

FRIEDRICH POLLEROS

# Prager Gotik, Wiener Barock und Brünnener Moderne

## KUNST ZWISCHEN ZENTREN UND PERIPHERIE

**B**etrachtet man die Kunstentwicklung des tschechisch-österreichischen Gebietes, so finden wir hier – keineswegs überraschend – ähnliche Phänomene wie in der politischen und Wirtschaftsgeschichte: den wechselnden Einfluß der Zentren Prag, Linz, Brünn und Wien sowie einen „kleinen Grenzverkehr“ auch in künstlerischer Hinsicht. Daß die großteils von politisch und wirtschaftlich dominierenden Auftraggebern abhängige Kunstproduktion vielfach synchron zur historischen Entwicklung verläuft, ist naheliegend. Bemerkenswerterweise gibt es aber auch Phasen, in denen künstlerisch fortschrittliche oder qualitativ bedeutende Werke nicht in den sogenannten Zentren, sondern in der „Provinz“ entstanden.

### 1. Landesfürsten und Klosterbauten

Ebenso wie während der slawischen Besiedlung des nördlichen Niederösterreich scheint es auch im 13. Jahrhundert wieder eine relativ einheitliche Kultur auf beiden Seiten der Grenze gegeben zu haben. Da sich die spätromanisch-dekorative Skulptur der mährischen Kirchen in Trebitsch/Třebíč, Wehlerad/Velehrad und Wolein/Meřín aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts nicht nur mit Werken in Schönggrabern, Tulln und Wien, sondern auch mit solchen in Westungarn vergleichen läßt, dachte man ursprünglich sogar an eine wandernde Bauhütte. Tatsächlich handelt es sich jedoch wohl um ei-

nen „Regionalstil“ (Fillitz 1993: 4). Für einen künstlerischen „Grenzverkehr“ spricht nicht nur die Erbauung der Burg Landstein/Landštejn vor 1232 durch die Herren von Zöbing, sondern auch die Existenz von Karnern in Erdberg/Hrádek, Sator/Zátor und Mährisch-Budwitz/Moravské Budějovice, da diese südmährischen „Besonderheiten“ offenbar im Zusammenhang mit der deutschen Kolonisation stehen und ihrem Typus nach zum niederösterreichischen Bereich gehören (Poche 1986: 19). Direkte stilistische Beziehungen finden wir in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vor allem bei der Architektur der Kreuzgänge in den Zisterzienserklostern Zwettl und Klosterbruck/Louka, die am Übergang von der Romanik zur Gotik stehen. Die Gotik setzte sich in Mähren nach 1230 ebenfalls dank der Vermittlung donauländischer Vorbilder in der Klosterarchitektur der Zisterzienser durch. Vor allem in Tischnowitz/Tišnov, Wehlerad und Oslavan/Oslavany ist der Einfluß Österreichs in der Architektur unverkennbar (Poche 1986: 20f). Diese unter den letzten Babenbergern angebahnten Beziehungen verstärkten sich naturgemäß nach 1251, als Ottokar II. Přemysl die Herrschaft über Österreich und Steiermark antrat. Der böhmische König versuchte offensichtlich, „durch eine gezielte Bautätigkeit und Bauförderung in Österreich die Ausweitung seiner Herrschaft zu festigen und zu manifestieren“ (Wagner-Rieger 1988: 109). Stilistische Analogien bieten etwa die Kapitelsäle der Zisterzienser in Tischnowitz und Heiligenkreuz, die unterirdischen Räume in

Schlägl/Drkolná und Bischofteinitz/Horšovský Týn oder die Kirchen in Laa an der Thaya/Lava und Iglau/Jihlava. Einflüsse der přemyslidischen Bauschule finden sich vor allem im direkten Einflußbereich des Böhmenkönigs und seiner Ministerialen, wobei den Bettelordenskirchen eine besondere Bedeutung zukam: in der von Ottokar gegründeten Stadt Marchegg, in Krems, Stein und Imbach, in den 1270er Jahren aber auch bei kleineren Bauten wie Michelstetten und Großkrut/České Kruty (Kuthan 1991; Schwarz 1979). Umgekehrt standen seit dem späten 13. Jahrhundert der Bau der Dominikaner in Budweis/České Budějovice sowie jener des Hohenfurther Langhauses ganz eindeutig in Verbindung mit Heiligenkreuz bzw. Lilienfeld und Imbach (Kuthan 1993: 223; Kuthan 1982: 206).

### 2. Kaisertöchter und „Schöne Madonnen“

Die Aufwertung Prags unter Karl IV. zur Residenzstadt des Kaisers blieb nicht ohne Folgen auf seine künstlerische Zentralfunktion, der jedoch mit Wien eine bewußte Konkurrenz erwuchs. Vor allem in der Regierungszeit Rudolfs IV., der ebenso wie sein Bruder Albrecht III. mit einer Tochter des Kaisers vermählt war, fand die politische Rivalität auch in künstlerischen Unternehmungen ihren Ausdruck. So war der Prager Dom schon für die von den Habsburgern offensichtlich als eine Art „Königskathedrale“ geför-



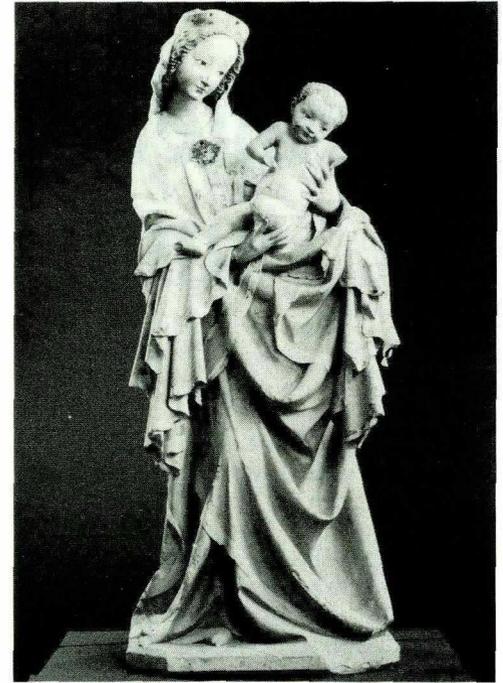
Katharina von Böhmen,  
Statue von der Westfassade des Stephansdomes,  
um 1360-1365, Wien

Foto: HM Wien

derte Stiftskirche in Zwettl/Svĕtlá „Gradmesser der Orientierung“, stilistisch aber nimmt Zwettl gegenüber Prag eine selbständige Haltung ein (Wagner-Rieger 1988: 149-151). Ähnliches gilt für die Skulptur dieser Zeit, da die Prager Bildhauerei italienische Stilelemente erst durch Mitarbeiter des Wiener „Michaelermeisters“ vermittelt bekam. Tatsächlich sind 1372/73 die österreichischen Bildhauer Nicl Austreicher sowie Cuncz Wiener und ein Meister Nikolaus an der Moldau nachweisbar (Schultes 1990: 27, 35). Auch die Zweischiffigkeit der Kirche des 1367 gestifteten Augustiner-Chorherrenklosters Wittingau/Třeboň hat ihren Ursprung in der Architektur des österreichischen Donauraumes; neben Imbach und Dürnstein ist vor allem die Familienkapelle der mit den Rosenbergen verschwägerten Wallseer in Enns als mögliches Vorbild zu nennen. Die spätere Wölbung der Krumauer Veitskirche

erfolgte hingegen ausdrücklich nach dem Muster der Parler-Wölbungen in der böhmischen Hauptstadt (Kuthan 1993: 224f).

Prager Stilimporte nach Österreich lassen sich zunächst in der Malerei nachweisen. So geht der Habsburgerzyklus in St. Stephan mehr oder weniger direkt auf den Luxemburgerstammbaum in Karlstein zurück, und böhmischen Einfluß verraten auch das Votivfresko der Minoritenkirche in Stein sowie das Epiphaniefresko in Litschau/Ličov (um 1380) (Schultes 1990: 26, 35f). Eine etwas jüngere Stilstufe führen hingegen die wohl von böhmischen Wanderkünstlern ausgeführten Fresken in der Burg Clam und in Gallneukirchen im Mühlviertel vor (Seidl 1988: 394). In der Wiener Buchmalerei dieser Zeit ist die Tätigkeit tschechischer Künstler auch durch Nikolaus von Brünn und Johann von Troppau/Opava, der 1386 ein Evangeliar für Albrecht III. vollendete, nachweisbar. Erst um 1400 erlangte offensichtlich auch in der Plastik der Prager Einfluß in Österreich eine größere Bedeutung, etwa beim Portal der Stadtpfarrkirche Steyr. Die Apostelserie in Klosterneuburg stammt vermutlich von einem zuerst am Altstädter Brückenturm tätigen Schnitzer, die Pietà dieses Stiftes zeigt hingegen Bezüge zu jener in Brünn (Schultes 1990: 25-37). Ebenso wie Heinrich IV. Parler in den Dienst des mährischen Markgrafen trat, verlagerten offensichtlich auch andere Mitglieder der Prager Werkstätten bereits während der Regierungszeit König Wenzels IV. ihre Tätigkeit nach Südböhmen, Mähren und Österreich. So starb Peter Parlers Sohn Wenzel 1404 in Wien, und es scheint daher nicht ausgeschlossen, daß Hauptwerke der Plastik des „Schönen Stils“ wie die Krumauer Madonna, die Pietà und die Katharina von Iglau/Jihlava sowie die Madonna von Wittingau nicht in Prag, sondern in der böhmisch-mährischen „Provinz“ entstanden sind (Schultes 1990: 32). Den Prager Einfluß in Südböhmen bzw. die vermutliche Verlagerung hochrangiger Kunstproduktion an die Peripherie beweist vor allem die Tätigkeit von Peter Parlers Bruder Michael sowie jene des „Meisters des Wittingauer Altares“ für die Rosenberger (Kuthan 1993: 224ff). Daß das Wittingauer Stift ein Zentrum der auch nach Österreich ausstrahlenden „devotio moderna“ war, erscheint



Krumauer Madonna, um 1400, Wien

Foto: KHM Wien

für die mögliche Entstehung „Schöner Madonnen“ in dieser Region ebenso wichtig wie die Tatsache, daß Heinrich von Rosenberg als Anführer der Opposition gegen Wenzel für dessen Gefangenschaft auf Rosenberger Besitz und später in Wien verantwortlich war. Tatsächlich besaß der vermutliche Stifter der Krumauer Madonna nicht nur Besitz- und Verwandtschaftsbeziehungen nach Oberösterreich, sondern seine „Schöne Madonna“ fand gerade eben nicht in Böhmen, sondern nur in Oberösterreich eine direkte Nachfolge (Hallstatt, Bad Aussee). Dieser Befund fügt sich sinnvoll zur These von Michael Viktor Schwarz von der Entstehung der „Schönen Madonnen“ in einem auch sozial nicht ganz im Zentrum befindlichen Milieu. Er vermutet nämlich als Auftraggeber „Gesellschaftsschichten etwas unterhalb der politischen und geistlichen Elite“, die aber „am Kunst- und Kult-Geschmack der Höfe orientiert“ gewesen seien (Schwarz 1993: 93). Dies dürfte für die Vermitt-

lung der Parler-Kunst ins Donaugebiet ebenso bedeutend gewesen sein wie die Grenzlage Südböhmens. Tatsächlich kamen Wenzel Parlers Nachfolger in der Wiener Dombauhütte, Peter und Johann von Prachatitz/Prachaticce, ebenso aus Südböhmen wie der im Innviertel den Parlerstil verbreitende Hans Krummenauer (Kuthan 1993: 227).

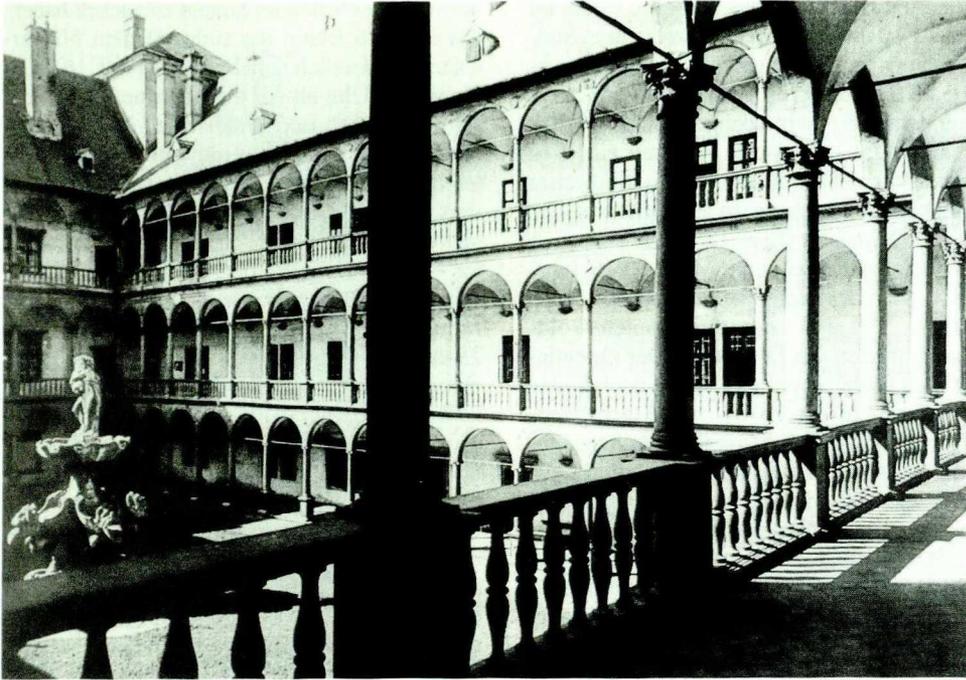
### 3. „Raubritter“ und Flügelaltäre

Wenngleich die Bilderfeindlichkeit der Hussiten in der neueren Forschung wieder etwas relativiert wird, scheint es naheliegend, daß der von der hussitischen Kritik am Kunstluxus sowie an der Schönlinig- und Schönfarbigkeit um 1410 ausgelöste Stilwandel in Richtung Askese und Realismus (Suckale 1993: 67) die Abwanderung „konservativer“ Prager Künstler in die katholischen Nachbarregionen gefördert hat. In diesem Zusammenhang ist etwa die Tätigkeit der Werkstatt des Prager „Martyrologienmeisters“ in Südböhmen (Krumauer Speculum) und Mähren (Stejskal 1992) zu nennen. Die auftraggebenden Zisterzienser von Sedletz/Sedlec mußten aber schon 1415 ihre Kunstschatze nach Klosterneuburg in Sicherheit bringen (Kuthan 1993: 227). Mit diesem Transport kam wohl auch der um 1414 für die mährische Abtei tätige, seit etwa 1420 aber in Klosterneuburg nachweisbare „Meister des Kremnitzer Stadtbuches“ nach Österreich. Mit dem Ausbruch der hussitischen Revolution und dem Tod König Wenzels im Jahr 1419 verlor Prag endgültig seine Stellung als erste Stadt des Reiches und künstlerische Metropole. Sowohl aus religiösen als auch aus nationalen Gründen wurden damals etwa die deutschen Goldschmiede verfolgt, weshalb zum Beispiel Meister Wenzel nach St. Lambrecht emigrierte. Den Bildersturm der Hussiten, von dem 1427 auch zahlreiche österreichische Kirchen und Klöster nicht verschont blieben, überstand die „Prager Kunst“ nur in Südböhmen, wo das Territorium der Rosenberger auch während der Hussitenzeit katholisch, künstlerisch produktiv und ins Donaugebiet ausgerichtet blieb. Der politischen und kulturellen Verflechtung der Grenz-

