

DAS KRUZIFIX AN DER FASSADE

PROLEGOMENA ZUR IKONOGRAPHIE DER KIRCHENBAUKUNST IM 19. JAHRHUNDERT

VON WOJCIECH BAŁUS

Der heutige Forschungsstand zur Architektur des 19. Jahrhunderts bietet eigentlich noch keine ausreichende Basis für gesicherte Aussagen über einzelne ikonographische Motive. Die Inventarisierung von Baudenkmalern des Historismus setzte erst sehr viel später ein als die Erfassung mittelalterlicher und barocker Monumente, so daß die Materialkenntnis über den Bestand des 19. Jahrhunderts nach wie vor lückenhaft ist. Obwohl diese Situation deprimierend ist, erscheint es wichtig, sich nicht nur um den weiteren Ausbau der Kunsttopographien zu bemühen, sondern parallel dazu auch die Aufarbeitung der Motive zu beginnen: Es sollten vorläufige Studien zu den verschiedenen ikonographischen Themen in Angriff genommen werden, die es – trotz des fragmentarischen Wissensstandes – ermöglichen, Strukturen zu erkennen, in die neu erarbeitetes Material eingebaut werden könnte. Die folgende Skizze wird deshalb einen Beitrag zur plastischen Dekoration von Kirchen des 19. Jahrhunderts liefern; sie soll anhand von wenigen Beispielen einen Einblick in die wenig bekannte Ikonographie und Symbolik historistischer Architektur geben.

Die Wiener Elisabethkirche: das Wesen des Christentums und die Macht der katholischen Kirche

Im Jahre 1857 entschied der Wiener Kardinal-Erbischof, daß auf der Wieden, und zwar vor der sogenannten Belvederelinie, eine neue Pfarrkirche errichtet werden sollte. Die zugehörigen Baupläne entwarf der Architekt Hermann Bergmann zwei Jahre später, und nach einem raschen Bewilligungsverfahren wurde der Bau noch im selben Jahr 1859 begonnen. Die Bauarbeiten dauerten längere Zeit. Erst 1865 entstanden die Modelle für den plastischen Schmuck der Fassaden; ein Jahr später, 1866, wurde die Kirche geweiht, 1868 war der Bau endgültig fertig¹.

Die Elisabethkirche spielt in der Wiener Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Zwar bot sie nicht das erste Beispiel für die Anwendung neugotischer Formen – es existierten bereits Planserien für die sogenannte „Monumentalkirche bei der Belvedere-Linie“ (1845) bzw. die Breitenfelderpfarrkirche (1852) sowie für die Bauten der Votivkirche (ab 1855) und der kleinen Elisabeth-Votivkapelle „Am Himmel“ (1854–1856) –, aber erst mit der Elisa-

Bei Frau PD. Dr. Sibylle Appuhn-Radtke (München) möchte ich mich für ihre freundliche Hilfe und besonders für ihre große Mühe, mein „Deutsch“ in die richtige deutsche Sprache zu übersetzen, sehr herzlich bedanken.

¹) S. KRONBICHER-SKACHA, Die Wiener „Beamtenarchitektur“ und das Werk des Architekten Hermann Bergmann (1816–1886), in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 39, 1986, S. 191–192; R. WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 165; DIES., Architektur vom Klassizismus bis zur Sezession, in: R. WAGNER-RIEGER/K. EGGERT, Architektur in Wien (= Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, Bd. VII/3), Wien 1973, S. 215.

bethkirche entstand ein Gebäude, das als spezifisches Vorbild für kleinere neugotische Pfarrkirchen im letzten Jahrhundertdrittel dienen konnte².

Schon in einem Entwurf von 1852 (wahrscheinlich für die Breitenfelder Pfarrkirche) hatte Bergmann die in der ersten Jahrhunderthälfte dominierenden Konventionen durch die Einführung von differenziert gestaffelten Bauteilen durchbrochen³; diese Tendenz nahm in der Elisabethkirche weiter zu.

Die Neugotik in Mitteleuropa war vor 1850 durch ein klassisches bzw. klassizistisches Raumgefühl geprägt. Die Kirchen waren blockhaft strukturiert und bestanden nur aus wenigen Teilen, die dem massigen, kubischen Langhaus untergeordnet waren oder – als Türme – aus diesem aufstiegen. Das Musterbeispiel dafür ist die Münchner Mariahilfkirche in der Au (Joseph Daniel Ohlmüller, 1831–1839), deren Einfluß auch in Wien – in Paul Sprengers Entwurf für die Monumentalkirche – erkennbar ist⁴.

In der Elisabethkirche ist der Innenraum zwar ähnlich wie in der Monumentalkirche als Staffelhalle konzipiert, aber die unterschiedliche Höhe der Gewölbe manifestiert sich auch im Außenbau durch eine pseudobasilikale Staffelung der Schiffe. Dazu kommt eine starke Differenzierung aller übrigen Bauteile: Turm und Vorhalle sind vom Langhaus abgesetzt, auch das Querhaus ist deutlich als ein Teil für sich gemeint, was im Inneren die Querhaus-Emporen betonen; der zweiachsig, polygonal geschlossene Chor ist durch symmetrische Anräume bereichert. Dank ihrer komplizierten Raumdisposition rekurriert die Elisabethkirche viel stärker auf die historische Gotik als die früheren neugotischen Kirchenbauten; sie zählt deshalb zu jener Stilhaltung, die nach Renate Wagner-Rieger als „strenger Historismus“ bezeichnet wird⁵.

Der strenge Historismus war nicht nur durch die „richtige“, archäologisch-positivistische Anwendung der stilistischen Formen der Vergangenheit gekennzeichnet. Im Hintergrund stand auch die Forderung, die Kenntnis der Stilformen mit einem tiefen Verstehen der symbolischen und weltanschaulichen Inhalte der historischen Architektur zu verknüpfen. In der Theorie der Kirchen(bau)kunst zeigt sich diese Tendenz schon in den 1830er Jahren, und ihre Bedeutung und Popularität steigert sich weiter bis zur Jahrhundertmitte. Typisch dafür ist eine Rückbesinnung auf die theologisch-liturgischen Quellen des Mittelalters (vor allem das *Rationale Divinorum Officiorum* des Durandus), in denen man eine Antwort auf die Frage sucht, was eigentlich ein Gotteshaus sei und welche symbolische und liturgische Bedeutung und Bestimmung jedes seiner Teile tragen solle⁶. Als Joseph Helfert, der Prager Jurist und Verfechter der josephinischen Richtung in Kirchenpolitik und Kirchenbaupraxis, zuerst 1823 und zum zweiten

² WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur (zit. Anm. 1), S. 165, 162–163; DIES., Architektur vom Klassizismus bis zur Sezession (zit. Anm. 1), S. 137–138; KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), S. 182–186 und 191; W. KRAUSE, Neugotische Tendenzen in der Sakralkunst des österreichischen Historismus, in: Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985), hrsg. v. O. WESSELY, Linz 1988, S. 36–37; M. SCHWARZ, Die verfallene Kapelle am Himmel, in: Steine sprechen, 45/46, 1974, S. 1–2.

³ KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), S. 185–186, Abb. 17.

⁴ H. BAUR, Neugotik, München 1981, S. 96–98. – Die Pläne für die Monumentalkirche sind in der Albertina (Plansammlung, Mappe 22, Umschlag 5 und Mappe 23, Umschlag 3–5; WAGNER-RIEGER, Architektur vom Klassizismus bis zur Sezession, zit. Anm. 1, S. 138 und Anm. 285) und im Allgemeinen Verwaltungsarchiv in Wien (Plansammlung, Inv. Nr. 1927) erhalten, siehe auch: KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), S. 175 und Anm. 57.

⁵ WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur (zit. Anm. 1), S. 150.

⁶ L. J. ROGIER/G. DE BERTIER DE SAUVIGNY/J. HAJJAR, Nouvelle histoire de l'Eglise, 4, Paris [o. J.]; ich benutzte die polnische Fassung: Historia Kościoła 1715–1848 (= Historia Kościoła, Bd. 4), Warszawa 1987, S. 289–291. – A. L. MAYER, Liturgie, Romantik und Restauration, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, 10, 1930, S. 131–141.

Mal 1834 über die Symbolik des Kirchengebäudes schreibt, vergleicht er den zeitgenössischen Kirchenbau mit dem Salomonischen Tempel: So wie der Tempel in Jerusalem aus drei Teilen bestanden habe, solle auch die heutige Kirche aus einem *Vorbhof* mit Turm, einem Schiff und einem *Sanctuarium* bestehen⁷. Obwohl der Salomonische Tempel schon seit frühchristlicher Zeit als Muster der Kirchenexegese gedient hatte⁸, benutzt Helfert den Topos erneut, um die oben erwähnte Einfachheit der Kirchengebäude theoretisch zu untermauern und damit die Kargheit der Sakralbaukunst unter Joseph II. und Franz I. zu verteidigen. Helferts Interpretation selbst ist ebenfalls karg, aufklärerisch klar und ideologisch transparent. Sie konnte daher auch für alle anderen Konfessionen anwendbar sein (was sie auch war)⁹, umso mehr, als Helfert keinen Theologen zitiert, genausowenig wie ihn die Geschichte der Architekturtheorie interessiert. Sein Interpretationsmodell blieb isoliert. Zwei Jahrzehnte später kann kein Handbuch der Kirchenbaukunst mehr auf konfessionell geprägte theologisch-historische Auseinandersetzungen verzichten. Johann Kreutz schreibt 1857 in seiner Abhandlung „Das Ideal des christlichen Kirchenbaues“: *Bei diesem dritten Motiv [d.h. bei der Bedeutung des inneren Gehalts der Kirche; W. B.] [...] würde nicht allein von der Kunstwissenschaft aus, sondern auch von der Theologie, dem aus ihr folgenden Heiligungs-Zwecke entsprechend, über die Kirchen-Bildung die nächste Bestimmung getroffen werden müssen, und zufolge der Superiorität, welche der Theologie als Führerin zur richtigen Erkenntnis über die Kunst zusteht, würde sich dabei zugleich der Fall ergeben, daß eine nur ästhetisch motivierte, die Form betreffende Schaffung ungenügend wäre, und sonach die Aufgabe gänzlicher Umbildung des Baues dem Kunstwerke von ihr aus zu käme*¹⁰. Für Johannes Kreuser, einen Apologeten der Gotik und insbesondere des Kölner Domes, ist klar, daß auch die Kunst verschwindet, *wo der Geist ausgeht. So beginnt auch der Verfall der Baukunst [...] mit dem Verfall der Symbolik, d.h. der den Stoff beseelenden Geistigkeit, dem sich das Unglück der Religionsspaltung zugesellte*¹¹. Das Streben nach Symbolik wurde zum Allgemeingut.

Besonders in drei Ländern entwickelte sich diese neue Einstellung zum Verständnis der Symbolik am Kirchengebäude. Zuerst sei Großbritannien genannt, wo das sogenannte „ecclesiological movement“ schon kurz nach 1830 entstand, zuerst als Bewegung der „Tractarians“, ab 1839 im Verein „The Ecclesiological Society“ organisiert. Die Ziele dieser Bewegung waren es, durch gründliche historische Studien den Glauben wiederzuerwecken, das kirchliche Leben zu erneuern und der Liturgie ihre verlorene Originalität wiederzugeben. Zwar verdächtigte man die „Ecclesiologists“ pro-katholischer Sympathien (weil sie sich u.a. mit Durandus beschäftigten), was zu starkem Widerstand in der Kirchenführung führte, die Bewegung erreichte aber trotzdem ihr Ziel: Im Laufe von etwa zwanzig Jahren wurde die klassizistische Kirchenbaukunst durch eine neugotische ersetzt und die Liturgie stark verändert¹².

⁷) J. HELFERT, Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude, Prag 1834², S. 38. – Allgemein zum Thema der josephinischen Kirchenbaukunst siehe: E. SPRINGER, Die Josephinische Musterkirche, in: Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhundert, 11, 1996, S. 67f.

⁸) P. v. NAREDI-RAINER, Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994, S. 48f.; M. BÜCHSEL, Ecclesiae symbolorum cursus completus, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 9, 1983, S. 78–83.

⁹) Man darf nicht vergessen, daß nach der Gleichstellung der Konfessionen durch Joseph II. dieselben Musterpläne für die katholischen, protestantischen und griechisch-katholischen Kirchen benutzt wurden. Siehe dazu P. KRASNY, Architektura unicka Galicji po I rozbiórce Rzeczypospolitej, in: Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku, Warszawa 1998, S. 355–379; G. KELÉNYI, Zur Frage der ungarischen barocken Normalpläne, in: Acta Historiae Artium, 24, 1978, S. 311–315.

¹⁰) J. KREUTZ, Das Ideal des christlichen Kirchenbaues, München 1857, S. 3.

In Frankreich spielte der Kreis der „Annales Archéologiques“ eine vergleichbare Rolle innerhalb der katholischen Kirche. Von dort stammten die Vorkämpfer der „neugotischen Partei“ in der französischen Kirchenbaukunst wie Viollet-le-Duc oder Jean-Baptiste Lassus. Viel wichtiger in unserem Zusammenhang war aber die Tätigkeit von Adolphe-Napoléon Didron, dem die Kunstgeschichte die ersten zusammenfassenden und systematischen Abhandlungen über die christliche Ikonographie verdankt („Iconographie chrétienne. Histoire du Dieu“, 1843, und „Manuel d'iconographie chrétienne“, 1845)¹³. Didrons Bücher wurden auch außerhalb Frankreichs benützt; sie dienten u. a. als Quellen für Handbücher zur kirchlichen Praxis.

In Deutschland wäre der Kreis um die Kölner Dombauhütte mit August Reichensperger und dem schon erwähnten Johannes Kreuser zu nennen: Publikationsorgane dieses Kreises waren das „Kölner Domblatt“ und das „Organ für christliche Kunst“. Schließlich ist an Karl Schnaase zu erinnern, der sich in seinem „Handbuch für Kunstgeschichte“ auch mit der Ikonographie auseinandersetzte¹⁴.

Die Kirchenbautheorie und -praxis des strengen Historismus erforderte einen historischen, d. h. anticlassizistischen Zugang zur räumlichen Disposition des Gotteshauses. Im Zentrum des Interesses stand einerseits die liturgisch geprägte Gliederung des Gebäudes, andererseits die Kreuz-Symbolik. Häufig waren beide Interpretationsansätze vermischt.

Kreuser zog folgenden Schluß: *Ohne Kreuz, d.h. den Kreuzestod des Herrn, gäbe es keine Erlösung und das Sinnbild des Kreuzes für die Erlösung lag also ganz nahe*¹⁵, und deshalb: *Die Kirche ist der Gekreuzigte als Herr des Hauses*¹⁶. Das Kirchengebäude solle die Form des Kreuzes tragen. Vinzenz Statz stellte diese Idee sehr deutlich dar, indem er ein Kreuzifix in einen Grundriß des Kölner Doms einzeichnet (Abb. 1). In den Versen, die die Zeichnung begleiten, erklärt der Architekt:

*Ist der Grundriß recht gestellt,
Man die Höhe leicht erhält.
Alle Punkte finden Kreise
Nur nach regelrechter Weise.
Lass bc ed sich überschlagen,
Und du bist am Kronenkragen [...]*¹⁷

¹¹) J. KREUSER, Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst, Berlin 1844, S. 96.

¹²) K. CLARK, The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste, New York 1962, S. 150–175; G. GERMANN, Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974, S. 97f.; St. MUTHESIUS, Das englische Vorbild. Eine Studie zu der deutschen Reformbewegung in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 26); München 1974, S. 19–20.

¹³) J.-M. LENIAUD, Jean-Baptiste Lassus (1807–1857) ou le temps retrouvé des cathédrales (= Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, 12), Genève 1980, S. 120–123; M. P. DRISKEK, Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France, University Park 1992, S. 81–83; B. FOUCAIT, Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860), Paris 1987, S. 4–5 und 67; GERMANN, Neugotik (wie Anm. 12), S. 125f. Zur Geschichte des Begriffs „Ikonographie“ siehe: L. KALINOWSKI, Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego, in: Prace z Historii Sztuki, 10, 1972, S. 12–20.

¹⁴) MUTHESIUS, Das englische Vorbild (zit. Anm. 12), S. 17–20 und 32–35; M. J. LEWIS, The Politics of the German Gothic Revival. August Reichensperger, New York 1993; GERMANN, ebenda, S. 139f.

