-Dame in Ronchamp selber besucht hat. Vom Photo her läßt sich kein gültiger Eindruck gewinnen. Photos besagen bei diesem so gar nicht photogenen Bau immer viel zu wenig. Arche und Grotte, beides hat Le Corbusier in seinem Bau ausgesagt, weil beides von einer ehrlichen Liebe her gekannt und gemeint war. Beides aber ist nicht auch schon erkennbar aus der Ferne, beides kristallisiert sich vielmehr erst heraus aus der Nähe. Denen, die den mühsamen Pfad vom gesichtslosen Fabriksort Ronchamp emporsteigen, schwimmt gleichsam die Arche entgegen, die Eintretenden aber umfängt, ohne daß man krampfhaft zu deuten versucht, die Grotte. Das Dach, wie ein mächtiges Kissen und auf allen Photos geradezu schwarz wirkend, ist in Wirklichkeit graubraun, während die Wände und die turmartigen Lichtschächte für drei nicht leicht zu vermutende Innenapsiden blendend weißen Rauhverputz haben. Die Südwand der Wallfahrtskirche, schräg gestellt und sich nach oben hin verjüngend, erhält eine Auflockerung durch Fensterluken in Form verschiedenartiger Rechtecke, sehr verschieden in den Maßen, in der Tiefe und in der Gruppierung. Immer wieder hört man in Bezug auf diese Wand den Hinweis auf die Abstrakta Mondriaanscher Gemälde. Zwischen dieser Wand und dem größten turmartigen Hauptlichtschacht befindet sich die Haupttür, eine große Rot-Blau-Grün-Gelb-Graphik von Le Corbusier, ein ohne Zweifel lauter und leicht überflüssiger Akzent im stillen Weiß der Wände. Die Nordwand ist weiß wie alle andern, fensterlos und leicht gekurvt. Zu ihr hin senkt sich das kissenförmige Dach niederwärts, so daß der Regen in dieser wasserarmen Höhe durch einen einfachen, breiten doppelrohrigen Wasserspeier abzulaufen vermag und drunten in einem Bassin aufgefangen wird. An der Nordwand, zwischen den beiden andern gleichhohen Lichtschächten, befindet sich ein weiterer, für gewöhnlich allein offener Eingang in das Innere der Kirche. Außerdem führen links von diesen Lichtschächten zwei freistehende Eisentreppe empor zu einer Sakristei und zu einem kleinen Versammlungsraum. Besonderes Interesse weckt die Ostseite der Kirche. Sie ist genau genommen der nach außen gelegte innere Chorraum zu besonderem Zweck, nach oben abgegrenzt und gegen Unwetter geschützt durch das niederhängende wulstige Betondach, mit freistehendem Altar, Kanzel und Sängerbühne. Hier wird bei großen Wallfahrten der Gottesdienst gehalten, wobei dann das Volk im Freien steht. Von hier aus fühlt man sich auch am ersten ins Innere der Kirche gedrängt, nicht zuletzt von einer transparenten Wandnische her, in

der als Plastik das Gnadenbild steht, sowohl im Inneren als auch von außen her sichtbar. Gleich beim Eintreten in die Kirche fällt der Blick auf die, durch die schon erwähnten Fensterluken aufgelockerte, Südwand. Von hier und von einem zwischen den Wänden und der hängenden Decke liegenden schmalen Glasband bekommt der ganze Raum sein Licht, naturgemäß ein etwas spärliches Licht, so daß auch von da her immer wieder zur Rechtfertigung von Ronchamp als christliches Gotteshaus Begriffe wie Katakombe oder Grotte geprägt werden, nicht zuletzt um das Vorhandensein des für eine christliche Kirche wesensnotwendigen Momentes der Sammlung beweisen zu können. Ich muß allerdings gestehen, daß die Lichtluken der schrägen Südwand, sehr einfach im Glas, naiv beschrieben und mit Zeichnungen in Schwarzlot versehen, das Moment der Sammlung stark beeinträchtigen. Als wirklich echte Räume der Sammlung vermag man eigentlich und ohne Mühe lediglich die Altarnischen unter den drei erwähnten Lichtschächten zu erfassen, die verborgene Räume sind, vom Gesamtraum her zunächst nicht spürbar. Aber auf was hin soll sich hier im Gesamtraum Sammlung vollziehen? Es müßte zweifellos der Altar sein; denn er ist immer Zentrum der katholischen Kirche und, wo er überhaupt ist, als Opferaltar, konsequenterweise also als Mittler, gemeint. Hier in Ronchamp, wo er ein wenig aus der Achse herausrückt und, wenn auch nur um wenig, nach links ausweicht, ist das anders; denn dieses Ausweichen ist ein Ausweichen zugunsten der Madonna, zugunsten des Gnadenbildes rechts oben im verglasten Wanddurchbruch. Vor ihr stehen auch der große Leuchter für brennende Kerzen und längs der Südwand eine Gruppe hintereinandergereihter schwerfälliger, zum Knien kaum geeigneter Bänke. Zweifellos hat Le Corbusier sich die Sache nicht leicht gemacht und hier im Innern der Kirche den Versuch unternommen, Liturgie und Volksfrömmigkeit, wie sie bei Wallfahrten vorherrschend ist, in Einklang zu bringen. Ob es ihm gelungen ist, möchte man allerdings nicht in naiver Begeisterung ohne weiteres mit einem Ja beantworten. Es scheinen vielmehr die zwei Bereiche, der liturgische und der privat-fromme, hier doch ein wenig zu nahe beieinander zu liegen und sich fast zu vermischen. Dem kann auch nicht dadurch widersprochen werden, daß man behauptet, Maria wäre ja tatsächlich seitlich abgerückt. Es bleibt vielmehr die Frage, ob nicht die Ostwand oder wenigstens die zentrale Wand in einer Kirche — mag sie Wallfahrtskirche oder Gemeindekirche sein — immer nur dem Opferaltar zu gehören hat, wenschon in einer Kirche überhaupt geopfert wird. Wo aber geopfert wird — und in Ronchamp ist es so —, da kann es immer nur geschehen auf das eine zentrale Faktum hin, daß echte Gemeinde werde. Von hier aus gesehen ist Ronchamp problematisch. Ganz sicher aber wird man beim ehrlichen und berechtigten Suchen nach neuen und zeitgemäßen Formen für den Kirchenbau von heute nicht gerade in „Notre-Dame du Haut“ in

Ronchamp den wegweisenden Beginn einer neuen Ära des Kirchenbaues zu suchen haben. — Damit würde man Le Corbusier selber kaum eine große Freude machen; denn, wenn nicht alles täuscht und wenn man ihn selbst zur Sache hört, hat er niemals an eine derartige Sendung und Wirkung seiner Kirche gedacht. Damit möchte aber keineswegs einer Negation des Corbusierschen Werkes das Wort gesprochen werden. Man wird durchaus voller Bewunderung z. B. die Konsequenz dieses Bauwerkes anerkennen können und die gute Harmonie der Teile zum Ganzen bestaunen dürfen, man wird es gelten lassen können, wenn da immer wieder von der „grandiosen Plastik in der Landschaft“ gesprochen wird, ja man kann es sogar gelassen, auch wohl ein wenig mit Humor, hinnehmen, wenn die Besonderheit der Südwand, vielleicht sogar ihre Schönheit, immer wieder hervorgehoben wird mit einem Hinweis auf Mondriaansche Gemälde. Vor allem aber: man wird die kosmische Einheit von Architektur und Landschaft hier bestaunen können. Was aber ist mit all dem und mit vielem anderen Lob des Details eigentlich Aufregendes gesagt! Es kann schließlich dahin führen, daß man vor lauter bewunderten Details das Eigentliche übersähe. Im Falle Ronchamp ist es tatsächlich so! Dieses Eigentliche drängt sich in die Frage: Ist „Notre-Dame du Haut“ in einem klaren Sinne eine christliche, eine katholische Kirche? Sie müßte es sein um des Opfers willen, das in ihr auf dem Altar gefeiert wird. Dann aber wäre da noch etwas anderes zu erfüllen, was zweifellos in dem sonst sehr beachtenswerten Bau, in diesem mutigen und, man soll es zugeben, auch in vieler Hinsicht schönen Bau, nicht vorhanden ist, die Einheit nämlich von einem echten unsensationellen Innen und einem ebenso echten und unsensationellen Außen. Man sollte es an dieser Stelle nicht verschweigen, daß gerade für uns Heutige beim Suchen nach neuen Kirchenbauten dieses Merkmal wichtig ist. So wahr es ist, daß in einer Kirche, in der das Opfer Jesu Christi am Altar dargebracht wird, sich das immer auch ereignet auf die Gemeindewerdung einer Menge hin, auf das Gottesvolkwerden eines Volkes hin, so wahr ist es auch, daß der Kirchenbau nicht etwa nur auf dieses Faktum hin, dieses liturgische Faktum hin, gebaut werden muß, sondern daß er als solcher bereits die Gemeinde vorzubilden hat. Der Bau als solcher schon kann nicht darauf verzichten, die Gemeinde erkennen zu lassen. Daß unter solchen Gesichtspunkten bei Le Corbusiers „Notre-Dame du Haut“ Bedenken anzumelden sind, dürfte keinem ehrlich Bemühten entgehen. Auf keinen Fall aber ließe sich zur Rechtfertigung einer entgegengesetzten Meinung anführen, man müsse Ronchamp erlebt haben, wenn die Kirche bis zum letzten Platz mit betenden Menschen gefüllt sei. Hier verschieben sich, wie so oft beim Urteil über Ronchamp, die Gesichtspunkte. Eine Kirche, auch eine Wallfahrtskirche, wird selbst ohne die Ansammlung von Massen die Merkmale der Sammlung und die Vorbildhaftigkeit des Gottesvolkes, der Gemeinde, offenbaren müssen, soll sie gut sein, soll sie als Kirche gut sein.