regionen entsprach die künstlerische, wobei im Lauf des 15. Jahrhunderts die Kunstzentren Süddeutschlands immer stärker als Orientierungspunkte an die Stelle von Prag und Wien traten. Während etwa die Ährenkleidmadonna des Stiftes Schlägl (um 1425/1430) nicht nur eine Kopie eines kurz zuvor entstandenen Budweiser Gnadenbildes bildet, sondern auch stilistisch von Böhmen abhängig ist (Seidl 1988: 395), beschäftigten die Rosenberger in der Mitte des 15. Jahrhunderts oberösterreichische Steinmetzen (Kuthan 1993: 229) und importierten auch Goldschmiedearbeiten aus Österreich. Der Orientierung dieser südböhmischen Familie nach Süden entsprach der in der mährischen Markgrafwürde und böhmischen Königsherrschaft gipfelnde antihussitische Drang des Habsburgers Albrecht V. nach Norden an der Seite seines Schwiegervaters und Vorgängers Sigismund. Die Vermutung, der um 1440 von einer Wiener Werkstatt angefertigte Znaimer Altar (Wien, Österreichische Galerie) sei vielleicht sogar als habsburgische Stiftung nach Mähren geliefert worden, fügt sich ebenso passend in diese Situation wie die Tatsache, daß Skulpturen in Gars, Pilsen/Plzeň und Osseg/Osek die Ausstrahlung dieser großen Wiener Werkstätte nach Norden belegen (Schultes 1988/2). Albrechts Erbe, Ladislaus Postumus, wurde schließlich von tschechischen und österreichischen Adeligen gemeinsam gegen dessen Vormund, Kaiser Friedrich III., 1452 als König von Böhmen ausgerufen, starb aber bereits 1457. Die selbstbewußte Stellung der Adeligen im Grenzgebiet manifestiert sich vor allem in der spätgotischen Residenzstadt Schrottenthal, die sich der Führer der Opposition gegen den Kaiser, Ulrich von Eytzing, erbauen ließ.

Ein „wechselseitiger Austausch“ kennzeichnet auch die südböhmische und Waldviertler Malerei des späten 15. Jahrhunderts. So haben der „Meister von Gars“ und der aus seiner Werkstatt hervorgegangene „Meister von Eggenburg“ offensichtlich nicht nur nach Böhmen geliefert, wie dort erhaltene und böhmischen Heiligen gewidmete Tafeln bezeugen, sondern auch den Meister des Apostelaltars von Maria Gojau/Kájov beeinflußt. Auf diese Weise dürfte sich im Nordwesten Niederösterreichs ein übergreifen-

des vereinheitlichendes Stilbild entwickelt haben, das sich von jenem des südwestlichen Niederösterreich deutlich abhebt (Seidl 1989: 16). Die Kunst von Ulm als das gemeinsame Vorbild der südböhmischen und Waldviertler Maler unterscheidet nun diese nicht nur von den Werkstätten im Einflußbereich des Wiener Schottenmeisters, sondern verbindet sie mit der im selben Gebiet tätigen Bildhauerwerkstatt des Kefermarkter Altares. Als deren der Ulmer Erhart-Werkstatt stilistisch nahestehender Hauptmeister gilt Martin Kriechbaum, der um 1500 für das Stift Zwettl die Madonnen von Windigsteig und Flachau, aber wohl auch jene für Maria Gojau lieferte. Die große Nachfrage in diesem Gebiet war zweifellos die Ursache, daß Mitarbeiter seiner Passauer Werkstatt zu Beginn des 16. Jahrhunderts Filialen in Freistadt/Cáhlov und Budweis/České Budějovice gründeten, die unter anderem die Altäre von Heiligenblut im Waldviertel, Schönbach am Kamp, Zwettl (1500), Mauer und Zwettl-Adamsthal/Adamov (1526) lieferten (Schultes 1988: 384-386). Dieselbe Wirksamkeit über die Landesgrenze hinweg sowie die künstlerische Herkunft aus Süddeutschland kennzeichnen auch die 1497 gegründete Krumauer Bauhütte, deren Einfluß in den Mühlviertler Kirchen Haslach (Rosenberger-Herrschaft!), Ottau und St. Martin (1519) nachweisbar ist. Sie stand unter der Leitung von Hans Getzinger und folgte der Passauer Hüttenordnung (Ulm 1988: 379f). Schon um 1488 war der aus dem niederösterreichischen Piesting stammende, aber ebenfalls in Niederbayern ausgebildete Benedikt Ried als Burgbaumeister nach Prag berufen worden, wo seine Tätigkeit für König Wladislaw der böhmischen Hauptstadt wieder künstlerische Bedeutung verlieh (Hubala 1985: 31). Den hochrangigen süddeutschen Einfluß im mährisch-niederösterreichischen Gebiet belegen vor allem die Werke der „Donauschule“. Der Augsburger Maler Jörg Breu d. Ä. hatte sich um 1500 in Krems niedergelassen und dort unter anderem den Zwettler Bernhardialtar geliefert, bevor er 1502-1504 für den mit den Fuggern verschwägerten Olmützer Bischof Stanislaus Thurzo Fresken im Domkreuzgang dieser Stadt und im Minoritenkloster in Brünn schuf. Der kunstsinnige Bischof



Arkadenhof des Schlosses Butschowitz/Bučovice, Jacopo da Strada/Pietro Ferabosco, 1567-1587

Foto: Kunsthistorisches Institut

betraute auch den 1501-1505 in Wien tätigen Lucas Cranach d. Ä. 1505 mit einer Kreuzigungsdarstellung für das Olmützer Missale (Hubala 1985: 147). Es scheint daher nicht ausgeschlossen, daß Cranach damals über Mähren an den sächsischen Hof zog, belieferte er doch den Bischof noch ein Jahrzehnt später von dort mit den heute in Kromschitz/Kroměříž erhaltenen Gemälden. Aus der umgekehrten Richtung kam nicht nur die Glocke der Garser Gertrudskirche des Jörg von Znaim 1507 (Dehio 1990: 1175) über die niederösterreichisch-mährische Grenze, sondern auch der zuvor in Schwaben tätige Anton Pilgram. Er hatte schon während seiner 1497-1511 nachweisbaren Tätigkeit in Brünn (Jakobskirche, Rathausportal) die Wiener Domkanzel geliefert, die um 1515 in Eggenburg/Imburk und Kuttenberg/Kutná Hora nachgeahmt wurde. 1511 bootete er dann mit seinem Entwurf für den Orgelfuß von St. Stephan den Wiener Dombaumeister Jörg Öchsel aus und löste diesen nach ei-

nem Prozeß auch als Vorsitzender der österreichischen Steinmetzbruderschaft ab. Offensichtlich versprach sich Pilgram in Wien, das seit der Rückeroberung aus ungarischer Hand durch Maximilian I. 1490 wieder an Bedeutung als politisches und kulturelles Zentrum gewonnen hatte, mehr Erfolg als in seiner Heimatstadt.

#### 4. Magnaten und Arkadenhöfe

Das nach dem Tod Ludwigs Jagiello in der Schlacht gegen die Türken 1526 an die Habsburger gefallene „Erbe“ Böhmens und Ungarns veränderte nicht nur die politische, sondern bald auch die künstlerische Struktur dieser beiden Länder. Während in den schon 1527 von Ferdinand I. geschaffenen Zentralbehörden bezeichnenderweise vorwiegend im Waldviertel bzw. in Südböhmen und Südmähren begüterte Adelige eine führende Rolle spielten, führte die neue

machtpolitische Konstellation zu einer Polarität zwischen den Hauptstädten Wien und Prag. So residierte der Habsburger zunächst teilweise auf der Prager Burg, übersiedelte aber nach dem Aufstand 1547 endgültig nach Wien und ließ seinen jüngeren Sohn Ferdinand II. (von Tirol) als Statthalter in Böhmen zurück (bis 1566). Die Position Wiens als Zentrum des habsburgischen Reiches ging aber mit der endgültigen Übersiedlung Kaiser Rudolfs II. an die Moldau 1583 wieder an Prag verloren. Sowohl in Diensten der Habsburger als auch im gemeinsamen Kampf gegen diese wuchsen die tschechischen und österreichischen Adeligen allmählich zu einer kosmopolitisch orientierten Schicht zusammen. Ein Denkmal dieses überregionalen adeligen Netzwerkes der beginnenden Donaumonarchie bildet etwa die tschechische Bauinschrift des Deutschordenskomturs „Karel Tetur z Tetova“ (Karel Tettauer aus Tettau) über dem Portal des Weinviertler Ordenssitzes Mailberg aus dem Jahr 1594.

Vor diesem Hintergrund entfaltete sich – begünstigt durch den sich schon im 15. Jahrhundert ankündigenden Aufstieg führender Adelsfamilien – die beispiellose Repräsentation dieser Schicht im Stil der Renaissance in der „Provinz“. Waren die ersten Spuren dieses Kunststils im Gefolge der ungarischen Könige von Osten her eingedrungen (Tobitschau/Tovačov und Mährisch Trübau/Moravské Třebová um 1492, Ludwigs-palast Prag um 1503), so zeigt die stilistische Verwandtschaft des Olmützer Rathausportals (um 1530) mit jenem der Wiener Salvatorkapelle die Fortsetzung der alten Ausrichtung Mährens auf Wien (Hlobil 1993: 154ff). Die allgemeine Umformung der spätgotischen in die neue Stilrichtung im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ist jedoch sowohl im tschechischen als auch im österreichischen Bereich auf den direkten oder indirekten Einfluß Süddeutschlands zurückzuführen (Hubala 1985: 31f). Besonders aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist das Mäzenatentum des Wilhelm von Rogendorf. Er ließ nicht nur seinen Prunkharnisch beim kaiserlichen Hofplattner Kolman Helmschmid in Augsburg anfertigen, sondern auch seine Porträtmedaille von Peter Flöttnner in Nürnberg modellieren. Mit dem um 1530/1540 nach Ideen von Albrecht Dürer

konzipierten Kanonenrondell seines Schlosses Pöggstall bescherte er diesem Waldviertler Ort eine zwar militärisch sinnlose, aber dafür umso deutlicher den Fortschrittsglauben demonstrierende „High-Tech-Architektur“ der Frühen Neuzeit (Adel im Wandel 1990: 333, 524). Der Feldherr und Diplomat Karls V. sowie sein Bruder waren tatsächlich persönlich mit Dürer bekannt. Der Nürnberger Künstler berichtet in seinem Tagebuch, daß er 1520 in Antwerpen von den „zween Herrn von Rogendorff“ zum Essen geladen war, Holzschnitte ihrer Wappen sowie eine Porträtszeichnung anfertigte und ihnen auch eine Holzschnitt- und eine Kupferstichpassion überließ, wofür er mit „brabantisch Sammet“ entlohnt wurde.

Die Epoche der Hochrenaissance zwischen 1540 und 1575 ist hingegen von einer fast monopolartigen Stellung von Wanderkünstlern und Künstlerdynastien aus Oberitalien gekennzeichnet. Voraussetzung dafür waren ebenso die romanophile Haltung der in Spanien erzogenen Habsburger wie die Kavaliertouren der jungen Adeligen, die durchwegs nach Italien, aber auch Spanien, Frankreich, Holland oder England führten. An einer Reise nach Genua 1551 zum Empfang des künftigen Königs nahmen Dutzende österreichischer und tschechischer Adelige gemeinsam teil, darunter einige der später wichtigsten Förderer der Renaissancekunst in Böhmen und Mähren, wie Wilhelm von Rosenberg, Wratislaw von Pernstein und Zacharias von Neuhaus/Jindřichův Hradec (Pánek 1991: 358). Tatsächlich war der von letzterem beauftragte Umbau des Schlosses Teltsch/Telč zunächst von dem zweifellos in der bayerisch-österreichischen Tradition verankerten Leopold Esterreicher (!) aus Zlabings/Slavonice begonnen, nach der Italienreise des Bauherren 1552 jedoch von Baldassare Maggio aus dem Tessin fortgeführt worden (Hubala 1985: 152). Mit der Beschäftigung italienischer Bauleute und Dekorateure folgte man dem Vorbild König Ferdinands, der 1538 Modell und Werkleute des „Belvedere“ der Prager Burg aus Genua importiert hatte; künstlerisch bildeten jedoch sowohl die südböhmischen als auch die mährischen Bauten einen von der habsburgischen Architektur relativ unabhängigen Bereich mit