¹⁵) KREUSER, Kölner Dombriefe (zit. Anm. 11), S. 20.

¹⁶) J. KREUSER: Wiederum christlicher Kirchenbau. Geschichte der Baukunst, apostolische Baugesetze, Symbolik, Ausstattung von Kirchen vorzüglich mit Bezug auf den Kölner Dom nach Gesetzen, vier Vorlesungen nebst Zusätzen: 1. Basilika, 2. Geschichte des Altars, 3. Taufhaus, 2, Brixen 1869, S. 274.

¹⁷) Zit. nach ebenda, S. 275. Zur Geschichte dieser Idee siehe: M. ELIADE, Sacred Architecture and Symbolism, in:

Statz nahm als Architekt hinter der Kreuzform der Kirche die hier geltenden geometrischen Regeln wahr. Damit folgte er Friedrich Hoffstadt, der sich als erster Autor des 19. Jahrhundert detailliert mit den geometrischen Prinzipien gotischer Architektur auseinandergesetzt hatte, und zwar im Buch „Gotisches ABC“¹⁸. Vom liturgischen Standpunkt aus wurde die Kreuzform jedoch auf andere Weise erklärt. *Dieses Gemach*, so Georg Jakob, *dieser Saal wurde zur Opferstätte, zur Kirche, durch das Opfer. Aber zum Opfer gehört im neuen Testamente, wie im alten der Altar wesentlich, und ebenso der Priester am Altare, und wiederum da Apostelgeschichte so klar die Theilnahme aller Gläubigen am Gebet und Opfer ausspricht, die Gemeinde. Offenbar war der Platz der Gemeinde nicht am Altare, also Altar und Priesterschaft von der Gemeinde gesondert. Das die Trennung nach der Breite hin. Die Gemeinde selbst aber schied sich, wie der Apostel andeutet, und es bald Gesetz wurde, nach Geschlechtern in zwei Theile. Das die Trennung nach der Länge hin. Das ist aber eine Trennung im Kreuze. Die Kreuzesarme scheiden Priester und Volk, und der längere Theil des Kreuzes scheidet die Geschlechter. Sonach ist die Opferstätte, die Kirche, durch's Kreuz getheilt, und auf das Kreuz gestellt. Das Kreuz ist durch die innere Gliederung der Opfernden und Mitopfernden die Grundform der Kirche*¹⁹.

Um zur Elisabethkirche zurückzukehren: Man kann sagen, daß ihre Neuheit darin besteht, daß ihr eine deutliche, klar gegliederte Kreuzform zugrundeliegt. Sie entspricht damit einer neuen Tendenz der sakralen Architektur, die sowohl Resultat einer intensiveren Beschäftigung mit der Gotik als auch Folge von theologisch-historischen und kunsthistorischen Forschungen zur mittelalterlichen Architektursymbolik war.

Hermann Bergmann plante von Anfang an, seine Kirche mit plastischen Darstellungen zu schmücken. Auch dies gehörte zur neuen Vision der katholischen Kirche. Johannes Kreuser schrieb über die Verbindung von Architektur und *Sinnbildnerei*: Sie [d.h. die Sinnbildnerei; W. B.] *gehört wesentlich mit zu dem Bauwerke, ja sie ist einer der Geister, der am lautesten aus den Steinen spricht. Will und darf die heilige oder Kirchenbaukunst nichts anders verkörpern, als den Glauben und die Meinungen und die Gefühle der Völker in ihrem Verhältnisse zu dem Unsichtbaren, d. h. der Gottheit, so liegt das Sinnbild nicht nur nahe, sondern ist nothwendig; denn das Außersinnliche läßt sich auf keine andere Weise darstellen, als sinnlich, d. h. im Sinnbilde*²⁰. Die im Allgemeinen Verwaltungsarchiv in Wien erhaltene, 1859 datierte Projektansicht der Elisabethkirche (Abb. 2) zeigt an der Querhausfassade, im Bereich der Fenstergruppe, zwei mit besonderer Genauigkeit gezeichnete Figuren: den gekreuzigten Christus, dessen Kreuz vor dem Zentrum des Rundfensters liegt, und die Mater Dolorosa zu Füßen des Kreuzes zwischen den beiden Lanzettfenstern²¹. Beide Figuren wurden von Rudolf Zafouk nach Bergmanns Entwurf

DERS., *Symbolism, the Sacred and the Arts*, hrsg. v. D. APOSTOLOS-CAPPADONA, New York 1986, S. 121–124; J. HANI, *Le Symbolisme du temple Chrétien*, Paris 1962, Kap. V und VI; J. SAUER, *Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902, S. 111.

¹⁸) Fr. HOFFSTADT, *Gotisches A-B-C Buch*, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute, München 1840. Ich benützte die französische Fassung des Buchs: DERS., *Principes du style gothique exposés d'après des documents authentiques du moyen-âge*, übers. v. Th. AUFSCHLAGER, Liège 1851. Siehe auch: H.-W. KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991³, S. 363f.

¹⁹) G. JAKOB, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1857, S. 8.

²⁰) KREUSER, *Kölner Dombriefe* (zit. Anm. 11), S. 2.

²¹) Allgemeines Verwaltungsarchiv, Plansammlung, Inv. Nr. A-II-C/51, veröffentlicht das erste Mal von KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), Abb. 20.

verwirklicht (Abb. 3)²². Das gesamte vorhandene Skulpturenprogramm der Kirche ist jedoch sicherlich reichhaltiger als ursprünglich vorgesehen; so befindet sich unter der Fenstergruppe der Querhausfassade noch ein Flachrelief mit Christus am Ölberg, das auf Bergmanns Entwurf fehlt.

Die gesamte Skulpturenausstattung der Elisabethkirche besteht aus Freifiguren und Flachreliefs am Außenbau und im Innenraum der Kirche. Die Eingangsfassade ist der heiligen Elisabeth gewidmet. Ihre Figur steht am Trumeau des Hauptportals, das Tympanon darüber zeigt Szenen aus ihrer Legende, Darstellungen ihrer karitativen Werke. Das Innere der Vorhalle zieren zwei Büsten: rechts vom Eingang jene eines segnenden Christus mit dem Buch, auf dem die Buchstaben Alpha und Omega lesbar sind, links die Büste Johannes des Täufers. Im Kirchenraum selbst konzentrieren sich die Skulpturen auf zwei Bereiche: die Kapitelle am letzten Säulenpaar zwischen Lang- und Querhaus, wo die Evangelistensymbole erscheinen, und die Emporenarkaden im Querhaus, wo die Apostel Petrus (rechts) und Paulus (links) stehen. Am Außenbau entspricht der Passionsthematik an der beschriebenen Querhausfassade eine Darstellung der Kindheit Jesu an der gegenüberliegenden Fassade: Als Flachrelief wurde die Geburt dargestellt, während zwischen den beiden Lanzettfenstern die Regina Coeli mit dem Jesuskind steht (Abb. 4).

Im Skulpturenprogramm der Elisabethkirche kann man drei Themengruppen unterscheiden. Die erste betrifft die hl. Elisabeth, ist also einfach mit dem Patrozinium der Kirche verbunden. Die zweite – die für uns wichtigste – konzentriert sich auf Jesus Christus. Die dritte, jene der Heiligen, dient nur als Ergänzung der beiden ersten Themengruppen.

Christus wird als Kind, als leidender Erlöser und als Lehrer der Welt gezeigt. Diese Darstellungstypen entsprechen weitgehend dem, was Carl Schnaase, Georg Kallenbach, Georg Jakob und andere Autoren über die mittelalterliche Ikonographie Christi schrieben: *Der gründlichste Symboliker des Mittelalters (Durandus im Rationale lib. I. cap. 3)*, so Schnaase, *spricht es geradezu aus, daß der Erlöser in den Kirchen nur in drei Momenten dargestellt werden dürfte, entweder auf dem Throne sitzend, oder am schmachvollen Kreuze hängend, oder endlich auf dem Schoosse der Mutter. Eine vierte Darstellung, die nicht minder häufig ist, fügt er selbst an anderer Stelle hinzu, die nämlich, als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in der Hand*²³. Von den vier bei Durandus erwähnten Möglichkeiten sind in der Elisabethkirche drei verwirklicht. Diese Themenwahl unterstreicht die wesentliche Rolle, die theologisch geprägte ikonographische Untersuchungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts spielten.

Die Elisabethkirche entstand kurz nach dem Konkordat zwischen dem Apostolischen Stuhl und Österreich (1855), das für die Länder der Donaumonarchie das Ende der josephinischen Kirchenreform bedeutete. Die neue (bzw. wiedergewonnene) privilegierte Position der katholischen Kirche fand schnell auch ihren Ausdruck in der Architektur. Es sei an den Linzer Dom

²²) Manche Arbeiten Zafouks für die Elisabethkirche (aber nicht alle) erwähnt in: C. v. WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 59, Wien 1890, S. 85; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 36, Leipzig 1947, S. 381.

²³) C. SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 2/1 (=Geschichte der bildenden Künste, 4/1), Düsseldorf 1850, S. 386. – G. G. KALLENBACH, *Beiträge zum Verständnis der Kirchen-Baukunst mit besonderer Rücksicht auf Neubauten, Restauration und Ausstattung* (= Quartalblatt des Vereins der Erzdiözese Bamberg für christliche Kunst-Archäologie, Zwei Jahrgänge), Bamberg 1857–1858, S. 32; JAKOB, *Kunst im Dienste der Kirche* (zit. Anm. 19), S. 52–54; J. STOCKBAUER, *Kunstgeschichte des Kreuzes. Die bildliche Darstellung des Erlösungstodes Christi im Monogramm, Kreuz & Crucifix*, Schaffhausen 1870, S. 317.

(Vinzenz Statz, ab 1862) erinnert, dessen imposanter Turm so über die ganze Stadt dominiert, wie die Institution der katholischen Kirche alle anderen Institutionen überragen sollte²⁴. Die Figuren am Außenbau der Elisabethkirche sind zwar nicht wirklich kolossal, ihr Maßstab jedoch wirkt trotzdem mächtig auf den Betrachter. Zum Kolossalen gehört wesentlich, daß seine Bedeutung sich vor allem in der Größe – und erst dann in der Ikonographie und schließlich der künstlerischen Form – erschließt²⁵. In diesem Kontext betrachtet, könnte auch das monumentale Skulpturenprogramm der Elisabethkirche als Manifestation kirchlicher Macht gemeint sein, weil es gerade am Außenbau angebracht wurde, d.h. vom *sacrum* ins *profanum* ausstrahlt. Die plastische Ausstattung der Kirche überschreitet das sakrale „Zentrum“, sie greift in den Bereich des städtischen Alltagslebens ein, will auch in jenem Raum dauerhaft präsent sein, der nicht nur das Heilige umfaßt²⁶.

Das Kruzifix an der Elisabethkirche besitzt sein spätmittelalterliches Vorbild im Kruzifix an der Westfassade des Domes zu Regensburg, das wahrscheinlich noch unter dem Dombaumeister Andreas Engel, 1419–1456, entstand (Abb. 5)²⁷. Vergleichbar ist sowohl die Plazierung des Kreuzes zwischen zwei Maßwerkfenstern als auch die Überschneidung des Oculus. Der Regensburger Dom war bereits um die Jahrhundertmitte gut bekannt, so daß Bergmann eine Abbildung der Westfassade leicht finden konnte (wenn er Regensburg nicht während seiner Studienreise durch Deutschland, Frankreich und Belgien, die er noch in seiner Prager Zeit, vor 1850, unternahm, nicht sogar selbst besucht hatte)²⁸. 1839 publizierten Justus Popp und Theodor Bülow als 8. Heft über den *deutschen Baustyl* die mittelalterliche Architektur von Regensburg. Das Werk enthält große Blätter mit Aufnahmen verschiedener Baudenkmäler, darunter auch des Regensburger Doms und seiner Westfassade²⁹. Bei der Restaurierung des Doms, die Friedrich von Gärtner 1834–1839 leitete, war auch Bernhard Grueber tätig, der seit 1844 an der Prager Akademie Architektur lehrte, also zur gleichen Zeit, als Bergmann am Prager Polytechnikum als Assistent tätig war³⁰. Abbildungen von der Westfassade des Regensburger Doms finden sich außerdem in dem Buch „Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland“ von G. M. Dursch (2. Auflage 1856), im dritten Band der „Denkmale deutscher Baukunst“ (1857) von Ernst Förster³¹ und auf dem Frontispiz von Georg Jakobs Buch über die Kirchenkunst aus demselben Jahr (Abb. 6).

Die Bedeutung des Kruzifixes an der Kirchenfassade erschien verschiedenen Autoren als klar und eindeutig. *Das Kruzifix in der Mitte des Mittelfeldes*, so Förster über Regensburg, *bedarf kei-*

²⁴) KRAUSE, Neugotische Tendenzen (zit. Anm. 2), S. 37–38; DERS., Wende oder Übergang? 1848 und die Anfänge der franzisko-josephinischen Architektur: Mythos und Motive, in: Acta Historiae Artium, 36, 1993, S. 137.

²⁵) A. GRZYBKOWSKI, Geneza kolosa malborskiego, in: Ikonotheka, 6, 1993, S. 75–81.

²⁶) Zur Problematik von *sacrum/profanum*, siehe: M. ELIADE, Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Hamburg 1957; ELIADE, Sacred Architecture (zit. Anm. 17), S. 105–129.

²⁷) A. HUBEL/M. SCHULLER, Der Dom zu Regensburg. Vom Bauen und Gestalten einer gotischen Kathedrale, Regensburg 1995, S. 134f.

²⁸) KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), S. 165.

²⁹) J. POPP/TH. BÜLOW, Die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Dargestellt durch den Dom, die Jakobskirche, die alte Pfarre und einige andere Überreste deutscher Baukunst (= Deutscher Baustyl, 8), Leipzig 1839, 1. Blatt. Ich benützte die französische Fassung des Werkes: J. POPP/TH. BULEAU [sic!], Les trois âges de l'architecture gothique, son origine, sa théorie, Paris 1841, VIII^e cahier, 1^{re} planche.

³⁰) KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), S. 165 und 171.

³¹) E. FÖRSTER, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerie und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, 3, Leipzig 1857; G. M. DURSCH, Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland, Tübingen 1856, Tafel IX.

ner Erklärung³². Kreuser: *Die Kirche ist der Gekreuzigte als Herr des Hauses. Wie wir schon mehrmals andeuteten, steht derselbe Hausherr in Regensburg auch aussen zwischen den beiden Thürmen im Westen*³³. Ausführlicher erklärt Christian Wilhelm Schmidt die Bedeutung des Motivs, allerdings nicht auf den Regensburger Dom, sondern auf die Liebfrauenkirche in Trier bezugnehmend, wo sich ebenso eine Kreuzigungsgruppe aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts im Giebel der Westfassade befindet (Abb. 7)³⁴. *Wir kommen nun zu den Bildwerken, die neben und über dem Rundbogen des Portals angebracht sind. Sie machen für sich allein schon ein Ganzes aus. Es ist in denselben die Idee des zur Versöhnung des Menschengeschlechtes von Christo in freiwillig erlittenem Kreuzestode dem himmlischen Vater dargebrachten Opfers ausgesprochen. Die Wahl dieses Gegenstandes war motiviert durch jene höchste und erhabenste Bestimmung des Gebäudes, welche durch die darin vorzunehmende geheimnisvolle Darstellung des Opfertodes Jesu in der Eucharistie erfüllt wird*³⁵.

