



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Österreich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Zweites Kapitel.

DIE BAUKUNST IN DEN EINZELNEN LANDSCHAFTEN.

ÖSTERREICH.

Neben dem Deutschen Reich, halb zu ihm gehörig, halb außer ihm, stand die dem Hause Habsburg gehorchende Ländermasse. Im ersten beharrte ein einiges Volk in künstlicher staatlicher Zersplitterung, in der zweiten wurde eine Vielheit von Völkern absolutistisch und zentralistisch zusammengehalten. Deutsch in Sprache und Blut war nur das Kernland, und auch dieses wurde vom geistigen Verkehr mit Deutschland durch die Gegenreformation abgeschnitten, welche zugleich einer starken Einströmung italienischer und spanischer Kultur- und Menschelemente die Tür öffnete. Am deutlichsten zeichnet sich dies in der veränderten Struktur des Adels ab, der nur noch zum Teil aus altösterreichischen Familien, zum andern aus undeutschen Neulingen sich zusammensetzte, aus den Piccolomini, Montecuccoli, Caprara, Rofrano, Colloredo, Hoyos, Orsini und wie sie sonst heißen. Die Paläste Wiens tragen noch heute ihre Namen.

Auf diesem umgepflügten Boden erwuchs eine besonders geartete österreichische Kultur, Barockkultur; durch und durch katholisch; eine fremdländische Anschwemmung, durch die aber die urwüchsigen Kräfte des Bodens nach und nach doch hindurchdrangen. In der Wissenschaft und Literatur hat der österreichische Barock eine magere Ernte hinterlassen, um so stärkere Impulse gab er der bildenden Kunst. An der Renaissance war Österreich, wie wir sehen, nur schwach beteiligt. Der lange Kampf um die Glaubenseinheit mußte erst beendet, die Türkengefahr endgültig zurückgescheucht werden. Als diese Fesseln gesprengt waren, brach das goldene Zeitalter der österreichischen Kunstgeschichte heran, die Zeit der Kaiser Leopold I., Joseph I., Karl VI. Die vorangehende Epoche der Ferdinande war fast ausschließlich auf den Kirchenbau eingestellt gewesen und in seiner Stilhaltung italienische Provinzialkunst; keinem einzigen deutschen Namen begegnen wir in ihr. Die zweite Epoche

des Barocks, die, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, empfängt ihren Charakter durch das mächtige Emporkommen der weltlichen Baukunst. Die Stadt Wien trat in den Mittelpunkt. Wer Wien kennt, kennt zwar noch nicht den ganzen österreichischen Barock, doch alle ihm wesentlichen Züge. Unter den drei genannten Regierungen ist in Wien mehr und glänzender gebaut worden als in irgendeiner der europäischen Hauptstädte, Paris nicht ausgenommen. Dennoch kann man nicht sagen, daß der kaiserliche Hof eigentlich die Führung gehabt habe. Leopold I. lebte zwischen der strengen Erfüllung des spanischen Hofzeremoniells und seiner Neigung zur Musik; er spielte und komponierte selbst; an Oper und Ballett verwandte er ein unerhörtes Gepränge. Gebaut hat er in seiner langen Regierung außer dem nach ihm benannten Trakt der Hofburg nichts Größeres. Joseph I. zwar trug sich mit gewaltigen Plänen, die aber die Kürze seiner Regierung nicht zur Reife kommen ließ. In Schönbrunn gedachte er ein österreichisches Versailles zu errichten; der Bau blieb unvollendet liegen und wurde erst nach einem halben Jahrhundert in bescheidenerer Gestalt weitergeführt. Karl VI. wandte sich der Hofburg zu, die bis dahin ein formloses Konglomerat düsterer, altertümlicher Baulichkeiten gewesen; von den großartigen Entwürfen zu einheitlicher Neugestaltung sind aber nur Bruchstücke zur Ausführung gelangt, die Bibliothek, die Reichskanzlei, die Reitschule und die Stallungen. — Der eigentümlichste Faktor in dem (heute nicht mehr intakten, noch mehr durch die Zudringlichkeit der modernen Entwicklung entstellten) Bilde der Barockstadt Wien sind die Bauten des Hochadels. Sie wirken am stärksten nicht durch ihre Einzelwerte, sondern als Gesinnungsausdruck einer geschlossenen Kaste, eben der, von der die aufsteigende österreichische Macht getragen wurde; eine hochmütige Grandezza liegt über ihnen, ein Selbstbewußtsein, das zu prahlen nicht nötig hat. Vom Bauwesen etwas zu verstehen, gehörte wie in andern Ländern so auch in Österreich zur aristokratischen Bildung. Sehr merkwürdig ist der vom Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein seinem Testament beigefügte Abschnitt über künstlerische Fragen, ein förmlicher Architekturtraktat, in dem der praktisch erfahrene, theoretisch gebildete Fürst — er beruft sich auf Vignola, auf die von Rubens herausgegebenen Genuesischen Paläste und auf die französischen Theoretiker — in durchaus persönlicher, temperamentvoller Weise zu den Stilfragen seiner Zeit Stellung nimmt. Als eifrigen Bauliebhaber und -kenner lernen wir den Reichsvizekanzler Grafen Schönborn in seiner Korrespondenz sich bekunden. Vor allem Prinz Eugen von Savoyen, der Schöpfer der österreichischen Großmacht, war der sachkundigste Bauherr seiner Zeit.