Ronchamp und die Folgen

Dieser kühnste, extremste und persönlichste Bau von Le Corbusier ist sehr umstritten, vor allem, wenn man den Bau als katholische Wallfahrtskirche bezeichnet. In der katholischen Schweiz jedoch herrscht einstimmiger Jubel; man schrieb bis jetzt nur in hymnischen Tönen über dieses Experiment, wie denn überhaupt die Hymnik die einzige Form ist, in der man bei uns über alles, was als moderne Kirchenkunst bezeichnet wird, sich äußert und sich äußern darf. In einem zweiten Artikel soll hier davon die Rede sein.

KRITISCHE STIMMEN ZU RONCHAMP

Es ist vielleicht nicht ganz unnötig, hier darauf hinzuweisen, daß man nicht senil ist, wenn man Ronchamp als Kirche ablehnt. Deshalb folgen hier drei Stimmen, die kritisch tönen.

Niemand wird bestreiten, daß der abstrakte Bildhauer Max Bill, bis vor kurzem Leiter der neuen „Hochschule für Gestaltung“ in Ulm, restlos modern denkt. In einem Artikel „Zum heutigen Stand der Baukunst“ in der Wochenendbeilage der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom 5. November 1955 schreibt Bill:

„Auf der andern Seite sind die Architekten. Das sind Leute, die unter Zuhilfenahme von allen möglichen Kunstkniffen versuchen, die heutige Einförmigkeit des Lebens in eine Vielfalt des Bauens umzumünzen. Dies aus einer richtigen Erkenntnis: Die Architekten sind die Verantwortlichen für die Umgebung der Menschen. Also werden die Architekten zu Moralisten. Das wäre nun noch keine Schande. Aber die Moral der Architekten hat einen doppelten Boden, und unter diesem doppelten Boden verbirgt sich der Künstler. Dieser leidet genau so am Drang nach Selbstexpression wie der Maler oder Bildhauer oder der Dichter. Es ist dem Architekten nicht auszutreiben: Er muß etwas Umwälzendes machen, das von allen Seiten photographiert werden kann und ihm einen Stern am Himmel sichert. Das führt schließlich dazu, daß eine Wallfahrtskapelle zu einer Ausstellungsarchitektur wird, und dadurch Religion der Reklame zum Verwechseln nahe kommt.“

Der Architekt Prof. Dr. Peter Meyer, ehemals Redaktor des „Werk“, vor kurzem als Extraordinarius an die Zürcher Universität berufen, sprach im letzten Oktober in einer der Sondervorlesungen für Ehemalige der ETH bei Anlaß des Hundertjahr-Jubiläums auch über Ronchamp. Er sieht in diesem Bau eine Rückkehr zu den Troglodyten. In einem Bericht über diesen Vortrag resümiert die Fachzeitschrift „Bauen und Wohnen“ wie folgt:

„Die Wallfahrtskirche von Ronchamp ist wie aus weichem Material geformt und erinnert irgendwie

¹⁾ Aus Bills Artikel sei noch eine Stelle angeführt, die mutatis mutandis für unsere offizielle Schriftstellerei über katholische Kirchen gilt: „Mit der zunehmenden Zahl der Architekten kam der Streit der Meinungen, und an Stelle der Vernunft kamen die These und das Manifest. Ein jeder begann eigene Thesen und eigene Manifeste zu machen. Dann kam die Zeit der Kongresse. Zuerst waren es Kongresse, die das Neue wollten. Dann gab es Gegenkongresse, dann solche, die das Ganze und solche, die das Schöne wollten, dann solche, auf denen man einfach reden wollte. Es wurde das Reden als Bestandteil der Architektur erfunden“ (resp. das Schreiben darüber).

an die an einen Felsen angebaute Wildkirchlikapelle im Appenzellerland. Es handelt sich hier um ein extremes Ausweichen vor allem Technischen in das reine Gegenteil des nahezu Ungeformten, des Felsen- und Höhlenmäßigen. Corbusier greift bewußt hinter alles Historische zurück und versucht, ins Elementare, ja Prähistorische zurückzutauchen.“

Zur peinlichen Überraschung unserer Hymnoden in „NZN“, „Orientierung“, „Werk“ usw. hat an einer Zürcher Studententagung für katholische Kirchenkunst Prof. Dr. Leonhard Küppers aus Düsseldorf (ein wirklich erfahrener — nicht angemaßter — Fachmann) den Bau von Ronchamp als Kirche restlos abgelehnt. Ich weiß von einem führenden, nichtkatholischen Schweizer Architekten und seiner Frau, die beim Besuch von Ronchamp entsetzt ausriefen: „Das ist nicht kirchlich, sondern dämonisch!“ Ich verzichte darauf, hier negative Urteile ausländischer Zeitschriften anzuführen²⁾.

RONCHAMP UND DIE ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTUR

Welches ist die wirkliche Stellung von Ronchamp in der zeitgenössischen Architektur? Zur Beantwortung muß man etwas ausholen. Goethe definiert in Palermo das Urelement der Architektur unvergleichlich klar als „das Gefühl des Perpendikels und der Wasserwaage, das uns eigentlich zu Menschen macht und das der Grund aller Eurhythmie ist“. Dieses Gefühl für Senkrecht und Waagrecht, das man auch als Gefühl der statischen Sicherheit, als Balancegefühl des Menschen bezeichnen kann, verlangt von jedem Raum Beruhigung, Sicherheit. Eine schiefe Wand, ein krummes Gewölbe bedrücken uns. Über die Mode der schräg nach einer Längsseite ansteigenden Decken in Schulzimmern (gelegentlich sogar in Kirchen und Kapellen) äußerte sich in der oben genannten Architekturnummer der „NZZ“ ein erfahrener Schularzt warnend; solche Räume führen durch ihre Asymmetrie und durch den einseitigen hohen Lichteinfall zu Verkrümmungen der Kinderkörper . . . Dieses Verlangen nach Sicherheit wird primär beruhigt durch Klarheit, Symmetrie, Achsialität, regelmäßige Lichtführung usw. In fast allen Architekturperioden führt dieses anthropomorphe Verlangen dazu, daß man die Knochen und Muskeln des Baues sehen will, in der Form von Architektur-symbolen (Säulen, Kapitellen, Basen, gotischen Diensten, Konsolen usw.).