Das Kruzifix an der Kirchenfassade erklärt also oder bestätigt die Bestimmung des Gebäudes schlechthin. Es kann deshalb dieselbe Bedeutung tragen wie ein kreuzförmiger Grundriß – ich erinnere an die Zeichnung von Vinzenz Statz – und damit das wesentlichste Geheimnis des christlichen Glaubens ausdrücken. Johann Kreutz verbindet Aussagen über den Altar als Opferstätte mit dem Kreuzsymbol: Der Altar als Mittelpunkt der Kirche müsse nicht nur gedanklich wahrgenommen, sondern auch durch die Gesamtanlage hervorgehoben werden. Vordringliche Aufgabe der Architektur sei es, den Charakter des Gotteshauses als einer Opferstätte zu betonen. Dazu könne sowohl die Position des höchsten Turms über dem Altar als auch der *Monumentalausdruck der Öffnung des Mittelschiffs* dienen³⁶. *In Betreff der Wahl dieses monumentalen Sprachausdrucks*, so Kreutz über die Westfassade seiner idealen Kirche (Abb. 8), *welchen der Rechtgläubige bei einem nicht beigefügten Obdachsräume an dem für den Altar allein erbauten Umschlusse, das Wesen der hochheiligen Hostie und ihrer hohen Feier begriffsmässig würdigend, über der Pforte dieses Umschlusses sich bilden würde, kann nur ein einziges Motiv vorliegen, das zugleich als ein geltender Prüfstein der Reinheit der Liebe zu Gott, zu sich und dem Nächsten zu betrachten ist. Dieses Motiv kann kein anders sein, als das der Selbstverläugnung, deren Versinnlichung in dem einfachen Kreuze in dem Masse klar und umfangsrichtig erscheint, in welchem Christus, Kraft ihrer, der Culminationspunkt des edelsten Wirkens in der Geschichte der Menschheit ist*³⁷. Der Autor spricht zwar nur von einem Kreuz, nicht von einem Kruzifix, aber beides veranschaulicht gleichermaßen den Kern des Christentums, indem es mit künstlerischen Mitteln das Wesen der Erlösungstat Christi abbildet und den Inhalt des eucharistischen Opfers sinnlich darstellt. Das monumentale Kruzifix an der Fassade – wiederholen wir es nochmals – verkörpert auf diese Weise die Bestimmung des Gotteshauses; es verdoppelt die Aussage der Architektur. Man kann das Kruzifix an der Fassade als redundantes Symbol begreifen.

Die Elisabethkirche war um die Mitte des 19. Jahrhundert nicht der einzige Kirchenbau in Wien, dessen Außenwände Skulpturen trugen. Sprenger plante für seine Monumentalkirche

³²) FÖRSTER, ebenda, S. 23.

³³) KREUSER, Wiederum christlicher Kirchenbau (zit. Anm. 16), S. 274.

³⁴) Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier. Mit Ausnahme des Domes (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, hrsg. v. P. CLEMEN, 13, III. Abt.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, 3), Düsseldorf 1938, S. 166.

³⁵) CHR. W. SCHMIDT, Römische, Byzantinische und Germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung. I. Lieferung: Die Liebfrauen-Kirche in Trier, Trier 1836, Textband, S. 45.

³⁶) KREUTZ, Ideal (zit. Anm. 10), Erklärung des Holzschnittes mit der Frontansicht.

³⁷) Ebenda, S. 34.

eine figürliche Ausstattung³⁸, auch im Entwurf für die Altlerchenfelderkirche von Sicardsburg und van der Nüll waren Figuren vorgesehen (1848)³⁹, riesige Statuen in Nischen stehen an der Hauptfassade der Johannes-Nepomuk-Kirche (Karl Roesner, 1841–1846)⁴⁰. Alle diese Skulpturen stellen aber ausschließlich Heilige dar. Eine kleine Kreuzigungsgruppe sollte dagegen die Lunette des Hauptportals des realisierten Projekts für die Altlerchenfelderkirche (Johann Georg Müller, 1848) schmücken, was jedoch nicht verwirklicht wurde⁴¹. Nur an der Elisabethkirche wurde also ein Kruzifix angebracht. Auch wenn die Kreuzigungsgruppe in der Altlerchenfelderkirche verwirklicht worden wäre, hätte sie keine so monumentale Form erhalten wie die Figur des Gekreuzigten in der Elisabethkirche. Man könnte daraus schließen, daß in der Zeit vor dem Konkordat die Heerscharen der Heiligen (oder allenfalls eine kleine Kreuzigungsgruppe) auftraten, während nach dem Konkordat bewußt das tiefste Symbol des Glaubens Verwendung fand, um die Aussage der Architektur zu verstärken.

Christus wurde in der Elisabethkirche zusammen mit seiner Mutter dargestellt. Zwar ist Maria in allen Fällen ihrem Sohn untergeordnet, zuerst als Theotokos, dann als „Trägerin“ des Gottes (Abb. 4), und endlich als Teilnehmerin seines Leidens (Abb. 3), jedoch betonte die zeitgenössische Mariologie die Rolle Marias in besonderem Maße. Eine neue Welle marianischer Frömmigkeit und das neue theologische Interesse an der Gottesmutter waren dadurch bestimmt, daß Papst Pius IX. 1854 das Dogma von der Unbefleckten Empfängnis Mariä verkündet hatte. Ikonographisch ist die Gottesmutter mit dem Kind aus der Elisabethkirche zwar keine typische Immaculata (sie ist *die Himmelskönigin, das mit herabwallendem Haar und einer Krone geschmückte Haupt zum Christuskinde geneigt, das sie auf den Händen trägt*)⁴², aber die zeitgenössische Mariologie beschäftigte sich auch mit dem alten Thema von *compassio* und *corredemptio*⁴³. Die Marienfiguren verstärken die Gesamtaussage der plastischen Ausstattung: Die Darstellung des Todes Christi wird durch die *compassio Mariae* ergänzt und die Darstellung der Inkarnation weist auf die Erlösungstat voraus. Durch die Präsenz der Marienthemen wurde der

³⁸ KRONBICHLER-SKACHA, Bergmann (zit. Anm. 1), Abb. 19 und die Pläne aus dem AVA (zit. Anm. 4), Tafel VX [1], III, IV, IX, X.

³⁹ H.-CHR. HOFFMANN, Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, in: H.-CHR. HOFFMANN/W. KRAUSE/W. KITLITSCHKA, Das Wiener Opernhaus (= Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche, VIII/1), Wiesbaden 1972, S. 25f. und Abb. 11; B. RICHARZ, Die Altlerchenfelder Kirche in Wien (Diss.), Karlsruhe 1981, S. 64–68.

⁴⁰ WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur (zit. Anm. 1), S. 104–106; D. REDL, Karl Rösner (1804–69). Ein Wiener Architekt von europäischem Format, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 52, 1998, S. 553–559.

⁴¹ RICHARZ, Altlerchenfelder Kirche (zit. Anm. 39), S. 151–152.

⁴² WURZBACH, Biographisches Lexikon (zit. Anm. 22), S. 85. – Zur Ikonographie der Immaculata siehe: J. B. MALON, Iconographie de l'immaculée Conception de la très Sainte Vierge Marie et de la meilleure manière de représenter ce mystère, Bruxelles 1856; JAKOB, Kunst im Dienste der Kirche (zit. Anm. 19), S. 55. Die Marienfiguren aus der Elisabethkirche passen auch zu dem, was Jakob über die Ikonographie der Gottesmutter schreibt: *Vor Allem liebte sie* [die Kunst; W. B.] *die Bilder Mariä mit dem göttlichen Kinde. Zweierlei soll hier hervortreten: einerseits die höhere Weise ihrer Mutterschaft, andererseits die zarteste Liebe zu Jesus und zu den Menschen. Oft tragen Mutter und Kind die Krone, das göttliche Kind die Erdkugel oder ein Reichsapfel mit dem Kreuze obenauf, Maria das Scepter. Und weiter: Maria unter dem Kreuze stehet, [...] erscheint hier immer als Witwe [...], etwas ältlichen Augensichts, kummervoll, aber edel und priesterlich.* Ebenda, S. 55.

⁴³ J. B. CAROL OFM, De corredemptione Beatae Virginis Mariae, Civitas Vaticana 1950, S. 487. Der *locus classicus* der kunsthistorischen Interpretation dieser Problematik ist: O. v. SIMSON, *Compassio and Co-redemptio* in Roger van der Weyden's Descent from the Cross, in: DERS.: Von der Macht des Bildes im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters, Berlin 1995², S. 203–215.

ganzen plastischen Dekoration der Elisabethkirche ein wesentlich katholischer Charakter verliehen.

Noch drei Motive verlangen eine Erklärung. Der gekreuzigte Christus (Abb. 3) hat ein ruhiges Antlitz, seine Arme sind waagrecht ausgespannt und die Beine parallel gesetzt; er folgt also dem „Viernageltypus“. Die horizontal ausgespannten Arme fand man zwar schon bei dem Regensburger Vorbild (Abb. 5), aber das dortige Kruzifix folgt dem gotischen Schema des „Dreinelageltypus“. Es ist interessant festzustellen, daß man den letzteren Typus auch auf Bergmanns Projektansicht (Abb. 2) findet; auch hier sind die Füße Christi überkreuzt und nur mit einem Nagel befestigt. Die Konzeption dieses Details wechselte also zwischen 1859 und 1865.

Kreuser schreibt über die Ikonographie des Gekreuzigten: *Es ist betrübend, wenn man neuere Krucifixe ansieht und Kreuzigungen überhaupt. Es spiegelt sich in ihnen so recht der Verfall und die Bewusstlosigkeit der christlichen Kunst und Künstler. Man scheint nur an das Eine zu denken, daß alles körperliche Gewicht zur Erde zieht, und nach diesem Gesetze der sinnlichen Schwere vergessen Viele, daß der Heilend nicht blos Mensch, sondern auch Gott ist*⁴⁴. Um ein Kruzifix bzw. eine Kreuzigung richtig und *schriftgemäß* darzustellen, solle der Künstler einige Regeln befolgen, von denen drei hier von Bedeutung sind. Erstens: *das alte Kreuz [ist] auf vier Nägel, zwei für die Hände, zwei für die Füße berechnet. Die Kaiserin Helene fand auch die vier Nägel bei'm Kreuze, und ihre Verwendung wird bei den Kirchengeschichtsschreibern vielfach erwähnt. Die drei Nägel und die beiden kreuzweise übereinander genagelten Füße gehören einer späteren Zeit an. Zweitens seien die Arme gerade waagrecht ausgespannt, damit das Ausgedrückt werde, was der Heiland selber sagt, daß er alles an sich ziehen werde, wenn er erhöht, d. h. gekreuzigt sein werde. Also die Liebe des Herrn zu uns soll durch die waagerechte Ausspannung der Arme angedeutet werden. Ja auf einigen alten Bildern sind die Arme sogar ein wenig nach unten gebogen, und wenn die Sinnlichkeit einwirft, so könne unmöglich nach dem beliebten Wörtchen Natur ein Gekreuzigter hängen, so erwidern wir, daß den Gottesmenschen seine Gottheit aufrecht hielt, daß auch die alte Darstellung des Gekreuzigten mit Armen in priesterlicher Opferstellung ebenfalls eine Unmöglichkeit ist, aber die jetzt beliebige Stellung auch (denn alle Muskelbänder würden reißen), oder kürzer, daß die Darstellung der Alten mehr den Schriftgeist, als den Sinnenstoff berücksichtigte. Und drittens versteht es sich von selbst, daß das Antlitz den Ausdruck der höchsten Ruhe tragen muß; denn Unruhe schickt sich nicht für Heiligenbilder, am wenigsten für den Heiligen der Heiligen, und weinerliche Empfinderei war der altchristlichen Kunst fremd*⁴⁵.

Kreusers Bemerkungen rekurrieren auf zwei große theologisch-kunsttheoretische Diskussionen, die schon seit längerer Zeit in der katholischen Kirche geführt worden waren. Einerseits ist seine Einstellung in der gegenreformatorischen Bildertheologie verwurzelt. Im späten 16. und im 17. Jahrhundert setzten sich einige Autoren mit der Problematik der Form des Kreuzes und der Zahl der Kreuzesnägel auseinander. Sie zeigten, daß eine *crux immissa* für die neuen Bilder passender sei (obwohl eine *crux commissa* historisch korrekter wäre), weil sie Platz für den Titulus biete und vor allem weil sie den kosmischen Charakter des Opfers Christi aus-

⁴⁴ J. KREUSER, Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler, geistliche und weltliche Kunstfreunde zur Wiederauffrischung altchristlicher Legende, Paderborn 1863, S. 8; siehe auch: DERS., Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerlei, nebst Andeutungen für Neubauten, 2, Regensburg 1861², S. 72–82.

⁴⁵ KREUSER, Bildnerbuch (zit. Anm. 44), S. 9f. Siehe auch: J. STOCKBAUER, Zur Kunstgeschichte des Crucifixes, in: Organ für christliche Kunst, 22, 1872, S. 217–220.

drücke (das Kreuz auf Golgotha ist in die vier Himmelsrichtungen gerichtet, sein senkrechter Balken verbindet Himmel mit Erde – *nota bene* diese These formulierte schon die frühchristliche Theologie⁴⁶). Für sie war auch der „Viernageltypus“ richtiger, weil die hl. Helena vier Nägel gefunden habe.⁴⁷ Die Bildertheologen diskutierten auch den Unterschied zwischen den Darstellungen, auf denen Christus tot am Kreuz hängt, und jenen, auf denen er lebendig und geradezu am Kreuz ausgespannt ist. Für Johannes Molanus illustrierte die zweite Kreuzigungsform Psalm 22 (21): *Christus [...] in posterioribus tamen imaginibus non minori probabilitate expansus pingitur dicente psalmista, Dinumerauerunt omnia ossa mea*⁴⁸. Wichtig ist auch, daß 1623 die Rituskongregation die Kruzifixe, bei denen Christus mit nach oben gezeigten Armen dargestellt wurde, untersagte: *Germania. Sub mem[oria]l[i]: De Pictura Crucifixi in Germania manibus not expansis, sed in altum fixis. Picturam hui[us]modi non licere*⁴⁹.

Andererseits stehen hinter Kreuzers Aussagen jene Polemiken, die in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich sowohl gegen „jansenistische“ Elemente in der Ikonographie als auch gegen den künstlerischen „Naturalismus“ geführt worden waren⁵⁰. Auslöser der Debatte war Charles Forbes de Montalembert mit seiner 1837 veröffentlichten Abhandlung „De l'état actuel de l'art religieux en France“⁵¹. Er beschreibt dort die 1623 verbotene Kruzifixform mit *Christ aux bras étroits* als typisch jansenistische Darstellung, die zwar nicht durch die Sekte erfunden, aber von ihr angewandt worden sei und sie lange überlebt habe. Für Montalembert und seine Nachfolger drücken die fast vertikal ausgestreckten Arme des Heilands die Lehre vom „schmalen Weg“ aus, dem Weg der Prädestination des Christen als Folge der strikten Beschränkung der Gnade Gottes. *Durch diese Bilder, so Johann Gföllner, sollte die jansenistische Anschauung von der geringen Zahl der Auserwählten einen sinnfälligen Ausdruck erlangen im Gegensatz zur ‚alles umspannenden‘, durch das horizontale Ausstrecken angedeuteten Erlösung aller durch Christus*⁵². Während die horizontal ausgespannten Arme Christi die kosmische Bedeutung des Kreuzes zeigen und den totalen Charakter der Erlösung veranschaulichen, entsprechen die nach oben gerichteten Arme der Doktrin der Prädestination. Außerdem verstärkt eine solche Form der Kreuzigung den Eindruck des Leidens. Für Montalembert wurde damit die jansenistische These der Überlegenheit der menschlichen Natur Christi über seine göttliche Natur betont. Das „jansenistische Kruzifix“ sei dadurch naturalistisch oder humanistisch ge-

⁴⁶ A. GRÜN OSB, *Das Kreuz. Bild des erlösten Menschen*, Münsterschwarzach 1996, Kap. I.2. Siehe auch: [J.] MOLANUS, *Traité des saints images* (Louvain 1570, Ingolstadt 1594), Texte latin, documentation iconographique établie par F. BOESFLUG/O. CHRISTIN/B. TASSEL, Paris 1996, 2, Lib. IV, Kap. IV.

⁴⁷ CHR. HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, S. 382–391; S. APPUHN-RADTKE, *Zum Kreuzigungsbild des Johann Christoph Storer aus dem Hochaltar der Klosterkirche St. Gregor in Petershausen*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, S. 51.

⁴⁸ MOLANUS, *Traité* (zit. Anm. 46), S. 114 (Lib. II, Cap. XXXI).

⁴⁹ Zit. nach: HECHT, *Katholische Bildertheologie* (zit. Anm. 47), Anm. 242 auf S. 381; APPUHN-RADTKE, *Kreuzigungsbild* (zit. Anm. 47), S. 52.

⁵⁰ Zu diesem Thema ausführlich: DRISKEL, *Representing Belief* (zit. Anm. 13), S. 87–97.

