

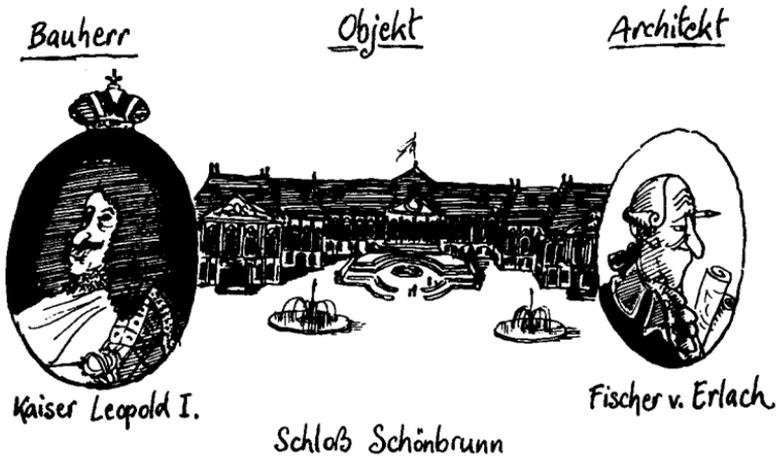
Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische „Entweder-und-oder“ in der Architektur

FRIEDRICH POLLERROSS

Einige Jahrzehnte war Österreich mit seiner spätbarocken Architektur an der Spitze der Qualität und der Entwicklung der Architektur in Europa. Diese Glanzzeit des österreichischen Jahrhunderts ist mit Namen und dem Lebenswerk der großen Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt und Jakob Prandtauer untrennbar verbunden. Die österreichische Nationalbibliothek im Herzen Wiens ist einer jener erstrangigen Bauten, an dem man das typisch österreichische Flair ebenso unvermittelt erleben kann, wie es für Kenner ablesbar ist, wie sehr Fischer von Erlach damit mehr als nur eine Synthese des römischen Hochbarock, des palladianischen und des französischen Frühklassizismus gelungen ist. [...] Gerade seine „idealistische Einstellung, die allen vergangenen und gegenwärtigen Einflüssen offenstand und sie zu Neuem verband,“ ist, nach Aurenhammer, „ein ebenso spezifisch österreichischer Zug seiner Kunst, wie gleichermaßen seine europäische Leistung“.¹

Diese Sätze sind die offiziellen Texte der österreichischen Fremdenverkehrszentrale zum Thema Fischer, entstanden im Frühjahr 1993 und mit dem Vermerk *Besondere Länderbeziehungen: Italien, Deutschland, Tschechien, England, Niederlande, Frankreich, Israel und Spanien* versehen. Allein diese Stellung im österreichischen Nationalbewußtsein rechtfertigt wohl ein Symposium über Fischer von Erlach. Die Idee zu diesem wissenschaftlichen Gespräch über den Barockarchitekten und sein Nachleben resultiert jedoch nicht aus österreichischem Patriotismus, sondern verdankt sich der „nüchternen Gelehrsamkeit“ eines norddeutschen Kollegen: Bei einem Treffen auf dem Barockkongreß 1991 in Wolfenbüttel stellte Andreas Kreul aus Bremen die Frage, ob man nicht einmal eine Tagung über den Fischer-Biographen Albert Ilg durchführen sollte. Der Hinweis auf den Barockforscher Ilg, dessen Aufsatz *Die Barocke* 1893 erschienen war, und der in Wien tobende „Kulturkampf“ um das „Museumsquartier“ in den ehemaligen Hofstallungen² (Abb. 14) und um die Restaurierung der abgebrannten Redoutensäle der Hofburg³ sowie die Diskussionen über die Problematik des Schlosses Schönbrunn zwischen staatlicher Vernachlässigung und touristischer Überforderung⁴ haben von Anfang an die

Konzeption des Symposions in der vorliegenden Form nahegelegt. Drei Jahrestage bildeten dazu den „Jubiläumsanlaß“: der 300. Geburtstag des jüngeren Fischer (13. 9. 1693), der 270. Todestag des älteren Fischer (5. 4. 1723) sowie die Fertigstellung des Michaelertraktes und der Redoutensäle durch Ferdinand Kirschner vor genau hundert Jahren.



Karikatur von Klaus Pitter in „HaHaHabsburg“, Wien 1993

Die dreigeteilte, rezeptionsgeschichtliche Struktur der Veranstaltung ist jedoch nicht nur ein prinzipiell möglicher und sinnvoller Zugang zum Thema,⁵ sondern scheint im Fall Fischers aufgrund der Bedeutung seines „Nachlebens“ fast notwendig.⁶ Die Sinnhaftigkeit dieser Vorgangsweise wird z.B. – unfreiwillig – durch die Jubiläumsmarke der österreichischen Post für Joseph Emanuel deutlich gemacht: Als Motiv für die Sondermarke zu dessen 300. Geburtstag wählte man nämlich eine Ansicht des Michaelertraktes mit der Kuppel von Ferdinand Kirschner, während die Karlskirche auf dem dazugehörigen Sonderstempel einmal mehr die Rolle des jüngeren Fischer als „Genie im Schatten des Vaters“ veranschaulicht.⁷ Tatsächlich wurden Hauptwerke Johann Bernhards wie Karlskirche, Hofbibliothek, Hofstallungen, Schönbrunn, Kleßheim oder das Palais Trautson nicht nur vom Sohn, sondern auch von anderen Architekten im 19. und 20. Jahrhundert nach originalen oder vermeintlich originalen Plänen erst vollendet bzw. „verbessert“ oder umgebaut; andererseits

wurden die Fischerschen Bauten schon sehr bald auch kopiert oder paraphrasiert und nicht zuletzt seit Adolf Loos und seinem Michaelerhaus auch bewußt konterkariert. Die bekannte Karikatur um 1910 (S. 17), die den seligen Johann Bernhard angesichts des Looshauses seufzen läßt *Schade, daß ich diesen Stil nicht schon gekannt hab', dann hätt' ich den Platz nicht mit meiner dalkerten Ornamentik verschandelt!*⁸, bringt dies

auf den Punkt. Johann Bernhard Fischer von Erlach war und ist also zweifellos eine Kultfigur des österreichischen Kulturlebens,⁹ und auch eine Pressekampagne im Mai 1993 bemühte *das Genie Fischer von Erlachs*, um dessen *Gesamtkunstwerk* Hofstallungen zu verteidigen.¹⁰ Laut Dietmar Steiner sei es aber immerhin *beruhigend, daß in Wien die Argumente einer ignoranten Boulevard-Kritik ebenso traditionsbewußt sind, wie die architektonischen Meisterwerke dieser Stadt*¹¹. Ebenso wie die Werke des Barockarchitekten waren auch die Fischer-Biographen Albert Ilg im 19. und Hans Sedlmayr¹² im 20. Jahrhundert auf der Bühne der österreichischen Kulturpolitik heftig umfehdt. So berichtete eine Salzburger Kollegin, Sedlmayr sei in den 70er Jahren in der Salzachstadt *wie ein Gott* verehrt worden. Ein 1992 erschiene- nes Buch über die österreichische Kulturpolitik der Nachkriegszeit nennt den Kunsthistoriker – *bekannt durch Arbeiten über den Reichsstil Fischer von Erlachs, Die demolierte Schönheit und Verlust der Mitte* – hingegen in einem Atemzug mit dem eine Kriegsgeneration früher vor der Wiener Moderne ins Münchner Exil geflohenen Adolf Hitler und dämonisiert ihn postum als antisemitischen Gegner des von Hans Hollein geplanten Guggenheimmuseums.¹³

Grund der bescheidenen organisatorischen und finanziellen Möglichkeiten unseres Vereins mußte ich mich auf eine schlanke, vertikale Struktur



Sondermarke zum 300. Geburtstag von Joseph Emanuel Fischer von Erlach, 1993

beschränken, d.h. es war weder möglich, die Architektur um 1700, noch jene um 1900 und schon gar nicht die gegenwärtige in einer umfassenden Form zu diskutieren und in einen größeren Rahmen zu stellen. So wäre wohl der Vergleich mit München, Dresden oder Paris und vor allem Berlin sinnvoll und vielleicht sogar notwendig. Scheint doch zunächst schon Fischers Tätigkeit für den preußischen König zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht ohne Einfluß geblieben zu sein.¹⁴ Außerdem wurde der Fassadenplan des Michaelertraktes nicht erst 1773 als Provokation seiner Erzfeindin in Wien von Friedrich II. bei der königlichen Bibliothek realisiert, sondern diente offensichtlich schon 1747 als Vorbild für die geplante Umgestaltung der Hauptfassade des Berliner Stadtschlusses.¹⁵ Parallel zu Wien bezog sich auch das deutsche Kaisertum nach 1871 nicht nur ideologisch, sondern auch formal direkt auf die barocken Vorbilder. Deutlich wird dies z.B. bei der Anschaffung eines neubarocken Tafelsilbers der preußischen Städte für die Hochzeit des späteren Kaisers Wilhelm II. im Jahre 1881:

Das Königliche Schloß zu Berlin hatte bei der Begründung des preußischen Königthums im Jahre 1701 eine Ausstattung von Tafelsilber erhalten, welches damals den Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung in Deutschland bildete; bis auf wenige Stücke ist dieses Silberzeug von König Friedrich II. und König Friedrich Wilhelm III. hingegeben worden, um die Sorgen des Vaterlandes in Zeiten schwerer Noth zu erleichtern. [...] Jetzt, da das Vaterland in Macht und Ehren fester und glanzvoller dasteht als je zuvor, vereinigen sich die Bürger seiner Städte, um dem jüngsten Sprossen seines Königshauses wiederum ein Tafelsilber zu überreichen, das in künstlerischer Gestaltung und monumentaler Grossartigkeit sich den Stücken anreihet, welche aus der Zeit Friedrichs I. noch erhalten und im Rittersaal des Königlichen Schlosses aufgestellt sind.¹⁶

Aber auch die gegenwärtige Diskussion um den Wiederaufbau des barocken Stadtschlusses in der wiedervereinigten Hauptstadt läßt sich hinsichtlich der denkmalpflegerischen Problematik und der emotionalen Diskussionen in der Öffentlichkeit durchaus mit der Wiener Situation vergleichen.¹⁷

Diese Kontroversen führen uns jedoch mitten in die zwei zentralen Fragestellungen dieses Symposiums: nämlich den „Kultur(schau)kampf“ zwischen Traditionalismus und Modernismus einerseits sowie die politisch wie wissenschaftlich gleichermaßen aktuelle Frage des Nationalismus andererseits.¹⁸ Es erscheint mir daher nicht unnützlich, im folgenden den kulturpolitischen Hintergrund für die in den einzelnen Referaten behandelten Fragen zu skizzieren.

1. Barock und Moderne

Wenden wir uns zunächst der Frage „Barock versus Moderne“ zu. Der „Frontverlauf“ der gegenwärtigen Auseinandersetzungen, die sich in den Medien mit Schlagzeilen wie „Schein oder Sein“, „Vorwärts zurück zu Loos“ bzw. „Lederhose oder Kubus?“ manifestiert,¹⁹ ist dabei durchaus nicht geradlinig. So stellte der Akademieprofessor Wilhelm Holzbauer die Frage,

ob das Bewußtsein der Bedeutung des barocken Erbes für Wien heute viel größer ist als damals [1964, als man die Matzleinsdorfer Pfarrkirche zugunsten einer Straßenerweiterung abriß, Anm. d. Verf.] – man fragt sich, ob die wohlproportionierte, in ihrem Rhythmus meisterhafte Komposition der Fassade der alten Hofstallungen Fischer von Erlachs wirklich ein „Ausrufungszeichen“ in Form eines „Leseturms“ braucht, man fragt sich, ob „Bekennnisse zu unserer Zeit“ nicht auch unter größerer Berücksichtigung von Zeugnissen früherer Zeiten möglich wären.²⁰

Während einer der renommiertesten zeitgenössischen Architekten damit die Achtung vor dem architektonischen Erbe der Monarchie propagiert, erklärte ein hochrangiger Vertreter der staatlichen Denkmalpflege, bei einer Diskussion über die Redoutensäule, daß jene Leute, die sich für eine Restaurierung der abgebrannten Räume der Hofburg aussprechen, mit ihrer Doppeladlernostalgie eigentlich psychiatriert gehörten.

Diese Kontroverse um Erhaltung und Erneuerung hat sich immer wieder an Bauten Johann Bernhards entzündet. Gerade im Jubiläumsjahr 1956 sorgte der Plan der Bundesregierung, auf dem Gelände des ehemaligen Gartens des Palais Trautson einen modernen Bürobau zu errichten, für Empörung in der Bevölkerung über solche *Eisenbeton-Büromonstren in grauerregendem Gegensatz zu ehrwürdigen Domen und Palästen* (Die Furche, 20. 4. 1957). Nach Meinung der Architekten Hanns Kunath und Georg Lippert entsprach ihr Projekt (Abb. 12) hingegen durchaus der in der Ausschreibung geforderten *harmonischen Einfügung der Neuanlage zwischen Trautson- und Auersperg-Palais* sowie der *Höherführung der Baumassen im rückwärtigen Teil des Gebäudes bis zu einer Höhe von 35 m unter der Voraussetzung, daß eine Störung des städtebaulichen Gefüges vermieden wird*. Der Trakt an der Museumsstraße sollte nämlich um zwei Meter zurückgesetzt werden, *um gegenüber dem historisch wertvollen Palais bescheiden [!] zu bleiben*, und das elfgeschossige Gebäude diene vor allem der *wohl eindeutigen städtebaulichen Forderung, die häßlichen Silhouetten der Hinter-*

fronten der Häuser der Mechitaristengasse zu verdecken. Die Gegner des Projektes – darunter auch Hans Sedlmayr – plädierten vor allem für die Rekonstruktion des barocken Gartens, wie es der städtische Denkmalschützer Viktor Schneider unter dem Titel „Mehr Ehrfurcht vor Fischer von Erlach!“ in der „Furche“ vom 23. 6. 1956 formulierte:

Denn was wir brauchen, ist nicht ein neues Hochhaus, nicht ein neuer Flakturm, nicht ein neuer Ringturm, nein, es sind zwei herrliche Barockpaläste und der neue Wiener Mirabellgarten!