Diesem „organischen“ Denken, das am Anfang und in der klassischen Periode eines jeden Stiles herrscht, steht polar das rein raummäßige Denken der Spätzeiten gegenüber, das auf all diese funktionellen Unterstreichungen und Sichtbarmachungen verzichtet, da sie tatsächlich die freie Raumgestaltung hemmen können. Es ist dies der polare Gegensatz zwischen dem griechischen Tempel und der Hagia Sophia, zwischen denen als teils organischem,

²⁾ Über Ronchamp kann man nur reden, wenn man es gesehen hat. Wer die Fahrt dorthin nicht machen kann, findet nun endlich zahlreiche ausgezeichnete Photos im letzten Dezemberheft des „Werk“. Es ist dringend zu wünschen, daß die Leser meiner Zeilen diese Abbildungen vor sich haben, um das Gesagte kontrollieren zu können.

teils raummäßigem Raum das Pantheon steht. In der neuern Zeit ergibt sich entsprechend die Dreiergruppe: Gotik, Renaissance, Barock. Die moderne Baukunst hat auf jegliches Bausymbol im herkömmlichen Sinne verzichtet. Sie will aber überall — und dessen rühmt sie sich besonders — das Funktionelle, die Struktur, besonders sichtbar machen. In Wirklichkeit hat sie dafür ebenfalls ihre Bausymbole erfunden, im Grunde recht willkürliche und nüchterne. Ich greife eines heraus: Alle Tragelemente, Säulen, Pfeiler usw. werden oben stark eingezogen, so daß die Abschlüsse aussehen wie der vorstehende Zapfen eines Flaschenhalses, was man dann „sinngemäß“ auch an der Basis wiederholt. Noch weiter geht man, wenn man bei diesen Enden der Tragsäulen (oder der nur scheinbaren Tragsäulen) nur das nackte Eisen zeigt. Beispiele aus der modernen katholischen Kirchenkunst der Schweiz ließen sich leicht anführen und werden später hier analysiert werden.

Ronchamp steht nun im schneidendsten Gegensatz zu all diesen modernen Bauten. Das „Gefühl der statischen Sicherheit“ ist noch nie so restlos bei einem seriösen Bau angegriffen worden wie in Ronchamp, nicht einmal bei den modernsten brasilianischen Schalenbauten. Die gerade Linie wird schon im Grundriß peinlichst vermieden. Alle aufsteigenden Wände, mit Ausnahme jener Elemente, die statisch in dieser Form absolut notwendig waren, sind am Äußern und Innern schräg geführt, nach oben zurückweichend, wie bei tibetanischen Klosterbauten. In diesen Mauern tun sich, in den allerverschiedensten Dimensionen und Proportionen, „Perforationen“ auf, Schlitz, Schlitzfenster und -fensterchen, wie wir sie von Engadiner Häusern her und vor allem an den Projektionskammern der Kinos kennen, aber auch ganz niedrige breite, die an Geschützschnitte in Bunkern gemahnen. An der konvex gewölbten Chorwand sitzen, willkürlich verstreut, winzige quadratische Löcher. Die Decke sackt nach der Mitte des Raumes hin ab, denn auf ihr sammelt sich oben das Regenwasser. (Dieses wird am Äußern aus einem Speier herab in ein seltsam geformtes Becken gegossen, ohne Kessel, „wobei das Ausgießen und Aufschlucken des Wassers zu einem prachtvollen dramatischen Vorgang gestaltet ist“, wie man in einem hymnischen Artikel des „Werk“ zu lesen bekam; in Wirklichkeit geht der Wasserstrahl beim leisesten Windstoß daneben . . .) Als besondere Feinheit gilt, daß die herabhängende Decke des Innern nicht überall auf den nach oben abgeschrägten Mauern ruht, sondern streckenweise durch ganz dünne Schlitz zwischen ihr und den Wänden Licht hereinsickern läßt. Was am Äußern als eine Dreiergruppe von Türmen angesprochen wird, entpuppt sich im Innern als maskierte Lichtführung für die drei geschweiften Seitenkapellen. Prinzipiell entspricht diese Lichtführung einem im Barock oft benützten Effekt, der durch das sogenannte „Transparente“ im Umgang des Chors von Toledo besonders bekannt wurde.

Der unruhige Raum mit dem verzettelten Licht und der Vermeidung von Senkrechten und Waagrechten, mit der völligen Aufhebung des Schwergewichtes, erinnert an den ersten abgebrannten Anthroposphen-Tempel von Dornach, an Raumbilder des Golem-Filmes und an Bauten des katalanischen Architekten Antonio Gaudi. Er ist in gewissem Sinne verwandt mit dem hemmungslos dynamischen Denken Berninis und vor allem Guarinis, und gehört geistig zum Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg, der damals die Verzeichnung des Innenraumes des Basler Münsters auf dem klei-

nen Neapler Bild von Konrad Witz extrem bewunderte und sich z. B. in Malereien Lionel Feingers spiegelt.

Man kann Ronchamp durchaus gelten lassen als eine ganz freie Raumschöpfung einer höchst eigenwilligen Persönlichkeit, die hier als reine Ausdruckskunst „Raum an sich“ schuf, im Grunde als Selbstzweck. Die Architektur ist die unfreieste aller Künste, durch tausend praktische Anforderungen eingeeengt. Man kann es daher verstehen, was es für Le Corbusier bedeuten mußte, hier restlos frei schaffen zu können, ohne die geringste wesentliche Hemmung, rein seiner Phantasie hingegeben, in einem Maße, das Alfred Roth, den Redaktor des „Werk“, von der „an Formanarchismus grenzenden Kapelle von Ronchamp“ sprechen läßt. Jegliche rationale Logik ist deswegen bei diesem Bau ausgeschlossen. Es gibt da Bauteile, für die man nicht nur keine vernünftige, sondern auch keine irrational-religiöse „Erklärung“ finden kann. Da steht zum Beispiel am rechten Ende der „Außenkirche“ eine hufeisenförmig nach außen geöffnete freistehende Mauer (mit der Rundung nach Kanzel und Altar hin gedreht, ihnen gewissermaßen die kalte Schulter zeigend), die in mäßiger Höhe abgeschnitten ist und aus der heraus eine Stützsäule das überhängende und an der Unterseite geschweifte Dach abstützt. Sofern man verlangt, daß Bauteile irgendwie noch eine Funktion, eine Daseinsberechtigung haben sollen, ist dies ein völlig sinnloses Spielen mit Formen; es läßt sich höchstens sagen, daß dieser Baukörper in einem bestimmten, dem Zweck allerdings völlig widersprechenden Rhythmus steht.

RONCHAMP ALS KIRCHE

Denn der Bau will schließlich einem ganz bestimmten Zweck dienen, will sogar eine katholische Wallfahrtskirche sein und wird just als solche gefeiert. Es ist jedoch in Wirklichkeit kaum zu verantworten, hier das angeblich Liturgische herauszuheben. Der nur um eine Stufe erhöhte Hochaltar mit einem niedrigen Kreuz ohne Korpus ist sicher nicht „liturgisch empfunden“; ist die Kirche mit Wallfahrern gefüllt, so sieht man ihn kaum. Die Altarwand ist leicht konvex gebogen. Eine konkave Wand (= eine Apsis) war und ist das klarste, älteste und einleuchtendste architektonische Element, um einen Altar herauszuheben. Aber Le Corbusier macht das Gegenteil: er wölbt die „Altarwand“ leicht nach vorne, nach dem Beter hin, was liturgisch absurd wirkt³⁾. — Was bedeuten für den Beter die Löcher und Löchlein, die an der hohen gebauch-

³⁾ Le Corbusier legt es geradezu darauf an, in Ronchamp in allem und jedem gegen den Stachel zu locken. Decken in Kulträumen sind meist gewölbt; seine Decke senkt sich nach der Mitte hin, Kirchenfenster sind meist in die Höhe gezogen; Le Corbusier gibt waagrechte Schlitz. Seitdem man auf Samothrake den Schlund der Kabiren durch eine flache Apsis in der Abschlußwand des Tempels herausholte, und seitdem man im Augustusforum im Tempel die Statue des Mars Ultor durch eine Apsis betonte, ist diese Architekturform immer und immer wieder benützt worden, um etwas Wichtiges zu unterstreichen: den Kaiserthron, die Cathedra des Bischofs, den Altar, das Märtyrergrab. Seit bald dreißig Jahren ist in unserm Kirchenbau die Apsis aufs Strengste verpönt. Dafür benützte man überall riesige rechteckige Wände, für die wir keine Maler haben. Le Corbusier geht noch weiter und wölbt die Altarwand den Andächtigen entgegen; die natürliche Raumbewegung nach dem Altar hin wird also nach den Ecken hin abgelenkt. Warum hat keiner der Apologeten von Ronchamp diesen Umstand und all die andern jedem liturgischen Denken zuwiderlaufenden Einzelheiten von Ronchamp bemerkt?