Bei diesem unzweideutigen Zusammenhang des Aufschwungs der Architektur mit dem Erstarken des österreichischen Staatsbewußtseins konnte die Rückwirkung auf die Auswahl der Künstler nicht ausbleiben;

bis nahe ans Ende des 17. Jahrhunderts hört man nur von Italienern: von Coccapani ist das erzbischöfliche Palais, von Luchesi der erste Entwurf für den Ausbau der Hofburg, von Burnacini der leopoldinische Trakt, von Tencala das Palais Dietrichstein. Um die Jahrhundertwende verlassen die letzten Italiener von Bedeutung — Rossi, Gabrieli, Martielli — Wien, wir werden ihnen in Deutschland wieder begegnen. Kurz vor 1700 tauchen deutsche Namen auf. Unter ihnen die zwei, die die Blüte des Wiener Barocks heraufführten und über Österreich hinaus ihre Wirkung erstreckten, Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt.

Johann Bernhard Fischer — den Zunamen von Erlach erhielt er bei seiner Erhebung in den Adelsstand — ist 1656 in Graz geboren. Er begann als Bildhauer. Eine Reise nach Italien 1685 und 1686 führte zu antiquarischen und architektonischen Studien. In Wien trat er zuerst als Architekturllehrer auf, er unterrichtete den nachmaligen Kaiser Joseph I. 1690 zeichnet er die zwei Ehrenpforten für Joseph I., als dieser von der Königskrönung in Frankfurt zurückkehrte. Auch in den nächstfolgenden Arbeiten für Brunnen und Altäre ist er noch Plastiker. Zur Architektur führte ihn die 1693 beginnende, bis 1709 dauernde Verbindung mit dem Erzbischof von Salzburg, Graf Ernst von Thun. Salzburg war ein reichsunmittelbares Territorium. Der bedeutenden Bauunternehmungen in der Renaissance haben wir schon gedacht. Erzbischof Thun stellte die Verbindung mit der österreichischen Bewegung her. Fischer wurde, außer kleinen Arbeiten, zuerst für den Kirchenbau in Anspruch genommen; er hat in Salzburg nicht weniger als vier Kirchen gebaut. Er leitete sie von Wien aus, wo sein Schüler, der römische König, seiner bedurfte. 1695 verlauten die ersten Nachrichten über Pläne für Schönbrunn; die Ausführung wurde nach dem Tode des Kaisers beiseite gelegt. Mit dem Kirchenbau hat er nur noch einmal zu tun gehabt, allerdings mit einer Aufgabe ersten Ranges, der Karlskirche. Der Grundstein wurde 1716 gelegt, die Vollendung erlebte Fischer nicht mehr. Im übrigen gehört seine ganze Wiener Tätigkeit dem Palastbau. Ihr Umfang ist ganz erstaunlich. Die Aufträge kamen vom Adel. Erst wenige Jahre vor seinem Tode (1723) kamen die Projekte Karls VI. für die Hofburg in Fluß. Wir kennen Fischers Ideen hier nur aus Zeichnungen. Die Ausführung, soweit sie überhaupt zustande kam, fiel seinem Sohne Joseph Emanuel zu.

Fischers Stil wird gewöhnlich der klassizistischen Seite des Barocks zugezählt, wahrscheinlich im Hinblick auf sein Detail, das in seinem schwachen Relief, seiner herben, feinen und klaren Zeichnung, überhaupt seinem unmalerischen Charakter allerdings wenig »barock« ist. Unbedingt ist es aber bei ihm die eigentliche Architekturform: im Grundriß die fast stereotype Wiederkehr eines ovalen Raumes als Mittelpunkt der Komposition und die Bewegung des Mauerkörpers in Kurven. Aus diesen

Neigungen läßt sich noch genauer bestimmen, welcher Strömung innerhalb des Barocks Fischer angehörte: derjenigen, die von Borromini ausgegangen war und letzten Endes in der späthellenistisch-römischen Architektur des 2. Jahrhunderts wurzelt. In den Jahren, in denen er in Rom studierte, war der Streit zwischen den Anhängern Berninis und Borrominis in vollem Gange. Fischer ist der erste, der dem borrominesken Stil in Österreich die Bahn brach. Bekenntnis zu den gleichen Problemen ist aber noch etwas anderes als Nachahmung. Fischer ist den Künstler-Denkern zuzuzählen. Er hat sich, wenn auch mit mangelhaften Hilfsmitteln, eine Vorstellung von der Baukunst aller Zeiten zu bilden und aus ihr Samenkörner in seinen Geist aufzunehmen bemüht. Der merkwürdige Niederschlag dieser Studien, richtiger Phantasien, ist sein großes Kupferwerk »Entwurf einer historischen Architektur« (abgeschlossen 1712, erschienen 1721).