Während der „Bild-Telegraf“ das Projekt verteidigte und gegen den *barocken Beserlpark* ätzte, sprachen sich u.a. „Die Furche“ und „Die Presse“ dagegen aus. Mit besonderer Verärgerung wurde natürlich der Widerspruch zwischen den Jubiläumsfestreden für den Barockarchitekten und der Mißachtung seines Werks kommentiert. Dieses Engagement – *unsere Ehrenpflicht im Ehrenjahre unseres Fischer* – wurde dabei durchaus im Einklang mit Bestrebungen gegen die „Musealisierung Österreichs“ gesehen:

Unser österreichischer Barock darf nicht nur in Museen und Büchern konserviert werden, er muß leben! Erinnern wir uns der Worte, die unser Unterrichtsminister im November 1956 vor der Volksvertretung gesagt hat: ‚Wir müssen uns dagegen verwahren, daß die Kultur zu einer Museumsangelegenheit gemacht wird. Wir dürfen nicht glauben, daß, wenn wir auf dem Stand der Kultur unserer Väter und Großväter verbleiben, die Fremden schon hereinkommen. Der Wille Österreichs, Kulturfaktor in der Gegenwart zu sein, ist die stärkste Waffe um die Aufmerksamkeit auf uns zu lenken.‘²¹

Der Kompromiß, der in dieser Angelegenheit erzielt wurde, war gewiß „typisch österreichisch“ – nicht zuletzt, weil er aus Geldmangel des staatlichen Bauherren zustandekam: der Büroneubau in der geplanten Form wurde nicht errichtet. Stattdessen hat die Republik Österreich das Palais Trautson angekauft und das Amtsgebäude in dessen Innerem bzw. in direktem Anschluß an die barocken Mauern errichtet. Diese Lösung wurde 1963 ebenfalls im Rahmen eines Architekturwettbewerbes ermittelt, der unter der Leitung von Karl Schwanzer und des früheren Planers Georg Lippert stand. Die prämierten Projekte entsprachen daher derselben Modernisierungseuphorie, wie Friedrich Achleitner damals unter dem Titel „Nieder mit Fischer von Erlach“ treffend kritisierte:

Warum gründet man eigentlich keinen Verein der ‚Freunde der Zerstörung Wiens‘? Die Gründungsversammlung könnte man im Palais Trautson abhalten, denn dort ist gerade ein entscheidendes Dokument ausgestellt, das auf sehr anschauliche Weise zeigt, mit welchen Mitteln man auch bei außergewöhnlichen Barockbauten vorgehen kann. Der Wettbewerb zum Umbau des Palais Trautson ist entschieden. Es wurden im ganzen nur siebzehn (!) Entwürfe eingereicht. Von diesen schlägt nur einer die Erhaltung der gesamten äußeren Erscheinung des Palais vor, alle anderen Entwürfe nützen die Zugeständnisse des Denkmalamtes restlos aus. Es gibt wohl kaum ein traurigeres und empörenderes Ergebnis in unserer Bauwelt als diesen Wettbewerb. Es [...] lohnt sich zu sehen, wie Architekten ein Werk Fischers schätzen und was sie mit ihren Vorschlägen der Öffentlichkeit zumuten. [...] Und sollte auch die vorgeschlagene Auskernung des zweiten Hofes teurer sein (das ist nicht einmal bewiesen), so würde dieser Unterschied in den Baukosten nicht die Zerstörung des schönsten Profanbaues Fischers von Erlach in Wien rechtfertigen. Man kann aber damit schon gar nicht Projekte rechtfertigen, wie sie im Palais Trautson mit Preisen ausgezeichnet wurden.²²

Für die Rekonstruktion des Parks hatte man natürlich ebenfalls kein Geld, und die statt dessen geschaffene Grünfläche, die man wirklich nur als „barocken Besslerpark“ bezeichnen kann, wurde auch bald mit provisorischen Bürocontainern zur Unterbringung der UNO-Beamten genutzt. Damit hatte man patriotischen Denkmalschutz, wuchernde Bürokratie und Weltoffenheit wieder einmal unter einen Hut gebracht. Und der zunächst leer ausgegangene Architekt Georg Lippert konnte seine architektonische Rivalität mit Fischer von Erlach schließlich 1974 durch ein Bürohaus neben der Karlskirche verwirklichen (Abb. 18).

Ähnliche Diskussionen hatten sich jedoch schon zu Beginn unseres Jahrhunderts bei der Gestaltung zweier von Fischer-Architektur geprägter Plätze entwickelt: dem Michaelerplatz (S. 17) und dem Karlsplatz (Abb. 7). Ich möchte jedoch nicht auf die von Peter Haiko ausführlich behandelte Frage „Neobarock versus Moderne“ (also Schachner versus Wagner) eingehen, sondern auf die in den Wettbewerbsbestimmungen für das Historische Museum am Karlsplatz festgelegte Forderung, daß der Bau mit der Karlskirche und der Technischen Hochschule *eine harmonische Gruppe bilden soll* (also Wagner versus Fischer). Die Argumente, welche die beiden Wiener Ordinarien für Kunstgeschichte, Max Dvořák und Josef Strzygowski, sowie eine von den Nachfahren der barocken Bauherren Liechtenstein und Schönborn angeführte Bürgerinitiative gegen das Museumsprojekt Wagners vorbrachten, klingen

durchaus vertraut. So wurde zwar das Werk Otto Wagners gewürdigt und klargestellt, daß man nicht das Projekt an sich ablehne, sondern nur dessen Ausführung in unmittelbarer Nähe der Karlskirche. Statt dessen befürwortete man den Bau an jedem anderen Standort der Stadt, wo er sich frei entfalten könne.²³ Da jedoch auch ein Befürworter des Wagner-Entwurfes es als *größte Pietät für das Dokument, das uns Fischer von Erlach hinterließ, ansah, die Karlskirche so viel als möglich in Ruhe zu lassen' und sich ihrer Wirkung völlig unterzuordnen*²⁴, ging es offensichtlich um eine unterschiedliche Auffassung des barocken Bauwerkes durch Kunsthistoriker und Architekten. Laut Haiko haben die Kunsthistoriker wie Max Dvořák Fischers Gestaltungsprinzipien unbarock und romantisierend interpretiert. Demnach wäre die Karlskirche nicht auf eine Schauseite hin konzipiert, sondern ganz im Gegenteil *von vornherein gerade auch auf seitliche Silhouettenwirkung*. Wagners Interpretation der Fischerschen Architektur ist gänzlich konträr dazu und strebte gerade aus Sorge um *unser schönstes Bauwerk, die Karlskirche, eine perspektivische Wirkung* in barockem Sinne an.²⁵ Die Interpretation der Karlskirche als „Schauffassade“ in Sedlmayrschem Sinn kennzeichnet auch alle anderen Projekte für die Platzgestaltung, darunter den Entwurf von Adolf Loos (Abb. 7). Damit entsprach er ebenso wie Wagner der Meinung von Camillo Sitte, wonach Fischer von Erlach der Kirche eine Schauseite zugeordnet hatte.²⁶

Dieselbe überlegte Reaktion auf die vorgegebenen historisch-räumlichen Gegebenheiten kennzeichnet auch den Entwurf von Adolf Loos für das Haus auf dem Michaelerplatz:

Die kaiserburg. Ihre nähe allein ist schon ein prüfstein für echt und unecht. [...] Es galt, einen übergang zu schaffen von dem kaiserlichen wohnsitz über das palais eines feudalherrn in die vornehmste geschäftsstraße, den kohlmarkt. [...] Und die vier stockwerke sollen mit kalkverputz überzogen werden. Was zur dekoration nötig ist, soll ehrlich mit der hand aufgetragen werden, so wie es unsere alten barockmeister gehalten haben, in jenen glücklichen zeiten, als es noch kein baugesetz gab, weil jeder das gesetz in seinem herzen trug. [...] Jedes wort, das zum preise unserer alten stadt, zur rettung unseres verloren gehenden stadtbildes zu lesen ist, findet sicher bei mir stärkeren widerhall als bei manchem anderen. Daß aber ich, gerade ich mich eines verbrechens an diesem alten stadtbild schuldig gemacht haben sollte, dieser vorwurf trifft mich härter, als mancher glauben würde. Hatte ich doch das haus so entworfen, das es sich möglichst in den platz einfügen sollte. Der stil der kirche, welche das pendant zu diesem bau bildet, war für mich richtunggebend.²⁷



Der selbige Fischer v. Erlach: Schade, daß ich diesen Stül nicht schon gekonnt hab', dann hätt' ich den Ichönen Platz nicht mit meiner dalketzten Ornamentik verhandelt!

„Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz“,
Karikatur von Rudolf Herrmann,
„Der Morgen“, um 1910/11

Dieser Argumentation, die jener von Dvořák geradezu diametral gegenüberzu stehen scheint, schloß sich 1910 auch der Kunsthistoriker Hans Tietze an:

Denn für unsere Zeit ist die gemeinsame Aufgabe von Denkmalpflege und Städtebau darin gelegen, daß sie durch ihr sinnvolles Walten mit vorhandenen und hinzukommenden Elementen eine beabsichtigte künstlerische Wirkung erzielen kann, Denkmalpflege die sich mit der bloßen Negation begnügt und ihre Aufgabe lediglich in sentimental Protesten gegen jede Veränderung erblicken würde, hätte sich selbst zur Impotenz und Karikatur verurteilt. [...] Vom Standpunkt des Städtebaues aber läßt sich wohl gefahrlos und sicher prophezeien, daß dieser Bau – heute im Volksmund als das Haus ohne Augenbrauen oder als Käse mit Löchern verspottet – in ähnlicher Weise ins Stadtbild hineinwachsen und ein unentbehrlicher Zug in ihm werden wird wie Zachs Haus auf der Freyung, der „Schubladkasten“, der vor 120 Jahren einen heftigen Sturm in der öffentlichen Meinung erregt hat.²⁸

Tietze wies also darauf hin, daß die Frage „in welchem Stile sollen wir bauen?“ schon im 18. Jahrhundert die Gemüter erhitze, und zumindest bei manchen alten Dynastien läßt sich auch in der Barockzeit eine offensichtlich denkmalpflegerische Tendenz erkennen. So konstatierte Hellmut Lorenz in der Baupolitik Kaiser Leopolds I. eine „Verweigerung gegenüber der ‚Moderne‘“,²⁹ deren Kehrseite, nämlich die bewußte Erhaltung alter Bausubstanz, sich unter Maria Theresia auch quellenmäßig belegen läßt: Zwei Jahre, nachdem Balthasar Neumann einen Entwurf für eine neue imperiale Hofkirche vorgelegt hatte, ließ die Herrscherin die Burgkapelle *im alten gotischen Style glücklich wiederherstellen* – „ein geradezu programmatisch anti-moderner Akt architektonischer Traditionspflege“.³⁰ In diesem Zusammenhang verdient nun die Tatsache erwähnt zu werden, daß auch Fischers *Historische Architektur* als sozusagen erste Architekturgeschichte – parallel zu ähnlichen Werken zeitgenössischer frühaufklärerischer Historiker³¹ – aus einer gleichsam denkmalpflegerischen Absicht resultiert, *nemlich die alles verstörende Zeit und gänzliche Vernichtung der Denk=Male alter Gebäude abzuhalten, und sich dadurch sowohl um die Gedächtnis der Ruhm=würdigen Urheber, als um die Kunst=begierige Nach=Welt verdient zu machen*. Fischers ursprünglich geplante Aufnahme gotischer Bauten beschränkte sich allerdings auf den Hinweis, daß man auch *dem Gothischen kleinen Schnitz=Werk, [...] den oben zugespitzten Bogen, den Thürmen etc. ihr Gutdunken so wenig abstreiten kan, als den Geschmack*.³² Daß die als besonders neuerungssüchtig verrufene Barockzeit durchaus die bewußte Erhaltung architektonischen Erbes kannte, beweist auch die Überlegung des leidenschaftlichen Bauherrn und „Architekturtheoretikers“ Karl Eusebius von Liechtenstein 1681 in Plumenau trotz eines Neubaus an anderer Stelle das alte Schloß zu erhalten zu *Ehren unsserer Vorfahrer und gedächtnus ihrer Werkhen, wie sie es gemacht haben*.³³ „Ein solcher Kompromiß – vom Alten nicht zu lassen und dennoch moderne Akzente zu setzen –“ prägte auch die Liechtensteinische Bautätigkeit auf dem Stammschloß Feldsberg, „das eben trotz Modernisierungen auch die jahrhundertelange Tradition liechtensteinischer Herrschaft zum Ausdruck kommen läßt“.³⁴ Andere Adelige folgten ebenfalls diesem Beispiel, wie die Erhaltung des mittelalterlichen Bergfriedes des Schlosses Harrach in Bruck/Leitha durch Johann Lucas von Hildebrandt beweist (Abb. 11).