⁵¹ CH. FORBES DE MONTALEMBERT, *De l'état actuel de l'art religieux en France* (1837), abgedruckt in: DERS., *Mélanges d'art et de littérature* (= *œuvres complètes*, 6), Paris 1861. Montalembert war bekannt in Köln. Er blieb nicht nur in Kontakt mit Reichensperger von 1847 bis zum seinen Tod im Jahre 1870, sondern besuchte auch persönlich Köln im Jahre 1860. Siehe LEWIS, *Reichensperger* (zit. Anm. 14), S. 163 und 205.

⁵² J. GFÖLLNER, *Kirchliche Bildervorschriften*, in: *Theologisch-praktische Quartalschrift*, 58, 1905, Anm. 5 auf S. 116.

prägt. Der Katholizismus habe – nach Montalemberts Ansicht – jedoch keine humanistischen Elemente: *Tatsächlich, es ist nichts h u m a n i t ä r im Katholizismus, er ist nur göttlich*⁵³. Diese Aussage führte möglicherweise zu dem Fazit, daß nichts Menschliches in der Darstellung des Gekreuzigten zum Ausdruck kommen dürfe; nur dann erhalte die Erlösung Christi überirdischen Charakter.

Die Anschauungen Montalemberts beeinflussten die spätere katholische Kunstgeschichte und -theorie in Frankreich stark. 1848 veröffentlichte der Jesuit Charles Cahier eine Studie über das Lotharskreuz in Aachen. Der Verfasser beschäftigt sich nicht nur mit künstlerischen und ikonographischen Fragen, die das Werk selbst stellt, sondern diskutiert die Darstellungstypen der Kreuzigung im allgemeinen; sein Diskurs mündet in die Ablehnung des „jansenistischen Kruzifixes“⁵⁴. Pater Xavier Barbier de Montault wiederholte nicht nur, daß das Kruzifix *aux bras étroits* eine jansenistische Abweichung sei, er schrieb auch: *Il ne reste de l'hérésie des Albigeois que le crucifix à trois clous, qu'ils furent les premiers à introduire*⁵⁵.

Allerdings entstanden zur gleichen Zeit französische Kunstwerke, die *Christ aux bras étroits* darstellten. Sie alle wurden entweder als Resultate einer kritischen Einstellung zur Kirche bzw. zum Christentum überhaupt betrachtet oder als Manifestation links orientierter Kreise verstanden, die in Jesus keinen Gott, sondern einen karitativ wirksamen Sozialrevolutionär sahen⁵⁶.

Für die Elisabethkirche kann man resümieren, daß auch die Details der plastischen Darstellungen, das Antlitz Christi, die Position seiner Arme und die Anzahl der Nägel zeitgenössischen Texten folgen, die dogmatisch verlässlich erscheinen.

Die Pfarrkirche in München-Haidhausen und die „Eberne Schlange“

Die Wiener Elisabethkirche war weder die erste noch die einzige katholische Kirche, deren Fassade mit einem monumentalen Kruzifix geschmückt wurde. 1850 führte der Münchner Baumeister Matthias Berger seinen Entwurf für die neue Pfarrkirche in Haidhausen aus (Abb. 9)⁵⁷, und schon in diesem Projekt spielte die Skulptur eine wichtige Rolle: Am großen Fenster in der Mittelachse der Westfassade sollte eine Kreuzigungsgruppe angebracht werden, am Portal und in der Galerie darüber waren Heiligenfiguren vorgesehen. Der Bau der Kirche zog sich über längere Zeit hin; 1852 war Baubeginn, die Weihe fand erst 1879 statt. 1866 war die Kreuzigungsgruppe von Josef Knabl fertig⁵⁸. Sie erinnert, wie Verena Karnapp bemerkte, an Georg Friedrich Zieblands Entwurf für dieselbe Kirche⁵⁹. Ziebland hatte ein Jahr vor Berger einen Bau

⁵³ MONTALEMBERT, *L'art religieux* (zit. Anm. 51), S. 595.

⁵⁴ CH. CAHIER, *Crucifix de Lothaire*, in: *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, 1, Paris 1847, S. 231f.

⁵⁵ X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris 1890, 2, S. 446. Siehe auch: H. J. DE GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétienne. Études d'esthétique et d'iconographie*, 2, Paris/Poitiers 1873, S. 405.

⁵⁶ DRISKEL, *Representing Belief* (zit. Anm. 13), S. 91f.

⁵⁷ B.-V. KARNAPP, *St. Johann Baptist (kath.) München-Haidhausen*, in: *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848–1864* (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums, 10), München 1997, S. 362; L. ALTMANN, *Die Kirchen der Pfarrei St. Johann Baptist München-Haidhausen*, München / Zürich 1983; O. HERDERER, *Friedrich von Gärtner 1792–1847. Leben – Werk – Schüler*, München 1976 (= *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, 30), S. 238.

⁵⁸ ALTMANN, ebenda, S. 14.

⁵⁹ KARNAPP, *St. Johann Baptist* (zit. Anm. 57), S. 362.

projektiert, der am Platz des Vorgängerbaus, im Bereich des Haidhausener Friedhofs, entstehen sollte (Abb. 10)⁶⁰. Die topographische Lage gab hier eine ungewöhnliche Lösung vor: Da das Gelände unmittelbar vor dem an der Grundstücksgrenze geplanten Turm zur Straße abfällt, waren Substruktionen nötig, die keinen Raum für ein Hauptportal in der Längsachse der Kirche ließen. Der Architekt entschied sich deshalb, zwei symmetrische Portale an den Seitenmauern vorzusehen, während den Platz des fehlenden Westportals eine monumentale Kreuzigungsgruppe einnehmen konnte. Zieblands Lösung hat also eine starke Außenwirkung; es ging ihm darum, die Turmfassade, deren Anblick sich jedem Passanten darbot, zu beleben. Eine Analogie dazu bildet die Krakauer Franziskanerkirche, die kurz nach dem großen Brand von 1850 ein neues Westportal erhielt, während der ursprüngliche Zugang auf der Nordseite vermauert und mit einer Kreuzigungsgruppe geschmückt wurde (Abb. 11). Auch in diesem Fall sollte also die Querhausfassade nicht leer bleiben⁶¹.

Zweifellos wurde Berger von Zieblands Idee beeinflusst. In Bezug auf die Architektur unterscheidet sich der Entwurf Bergers jedoch wesentlich von demjenigen Zieblands, denn er wirkt sich völlig anders auf den urbanistischen Kontext aus. Die Turmfassade der existierenden Kirche schließt die Chorrherrstraße optisch ab; die in der Höhe angebrachte Kreuzigungsgruppe ist schon aus der Entfernung sichtbar. Der schon oft zitierte Johannes Kreuser beschreibt die optische Wirkung eines entsprechend situierten Kreuzes im Innenraum einer Kirche. Es solle in der Höhe angebracht werden, *obgleich es in der Wirklichkeit niedrig war, und zwar so sehr, daß die Hunde die Beine eines Gekreuzigten anfressen konnten. Welches ist der Grund der Erhöhung? In jeder Kirche mußte man beim Eingange gleich den Gekreuzigten im Osten sehen können, gleichsam die erhöhte eberne Schlange, deren Abbild heilte*⁶². Ein erhöhtes Kruzifix, das die Perspektive einer *rue corridor* abschließt und deshalb einen *point de vue* bildet, wirkt ähnlich wie die Figur des Gekreuzigten im Innern der Kirche, der schon vom Westportal aus erblickt werden kann. Im Sinne mittelalterlichen Typologie darf man das Kruzifix an der Fassade als „Antityp“ der alttestamentlichen Ehernen Schlange verstehen; dieses Verständnis verstärkt noch einmal die Bedeutung des Motivs als eines auf den öffentlichen Raum gerichteten Glaubenszeichens. Henri Julien de Grimouard de Saint-Laurent schreibt im zweiten Band seiner riesigen Abhandlung über die christliche Kunst: *La vue du crucifix excite le foi, réveille le repentir, inspire le mépris de tout ce qui passe, enflamme le zèle pour tout ce qui est bien. Qui craindre, que ne pas oser à cette vue? Quel est le faible qu'elle ne puisse rendre fort, le fort qu'elle ne doive animer encore davantage? Elle est un bouclier, un refuge dans le péril, une ancre d'espérance, une consolation pour le pauvre, un avertissement pour le riche; elle apprend à aimer les ennemis, elle dit comment il faut aimer ses amis.*

*En voyant le crucifix, on est rappelé à son devoir, confirmé dans son droit: manquer à son devoir, c'est du nouveau crucifier Jésus; le droit du chrétien, c'est de posséder Dieu. Enfin le crucifix, son modèle quand il est aux portes de la mort, est aussi le gage de sa résurrection*⁶³.

Die Worte Kreuzers und Grimouard de Saint-Laurents bestätigen nur die offizielle Lehre der katholischen Kirche, die das Wiener Provinzial-Konzil vom Jahre 1858 folgendermaßen erfaßte:

⁶⁰) Ebenda, S. 360f.

⁶¹) Bauarchiv der Stadt Krakau, ABM, bud. sakr. 10. Der vermauerte Eingang wurde schon 1876 nochmals geöffnet, siehe den Entwurf von Filip Pokutyński, ebenda.

⁶²) KREUSER, Bildnerbuch (zit. Anm. 44), S. 9.

⁶³) GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Guide de l'art chrétienne (zit. Anm. 55), S. 403.

*Tabulae pictae in domo Dei expositae oculis ea exhibeant oportet, quae ad fidem firmandam et amoris ignem incendendum faciant*⁶⁴.

Es ist weniger einfach als bei der Elisabethkirche, die Vorbilder zu benennen, die Berger hier verwendete. Als Mitarbeiter Gärtners dürfte er den Regensburger Dom gekannt haben (Abb. 5), andererseits konnte er in der Literatur Abbildungen der Liebfrauenkirche in Trier finden (Abb. 7). An beiden Kirchen wurde ein größeres Skulpturenprogramm verwirklicht. Man kann auch einen Einfluß der Nürnberger Sebaldkirche nicht ausschließen (Abb. 12), vor deren Westapsisfenster in der frühen Neuzeit das Bronzekruzifix von seinem ursprünglichen Standort auf dem Sebaldus-Friedhof übertragen worden war⁶⁵.

Das Kruzifix bei den Protestanten: der Fall Semper

Ein paar Jahre vor dem Münchner Entwurf Bergers erschien ein Kruzifix auch auf dem Fassadenentwurf zu einer protestantischen Kirche: Gottfried Semper sah das Motiv für die Nikolaikirche in Hamburg vor (Abb. 13). Bekanntlich fertigte der Architekt insgesamt vier Entwürfe für den Bau an⁶⁶. 1843 zeichnete er einen Plansatz für die Rekonstruktion der alten Nikolaikirche, 1844 reichte er zwei Konkurrenzentwürfe für die Ausschreibung eines Neubaus ein und um die Wende des Jahres 1844 zum 1845, schon nach dem Ende des Wettbewerbs, bereitete er einen vierten vor. Im Gegensatz zu den beiden Konkurrenzprojekten waren der erste und der letzte nicht im Rundbogenstil, sondern in neugotischen Formen konzipiert. Das hier interessierende Kruzifix erscheint auf dem letzten Entwurf. Dieser Plan reagierte auf die stärker werdende Position der Neugotik-Anhänger im Streit um die Realisierung der Nikolaikirche, obwohl Sempers eigene Einstellung zur Neugotik schon in dieser Zeit fast eindeutig negativ war, insbesondere in Bezug auf die protestantische Kirchenbaukunst⁶⁷. In seiner Schrift „Über den Bau evangelischer Kirchen“ (1845) erklärt der Architekt die Ursachen für die Wahl eines Zentralraums und des Rundbogenstils für seinen im Wettbewerb preisgekrönten Entwurf⁶⁸. Beides entspräche der protestantischen Konfession und dem protestantischen Gottesdienst besser als eine gotische longitudinale Kirche ohne Emporen, deren Anlage (nach Semper) aus der katholischen Liturgie resultiere. Außerdem betrachtet Semper die Gotik nicht als germanischen Nationalstil, sondern als Produkt eines der protestantischen Theologie und Frömmigkeit völlig fremden Geistes, und zwar jenes *der Scholastik, der in dem künstlichen Gleichgewichte der Gegensätze sich kund thut*⁶⁹. Dennoch entwarf Semper unter dem Druck der Gegebenheiten einen

⁶⁴) Zit. nach: GFÖLLNER, Bildervorschriften (zit. Anm. 52), S. 103.

⁶⁵) F. MACHILEK, Die Entschließung der Nürnberger archivalischen Quellen zum Leben und zu den Werken des Veit Stoß, in: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions, München 1985, S. 29.

⁶⁶) B. FRANCK, Die Nikolaikirche nach dem Hamburger Großen Brand. Gottfried Semper und die Entwurfsgeschichte für den Hopfenmarkt mit dem Kirchenbau 1842–1845, Hamburg 1989; H. F. MALLGRAVE, Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century, New Haven/London 1996, S. 139f. – Für weitere Informationen danke ich herzlich Frau Dr. Heidrun Laudel aus Dresden.

⁶⁷) W. HERRMANN, Semper's Position on the Gothic, in: DERS., Gottfried Semper. In Search of Architecture, Cambridge (Mass)/London 1989, S. 124–138; H. LAUDEL, Gottfried Semper. Architektur und Stil, Dresden 1991, S. 131–138; MALLGRAVE, ebenda, S. 144.

⁶⁸) G. SEMPER, Ueber den Bau evangelischer Kirchen. Mit besonderer Beziehung auf die gegenwärtige Frage über die Art des Neubaus der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Project, Leipzig 1845.

⁶⁹) Ebenda, S. 27.

neugotischen Plan für die protestantische Nikolaikirche. Sollte das Kruzifix an der Fassade den protestantischen Charakter der Kirche betonen?

Diese Vermutung kann man nur indirekt beweisen. Es ist bekannt, daß die „Theologia Crucis“ von Anfang an im Zentrum der Lehre Martin Luthers stand. *Theologus crucis* [...] *poenas*, so Luther, *crucis, mortem docet esse thesaurum omnium preciosissimum et reliquias sacratissimas*⁷⁰. Und weiter: *Non ille dignus theologus dicitur qui ‚invisibilia Dei‘ (Es 33, 23) per ea quae facta sunt, intellecta conspicit; sed qui visibilia et ‚posteriora Dei‘ per passiones et crucem intelligit*⁷¹. Der Schlüssel zur göttlichen und menschlichen Natur Christi lag für den großen Reformator nicht in der scholastischen „Theologia gloriae“, nicht im göttlichen Sieg und Triumph, sondern im Leiden und im Tod des Gekeuzigten. Gott ist nicht anders erkennbar als *in abscondito* d. h. *in humilitate et ignominia crucis*⁷².

Anfang des 19. Jahrhunderts beeinflusste dieser Gedanke, der von dem Theologen Albrecht Benjamin Ritschl später weiter entfaltet werden sollte⁷³, manche Vertreter der romantischen Malerei; Caspar David Friedrich malte bekanntlich eine ganze Reihe von Gemälden, auf denen ein Kreuz oder ein Kruzifix das wichtigste Motiv bildet⁷⁴. Neben dem berühmten sog. „Tetschener Altar“ scheint besonders die „Abtei im Eichwald“ (1810, Abb. 15) von Interesse⁷⁵. Auf diesem Bild zieht ein Leichenzug am Portal einer ruinösen Kirche vorüber. In der Portalöffnung erscheint ein Kruzifix. Dank seiner Plazierung spielt das Kruzifix dieselbe zentrale Rolle wie bei Luther. Es zeigt einerseits, daß das menschliche Leben untrennbar mit Leiden und Tod verbunden ist, jedoch nicht in tragischer und hoffnungsloser Weise, sondern sinnvoll, denn *Deum non inveniri nisi in passionibus et cruce*⁷⁶. Andererseits erinnert das Kruzifix inmitten des Portals an die alte Vorstellung von Christus-*ianua*⁷⁷. Es zeigt, daß der Weg zu Gott durch die „Pforte“ des Gekreuzigten führt, eine zentrale Aussage der protestantischen Konfession. Das Kruzifix offenbart den leidenden Gott und läßt auch den schweren menschlichen Lebensweg vernunftgemäß erfassbar werden. Den gleichen Gedanken drückt auch das Bild „Die Fürstengruft“ aus, das der Berliner Maler Karl Friedrich Hampe 1816 malte (Abb. 14)⁷⁸: Hier befindet sich ein Kruzifix im Maßwerk des Fensters an der Grenze zwischen dem geschlossenen, dunklen Diesseits der Gruftkapelle und dem hellen Jenseits hinter den Fenstern.