Die Sichtung seiner Werke — ebensowohl Ausmerzungen der unechten, als Wiedererkennung vergessener — hat in neuester Zeit erfreuliche Fortschritte gemacht. Wir heben hier nur die Hauptsachen heraus. — Im Kirchenbau ist sein Grundgedanke die Verbindung eines längsovalen Hauptraums mit kreuzförmig angeordneten Nebenräumen. So im frühesten, der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg (1694), wie im spätesten, der Karl-Borromäus-Kirche in Wien (1715). Daß die Fischer so ans Herz gewachsene ovale Grundform gewisse Verziehnungen der perspektivischen Linien zur Folge hat, die uns heute nicht so gut gefallen, wie sie Fischer gefielen, gehört zu den Veränderungen des Geschmacksurteils, mit denen die kunstgeschichtliche Betrachtung immer rechnen muß. Näher steht dem gewohnten Formenkreise der Renaissance die Salzburger Kollegienkirche, ein Kreuzbau mit normaler, d. i. kreisrunder, aber ungewöhnlich hoch geführter Zentralkuppel. Die die Winkel des Kreuzes ausfüllenden elliptischen Kapellen sind in die Raumrechnung nicht einbezogen. Die Fassaden weichen von dem gebräuchlichen austroitalischen Barockschema sehr ab: in der Dreifaltigkeitskirche eine tief eingezogene konkave Kurve, in der Kollegienkirche ein konvex gerundeter Vorsprung mit höchst eigentümlichem oberem Abschluß. Beide Formen sind für Österreich neu, aber doch nicht Fischers eigene Erfindungen: das eine Mal war das Vorbild Borrominis S. Agnese an der Piazza Navona, das andere Mal aus dem Stichwerk Guarinis übernommen. Sehr abstechend von dem stucküberladenen Pomp des sonstigen österreichischen Kirchenbarocks ist seine häusliche, strenge und kühle, übrigens meisterhaft durchgeführte Innendekoration. — Die Karlskirche (Abb. 469, 486, 489) ist eine Votivkirche, der Kaiser hatte sie während der Pest des Jahres 1713 gelobt, 1716 wurde der Grundstein gelegt. Aus dem Wettbewerb mit Bibiena und Hildebrandt ging Fischer als Sieger hervor. Man sieht es dem Bau an, daß nach soviel hundert Kirchen, die die letzten Menschenalter in Österreich hatten

erstehen lassen, hier etwas Außerordentliches ins Leben treten sollte. Die Kirche stand ursprünglich auf einem freien und überhöhten Platz. Vor allem auf eine kühne und reiche, beim Wechsel des Standpunkts sich überraschend verschiebende Silhouette war es abgesehen. Die Vorderansicht ist zutreffend als eine Festdekoration allerhöchsten Ranges bezeichnet worden. Mit großem Geschick sind ihre heterogenen Elemente optisch zusammengestimmt: die breiten, niedrigen, mit sehr barocken Helmen gekrönten Glockentürme, die schlanken Triumphsäulen (nach bekannten römischen Mustern), die antike Tempelfassade, alles subordiniert der gewaltigen Kuppel. Diese beherrscht auch das Innere. Ein mächtiger Verstand hat diese absichtsvoll eigenartige, im Grunde nichts wirklich Neues bietende Komposition erdacht. Dieselbe ist aber, trotz der ausgesprochenen Kälte des Details, in der Raumbehandlung das Gegenteil des Klassizismus. Wie der beginnende »Klassizismus« ein formal ähnliches Thema behandelt (sagt Sedlmayr zutreffend), kann die Superga bei Turin, die man zu oft mit der Karlskirche verglichen hat, zeigen.

Die lange Reihe der Profanbauten beginnt mit dem Schloß Engelhartstetten für den Grafen Starhemberg 1693 und dem Lustschloß Clesheim für den Erzbischof von Salzburg um 1700; verwandt mehrere Entwürfe in der »Historischen Architektur« (Abb. 572). Eine historische Erklärung für diese Anlagen fehlt. Mit Recht ist gefragt worden: Wo gibt es früher etwas Vergleichbares? Die Flügelbauten sind mit dem Mittelbau nur durch schmale Zwischenglieder verbunden, der Mittelbau aber trägt einen seltsamen, durch keinen Zweck gerechtfertigten Aufsatz, und in Clesheim ist das Hauptgeschoß als offene Halle behandelt. Hier zeigt sich eine Eigentümlichkeit in Fischers Geist: er verfolgt eigenwillig einen formalen Gedanken ohne Rücksicht auf den sachlichen Zweck und wird dadurch, man kann es nicht anders sagen, theatralisch. Bei seinen ausgeführten Bauten sind allerdings dieser Neigung Grenzen gesetzt worden. Immerhin ist es richtig, daß die Fassaden seiner Paläste »ausgesprochen nichts als — Fassaden« sind und daß er »in der räumlichen Anordnung weit hinter vielen älteren Werken zurückbleibt«, daß seine Grundrisse in einzelne, besonders betonte Räume auseinanderfallen, hinter denen sich regellos die Nebenräume häufen. — In der Tat ist an seinen Wiener Adelspalästen allein die Fassade das Belangreiche. Wir müssen hier eine allgemeine Bemerkung einschalten. Die Anlage der Stadt Wien mit ihrer Teilung in Altstadt und Vorstadt ergab zwei abgesonderte Bautypen. Der altstädtische, durch engen Bauplatz bedingt, strebt in die Höhe; vier Stockwerke wenigstens sind verlangt, eine für den Rhythmus nicht eben günstige Teilungszahl; der in die Tiefe sich bewegende Hof kann nicht sehr geräumig sein; auch die Treppe, so großes Gewicht auf sie gelegt wird, muß einer verhältnismäßig engen Grund-