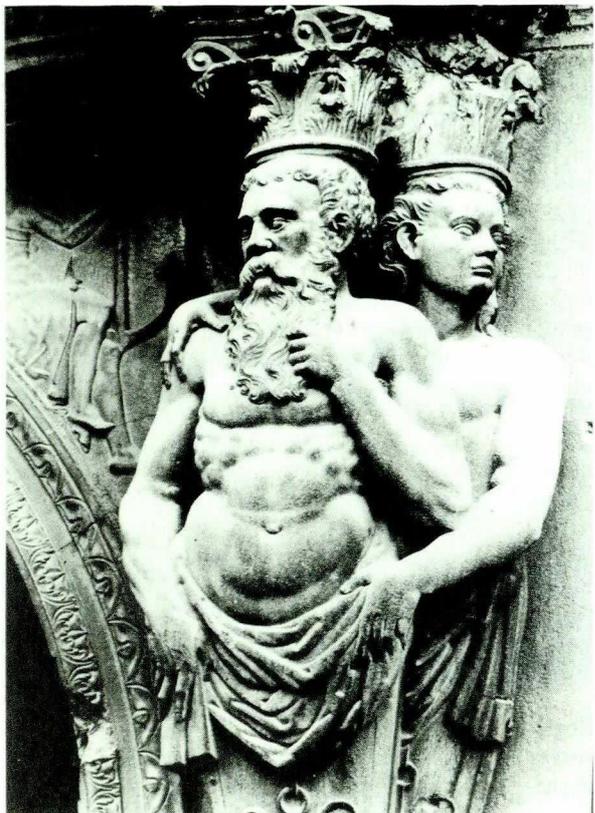
eigenen italienischen Kolonien in Brünn, Böhmisches Krumau/Český Krumlov und Neuhaus (Hubala 1985: 52, 29, 60 u. 155). Die stilistische Distanzierung entsprach der politischen und geographischen. Denn die Stadtpaläste der Inhaber der obersten Hofämter auf dem Hradschin, vor allem jene der Lobkowitz (später Schwarzenberg), Rosenberg und Neuhaus (Hubala 1985: 55f), faßten nur ein Drittel der Wohnkapazität der ländlichen Residenzen und wurden auch nur 50 bis 70 Tage im Jahr genutzt (Ledvinka 1992: 40f). Hauptwohnsitze der reichen Magnaten waren die Zentren ihrer großen Herrschaften in Südböhmen und Mähren. Die Herren von Rosenberg, Neuhaus, Lipa oder die Bischöfe von Olmütz hatten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts neben ihren Hauptsitzen (Böhmisch-Krumau, Neuhaus, Olmütz/Olomouc, Mährisch-Krumau/Moravský Krumlov) daher ein Netz von Zweitresidenzen (Teltsch) und Lustschlössern (Kurzweil/Kratochvíle) sowie Stadthäusern (Datšitz/Dačice, Brünn) errichtet, die es ihnen ermöglichten, auf dem Weg in die Hauptstadt stets auf eigenem Besitz zu nächtigen (Pánek 1992: 26).

Die Spätrenaissance während der Regierungszeit Rudolfs II. ist durch drei für unseren Zusammenhang wesentliche Entwicklungen charakterisiert:

1. Die Fixierung Prags als kaiserliche Residenz und damit als politisches Zentrum des habsburgischen Reiches machte zunehmend die persönliche und damit verstärkte architektonische Präsenz der Aristokraten erforderlich. Tatsächlich läßt sich seit 1583 nicht nur ein längerer Aufenthalt der südböhmischen Magnaten in der Hauptstadt nachweisen, sondern der Oberstburggraf Rosenberg und der Oberstkämmerer Neuhaus erweiterten und modernisierten in den Jahren danach ihre Paläste auf dem Hradschin auch mehrfach (Ledvinka 1992: 41). Die von den Zeitgenossen aufgestellte Behauptung, daß die Residenzen der Hofadeligen jene der Kaiser in der Prager Burg übertreffen würden (Ledvinka 1992: 40), mag zwar übertrieben sein, bezeugt aber wohl die auch repräsentative Rivalität zwischen Landesfürst und Ständen.

2. Mit dem Kaiser waren auch die vorher

ebenfalls pendelnden Wiener Hofkünstler Maximilians II. wie die Baumeister Bonifaz Wolgemuet und Pietro Ferabosco, der Maler Arcimboldo oder der Bildhauer Hans Mont nach Prag gekommen. Aufgrund der verstärkten Beteiligung deutscher und niederländischer Künstler entwickelte sich der Prager Manierismus Rudolfs II. wieder zu einem „internationalen Stil“ (Prag um 1600). Als direkte Folge der politischen Zentralisierung läßt sich eine zunehmende Ausstrahlung der habsburgischen Hofkunst in die Peripherie feststellen. Es überrascht nicht, daß ein nicht nur national, sondern auch sozial auf engste mit dem Landesfürsten verbundener Aufsteiger wie der Tiroler Sekretär der böhmischen Hofkanzlei, Florian Griespeck von Griesbach, hier eine Vorreiterrolle spielte. Er ließ schon seit den 1540er Jahren seine Schlösser in Kacerow/Kaceřov bei Pilsen/Plzeň und Mülhhausen an der Moldau/Nelahozeves sowie seinen Stadtpalast in Prag vom kaiserlichen Baumeister Bonifaz Wolgemuet in Wien betreuen. Spielte das Mäzenatentum Griespecks noch eine „Sonderrolle“ (Hubala 1985: 63 u. 105f), so läßt sich eine Generation später bereits ein verstärkter Einfluß der zwischen Wien und Prag oszillierenden Hofkünstler nachweisen. Pietro Ferabosco, der erstmals 1554 in Prag nachweisbare Architekt der Wiener Amalienburg, lieferte 1568 Entwürfe für das Schloß Butschowitz/Bučovice (Hubala 1985: 29) und zwei Jahrzehnte später für das Schloß des kaiserlichen Oberstkämmerers Wolf Rumpf von Walrieß in Weitra/Vitoraz (Adel im Wandel 1990: 126). Das mährische Schloß mit imposantem Arkadenhof wurde jedoch dann nach den Plänen des kaiserlichen Antiquars Jacopo da Strada ausgeführt. Es erscheint daher naheliegend, daß der am Wiener Neugebäude mit Strada tätige Gianbologna-Schüler Mont um 1585 auch die berühmten Stukkaturen des Butschowitzers „Kaisersaals“ geschaffen hat, dessen Porträt Karls V. ja die programmatische Ausrichtung des Bauherren Jan Albrecht Šembera Černošský deutlich veranschaulicht. Politisch und künstlerisch den Habsburgern gleich nahe stand auch dessen Schwiegersohn, Karl von Liechtenstein, der 1600-1607 als kaiserlicher Obersthofmeister die Kunstsammlungen Rudolfs II. in Prag



Portal des Hauses des Retzer Patriziers Christoph/Karl Schwartz in Brünn, Skulpturen von Giorgio Galdi, um 1590

Foto: Kunsthistorisches Institut Wien

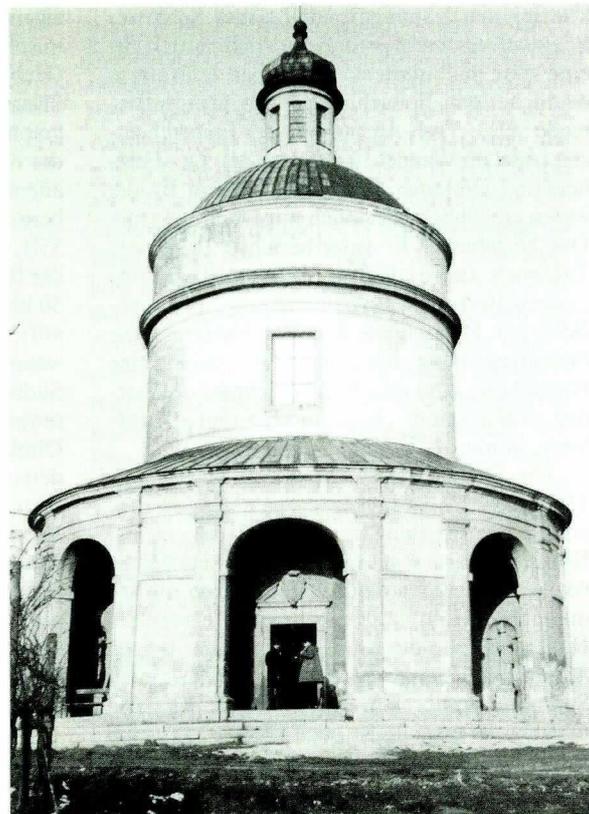
verwaltete. Er folgte seinem Herrn in der Vorliebe für Bronzeplastik sowie Glyptik und war nach dem Tode Rudolfs II. der bedeutendste Auftraggeber der Prager Hofwerkstätten. Er bestellte bei Adriaen de Vries die Christus- und Sebastianskulpturen für Feldsberg/Valtice und Eisgrub/Lednice sowie Prunkmöbel der Steinschneider Castrucci und Miseroni mit dem Allianzwappen Liechtenstein-Kuenring (Prag um 1600: 157-160, 516f). Die regionale künstlerische Einheit des Grenzgebietes beweisen vor allem die Fassaden der bürgerlichen Sgraffitohäuser. Innerhalb der gleichartigen Gestaltung in Südböhmen, Südmähren und dem Waldviertel läßt sich um

1575 sogar derselbe Meister in Gmünd/Cmunt, Weitra, Retz/Retec und Zlabings/Slavonice nachweisen (Klimesch 1984: 99, 145ff). Der wirtschaftliche Hintergrund dieser Verbindung zeigt sich jedoch auch an der Tatsache, daß das bedeutendste Brünner Renaissancepalais mit den Skulpturen von Giorgio Galdi um 1590 für den Retzer Patrizier Christoph Schwartz errichtet wurde (Poche 1986: 362).

### 5. Generäle und Wallfahrtskirchen

Die Rückverlegung der kaiserlichen Residenz sowie die Übersiedlung der böhmischen Hofkanzlei nach Wien 1617 bzw. 1624 blieben freilich nicht ohne Einfluß auf die Hofkünstlerschaft. So trat der für Rudolf II. in Prag und Linz tätige Architekt Giovanni Maria Filippi 1617 in den Dienst des Fürsten von Liechtenstein (Fidler 1990:

57f), während in Prag Männer der zweiten Garnitur wie der Maler Matthias Mayer und der Bildhauer Johann Ernst Heidelberger in führende Hofstellungen aufsteigen konnten. Beispielsweise schuf der aus Ybbs an der Donau stammende Mayer um 1630 die Votivbilder Kaiser Ferdinands II. für den Veitsdom und die an die Schlacht am Weißen Berg erinnernde Kirche Maria de Victoria. Dennoch konnte Prag seine künstlerische Vormachtstellung noch längere Zeit behaupten. Gerade die nach 1620 im Zuge des habsburgischen Absolutismus aufgestiegenen Generäle und Hofbürokraten wie Wallenstein, Piccolomini oder Colloredo traten in Böhmen neben den Vertretern der siegreichen katholischen Kirche als Bauherren hervor, wobei es nach 1620 wieder zu einer Dominanz (nord-)italienischer Kräfte kam (Fidler 1990: 11). Bezeichnend dafür ist die Tätigkeit der vom Großher-



Rochuskapelle, Mannersdorf/March, 1637-1652

Foto: Kunsthistorisches Institut Wien

zog der Toskana an den Kaiserhof empfohlenen Baccio del Bianco und Giovanni Battista Pieroni, die über Wien nach Prag kamen. Der Festungsbaumeister Pieroni war dementsprechend sowohl an den Befestigungsanlagen auf dem Brünner Spielberg als auch für die Partei-gänger der Habsburger wie Wallenstein (Prag, Walditz/Valdice), Piccolomini (Nachod/Nachód), Collalto (Pirnitz/Brtnice) und Lobkowitz (Raudnitz/Roudnice) sowie für die Jesuiten (Glatz/ Kłodzko, Jitschin/Jičín) tätig, kehrte jedoch 1631 wieder nach Wien zurück (Fidler 1990: 58f). Auch in Mähren traten hauptsächlich die politisch nach Wien orientierten adeligen und geistlichen Aufsteiger als Auftraggeber der Wiener (Hof-)Künstler in Erscheinung. Gio-

vanni Battista Carlone, der 1620 vom liechtensteinischen zum kaiserlichen Hofbaumeister aufgestiegen war, wurde etwa vom Hofkanzler Johann Baptist Verda von Verdenberg um 1640 mit dem Bau der Schlösser Grafenegg, Namiest/Náměšť sowie der dazugehörigen Kirchen (Straß) und des Kapuzinerklosters in Stein beauftragt. Maximilian von Liechtenstein beschäftigte in den 1630er Jahren den kaiserlichen Architekten Giovanni Giacomo Tencalla in Feldsberg/Valtice, Butschowitz/Bučovice sowie Rabensburg/Ranšpurk und Hohenau im Weinviertel (Fidler 1990: 61ff, 121ff).

Südböhmen und das Mühlviertel orientierten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts hingegen stärker an der sich von Wien allmählich lösenden Entwicklung in Prag sowie vor allem an Süddeutschland. So waren in Waldhausen, Baumgartenberg, Marbach, Freistadt und Rohrbach die Baumeister und Stukkateure der im bayerisch-österreichischen Gebiet wirkenden oberitalienischen Dynastien Canevale, Carlone und Colomba tätig (Etzlstorfer 1988: 409f). Den kleinen „Grenzverkehr“ in der zweiten Jahrhunderthälfte belegen vor allem die Altäre der Aigener Bildhauer Johann Worath und Georg Wilhelm Wagner in Rosenthal/Rožmitál, Friedberg/Frymburk, Ober-Haid/Horní Dvořiště sowie Böhmisches Krumau/Český Krumlov (Pichler 1975). Ihren Hofmaler Heinrich de Veerle holten die Eggenberger 1669 ebenfalls aus Oberösterreich nach Krumau.