⁷⁰) M. LUTHER, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883, I, S. 613.

⁷¹) Ebenda, S. 362.

⁷²) Ebenda, S. 362.

⁷³) J. L. ILLANES/J. I. SARANYANA, *Historia de la Teologia*, Madrid 1996; ich benützte die polnische Fassung: *Historia teologii*, Kraków 1997, S. 411f.

⁷⁴) W. HOFMANN, *Kreuze*, in: Caspar David Friedrich 1774–1840 (Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle), München 1981 (Nachdruck), S. 56–59; DERS.: Caspar David Friedrichs Tetschener Altar und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit, in: DERS., *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt/M 1989, S. 152–156; K.-L. HOCH, *Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs*, in: *Pantheon*, 39, 1981, S. 322–326; DERS., *Zur Ikonographie des Kreuzes bei C.D. Friedrich*, in: Caspar David Friedrich. *Winterlandschaften*, hrsg. v. K. WETTENGL, *Ausst.-Kat.*, Dortmund 1990, S. 71–74; W. BALUS, *Osiągálne – neosiągálne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, in: *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone*, hrsg. v. M. KITOWSKA-ŁYSIAK/E. WOLICKA, Lublin 1999, S. 107–128.

⁷⁵) H. BÖRSCH-SUPAN/K.-W. JÄHNIG, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (= *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband*), München 1973, Kat.-Nr. 169.

⁷⁶) LUTHER, Werke (zit. Anm. 70), S. 362.

⁷⁷) SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes* (zit. Anm. 17), S. 199; HANI, *Symbolisme* (zit. Anm. 17), Kap. X.

⁷⁸) W. GEISMAYER, *Die Malerei der deutschen Romantik*, Dresden 1984, S. 285–287.

Die Rolle des Kruzifixes in der Kirche skizzierte Karl Christian Bähr in seinem Buch „Der protestantische Gottesdienst“: *Mag die Rede, das Wort noch so sehr unmittelbar den Geist anregen und das Denken beschäftigen, es ist einmal Tatsache, und niemand kann es anders machen, daß unter gewissen Umständen und bei gewissen Gemütern ein Kunstprodukt einen Eindruck macht, den keine Rede in gleicher Weise hervorzubringen in stande ist. Das Bild des Gekreuzigten im Gotteshause, das der Gemeinde beständig vor Augen schwebt, ist darum größerer und bleibenderer Wirkung als manches Dutzend Karfreitagspredigten*⁷⁹. Zwar schrieb Bähr über ein Kruzifix im Innenraum der Kirche, aber sein Gedanke verliert auch im Falle der Darstellung des Gekreuzigten am Außenbau nicht seine Gültigkeit, ähnlich wie die oben zitierten Worte Kreuzers über die Eherne Schlange oder die frommen Zeilen von Grimouard de Saint-Laurent, obwohl diesmal, durch Erwähnung den „Karfreitagspredigten“, nicht das Wesen des Katholizismus, sondern der Kern der protestantischen Theologie und Frömmigkeit betont wurde. Das Kruzifix an der Fassade einer protestantischen Kirche kann also das Wesen der Konfession veranschaulichen.

Die Kreuzigungsgruppe erschien das erste Mal im 19. Jahrhundert an der Fassade der protestantischen Kirche der Elftausend Jungfrauen in Breslau/Wrocław (Abb. 17). Das 1821–1823 von Karl Ferdinand Langhans erbaute Gotteshaus wurde mit spätmittelalterlichen Skulpturen des 1820 abgerissenen Nikolaistadttors geschmückt⁸⁰. Diese Übertragung von Spolien war Ausdruck eines romantisch-historischen Interesses an den einheimischen Altertümern, zumal außer den Figuren auch zwei Wappenschilde, jenes von Schlesien bzw. jenes von Böhmen, einbezogen wurden. Die Entscheidung, die Kreuzigungsgruppe gerade an die Fassade zu übertragen, kann jedoch auch tiefere Beweggründe gehabt haben.

1817 hatte Johann Gustav Gottlieb Büsching, der berühmteste Breslauer Altertumwissenschaftler dieser Zeit, ein Buch über oktagonale Kirchenbauten publiziert⁸¹. „Büsching stellte in seiner Studie die These auf, daß die achteckige Gestalt der Kirchen bzw. den Taufkapellen im Mittelalter als eine besonders heilige Form verliehen wurde, weil sie eine anschauliche Darstellung des Todes Christi und der sieben Sakramente ermöglichte“⁸². Der Breslauer Professor erwähnte auch achteckige Taufsteine, auf denen die Kreuzigung und die sieben Sakramente dargestellt worden sind⁸³. Neben oktagonalen erwähnt er jedoch auch sechs-, zehn und zwölf-eckige Kirchengebäude⁸⁴. Dies läßt vermuten, daß die zwölf-eckige Breslauer Kirche⁸⁵ deshalb mit der Kreuzigungsgruppe geschmückt wurde, um ihre „heilige“ Bauform (ähnlich wie in den alten Taufsteinen) zu betonen. Auch hier also hätte – diesmal aber vielleicht indirekt – die „Theologia crucis“ im Zentrum der kirchlichen Symbolik gestanden, weil Büsching, indem er sich mit dem Mittelalter beschäftigte, über ein noch ungeteiltes Christentum schrieb.

⁷⁹) Zit. nach GFÖLLNER, Bildervorschriften (zit. Anm. 52), S. 103.

⁸⁰) A. ZABŁOCKA-KOS, Dawny ewangelicki kościół Jedenastu Tysięcy Dziewic, obecnie parafialny katolicki pw. Opieki Św. Józefa, ul. Ofiarska 1, in: Atlas architektury Wrocławia, hrsg. v. J. HARASIMOWICZ, 1, Wrocław 1997, S. 59. Für das Foto der Kirche danke ich Agnieszka und Jerzy K. Kos (Wrocław).

⁸¹) J. G. BÜSCHING, Über die achteckige Gestalt der alten Kirchen mit besonderer Berücksichtigung von Breslau. Ein Versuch zur Aufhellung der Grundgestalt der Kirchen im Mittelalter, Breslau 1817.

⁸²) M. HAŁUB, Johann Gustav Gottlieb Büsching 1783–1829. Ein Beitrag zur Begründung der schlesischen Kulturgeschichte, Wrocław 1997, S. 142.

⁸³) BÜSCHING, Achteckige Gestalt (zit. Anm. 81), S. 7–8.

⁸⁴) Ebenda, S. 9.

⁸⁵) Dem ersten, klassizistischen Entwurf gemäß sollte die Kirche rund sein, siehe: ZABŁOCKA-KOS, Dawny ewangelicki kościół Jedenastu Tysięcy Dziewic (zit. Anm. 80), S. 59.

Als formales Vorbild könnte Semper das Motiv der Kreuzigungsgruppe aus dem Gemälde „Dom im Winter“ von Ernst Ferdinand Oehme (1821) gedient haben (Abb. 16)⁸⁶. Dieses Werk reflektiert auf der einen Seite Friedrichs Ideenwelt, auf der anderen Seite gibt es die Darstellung einer eintürmigen gotischen Kirche mit einer Kreuzigungsgruppe zwischen zwei Fenstern. Das Gemälde wurde unmittelbar nach seiner Entstehung vom sächsischen Kronprinzen Friedrich August von Sachsen erworben und zur Zeit seiner Regentschaft als König von Sachsen (1836–1854) im Dresdner Residenzschloß aufgehängt. Es ist also durchaus möglich, daß Semper das Bild gekannt.

Möglicherweise beeinflusste auch der Regensburger Dom (Abb. 5) den Architekten. Semper besuchte seinen Freund Theodor Bülau 1826 in Regensburg, also genau zu der Zeit, als dieser sein Werk über die gotischen Baudenkmäler vorbereitete⁸⁷. Beide Freunde standen auch während der Hamburger Wettbewerbsaffäre in engem Kontakt; Bülau stammte aus Hamburg und war daher an den dortigen Vorgängen interessiert⁸⁸. Daß Semper Bülaus Werk tatsächlich kannte, geht aus einer (vermutlich zehn Jahre nach dessen Erscheinen entstanden) Anmerkung auf dem Manuskript von Sempers Dresdner Antrittsvorlesung von 1834 hervor⁸⁹.

Nicht weit von Sempers Entwurf entfernt ist auch die Liebfrauenkirche (Überwasser Stiftskirche) in Münster/Westfalen, die aus dem 15. Jahrhundert stammt (Abb. 18)⁹⁰. Besonders wichtig an diesem Vergleich ist die Anbringung des Kruzifixes zwischen zwei spitzbogigen Blendfenstern. Fraglich ist nur, ob der Architekt die Münsteraner Kirche kennen konnte⁹¹.

Teodor Talowski und die polnische Sakralarchitektur um 1900

Das monumentale Kruzifix an der Eingangsfassade von Kirchen wurde zur eigentlichen Signatur im Werk des Krakauer bzw. Lemberger Architekten Teodor Talowski⁹². Innerhalb des Œuvres von Talowski findet sich eine große Anzahl von Sakralbauten, an denen Kruzifixe in den verschiedensten Konfigurationen auftreten (Abb. 19–22). Jeweils mit besonderer Sorgfalt eingefügt, zieren sie die Turmwände, die Fenster oder die Giebel der Fassaden. Der Architekt verwendete unterschiedliche Vorbilder, die er bisweilen sehr getreu kopierte. So ist das Kruzifix an der Rosette in einem nicht realisierten Entwurf für die Kirche in Wadowice Górne von 1904 (Abb. 19) ohne die Wiener Elisabethkirche undenkbar (Abb. 3); die Kreuzigungsgruppe im Giebel der Elisabethkirche in Lemberg, 1904–1911 (Abb. 22) wiederholt die Gliederung und

⁸⁶ Ernst Ferdinand Oehme 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik, hrsg. v. U. BISCHOFF, Ausst.-Kat., Dresden 1997, Kat.-Nr. 5 und WV 18.– Die Information über die Geschichte des Bildes verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt (Dresden).– Für das Foto des Bildes danke ich herzlichst Herrn Dr. Gerd Spitzer (Dresden).

⁸⁷ MALLGRAVE, Semper (zit. Anm. 66), S. 17.

⁸⁸ HERMANN, Semper's Position (zit. Anm. 67), S. 134; MALLGRAVE, ebenda, S. 137f.

⁸⁹ G. SEMPER, Geschichte der Baukunst [Dresdner Antrittsvorlesung 1834]; veröffentlicht in H. LAUDEL, Semper (wie Anm. 67), Anm. auf S. 222.

⁹⁰ J. POESCHKE/C. SYNDIKUS/Th. WEIGEL, Mittelalterliche Kirchen in Münster, München 1993, S. 178f.

⁹¹ Die Kirche könnte bei C. SCHIMMEL, Westfalens Denkmäler altdeutscher Baukunst, Münster 1831, publiziert sein, dieses Buch war mir aber nicht zugänglich.

⁹² Zur Kirchenbaukunst von Talowski siehe: W. BAŁUS, Architektura sakralna Teodora Talowskiego, in: Prace z Historii Sztuki, 20, 1992, S. 53–79; allgemein zum Werk des Architekten: DERS., Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910), in: Folia Historiae Artium, 24, 1988, S. 117–138.

die Komposition des Westgiebels der Liebfrauenkirche in Trier (Abb. 7)⁹³. Weitere Beispiele rekurrieren auf die französische Architektur und Plastik der Spätgotik: Die Kruzifixe vor dem Turmfenster der Kirche in Chorzelów (1907–1908; Abb. 21) bzw. auf dem nicht verwirklichten Entwurf für Wrocanka (1895) erinnern an den Nordturm der Westfassade von Saint-Jeandes-Vignes in Soissons (Abb. 23), während monumentale Kruzifixe vor geschlossenen Wänden (z. B. an der Pfarrkirche in Kamionka Strumiłowa, nach 1901; Abb. 20) ein Echo des gleichen Motivs an der Kathedrale von Toul (Abb. 24) oder an der Kirche Notre-Dame-de-L'Épine (Dép. Marne; Abb. 25) bilden könnten⁹⁴.

Talowski reiste sehr viel, so daß er manche dieser Objekte selbst gesehen haben wird. Mit Sicherheit kannte er die Wiener Elisabethkirche, weil er zwei Jahre in Wien studiert hatte. Auf andere Beispiele konnte er in der „Kunstgeschichte des Kreuzes“ von Stockbauer gestoßen sein, die 1870 erschienen war. Dort liest man zum späten Mittelalter: *Mit dem allmähligen Aufgeben der gothischen Bauweise, oder vielmehr mit dem Ende der grossen Münsterbauten mussten auch diese plastischen Gebilde [der Hochgotik; W. B.] in ihrer Ausdehnung und Anwendung still stehen [...] Statt ihrer und schon gleichzeitig mit diesen figürlichen Portalverzierungen wurde ein grosses Cruzifix über dem Eingange in oft beträchtlicher Höhe angebracht, wie die Beispiele des Domes zu Erfurt, Antwerpen, Regensburg, Metz, Toul, der Marienkirche zu Mühlhausen, zu Trier und vieler anderer uns zeigen*⁹⁵.

Obwohl Talowski in Galizien sehr populär war, fanden sich keine Quellen, die die Bedeutung seiner Kruzifixe erklären. Daher kann man nur die für die anfangs analysierten katholischen Kirchenbauten erschlossene Sinnggebung auf Talowskis Kirchen übertragen. Demnach wären die Kruzifixe an Talowskis Kirchen als Zeichen des *sacrum* zu betrachten, die das Wesen des Christentums symbolisieren und die Parallele zwischen dem Tod Christi und der Heiligen Messe veranschaulichen. Eine gewisse Rolle für die Verbreitung des Motivs könnte auch ein Appell gespielt haben, der die katholischen Gläubigen am Ende des 19. Jahrhundert aufrief, das Heilige Jahr 1900 mit der Errichtung von Kreuzen bzw. Kruzifixen zu feiern. In den polnischen Ländern stieß dieser Aufruf auf große Resonanz⁹⁶. Man stellte eine enorme Zahl von Freikreuzen auf – vielleicht gehen auch die architektonisch fixierten Kruzifixe auf diesen Anstoß zurück.

Nach Talowski verschwand das Motiv nicht aus der polnischen Kirchenbaukunst, im Gegenteil, es breitete sich weiter aus. Kruzifixe erschienen z. B. in den vielen Konkurrenzentwürfen, die für Wettbewerbe zur Errichtung der Kirchen in Orłów Murowany (1909–1910; Abb. 26) und Małoszyn (1910–1911; Abb. 27–28) angefertigt wurden⁹⁷. Diese Projekte sind nicht mehr im eigentlichen Sinne historistisch, sondern entweder in einem barockisierenden Hei-

⁹³ W. BAŁUS, Grupa Ukrzyżowania na fasadzie kościoła Świętej Elżbiety we Lwowie, in: Przegląd Wschodni, 22, 1999/2000, S. 310–324.

⁹⁴ Moyen-Age pittoresque. Monuments d'architecture, meubles et décors du Xe au XVIIe siècle, trente-six vues dessinées d'après nature par Chapuy [...] avec un texte archéologique, descriptif et historique, Paris 1837, 1^{re} partie, S. 57 (L'Épine); J. VALLERY-RADOT, Toul, in: Congrès Archéologique de France, XCVIe session tenue à Nancy et Verdun en 1933, Paris 1934, S. 252; J. BAUDOIN, La sculpture flamboyante en Champagne et Lorraine. Sculpture et imagiers, Créer 1990, S. 21f.; E. FLEURY, Antiquités et monuments du département de l'Aisne, 4, Laon 1882, S. 164f. (Soissons); D. KIMPEL/R. SUCKALE, Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, München 1985, S. 542 (Soissons). Für die Hilfe bei der Suche nach den französischen Beispielen danke ich sehr herzlich Herrn Prof. Dr. Uwe Albrecht (Kiel).

⁹⁵ STOCKBAUER, Kunstgeschichte des Kreuzes (zit. Anm. 23), S. 323.