fläche abgewonnen werden. Die Vorstadtpaläste wurden von Gärten umgeben und durften sich bequem in die Breite ausdehnen. Aus der Zeit vor 1683, d. i. der Türkenbelagerung, hat sich sehr wenig erhalten. Zeichnungen gewähren indessen einen Einblick in diese in ihren Zielen noch unsichere Bauepoche. Was man bisher aus der italienischen Kunst unmittelbar oder mittelbar übernahm, war die Formensprache der antiken Ordnungen; das Proportionsgefühl zeigt sich unentwickelt, das Verhältnis von Höhe und Breite wird nach Gutdünken angenommen, die gleichmäßige Reihung der Fassadenachsen könnte ins Endlose fortgesetzt werden, ohne daß ein inneres Gesetz Halt böte; die Portale wirken noch nicht konzentrierend. Dieser Art ist der leopoldinische Trakt der Hofburg, trotz beträchtlicher Längenausdehnung, ohne Größe der Wirkung (Abb. 566). — Von Fischers Stadtpalästen ist der älteste der 1692 für den Grafen Strattmann erbaute (nur in Abbildung erhalten). Das Winterpalais des Prinzen Eugen (seit 1695) schreitet fort zur großen Ordnung (Abb. 575); ebenso um 1700 das Palais Batthyany (jetzt Schönborn), das einzige, an dem sich Fischer zu freierer Zierlust hinreißen läßt. Eine dritte Stufe bezeichnet das Palais Clam-Gallas in Prag (seit 1707), in dem er den durchlaufenden horizontalen Abschluß aufgibt, die Risalite überhöht und dem mittleren einen Giebel gibt und die Eingänge in die sehr eigenartig gestalteten* Eckrisalite verlegt (Abb. 571). Als seinen reifsten Palastbau hat man den für Graf Trautson (seit 1710) anzusehen, den er in der böhmischen Hofkanzlei mit leichten Veränderungen wiederholte (Abb. 573, 610). — Das Gartenpalais für den Fürsten Mansfeld-Fondi (jetzt Schwarzenberg) ist die Umarbeitung eines älteren fremden Entwurfs.

Mit dem Kaiserhause ist Fischer als Lehrer Josefs I. früh in Verbindung gekommen. Für ihn schuf er um 1700 den ersten Entwurf für Schönbrunn (Abb. 546). Das Schloß ist auf dem Berge gedacht, dort, wo später die Gloriette hinkam. Der Kaiser und sein Lehrer schwelgen in riesenhaftem Maßstab. Das Hauptmotiv der Fassade wiederholt den früher in der Dreifaltigkeitskirche und dem Priesterhaus ausgesprochenen Gedanken. Sicher liegt hier ein Wetteifer mit Versailles vor, an das aber im einzelnen nichts erinnert. Der zweite Entwurf ist in den Dimensionen maßvoller, blieb aber nach dem frühen Tode des Kaisers in der Ausführung stecken. (Der Vollendungsbau unter Maria Theresia weicht von Fischers Entwurf nicht unwesentlich, und zwar zu seinem Nachteil, ab.) — Fischers großartiger Entwurf für den von Karl VI. geplanten Neubau der Hofburg, in dem er zu der riesigen Kurve des ersten Entwurfs für Schönbrunn zurückkehrt, fällt in seine letzten Lebensjahre (er starb 1723) und ist unbenutzt beiseite gelegt worden. Ihm gehört (nur unvollständig

* Die Annahme, daß er hier ein Motiv von Schlüters Schloß in Berlin aufgenommen habe, ist doch sehr unsicher.

ausgeführt) der riesige Marstall und die Hofbibliothek (Abb. 574, 633). Der die Reichskanzlei enthaltende Trakt der Hofburg (Abb. 567), die Reitschule und die Zeichnung für die Michaelerfront sind von seinem Sohn. Die Hofbibliothek wiederholt, ins Monumental-Große gewendet, die Grundidee des Schwarzenbergpalastes: ein langgestrecktes Oblongum, in der Mitte durchquert von einem Oval. Der grandiose Innenraum erinnert an Fischers Kirchen, die Zusammenordnung der Portale mit den über ihnen liegenden Fenstern an den Clam-Gallas-Palast. Sonst atmet die sehr flächige Behandlung der Front einen andern Geist als alle früheren Bauten des Meisters. Man sieht darin französischen Einfluß. Aber, wie neuerdings behauptet wird, nicht den der gleichzeitigen akademischen, sondern der vorklassischen Stufe um 1650. Gerade dieses Zurückgreifen auf eine Kunst, die um 1720 schon antiquiert oder in andern Strömungen aufgegangen war, sei das Ungewöhnliche an diesem Werk, ein freier, individueller Entschluß des großen Meisters.

Hans Sedlmayr, der letzte, der über Fischer gehandelt hat, widersetzt sich der Auffassung seines Stils als »Eklektizismus«; er sei vielmehr »synkretistisch«, formal zu vergleichen der Verschmelzung, die in der letzten Epoche der antiken Religionsgeschichte vor sich ging. Wie dem auch sei, aus nationalen Voraussetzungen ist Fischers Kunst nicht zu erklären. Man begreift, daß sie bei einer aus so disparaten Elementen zusammengesetzten Aristokratie, wie es damals die österreichische war, Anklang fand.