Eine ähnliche Gesinnung kann man wohl in der Baupolitik Erzherzog Franz Ferdinands konstatieren, der nicht nur als *Protektor* der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“ persönlich redigierte,³⁵ sondern als Bauleiter der Hofburg seit 1906 dafür eintrat, daß das

Semper-Hasenauersche Projekt die „ehrwürdige alte Burg“ nicht beeinträchtigen dürfe. Der Thronfolger war es auch, der Ludwig Baumann und damit einen stärker dem Barock verpflichteten Architekten 1907 die Planung der kaiserlichen Residenz übertrug.³⁶ Mit derselben Vehemenz, mit welcher der im Oberen Belvedere residierende Habsburger den „neo-barocken ‚Reichsstil‘ des Späthistorismus“ (Haiko) durchsetzte, wurde dieser von den Gegnern bekämpft. So hat Friedrich August Lux den Bau der Hofburg 1906 in der „Arbeiterzeitung“ mit folgenden Worten kritisiert:

Heute, da jeder König vom Schottenring sich ein ebenso effektvolles Haus wie der Kaiser von Österreich bauen lassen kann, [...] ist das Architekturideal der 70er und 80er Jahre kein Ziel mehr; [...] die Eunuchenhaftigkeit, die immer die Äußerlichkeit eines vergangenen Stils nachzuäffen sucht, die Staats- und Hofgebäude die Formen des Renaissancepalastes oder des Barockschlosses als Abglanz absolutistischer Herrlichkeit, vergißt völlig, daß sich eine solche heute bereits lächerlich gewordene Architekturkomödie jeder Börseaner leistet.³⁷

Diese Meinung ist für die um 1910 in Wien tobende kulturpolitische Kontroverse Neobarock versus Moderne³⁸ zweifellos typisch. Darüberhinaus scheint in ihr jedoch auch ein „Vater-Sohn-Konflikt“ zwischen dem aus böhmisch-feudalem Milieu kommenden Generalkonservator Max Dvořák und seinem aus dem jüdisch-liberalen Prager Bürgertum stammenden Schüler Hans Tietze zum Ausdruck zu kommen. Dies sollte jedoch nicht von der Tatsache ablenken, daß sowohl das Eintreten für die Erhaltung des barocken Erbes als auch die Propagierung des neubarocken Stiles eine Generation früher keineswegs automatisch mit (politischem) Konservatismus gleichzusetzen ist. Denn der Begriff „Barock“ war sowohl bei Fachleuten als auch in der öffentlichen Meinung bis ins frühe 20. Jahrhundert negativ besetzt,³⁹ und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts wurde in Österreich erst 1907 unter Denkmalschutz gestellt. Während in der Malerei,⁴⁰ in der Plastik und vor allem im Kunstgewerbe der neubarocke Stil seit dem dritten Jahrhundertviertel eine gewisse Verbreitung fand, wurden analoge Bestrebungen in der Architektur von Albert Ilg und Architekten wie Franz Neumann⁴¹ von den tonangebenden Vertretern des „altdeutschen Stiles“ zunächst ebenso angefeindet⁴² wie später die Moderne von Erzherzog Ferdinand, dem Schüler Ilgs. Die Probleme, die aus der ästhetischen und inhaltlichen Ablehnung der Barockzeit im zweiten Jahrhundertdrittel resultierten, zeigten sich z.B. 1867 bei der Anfertigung des Standbildes von Fischer von Erlach für die Wiener Elisabethbrücke (Abb. 3).

Da der Barock in Wien damals noch als suspekt galt, stieß auch die Darstellung eines Barockarchitekten in historischem Kostüm auf gewisse Ressentiments. Der Bildhauer Cesar griff dementsprechend eine „bürgerlich-schlichte“ Lösung“ auf, die weniger die soziale Stellung des Dargestellten, sondern vielmehr die der Auftraggeber widerspiegelt.⁴³

Die problemlose Übereinstimmung von (neoabsolutistischem) Inhalt und (neobarocker) Form finden wir hingegen später bei den ersten Entwürfen Edmund Hellmers für die „Macht zu Lande“ am Michaelertor, wo der Bildhauer erst durch Architektur und Thematik zu einer neubarocken Konzeption des Bildwerks veranlaßt wurde.⁴⁴ Stärker noch als im Rahmen der Skulptur wurde dieser Teil der Hofburg jedoch im Bereich der Architektur für die neubarocke Stilströmung richtungweisend.⁴⁵ Es dauerte jedoch nicht lange, bis der Neubarock als der einzig typische Wiener Stil galt, und die (internationale) Moderne mit *Vaterlandslosigkeit* gleichgesetzt wurde.⁴⁶

2. Barock und Nationalismus

Mit dieser folgenschweren Akzentverschiebung der Argumentation der *Phalanx der Tradition* (Otto Wagner) um 1910 sind wir auch schon beim zweiten roten – oder, wenn man so will, braunen bzw. rot-weiß-roten – Faden unserer Thematik, der „nationalen Frage“. Sie ist ebenso alt wie unser Forschungsthema selbst. Schon 1691 hatte Hans Jacob Wagner von Wagenfels das Schaffen Fischers als *herrlichen Sieg der Teutschen Kunst und Geschicklichkeit wider die Hochachtung der Ausländer* bezeichnet.⁴⁷ Trotz der späteren Interpretation dieser Quelle durch Sedlmayr in nationalsozialistischem Sinn (siehe dazu den Beitrag von Hellmut Lorenz) und der Gefahr, den Nationalismusbegriff des 19. Jahrhunderts rückzuprojizieren, ist diese Fragestellung auch für die Barockzeit berechtigt und wichtig.⁴⁸ So belegt etwa der Reisebericht des Norddeutschen Casimir Freschot aus dem Jahre 1704 die Sensibilität für nationale bzw. regionale Unterschiede. Er notierte als für Wien typische Eigenheiten die ihm *unvernünftig* scheinende Sinnlichkeit sowie die „Unreinheit“ der deutschen Sprache aufgrund der zahlreichen italienischen und vor allem französischen Einflüsse:

Es scheint mir nicht/ daß die erziehung/ fürnemlich der Adelichen kinder/ [...] allzu viel beytragen könnte/ vernünftige und eingezogene leute zu machen/ absonderlich/ da die gewohnheit erfordert/ daß man bey dem besuche des einen und andern geschlechts die kinder liebkoset/ und biß in das neunte und zehende jahr

küßet. Fleisch und blut sind weder bey dem einen/ noch bey dem andern/ auch in den zärtesten jahren/ unempfindlich/ und die gefahr ist um soviel grösser vor die kinder/ wo sich die vergnügungen und wollüste ohne mißtrauen/ und öftters auch ohne bößheit einschleichen und sich vermehren: daher kömmts/ daß man hernach auch glaubt/ man könne dasjenige ferner ohne sünde thun/ was man schon einmahl ohne sünde begangen. [...]

Man solte nun auch von der Teutschen sprache reden/ so die Haupt=sprache ist/ deren man sich in Wien bedienet/ nemlich/ ob es gut oder böß Teutsch sey/ welches eine curiosität ist/ so von keinem reisenden muß verabsäümet werden/ indem es das volck einiger massen vorstellt/ so sich deren bedienet. Was nun beobachtet worden/ bestehet darinn/ daß man eine grosse menge Französische wörter in die gemeinsten redens=arten einspicket/ welches nicht allein im reden/ sondern auch im schreiben zur gewohnheit ausgeschlagen/ wie man in denen ‚bagatellen‘ beobachten kann/ so hin und wieder in den gassen verkauffet werden. Absonderlich hat man sich das wort ‚à propos‘ dermassen angewohnet/ daß man sich dessen ‚à propos‘ und ‚mal à propos‘ bedienet/ öftters in einem verstande/ welcher der Französischen sprache gar unbekandt ist.

Der hof redet durchgehends Italiänisch/ und der Kaiser hat unterschiedliche mahl bezeuget/ daß ihm ein gefallen geschehe/ wenn man sich dieser sprachen bedienet/ welche auf einige art mitten in Teutschland sein Königreich über Rom und Italien zu verstehen gibt. Gleichfalls ist auch die Französische sprache von allen Stands=personen im gebrauche/ wiewohl man sie nicht so frey bey hofe redet/ weil sich einemals der Kaiser in seiner ‚anti-camera‘ vernehmen ließ/ es wäre ihm eben nicht gefällig/ daß diejenigen leute/ so in seinem dienst stünden/ seiner feinde sprache im munde führten. Die Französischen Minister hatten von der zeit der Kaiserin Eleonora/ welche ihnen aus der zuneigung/ so sie gegen alle fremde hatte/ besondere gnade erwiese/ ihre sprache an dem Wiener hofe dergestalt gemein gemacht/ daß man fast keine andere redete. Allein/ nachdem die kriege darzwischen kommen/ hat der Kaiser/ wie erwehnet/ derselben das Maul gestopffet. Und wolte Gott/ er hätte auch zugleich die Französische neigungen in den herzen ausgerottet/ welches ihm noch viel vortheilhaftiger seyn würde.⁴⁹

Dieselben Stereotypen von den sprachlich und sittlich gleichermaßen „verdorbenen“ Wienern sowie den ebenso im doppelten Sinn „prüden“ Deutschen finden wir auch mehr als ein Jahrhundert später, als parallel zur Nationalismusdebatte der Barock von der Kunstwissenschaft entdeckt wurde.⁵⁰ Besonders aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang Ilgs Charakteristik des Barockstiles von 1880, da sie nicht nur – gleichsam in einer Vorwegnahme der Wölfflinschen „Grundbegriffe“ von „Renaissance und Barock“ (1888) – den Gegensatz von katholisch-sinnlichem Österreichertum und protestantisch-

trockenem Deutschtum beschwört, sondern den politischen Hintergrund (großdeutsch versus kleindeutsch) direkt anspricht:

Nach den Franzosen, hat kein anderes Volk so große Anwartschaft, das Erbe dieser großen Kunstzeit anzutreten, als das österreichische. Der Beweis liegt in seiner Kunstgeschichte. Ihr beredtes Zeugnis erweist abermals klar, daß nur derjenige Kunststil eines Volkes sein angemessenster, sein allein entsprechender und charakteristischer sein kann, dessen Blüte mit der Blüte der übrigen Faktoren des Gedeihens zusammenfällt. Das war in Österreich eigentlich erst mit der Barocke der Fall. Erst zu jener Zeit schälte sich, wenn auch lange noch nicht in offizieller Form, der Begriff eines österreichischen Staatswesens von dem bisherigen unklaren Durcheinander ab, worin diese Länder mit dem hohlen Begriff des heiligen römischen Reiches deutscher Nation verknüpft waren, von damals an wendete sich die Fürsorge seiner erlauchten Regenten immer bestimmter, immer klarer dem werdenden Habsburgerreiche zu, dessen herrliche Gebiete sich dadurch aus „Ostmarken“ und „Bollwerken“ Deutschlands zur Selbständigkeit gedeihlich entwickelten. [...] Wäre es ein Unglück, wenn die Kunstblüthe aus den Tagen Leopolds, Karls des Sechsten und der großen Theresia sich für uns erneuerte? Und würde eine solche zweite Auflage der glänzenden Barockkunst Österreichs, dieses ersten und einzigen Stils, möchte ich sagen, den sich Österreich selber gegeben hat, nicht zum Volkscharakter wieder auf's harmonische fügen? [...] Wenn man die Parallele zieht zwischen den geistigen Eigenschaften jenes Stils und denen des österreichischen Volkes, so stört in solchem Vergleiche allerdings nicht die kleinste Dissonanz. Die Zwei sind wahrlich füreinander wie geschaffen, im Guten und Minder-Guten taugen sie zusammen wie Futteral und Inhalt. Das österreichische Wesen ist die leibhaftige Barockfacade: lustig und frisch und immer lächelnd, nirgends langweilig, voller Capricen und guter Dinge, ein ganzes Nest von Überraschungen. Wo der ruhige Deutsche jetzt zweifelsohne die regelrechte Gerade einhalten würde, da springt dieß warme Blut in zehn Brüchen und Winkelchen zurück, versteckt sich neckisch in Nischen, hüpf't im verkröpften Gesimse hervor oder schwingt sich sorglos in tollem Volutenbogen über die ganze Geschichte hinweg. Doch du kannst ihm nicht böse sein darob. Du wirst ihm tausend Fehler vorwerfen müssen, [...] aber schließlich mußst du bekennen: der ist gerade so, wie man ihn allein liebhaben kann! [...] Gerne lassen wir den geehrten Stammesbrüdern ihre deutsche Renaissance, welche die Stilart ihrer Reformationsszeit sein soll und ihnen das sicherste Präventivmittel gegen das Franzosenthum,^[51] zu gewähren scheint. Mögen sie damit glücklich sein, denn die Kunst, in welcher nicht der Baukünstler und Maler und Bildhauer, sondern der Tischler die erste Violine spielt, paßt völlig für ihre Natur. Sie thun ganz recht daran: es ist eine biedere, brave, solide, hausväterische und im Vergleich zu anderen auch ziemlich

billige Kunstsorte. In jedem solchen Kasten muß man sich einen Pastorrock hängen denken und auf diese vierschrotigen Tische paßt nichts als die Postille.⁵²

Die Klischees der Argumentation und der boshafte Humor Ilgs sollten freilich nicht über die politische Brisanz solcher Aussagen hinwegtäuschen. Im Dezember 1878, also knapp zwei Jahre vor der Veröffentlichung dieser Broschüre über *Die Zukunft des Barockstils*, hatte Georg Ritter von Schönerer mit seinem Aufschrei im Reichsrat *Wenn wir nur schon zum deutschen Reich gehören würden!* einen veritablen Skandal ausgelöst und die Spaltung der Bevölkerung in Deutschnationale und Österreichpatrioten offensichtlich gemacht. Während hunderte von Studenten die *Wacht am Rhein* singend durch Wien zogen, äußerten katholische Bischöfe und die „Neue Freie Presse“, deren Mitarbeiter Ilg war, ihre Abscheu.