ten Wand hinter dem Altar herausgestochen sind? — Ist die absolute Bilderfeindlichkeit der Wallfahrtskirche „liturgisch“? — Auf den Abbildungen im „Werk“ wirkt der Altar der großen Seitenkapelle vor der sehr hohen, völlig nackten und ganz hell beleuchteten Wand theaternäßig sehr stark; aber katholisch oder gar liturgisch im lateinischen Sinne (und noch viel weniger im ostkirchlichen) wirken diese Kapellen bestimmt nicht. Sie sind farbig verschieden gehalten. In der roten Kapelle, die, wie oben gesagt, in barocker Weise hoch einfallendes Licht aus unsichtbarer Öffnung erhält, ist es dem Zelebranten unmöglich, Messe zu lesen, wenn er nicht eine schwarze Brille aufsetzt, denn derart betäubt ihn das intensive Rot. So berichtet mir ein bekannter Zürcher Geistlicher aus eigener Erfahrung. Oder man sehe auf Seite 385 des letzten Dezemberheftes des „Werk“ die Außenaufnahme während des Einweihungsgottesdienstes vom 25. Juli 1955! Ich wette, daß, wer die Unterschrift nicht liest, das Ganze für eine Gerichtssitzung oder eine islamitische Zeremonie in Marokko halten wird: der Tischaltar nur um eine Stufe erhöht und wie zufällig dahingestellt; davon abgerückt, viel höher und auf einem mittleren Pfosten montiert, eine mächtige, kastenförmige Kanzel; an der Wand dahinter, noch viel höher, die Tribüne für die Sängerbuben; rechts daneben, in der unregelmäßig durchlochten Wand, das verglaste Kästlein (schräg verglast) mit dem Gnadenbild, das man nach Bedarf nach außen und innen drehen kann. (Dieser letztere Einfall wird als besonders genial gepriesen. In Czenstochowa ist er seit Jahrhunderten besser und eleganter verwirklicht.)

Schließlich und primär ist Ronchamp eine Wallfahrtskapelle. Aber im Innern und am Äußern ist die gotische Marienstatue und ihr Glaskasten eigentlich ein Element, das formal aus dem Rhythmus des Bauwerkes herausfällt und das vom religiösen Standpunkt aus zu wenig Geltung kommt. In aller Naivität sagt das einem der Sigist der Kirche: „Früher wallfahrtete man zu Notre-Dame-de-Ronchamp, heute zu Le Corbusier.“ Eine vom Künstler auf eine Scheibe geschriebene Zeile „vous salue Marie“ macht den Architekten nicht zum christlichen Künstler und die Kirche nicht zu einem liturgischen Raum. Mit der gleichen subjektiven, gefühlsmäßigen Ehrlichkeit würde der Architekt auch „La illa il Allah“ oder (wahrscheinlich noch lieber) „Om mani padme hum“ schreiben. Als Meditationsraum für moderne Buddhisten oder Anthroposophen kann man sich das Innere recht wohl denken. Wie wenig die eigentlichen Pilgeranliegen den gewiß genialen Künstler beschäftigt haben, demonstrieren mit ihrer Enge und Hartkantigkeit die unbequemen Bänke und die brutale eiserne Kommunionbank.

(Aus: Orientierung, Katholische Blätter für weitanschauliche Information, Nr. 14/15, 1956, Zürich.)

Und die Folgen?

Ich will sie hier nur andeuten. „Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie“ mußte man von der Hymne sagen, die als Erster ein führender katholischer Kirchenarchitekt unseres Landes auf Ronchamp anstimmte. Denn seine und fast alle andern modernen Kirchenbauten der deutschen Schweiz stehen in schreiendem Gegensatz zu Ronchamp: Dort fast amorphes Gestalten, höhlenmäßiges, restloses Verschleiern der strukturellen Linien, Negieren des Körpergefühls für Senkrecht und Waagrecht; bei uns ein Unterstreichen und Überbetonen der Konstruktion, gemischt mit rein graphischen Effekten, das Spielen mit den verschiedensten Baumaterialien, die man in diversen Zuständen präsentiert.

Die Folgen zeichnen sich jetzt schon ab. Bereits hat der sonst so treffliche protestantische Kirchenarchitekt Otto A. Senn in Basel auf einem seiner neuesten Projekte Le Corbusiers Kinokammerschlitz, Perforationen und Bunkerfenster übernommen und sie sogar gehäuft; bereits hat einer unserer führenden katholischen Architekten in einem Projekte fast überdeutlich sein Bekenntnis zu Ronchamp abgelegt, zu dem er mit fliegenden Fahnen gezogen ist. Bereits bereitet Le Corbusier selber eine riesige Fortsetzung zu Ronchamp vor, mit der unterirdischen Basilika von Sainte-Baume östlich von Marseille. Was dort durchaus angezeigt ist, da das Heiligtum aus einer Höhle besteht, wird sich aber sehr rasch bei uns „oberirdisch“ auswirken. Mit einem Gigantensprung wird unsere Kirchenarchitektur von einem Extrem ins andere hüpfen. Natura non facit saltus, wohl aber unsere Kirchenbauer. Schon jetzt hört man im Geiste unsere Hymnoden, die vom Thema ausgehen werden, die Versammlungsräume der ersten Christen, die zum Inbegriff der christlichen Gemeinden geworden seien (was zwar historisch grundfalsch ist, denn die Katakomben waren keine „Versammlungsräume“), seien in Le Corbusiers „Basilique de la Paix et du Pardon“ erneuert worden, und dieser Geist des Katakombenchristentums steige nun sinngemäß auch über die Erde hinaus und verwirkliche sich in unsern zu erwartenden neuen Gotteshäusern . . .

Der angesehene Architekt Werner Stücheli in Zürich sagte, als er vor einem Jahr ein von ihm erbautes modernes Schulhaus der Öffentlichkeit übergab: „Der moderne Architekt hat es nicht leicht; wenn er die architektonische Herbstmode verpaßt, hat er Mühe, den Anschluß an die nächste Frühlingsmode zu finden.“ Davon und von der wirklichen Lage unserer heutigen Kirchenbaukunst sei hier später in einem eigenen Artikel die Rede. Einen Markstein bedeutet Ronchamp auf jeden Fall, leider keinen äußersten Punkt.

Prof. Linus Birchler.

Die Wallfahrtskirche Notre-Dame du Haut in Ronchamp

von Le Corbusier

Als ich im vergangenen Sommer Ronchamp besuchte, wollte ich rein einen persönlichen Eindruck von dieser, jedenfalls modernsten Kirche Europas gewinnen. Diese wenigen Zeilen beurteilen daher

die Wallfahrtskapelle nicht unter dem Aspekt des Künstlers oder Kunstkritikers (für beides fehlt mir das Urteil), sondern unter dem Gesichtspunkt eines heutigen Menschen und eines Seelsorgers.

Ich möchte meinen Ausführungen vorwegnehmen, daß mein Urteil positiv ist.

1. Ronchamp hat für sich, daß es ein Werk ist, welches überhaupt zu einer Auseinandersetzung herausfordert. Man kannes begeistert bejahen oder fanatisch ablehnen. Beides. Aber man kann wenigstens nicht neutral bleiben. Es fordert zu einem näheren Eingehen auf seine Struktur und zu einer Auseinandersetzung mit seiner Form auf. Und das hat es jedenfalls vielen Kirchen, die im letzten Jahrhundert gebaut wurden, voraus. Diese letzteren kann man nämlich stundenlang ansehen, ohne von ihnen weder positiv noch negativ angesprochen zu werden. Sie erwecken höchstens ein diskretes Gähnen.

2. Die Kirche ist von einem Menschen und noch dazu von einem Menschen mit Ideen gebaut worden. Auch das erscheint mir, gerade im Vergleich mit anderen modernen Kirchen bemerkenswert zu sein. Vielen unserer Kirchenneubauten merkt man es nämlich an, daß sie nicht das Werk eines Architekten sind, sondern oft viele und allzu viele Köpfe, vom Generalvikar bis zum Pfarrkirchenrat in den Plan dareingeredet haben, teils gute, teils schlechte Vorschläge brachten, aber die Einheit und Form des Baues dadurch jedenfalls nicht besser geworden ist. — Ronchamp ist aber auch das Werk eines Mannes mit neuen Ideen. Wenn manche deutsche Kunstkritiker Le Corbusiers „machine à habiter“ im negativ verächtlichen Sinn mit „Wohnmaschine“ übersetzen, ist dies nur ein Zeichen, daß sie nie einen seiner Bauten in Mailand oder Marseille gesehen haben und überdies nicht französisch können. Man kann gewiß die Ideen, die Le Corbusier in Ronchamp Gestalt werden ließ, als verrückt erklären. Aber vielleicht hat diese „verrückte“ Kirche unsere moderne Kirchenkunst mehr gefördert als ein Dutzend anderer Kirchen, welche einige farblose, abgeschmackte Gedanken in hundertster unveränderter Auflage wiedergeben.