Und nun hatte er auch einen von Grund aus anders gerichteten Rivalen. Es wird berichtet, der baulustige Wiener Adel sei in zwei Parteien gespalten gewesen, die einen zu Fischer, die andern zu Hildebrand schwörend. Lukas Hildebrandt, später auch er in den Adelsstand erhoben, ist geboren 1668 in Genua als Sohn eines deutschen Hauptmanns. Er begann seine Laufbahn als Ingenieur in der in Italien stehenden kaiserlichen Armee. 1701 wurde er in Wien als Hofingenieur angestellt. Seine ersten großen Bauten in Wien sind die Piaristenkirche (Grundsteinlegung 1698) und St. Peter (1701) (Abb. 491, 492). In Wien machte er die für sein ganzes Leben wichtige Bekanntschaft mit einem vornehmen Baudilettanten, dem deutschen Reichsvizekanzler Grafen Friedrich Karl von Schönborn. Für ihn baute er 1706 und 1707 ein Gartenpalais, das (in veränderter Gestalt) noch besteht. 1709 begann der Bau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf, nahe bei Wien. Es ist eine im Grundriß sehr vielgliedrige und bewegte Anlage, mehr ein großes Landhaus als ein repräsentatives Schloß. 1710 folgte sein erstes Altstadtpalais für den Grafen Daun (heute Kinsky) (Abb. 611). Es zeigt in den Hauptzügen der Komposition, wie auch das Schönbornsche Gartenpalais, Anschluß an Fischer, die Behandlung ist aber anders: »flache, mit kaum merkbarer Risalitbildung arbeitende Wandgliederung, die

struktiven Teile durch Linienbrechung und ornamentale Plastik zu einer in fließendem Wechsel von Licht und Schatten bewegten Gesamtheit geführt«. Im selben Jahr empfahl ihn Graf Schönborn seinem Oheim, dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, als Ratgeber bei der Vollendung seines Schlosses Pommersfelden (Abb. 590, 612—614), und als der Graf später als Fürstbischof von Würzburg in seine fränkische Heimat zurückkehrte, blieb er dauernd mit seinem Wiener Liebling in Verbindung. Es handelte sich um das im Bau begriffene Würzburger Residenzschloß. Unseres Erachtens wird Hildebrandts Einfluß sowohl auf das Pommersfeldener als das Würzburger Schloß heute übertrieben — wir kommen an späterer Stelle darauf zu sprechen. Auch hat Hildebrandt für eine neue Fassade des (bekanntlich romanischen) Würzburger Doms eine große Zeichnung geliefert, die uns indes nicht bedauern läßt, daß sie nicht ausgeführt worden ist. Inzwischen war Hildebrandt durch den Prinzen Eugen in das seinem Talent gemäße Fahrwasser gebracht. Er sollte ihm in einer Wiener Vorstadt sein Sommerschloß Belvedere errichten (Abb. 579, 626). Ein langer, relativ schmaler Streifen Gartenlandes zieht sich einen sanft geneigten Hügel hinan, der Schloßbau auf der Höhe, am unteren Ende das Kasino (dieses 1714—1716, jener 1721—1723). Der Bauherr, der große Savoyarde, der Österreichs Großmachtstellung begründete, war in Frankreich erzogen, von Geblüt Italiener. Beide Kulturtraditionen fließen im Belvedere zusammen. Aber es ist ein Deutscher, in dessen gestaltende Hand sie gelegt werden. Das untere Schloß ist ein Kasino im italienischen Sinn, d. h. nur Gesellschaftsraum. Ein langer, schmaler Trakt, eingeschossig, die Fenster dicht über dem Erdboden; dies französische Konvention; der Mittelbau mit dem Saal scharf herausgehoben, zweigeschossig. Das obere Schloß ist Wohnbau, ebenfalls langgestreckt und verhältnismäßig niedrig. Große Horizontallinien laufen durch und ketten den Mittelpavillon an die Mauerflucht. Erst der Oberbau ist stark differenziert, in sieben selbständige Dächer auseinandergerissen. Die innere Einteilung ist gewissermaßen altertümlich: keine komplizierte Raumfolge, einfache Reihung. Von besonderm Reiz ist das Treppenhaus. Die Rückfassade mit der Anfahrtsrampe liegt um ein Geschoß höher als die gartenseitige. Daraus entsteht das Eigentümliche, daß das Vestibül auf mittlerer Höhe liegt, so daß der absteigende Treppenast zwischen den gewölbtragenden Atlanten der Sala terrena (Abb. 578) den Blick über den Garten in die Ferne öffnet, während zwei aufsteigende zum großen Festsaal führen. Etwas Märchenhaftes, wie man es genannt hat, liegt über dem mit »gazellenhafter Zierlichkeit« über den Garten und seine Terrassen wie hingehaucht schwebenden Bau. — Hildebrandt blieb des Prinzen Lieblingsarchitekt. Er ließ durch ihn sein von Fischer erbautes Stadtschloß vergrößern und das Sommerschloß Hof auf dem Marchfeld ausbauen;