Die Vollendung des Michaelertraktes nach dem Plan des 18. Jahrhunderts (bzw. die „Verbesserung“ gegenüber der „Kopie“ des „Originals“ in Berlin durch Hinzufügung einer Kuppel) war daher eine eindeutige politische Aussage,⁵³ und ein Gedenkblatt anlässlich der Fertigstellung brachte dies deutlich zum Ausdruck. Die Ansicht des Gebäudes wird von vier Medaillons ergänzt: Die Porträts Kaiser Franz Josefs und Karls VI. dokumentieren den politischen Rückgriff auf die Anfänge der Donaumonarchie, und der Architekt Ferdinand Kirschner wurde als Vollender des angeblich von Johann Bernhard Fischer von Erlach begonnenen Bauwerkes gewürdigt (Abb. 93). Die damit visualisierte Absicht wird durch die Tatsache bestätigt, daß im selben Jahr das Pflichtfach „Österreichische Reichsgeschichte“ für Juristen eingeführt wurde.⁵⁴ Diese Verzahnung von Wissenschaft, habsburgischem Mäzenatentum und Nationalitätenpolitik, die sich sozusagen in Albert Ilg – ebenso wie Fischer habsburgischer Architekturlehrer – personifizierte, läßt sich auch an einem Detail in seinem Aufsatz *Die Barocke* nachweisen. Dieser erschien 1893, also im Jahr der Fertigstellung der Michaelerfassade, und enthält als einzige ganzseitige Illustration des Kapitels über Fischer von Erlach eine Ansicht dieses Traktes der Hofburg, der zwar den neubarocken Bau Kirschners wiedergibt, aber durch das Wappen Karls VI. anstelle jenes von Franz Josef als originalgetreue Vollendung des ursprünglichen Planes vorgetauscht wird (Abb. 4). Der Beitrag erschien in einem Schulbuch für Kunstgeschichte, das nach den Worten des Herausgebers, Ilg, zeigen sollte,

welche hervorragende Rolle in dieser Beziehung Österreich-Ungarn in der Geschichte des Geisteslebens für die gesamte Welt einnimmt [...], um den ersten Boden für ein eingehenderes Studium vaterländischer Kunstgeschichte bei einer größeren Anzahl von Gebildeten zu bereiten.

Folgerichtig schließt das Werk

mit einem Bilde des mächtigen Aufschwunges der Kunst unserer Tage, in welchen Österreich, besonders auf dem Gebiete der Architektur, unter dem kunstfreundlichen Mäcenatenthume unseres erhabenen Monarchen eine der ersten Stellen unter denjenigen Ländern eingenommen hat, welche sich großer kunstgeschichtlicher Bedeutung rühmen können.⁵⁵

Eine bildliche Umsetzung dieser Ideologie stellt das Deckengemälde von Julius Berger *Die Mäzene der bildenden Künste im Hause Habsburg* im Mittelsaal des Kunsthistorischen Museums dar. Es entstand 1891 nach einem Programm von Albert Ilg und zeigt verschiedene Habsburger mit Künstlern ihrer Zeit, darunter Karl VI. mit Prandtauer und Donner.

Rechts gegen den Vordergrund hin sind noch drei berühmte Persönlichkeiten zusammengruppiert. Zur Seite des gelehrten Archäologen und Numismatikers C. G. Heraeus, sitzt in braunrotem Sammetkleide, der bedeutendste Architekt des Barockstils in Österreich, Johann Bernhard Fischer von Erlach, ein Gemälde betrachtend, welches der hervorragendste österreichische Maler jener Zeit, Daniel Gran, vor ihm auf den Boden stellt. (Abb. 5)⁵⁶

Der Gedanke einer bis in die Gegenwart reichenden „Vienna gloriosa habsburgica“ war jedoch bereits 1877 auf einer in kaiserlichem Auftrag von Carl Geiger geschaffenen Radierung vorweggenommen worden. Diese Allegorie versammelte unter dem Titel *Zum Ruhme Österreichs* die Porträts der wichtigsten im 18. und 19. Jahrhundert im habsburgischen Wien wirkenden Künstler, darunter Mozart, Donner und Fischer von Erlach (Abb. 1). Ebenso naheliegend war es, daß man auch in Graz, das sich seit 1886 als Geburtsort Fischers rühmen konnte, auf dieses Vorbild zurückgriff. Hatte der erste Plan des Ferstel-Schülers August Gunolt für das Landesmuseum Joanneum von 1884 sich noch an den Wiener Museen orientiert, so erhielt der 1890-94 ausgeführte Bau eine Fassade im Stile Fischers mit einer Kuppelkopie der Winterreitschule.⁵⁷

Die patriotische Interpretation des Barockstils beweist auch die Gestaltung des *Österreichischen Reichshauses*, also einer ausdrücklich nationalstaatlichen

Repräsentationsarchitektur, auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900, da das Generalkommissariat als Stil dafür expressis verbis den *Wiener Barock* vorgab. Der schon als „Hofarchitekt“ genannte Ludwig Baumann orientierte sich in seiner Lösung daher an Schloßbauten des 18. Jahrhunderts, wobei Motive von verschiedenen Bauten Fischers aufgegriffen wurden. Eine direkte Paraphrase der Hofbibliothek bildete hingegen Baumanns Entwurf für die k.u.k. Konsularakademie – also der Ausbildungsstätte der österreichischen Diplomaten! – in der Boltzmanngasse (heute Botschaft der USA) von 1904, wobei der Rückgriff in diesem Fall aufgrund der Gründung der Institution im 18. Jahrhundert besonders naheliegend war.⁵⁸

Diese Allianz von (neu-)barockem Stil und habsburgischer Politik gegen den Deutschnationalismus wurde von Literaten wie Hugo von Hofmannsthal und Historikern wie Oswald Redlich während des 1. Weltkrieges und in den Jahren danach literarisch fortgeführt.⁵⁹ Zur Zeit des „Ständestaates“, der Fischer von Erlach 1934 mit einer Sondermarke und dessen Karlskirche 1937 mit einer Gedenkmünze (Abb. 15) bedachte, kam es zu einer zunehmenden „Eindeutschung“ des Architekten. So beschwor man in der vor der Karlskirche abgehaltenen Eröffnungsrede des „Allgemeinen Deutschen Katholikentages“ in Wien 1933 *Österreich und seine katholische und deutsche Sendung*. Dementsprechend würdigte Hans Sedlmayr im Programmheft dieser vor allem der Türkenabwehr 1683 gedenkenden Veranstaltung nicht nur den *größten österreichischen Architekten* Johann Bernhard Fischer von Erlach, sondern auch den *deutschen Barock* der österreichischen Hauptstadt.⁶⁰ Wenige Jahre später war Fischer zum *größten Namen, den die österreichische Kunst besitzt*, und zum *Bahnbrecher der deutschen Kunst* geworden. Diese Charakteristik von 1936 im Aufsatz „Österreichs bildende Kunst“⁶¹ führte folgerichtig ein Jahr später zur Untersuchung der „Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst“. Dieses Lavieren Sedlmayrs zwischen Deutschnationalismus und Österreichpatriotismus entsprach – bewußt oder unbewußt – der Politik der Regierung Schuschnigg. Tatsächlich scheint der Kunsthistoriker in dieser Frage eher von politischem Opportunismus als von parteitreuer Ideologie geleitet gewesen zu sein, denn die Betonung der italienischen Wurzeln der Barockkunst brachte ihm später sogar die Kritik seines „völkisch“ argumentierenden Kollegen Josef Strzygowski ein.⁶² Die Nostalgie des Austrofaschismus für den katholischen Barock der Habsburger⁶³ war ebenso folgerichtig wie ihre gemeinsame Ablehnung durch die nationalsozialistische Ideologie, wie sie der auch schon als Kritiker von Otto Wagner genannte Wiener Ordinarius 1939 vorführte:

Es setzt das barocke „Kunstwollen“ ein, wie sich die Kunsthistoriker gern ausdrücken. So wenig dieses Schlagwort jemals für die bodenständige Kunst des Nordens anwendbar ist, so treffend bezeichnet es das Vorgehen der Gewaltmacht von Gottes Gnaden. [...] Es ist seltsam, daß man in der bildenden Kunst gegen diese Erzeugnisse noch immer duldsam ist, während die barocke Literatur längst in der Literaturgeschichte begraben wurde, und kein Mensch sich weiter darum kümmert. Man denke sich nur die Wiener Kunstmusen ohne die zahllosen Schwarten der italienischen Spätzeit! Hoffen wir, daß kein Machtwille in Zukunft den Ostalpenmenschen beugen wird und daß der habsburgische Österreicher des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen mit dem der Dollfuß- und Schuschniggzeit begraben ist.⁶⁴

So sehr Strzygowskis Forderungen logisch im Sinne des Deutschnationalismus sind, so wenig überrascht es jedoch, daß der Lambacher Klosterschüler Adolf Hitler den Barock-Klassizismus Fischers in seine Architekturpolitik integrieren konnte. Tatsächlich war es Fischers Karlskirche, die als einziges barockes Bauwerk Wiens Hitlers Anerkennung fand. Schon seine erste Ansichtskarte anlässlich eines Wienbesuches 1906 zeigte die Kaiserkirche. Es war wohl ihr pathetischer Eklektizismus, der sie neben den historistischen Bauten der Ringstraße zum Studienobjekt Hitlers in der Zeit seiner Wiener „Kunststudien“ werden ließ, und als er zur Bestreitung des Lebensunterhaltes Ansichten Wiener Bauten zeichnete, wählte er dafür ebenfalls mit Vorliebe die Karlskirche.⁶⁵ Es war also offensichtlich kein Zufall, daß der Reichskanzler ab 1938 Schloß Kleßheim an der österreichisch-deutschen Grenze zum Gästehaus der Reichsregierung umbauen ließ und sich daran sogar mit eigenen Entwürfen beteiligte.⁶⁶

Bezeichnenderweise waren es die absolutistisch-monumentalen Strukturen des Barock, die bei der „Rebarockisierung“ von Kleßheim durch die Architekten Otto Reitter und Otto Strohmeier sowie den Kunsthistoriker Josef Mühlmann hervorgehoben wurden. Besonders deutlich wird dies bei der Gartengestaltung, wo zunächst der englische Park mit dichtem Baumwuchs beseitigt wurde, um den Blick zur Hohensalzburg freizulegen. Die Gartengestaltung durch den Berliner Tiergartendirektor Timm im Sinne des *großen und reinen Hochbarock eines Fischer von Erlach* basierte auf dominierenden Achsen: Die auf die Stadt ausgerichtete Hauptachse des Schlosses zielte auf das in Planung befindliche „Parteiforum“ auf dem Kapuzinerberg und wurde auch durch das Hauptportal mit Reichsadlern und Torhäusern *im Stil der Fischerzeit* (Abb. 8) betont. Das Gartenparterre und die begleitenden doppelten Linden-

reihen verstärken ebenfalls die neue Hauptachse. Geometrie als Ordnungsmacht – in der Barockzeit nur ein Gestaltungselement von vielen – wurde in Kleßheim als „imperiales Zeichen“ eingesetzt, um die Besucher zu bannen.⁶⁷

Die Innenräume hat man 1938 nur mit barocken Tapisserien des Kunsthistorischen Museums, mit Kristallustern und Kopien alter Stühle ausgestattet. Erst in der zweiten Bauphase 1940-42 wurden Gesellschaftsräume (Abb. 9), Apartments sowie Nebenräume wie SS-Wachzimmer und Luftschutzbunker eingerichtet. Die Erschließung erfolgte durch einen direkten Zubringer von der „Reichsautobahn“, und es war sogar ein eigener Bahnhof für die Staatsgäste geplant. Aus den zeitgenössischen Quellen läßt sich erkennen, daß nicht nur Hitler persönlich hinter der Planung stand und Fischer von Erlach als „Reichskünstler“ vereinnahmt wurde, sondern daß in Salzburg offensichtlich „ostmärkische“ Barockarchitektur und Landschaft in bewußtem Kontrast zur Berliner Staatsarchitektur als Schauplatz nationalsozialistischen „Sommerfrischenzeremoniells“ inszeniert wurden:

Durch den Wunsch und Willen des Führers ist Schloß Kleßheim, das einer der größten Baumeister aller Zeiten und Völker, Fischer von Erlach, im Auftrag der Salzburger Erzbischöfe zur Lust einiger weniger erbaut hatte, aus seinem musealen Dornröschenschlaf erweckt und mitten hineingestellt worden in den lebendigen Dienst an der Nation. Es ist selbstverständlich, daß ein so großartig angelegtes Bauwerk, das lediglich eine Flucht ineinanderfließender Prunkräume darstellt, nicht kleinlichen Zwecken dienstbar gemacht werden kann. Nun ist aber Salzburg sozusagen zum Empfangssalon des Reiches geworden, in dem sich durch die Schönheit seiner Landschaft und seiner Bauten, durch den Glanz seiner theatralischen Feste und seiner Musik angezogen, die Völker der ganzen Welt zu Gast einfänden. Und diese würdig zu empfangen, ist vornehmste Gastpflicht, aber zugleich auch Dienst an der kulturellen Sendung, die das deutsche Volk in der Welt zu erfüllen sich gestellt hat. Wo fände sie einen glänzenderen Rahmen als in dieser ewig schönen Stadt und diesem herrlichen Lustschlosse Kleßheim und dessen weiträumigen Parke.⁶⁸

Diese Programmatik von Kleßheim fügt sich bestens zur zeitgenössischen Einschätzung Fischers in der Fach- und Trivilliteratur. Sedlmayrs Bezeichnung vom *Mann des Schicksals in dieser welthistorischen Stunde der europäischen Kunst* oder die Aussage von Bruno Grimschitz 1939, daß diese *gewaltige Persönlichkeit die italienische Überfremdung des Wiener Bodens* beendet hätte,⁶⁹ kehren in einem *Baumeister-Roman* aus dem Jahre 1940 als Fischers eigenes Credo wieder:

Was bisher über die Alpen kam und Frankreich gibt, sind Formen. Sie mit ganz neuem Geist, mit deutschem Geist erfüllen und zu anderen Schöpfungen umschmelzen, ist die Aufgabe, die das Schicksal uns gestellt hat; uns, die wir die künftigen Bauten in Österreich schaffen werden [...].⁷⁰

Ebenfalls 1939 hatte Ludwig Wieden eine entsprechendes Heroenbildnis des Architekten vor der Karlskirche geschaffen (Historisches Museum der Stadt Wien), und eine Statue von Hitlers „Hofbildhauer“ Thorak (Abb. 10) wurde 1944 auf der „Großen deutschen Kunstausstellung“ in München gezeigt.