Der mit der Übersiedlung des Hofes nach Wien einsetzende politische Zentralismus der Habsburger hatte jedoch eine künstlerische Aufwertung der Donaustadt zur Folge. Nachdem sich schon 1623 die Eferdinger Steinmetzbruderschaft der Wiener Dombauhütte unterstellt hatte, befahl Kaiser Ferdinand III. 1646 ausdrücklich, daß diese von allen oberösterreichischen Steinmetzen als Haupthütte anzuerkennen sei, und 1650 mußte die Prager Mariensäule nach dem Wiener Muster errichtet werden (Blažiček 1972: 21). Es ist wohl kein Zufall, daß der Architekt der Hofburg, Filiberto Luchese, in der Folge sowohl in Mähren für Gundaker von Liechtenstein (Ungarisch-Ostra/Uherský Ostroh) und für den mährischen Landeshauptmann Rot-

tal (Holleschau/Holešov) als auch für die Stadt Linz (Rathaus) und das Stift Lambach tätig war. Giovanni Pietro Tencalla, seit 1666 Lucheses Nachfolger als kaiserlicher Hofingenieur, übernahm auch dessen Bauten für den Olmützer Fürstbischof in Olmütz/Olomouc sowie Kremstier/Kroměříž und wurde zum Hausarchitekten des in Mähren damals expandierenden Piaristenordens. Für die Prämonstratenser schuf er unter anderem die Klosteranlage von Hradisch/Hradisko sowie die Wallfahrtskirche Hl. Berg bei Olmütz (Fidler 1990: 141ff, 217ff). Dieser kaiserliche Architekt war die wichtigste Persönlichkeit der zweiten Jahrhunderthälfte; die Orientierung der mährischen Architektur an Österreich zeigt sich jedoch auch in den Werken der Brünnener Baumeister wie des Steirers Paul Weinsberger (Richter/Kudělka 1972: 95 u. 100). Tencallas ebenfalls in der Wiener Hofburg tätigem Sohn Carpofofo verdanken wir Fresken in Namiest/Náměšť, in der Residenz zu Kremsier sowie später im Schloß Troja bei Prag. Den Festsaal dieses Schlosses ließ der Vliesritter Graf Sternberg Ende des Jahrhunderts mit einer Verherrlichung der Habsburger schmücken. Die politische Ausrichtung der Herrschaftsarchitektur wurde also durch die Ausstattungsprogramme noch verdeutlicht: Als erste demonstrierten in den 1650er Jahren der Generalissimus Piccolomini und der Obersthofmeister Lobkowitz ihre Erhebung in den Fürstenstand und ihre Loyalität zum Herrscher mit einem Kaisersaal in Nachod/Náchod und im Prager Palais Lobkowitz, während der vom bürgerlichen Juristen zum Reichsgrafen aufgestiegene Joachim von Windhag damals den Turnierhof der Rosenberg und zwei Säle seiner Residenz in Windhag im Mühlviertel entsprechenden Dekorationen widmete. Der sich auch in zeitgeschichtlichen Apotheosen der Generäle und der Fürsten von Liechtenstein äußernde Aktualitätsanspruch der gegenreformatorischen Aufsteiger erklärt wohl auch manche spektakuläre Architekturlösung in der Provinz. Besonders aufschlußreich ist der Umstand, daß die um 1620 vom Olmützer Bischof und mährischen Statthalter Kardinal Dietrichstein in seiner Residenzstadt Nikolsburg/Mikulov errichtete Loretokapelle für die wenige Jahre später in Prag durch eine Ver-

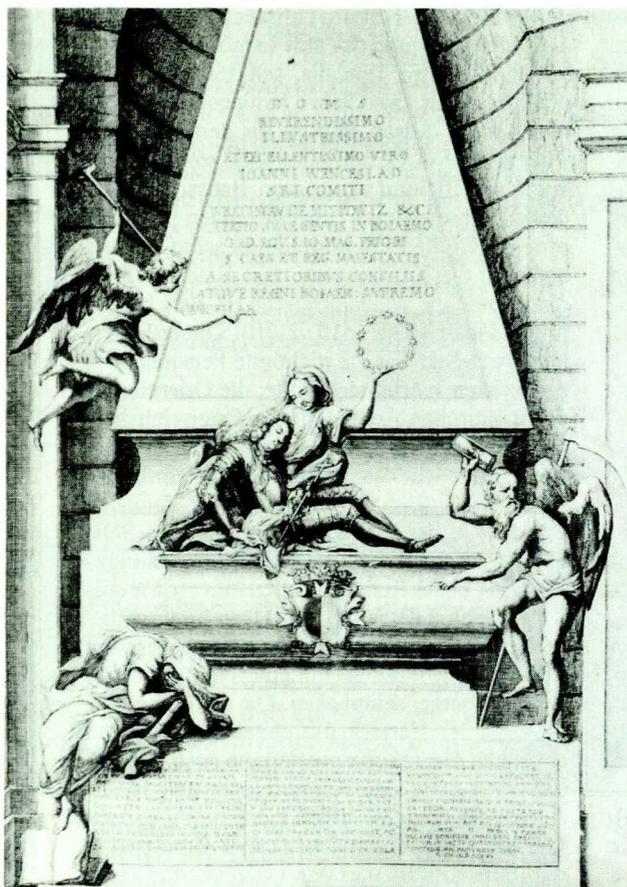
wandte des böhmischen Oberstkanzlers Lobkowitz und in Wien durch Kaiserin Eleonora geschaffenen Einrichtungen dieser Art vorbildlich wurde (Matsche 1978: 84ff). Die Tatsache, daß entwicklungsgeschichtlich entscheidende Lösungen auch in entlegenen Gegenden gesetzt wurden, verraten aber vor allem die Kirchenbauten des zweiten Jahrhundertviertels. So gehört etwa die liechtensteinische Pfarrkirche in Feldsberg/Valtice zu den „entscheidenden Leistungen der mitteleuropäischen Architektur“ (Lorenz 1990: 141), orientierte sich doch die Wiener Schottenkirche mit ihrer Zweiturmfassade wenig später ebenso an diesem Werk von Giovanni Giacomo Tencalla wie die Raumkonzeption der Dominikanerkirche (Fidler 1990: 398f). Ebenso wie die frühbarocke Schnitzkunst – zum Beispiel in der Person des Vaters von Johann Georg Bendl – offensichtlich von Oberösterreich über Südböhmen nach Prag vordrang (Blažiček 1972: 20f), scheint auch die Fassade der Prager Jesuitenkirche von jener der Budweiser Nikolauskirche abhängig zu sein. Die Nikolsburger Sebastianskapelle zählt ebenso zu den herausragenden Bauten dieser Zeit wie die Rochuskapelle des kaiserlichen Feldherrn Rudolf von Teuffenbach in Mannersdorf an der March, während Wallensteins singuläres Projekt für eine „Rasterstadt“ in Jitschin/Jičín in den 1630er Jahren nicht mehr verwirklicht wurde (Skalecki 1989: 154, 164, 189, 195ff, 201ff). Schließlich steht die Innenarchitektur des Festsalles in Holleschau nicht nur jenem Wallensteins in Prag nicht nach, sondern hatte in Österreich um 1650 kaum eine „ernsthafte Konkurrenz“ (Fidler 1990: 181). 1681 errichteten die Fürsten von Eggenberg in Böhmisches Krumau sogar ein eigenes Hoftheatergebäude, und das schon einmal genannte Schloß Windhag bildete damals aufgrund seiner umfangreichen Bibliothek und prunkvollen Kunstkammer ebenfalls ein Kulturzentrum zwischen Wien und Prag.

## 6. Minister und Residenzen

Sowohl dem Krumauer Schloßtheater als auch dem Windhagschen Wissenschaftszentrum war nicht nur aufgrund des Erlöschens der männli-

chen Linie der Bauherren lediglich eine kurze Blüte beschieden, denn gegen Ende des 17. Jahrhunderts wiederholte sich die Situation des vorangegangenen Saekulums: Der kaiserliche Hof wurde zum Anziehungspunkt für die Landadeligen, und die habsburgischen Hofkünstler gewannen wieder an Einfluß im ganzen Land. Die Tatsache, daß sich Böhmen und Mähren immer mehr zu von Wien aus regierten Provinzen und die unabhängigen Landstände zu einem Hofadel entwickelten (Pánek 1993: 48f), zeigt sich deutlich an der Bautätigkeit der großen Magnaten: 1682 stellte Graf Czernin den Bau des riesigen Palastes auf dem Hradschin zugunsten eines Wiener Gebäudes ein, 1685 errichteten die Fürsten Lobkowitz eine Residenz in der Hauptstadt, und zwei Jahre später verlegte Fürst Liechtenstein den Mittelpunkt seiner Bauinteressen von Mähren nach Wien.

Charakteristisch für die politische Umbruchsituation um 1700 ist jedoch nicht nur der Umstand, daß die Hofadeligen ihren Machtverlust gegenüber dem Kaiser mit umso prunkvolleren Bauten kompensierten, sondern daß die Italiener sowie die diese allmählich ablösenden einheimischen Hofkünstler gleichzeitig in Wien und auf anderen Besitzungen der Aristokratie tätig waren. Dementsprechend finden wir entwicklungs geschichtlich bedeutende Hauptwerke der österreichischen Barockarchitektur auch an entlegenen Orten fern von Wien (Lorenz 1990: 149). Dies gilt in erster Linie für die Frühwerke des kaiserlichen Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach in Südmähren, den liechtensteinschen „Palast der Rosse“ in Eisgrub/Lednice und den Althanschen Ahnensaal in Frain/Vranov nad Dyjí sowie die Kuppelkirche von Johann Lukas von Hildebrandt in Deutsch-Gabel/Jablonné (Kotalík 1989: 233). Zum einflußreichsten Architekten in Mähren um 1700 wurde der vor allem für den Fürsten Liechtenstein (Eisgrub/Lednice, Feldsberg/Valtice sowie Wilfersdorf) und den Grafen Kaunitz (Austerlitz/Slavkov u Brna, Letonitz/Letonice) von Wien aus planende Domenico Martinelli (Lorenz



Grabmal des Grafen Wratislaw von Mitrowitz, Johann Bernhard Fischer von Erlach/Ferdinand Maximilian Brokoff, 1714; Prag, St. Jakob, Kupferstich der „Historischen Architektur“

Foto: Kunsthistorisches Institut Wien

1991). Daß die mährische Architektur dieser Zeit „eher eine Mischung aus künstlerisch ungleichen Werken österreichischen Ursprungs darstellt“ (Kudělka), verrät auch die Tätigkeit Jakob Prandtauers, Hildebrandts und des jüngeren Fischer für den kaiserlichen Kammerherrn Questenberg (Jarmeritz/Jaroměřice), für den Hofkanzler Sincendorf (Seelowitz/Židlochovice) und für den kaiserlichen General Harrach (Kunewald/Kunín, Zauchtel/Suchdol nad Odrou). Der Wiener Baumeister Christian Alexander Oedtl leitete den

Umbau der Dietrichsteinschen Residenz Nikolsburg/Mikulov, an der die Maler Martino Altomonte, Johann Georg Werle und Jonas Drentwett mitwirkten. In anderen mährischen Großbauten waren ebenfalls Wiener für die Ausstattung verantwortlich: Antonio Beduzzi (Feldsberg), der kaiserliche Hofmaler Johann Michael Rottmayr (Ahnensaal Frain), die Bildhauer Giovanni Giuliani (Eisgrub, Austerlitz) und Lorenzo Mattielli (Klosterbruck/Louka und Frain) (Kratinová 1988: 6f).

Noch deutlicher als in Mähren mit seiner traditionellen Bindung an Wien wird die mit dem politischen Zentralismus einhergehende künstlerische Ausstrahlung der Kaiserstadt in Prag und Böhmen, wo der insgesamt nicht sehr große Einfluß der habsburgischen Hofkünstler ausschließlich auf Aufträge von Hofadeligen beschränkt blieb. Die prominentesten Beispiele sind Fischers Palais für den böhmischen Landmarschall Graf Gallas (1714), das aufgrund seiner österreichischen Ausstattung „sozusagen ein Stück kaiserliches Wien“ in der böhmischen Hauptstadt darstellt (Kotalík 1989: 231), sowie Rottmayrs Fresken im Festsaal des Palais Thun (1697). Das von derselben Familie in Auftrag gegebene Altarbild der Kajetanerkirche (1704) scheint gemeinsam mit den Gemälden des kaiserlichen Hofmalers Altomonte und des Oberösterreichers Halbax für die „exterritoriale“, Österreich und Wien zugewandte Position“ des Kleinseiner Theatinerklosters symptomatisch gewesen zu sein. Weitere Altarbilder lieferte Rottmayr für die Patronatskirchen der Thun in Choltitz/Choltice, der Lobkowitz in Zaboř/Záboř, der Schwarzenberg in Hosín/Hosín und Wittingau/Třeboň (Preiss 1974). Daneben beschäftigten die Schwarzenberg auf ihren böhmischen Gütern Johann Georg Werle und dessen Schwiegersohn Daniel Gran als Hofmaler, während der Oberlandesjägermeister und kaiserliche Botschafter Graf Berka nicht nur Pläne bei Hildebrandt, sondern auch ein Hochaltarbild für Datschitz/Dačice beim kaiserlichen Kammermaler Peter Strudel bestellte.

Symptomatisch für die Verbreitung von Wiener Ideen auf der religionspolitischen Schiene sind vor allem die nach kaiserlichem Vorbild gelobten und nach Wiener Muster gestalteten Dreifaltigkeitssäulen in Neuhaus/Jindřichův Hradec, Brünn oder Teltsch/Telč sowie die Mariensäulen in Jitschin/Jičín, Deutsch Brod/Havlíčkův Brod, Kremsier/Kroměříž, Iglau/Jihlava oder Znaim/Znojmo (Schikola 1985). Die Prager Skulptur um 1700, die bereits durch den Niederösterreicher Ulrich Mayer (1666-1721) und den in Wien geschulten Ferdinand Maximilian Brokoff von Österreich her beeinflusst war, erhielt durch die von Matthias Rauchmiller und den beiden Fischer stammenden Entwürfe für die Johannes-Nepomuk-Statuen der gleichnamigen Kirche und der Karlsbrücke sowie für die Grabmäler der böhmischen Hofkanzler Mitrowitz und Schlick direkte Impulse aus der Hauptstadt. Die diese Arbeiten ausführenden böhmischen Hauptmeister Brokoff und Braun wurden jedoch aufgrund ihrer Qualität auch für Wiener Aufträge herangezogen (Blažiček 1972: 29-31).