der großartige Terrassengarten dort ist heute verwüstet, erhalten hat sich die überaus anmutige Schloßkapelle. 1721 begann Hildebrand den Umbau des Schlosses Mirabell in Salzburg (Abb. 577, 635). Die Anlage, ein Vierflügelbau um einen großen Binnenhof, folgt dem Typus einer älteren Zeit und ist nach einem Brande zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vernichtet wiederhergestellt. Echt hildebrandtisch phantasievoll ist das kleine Treppenhaus (Abb. 615). Eine Aufgabe größten Stils brachte der Neubau des Stiftes Göttweig, durch den mit dem Abt befreundeten Grafen Schönborn vermittelt. Obgleich von dem riesigen Plan (Abb. 467) nur ein Bruchstück ausgeführt worden ist, wirkt das auf einem steilen Bergkegel aus dem Donautal aufsteigende Kloster noch immer unvergleichlich imposant. Der Bau ist langsam ausgeführt, und Hildebrandt ist für ihn nur zum Teil verantwortlich. Das ungeheuer große Treppenhaus zeigt, daß er solchen ins Größte gehenden Aufgaben nicht ganz zu genügen vermochte. — Endlich hat er sich nach Fischers Tode um die Hofburg beworben, ohne Erfolg. Die Zeichnungen für die Fassaden und ein allein ausgeführtes kleineres Bruchstück beweisen, daß Hildebrandts Begabung in engeren Grenzen lag. Seine ganze Stärke ist die optisch lebendige Interpretation der Fläche. Hier ist er liebenswürdiger, warmblütiger, dem lokalen volkstümlichen Empfinden näherstehend als Fischer, wie denn sein Einfluß auf die Wiener Kunst mehr in die Breite geht als der Fischers. Mit dem Rokoko hat er sich noch nicht berührt.

Die größte Aufgabe der Wiener Architektur war der von Karl VI. beschlossene Neubau der Hofburg. Drei Pläne nacheinander wurden entworfen: 1721 von Fischer d. Ä. († 1723), 1724 von Hildebrandt, 1725 von Fischer d. J. Sie scheiterten an mangelnder Entschlußkraft. Was in den 30er Jahren vollendet wurde — die Reichskanzlei und die Hofreitschule — sind unter sich nicht zusammenhängende Teile.

In den späteren Jahren Karls VI. und unter Maria Theresia wurde die Architekturbewegung lahm. Schönbrunn wurde vollendet, ohne die Straffheit und Größe der ursprünglichen Konzeption. Die innere Ausstattung ist verspätetes Louis Quinze, anmutig, doch etwas mager (Abb. 650). Der einzige öffentliche Bau von Bedeutung, die alte Aula der Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) von 1753, ist ein Fremdkörper in der Wiener Architektur; der Erbauer war der Franzose Jadot. — Die josephinische Zeit gehört nicht mehr in unsere Betrachtung.

In der Baukunst der Erzherzogtümer außerhalb Wiens hat der Kirchenbau stark das Übergewicht. Er bleibt auf der Linie der italienischen Tradition und im 17. Jh. ganz, im 18. oft unter italienischer Leitung. Die Forschung ist noch in ziemlich ungeklärtem Zustand. Wir erwähnen

nur das Wichtigste, und dessen ist nicht wenig. Zumal die vielen alten und reichen Klöster waren Sitze einer unerschöpflichen Baulust, die machtvolle Großräumigkeit mit warmer Schmuckfreude und heiterem Behagen in breitem Strom sich ergießen ließ. Probleme der Raumgestaltung kamen nicht in Frage, sie sind ein für allemal im Sinne des vom Gesù abgeleiteten Normalschemas entschieden. Soviel Italiener auch hier beteiligt sind, sie haben es verstanden, sich in das österreichische Wesen einzufühlen. Ihre Namen sind unvollständig bekannt, sie aufzuzählen hätte keinen Zweck. Allein aus der den Südalpen entstammenden Familie Carlone verzeichnet das Künstlerlexikon nicht weniger als 23 Glieder als in Österreich und Steiermark tätig. Die meisten waren Stukkatoren und Maler. Als Architekt ragt Carlo Antonio († 1708) hervor. Seine Tätigkeit zu umgrenzen ist schwer, in vielen Fällen begnügt man sich bis auf weiteres mit der Bezeichnung »Carloneschule«. Seine Hauptwerke sind die Stiftskirchen Garsten und St. Florian (Abb. 497), in denen er eine Formensprache von wuchtigster Schwere führt; auch die Stiftskirche Kremsmünster und das Innere des Domes von Passau werden wesentlich ihm gehören (Abb. 496). Der Begabteste in der ganzen Gruppe war wohl der in Wien geborene Donato d'Allio. Von seinem mächtigen Entwurf für den Stiftsbau in Klosterneuburg (1730) ist nur der vierte Teil zur Ausführung gelangt, auch dieses Bruchstück schon höchst imposant und zum Besten des österreichischen Barocks gehörend. In Wien ist von ihm die Salesianerinnenkirche.