Als nach 1945 erneut Österreich-Ideologie angesagt war, brauchte man in Wien – nach Alexander Lernet-Holenia – *nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben. In der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken.*⁷¹ Richard Kurt Donin hat diesen Paradigmenwechsel der Kunsthistoriker in einem programmatischen Vortrag am 7. Juni 1945 unter dem Titel „Zukunftsaufgaben Österreichischer Kunstforschung“ ausführlich abgehandelt:

Die letzten Jahre voll Leid und Not haben den Österreicher wieder zur Besinnung auf sein unzerstörbares Volkstum und die in diesem wurzelnden kulturellen Werte gebracht, die in der österreichischen Kunst der Vergangenheit ihren edelsten und sichtbarsten Ausdruck gefunden haben. Dieser hervorragende Platz, den die Kunst unserer Heimat im Rahmen der gesamteuropäischen Kunstentwicklung einnimmt, wurde bisher viel zu wenig anerkannt. Um so notwendiger erscheint es daher, daß die heimische Forschung sich mehr als bisher mit der österreichischen Kunst befaßt, damit die hohen Werte derselben wissenschaftlich festgestellt und die gewonnenen Erkenntnisse dann in allgemein verständlicher Form dem In- und Auslande, vor allem aber auch der Jugend vermittelt werden. Die sinnlich wahrnehmbaren künstlerischen Denkmale unserer Heimat, deren lückenlose Erfassung auch die Wiederherstellung und Wiedergewinnung zerstörten oder entfremdeten Kunstgutes gebieterisch verlangt, sind ja die wirkungsvollsten und beredtesten Zeugen der alten Kultur und ruhmvollen Geschichte Österreichs.

Wie tief aber die rassistisch-antiklerikalen Vorurteile gegen den Barockstil saßen, verrät die dem 17. Jahrhundert gewidmete Passage dieses Textes zwischen den Zeilen:

Ist es wirklich ausschließlich der Tummelplatz italienischer Künstler, die von den führenden Kreisen der Gegenreformation ins Land berufen wurden, wie immer wiederholt wird? Gab es in dieser Zeit keine heimischen Künstler, mit denen die

Italiener sich auseinandersetzen? Blieben diese von der bodenständigen Kunst des Donaulandes ganz unberührt? Erlangten sie nicht künstlerisch und politisch das Bürgerrecht und schlossen Ehen mit einheimischen Bürgertöchtern, so daß wenigstens die Nachkommen solcher bei uns seßhaft gewordener Künstlergeschlechter in zweiter und den folgenden Generationen doch nicht als Ausländer gewertet werden können? [...] Und schließlich wird ja in Zukunft der völkerverbindende, zwischen Süd und Nord, Osten und Westen vermittelnde und in gutem altösterreichischem Sinne wirkende Charakter unserer Kunst nicht mehr als ein nationaler Schaden hingestellt werden dürfen.⁷²

Johann Bernhard Fischer von Erlach war dafür die geeignete Persönlichkeit. An seiner „Bodenständigkeit“ war trotz langjähriger Auslandsaufenthaltes nicht zu zweifeln, und sein Werk galt in besonderem Maße als *Ausdruck eines charakteristischen österreichischen Übernationalismus*, wie es Donin 1951 formulierte.⁷³ Der Langlebigkeit der völkischen Klischees konnte sich jedoch nicht einmal Alphons Lhotsky, der Österreich-Historiker der Nachkriegszeit, entziehen, wie sein 1960 auf dem österreichischen Historikertag zum Thema „Österreichischer Barock“ gehaltener Vortrag zeigt:

Es ist auch kein Geheimnis, daß die ersten Vertreter der neuen barocken Kunstweisen allerdings Ausländer waren, daß aber schon in der nächsten Generation einheimische Künstler auftraten, die jenen mehr als gleichwertig waren. Und schon hier zeigt sich der ewige Sieg des Bodenständigen über das Fremde in unserem Lande. Der Österreicher ist der geborene Eklektiker, der schon im Mittelalter imstande war, fremde Anregungen von sich mit eigenem Zutun zu einem Neuen umzuschaffen, das er in jeder Hinsicht dann als sein Eigentum betrachten durfte. Es würde aber auch eine grobe Verfälschung der Sachlage sein, wollte man behaupten, daß unter dem Überschwang des Wälschen in diesem österreichischen Schaffen die deutsche Komponente zu kurz gekommen sei. Mit vollem Recht hat Sedlmayr ausgesprochen, daß der ältere Fischer – bekanntlich ein Steirer – vor keine geringere Aufgabe gestellt war als die, „zugleich mit der italienischen Kunst auch die französische zu überbieten“, indem er nach Otto Brunner, einen „Kaiserstil“ zu entwickeln hatte, der zum sinnfälligen Interpreten der nach allzu langer Depression leidenschaftlich wiedererwachten Selbstachtung nicht nur Österreichs, sondern ganz Deutschlands vor aller Welt geworden ist. [...] Rechnet man nun auch die Karlskirche hinzu – wer wollte behaupten, daß diese in höchstem Sinne europäische Blickrichtung auf Frankreich, Hispanien und Italien notwendig etwas Undeutsches hervorbringen mußte?⁷⁴

In Salzburg knüpfte man hingegen direkt an die auf Mozart, Fischer und die Salzkammergutlandschaft aufgebaute NS-Kulturpolitik an, wobei man sich auch bewußt von der als kommunistisch und „entartet“ diffamierten Wiener Avantgarde distanzierte. Bezeichnend dafür ist vor allem die Thorak-Ausstellung des Jahres 1950, auf der eine Statue Fischers von Erlach mit Selbstbildnis des NS-Künstlers (Abb. 10) gezeigt und die gegen die gleichzeitige Schau des Wiener Akademieprofessors und Emigranten Fritz Wotruba ausgespielt wurde.⁷⁵ Es ist wohl auch kein Zufall, daß Sedlmayrs „Verlust der Mitte“ 1948 in einem Salzburger Verlag erschien, während das Buch in Wien auf heftige Ablehnung stieß.⁷⁶ Erst vor diesem Hintergrund des Ost-West-Konfliktes der österreichischen Kulturpolitik wird m.E. auch das Österreich-Pathos der in Wien konzipierten Fischerausstellung des Jubiläumjahres 1956 und deren Bedeutung als wissenschaftliche „Parallelaktion“ der Emigranten Clemens Holzmeister (Rektor der Akademie) und Otto Demus (Präsident des Bundesdenkmalamtes) zur Fischer-Monographie des ehemaligen Nationalsozialisten Sedlmayr richtig verständlich.⁷⁷ In diesem Kontext erscheint auch die spätere Berufung Sedlmayrs an die Salzburger Universität als logische Konsequenz, während 1963 sein Ruf ans Wiener Institut im letzten Augenblick zugunsten des ebenso wie Demus nach England emigrierten Otto Pächt verhindert wurde und Sedlmayr dort als „persona non grata“ galt.⁷⁸ Sedlmayrs Nachfolger als Ordinarius in Salzburg, Franz Fuhrmann, folgte hingegen auch in der kunsthistorischen Analyse seinem Vorgänger:

Im Hinblick auf die Architekturgeschichte als solche tritt in der Kollegienkirche zum erstenmal Fischers bewundernswerte Kraft zur Synthese in vollem Umfang zutage. [...] Für das „Nordische“ (den „Nordismo“) spricht das gewalttätig übersteigerte, wie es in dem Sich-Aufstufen zur Kuppel, dem Sich-Ausbiegen der Schauseitenmitte, dem Sich-Versprühen der Turmkronen, dem Höhendrang der Schiffe und dem Überschwang der Apsis zur Geltung kommt. Als Merkmale des „österreichischen Barock“ wird man das Streben nach Milderung der Gegensätze, nach Herstellung von Verbindungen (das „Verbindliche“) und die vornehm-zarte Wandbehandlung bezeichnen dürfen. Auch die im Großen wie im Kleinen spürbare Harmonie besonderer Art oder die beinahe schwebende Leichtigkeit des „Aufbaues“ könnte als „österreichisch“ ausgelegt werden.⁷⁹

Kein Kubikmeter Fischer von Erlach geht verloren ...



**...GANZ IM
GEGENTEIL:**

das Hauptgebäude wird renoviert und in seiner ursprünglichen Schönheit wiederbergestellt

Prospekt der Museumsquartier-Errichtungs-GesmbH, 1994

3. Barock und Postmoderne

Die Beteiligung der Kunsthistoriker am Mythos Fischer wird im Aufsatz von Hellmut Lorenz ausführlich behandelt. Ich möchte nur noch einen kleinen Beitrag dazu leisten, wobei ich an Gedanken von Friedrich Achleitner⁸⁰ anschließen kann. Der Zeitgeist-Literat Robert Menasse hat Österreich als das „Land des entweder/und/oder“ charakterisiert.⁸¹ Obwohl dies natürlich negativ gemeint war, scheint es mir nicht unpassend, Johann Bernhard Fischer von Erlach als den Architekten des „Entweder/und/oder“ zu bezeichnen und damit doch als typischen Österreicher zu charakterisieren. Fischers unbestreitbare Vorliebe für die Prinzipien „Komplexität und Widerspruch“ sowie „Architektur als Fiktion“ weisen ihn außerdem als Urgroßvater der Postmoderne aus,⁸² kennzeichnet doch die additive Kombination historisch-symbolischer Versatzstücke mit modernen Lösungen ebenso die Piazza d’Italia von Charles Moore oder das Verkehrsbüro von Hans Hollein wie die Karlskirche. Tatsächlich wurde der jüngere Fischer von Kaiser Karl VI. ausdrücklich deshalb angestellt, weil er *in der heutigen Neuen so wohl als in der dermahlen fast in Abgang gekommen alt Römischen architektur erfahren* war.⁸³ Ebenso bewußt konfrontierte auch der gleichfalls für Karl VI. tätige Hofkomponist Johann Josef Fux den *stylus antiquus* und den *stylus modernus* in seinen Werken. Der in Wien, Salzburg und Passau tätige Kapellmeister Georg Muffat verband hingegen in seinem *Flori-*

legium primum (1695) expressis verbis unter dem Motto „Vielfalt statt Einfach“ den französischen, italienischen und deutschen Musikstil zu einer mitteleuropäischen Mischung mit Neutralitätsanspruch:

Gleichwie aber Pflanzten und Blumen Vielfältigkeit der Gärten erste Anlockung ist [...], so habet erachtet, daß zu Euer Hoch=Fürstl: Gnaden unterthänigst-gebührender Bedienung, nicht einerley, sondern verschiedener Nationen best zusammengesuchte Art sich geziemen würde [...]. Die Kriegerische Waffen und ihre Ursachen seyn ferne von mir; [...] die liebliche Music-Thonen geben mir meine Verrichtungen, und da ich die französische Art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstifft, sondern vielleicht derer Völker erwünschter Zusammenstimmung, dem lieben Frieden etwan vorspiele.⁸⁴

Der Eklektizismus war also offensichtlich den Zeitgenossen ebenso als Charakteristikum Fischers bewußt wie späteren Kunsthistorikern:

Die Verbindung von [...] Elementen verschiedener Stilepochen in einem Werk fordert aber auch vom Betrachter, den Sinn des Einzelteiles zu erfassen und zugleich das Bild des ganzen subjektiv zusammenzusehen. [...] Dieser spezifisch österreichische Zug seiner Kunst ist zugleich seine europäische Leistung.⁸⁵

Hans Aurenhammers Worte über das „Entweder/und/oder“ bei Johann Bernhard lassen sich jedoch durchaus mit Gewinn auch auf den Entwurf von Ortner & Ortner für das „Museumsquartier“ übertragen (Abb. 14). Dessen Neubauten bilden nach Aussage der Architekten *mit dem historischen Fischer-von Erlach-Bau ein lebendiges Ensemble, in dem sich unterschiedliche Teile im Baulichen wie im Kulturellen zu einem neuen Ganzen verbinden* und damit einen *Schmelztopf, der im besonderen jenes intensive Mischen von westlicher und östlicher Kultur ermöglicht, das seinen Ansatz in der Vielvölker-Mentalität des alten Österreich hatte.*⁸⁶

Und tatsächlich sollte aus dem Messepalast ein „Bedeutungskraftwerk“ (Steiner) werden, das sich mit der Karlskirche messen kann: Ein kaiserlicher Pferdestall aus dem sogenannten „Heldenzeitalter“, eine franzisko-josephinische Reithalle, die als Hochzeitgeschenk für die Kaiserin Sisi errichtet wurde, eine „leopoldinische“ Schatzkammer für die Zimelien der Jugendstilmalerei und ein *festlich glänzender Leseturm als Dokumentationsstelle für österreichische Ideengeschichte von der Jahrhundertwende bis heute* (Ortner) ergeben ein österreichisches Nationalmuseum, wie es das 19. Jahrhundert nicht besser hätte erfinden können. Das von der Bürgerinitiative geforderte Fiakermuseum wäre

da nur mehr die Schokolade auf dieser Wiener Melange. Laut Aussage von Laurids Ortner handelt es sich dabei durchaus um eine bewußte Programmatik. Denn es gelte,

auf der einen Seite also das Erbe darzustellen, auf der anderen Seite Einrichtungen zu schaffen, die repräsentativ für den Staat und das Gemeinwohl stehen. [...] Es geht da im wahrsten Sinne des Wortes um ein gemeinsames Haus.

Wochenpresse: Und dieses Haus wäre sozusagen nicht in einem einzigen Stil erbaut, sondern es mischt das Neue mit dem Alten, wie das in Ihrem Entwurf fürs Museumsquartier der Fall ist?