## 7. Prälaten und Deckenfresken

Der Dominanz der kaiserlichen Hauptstadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts entzog sich in Mähren anscheinend nur die „geistliche Intelligenz“ mit einer „gewissen defensiven Haltung gegenüber Wien und Rom“ (Richter/Kudělka 1972: 127) durch Beschäftigung der Prager Architekten Johann Santini-Aichel (Raigern/Rajhrad, Saar/Žďár, Kiritein/Křtiny) und František Maximilián Kaňka (Trebitsch/Třebíč). Gemälde bestellten die mährischen Klöster ebenfalls meist beim Schlesier Willmann und bei den Prager Škreta-Schülern (Kratinová 1988: 6). Ebenso wie bei den Hofadeligen wurden also auch bei den im Laufe des 18. Jahrhunderts immer bedeutsamer werdenden klösterlichen Mäzenen die sozialen Verbindungen innerhalb der Orden wichtiger als der



Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters Raigern/Rajhrad, Johannes Santini-Aichel, um 1725

lokale Bezug. Aufgrund der wachsenden Nachfrage entwickelten sich jedoch sowohl das 1642 zur Landeshauptstadt aufgestiegene Brünn als auch Linz damals zu bedeutenden künstlerischen Zentren neben Wien und Prag. Die spätbarocke Kunst Mährens, Südböhmens, des Mühl-, Wald- und Weinviertels wurde dementsprechend von einheimischen Kräften geprägt, unter denen sich aber zahlreiche in Wien ausgebildete Künstler befanden. Neben den aus der Hauptstadt berufenen Meistern wie dem Hildebrandt-Schüler Franz Anton Pilgram (Klosterbruck/Louka),

Anton Erhard Martinelli (Rathaus Budweis/České Budějovice) und Franz Anton Hillebrandt sowie Jakob Christoph Schletterer (Milotitz/Milotice) wirkten in Brünn damals etwa der bei Donato Felice d'Alлио in Wien geschulte Franz Anton Grimm und der steirische Baumeister Bartolomäus Zintner sowie die Donner-Schüler Gottfried Fritsch und Franz Kohl (Kratinová 1988: 6ff). Analog dazu entwickelte sich damals auch die Malerei in Mähren in enger Abhängigkeit von Wien und in Isolation von Böhmen. So wurde der kaiserliche Hofmaler Daniel Gran beim Landhaus in Brünn von Landeshauptmann Kaunitz dem Brünner Etagens vorgezogen, und es ergingen Aufträge an den „Wienerschmidt“ (Olmütz/Olomouc), die Akademieprofessoren Michelangelo Unterberger (Kremsier) und Paul Troger (Wranau/Vranov u Brna, Hradisch/Hradisko) sowie den aus Böhmen stammenden Johann Wenzel Bergl (Klosterbruck) und den ebenfalls bei Troger ausgebildeten Johann Ignaz Mildorfer (Milotitz). In der zweiten Jahrhunderthälfte nahmen dann der „Kremserschmidt“ bei den Altarbildern (Brünn, Iglau und Wranau) sowie Franz Anton Maulbertsch in der Deckenmalerei (Nikolsburg/Mikulov, Kremsier – 1759, Mistelbach, Pöltzenberg/Hradište, Brünn-Königsfeld/Brno Královo Pole, Mühlfraun/Dyje) eine dominierende Stellung ein (Kratinová 1988: 8ff). Wurde Mähren auf diese Weise zum „Augebiet des Wiener Kunstzentrums“ und drang der akademische Klassizismus in der Skulptur durch Johann Anton Zinner auch nach Südböhmen vor, so wurde die am bayerischen Rokoko orientierte künstlerische Selbständigkeit Prags erst später beeinträchtigt (Blažiček 1972: 33-37). Denn in der zweiten Jahrhunderthälfte waren die an der Wiener Akademie ausgebildeten Ignaz Franz Platzer und Franz Anton Palko die einflussreichsten Persönlichkeiten in der böhmischen Bildhauerei und Malerei (Preiss 1989: 393, 409).

Auch auf regionaler Ebene herrschte im 18.



Schloß Frauenberg/Hluboká, Franz Beer, 1840-1871

Foto: Kunsthistorisches Institut Wien

Jahrhundert ein reger künstlerischer Austausch. Während Linzer Künstler wie Andrea Altmonte in Südböhmen tätig waren, belieferten die Werkstätten in Südböhmen und -mähren das Wald- und Weinviertel. Die in Wien ausgebildeten Bildhauer Ignaz Lengelacher aus Nikolsburg/Mikulov und Andreas Schweigl aus Brünn fertigten unter anderem den Hochaltar in Laa an der Thaya sowie die Dreifaltigkeitssäule in Drosendorf/Drozdovice (Schemper-Sparholz 1993: 252), und Johann Leopold Daysigner aus Zlabings/Slavonice schuf Altarbilder für Weitra, Altpölla, Eggenburg und Stoitzendorf sowie die Fresken der Rathauskapelle in Retz und der Pfarrkirche in Waidhofen an der Thaya/Bejdiv nad Dyjí (Polleroß 1984).

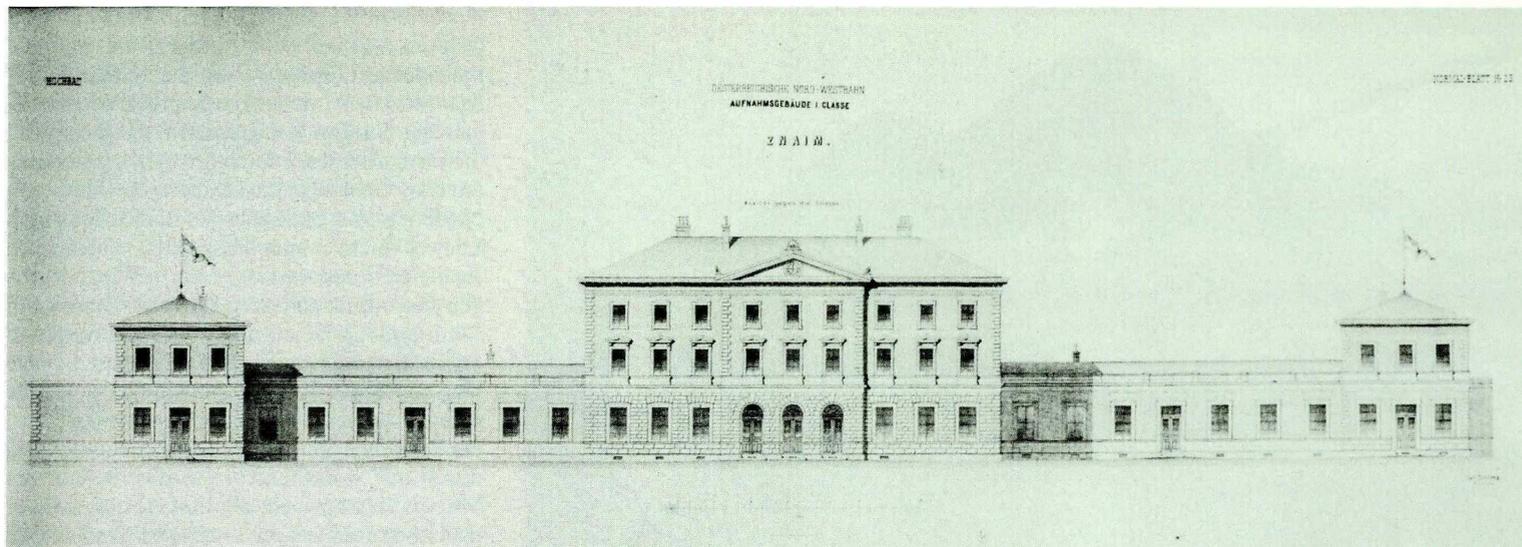
Der Maulbertsch-Schüler Josef Winterhalter in Znam/Znojmo lieferte ein Altarbild nach Hardegg und zog für das späte Bibliotheksfresko in Geras/Jerouš (1805) das Deckenfresko sei-

nes Lehrers in Klosterbruck/Louka als Ausgangspunkt heran. Dieselbe Thematik hatte der Wiener Maler schon einige Jahre vorher für das Kloster dieses Ordens in Prag-Strahov wiederholt, so wie Troger sein Hradischer Fresko in Geras variierte. Diese Beispiele zeigen besonders schön, daß die Orden damals auch in Kunstangelegenheiten eine vor allem innerhalb der Ordensprovinzen und nicht nach Landesgrenzen agierende Gruppe waren. So war schon der einzigartige Auftrag der Gaminger Kartäuser an den Prager Freskanten Wenzel Lorenz Rainer (1724) nicht nur der mährischen Herkunft des Prälaten, sondern auch der Vermittlung der böhmischen Kartäuser zu verdanken. Umgekehrt scheint dem Stift Zwettl die Vermittlung von Waldviertler Meistern nach Böhmen gelungen zu sein: Der Maler Jakob Pink war im Stift Plaß/Plasy tätig, wo auch einer der Dientzenhofer als Baumeister wirkte. In diese böhmisch-bayerische Architek-

tenfamilie heiratete auch der Waldviertler Polier Bernhard Schießer ein, der später sogar für süddeutsche Klöster baute.

## 8. Freimaurer und englische Landschaftsgärten

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß sich im Laufe des 18. Jahrhunderts, als der habsburgische Zentralismus mit der Eingliederung der böhmischen in die österreichische Hofkanzlei seinen institutionell-bürokratischen Abschluß fand, die Hofkritik und „Landflucht“ des 17. Jahrhunderts in neuer Form bemerkbar machte. Den ebenso eindrucksvollen wie kuriosen Auftakt bildet die Residenzlandschaft des Grafen Sporck aus dem frühen 18. Jahrhundert in Kukul/Kuks. Der später von den Jesuiten der Ketzerei bezichtigte Aufsteiger errichtete dort ein Ensemble aus Krankenhaus, „Philosophenhäuschen“ mit der 50.000 Bände umfassenden Bibliothek, Rennbahn mit Zwergengarten und vor allem einer religiös-esoterischen Meditationslandschaft mit Einsiedeleien, Grotten, Seen und aus Felsen gemeißelten Figuren. Wenig später bildeten in Mähren die Freiherren Petřvaldský in Buchlau/Buchlov und die Grafen von Rottal in Holleschau/Holešov geschlossene und von Wien unabhängige Hofkulturen mit esoterischen und alchimistischen Neigungen aus (Kroupa 1992: 47f). Seit der Jahrhundertmitte entwickelten sich jedoch offensichtlich auch die Landgüter von an den Hof gebundenen Adligen zu Rückzugsgebieten, in denen man von der zentralen Bürokratie unbeachtet und unbeschwert seinen privaten Interessen im Kreise freimaurerischer und aufgeklärter Freunde nachgehen konnte. Schon um 1740/1750 baute der Zeremonienmeister Maria Theresias, Graf Schallenberg, seine Waldviertler Herrschaft Rosenau zu einem solchen Zentrum aus, wobei die Kombination von Freimaurerloge und Textilmanufaktur die charakteristische Kombination von Mystik und Rationalität verrät. Dasselbe gilt für den aus einer polnischen Freimaurerfamilie stammenden kaiserlichen Kämmerer Mniszek, der um



Bahnhof Znaim/Znojmo der Nord-Westbahn, Carl Schlimp, um 1870

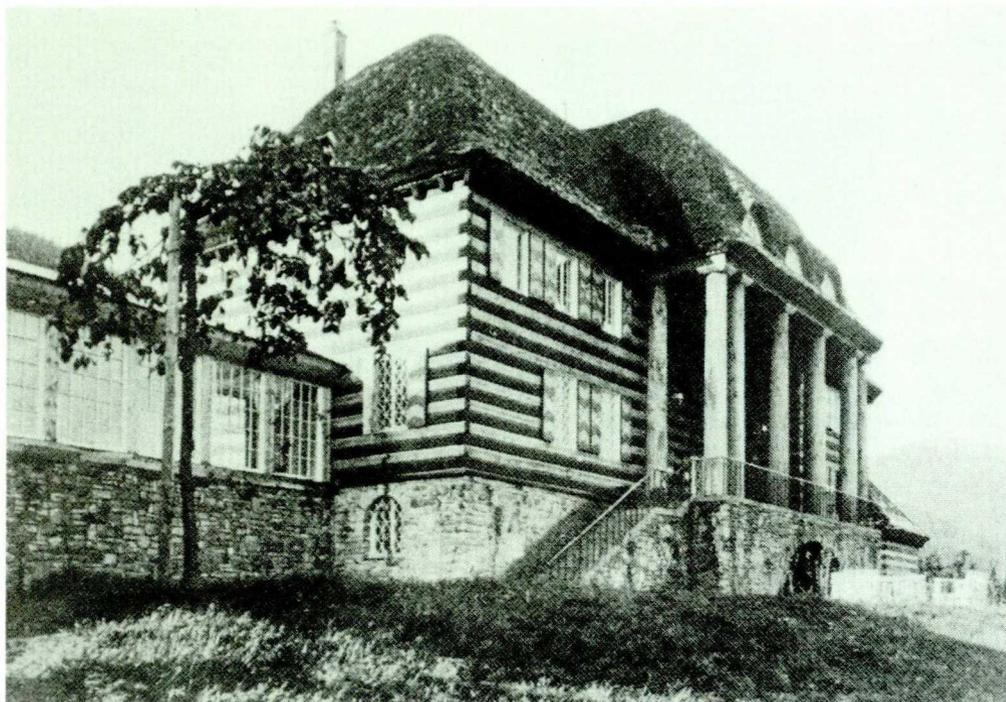
Foto: VA Wien

1800 in Frain/Vranov das Schloß mit Freimauersymbolen ausstatten und die Steingutfabrik erweitern ließ. Die Grafen Bouquoy hatten in ihrer Herrschaft Gratzen/Nové Hradý nicht nur 1756 einen der ersten Landschaftsgärten geschaffen und in den 1770er Jahren den allgemeinen Schulunterricht sowie eine Sozialfürsorge eingeführt, sondern auch 1816 in ihrer Glashütte erstmals auf dem Kontinent Hyalitglas produziert. Daß damals gerade in der Provinz inhaltlich wie formal besonders radikale Lösungen möglich waren, beweist auch die Kaunitzische Gruftkapelle in Austerlitz/Slavkov vom Wiener Hofarchitekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1786-1790), die revolutionsklassizistische Ideen vorwegnimmt und sowohl Katholiken als auch Protestanten dienen sollte (Schemper-Sparholz 1993: 245f). Künstlerischen Ausdruck fanden diese aufklärerisch-esoterischen Bestrebungen vor allem in den sentimental Landschaftsgärten englischer Prägung mit Seen, Kleinarchitekturen und pittoresken Arrangements, zum Beispiel in Vöttau/Bítov an der Thaya, Ernstbrunn im Weinviertel und vor allem in

Eisgrub/Lednice mit einem maurischen Minarett des in Asparn an der Zaya geborenen Josef Hardtmuth. Sein Nachfolger als liechtensteinischer Hofarchitekt wurde Josef Kornhäusel, dessen Vorfahren vermutlich aus Kornhaus in Mittelböhmen nach Weikersschlag an der Thaya eingewandert waren (Brauneis 1983: 34). Ihm verdanken wir antikisierende Bauwerke wie das Grenzschloß und den Apollotempel sowie das Jagdschloß der Familie in Pohansko und die Haugwitz-Gruft in Namiest/Náměšt'. Die Pläne für die Schlösser der Metternich und Dietrichstein in Boskowitz/Boskovice bzw. Königswart/Kynžvart stammen von Peter Nobile, und Wiener Architekten wirkten damals außerdem beim Ausbau des Daunschen Sommersitzes Vöttau sowie beim Neubau in Datschitz/Dačice (Poche 1986: 56f; Zemek 1991: 582).