Diese Einheit prägt sich auch noch in der Richtung aus, daß man sich von dieser Kirche so gut wie nichts abpausen kann. Man kann von ihr niemals, wie es zum Teil von anderen modernen Kirchen geschieht, gewisse Elemente herausnehmen und in andere Kirchenmodelle verpflanzen. Ronchamp ist verrückt genug, um entweder ganz oder gar nicht aufgenommen zu werden.

3. Jeder, der einmal den steilen Bergweg zur Wallfahrtskirche hinaufstieg, wird wohl bestätigen, daß sich ihr Bild harmonisch in die Vogesenlandschaft einfügt. Ich glaube, viel Ablehnung erfährt Ronchamp von Menschen, welche es nicht im Original, sondern nur auf Bildern gesehen haben. Jedes

Bauwerk wirkt auf einem Foto anders als in der Natur. Ganz besonders aber dieses.

4. Die entscheidende Frage, die der Priester und der Katholik an Ronchamp stellt, ist aber natürlich diese, wie weit dieser Bau sakral ist, wie weit er einen religiösen Gehalt besitzt. Diese Frage wird durch die weltanschauliche Einstellung Le Corbusiers besonders aktuell. Über die grundsätzliche Frage, wie weit ein Nichtkatholik eine Kirche bauen könne, ist bereits genügend diskutiert worden. Es hat sich hier wohl die Auffassung durchgesetzt, daß nicht die äußere Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft, sondern die innere Einstellung zu Gott und zum Mysterium das Entscheidende sei. Mein persönlicher Eindruck ist der, daß Ronchamp ein sakrales Bild bietet. Hat man einmal den total ungewohnten Anblick voll in sich aufgenommen und läßt man das Innere des Baues mit seiner ganzen Dynamik auf sich wirken, so glaube ich, daß es auf einen unverbildeten und unvoreingenommenen Menschen einen religiösen Eindruck ausübt. Ich bin mir aber sicher, daß es zumindest sakraler ist als viele unserer Renaissancekirchen, die in ihrem kalten, leeren Stil kaum die Tiefe eines Mysteriums vermitteln, und daß Ronchamp auch religiöser ist, als viele kirchliche Bauten und Denkmäler der Jahrhundertwende, die in ihrer Banalität und Geistlosigkeit eine größere Verhöhnung der Religion darstellen, als es jede, ernst gemeinte, moderne Kirche tun kann. Wie man mir berichtete, hat auch die Kirche unter den Menschen der elsässischen Umgebung bereits Liebe und Gefallen gefunden. Und zweimal jährlich ziehen über 10.000 Pilger zu dieser modernsten Kultstätte des Christentums. Die billige Ausrede, mit der man jeden Kitsch zu sanktionieren vermeint: der Geschmack des Volkes müsse berücksichtigt werden, findet also hier keinen Boden.

Die Entfremdung zwischen Kirche und Welt, die unsere heutige Zeit so drückt und beschwert, die zu einem „Missionsland Frankreich“ oder besser zu einem „Missionsgebiet Europas“ führte, kann nur durch ein gegenseitiges Entgegenkommen und Verstehen wieder überwunden werden. Ronchamp ist eine Brücke hiezu. Der Kommunist Le Corbusier hat einen Schritt entgegen getan. Es liegt jetzt an uns Katholiken zu beweisen, daß wir heute noch jene „Weite“ besitzen, ob der man unsere Kirche einmal die katholische, d. h. die allumfassende genannt hat.

Ich glaube jedenfalls, die „Mutter der Weisheit und der schönen Liebe“ freut sich über ihr modernes Haus mehr vielleicht als mancher ihrer Söhne.
Dr. Rudolf Malik, Linz



BUCHBESPRECHUNGEN

Dr. Karl B. Frank, Die Barockfassade des Institutsgebäudes der Englischen Fräulein (B. M. V.) in St. Pölten und der Prandtauer-Kreis, St. Pölten, 1956.

Prälat Dr. K. B. Frank hat die Gelegenheit des 250jährigen Bestandes des St. Pöltener Institutes der Englischen Fräulein benützt, um im Rahmen der Festschrift dieses Institutes ein für St. Pölten lokalgeschichtlich interessantes Problem zu behandeln. Er führt zum Beweise seiner These, daß die Barockfassade des Institutes von Jakob Prandtauer stamme, soweit sie dem ersten Bauabschnitt angehört (1708/1718), eine Reihe von biographischen und stilkritischen Momenten an. Die Fortsetzung des Baues (1751/1769) war nach Franks Auffassung dem Baumeister Joseph Wißgrill anvertraut, die Erstellung des plastischen Schmucks den Plastikern Peter Widerin und Andreas Gruber.

Über das Lokalgeschichtliche hinaus bietet die Studie einen guten Überblick über das Schaffen Prandtauers und seines Kreises. Wichtig ist der Hinweis auf die Bedeutung der provinziellen Meister für das österreichische Barockzeitalter. M.

Georg Grüll, Die Freihäuser in Linz. Linz 1955, Sonderpublikationen zur Linzer Stadtgeschichte. Herausgegeben von der Stadt Linz, Städtische Sammlungen.

Grüll beschäftigt sich in dieser eingehenden Monographie mit dem Ursprung, der Bedeutung der Geschichte der sogenannten „Freihäuser“ von Linz, d. h. von Häusern, die zum Teil oder ganz von den Lasten, die die Stadtbürger zu tragen hatten, befreit waren. Meist waren es Häuser der Regierung, des Adels und der Kirche. Grüll kommt bei der Behandlung seines Themas auf zahlreiche andere Fragen, vor allem wirtschaftlicher und sozialer Natur zu sprechen. Da die Arbeit auf gründlichem Quellenstudium beruht, so wird sie unter den Linz-Büchern bleibenden Wert behalten. M.

Dora Heinz, Linzer Teppiche. Zur Geschichte einer österreichischen Teppichfabrik der Biedermeierzeit. Herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Linz im Verlag Anton Schroll & Co., Wien-München, 1955, mit 27 einfarbigen Bildern und vier Farbtafeln; 68 Seiten Text.

Wenn von Teppichkunst gesprochen wird, denken wir gleich an Persien oder an den Orient, überhaupt mit seiner jahrhundertelangen Tradition der Teppichknüpferei, oder an die berühmten Gobelins aus den Werkstätten in Nordfrankreich und in den Niederlanden und übersehen, daß auch auf österreichischem Boden seit der Barockzeit dieser Kunstzweig in Blüte stand, und zwar stand das größte und älteste Textilunternehmen dieser Art in Linz. Die vorliegende Monographie bringt zunächst einen kurzen Abriss der Geschichte der Linzer Fabrik. Am 11. März 1672 erteilte Kaiser Leopold I. dem Bürger und Handelsmann zu Linz Christian Sindt das Privileg zur Errichtung einer Fabrik für Wollzeuge samt Färberei in der Vorstadt zu Linz. Nach mehrfachem Besitzerwechsel kam das Unternehmen 1722 an die damals erst vor wenigen Jahren gegründete „Privilegierte Orientalische Compagnie“, und durch Dekret vom 9. November 1754 ordnete Kaiserin Maria Theresia die Übernahme der ganzen Fabrik durch den Staat an, in dessen Besitz und Verwaltung sie nun fast ein Jahrhundert lang verblieb.

Um 1800 war sie auf ihrem höchsten Stand und ihrer größten Ausdehnung angelangt. 1811 setzte ein langsamer, aber stetiger Niedergang ein, der nicht mehr aufzuhalten war. Am 4. April 1850 wurde die Veräußerung genehmigt und mit Ende des Jahres der Betrieb eingestellt; Ende Juni 1858 erfolgte die endgültige Löschung der Fabrik. Nach fast 180-jährigem Bestehen hatte damit das älteste und größte Textilwerk Österreichs sein Ende gefunden, das durch die große Anzahl von Menschen, die es beschäftigt hatte, maßgeblich beteiligt war am Aufstiege der Stadt Linz im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Ein weiteres Kapitel befaßt sich mit der Technik der Teppichherstellung und mit stilkritischen Untersuchungen, die durch zahlreiche Illustrationen hervorragend beleuchtet werden. Sie sind darum nicht nur für den Techniker, sondern auch für den Kunsthistoriker sehr interessant. Weil die orientalischen Teppiche wenig geeignet waren, sich einem einheitlichen künstlerischen Konzept der Innendekoration einzuordnen, schuf die Barockzeit eine neue Art von Teppichen als Ergänzung der einheitlichen Innenausstattung ihrer Räume nach den gleichen Stilprinzipien und mit den gleichen Dekorationsformen, welche die zeitgleichen Wand- und Möbelgestaltungen besitzen. Die Maschinenteppeiche des 19. Jahrhunderts bilden vor allem in der ersten Jahrhunderthälfte den Ausklang dieser Entwicklung in den Wandlungen, die vom Klassizismus bis zum Historismus der zweiten Jahrhunderthälfte führen.