Ortner: Sehr richtig. Wenn von seiten mancher Gegner immer wieder Beispiele aus der Tier- und Pflanzenwelt bemüht werden, um damit gegen das Stilgemisch unseres Projektes zu argumentieren, da wird es ganz arg für mich. [...] Denn ich bin ein absoluter Verfechter des Mischens. Das Mischen als Vorgang ist die wichtigste kulturelle Eigenschaft! Wo immer solche Mischungen stattgefunden haben, dort wurde profitiert. Von der alexandrinischen Epoche, in der ganz bewußt europäische und orientalische Kultur miteinander gemischt wurden, bis zur Blütezeit der Donaumonarchie gilt: In der Mixtur liegt die Kultur! Von irgendwelchen Reinheiten und Reinerassigkeiten zu reden ist dagegen – selbst wenn es nur stilistisch gemeint ist – gefährlich und kontraproduktiv.⁸⁷

Diese postmodernen Prinzipien bestimmen jedoch nicht nur das Projekt von Laurids Ortner,⁸⁸ sondern sind zentraler Bestandteil des ideologisch-städteplanerischen Konzeptes des „Museumsquartiers“ wie es Dieter Bogner formulierte:

Städteplanerisches Ziel des Projekts „Museumsquartier Wien“ ist es, das aus dem ehemaligen Kaiserforum im Laufe des 20. Jahrhunderts in ein österreichisches Museumsforum verwandelte Areal der kaiserlichen Hofburg sowohl inhaltlich als auch architektonisch [Hervorhebung im Original] in die Gegenwart zu erweitern. [...] Aus kunsthistorischer Sicht läßt sich die im Laufe von mehr als sieben Jahrhunderten entstandene Anlage der Wiener Hofburg als „Collage“ beschreiben. [...] Indem alle Bauphasen und historischen städteplanerischen Konzepte vom Mittelalter bis zur Gegenwart an Ort und Stelle ablesbar sind, gleicht die Wiener Hofburg einem begehbaren Geschichtsbuch, dessen Erzählung nach vorne offen ist. In diesem Sinn unternimmt es das vorliegende Projekt „Museumsquartier Wien“, die Geschichte der Hofburg in der Gegenwart fortzuschreiben [Hervorhebung im Original].

Die Befürworter des „Museumsquartiers“ berufen sich dabei ebenso wie seinerzeit Otto Wagner auf die Autorität Fischers von Erlach:

Es ist eine unbestreitbare Tatsache und dies wurde von der Jury auch honoriert, daß das Konzept von Ortner & Ortner wie kein anderes der eingereichten Projekte die vorgefundenen historischen Gegebenheiten mit Formen und Mitteln der Gegenwart ebenso weiterdenkt [Hervorhebung im Original] wie dies Fischer von Erlach im 18. und Gottfried Semper im 19. Jahrhundert selbstbewußt getan haben. [...] Die Neubauten zerstören keinesfalls die historische Bausubstanz und auch nicht die Gesamtanlage der Hofstallungen. Diese wird auch in Hinkunft in ähnlicher Art und Weise ablesbar sein, wie die übergeordneten stadträumlichen Konzepte Fischer von Erlachs und Gottfried Sempers.⁸⁹

Dieses Kunst- und Geschichtsrecycling ist jedoch nicht nur Ausdruck des postmodernen Zeit- und Personalstils, sondern ein typisches Wiener Phänomen, da die Architektur dieser Stadt laut Friedrich Achleitner und Dietmar Steiner seit Fischer von Erlach die „permanente Reflexion der Geschichte“ beinhaltet.⁹⁰

Es ist daher nicht nur eine Ironie der Geschichte, daß das von Kaiser Franz Josef aus „moderner“ Rücksicht auf die Verkehrsentwicklung abgelehnte „Kaiserforum“ des 19. Jahrhunderts nun von der Republik am Ende des 20. Jahrhunderts zu Ende geführt wird, sondern hat auch zu entsprechender Kritik geführt:

So scheint heute mit der wunderbaren Verwandlung des „Kaiserforums“ in ein „Forum Austriacum“ die Hoffnung auf ein nationale Identität repräsentierendes kulturelles Zentrum verknüpft zu sein, dessen Glanz sich – auch im internationalen Maßstab – ideologisch wie ökonomisch umsetzen lassen soll. [...] Es bleibt eine offene Frage, ob ein [...] Konzept, das mit der „Entwicklung“ der Forums-Idee kokettiert, sich gegenüber den genannten Implikationen des „historischen Ortes“ nicht eher „korrigierend“ verhalten sollte – wie das Werner Hofmann [...] angeregt hat.⁹¹

Diese kulturpolitische Argumentation des Museologen Gottfried Fliedl wurde von Wilhelm Kainrath aus raumplanerischer Sicht unterstützt:

Die Massierung von zentralen Museumsfunktionen in den Hofstallungen, in unmittelbarer Nähe der bereits bestehenden Museen, verstärkt den Monozentrismus Wiens und sollte vermieden werden. [...] Insbesondere dann, wenn man an jene Museumsvorschlage denkt, die „neuere“ Themen zum Inhalt haben. Solche neuen Themen wären durchaus sinnvoll in einem „neuen“ Stadtteil wie der Donaustadt, in einem „neuen“ Zentrum wie Kagran darzustellen. Das vielfach geforderte Architekturmuseum könnte in einer optimistischen Geste als vorbildlicher Neu-

bau konzipiert werden; zu sehr hat sich die Architektur- und Städtebaudebatte der letzten Jahre in der Nostalgie vergangener Leistungen vertieft. Aber auch ein Museum für moderne Kunst paßt sehr wohl in ein modernes städtebauliches Gebiet, auch wenn oder gerade weil die architektonische Qualität des Stadtrandes so viel zu wünschen offen läßt. [...] Wenn es einen „idealen“ Standort für solche Museumsvorschläge geben sollte und man bei solchen Standortüberlegungen das städtebauliche Ambiente mitberücksichtigt, dann kann das absolutistische „Kaiserforum“ am Ring nur einen der denkbar schlechtesten Standorte abgeben und z. B. Kagran einen sehr guten.⁹²

Zurecht hat Dieter Ronte im „Museumsquartier“ schon 1985 strukturell eine Fusionierung des barocken Palais Liechtenstein mit dem modernen „Museum des 20. Jahrhunderts“ im Zentrum der Stadt vorausgesehen,⁹³ also die Erhebung eines österreichischen Langzeitprovisoriums zum inhaltlichen und ästhetischen Prinzip der neuen Institution. Um aber – 300 Jahre nach Fischers „Über-Versailles“ – wieder einmal das französische Vorbild zumindest auf dem Papier zu übertrumpfen und durch *seine Größe, seine Konzeption und seine konkrete Situation schlechthin die bedeutendste kulturpolitische Manifestation in Europa am Ende dieses Jahrtausends* zu schaffen,⁹⁴ hat man sich anscheinend an der Idee berauscht, sozusagen nicht nur eine Pyramide – sprich: *glänzende Stele* des Leseturmes –, sondern auch noch das ganze Centre Pompidou als „Kulturmaschine“ in den Altbau zu klotzen.

Ebenso wie das Konzept ist jedoch auch der Ortnerische Entwurf nicht so revolutionär wie er von den Befürwortern gepriesen und von den Gegnern verdammt wird: Die Verbindung horizontaler „Fassadenreliquien“ mit den vertikalen Kuben und Türmen als *urbane Zeichen* (Ortner) hat Adolf Loos schon vor fast achtzig Jahren bei seinem Entwurf für die Gartenbaugründe mit dem Palais Coburg (Abb. 13) vorgeführt. Ebenso wie beim Projekt für den Karlsplatz (Abb. 7) verbindet Loos dort „Historisches mit Utopischem, Resignation mit Aggression und Reales mit Irealem“⁹⁵. Analog dazu sah auch Otto Wagner *die Barocke mit unserer heutigen künstlerischen Ausdrucksweise [...] im grellsten Widerspruch*, war aber trotzdem überzeugt, daß nur sein moderner Stil des Stadtmuseums eine dem barocken Meisterwerk der Karlskirche würdige Fassung bieten könnte:

Was würden beispielsweise die Meister Michel Angelo und Fischer v. Erlach für Augen gemacht haben, wäre ihnen zugemuthet worden, die von ihnen geschaffenen Werke gothisch zu bauen?

Ein Karikaturist zeigte dementsprechend ein fiktives Zusammentreffen Wagners mit seinem Vorbild auf dem Karlsplatz (S. 37): *Trösten Sie sich, mein lieber Wagner, ich habe die Karlskirche erbaut und das Wiener Stadtbild zu meiner Zeit auch so verschandelt wie Sie. In hundert Jahren gefällt's den Leuten dann ausgezeichnet.* Einem anderen Zeitgenossen gefiel der Kontrast zwischen Barock und Moderne jedoch schon damals. Gleichsam in Vorwegnahme der postmodernen Vorliebe für „Komplexität und Widerspruch“ empfand er

diese Verschiedenheit als etwas Reizvolles, weil trotz ihrer eine Harmonie entstanden ist und weil nun diese Harmonie als ein umso höherer Triumph auf uns wirkt. So erscheint uns auch in unseren Wohnungen nicht etwa das stylvoll correcte Zimmer der anmuthendste Aufenthalt, sondern dasjenige, wo ganz verschiedene, aber lauter gute und eigenartige Sachen eine besonders pittoreske Einheit bilden, indem sie aller Stylfexerei ein Schnippchen schlagen.⁹⁶

In diesem Sinne entspricht auch das Konzept des „Museumsquartiers“ genau der nach Meinung der Wiener Stadtplaner *richtigen Rezeptur für das 21. Jahrhundert: Altes beleben, Neues schaffen!*⁹⁷ Aufgrund der bisherigen Entwicklung läßt sich aber schon voraussehen, daß das Ortner'sche Projekt das Schicksal von Fischers „Schönbrunn I“ teilen wird, d.h. der tatsächlich realisierte Bau wird weder das utopische Pathos des ersten Entwurfes noch die machtvolle *grandeur* des französischen Vorbildes erreichen. Es ist vielmehr zu befürchten, daß auch dem „Museumsquartier“ das Schicksal des Karlsplatzes (Abb. 18) und der Gartenbaugründe nicht erspart bleibt. Denn die dort entstandenen Bauten verwirklichten die Idee von Adolf Loos mit umgekehrten Vorzeichen: Statt österreichischem Charme und amerikanischer Monumentalität paarten sich dort nämlich die Großzügigkeit des „Herrn Karl“ mit dem Charme des „Wilden Westens“. Zumindest in diesem Sinne wird also auch hier alles wieder in österreichischer Tradition bleiben. Denn die Quintessenz der Wiener Museumspolitik hatte ein „alter Kunstliebhaber“ schon vor 70 Jahren treffend formuliert:

Es kann wohl niemandem beifallen, [...] in den [...] die Wiener öffentlichen Sammlungen betreffenden Fragen jede Veränderung oder Neuerung vornweg zu verurteilen, wohl aber wäre vielleicht zu nochmaliger eingehender Überprüfung von teilweise tief einschneidenden Projekten zu raten und zu einer vorsichtigen Verlangsamung der bereits ins Werk gesetzten Aktionen. Sind die [...] Bestrebungen des ursprünglich nur mit dem Ausbau der ehemaligen Modernen Galerie sich befassenden Museumsvereins [...] gewiß ebenso warm zu begrüßen, [...] sollte

Die Männer vom Karlsplatz.



Fischer von Erlach: „Erleben Sie ich, mein lieber Wagner, ich habe die Karlskirche erbaut und das Wiener Stadtbild zu meiner Zeit auch so verschandelt wie Sie. In hundert Jahren gehört's den Kernen denn ausgegrünelt.“

„Die Männer vom Karlsplatz“, Karikatur, „Die Zeit“ vom 9. Jänner 1910

man doch nicht außer Augen lassen, daß – ganz abgesehen von der ausgreifenden Plänen nicht günstigen allgemeinen Lage – an einer uralten Kulturstätte naturgemäß mehr auf das Erhalten der Akzent zu legen ist, als auf das Erwerben, und daß hier Neuerungen nur gestattet sein sollten, insofern sie Ererbtes und Überkommenes zur Geltung bringen, statt dessen eigentliche von Geschichte und örtlicher Lage bedingte Natur ungestüm zu gefährden.⁹⁸

Anmerkungen

- ¹ Kurt Broer: Österreichs Nationalbibliothek, eine architektonische Synthese: Von der Römischen Antike und dem Hochbarock bis zum Klassizismus. Das „Weltgebäude der Gedanken“ – auch architektonisch universal. Manuskript der österreichischen Fremdenverkehrswirtschaft, Abteilung Kultur vom 5. 4. 1993. – Ders.: Österreichs genialer Barockbaumeister: Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656-1723. Manuskript der österreichischen Fremdenverkehrswirtschaft, Abteilung Kultur vom 26. 3. 1993.
- ² Peter Kraml: Projekt Messepalast – Eine Architektur der und für die Demokratie. In: Neues Museum 3 (1990). S. 20-27. – Martin Eder und Andreas Lehne: „Wiener Messequartier“ – Ein Denkmal wird zum Politikum. In: Arx (1993). S. 242-247. – Zur Sache. Museumsquartier. Hg. von Markus Wailand und Wolfgang Zinggl. Wien 1995 (= Zeitschrift für Kunst- und Kulturpolitik 1).
- ³ Manfred Wehdorn: Zur Restaurierung und Wiederherstellung der Redoutensäle der Hofburg in Wien. Ein Jahr nach dem Brand. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47 (1993). S. 194-208. – Christian Benedik: Die Redoutensäle: Eine Symbiose zwischen Alt und Neu. In: Kunsthistoriker aktuell 11 (1994). Nr. 1, S. 4.
- ⁴ Wolfgang Kippes: Grundsatzgedanken zur Erhaltung und Restaurierung des Schlosses Schönbrunn. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 46 (1992). S. 171-173.
- ⁵ Vgl. dazu: Europäische Barockrezeption. Hg. von Klaus Garber. 2 Bde. Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20).
- ⁶ Vgl. dazu auch die Rezeption Mozarts, der ja eine ähnliche Position wie Fischer in der österreichischen Kulturpolitik einnimmt: Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht. Hg. von Ingrid Fuchs. Tutzing 1993.
- ⁷ Ilse Schütz: Ein Genie im Schatten des Vaters. Zum 250. Todestag Joseph Emanuel Fischers von Erlach. In: Nö. Kulturberichte Juni 1992. S. 6f. – Friedrich Dahm: Information zur Sonderpostmarke „Joseph Emanuel Fischer von Erlach“. Wien 1993.