Die seit 1800 festzustellende Mode von romantisch-neugotischen Umbauten erreichte ihren Höhepunkt in den 1840er Jahren mit den monumentalen Anlagen der Schwarzenberg in Frauenberg/Hluboká, der Harrach in Hradek/Hrádec u Nechanice, der Liechtenstein in Eis-

grub sowie des Grafen Breuner in Grafenegg. Bezeichnenderweise wurden die dort tätigen Wiener Architekten Franz Beer, Karl Fischer, Georg Wingelmüller und selbst der Dombaumeister Leopold Ernst kaum berühmt, obwohl ihren Werken damals in Wien nichts Vergleichbares gegenüberstand. Die neue Begeisterung für mittelalterliches Gemäuer und vaterländische Geschichte verraten auch die Thayatalsichten von Jakob Alt sowie die „Geschichte Böhmens in lithographischen Blättern“ aus dem Jahr 1820. Deren Herausgeber, der an der Wiener Akademie ausgebildete und später in Linz sowie Steyr als Porträtist wirkende Antonín Machek, wurde damit zu einem der Begründer der tschechischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts (Die tschechische Malerei 1984: 40). Auch die Emporkömmlinge des Geldadels zog es damals aufs Land, sie erwarben Grundherrschaften und Landschlösser als Statussymbole und Wertanlagen. Das eindrucksvollste Beispiel dafür bildet Schloß Wetzdorf im Weinviertel mit der heroisch-patriotischen Gruftanlage „Heldenberg“ des Waffenerlieferanten Pargfrieder.



Villa Primavesi in Winkelsdorf/Kouty, Josef Hoffmann, 1913

### 9. Villenbesitzer und Bahnhofsbauten

Waren die ersten Bahnlinien der Monarchie in den 1830er Jahren von Linz nach Budweis/České Budějovice sowie von Brünn nach Lundenburg/Brečlav gebaut worden, so veranschaulichen die seit der Jahrhundertmitte von Wien in alle Teile der Monarchie strebenden Bahnverbindungen die zunehmende Zentralisierung im Zeitalter Kaiser Franz Josephs, die mit der kulturellen und künstlerischen Vorrangstellung Wiens einherging. Noch stärker als der romantische Historismus der Jahrhundertmitte wurde der „strenge Historismus“ der zweiten Jahrhunderthälfte von den Architekten der Wiener Ringstraße direkt in die einzelnen Landeshauptstädte verpflanzt. Die traditionelle Abhängigkeit Mährens von Wien fand damals vor allem in Brünn ihren Ausdruck (Poche 1986: 60). Ludwig von Förster hatte schon 1847 das Palais Klein sowie 1853 das Casino ent-

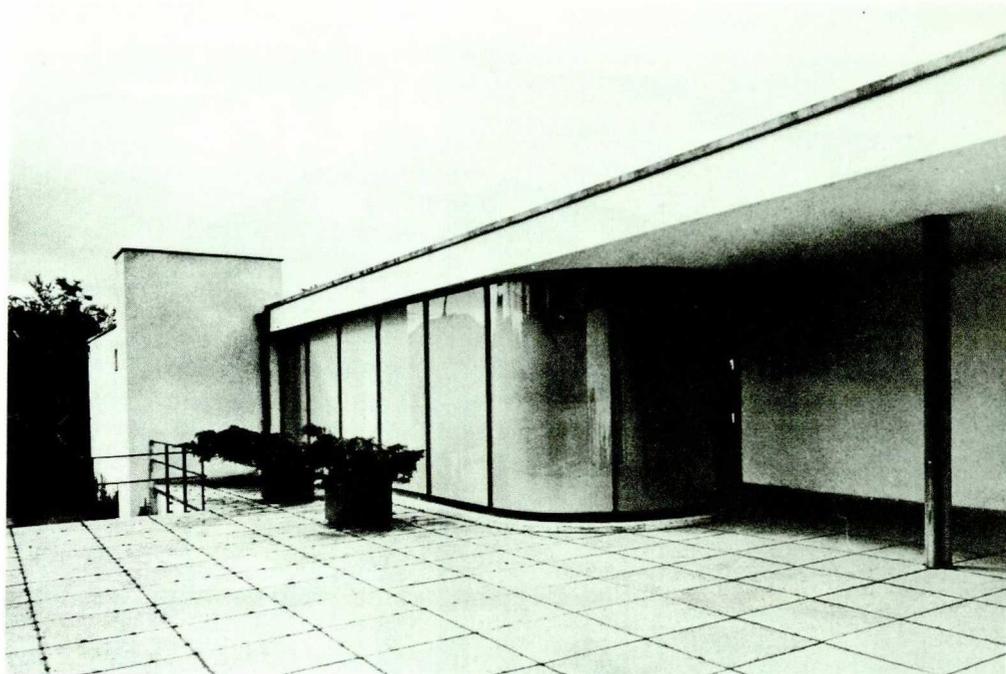
worfen, und in der Folge waren fast alle Wiener Architekten mit Monumentalbauten am mährischen Pendant zur Ringstraße beschäftigt: Romano und Schwendenwein (Synagoge 1852), van der Nüll und Siccardsburg (Gymnasium), Ferstel (Evangelische Kirche, Jakobskirche), Hansen (Vereinshaus, Palais Pražák, Krankenhaus), Schmidt (Dom) sowie Fellner & Helmer (Stadttheater, Haus Thonet 1891). Dementsprechend war die Anziehungskraft Wiens für junge Talente aus allen Teilen des Landes ebenso groß wie die künstlerische Ausstrahlung in die entferntesten Regionen. Symptomatisch dafür ist etwa die Karriere des Carl Schlimp aus Welletitz/Veletice. Nach seinem Studium in Wien, unter anderem bei Siccardsburg und van der Nüll, wurde er 1868 Chefarchitekt der Nord-Westbahngesellschaft und entwarf als solcher alle Bauten dieser Linie wie Zellerndorf, Znaim/Znojmo, Iglau/Jihlava, Deutsch Brod/Havlíčkův Brod oder Prag-Teš-

nov (Polleroß 1980). Ebenso uniform war auch das Aussehen der k.u.k. Amtsgebäude, während individuelle Lösungen meist der Initiative adeliger Mäzene zu verdanken sind: der Wiederaufbau der Burgen Kreuzenstein, Hardegg und Sternberg/Šternberk durch den Wiener Architekten Carl Gangolph Kayser, jener in Ottenstein, Niederleis und Budischowitz/Budišovice durch Ludwig Wächtlner oder die späteren neubarocken Bauten des zuerst in Prag, dann in Wien wirkenden Jugendstilarchitekten Friedrich Ohmann in Jamnitz/Jemnice, Grusbach/Hrušovany nad Jevišovkou und Kuttentberg/Kutná Hora. Brachte man im deutsch besiedelten Znaim die politische Orientierung 1853 durch das Kopaldenkmal von Paul Sprenger und Anton Fernkorn sowie 1900 durch das Stadttheater vom Architekten der Wiener Volksoper mit der Fassade „im Styl der deutschen Renaissance“ und dem Vestibül „im Style der Wiener Barocke“ zum Ausdruck, so zeigt das Theater in Budweis von Ignác Ullmann in den Formen der italienischen Renaissance die Ausrichtung nach Prag und den dort propagierten tschechischen Nationalstil (Poche 1986: 60). Daß der repräsentativen Ausgestaltung der Städte jedoch eine zunehmende künstlerische Verarmung der ländlichen Regionen entsprach, zeigt sich vor allem im Mühlviertel. Dort war es zwar im Gefolge der von Adalbert Stifter ausgelösten Restaurierung des Kefermarkter Altares zu einem Aufschwung der Produktion von sakralem Kunsthandwerk gekommen, und die Kepplinger-Werkstatt in Ottensheim belieferte auch Südböhmen und das Waldviertel (Eisgarn, Eggenburg/Imburk), hochrangige akademische Wiener Kunst blieb aber singulär wie der Umbau der Burg Clam durch Schmidt und Hansen sowie die Villa und die Büste des Industriellen Poschacher von Max Kaiser bzw. Viktor Tilgner (Prokisch 1988: 424ff).

Bot das Grenzgebiet für Architekten und Bildhauer des Zentrums also kaum Aufträge, so zogen sich umgekehrt Musiker und Maler gerne in die Peripherie zurück. Anton Romako weilte um 1885 im Kamptal, Antonín Chittussi malte damals die südböhmisch-mährischen Teiche (Die tschechische Malerei 1984: 31f), und der Impressionist Theodor Hörmann übersiedelte 1891 von Paris nach Znaim/Znojmo. Das bedeu-

tendste Beispiel der Sommerfrischenmalerei in unserem Gebiet bildet jedoch die Tätigkeit Egon Schieles 1911-1917 in Krumau/Český Krumlov, der Heimatstadt seiner Mutter. Die Ablehnung, die ihm die Provinz entgegenbrachte, ist jedoch ebenso bezeichnend wie der nostalgische Blick des Großstädtlers auf die verwinkelten Häuser an der Moldau. Gleichsam die literarische Umsetzung solcher Motive liefert uns Ludwig Hevesi, ein Meister des altösterreichischen Feuilletons, mit seiner Schilderung eines Besuches in Znaim um 1900: „Jenseits tanzte eine Hügelstadt wind-schief heran, ein ganzer Berg, mit rothen Dächern, spitzen Thürmen, grünen Gärten, gelben, blauen, weißen Häusern bestreut, unregelmäßig, zwischen alten Basteien hie und da ein alter Schwedenthurm oder so was ... Was in diesem unbeachteten Provinzstädtchen für gute alte Bausachen vorkommen, so in aller naiven Ungeschicklichkeit, das ist addierenswert. Warum hat man noch keine ‚Geschichte der Provinzkunst‘ geschrieben? Natürlich hat Znaim auch einen ‚modernen Stadttheil‘ und ist stolz darauf. Lauter Wiener Schulrenaissance, wie man sie hier in den staatlichen Eintrichterungsanstalten jahrzehntelang fabriziert hat, auch für den Provinzbedarf. Das alte Znaim ist reizend, das neue ist fast so ‚elegant‘, wie Währing und Meidling.“ Die architektonischen Pendanten dieses wehmütig-überheblichen Interesses des Zentrums an der Peripherie sind Bauten im „Heimatstil“ wie die Villa Primavesi des mährischen Architekten Josef Hoffmann in Winkelsdorf/Kouty (1913). Sie wurde nicht nur, der mährischen Volkskunst folgend, aus Holz und mit Strohdach gebaut, sondern diente dem Großindustriellen und seinen Wiener Gästen wie Hanak und Klimt für ländlich-informelle „Schweinfeste“.

Sowohl Chittussi als auch Hörmann hatten die modernsten Strömungen der Malerei in Frankreich studiert, das damals neben München für die böhmischen und oberösterreichischen Künstler zunehmend wichtiger wurde als Wien. Während etwa der 1854 in Neuhaus/Jindřichův Hradec geborene Begründer des tschechischen Symbolismus, Hanuš Schweiger, nach seinem Studium an der Wiener Akademie zum Profes-



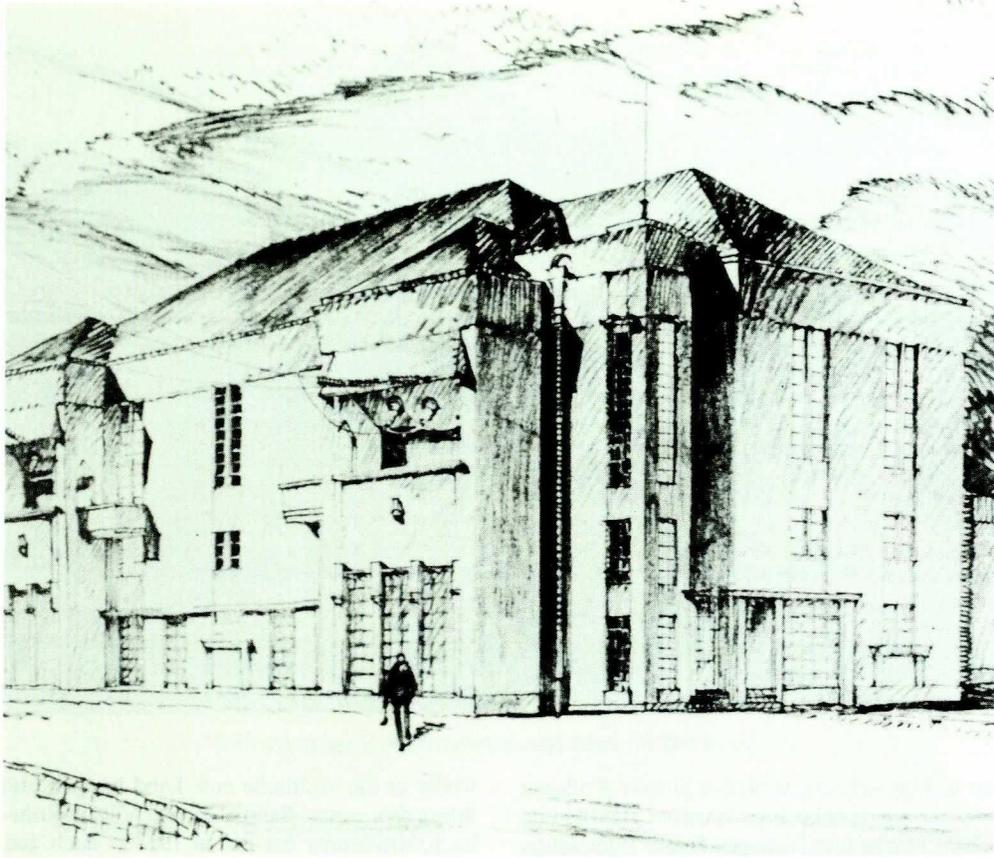
Villa Tugendhat in Brunn, Ludwig Mies van der Rohe, 1930

sor in Prag aufstieg, verließen jüngere Kollegen wie der aus Eibenschitz/Ivančice stammende Alfons Mucha und František Kupka Wien schon um 1880 in Richtung Paris, wo sie international bekannt wurden (Die tschechische Malerei 1984: 39ff). Die künstlerische Orientierung der Prager Kunst nach Paris und der „antiwienerische Impetus ... mit dem Minderwertigkeitsgefühl provinzieller Provenienz“ kulminierten vor dem Ersten Weltkrieg im tschechischen Kubismus (Svestka 1991: 21), der auch eine gegen die Wiener Wagner-Schule gerichtete Baukunst hervorbrachte.