⁹⁶ H. GĄPSKI, Krzyż w kulturze polskiej w czasach niewoli narodowej, in: Kulturotwórcza rola Kościoła na przełomie XIX i XX wieku, hrsg. v. J. ZIOŁEK, Lublin 1997, S. 178.

matstil oder in vereinfachten, modernisierenden Formen ausgeführt. Orlów und Małoszyn liegen in einem Teil Polens, der damals zu Rußland gehörte. Bis 1905 war dort die katholische Kirche diskriminiert, so daß man freistehende Kruzifixe errichtete, um den polnisch-katholischen Charakter des Landes zu betonen. Besonders nach den niedergeschlagenen Aufständen von 1830 und 1863 entstanden auffallend viele solcher Kreuze und Kruzifixe, die von der russischen Obrigkeit regelmäßig wieder zerstört wurden. Als 1905 die religiös-politische Unterdrückung endlich zu Ende und die Errichtung von Kreuzen nicht mehr verboten war, lag es nahe, die wiedergewonnene Freiheit auch im öffentlichen Raum auszudrücken⁹⁸. Das Kruzifix an der Kirchenfassade erschien hier als geeignetes Mittel. Ähnlich wie an der Wiener Elisabethkirche, aber in ganz anderem Maße patriotisch geprägt, symbolisierte das Kruzifix das Wesen des Katholizismus und die Rechte dieser Konfession in einem Land, das sich unter dem Druck einer fremden, orthodoxen Macht befand.

Das Kruzifix erschien auch an der Fassade einer griechisch-katholischen Kirche in Galizien. 1908–1912 baute Mieczysław Dobrzański das Gotteshaus in Jarosław um (Abb. 29)⁹⁹. Das Motiv wurde hier gewiß unter dem Einfluß von Talowski angebracht. Die Verwandtschaft mit der katholischen Kirchenbaukunst ist in diesem Fall nicht zufällig: Die griechisch-katholische Sakralarchitektur war seit dem 18. Jahrhundert allmählich latinisiert und okzidentalisiert worden, z. B. durch Verwendung der neugotischen Stilformen für die neugebauten Kirchen¹⁰⁰.

Fazit

Das Kruzifix steht von der Spätantike an im Zentrum der christlichen Theologie, Symbolik und Ikonographie. Seine Bedeutung ist einfach. Ihren Grundgedanken drückt die Inschrift des barocken Altars mit dem Kruzifix des Veit Stoß in der Krakauer Marienkirche aus: *hoc opus nostrae salutis*¹⁰¹. Schon in der Gotik gab es monumentale Kruzifixe an Kirchenfassaden. Die hier vorgelegte Untersuchung zeigt, daß das Motiv auch im 19. Jahrhundert eine gewisse Popularität hatte. Die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur zur kirchlichen Symbolik und Ikonographie erlaubt es, folgende allgemeinen Thesen aufzustellen:

1. Die Grundlagen der christlichen Ikonographie im 19. Jahrhundert sind, ähnlich wie früher, sowohl schriftlich als auch bildlich geprägt¹⁰². Die kirchliche Kunst verwendet bewußt die alten ikonographischen Themen und Motive, die aber zuerst – wie im Fall des Kruzifixes – schriftlich interpretiert werden müssen. Für Johann Kreutz sollten die Schriftquellen aus der Theologie stammen, weil nur diese *als Führerin zur richtigen Erkenntnis der [Kirchen]Kunst* diene, tatsächlich aber stammen sie weniger aus dem theologischen als aus dem kunsthistorischen Bereich.

⁹⁷) Architekt, 11 1910, S. 62f.; ebenda, 12, 1911, Heft 3 und 4–5.

⁹⁸) GAPSKI, Krzyż w kulturze polskiej (zit. Anm. 95), S. 169 und 179.

⁹⁹) B. PRACH, *Myłoserdia Dweri. Sanktuarium Maryjne w Jarosławiu*, Warszawa 1996, S. 48 und 52–54.

¹⁰⁰) P. KRASNY, *Cerkwie neogotyckie – ostatni etap okcydentalizacji budownictwa ruskiego*. In: *Sztuka kresów wschodnich*, hrsg. v. J. K. OSTROWSKI, 2, Kraków 1996, S. 231–252.

¹⁰¹) Dazu: P. PENCAKOWSKI, *Kamienny krucyfik Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, in: *Folia Historiae Artium*, 22, 1986, S. 79.

¹⁰²) Dazu: E. PANOFKY, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: *DERS.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 45–47.

2. Die katholische Kirche sanktionierte diese Situation offiziell, weil einem alten Gesetz gemäß – *nil innovetur nisi quod traditum est* – ihre Kunst weiter traditionell sein mußte. Zum Beispiel schrieb eine Kölner Synode 1662 vor: *In exponendis sanctorum imaginibus studiose diligenterque curandum est, ut prototypis, quae per illa repraesentantur, iuxta veritatem historiae ac receptam et probatam ecclesiae traditionem quoad fieri potest simillimae sint*¹⁰³. Hinsichtlich des *Charakters der Bildwerke*, so schon Jakob, *ist vor Allem die Tradition, auch was die Art der Darstellung anlangt, zu beachten. Gerne sollte der katholische Künstler seine Willkür der Pietät gegen Althergebrachtes in der Kirche unterordnen, da gerade hierin ein Hauptmerkmal der Katholizität zu erkennen ist*¹⁰⁴. Als Antwort auf solche Ansprüche entsteht im 19. Jahrhundert die christliche Ikonographie, deren Aufgabe es war, nicht nur theoretisch die alte kirchliche Kunst zu erforschen, sondern sie auch als Katalog von Vorbildern für die neue Kunstwerke anzubieten¹⁰⁵.

3. Die kirchliche Kunst muß auch dogmatisch wahr sein. Das Tridentinische Konzil bestätigte: *Nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuuntur*¹⁰⁶. Folglich dürfe „kein Bild [...] ohne Willen und Approbation des Bischofs in einer Kirche aufgestellt werden (*Statuit S. Synodus, nemini licere, ullo in loco vel ecclesia etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem nisi ab Episcopo approbata fuerit*)“¹⁰⁷. Die Kirche muß also Menschen ausbilden, die die Richtigkeit der aktuellen Kunstproduktion in Bezug auf die Dogmen und die entsprechenden ikonographischen Typen beurteilen könnten. Jakob recurrierte auf die Entscheidung des Konzils zu Nikäa: *Sache des Malers ist nur die Kunst, die Anordnung aber ist von den heiligen Vätern*¹⁰⁸. Dies liefert der christlichen Ikonographie eine Aufgabe: sie soll nicht nur *althergebrachte*, sondern vor allem dogmatisch richtige Muster für die neue Kunst liefern. Deshalb kämpfen manche christliche Archäologen, wie Pater Barbier de Montault in Frankreich oder Pater Antoni Brykczyński in Warschau, darum die christliche Ikonographie in die Lehrprogramme der Priesterseminare aufzunehmen¹⁰⁹.

4. Im 19. Jahrhundert werden weiterhin große kirchliche Ausstattungsprogramme erstellt. Teilweise sind sie sehr reich, wie z. B. in der Wiener Votivkirche¹¹⁰. Häufiger aber ist die plastische Dekoration relativ einfach, denn ein einzelnes Zeichen, dessen Bedeutung klar und eindeutig ist, wirkt schneller und besser als eine größere Anzahl der Statuen, deren Inhalt nicht in einem Augenblick erfassbar ist. In einer Welt, die die ersten Folgen der Säkularisation hinter sich hatte, wandten sich die Kirchen zu ihren Quellen zurück. Ihre Mission erforderte eine einfache Sprache, die das Wesen des Christentums unmittelbar ausdrückt. *Die religiösen Bilder, so Gföllner, sind eine sinnfällige Darstellung heilsgeschichtlicher Tatsachen oder Wahrheiten, eine kurze Geschichte der übernatürlichen Offenbarung, die um so nachhaltiger wirkt, als die Sprache*

¹⁰³ Zitat nach: GFÖLLNER, Bildervorschriften (zit. Anm. 52), S. 106.

¹⁰⁴ JAKOB, Kunst im Dienste der Kirche (zit. Anm. 19), S. 49.

¹⁰⁵ Siehe z.B.: A. BRYKZYŃSKI, Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej, Warszawa 1894, S. 12 und 14.

¹⁰⁶ Zit. nach: GFÖLLNER, Bildervorschriften (zit. Anm. 52), S. 107. Siehe auch: JAKOB, Kunst im Dienste der Kirche (zit. Anm. 19), S. 49.

¹⁰⁷ JAKOB, ebenda (zit. Anm. 19), S. 49. Siehe auch: GFÖLLNER, ebenda, S. 106f.

¹⁰⁸ JAKOB, ebenda, Anm. 6 auf S. 49f.

¹⁰⁹ Dazu: BARBIER DE MONTAULT, *Traité* (zit. Anm. 55), S. 4–5; BRYKZYŃSKI, *Podręcznik praktyczny ikonografii* (zit. Anm. 105), S. 12–14.

¹¹⁰ N. WİBIRAL/R. MIKULA, Heinrich von Ferstel (= Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, VIII/3), Wiesbaden 1974, S. 33–36.

der *Sinnenwelt* sich dem *Gedächtnis* des *Beschauers* manchmal tiefer einprägt, als der mündlich erteilte Unterricht in den gleichen Wahrheiten¹¹¹. Das Kruzifix an der Fassade erfüllte die Rolle eines „Bilderkatechismus“ sehr gut: Wie eine Eherne Schlange zeigt es die Heilsmission der Kirche, stellt den Kern der christlichen Religion dar und betont die Position des *sacrum* im säkularen öffentlichen Raum der Stadt.

WIESEN IN DER GEMALDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN

VON MARTINA FLEISCHER

Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien festet sich über die Erweiterung ihrer Bestände in zahlreichen Museen, zum einen durch einen Neuzukauf und zum anderen durch eine regelrechte „Aktion Neuzugänge“.

Im März 1998 wurde von der Akademiegalerie in einem Wiener Verwaltungsgebäude ein kleinteiliges Leihenspektakel veranstaltet, das den Titel *Wie* von Albrecht der 14. trägt. Neben von Passerino und Agostino Perugino stammenden Malen Agostino Peruginos

Der Künstler, geboren 1407 in Nappel und ab 1446 gestorben, arbeitete sein Leben lang in seiner Heimatstadt. 1446 heiratete er die Malerin

Der Bruder hat irgendeinem Gemälde seinen Namen verliehen und in der vorliegenden Katalogausgabe die deutschen und englischen wissenschaftlichen Bezeichnungen für männliche, weibliche und gemischte Weiser der Aristokratie festgelegt.

Das obere Wien, Albrecht des 14. März 1998, Nr. 19.

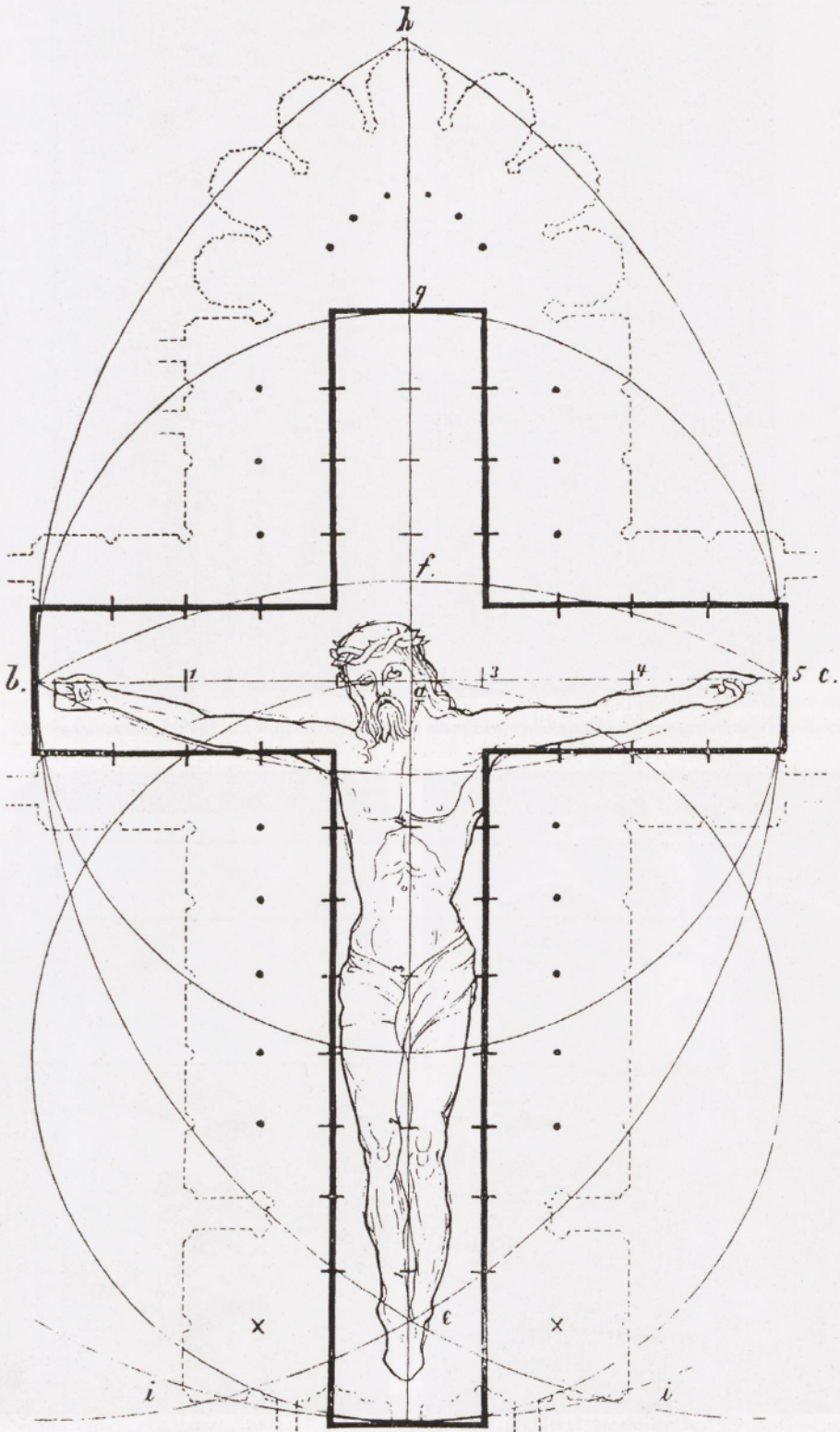
Die Katalogausgabe, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012.

Die Fachausgabe in Agostino Peruginos und die Katalogausgabe des Bildes als Gemälde für von Albrecht Agostino Peruginos in der nachfolgenden Katalogausgabe des Bildes gibt auf Wolfgang Peruginos (1998) zurück. Das Gemälde stammt von einer niederländischen Künstlerin.

Zur Wie, Katalogausgabe, S. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

¹¹¹) GFÖLLNER, Bildervorschriften (zit. Anm. 52), S. 106.

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 6, 7, 8, 12, 14, 18–21, 26–28: Institut für Kunstgeschichte, Universität Kraków.– Abb. 2: Allgemeines Verwaltungsarchiv, Wien.– Abb. 3, 4, 21: Autor.– Abb. 5, 23–25: Bildarchiv Foto Marburg.– Abb. 9: Architekturmuseum, TU München.– Abb. 10: Stadtmuseum München.– Abb. 11: Łukasz Szuster, Kraków.– Abb. 13: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege.– Abb. 15: Nationalgalerie, Berlin.– Abb. 16: Sächsische Landesbibliothek, Dresden.– Abb. 17: Jerzy K. Kos.– Abb. 22: Igor Zhuk.– Abb. 29: Marek Walczak.