- ⁸ Richard Bösel und Christian Benedik: Der Michaelerplatz in Wien. Ausstellungskatalog. Wien 1992. S. 150f., Kat.-Nr. 105.
- ⁹ Gerbert Frodl: Johann Bernhard Fischer von Erlach. In: Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik. Hg. von Walter Pollak. Bd. 2. Wien 1973. S. 206-212. – Hans Sedlmayr: Charaktere der bildenden Kunst. In: Spectrum Austriae. Österreich in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Otto Schulmeister u.a. Wien – München – Zürich – Innsbruck 1990. S. 346-358, hier S. 353.
- ¹⁰ Stellvertretend seien eine Pro- und eine Kontrastimme genannt: Roland Kopt und Ulrich Zerbs: Ortner Projekt strikt abzulehnen! Internationales Kunsthistoriker-Komitee gegen Monsterverbauung des Messepalastes. In: Neue Kronenzeitung vom 6. 5. 1993. S. 20. – Walter Zschokke: Konditoren als Städtebauer? Wien, Museumsquartier: Hunderte namhafte Kunsthistoriker können nicht irren – oder doch! In: Die Presse vom 22. 5. 1993. S. XI.
- ¹¹ Dietmar Steiner: Architektur in Wien. In: Reflexionen und Aphorismen zur österreichischen Architektur. Wien 1984. S. 387.
- ¹² Zur Person Sedlmayrs vgl. zuletzt: Eva Frodl-Kraft: Hans Sedlmayr (1896-1984). In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 44 (1991). S. 7-46. – Norbert Schneider: Hans Sedlmayr (1896-1984). In: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hg. von Heinrich Dilly. Berlin 1990. S. 267-288.
- ¹³ Gert Kerschbaumer und Karl Müller: Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne. Salzburg 1992 (= Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik 2). S. 172-179, 339-352.
- ¹⁴ Zu Fischers Plänen für eine preußische Residenz sowie seinen möglichen Einfluß auf die Umstellung der königlichen Selbstdarstellung auf die Sonnenallegorese vgl. Susan Brüssel und Michael Kremin: Berlin um 1700. Die Idealstadt Charlottenburg. Berlin 1984. S. 126ff.
- ¹⁵ Martin Engel: Fragen zur Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte des Forum Friderizianum. In: Hauptstadt Berlin – Wohin mit der Mitte? Hg. von Helmut Engel und Wolfgang Ribbe. Berlin 1993. S. 89-99, hier S. 97 (Abb.). – Martin Engel: Ein Projekt zur Umgestaltung des Berliner Stadtschlusses für Friedrich den Großen? In: Fridericianische Miniaturen 3. Hg. von Jürgen Ziechmann. Oldenburg 1993. S. 147-162.
- ¹⁶ Zitat der Widmungsschrift von I. Lessing (Berlin 1883): Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Doorn. Ausstellungskatalog. Berlin 1991. S. 270.
- ¹⁷ Vgl. z.B. Goerd Peschken: Thesen über das Berliner Schloß. In: Museums Journal 7 (1993). S. 56ff. – Manfred F. Fischer: Non possumus. Zur Phantomsimulation von drei Fassaden des ehemaligen Stadtschlusses am Marx-Engels-Platz in Berlin. In: Kunstchronik 46 (1993). S. 589-604. – Inmitten Berlins – das Schloß? = kritische berichte 22 (1994). Heft 1. – Auf den Bezug zu Wien verweist Robert

- Schediwy: Denkmalschutz oder Disneyland? Kopierende Architektur am Beispiel des Berliner Stadtschlösses. In: Wiener Zeitung vom 22. Oktober 1993. Extra S. 8.
- ¹⁸ Vgl. z.B. das Symposium der Akademie der Wissenschaften „Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute“ im März 1994 in Wien, sowie Hans Belting: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992. – Auf der Konferenz der Society of Architectural Historians über kulturelle Identität im April 1994 in Philadelphia beschäftigte sich Eric Garberson mit der Frage „How german was the german Baroque?“
- ¹⁹ Sibylle Fritsch und Thomas Mießgang: Schein oder Sein. Die Redoutensäle werden wiederhergestellt: Zurück zu den Wurzeln oder Neugestaltung? In: Profil Nr. 3 (18. 1. 1993). S. 68f. – Günther Nenning: Vorwärts zurück zu Loos. In: Profil Nr. 27 (29. 6. 1992). S. 74. – Robert Schediwy: Lederhose oder Kubus? Tirolerhäuser, Hundertwasser-Bauten, Gartenzwergkultur: Einige Bemerkungen zum Kampf gegen das Populäre in der Architektur. In: Wiener Zeitung vom 10. 9. 1993. S. 4ff.
- ²⁰ Wilhelm Holzbauer: Studenten wollten den Abriß der barocken Straßenkirche verhindern. Leserbrief in: Die Presse vom 3. 10. 1992.
- ²¹ Viktor Schneider: Garten oder Hochhaus? Wien o.J.
- ²² Friedrich Achleitner: Nieder mit Fischer von Erlach. In: Die Presse vom 16./17. 11. 1963; Wiederabdruck in: ders.: Nieder mit Fischer von Erlach. Salzburg – Wien 1986. S. 77-79.
- ²³ Herta Kuben: Max Dvořák als Denkmalpfleger in der Nachfolge Alois Riegls. Ein Beitrag über Inhalt, Ziele und Probleme österreichischer Denkmalforschung und Denkmalpflege am Beginn des 20. Jahrhunderts. Diplomarbeit (masch.) Wien 1993. S. 64-67.
- ²⁴ Josef Sturm, zit. in: Peter Haiko: Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. Die „Potemkin'sche Stadt“ und die „Moderne Architektur“. In: Wien um 1900. Kunst und Kultur. Hg. von Maria Marchetti. Wien 1985. S. 296-304, hier S. 301.
- ²⁵ Peter Haiko: Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien. In: Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien. Ausstellungskatalog. Wien 1988. S. 11-107.
- ²⁶ Burkhardt Rukschio: „Der Plan von Wien“. Städtebauliche Arbeiten von Adolf Loos in Reflexionen der Theorie Camillo Sittes. In: Adolf Loos. Ausstellungskatalog. Wien 1989. S. 217-250, hier S. 244.
- ²⁷ Adolf Loos: Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz (1910). In: Neues Bauen in alter Umgebung. Ausstellungskatalog. München 1978. S. 19-21. – Zur Kontroverse und dieses Gebäude s. v.a. Hermann Czech und Wolfgang Mistelbauer: Das Looshaus. 2. Aufl. Wien 1976.
- ²⁸ Hans Tietze: Der Kampf um Alt-Wien. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch 4 (1910) zit. in: Wilfried Posch: Der Streit um Alt und Neu: Adolf Loos. In: Das grossere

- Oesterreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Hg. von Kristian Sotriffer. Wien 1982. S. 182-187, hier S. 187.
- ²⁹ Hellmut Lorenz: Vienna gloriosa habsburgica? In: *Kunsthistoriker* 2 (1985). Nr. 4/5, S. 48.
- ³⁰ Hellmut Lorenz: Balthasar Neumanns Pläne für die Wiener Hofburg. In: Balthasar Neumann. Kunstgeschichtliche Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987. Hg. von Thomas Korth und Joachim Poeschke. München 1987. S. 131-142, hier S. 140.
- ³¹ Vgl. vor allem die *Antiquité [...] représentée en figures des Mauriners Bernard de Montfaucon* (2. Aufl. Paris 1722): Norbert Wibiral: Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs von „Monumentum“ und „Denkmal“ bis Winckelmann. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 36 (1982). S. 93-98.
- ³² Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur. Mit einem Nachwort von Harald Keller. 5. Aufl. Dortmund 1988. Fol. 4v.
- ³³ Victor Fleischer: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684). Wien – Leipzig 1910. S. 81.
- ³⁴ Hellmut Lorenz: „Nichts Brachtigeres kan gemacht 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. von Evelin Oberhammer. Wien – München 1990. S. 138-154, hier S. 148.
- ³⁵ Kuben (wie Anm. 23). S. 73-76. – Zur Rolle des Thronfolgers als Denkmalpfleger, die „aus heutiger Sicht durchaus fortschrittliche Ziele aufwies“, vgl. Robert Hoffmann: Erzherzog Franz Ferdinand und der Fortschritt. Altstadterhaltung und bürgerlicher Modernisierungswille in Salzburg. Wien – Köln – Weimar 1994.
- ³⁶ Renate Wagner-Rieger: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien 1970. S. 254f.
- ³⁷ Zitiert in: Vom Kaiserforum zum Heldenplatz. Szenarios der Macht von den Habsburgern zur Zweiten Republik. In: *Wien wirklich. Ein Stadtführer durch den Alltag und seine Geschichte*. Hg. von Peter Lachnit. Wien 1983. S. 40f.
- ³⁸ Vgl. dazu auch: Patrick Werkner: Aufbruch in die Moderne. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*. Teil 2. 1880-1916 – Glanz und Elend. Ausstellungskatalog Grafenegg. Wien 1987. I, S. 263-274.
- ³⁹ Hermann Bauer: *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin 1992. S. 9-24 („Der Begriff ‚Barock‘ – Zur Geschichte der Barockforschung“). – Werner Oechslin: „Barock“: Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit. In: Garber: *Barock-Rezeption* (wie Anm. 5). S. 1225-1254.
- ⁴⁰ Werner Kitlitschka: *Die Malerei der Wiener Ringstraße*. Wiesbaden 1981 (= *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche X*). S. 116-207 („Der Neobarock“).
- ⁴¹ Eine von Neumann 1880 in Wien publizierte Mappe „Die Barockbauten Wiens. Eine Sammlung der hervorragendsten Profan- und Kirchenbauten aus dem XVII.

- und XVIII. Jahrhundert“ enthält u.a. mehrere Tafeln mit Aufnahmen des Palais Trautson.
- ⁴² Susanne Kronbichler-Skacha: Architektur. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Teil 1. Von der Revolution zur Gründerzeit 1848-1880. Ausstellungskatalog Grafenegg. Wien 1984. I, S. 499.
- ⁴³ Walter Krause. Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900. Wiesbaden 1980. (= Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX/3). S. 33, Abb. 15.
- ⁴⁴ Bösel: Michaelerplatz (wie Anm. 8). S. 134.
- ⁴⁵ Wagner-Rieger (wie Anm. 36). S. 55.
- ⁴⁶ Die Zitate stammen aus der Diskussion um den Karlsplatz: Haiko: Otto Wagner (wie Anm. 25). S. 58 u. 62.
- ⁴⁷ Zit. nach Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien 1976. S. 361.
- ⁴⁸ Vgl. dazu: Ernst Bruckmüller: Nation Österreich. Sozialhistorische Aspekte ihrer Entwicklung. Wien – Köln – Graz 1984 sowie unten S. 59ff.
- ⁴⁹ [Casimir Freschot:] Relation Von dem Kayserlichen Hofe zu Wien/[...] Aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704. Köln 1705. S. 32 u. 53f.
- ⁵⁰ Bernd Euler: „Baroque“ traits in Austrian 17th and 18th Century Art. In: Routes du baroque. La contribution du baroque à la pensée et à l'art européens. Hg. von Alain Roy und Isabel Tamen. Lissabon 1990. S. 285ff. – Zur Ablehnung des böhmischen Barock aus nationalen Motiven s. Zdeněk Hojda: Die „Idola“ der tschechischen Barockforschung. In: ders. (Hg.): Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Prag 1992. S. 15-26. – In diesem Zusammenhang sei auf die von Diana G. Reynolds an der University of California in San Diego begonnene Dissertation über die Entstehung der Wiener Schule der Kunstgeschichte im nationalen Kontext hingewiesen.
- ⁵¹ Diese prononciert profranzösische Haltung von Ilgs Ideologie des Neobarock bildet eine interessante Parallele zu Ludwig II. von Bayern, dessen antipreußisch rückwärtsgewandte Architekturutopien bewußt an Ludwig XIV. und Versailles – den Ort der Ausrufung des Deutschen Kaisertums – anknüpften. Vgl. dazu Alexander Rauch: Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole. München – Berlin 1993.
- ⁵² [Albert Ilg:] Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel von Bernini dem Jüngeren. Wien 1880. Passim.
- ⁵³ Die „Reaktivierung des Barock“ aus dem Wunsch „nach einer Reaktivierung absolutistischer Herrschersouveränität“ gilt nach Warnke für alle nationalen Varianten des Neobarock: Martin Warnke: Die Entlehnung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte. In: Gaber: Barock-Rezeption (wie Anm. 5). II, S. 1207-1223, hier S. 1211f.
- ⁵⁴ Robert J. W. Evans: Historians and the State in the Habsburg Lands. In: Visions sur le développement des états européens. Théories et historiographies de l'état moder-