Auf den Schultern der Italiener kommen im 18. Jh. deutsche Meister in die Höhe, die wir leider noch nicht genau kennen. Dies gilt auch von dem großen Jakob Prandtauer (1655?—1727). Er ist nicht, wie seine Wiener Zeitgenossen, europäisch tingiert, sondern gesättigt mit dem urwüchsigen Lebensgefühl seiner Heimat, naiv im besten Sinne. Sein Name ist mit den zwei Stiftsbauten verbunden, in denen der österreichische Barock seinen österreichischsten Ausdruck gefunden hat, mit Melk und St. Florian. Melk liegt auf einem steil abfallenden Felsen über der Donau (Abb. 468). Aus dieser landschaftlichen Situation ist die Idee der Fassade geboren. Zwei kurze Flügel schieben sich über die Fluchtlinie jener vor bis an den Rand des Felsens und werden durch einen niedrigen Terrassenbau, in dessen Mitte ein breiter Torbogen sich öffnet, verbunden. Dahinter ragt in nicht genau abmeßbarer Entfernung die Kirchenfront mit zwei in phantastische Schweiflinien auslaufenden Türmen, den Korrespondenten der Klosterfronten. Höchst eigentümlich die mehrfach gebrochene Kuppellinie. Die Formensprache in ihrer genialen Derbheit ist bezwingend einheitlich, es scheint sich dem Meister alles von selbst verstanden zu haben. Der Grundriß folgt dem bekannten Schema. Der innere Aufbau ist ungewöhnlich in die Höhe gestreckt, entgegen der das Licht mächtig zentralisierenden Kuppel (Abb. 493, 494).

Die ungeheuer reiche Dekoration wird durch einen wundervoll sonoren Farbenklang — entgegengesetzt den weißen Italienerbauten — zusammengehalten: die Pilaster aus rotem Marmor stehen auf gelblichen Lisenen und diese auf graumarmorner Mauergrund, auch etwas Grün spielt hinein, und das Ornament glitzert golden. Die Decke ist nicht stuckiert, sondern mit einer, das Stuckornament ersetzenden, höchst harmonisch gestimmten Malerei versehen. Der Melker Innenraum ist als reine Architektur genommen, das muß man nüchtern zugestehen, weder originell noch überhaupt besonders ausgezeichnet; auf eine Architektur war es in ihm aber auch nicht abgesehen, sondern auf Verklärung der starren architektonischen Substanz gleichsam zu einem leichteren Aggregatzustand. Wo eigentlich deutscher Barock ist, ist auch dies Verlangen da. Bei Prandtauer durchbricht es mit aller Macht den italienischen Schulbesitz. — In St. Florian rührt die Kirche nicht von Prandtauer her, auch keineswegs alles in dem weitläufigen und mit großer Pracht ausgestatteten Stiftsgebäude. Gesichert ist ihm die mit Recht berühmte Haupttreppe; sie besteht aus zwei Fluchten, die aber nicht innerhalb des Gebäudes, sondern in einem für sie errichteten Vorbau liegen, und dieser ist in weiten Arkaden allseits geöffnet, ein Zwischending also zwischen Freitreppe und Binnentreppe; man kann sich denken, wie schöne Durch- und Ausblicke dadurch entstehen. Die Korridore haben Stukkatur von erster Qualität. Eine lange Zimmerflucht ist — wie auch in manchen andern Klöstern — für etwaigen Besuch aus der kaiserlichen Familie mit Opulenz eingerichtet, uns um so willkommener, da Inneneinrichtungen der kaiserlichen Schlösser aus dieser Zeit nicht erhalten sind (Abb. 629).

Die Gipfelleistung der 30er Jahre ist die Kirche und Bibliothek des Stiftes Altenburg von Prandtauers Schüler Munggenast. Das Neue an ihnen ist nicht die Raumform an sich, sondern die Einwirkung einer nüancenreichen Farbenskala auf den Raumeindruck; die Farbe bricht die plastische Körperhaftigkeit der Wandglieder und löst sie in einem farbigen Raum von ganz neuen, unrealistischen Eigenschaften auf. Ein früherer, besonders lebenswürdiger Bau Munggenasts ist Kirche und Kloster Dürnstein (Abb. 471, 484). — Zu den ganz großen Stiftsbauten gehört noch Admont in Steiermark. Wieweit hier Pläne von Prandtauer zugrunde liegen — es wird behauptet —, können wir nicht entscheiden; ersten Ranges in seiner Art ist der Bibliothekssaal (von Heyberger 1745). Kremsmünster hat seine monumentalen Fischteiche, sie sind von kreuzgangähnlichen Bogengängen eingefasst. Endlich darf auch in der flüchtigsten Übersicht das Donaukloster Wilhering nicht fehlen. Es ist jünger als die bisher betrachteten (seit 1738) und steht auf einer wesentlich anderen Linie, näher dem Rokoko, wohl unter bairischem Einfluß, wie denn auch die Dekoration nachweislich von Wessobrunnern (Feichtmayr und Üblherr) herrührt; der Architekt dieses ungemein anmutigen und

fröhlichen Baus ist nicht gesichert. Relativ klassisch ist dagegen die Stiftskirche Herzogenburg von 1743. Eine selbständige, dem österreichischen Barock koordinierte Gruppe besitzt Tirol. Sie hat die italienische Basis stärker bewahrt, gelegentlich mit süddeutschen Anregungen gekreuzt.