1. Vinzenz Statz, Kruzifix, eingezeichnet in den Grundriß des Kölner Doms,
aus: Johannes Kreuser, *Wiederum christlicher Kichenbau* (1869)



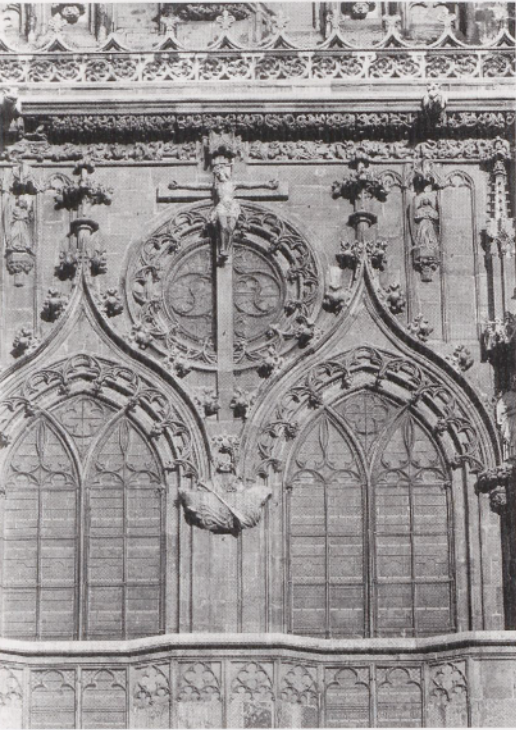
2. Hermann Bergmann, Entwurf für die Elisabethkirche in Wien, 1859, Seitenansicht



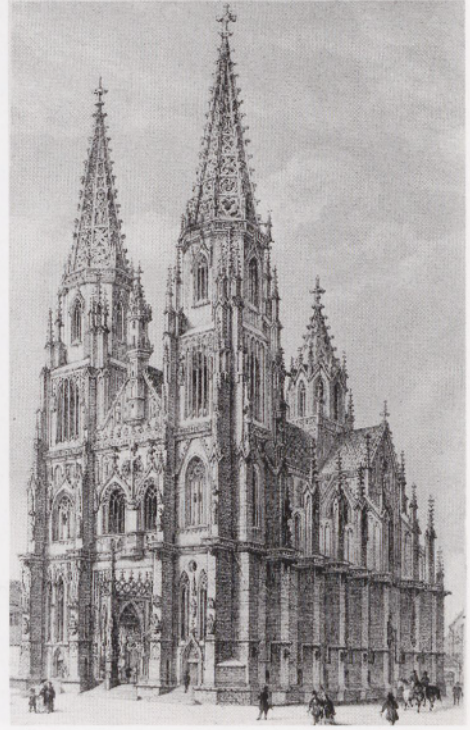
3. Rudolf Zafouk (nach Hermann Bergmann),
Kruzifix und Schmerzensmutter an der Querhausfassade
der Elisabethkirche in Wien, um 1865



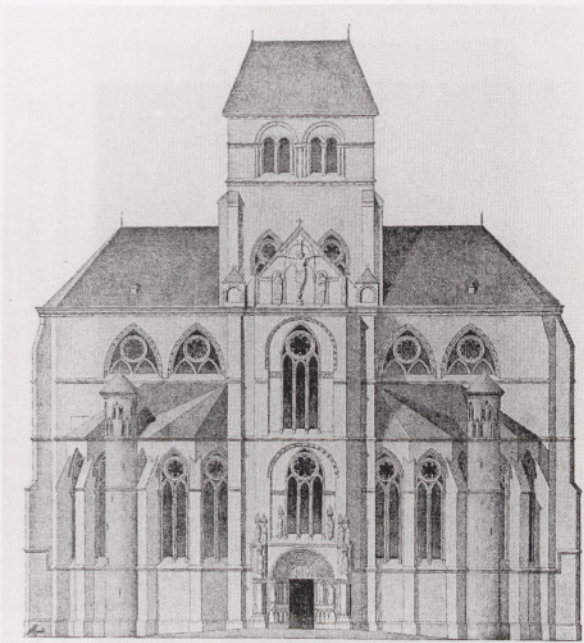
4. Rudolf Zafouk, Maria mit dem Jesuskind an der
Querhausfassade der Elisabethkirche in Wien, um 1865



5. Regensburg, Dom, Kreuzigungsgruppe an der Westfassade, nach 1450 (?)



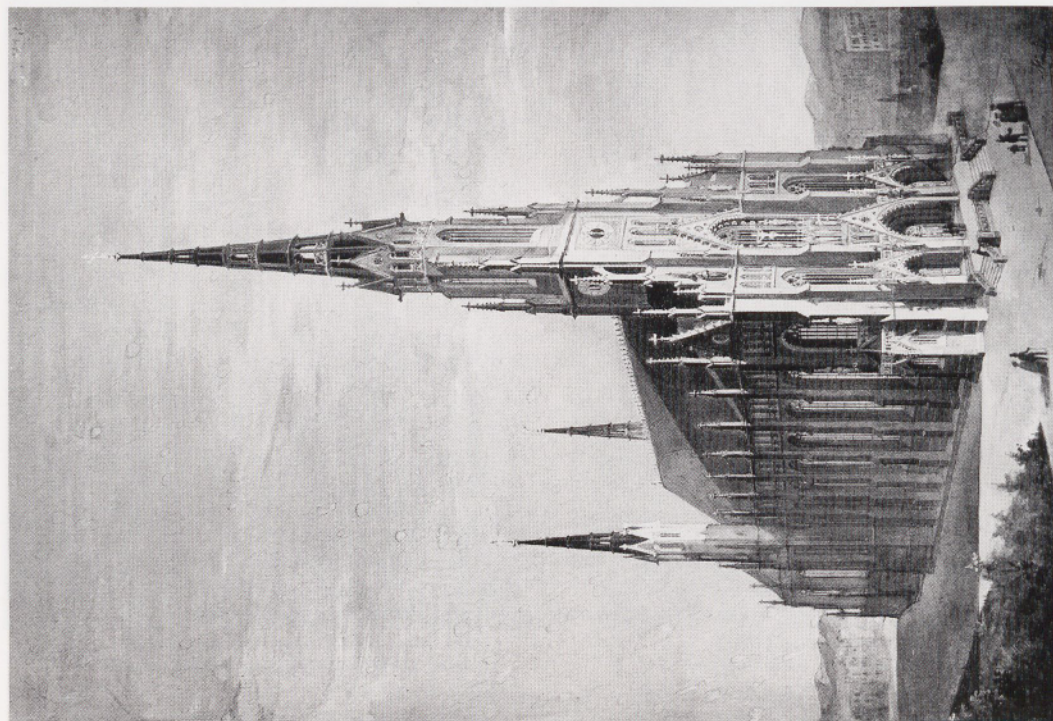
6. Dom zu Regensburg, Frontispiz aus: Georg Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (1857)



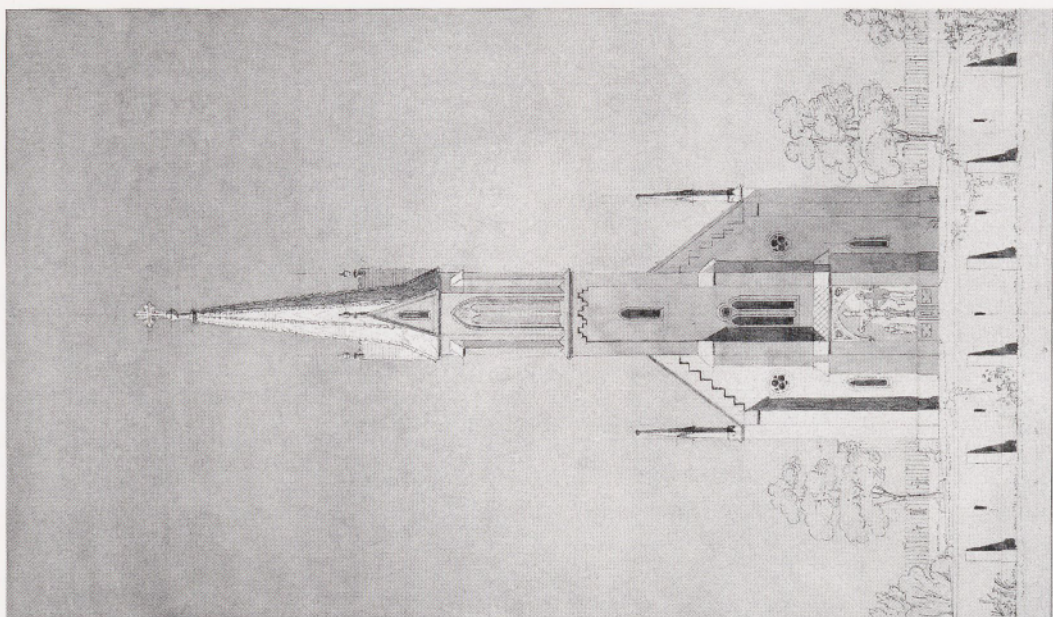
7. Liebfrauenkirche in Trier, Westfassade, aus: Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst (1857)



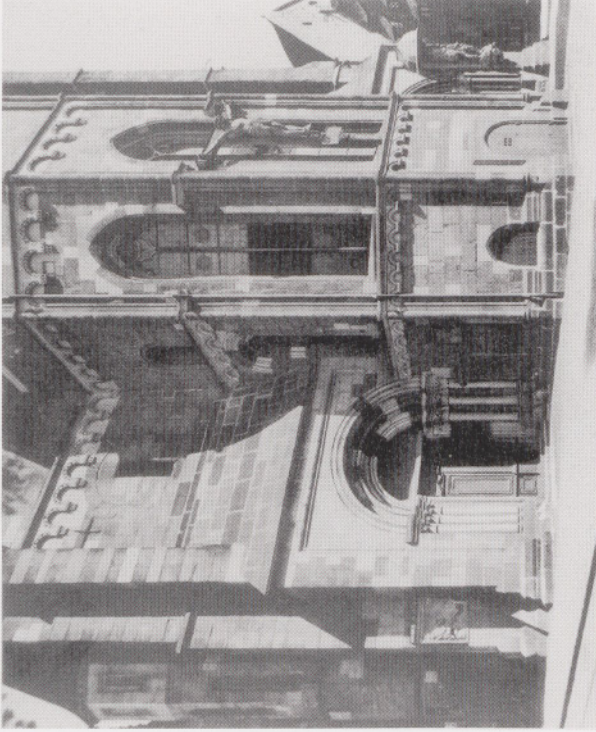
8. Johannes Kreuz, Idealkirche, aus: Johannes Kreuz, Das Ideal der christlichen Kirchenbaukunst (1857). Umzeichnung von Joanna Betlej



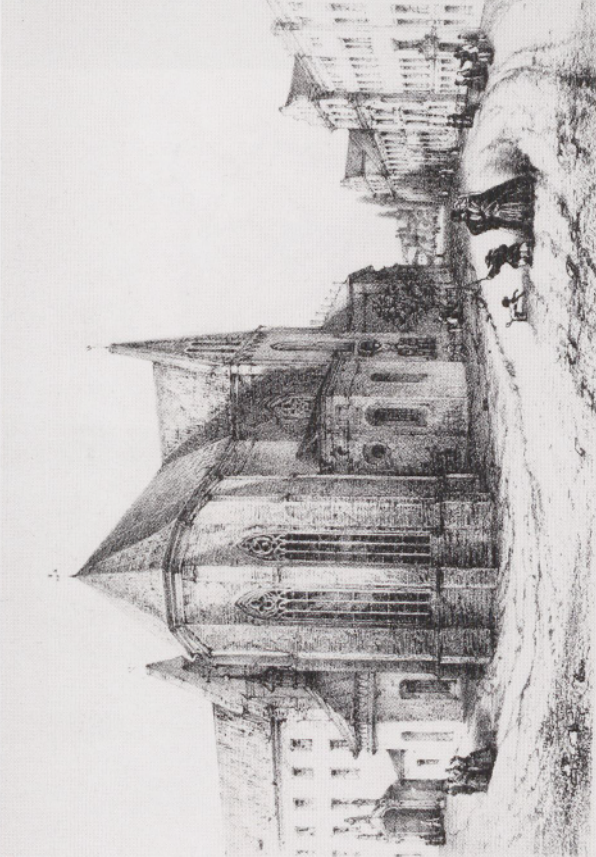
9. Matthias Berger, Entwurf für die Pfarrkirche in München-Haidhausen, 1850, Tempera/Karton. München, Architekturmuseum der Technischen Universität



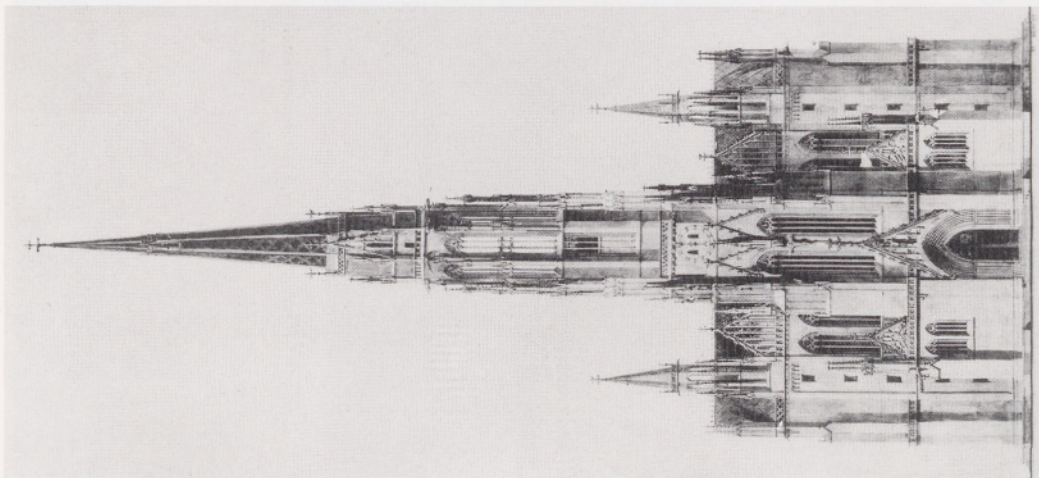
10. Georg Friedrich Ziebland, Entwurf für die Pfarrkirche in München-Haidhausen, 1849. Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung



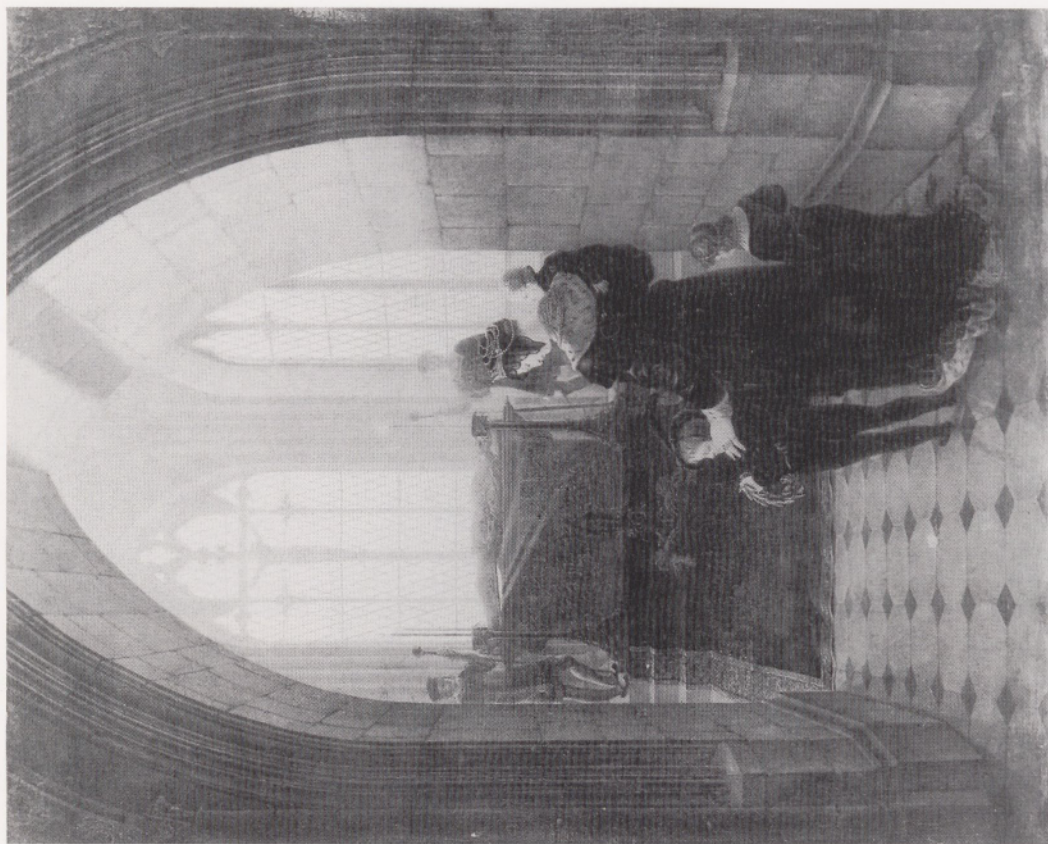
12. Nürnberg, St. Sebald, Westchor



11. Jędrzej Brydak, Franziskanerkirche in Krakau, 1861, Lithographie.
Kraków, Biblioteka Jagiellońska



13. Gottfried Semper, Entwurf für die Nikolaikirche in Hamburg, 1844



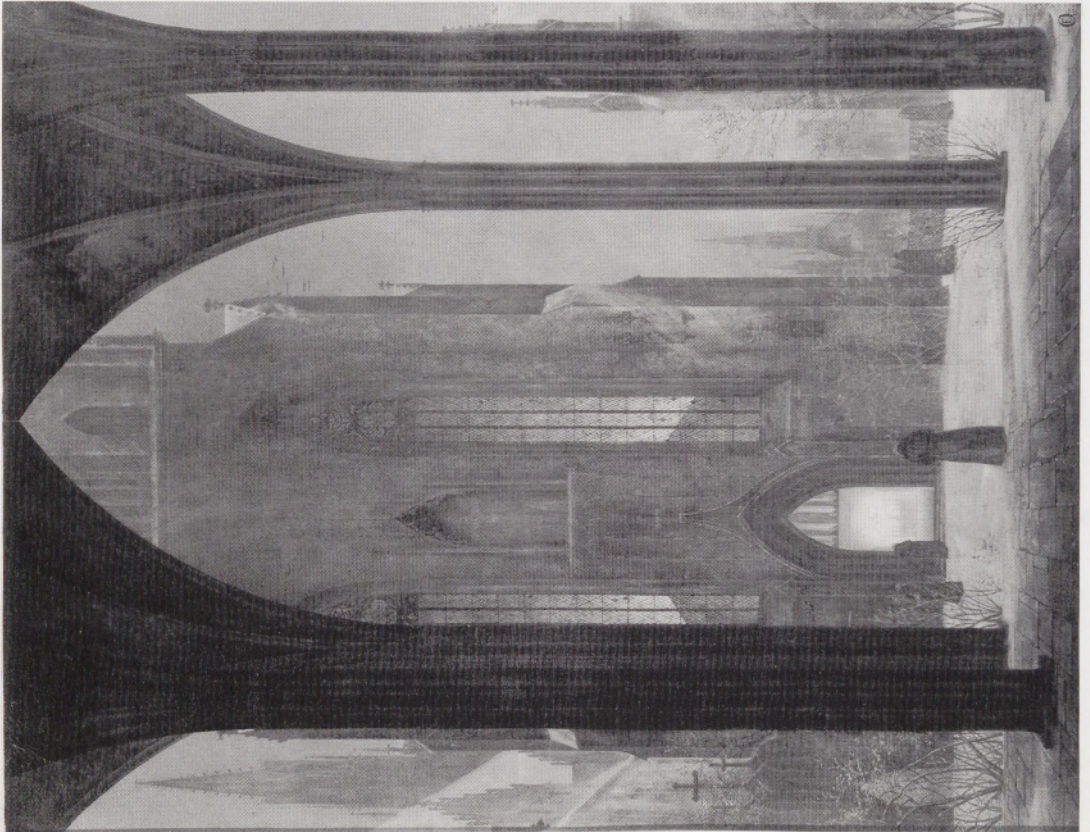
14. Karl Friedrich Hampe, Die Fürstengruft, 1816. Berlin, Nationalgalerie



15. Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1810. Berlin, Nationalgalerie



17. Karl Ferdinand Langhans, Kirche der Elftausend Jungfrauen, Breslau/Wrocław, 1821–1823



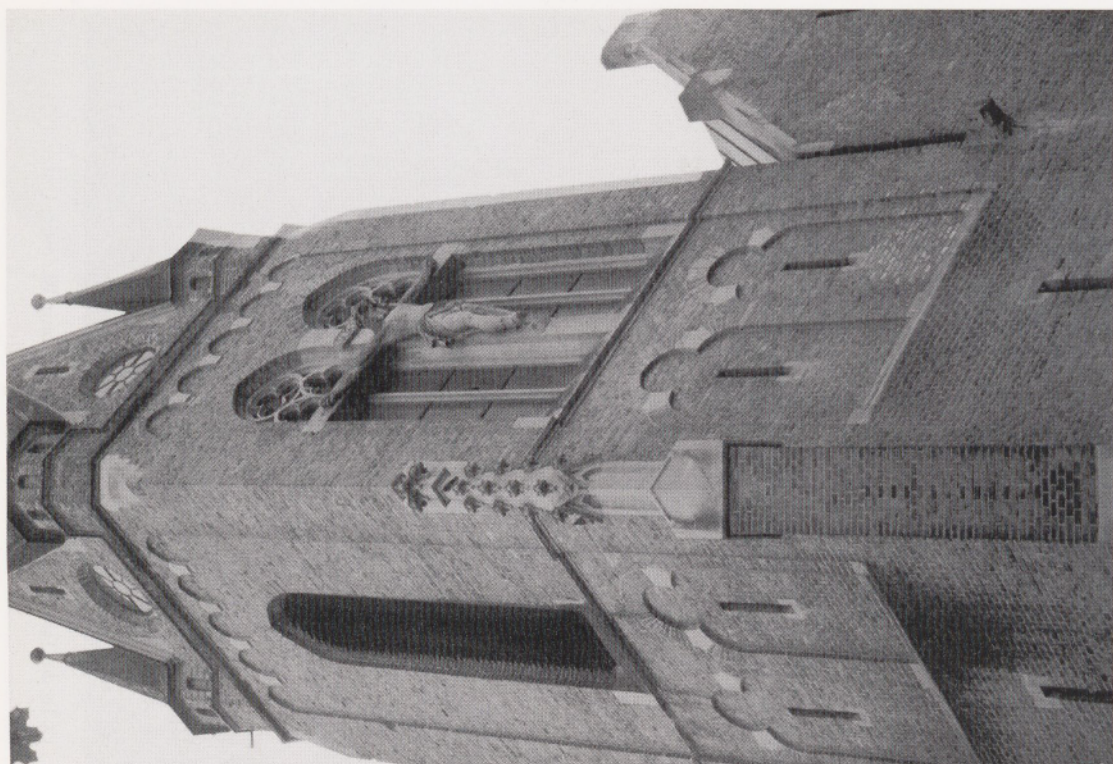
16. Ernst Ferdinand Oehme, Dom in Winter, 1821. Dresden, Gemäldegalerie Neue Meißter



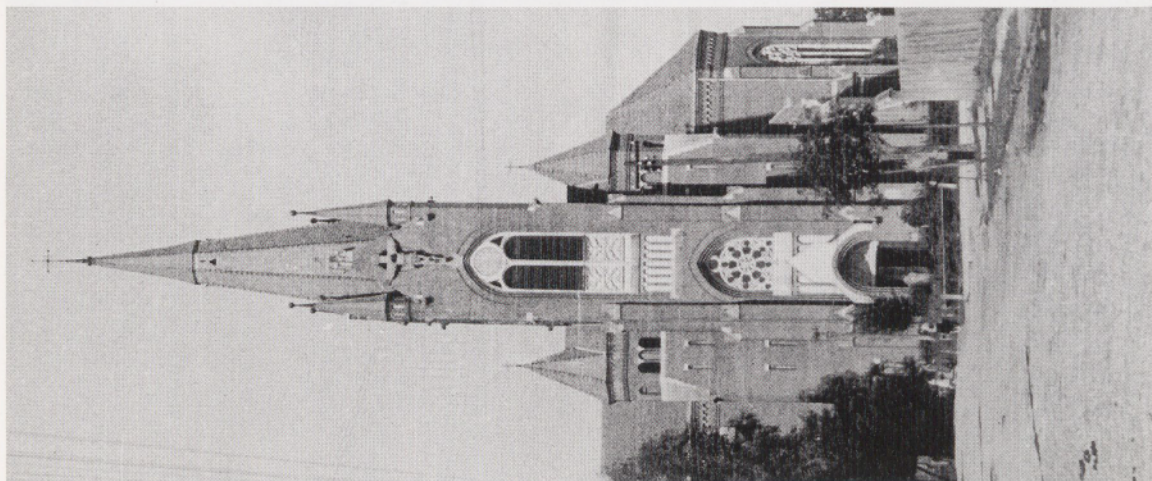
19. Teodor Talowski, Entwurf für die Pfarrkirche in Wadowice Górne, 1904



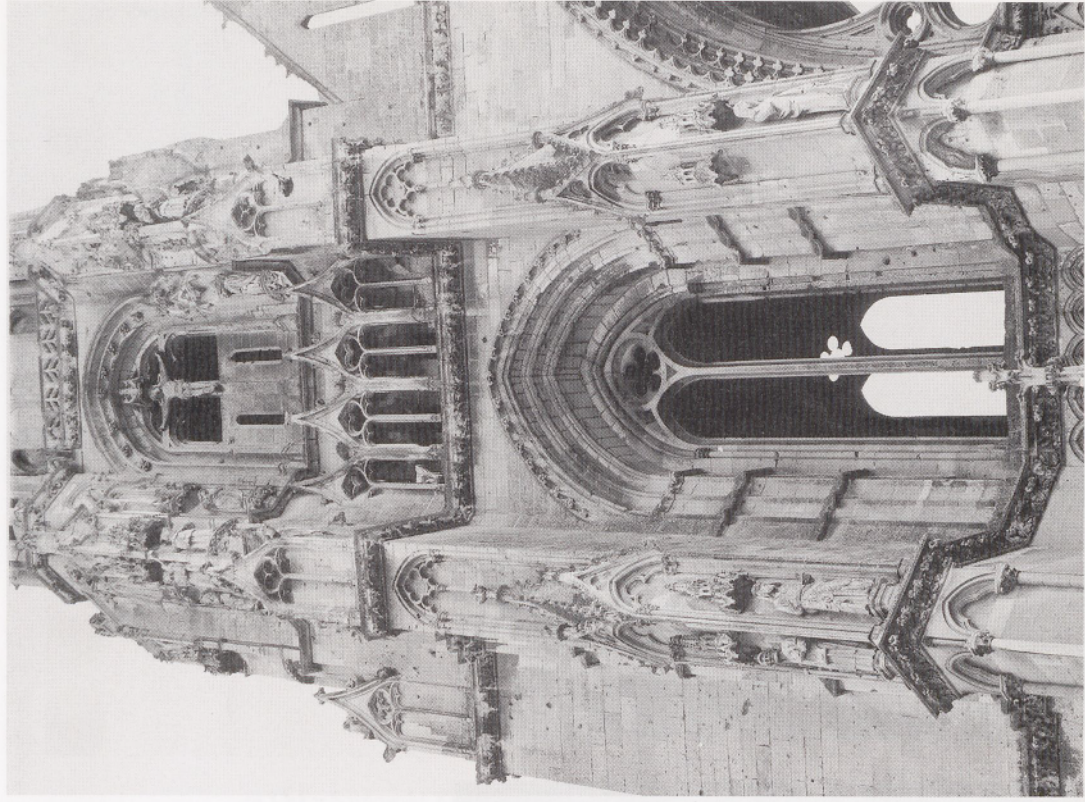
18. Münster, Liebfrauenkirche (Überwasser Stiftskirche), 15. Jh.



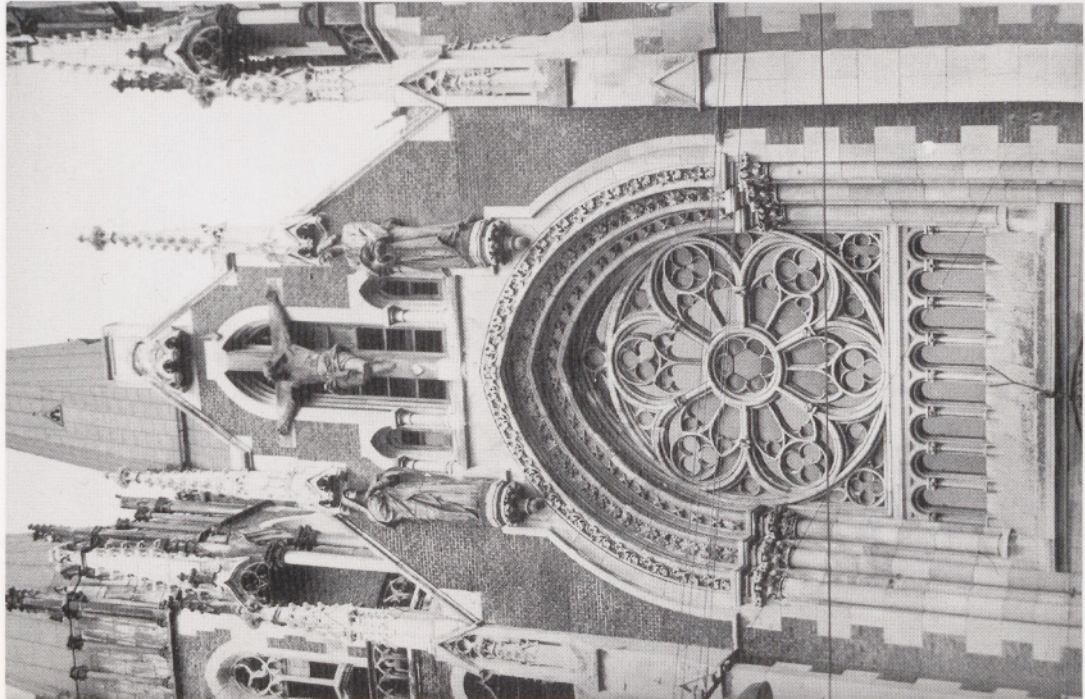
21. Teodor Talowski, Pfarrkirche in Chorzełów, Kruzifix am Turmfenster, 1907–1908



20. Teodor Talowski,
Pfarrkirche in Kamionka
Strumiłłowa, nach 1901



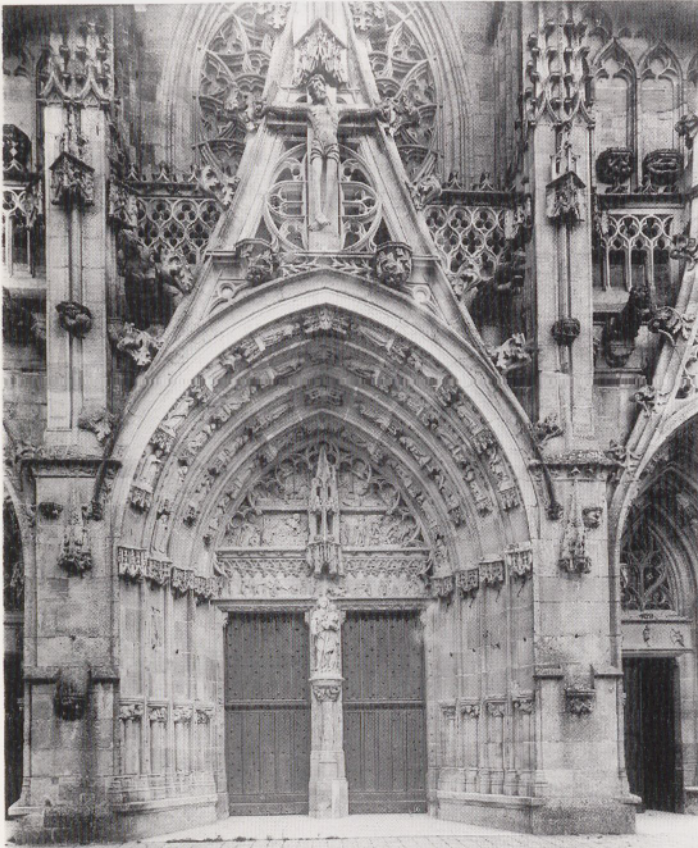
23. Soissons, Saint-Jean-des-Vignes, Turm (Detail) mit Kreuzigungsgruppe aus dem 15. Jh.



22. Teodor Talowski, Elisabethkirche, Lemberg, Hauptfassade mit Kreuzigungsgruppe, 1904–1911



24. Toul, Kathedrale, Westfassade mit Kruzifix aus dem 15. Jh.



25. L'Épine (Marne), Notre-Dame, Westfassade mit Kruzifix aus dem 15. Jh.



26. Zdzisław Mączyński, Konkurrenzentwurf für die Kirche in Orlów Murowany, 1909



27. Alfons Bogusławski/Franciszek Morawski, Konkurrenzentwurf für die Kirche in Mąkoszyn, 1910

28. Oskar Sosnowski, Konkurrenzentwurf für die Kirche in Mąkoszyn, 1910





29. Jarosław, Griechisch-Katholische Kirche, Umbau von Mieczysław Dobrzański, 1908–1912