Ein Katalog hält den Bestand der Teppiche fest, die mit Sicherheit als Erzeugnisse der Linzer Fabrik zu bezeichnen sind.

So ist diese sorgfältige und vom Verlag prächtig ausgestattete Arbeit ein wertvoller Beitrag für die Heimatkunde von Linz und Oberösterreich. P. G.

Karl Spieß, Neue Marksteine. Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungsgebundenen Kunst. Band VII der Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde; im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde; Wien, 1955. 140 Seiten mit 40 Abbildungen auf Tafeln, Preis: kart. S 83.—

Die drei in dieser Schrift enthaltenen Abhandlungen hängen miteinander nicht zusammen, jede will für sich genommen sein. Aus der reichen Fülle des Materials kann hier nur eine kurze Inhaltsangabe geboten werden.

Der Verfasser ist bekannt durch seine Mythenforschung und geht in der ersten Abhandlung der zweifachen Herkunft des Lebensbaummotives in der europäischen Volkskunst nach. Zunächst gelangte der sasanidische Lebensbaum in die Länder nördlich der Alpen, im 9. und 10. Jahrhundert durch byzantinische Vermittlung. Sein Kennzeichen sind paarige Vögel im Gezweige und Wächter am Fuße. Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts verdrängt der hellenistische Lebensbaum den sasanidischen. Dessen vordringliche Leitgestalt ist das Blütengesprosse aus dem Doppelhenkelkrüge, Motive, die in der Volkskunst bis in unsere Tage lebendig sind.

Die zweite Abhandlung befaßt sich mit einem Thema der christlichen Kunst: Maria im Ährenkleide. Der Autor spürt der Verbreitung nach und sucht eine Sinnerschließung im bäuerlichen Überlieferungsgut, besonders in den Bräuchen um die Ernte.

Auch die dritte Abhandlung, „Das wahre Antlitz Jesu“, begibt sich auf ikonographisches Gebiet. Sie gibt einen wertvollen Überblick über die alten Christusbildungen, das Bild von Kamulia und das Abgar-Bild, und befaßt sich dann ausführlich mit dem Veronika-Bild und den damit zusammenhängenden Legenden. In diese Linie gehört auch die Darstellung des Schmerzensmannes, die in der „Gregor-Messe“ eine Weiterführung erfahren hat.

All dieser Motive hat sich auch die Volkskunst angenommen und eine Fülle von Darstellungen in Plastik und Malerei und auf Andachtsbildchen hinterlassen.

Diese aufschlußreichen Abhandlungen verdienen das Interesse jedes Volkskundlers und Heimatfreundes.

P. G.

Hans Aurenhammer, Die Mariagnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihre Verehrung. Band VIII der Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde; im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde; Wien, 1956. IX und 183 Seiten, 40 Abbildungen auf 16 Tafeln, kartoniert.

Das Buch bietet viel mehr, als der Titel vermuten lassen möchte. Es bietet nicht nur eine Darstellung der Marienverehrung in der Barockzeit und eine Aufzählung der Bilder und Orte, sondern durch die einleitenden Artikel und dargelegten Forschungsergebnisse eine äußerst instruktive Gesamtschau über die Bilderverehrung und über das Wallfahrtswesen überhaupt und greift in der Aufspürung der Wurzeln weit hinaus über den Raum von Wien und Niederösterreich bis nach Italien und in den Orient. Es spannt einen großen Bogen von den „Lukasbildern“ Roms bis zum kleinen Andachtsbild in der Barockzeit.

Zunächst wird der Begriff „Andachtsbild“ geklärt nach der Definition der „devotio“ durch Thomas von Aquin und nach den Bestimmungen des Konzils von Trient über die Bilderverehrung; daraufhin geht der Autor den historischen Gegebenheiten über die Entwicklung der Bilderverehrung und des Wallfahrtswesens nach. In diesem Zusammenhang wird besonders auf drei bestimmende Motive hingewiesen, die häufig zum Beginn einer Verehrung und zur Gründung eines Gnadenortes geführt haben, nämlich auf das Motiv der Rast, das Türken- und Pestmotiv und das Mißhandlungsmotiv.

Bei den verehrten Bildern lassen sich drei große Gruppen unterscheiden: Die größte Gruppe der während der Barockzeit in Wien und Niederösterreich verehrten Gnadenbilder stellen jene dar, welche ikonographisch letzten Endes auf byzantinische Marienbildtypen zurückgehen.

Die bekanntesten Originale sind die nach der Hauptstadt von Kreta benannte Maria Candia und Maria Pötsch. In diese Reihe gehört auch die Mutter Gottes von Czenstochau; alle leben auch in vielen Kopien weiter. Eine andere Untergruppe bilden die berührten und viel verehrten „Lukasbilder“ Roms. Von ihren anzunehmenden byzantinischen Vorbildern führt eine Entwicklungslinie über das italienische Trecento zu dem niederländischen Marienandachtsbild und eine Linie auch zu den als Gnadenbilder verehrten Marienbildern Lucas Cranaachs. Als kultische Initiatoren kommen besonders einige Orden, wie die Jesuiten und Augustiner Eremiten, und besonders stark auch das Haus Österreich in Frage.

Eine geringere Zahl als die Gnadenbilder byzantinischer Tradition nehmen jene Bilder ein, deren

Bildtypen als mittelalterlich zu bezeichnen sind. Hieher gehören „Maria in der Sonne“, „Maria im Ährenkleid“, das Rosenkranzbild, das Mariaschmerzensbild und die Schutzmantelmadonna.

Die dritte, nachmittelalterliche Gruppe hat Maria und ihr Leben zum Gegenstand. Diese Bilder verkörpern die religiöse Malerei seit der Gegenreformation. Es handelt sich vielfach um Marienbildtypen, die aus Italien, Spanien oder Flandern zu uns gekommen sind. Hieher gehören besonders die Gnadenbilder, die ihre Themen aus der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariens herleiten, deren klassische Ausprägung im 17. Jahrhundert in Italien durch Reni, in Spanien durch Murillo gefunden wurde.

Ein äußerst umfangreicher Katalog sowie ein Personen-, Sach-, Orts- und ikonographisches Register machen diese Arbeit zu einem äußerst wertvollen „Wallfahrts-Dehio“ und zu einem Heimatbuch, um das man Wien und Niederösterreich wahrlich beneiden kann.

P. G.

„Der Bilderkreis.“ Herausgegeben von Heinrich Lützel, Verlag Herder, Freiburg, Nr. 11: Auferstehung; Text von Ludwig A. Winterswyl, 3. Auflage, 1956. Nr. 46: Johannes, Text von Reinhold Schneider, 1956.

„Der Bilderkreis will zum Wesen der Kunst hinführen und den Menschen anleiten, die Kunst nicht nur historisch oder ästhetisch, sondern auch als Bild des vielfältigen Lebens zu sehen. Die einzelnen Kunstschöpfungen werden so gleichsam in unser Leben mit hineingenommen, damit wir im Umgang mit ihnen wissender, reifer und froher werden.“

So sagt der Verleger als Einleitung. Und dieser Zweck und diese Absicht wird vollkommen erreicht durch die schmucken und gediegen ausgestatteten Bändchen; man möchte sie in der Hand jedes Freundes der Kunst und jedes besinnlichen Menschen wissen.

P. G.

DDr. P. Adalbert Krause, OSB., Die Admonter Weihnachtskrippe. Verlag Styria, Graz, 16 Seiten, Preis: S 4.50.

Die mächtige barocke Weihnachtskrippe, 1755 von Josef Thaddäus Stammel vollendet, stellt wohl den schönsten künstlerischen Schmuck des Admonter Blasiusmünsters dar. Sie blieb zum Glück auch beim großen Stiftsbrand 1865 verschont. Dieses Kunstwerk hat in dem bekannten Admonter Kunsthistoriker einen würdigen Interpreten gefunden, der uns neben der Beschreibung der Krippe auch mit ihrem Künstler und dessen weiterem Schaffen bekannt macht. Dieses Heftchen ist für den Beschauer ein liebes Andenken und auch sonst für jeden Kunst- und Heimatfreund eine willkommene Gabe und Ergänzung seiner Sammlung. Druck und Ausstattung sind vorzüglich.