## 10. Kapitalisten und Sozialbauten

Im Unterschied zu Hoffmann war der in Iglau/Jihlava geborene Adolf Loos ein entschiedener Kritiker der großbürgerlichen „Lederhosenarchitektur“. Statt die ländliche Kultur in die Stadt

wollte er die städtische aufs Land bringen und führte dies – zum Beispiel mit der Villa in Rohrbach/Hrušovany bei Brunn 1917 – auch aus. Sowohl sein Rationalismus als auch seine Anfeindung in Wien ließen ihn bei der den Kubisten folgenden tschechischen Generation zum einzigen altösterreichischen Vorbild werden, als es nach dem Weltkrieg galt, „sich zunächst einmal dem ungemainen Einfluß Wiens zu entziehen“ (Richter/Kudělka 1972). Die tschechoslowakischen Architekten richteten daher ihren Blick nach Frankreich, in die Niederlande, nach Berlin sowie Rußland und luden unter anderem Le Corbusier, J. P. P. Oud sowie Peter Behrens zu Vorträgen und Entwürfen ein. Der internationale Funktionalismus erschien damals nicht nur als radikale Abwendung von der Donaumonarchie, sondern wurde geradezu zu einem Symbol nationaler Identität, wobei bezeichnenderweise das früher als Vorstadt von Wien verhöhnte Brunn mit seiner 1919 gegründeten Architekturschule



Entwurf für das Kraftwerk Partenstein, Mauriz Balzarek, um 1920

und nicht Prag zum Ausgangspunkt dieser Entwicklung wurde (Slapeta 1987: 8ff). Neben den Bauhausarchitekten Otto Eisler und Ludwig Mies van der Rohe (Haus Tugendhat) sowie dem Ohmann-Schüler Arnost Wieser (Krematorium) waren es die Brüner Bohuslav Fuchs, Bedřich Rozehnal und Josef Polášek, die in den 1920er und 30er Jahren in Brünn Hotels, Studentenheime, Schulen, Kaufhäuser und Spitäler in Stahl, Glas und Beton errichteten. Als gleichermaßen sozial wie ästhetisch fortschrittliches Ensemble entstand damals die Baťa-Schuhfabrik in Zlín/Zlín unter der Leitung des in Prag und bei Le Corbusier ausgebildeten Vladimír Karfik.

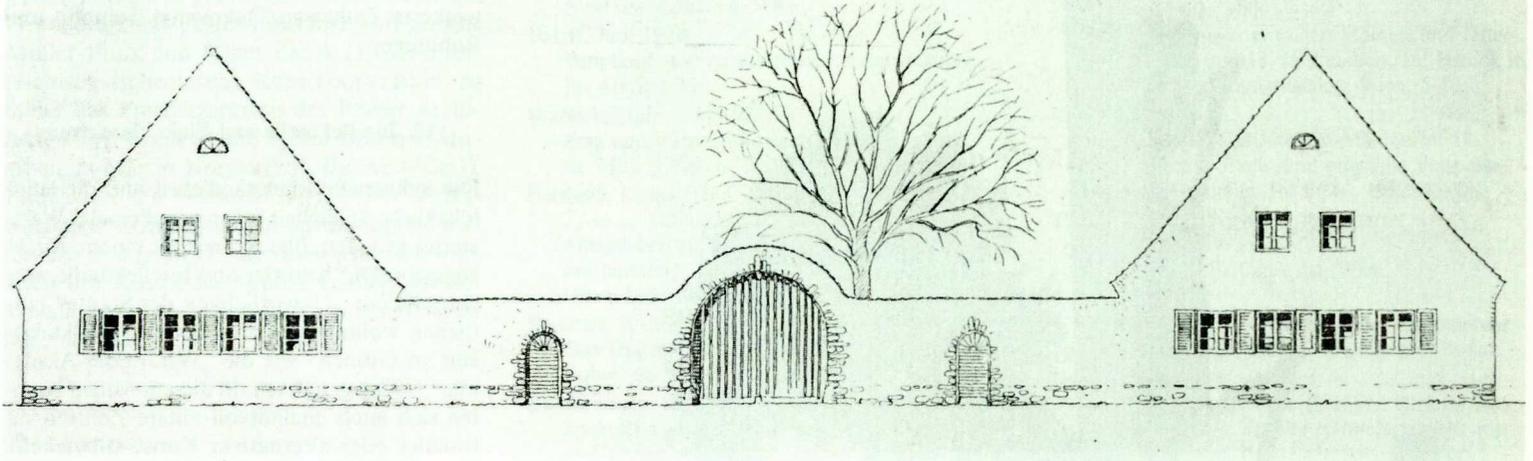
Im Unterschied zu den Industriezentren hat die Klassische Moderne in der Grenzregion nur vereinzelt gemäßigte Lösungen hinterlassen: das Sokolturnhaus von K. Chochol in Budweis/České Budějovice (1935), das Gemeindeamt in Hohenau im Stil der Wiener Gemeindebauten, eine Hoffmann-Villa in Gars (1924), eine Fassade und das Kino in Eggenburg sowie die Kapelle in Hollenstein bei Zistersdorf von Clemens Holzmeister, der 1932/33 auch die Hofbauer-Gedächtniskirche in Taßwitz/Tasovice schuf. Im Mühlviertel sind vor allem die Werke des in Böhmen geborenen Wagner-Schülers Mauriz Balzarek (Kraftwerk Partenstein 1919-1924, Schule und Villa in Perg, Gemeindeamt Altenberg 1930)

zu nennen (Prokisch 1988: 430f). In der funktionalistischen Radikalität können um 1930 nur die Linzer Tabakfabrik von Peter Behrens und Alexander Popp sowie das Haus Rosenbauer in Puchenu von Lois Welzenbacher als österreichisches Pendant zur Villa Tugendhat den Brüner Beispielen zur Seite gestellt werden. Den Malern bot die Rückständigkeit der Grenzregion dafür umso mehr Motive: Franz von Zülow porträtierte damals das Mühl- und das Weinviertel sowie die Znaimer Gegend, in welcher 1939 auch Herbert Boeckl zahlreiche Landschaftsbilder schuf.

### 11. Parteifunktionäre und Kraftwerke

Noch stärker als in Österreich wurde in der Tschechoslowakei der ästhetisch-demokratische Aufbruch der Zwischenkriegszeit durch die deutsche Besetzung 1938-1945 unterbrochen. Die gleichfalls radikal die alte Substanz in Frage stellenden urbanistischen Projekte der Nationalsozialisten mit neoklassizistischen Monumentalbauten – zum Beispiel in Linz – wurden zwar nicht verwirklicht, und auch die Wohnbauten blieben weit hinter den Ankündigungen zurück. Unverzüglich in Angriff genommen und realisiert wurden hingegen Projekte, die der wirtschaftlichen Ausbeutung und der militärischen Aufrüstung dienten, etwa die Hermann-Göring-Werke in Linz (A. Popp), die Erdölsiedlung in Altlichtenwarth im Weinviertel und die Wetterstation in Kirchschlag im Mühlviertel. Der koloniale Zentralismus der neuen Machthaber – zu dem auch die angestrebte Aufwertung von Linz und Brünn zu Lasten von Wien paßt – zeigte sich dabei nicht zuletzt in der als „bodenständig“ angepriesenen Architektur: So wurden die Gehöfte der Aussiedler des Truppenübungsplatzes Döllersheim bei Raabs/Rakousy, Dobersberg, Schwarzenau und Geras zwar den Waldviertler Gehöfttypen angepaßt, jedoch von Berliner Architekten entworfen und daher ebenso mit den als „germanisch“ geltenden norddeutschen Steildächern versehen wie die Offiziersvillen in Altlentsteig und Zwettl. Die in diesen Werken schon anklingende Verbindung moderner Funktionali-

## Umsiedlungsgehöft



Entwurf für einen Waldviertler Aussiedlerhof, Willi Erdmann, Berlin 1939, Neupölla, Slg. Polleroß

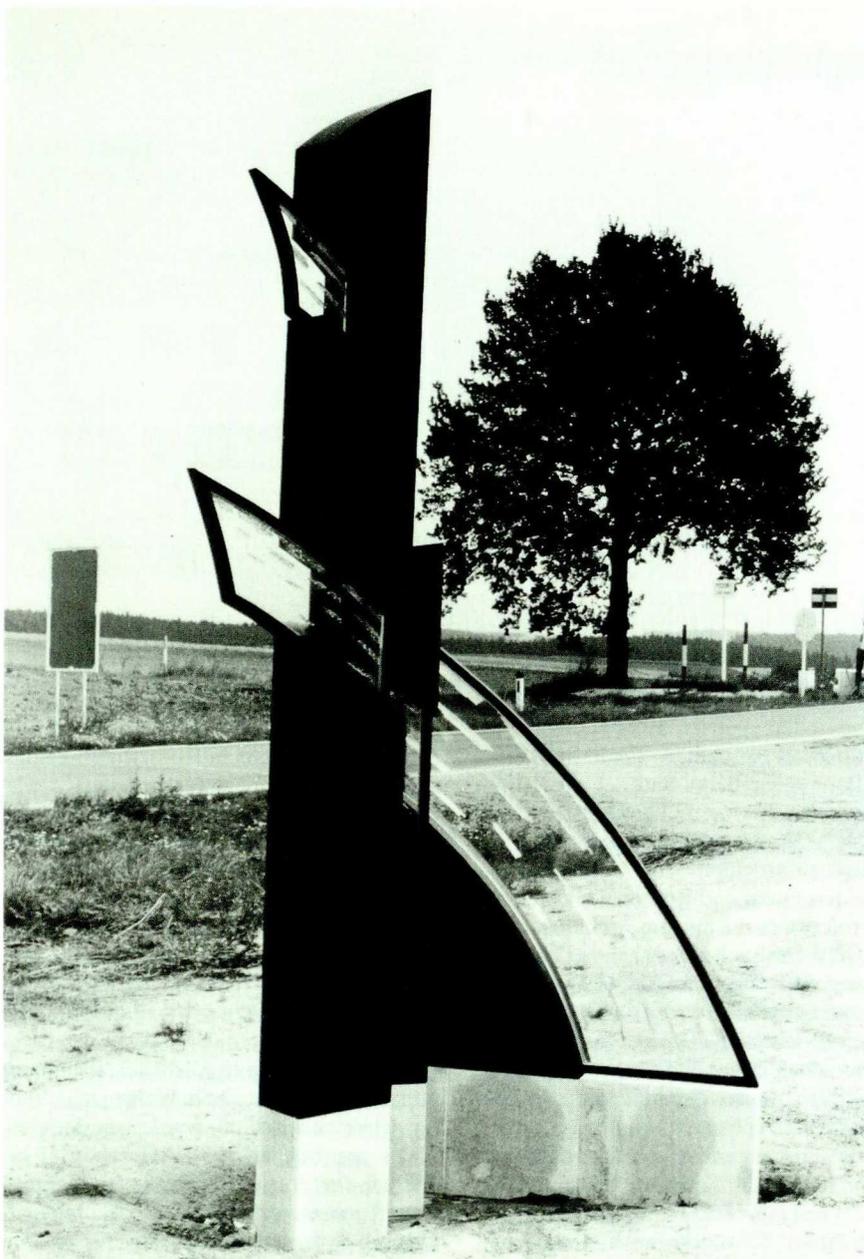
Foto: Gudrun Vogler

tät mit ländlicher Maskerade erfuhr eine besonders zynische Steigerung in den Bauten des Konzentrationslagers Mauthausen, wo der „Funktionalismus“ des Vernichtungslagers mit sorgfältigen Architekturdetails und konservativen Verweisen auf den Burgenbau kaschiert wurde (Prokisch 1988: 433).