Prag. Der böhmische Barock ist in ungefähr gleichem Maßverhältnis wie der österreichische zwischen Italiener und Deutsche geteilt; ob möglicherweise ein leises Mitschwingen slawischen Empfindens zu erkennen wäre, lassen wir dahingestellt. Zwischen Prag und Wien haben Wechselwirkungen bestanden, doch sind sie, wie es scheint, noch nicht genügend untersucht. In den Jahrzehnten nach der Schlacht am Weißen Berge, als der neue, streng katholische Adel sich heimisch einrichtete, war in Böhmen die Baubewegung zuerst lebhafter als in Österreich, und vielleicht noch einseitiger als dort stützte sie sich auf Italiener. Unter den Deutschen gewann sich zuerst Abraham Leutner († 1690) Ansehen. Nach ihm der aus Oberbaiern eingewanderte Christoph Dientzenhofer. Sein Hauptwerk ist die 1673 begonnene Jesuitenkirche St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite. Seit der Jahrhundertwende wurden, ähnlich wie in Österreich, die Deutschen Sieger über die Italiener. Der jüngere Dientzenhofer, Kilian Ignaz (1690 bis 1752), war der anerkannt erste Architekt Böhmens in einer Zeit überaus regsamer Bautätigkeit. In seinen Kirchen (in Prag St. Johann auf dem Felsen, St. Thomas, Vollendung der Fassade von St. Nikolaus, anderes in der Provinz) ergeht er sich in den lebhaftesten Kurvaturen in Grundriß und Aufriß und erweist überhaupt eine radikal barocke Gesinnung, wie denn schon sein Vater irgendwie mit der Richtung Borrominis und Guarinis in Berührung gekommen war.

In Schlesien, das ja damals noch zu Österreich gehörte, steht der Barock ganz im Zeichen der wiederhergestellten alten Kirche. Die Jesuiten traten wiederholt als Baumeister auf. Die 1673 von ihnen umgebaute Maria-Himmelfahrts-Kirche in Glatz ist von einer fast barbarischen Buntheit des Schmucks. Ihr Hauptwerk ist die seit 1728 von einem der Ihrigen, Christoph Tausch, erbaute Universität in Breslau, ein wuchtiger, aber nach außen monotoner Bau, der in der Aula und dem Musiksaal zwei ungemein charakteristische Prunkstücke enthält; in dem gedrückten Raum haben die schweren Formen etwas beinahe Bedrohliches (Abb. 626). Die Universitätskirche, ebenfalls von Pater Tausch, ist in der schwülen Pracht ihrer Dekoration ein Meisterstück. Unter den Klöstern des Landes ragen die drei zisterziensischen hervor. In Heinrichau wurde ein herber

Ziegelbau des 14. Jahrhunderts zu Ende des 17. umgebaut und mit gehäuftem Schwulstbarock ausgestattet; das Stiftsgebäude in altertümlich deutscher Auffassung; davor eine aus plastischen Wolken zusammengeballte Dreifaltigkeitssäule, dergleichen in Schlesien in größerer Zahl zur Aufstellung kamen. In Leubus ist die Kirche ebenfalls Umbau, das Stiftsgebäude Neubau, in Größe der Anlage und Pracht der inneren Einrichtung mit den reichsten Österreichs wetteifernd. In Grüßau ist die Kirche nicht mehr als konventionell, sehr bedeutend aber die Fassade (Abb. 478). In ihrem Grundriß wechseln konkave und konvexe Linien, im Aufbau werden alle Gesimse geschweift oder gebrochen; trotz dieser stürmischen Bewegung bleibt der Eindruck übersichtlich und hoch monumental; man darf es wagen, zu behaupten, daß auf der Linie barocken Wollens es in Deutschland keine bessere Kirchenfassade gibt.

BAIERN.

Überschauen wir die Jahrhunderte und in ihnen den wechselnden Anteil der deutschen Landschaften an den großen historischen Baustilen, so zeigt sich: der romanische und der gotische haben alles in allem ihre besten Leistungen im Westen und Norden vollbracht, Süddeutschland dagegen erlebte seine architekturgeschichtliche Hochblüte im Barock. Und in Süddeutschland wieder war das barocke Kernland Baiern.

Damit soll nicht etwa behauptet sein, daß Baiern — wir sprechen selbstverständlich von Altbaiern — sonst unerreichte Höchstleistungen des Barocks hervorgebracht habe. Offenbar aber war in Baiern die Geistesart des Volkes dem Wesen des Barocks so nahe verwandt wie bei keinem andern Stamme. Schon die spätgotische Bau- und Bildhauerkunst ließ diese Tendenz erkennen. Wohl hat am Ende des 16. und noch einmal am Ende des 17. Jahrhunderts auch der bairische Barock einen fremdländischen Einschlag empfangen, aber derselbe wurde schnell und vollständig von der bodenständigen Überlieferung aufgesogen. Das meiste und Charaktervollste ist, anders als in Schwaben und Franken, von Söhnen des heimischen Bodens geschaffen worden; nirgends hat die Verdeutschung des Barocks gleich tiefe Wurzeln. Außerdem hat der bairische Barock sich weit über die Grenzen des Stammgebietes ausgedehnt. Der schwäbische Kirchenbau verdankt seine höchste Blüte bairischen Meistern; eine aus Baiern stammende Architektenfamilie errang in Böhmen und Franken eine große Stellung; bairische Dekorationskünstler waren gesucht bis an den Bodensee und den unteren Main.

Baiern ging aus dem Dreißigjährigen Kriege als ein vergrößertes, fest geschlossenes, im Glauben einiges Territorium hervor. Das Land war nicht reich, aber vom Kriege hatte es verhältnismäßig wenig gelitten. Es ist das einzige, in dem die im Frühbarock begonnene Entwicklung sich