P. G.

P. Ambros Trafojer, OSB., Der Grieser Pacher-Altar. Verlag Ferrari-Auer AG., Bozen.

Dieses kleine zwölfseitige Heftchen will dem Besucher den ehemaligen Hochaltar der alten Pfarrkirche (= oberen Kirche) zu Gries näherbringen. Wenn auch dieser Altar nicht an den berühmten Altar in St. Wolfgang heranreicht, gehört er doch zu den Hauptwerken des Meisters und bildet gleichsam die Vorstudie zum größeren Werk. Beide Altäre wurden im selben Jahre, 1471, in Auftrag gegeben und begannen und im selben Jahrhundert ausgeführt. Leider ist der Altar nicht mehr vollständig



erhalten. Aber auch die Schreingruppe mit der Darstellung der Krönung Mariens, zwei Flügelreliefs und eine Muttergottesstatue aus dem Aufsatz lassen uns das große Genie Michael Pachera lebendig vor Augen treten. Die 15 erhaltenen gotischen Gemälde an der Rückseite des Hauptschreines stammen von einem anderen Künstler. Man möchte in dem sonst mit Sachkenntnis geschriebenen Heftchen neben dem einzigen Titelbild noch einige Abbildungen wünschen.

P. G.

Michael Mayr, Das Fatima-Heiligtum im Fronwald. Pfarre Schardenberg, Oberösterreich, im Selbstverlag des Verfassers.

Die Broschüre schildert die Entstehung dieses neuen modernen Wallfahrtsortes als Gebetsstätte um die Heiligung der Familien und um Priesterberufe. 1951 wurde dieses Heiligtum erst eingeweiht; jetzt ist es bereits das Ziel von Tausenden von Wallfahrern. Der Bau aus Granit fügt sich harmonisch in die Landschaft ein und birgt in seinem Inneren in den Sgraffitobildern und in seinen Einrichtungsgegenständen gute Beispiele moderner Kunst.

P. G.

Igo Mayr, SJ., Nicht stehenbleiben! Verlag Felizian Rauch, Innsbruck. 128 Seiten, Preis: gebunden S 39.—, kartoniert S 19.50.

Diese „Winke für das innere Leben“, die in vier Gruppen geteilt sind (Vom inneren Wachen; Vom Beichten und Büßen; Vom Beten; Vom Wirken für den Herrn) sind zunächst als „Briefe der Seelenführung“ in der Zeitschrift „Der Sendbote des Herzens Jesu“ erschienen und nun in dankenswerter Weise in einem Buch zusammengefaßt. Der bekannte Seelsorger und Spiritual am Linzer Priesterseminar versteht es meisterhaft, alle Menschen anzusprechen, in allen Berufen und Gesellschaftsschichten. Den Suchen gibt diese moderne Aszetik Rat und Hilfe; denen, die auf dem rechten Wege sind, ist es eine Aufforderung, mutig zur Höhe weiterzuwandern und nicht stehen zu bleiben; und das alles in einer feinen, humorvollen, aber nicht verletzenden Art.

P. G.

Dr. Johann Nicolussi, Vater unser. Verlag Felizian Rauch, Innsbruck. 91 Seiten, Taschenformat, Preis: kart. S 12.—.

Das Gebet des Herrn wurde schon oft zur Grundlage von Erbauungs- und Belehrungsschriften genommen; es ist aber unerschöpflich. Nun hat es der Stadtpfarrer von Vöcklabruck und Theologieprofessor von St. Florian unternommen, das Vater unser neu auszulegen und die Gläubigen in dessen Herrlichkeiten einzuführen. Der rote Faden, der sich durch das Büchlein zieht, ist der Gedanke von der

Vaterschaft Gottes und der Beweis, daß wir voll auf berechtigt sind, Gott als Vater zu betrachten. Aus den Ausführungen spricht der erfahrene Seelsorger und besorgte Hirte. Dieses schlichte Büchlein ist geeignet, manchen das Vater unser wieder anächtiger und gedankenvoller beten zu lassen.

P. G.

Josef Liener, Wort ohne Antwort. Zur Krise des religiösen Gesprächs. Verlag Herder, Wien. VIII und 184 Seiten, Preis: kart. S 39.—, sfr. 7.80.

Es ist eine betrübliche Tatsache, daß in unseren Tagen mit den großen technischen Möglichkeiten der Verständigung über Kontinente hin die Verständigung und das Verständnis mit dem Mitmenschen, mit dem „Nächsten“, immer problematischer wird. Die Menschen werden einsam, weil sie keine innere Beziehung zu Gott und auch nicht zum Nächsten haben. Das Wort, das dem Menschen als große Fähigkeit gegeben ist, ist in Gefahr, im Schweigen unterzugehen. Aber wahrhaft religiöses Leben ist ohne wiederholte Zwiesprache mit Gott und mit dem Mitmenschen nicht möglich. Dieses Buch befaßt sich nach dem Vorwort des Verfassers nicht unmittelbar mit dem religiösen Gespräch im engeren, erhabenen Sinn, nämlich mit Gott, sondern „es will nur darauf hinweisen und vorbereiten. Es führt nicht die Beschaulichkeit des Heiligen vor, nicht das betrachtende und mündliche Gebet. Es betrifft bloß das religiöse Gespräch von Mensch zu Mensch und will verhindern helfen, daß der in Dunkel und Zweifel dahinlebende Mensch keine Antwort auf die Fragen findet, die ihn bewegen.

Er wagt es nicht einmal, das Wort der Frage auszusprechen, weil er fürchtet, Befremden zu erwecken oder kränkende, ablehnende, verwirrende Antwort zu erhalten. Wir erleben die schwerste Krise des religiösen Gesprächs. Sie muß überwunden werden, wenn das Menschenleben nicht immer mehr an Sinn verlieren und der Mensch selbst nicht trotz der Entfaltung einer reichen Technik ein kümmerliches, friedloses Dasein führen soll.

Das fragende Wort darf nicht länger ohne Antwort bleiben. Die religiöse Krise bedroht alle Kultur, nicht bloß die des Abendlandes, auch die des Fernen Ostens ist nicht weniger gefährdet; sie ist eine Weltkrise geworden. Gottes Ruf an die Menschen muß wieder die zustimmende Antwort finden.“

Dieses Buch, das eine gewisse philosophische Bildung voraussetzt, wendet sich vor allem an die Seelsorger, Erzieher und Lehrer und alle, die im Apostolat am Mitmenschen tätig sein wollen. Dieses gibt es wertvolle Hinweise, wie ein fruchtbares Gespräch aussehen kann, wie mit diesem wieder Brücken von Mensch zu Mensch und zu Gott geschlagen werden können.

P. G.

Karl Deschta

WIEN XIV, Linzerstraße 375
Tel. Y 12 606 A

Kunsthändler und Goldschmied

sämtlicher Gold- und Schmiedearbeiten

*Entwurf und Ausführung neuzeitlicher und gediegener kirchlicher
Geräte aus edlem Material sowie Wiederherstellung und Ergänzung
alter Geräte*

(Eigene Vergoldungsanlage)



K I R C H E N K U N S T
ERWIN KLOBASSA
Dipl. Absol. d. Hochsch. f. angew. Kunst, Wien
Wien VI, Mariahilferstraße 49 - Tel. B 28193 Z

PRIMIZKELCHE,
EDLES ALTARGERÄT, TABERNAKEL
Künstlerische unverbindliche Beratung bei
Kirchenumbauten, Innenraumgestaltung

WASSERLEITUNGS-
UND ZENTRALHEIZUNGSBAU

Hans Stocker

Linz

HERRENSTRASSE 48

TELEFON nur 27 818

Herstellung aller
einschlägiger Arbeiten
und Reparaturen

Elektrische

**TURM-
UHREN**

115JÄHRIGER BESTAND

ING. EMIL SCHAUER

WIEN XIX, FLOTOWGASSE 1

Telephon B 11 099

Telegramm-Adresse: Uhrenindustrie

OÖ. Glocken- und Metallgießerei St. Florian

Gesellschaft m. b. H.