Die politisch unterschiedliche Entwicklung der beiden Staaten nach 1945 und die im Zuge des Kalten Krieges erfolgte Orientierung an weit entfernten Zentren in West und Ost hatten auch eine unterschiedliche Raumplanung und damit architektonische Erscheinung der Grenzregionen diesseits und jenseits des „Eisernen Vorhanges“ zur Folge. So dominieren im Norden Satellitenstädte im Plattenbaustil und als deren Kehrseite zahlreiche Schrebergartensiedlungen in landschaftlich reizvollen Gebieten, während die österreichischen Kleinstädte architektonisch von Einkaufszentren und Reihenhaussiedlungen geprägt werden. In Österreich verlief die Peripherisierung also weniger radikal, führte aber zu ähnlichen Ergebnissen. In Mähren wurde die historisierende Kunst des Stalinismus um 1950 bemerkenswer-

terweise in der ehemaligen Hauptstadt Olmütz/Olomouc besonders gepflegt, unter anderem bei der Errichtung von Befreiungs-, Lenin- und Stalindenkmälern sowie beim Bau der medizinischen Fakultät nach sowjetischem Muster (Zatloukal 1994), während man in Brünn direkt an die Vorkriegszeit anschloß – die oben genannten Architekten Fuchs und Rozehnal bildeten ab 1945 als Professoren die jüngere Architektengeneration aus. Wenn auch allmählich zur Vulgärmoderne verkommend, erfolgte die Durchsetzung des Funktionalismus in der ČSSR aufgrund der 1949 eingerichteten „Typisierungskommissionen“ wesentlich früher und flächendeckender als in Österreich. In der Donarepublik hingegen orientierte man sich nach dem Abzug der Sowjets mangels einheimischer Vorbilder direkt an den Spätwerken der Großmeister des Internationalen Stils in den USA und Frankreich. So folgte der Wiener Anton Schweighofer bei den Schulbauten der 60er Jahre in Allentsteig dem „stil brut“ von Le Corbusier, während die „Maschinenarchitektur“ seines Krankenhauses in Zwettl (1973–1978) dem Centre Pompidou in Paris so-

wie den ORF-Bauten von Gustav Peichl vergleichbar ist. Neben dem Staat traten nur die Kirche, zum Beispiel in Horn/Rohy, Traunstein und Gmünd (Clemens Holzmeister), sowie der Industrielle Wittmann in Etsdorf am Kamp (Friedrich Kurrent, Johannes Spalt) als Auftraggeber qualitativvoller Werke in Erscheinung. Den symbolträchtigsten architektonischen Ausdruck fand die Abhängigkeit von den Zentren und ihren Parteifunktionären jedoch in den viele Dorfsilhouetten beherrschenden Silobauten der Raiffeisengenossenschaften sowie in den Kraftwerksbauten. Im Waldviertel, wo 1957 das Österreichische Bundesheer in Allentsteig nahtlos an die Nutzung der Deutschen Wehrmacht und der Sowjetarmee anschloß, wurde von der von den Nazis gegründeten NEWAG schon 1949 der Ausbau der Wasserkraftwerke im Kamptal in Angriff genommen. Die heute vollkommen elektronisch ferngesteuerten Kraftwerke wurden als Ausdruck für den „Leistungswillen eines starken Landvolkes“ und „wirtschaftlicher Kraftspender, der Tausende vor einer Abwanderung in die Stadt bewahrte“, angepriesen. In der Tschechoslowa-



Grenzdenkmal bei Drosendorf/Drosdovice, Sabine Müller-Funk/Milan Začek, 1992

Foto: Roland Albrecht

kei, wo das Kraftwerk in Frain/Vranov schon 1934 errichtet worden war, folgte damals der weitere Ausbau der Moldau und Thaya sowie seit den 1970er Jahren der Bau der Kernkraftwerke in Dukowan/Dukovany, Temelín und Bohunice.

## 12. Intellektuelle und Einkaufszentren

Die industrielle Rückständigkeit und die landschaftliche Schönheit ließen vor allem das Waldviertel seit den 70er Jahren zu einem Rückzugsgebiet für Künstler und Intellektuelle werden, die der „Unwirtlichkeit der Städte“ entfliehen wollten und statt dessen „Denkfabriken im Grünen“ wie die „Waldviertel-Akademie“ (1984) gründeten. In diesem Milieu konnten sich auch qualitativ-elitäre Zentren rationaler oder alternativer Kunst entwickeln. Die konstruktivistische Form zeitgenössischer Kunst fand seit 1979 im Schloß Buchberg eine Heimstätte, wo Raumgestaltungen internationaler Künstler aus Ungarn, Deutschland, Frankreich und Großbritannien realisiert wurden. Die aus der Tradition der Wiener Schule des phantastischen Realismus kommende Kunstrichtung vertreten der Falkensteiner Maler Ernst Korab in Maissau, das Heimatmuseum in Roiten von Friedensreich Hundertwasser, der 1945 im Kamptal seine ersten künstlerischen Versuche unternahm, sowie das „Haus des Friedens“ und der „Turm des Friedens“ von Ernst Degasper in Eggenburg. Machte der Mühlviertler Bildhauer Heinz Baumüller Kollerschlag zu einem international bekannten Zentrum für Kunsthandwerk, so entstand aus dieser Verbindung von Kunst und Wirtschaft in Schrems/Sřemelice das Design-Center des Griechen Eftymios Warlamis. Den Trend zur Kulturkonsumgesellschaft verkörpern jedoch am besten die Kulturzentren in den regionalen Mittelpunktorten, wobei jene in Horn und Mistelbach von Anton Schweighofer auch als Beispiele postmoderner Architektur bemerkenswert sind. Schon vorher waren in diesen Kleinstädten auch Freizeit- und vor allem alle Arten von Einkaufszentren emporgewachsen.

Die Öffnung der Grenzen 1989 ermöglicht dementsprechend auch den Austausch von Geist und Geld, und beides hat bereits materiellen Ausdruck gefunden: Symbolisiert das Grenzdenkmal bei Drosendorf von Sabine Müller-Funk und Milan Začek (1992) österreichisch-tschechische Kunstkooperation, so bildet das Freizeitzentrum des Prager Architekten Jiří Střítecký und seines Brünner Mitarbeiters Martin Krupauer in Budweis/České Budějovice ein Denkmal der „freien Marktwirtschaft“. Und in diesem Spannungsfeld materieller und geistiger Interessen wird sich wohl auch die Kunst der beiden Länder an der Wende zum 3. Jahrtausend zu behaupten haben.

## Literatur

- Adel im Wandel: 1990  
Politik – Kultur – Konfession 1500-1700.  
Ausstellungskatalog. Wien
- Bakoš, Jan: 1991  
Peripherie und kunsthistorische Entwicklung.  
In: *Ars* 1: 1-11
- Blažiček, Oldřich J.: 1972  
Prag und Wien im Spiegel der Barockplastik.  
In: *Mitt. d. Österr. Galerie* 16: 16-45
- Bobková, Lenka (Hg.): 1992  
Život na šlechtickém sídle v 16.-18. století [Das Alltagsleben auf dem Adelsitz im 16. bis 18. Jahrhundert]. *Acta Universitatis Purkynianae. Opera historica* 1. Ústí nad Labem
- Brauneis, Walter/Wim van der Kallen: 1983  
Das Thayatal. Landschaft – Geschichte – Kultur. St. Pölten
- Bůžek, Václav (Hg.): 1992  
Spojující a rozdělující na hranici [Verbindendes und Trennendes an der Grenze]. *Opera historica. Editio Universitatis Bohemiae Meridionis* 2
- Dehio Niederösterreich nördlich der Donau: 1990.  
Wien
- Etzlstorfer, Hannes: 1988  
Barock im Mühlviertel. Ein Zeitstil unter lokalspezifischen Bedingungen. In: *Das Mühlviertel* 1988: 409-420
- Fidler, Petr: 1990  
Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises. Habilschrift. Innsbruck
- Fillitz, Hermann: 1993  
Zur Frage der Beziehung von regionalen Strömungen und der Entstehung lokaler Stile – das Beispiel Österreich. In: *Gaehgtens* 1993: 3-13
- Gaehgtens, Thomas W. (Hg.): 1993  
Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992. Bd. II. Berlin
- Hlobil, Ivo: 1993  
Die Anfänge der Renaissance in den böhmischen Ländern – namentlich in Mähren. In: *Gaehgtens* 1993: 153-162
- Hubala, Erich: 1985  
Palast- und Schloßbau, Villa und Gartenarchitektur in Prag und Böhmen/Die Baukunst der mährischen Renaissance. In: *Seibt* 1985: 27-167
- Klimesch, Gertraud: 1984  
Beiträge zur Fassadenmalerei der Renaissance in Österreich. Phil. Diss. Wien
- Kotalík, Jiří: 1989  
Der Höhepunkt der Barockarchitektur. In: *Prager Barock. Ausstellungskatalog Schallaburg*. Wien: 231-248
- Kratinová, Vlasta: 1988  
Die Beziehungen zwischen Mähren und Österreich im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Barock in Mähren. Ausstellungskatalog*. Wien: 5-10
- Kroupa, Jiří: 1992  
Die Hofkultur des Adels in Mähren im 18. Jahrhundert – Stand und mögliche Perspektiven der Forschung. In: *Bůžek* 1992: 45-48
- Kulturführer Waldviertel – Weinviertel – Südmähren: 1993  
Hg. Antonín Bartoněk u.a. Wien
- Kuthan, Jiří: 1982  
Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser in Böhmen und Mähren. München – Berlin
- Kuthan, Jiří: 1991  
Zakladatelské dílo krále Přemysla Otakara II. v Rakousku a ve Štýrsku [Gründungswerk von Ottokar Přemysl II. in Österreich und der Steiermark]. Praha
- Kuthan, Jiří: 1993  
Südböhmen – eine Kunstlandschaft am Rande des Landes. In: *Umění* XLI: 220-230
- Ledvinka, Václav: 1992  
Die Funktion der ländlichen Residenzen und der Prager Paläste des südböhmischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Bobková* 1992: 28-41
- Lorenz, Hellmut: 1990  
„Nichts Brachtigeres kan gemachet werden als die vornehmen Gebeude.“ Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit. In: „Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel.“ *Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*. Hg. Evelin Oberhammer. Wien – München: 138-154
- Lorenz, Hellmut: 1991  
Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur. Wien
- Matsche, Franz: 1978  
Gegenreformatorische Architekturpolitik. Casa-Santo-Kopien und Habsburger Loreto-Kult nach 1620. In: *Jb. f. Volkskunde* NF 1: 81-118
- Das Mühlviertel: 1988  
Natur – Kultur – Leben. *Ausstellungskatalog Weinberg*. Linz
- Pánek, Jaroslav: 1992  
Das Leben auf einem Adelsitz in den böhmischen Ländern im 16. und am Beginn des 17. Jahrhunderts. In: *Bobková* 1992: 9-27

- Pánek, Jaroslav: 1993  
Neuzeit. In: Kulturführer 1993: 41-55
- Pichler, Isfried H.: 1975  
Die Werke des Johann Worath in Böhmen. In: Johann Worath 1609-1680. Ausstellungskatalog. Schlögl: 87-88
- Poche, Emanuel: 1986  
Böhmen und Mähren. Ein Bildhandbuch. Leipzig
- Polleroß, Friedrich B.: 1980  
Notizen zur Biographie des Architekten und Bauunternehmers Carl Schlimp (1834-1901). In: Blätter f. Technikgeschichte 39/40: 65-79
- Polleroß, Friedrich B.: 1984  
Der „josephinische“ Hochaltar in Altpölla und der mährische Maler J. L. Daysigner. In: Das Waldviertel 33: 1-19
- Prag um 1600: 1988  
Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Ausstellungskatalog Wien. 2 Bde. Freren
- Preiss, Pavel: 1974  
Johann Michael Rottmayr und Böhmen. In: Mitt. d. Österr. Galerie 18: 18-62
- Preiss, Pavel: 1989  
Die Malerei des Rokoko und des Klassizismus/ Die Plastik vom Frühbarock bis zum Spätklassizismus. In: Prager Barock. Ausstellungskatalog Schallaburg. Wien: 391-420
- Prokisch, Bernhard: 1988  
Kunst im Mühlviertel von 1800 bis 1945. Versuch einer Übersicht. In: Das Mühlviertel: 421-434
- Richter, Václav/Kudělka, Zdeněk: 1972  
Die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren. In: SPFFBU 16: 91-129
- Rizzi, Wilhelm Georg: 1985  
Antonio Beduzzi und die Schloßbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren. In: Intuition und Darstellung. Hg. Frank Büttner/Christian Lenz. München: 211-222
- Schemper-Sparholz, Ingeborg: 1993  
Grenzüberschreitendes in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zur Forschungslage und Beispiele unter besonderer Berücksichtigung der Barockplastik. In: Winkelbauer 1993: 245-256
- Schikola, Gertraut: 1985  
Das öffentliche sakrale Denkmal in den habsburgischen Ländern. Die Auswirkung der Wiener Pestsäule. In: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. Hg. Konstanty Kalinowski. Poznań: 253-271
- Schultes, Lothar: 1988  
Mittelalterliche Plastik im Mühlviertel. In: Das Mühlviertel: 381-392
- Schultes, Lothar: 1988/2  
Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars. In: ÖZKD XLII: 14-37
- Schultes, Lothar: 1990  
Prag und Wien um 1400: Plastik und Malerei. In: Prag um 1400. Der schöne Stil – böhmische Malerei und Plastik in der Gotik. Ausstellungskatalog. Wien: 25-42
- Schwarz, Mario: 1979  
Die Baukunst in Österreich zur Regierungszeit Ottokars II. Přemysl (1251-1276). In: Ottokar-Forschungen. Jb. f. Lk. 45/46: 453-469
- Schwarz, Michael Viktor: 1993  
Die Schöne Madonna als komplexe Bildform: Prolegomena. In: Gaegtens 1993: 89-97
- Seibt, Ferdinand (Hg.): 1985  
Renaissance in Böhmen. München
- Seidl, Christina: 1988  
Zur mittelalterlichen Wand-, Tafel- und Glasmalerei des Mühlviertels. In: Das Mühlviertel: 393-400
- Seidl, Christina: 1989  
Die Meister von Gars und Eggenburg. Eine Waldviertler Malerwerkstätte des späten 15. Jahrhunderts? In: Das Waldviertel 38: 10-28
- Skalecki, Georg: 1989  
Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Regensburg
- Slapeta, Vladimir: 1987  
Czech Functionalism 1918-1938. Ausstellungskatalog. London
- Stejskal, Karel: 1992  
Die Prager Buchmalerei der Hussitenzeit und ihre Beziehung zu Mähren. In: Uměň XXXX: 380-384
- Suckale, Robert: 1993  
Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens. In: Gaegtens 1993: 65-70
- Svestka, Jiří: 1991  
Kubismus in Prag – Das Dilemma einer mitteleuropäischen Avantgarde. In: 1909-1925 Kubismus in Prag. Ausstellungskatalog. Düsseldorf: 16-21
- Die tschechische Malerei des XIX. Jahrhunderts aus der Nationalgalerie Prag: 1984  
Ausstellungskatalog. Wien
- Ulm, Benno: 1988  
Gotische Architektur des Mühlviertels. In: Das Mühlviertel: 375-380
- Wagner-Rieger, Renate: 1988  
Mittelalterliche Architektur in Österreich. St. Pölten – Wien
- Winkelbauer, Thomas (Hg.): 1993  
Kontakte und Konflikte. Böhmen, Mähren und Österreich: Aspekte eines Jahrtausends gemeinsamer Geschichte. Horn – Waidhofen an der Thaya
- Zatloukal, Pavel: 1994  
Roter Neonster als Heiliger Geist. Olomouc – mährische Hauptstadt des Sozialistischen Realismus. In: Kunst und Diktatur. Hg. Jan Tabor. Baden: 838-847
- Zemek, Metoděj: 1991  
Österreichische Architekten südmährischer Schlösser (17.-19. Jahrhundert). In: Österreichische Osthefte 33: 569-584