ST. FLORIAN BEI LINZ

MALER UND BILDHAUER

HUBERT **DAXECKER**

ATELIER FÜR KIRCHLICHE KUNST

HÖHNHART, OBERÖSTERREICH

*Übernahme religiöse Malerei, Mosaik, Glasmalerei,
Altarbau u. dgl. bis zur Aufstellung ganzer Kirchen-
einrichtungen, Heilige Gräber, Weihnachtsskrippen
usw. in Holz oder Stein und alle Restaurierungen*

Paramentif

Gegründet
1900

KARL HOFER

LINZ A. D. DONAU

Hofgasse 9 / Tel. 22 8 32

Eigene Kunstwerkstätte für
Paramente jeder Art

Alle Reparaturen



Carl Geylings Erben

WIEN VI, WINDMÜHLGASSE 28

Telephon B 27 3 35 / Gegründet 1841

KUNSTWERKSTATTEN für

**Kirchenfenster
Kunstverglasung
Glasmalerei
Glasmosaik**

Alle einschlägigen Reparaturen / Spezialerzeugnis: getreue
Nachbildung antiker Glasmalereien

Päpstliche und andere Auszeichnungen

ALTESTE GLASMALEREI ÖSTERREICHS

Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt

INNSBRUCK, Müllerstraße 10

Premiato dalla Santa Sede Apost.

**Gemalte Fenster
Glas- und Marmormosaiken**

Verbindungen mit ersten Künstlern

Vertretungen:

Wien XX, Wallensteinstraße 49, Tel. Wien A 45 4 53
New York, Buenos Aires, Caracas (Venezuela)

Fundação Cuidar o Futuro

**LEITERGERÜSTBAU
und LEIHANSTALT**

Ing. Karl Fichtinger

Wien XV, Kriemhildplatz 9

TELEFON Y 10 1 51 · Y 13 4 30

empfiehlt sich für sämtliche Innen- und
Außenrüstungen für Kirchen und Dome
mit Leiter- und Staffelderüste

Raimund Buhr

Vergolder- und Staffierermeister
der kirchlichen und profanen Kunst

Spezialwerkstätte für Kirchenrestaurierungen

Gegründet 1898

Atelier und Werkstätte:

Wien 19, Barowitzkagasse 13-15

Fernruf B 10 3 22

Wohnung:

Wien 9, Vereinsstiege 4

Fernruf A 111 89 B

OÖ. GLASMALEREI STIFT SCHLIERBACH

vormals Professor Josef Raukamp

Anfertigung und Reparatur von allen Glas-
malereiarbeiten nach eigenen und fremder
Künstler Entwürfen

Architekturbüro

für kirchliche Bauten und karitative
Anstalten

Architekt

Hans Feichtlbauer

Linz a. D., Auf der Gugl 4

Telefon 24759

KLOTHILDE RAUCH

BILDHAUER - VERGOLDER
RESTAURIERWERKSTÄTTE

ALTMÜNSTER AM TRAUNSEE

MAX NEUEDER

OBERNBERG AM INN · OBERÖSTERREICH
GLASMALEREI UND KUNSTVERGLASUNG

Ausführung und Reparatur jeder Art von Kirchenfenstern nach eigenen und fremden Entwürfen

Kostenlose unverbindliche Beratung, Konkurrenzlose Preise

Referenzen: Arbeiten an über 100 Kirchen Oberösterreichs, Salzburgs und Bayerns

Franz Daringer

KIRCHENMALER

empfehlenswert dem hochw. Klerus zur
stilgerechten Ausführung von Kirchen-
malereien bei mäßigen Preisen

Entwürfe und Voranschläge unverbindlich

WILDENAU 94 · OÖ.

Fundação Cuidar o Futuro
Kircheninstandsetzungs-Gesellschaft m. b. H.

FRANZ WEBER

Spezialfirma für Instandsetzung und Eindeckung
von Kirchtürmen und Kirchendächern

ALLES OHNE GERÜST

WELS, OÖ., Dragonerstraße 15

Telephon 32 63

SILBERSCHMIEDMEISTER

Wilhelm STIEBLER

LINZ (Donau) · Herrenstraße 40 · Tel. 21434

AUF WUNSCH UNVERBINDLICHER BESUCH

Gegründet 1902

Eigene Erzeugung sämtlicher
Kirchengeräte aus edlem und
unedlem Metall, Reparaturen und
Renovierungen, Feuervergolden,
Versilbern, Vernickeln, Ver-
chromen. Solideste Ausführung





Restaurierungen, Neufassungen,
Vergoldungen von Kunstgegen-
ständen in Kirchen jeder Stilart

Wetterfeste Vergoldungen von
Turmkreuzen, Turmuhrzeigern usw.

Marmorierung, Lasierung, Bemalung
von Plastiken in jeder Technik

Baumbachstraße 8

LINZ/D.

Telephon 25 62 67

PARATEX

(KLERUSHILFE)

WIEN VI, WEBGASSE 43, I. STOCK
TELEPHON A 35 5 43

empfehlte allen geistlichen und kirchlichen Stellen,
Klöstern und Ordensleuten, sowie Kongregationen
und kirchlichen Vereinen

PARAMENTE

UND KIRCHLICHE GERÄTE ALLER ART
Eigenes Atelier!

Neuanfertigungen und Reparaturen!
Gewissenhafte Ausführung!

TEXTILWAREN

TALAR-, HABIT-, SCHLEIERSTOFFE,
ANZUGSTOFFE, WÄSCHE, SCHUHE,
TEPPICHE

Gediegene Waren!

Bequeme Teilzahlung ohne Zinsenaufschlag!

Bei Barzahlung Rabatt!

AKADEMISCHER BILDHAUER

Franz S. Sorster

ST. FLORIAN, OBERÖSTERREICH

Plastiken jeder Art,
wie Altäre, Denkmäler, Einzelfiguren,
Porträts usw. in jeglichem Material

Übernahme und Ausführung

von religiösen und profanen

BILDWERKEN IN HOLZ UND STEIN

Porträts, Statuen, Grabdenkmäler usw.

50jährige praktische und theoretische Erfahrungen
in der Berufstätigkeit

BILDHAUER Hubert Haslinger

Linz, Grünauerstraße 18

**Anton
SCHERFLER**
MAUERKIRCHEN

EMPFEHLT SICH ZUR STILGERECHTEN AUS-
MALUNG VON KIRCHEN UND ZUR RENOVIERUNG
VON KIRCHLICHEN EINRICHTUNGS-
GEGENSTÄNDEN

PANZERTABERNAKEL · OPFERSTÖCKE

erzeugt OTTO SCHNITZER Kassenbau · Wien XVII, Zeillergasse 17-19 · Tel. U 511 22

Panzerkassen Einmauerschränke Aktenschränke Geldkassetten



LINZER KLISCHEE-ANSTALT

KÜBLER & CO., KG. · Scharitzerstraße 28 · Telephon 28 9 78

EIN- UND MEHRFARBENATZUNGEN JEDER ART

Max Schlager

AKAD. MALER UND MALERMEISTER

übernimmt Aufträge für Ausmalung
sakraler Räume und Färbelungen
von Fassaden, Kirchen, Klöstern
und Pfarrhöfen

RIED IM INNKREIS, Am Hopfenberg 4

KIRCHLICHE KUNSTWERKSTÄTTE

ALOIS PÖSSL

FASSMALER UND VERGOLDER

WELS

Richard-Wagner-Straße 7

empfehl*ich*
für stilgerechte Restaurierungen und
Vergoldung sämtlicher kirchlicher
Kunstgegenstände

Hofbuchdruckerei und Verlagsanstalt

Josef Feichtingers Erben, Linz/D., Hauptpl. 18

Ruf 23 7 31, 24 7 09

Herstellung aller einschlägigen Buchdruckerarbeiten

Christian Häbler

VERGOLDER, FASS- UND KIRCHENMALER

Niedau, OÖ.

Empfehl*ich* sich der hochw. Geistlichkeit
zur Ausmalung von Kirchen und Kapellen,
Restaurierung und Vergoldung von
Altären, Kreuzwegen, Statuen und Kunst-
marmor-Altären zu den billigsten Preisen

14 Kreuzwegstationen

Bilder hochrelief in Holz geschnitten und bemalt,
Rahmen neugotische Form, 70 cm breit, 1-30 m hoch
bis Kreuzspitze; aus der Bildhauerwerkstätte Campi
in Gmunden um 1900, können mit Ordin.-Bewilligung
an eine Kirche der Diözese Linz käuflich
abgegeben werden.

Dom Pfarramt Frankmarkt

Marmor-Industrie Kiefer AG.

Hallein-Oberalm

Tel.: Hallein 25 04 und 25 05

mit den Brüchen Untersberg, Adnet, Torren-Golling und Luggau-Dorfgastein

liefert Bau- und Monumentalarbeiten, Altäre, Bildhauerarbeiten, Kirchenpflaster
aus Naturstein und Kunststein, sowie Arbeiten aus Konglomerat für Fassaden

seit dem Jahre 1887



Fundação Cuidar o Futuro