- ne. Hg. von Wim Blockmans und Jean-Philippe Genet. Rome 1993. S. 203-218, hier S. 210.
- ⁵⁵ Albert Ilg: Die Barocke. In: ders. (Hg.): Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Wien – Prag – Leipzig 1893. S. Vf. u. 286ff., Abb. 60.
- ⁵⁶ Carl von Lützwow: Die Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg. Deckengemälde von Julius Berger im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. In: Zeitschrift für bildende Kunst NF 4 (1893). S. 145-151. – Beatrix Kriller und Georg Kugler: Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien 1992. S. 176.
- ⁵⁷ Monika Jäger: Neobarock. In: Lust & Leid. Barocke Kunst – barocker Alltag. Ausstellungskatalog Trautenfels. Graz 1992. S. 373-378, hier S. 373f.
- ⁵⁸ Rudolf Kolowrath: Ludwig Baumann – Architektur zwischen Barock und Jugendstil. Wien 1985. S. 86 u. 121f.
- ⁵⁹ Günther Ramhardter: Geschichtswissenschaft und Patriotismus. Österreichische Historiker im Weltkrieg 1914-1918. Wien 1973 (= Österreich Archiv). S. 57ff u. 194ff. – Albert Berger: Lyrische Zurüstung der ‚Österreich‘-Idee: Anton Wildgans und Hugo von Hofmannsthal. In: Österreich und der Große Krieg 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte. Hg. von Klaus Amann und Hubert Lengauer. Wien 1989. S. 144-152.
- ⁶⁰ Hans Sedlmayr: Das Werden des Wiener Stadtbildes. In: Festführer zum Allgemeinen Deutschen Katholikentag in Wien. Wien 1933. S. 37-46. – Reprint: Epochen und Werke II. 2. Aufl. München 1985. Hier S. 260-263.
- ⁶¹ Hans Sedlmayr: Österreichs bildende Kunst. In: Epochen und Werke II. 2. Aufl. München 1985. S. 266-286.
- ⁶² Schneider: Sedlmayr (wie Anm. 12). S. 272f. – Zur Betonung „völkischer“ und „gesamtdentscher“ Aspekte und den daraus resultierenden fließenden Übergängen der austrofaschistischen Ideologie zu jener der Nationalsozialisten vgl. z.B. die Arbeiten des ausgesprochen anti-nationalsozialistisch eingestellten Benediktiners Hugo Hantsch: Gernot Heiß: Pan-Germans, Better Germans, Austrians: Austrian Historians on National Identity from the First to the Second Republic. In: German Studies Review 16 (1993). S. 411-433, hier S. 416-419.
- ⁶³ Gerald Stourzh: Vom Reich zur Republik. Studien zum Österreichbewußtsein im 20. Jahrhundert. Wien 1990. S. 35f.
- ⁶⁴ Josef Strzygowski: Die landfremde Kunst des späten Gottesgnadentums in den Ostalpen. In: Die bildende Kunst in Österreich. „Renaissance“ und Barock (von etwa 1530 bis um 1690). Hg. von Karl Ginhart. Baden 1939. S. 213.
- ⁶⁵ August Kubizek: Adolf Hitler. Mein Jugendfreund. 3. Aufl. Graz – Stuttgart 1953. S. 140, 199 u. 213.
- ⁶⁶ Norbert Mayr: Eine NS-Akropolis für Salzburg. In: Kunst und Diktatur. Ausstellungskatalog. Hg. von Jan Tabor. Bad Vöslau 1994. S. 347-349.

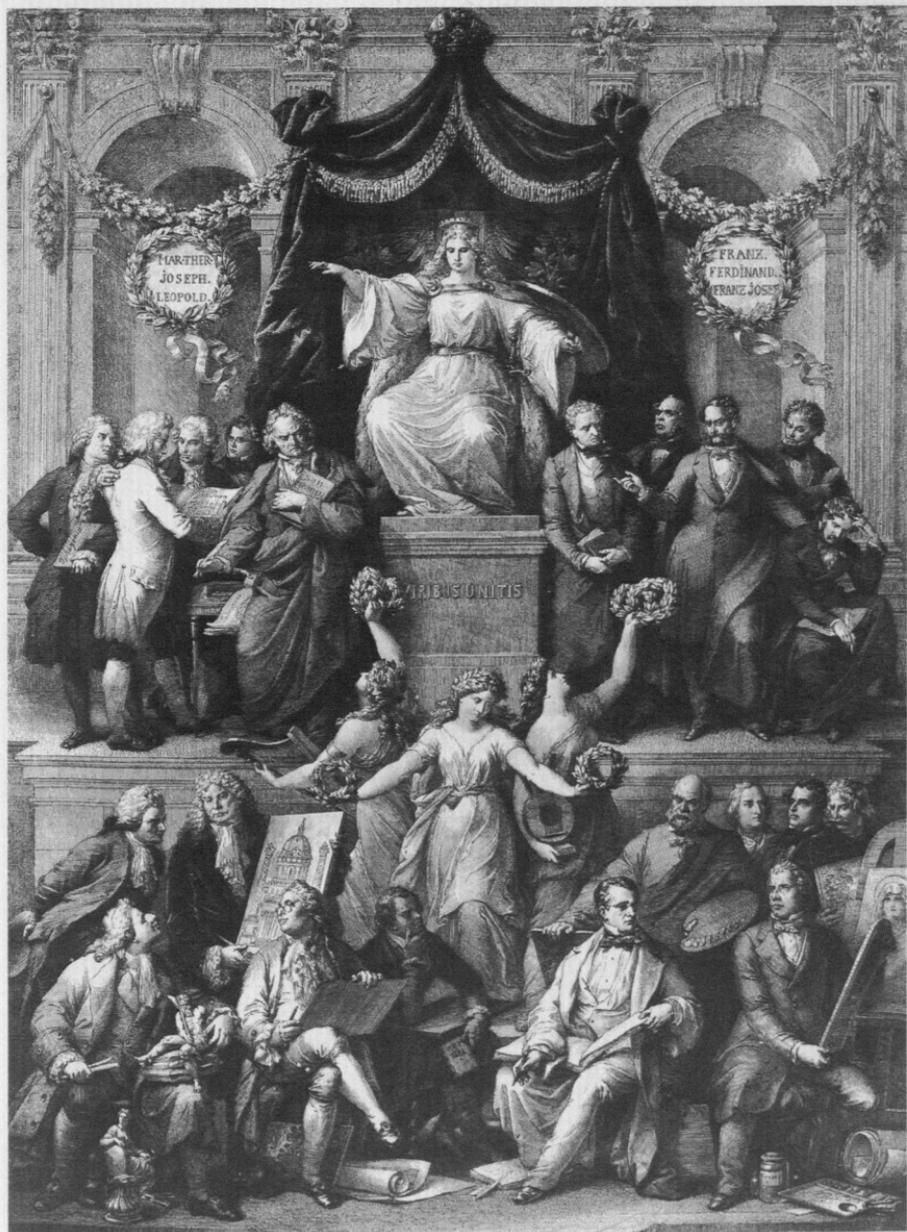
- ⁶⁷ Wilfried Schaber: Die Parkanlage von Kleßheim. In: Géza Hajós u.a.: Historische Gärten in Österreich. Vergessene Gesamtkunwerke. Wien – Köln – Weimar 1993. S. 145-149.
- ⁶⁸ Bericht in der Salzburger Landeszeitung vom 24. 12. 1938 zit. in: Monika Oberhammer: Versuch einer Dokumentation des Baugeschehens in Salzburg zwischen 1938-1945. In: Von österreichischer Kunst. Franz Fuhrmann gewidmet. Klagenfurt 1981. S. 207-214.
- ⁶⁹ Hans Sedlmayr: Aspekte der österreichischen Kunst. In: Epochen und Werke II. 2. Aufl. München 1985. S. 307. – Bruno Grimschitz: Die Baukunst in Wien und Niederdonau von etwa 1690 bis um 1780. In: Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko (von etwa 1690 bis um 1780). Hg. von Karl Ginhart. Baden 1939. S. 87-100, hier S. 87 u. 92.
- ⁷⁰ L. G. Pachmann: Die andere Schöpfung. Ein Baumeister-Roman. Paderborn 1940. S. 59f.
- ⁷¹ Hans Heinz Hahnl: Revolution und/oder Restauration? Kulturpolitik im Österreich der sogenannten „Stunde Null“. In: Wien 1945: davor/danach. Hg. von Lisbeth Waechter-Böhm. Wien 1985. S. 91-100, hier S. 93.
- ⁷² Richard Kurt Donin: Zukunftsaufgaben österreichischer Kunstforschung. Wien 1945. S. 1 u. 7.
- ⁷³ Richard Kurt Donin: Der österreichische Geist in der Bildenden Kunst. In: ders.: Zur Kunstgeschichte Österreichs. Gesammelte Aufsätze. Wien – Innsbruck – Wiesbaden 1951. S. 433-456, hier S. 447.
- ⁷⁴ Alphons Lhotsky: Österreichischer Barock. In: ders.: Aus dem Nachlaß. Wien 1976 (= Aufsätze und Vorträge 5). S. 200-219, hier S. 217f.
- ⁷⁵ Kerschbaumer (wie Anm. 13). S. 103-113.
- ⁷⁶ Vgl. dazu Dieter Bogner: Verlust der Mitte. Kunst und Kunstrezeption im Österreich der fünfziger Jahre. In: Die „wilden“ fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich. Hg. von Gerhard Jagschitz und Klaus-Dieter Mulley. St. Pölten – Wien 1985. S. 274-282.
- ⁷⁷ Zur Bestätigung dieser These sei eine Passage der Eröffnungsrede des Wiener Ordinarius Swoboda zitiert: „Einen besonderen Wert hat der von Hans Aurenhammer bearbeitete Katalog der Ausstellung, der zusammen mit dem eben erschienen Buch Aurenhammers über Fischer eine alle bisherigen Forschungsergebnisse zusammenstellende Monographie über den Architekten auf neuester Basis darstellt. Der Wert des kürzlich auch erschienen neuen Buches von Hans Sedlmayr über Fischer soll damit nicht geschmälert werden.“ Karl M. Swoboda: Vorrede zur Johann Bernhard Fischer von Erlach Ausstellung 1956. In: ders.: Kunst und Geschichte. Vorträge und Aufsätze. Wien – Köln – Graz 1969. S. 227-237, hier S. 227. – Vgl. dazu auch: Wolfgang Georg Fischer: Oskar Kokoschka und Adolf Hitler. In: Tabor: Kunst und Diktatur (wie Anm. 66). I, S. 404-411, hier S. 410.

- ⁷⁸ Vgl. dazu auch: Peter Haiko: „Verlust der Mitte“ von Hans Sedlmayr als kritische Form im Sinne der Theorie von Hans Sedlmayr. In: Willfähige Wissenschaft – Die Universität Wien 1938-1945. Hg. von Gernot Heiß u.a. Wien 1988. S. 77-88.
- ⁷⁹ Franz Fuhrmann: Die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der Universitätskirche. In: Universitätskirche (Kollegienkirche) Dach- und Fassadenrenovierung 1983-85. Salzburg 1986. S. 10.
- ⁸⁰ Friedrich Achleitner: Wien und die Postmoderne. In: Die Wiener Jahrhundertwende. Hg. von Jürgen Nantz und Richard Vahrenkamp. Wien – Köln – Graz 1993. S. 576-587.
- ⁸¹ Robert Menasse: Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität. Wien 1992.
- ⁸² Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. 2. Aufl. Weinheim 1988. S. 123-125. Vgl. dazu auch: Luigi Russo: Le baroque: préhistoire du postmoderne? In: Roy/Tamen: Baroque (wie Anm. 50). S. 63-67.
- ⁸³ Franz Matsche: Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin – New York 1981. S. 305.
- ⁸⁴ Paul Naredi-Rainer: Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Joseph Fux – Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock. In: Barock regional – international. Hg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner. Graz 1993. S. 275-290.
- ⁸⁵ Hans Aurenhammer: Einleitung. In: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellungskatalog. Wien 1956. S. 4.
- ⁸⁶ Ortner & Ortner: Baukunst. Linz 1993. S. 186-197.
- ⁸⁷ „Kultur ist Mixtur!“. Museumsquartier-Architekt Laurids Ortner antwortet seinen Gegnern. In: Wirtschaftswoche Nr. 5. 28. 1. 1993. S. 62. – Liesbeth Waechter-Böhm: Ortner & Ortner. Ein Quartier für die Kunst. Das Museumsforum in Wien. In: Architektur aktuell 29 (1995). H. 175/176, S. 20-47.
- ⁸⁸ Vorläufer für die postmoderne Struktur des Projektes sind vor allem die Werke der späten 70er und frühen 80er Jahre wie die „Nike von Linz“ (1977) oder der „Campanile“ in Venedig (1980): Heinrich Klotz: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980. 2. Aufl. Braunschweig – Wiesbaden 1985. S. 360-369, hier S. 369, wonach bei der Nike „der Gegensatz zwischen Figur als Traditionsanzeiger und der modernen Maschine als Fortschrittssymbol im Werke von Haus-Rucker-Co aufgehoben (ist). Was eben noch Widerspruch, ist heute Objekt gegenseitiger Interpretation und letztlich Bestätigung. Das historische Element der Postmoderne ist auch in die Fiktionen von Haus-Rucker-Co eingedrungen und liefert das Spannungspotential, aus dem die Postmoderne ihre Aussagekraft bezieht.“
- ⁸⁹ Information der Museumsquartier Einrichtungs- und BetriebsgesmbH für die Teilnehmer der Podiumsdiskussion des Fischer-Symposiums.

- ⁹⁰ Steiner: Wien (wie Anm. 11). S. 386.
- ⁹¹ Gottfried Fliedl: Überlegungen zur musealen Nutzung des Messepalastes. In: Kaiserforum, Museumsinsel, Kulturpalast. Ein neues Museum als Jahrhundert-chance? Hg. von Hubert Ch. Ehalt u.a. Wien 1986 (= Kulturjahrbuch 5). S. 8-26, hier S. 12.
- ⁹² Wilhelm Kainrath: Städtebauliche Aspekte eines Wiener Museumskonzeptes. In: Ehalt: Kaiserforum (wie Anm. 91). S. 37-46, hier S. 41 u. 43f.
- ⁹³ Dieter Ronte: Vom Centre Beaubourg zum Palais Liechtenstein: Der Messepalast. In: Alte Bauten – Neue Kunst. Denkmalpflege und zeitgenössisches Kunstgeschehen. Hg. von Dieter Bogner und Peter Müller. Wien 1986. S. 75-79.
- ⁹⁴ Dietmar Steiner: Museumsquartier-Messepalast. Überlegungen zur kulturpolitischen Relevanz des Juryentscheids und Antworten auf Einwände. In: Kunsthistoriker aktuell 7 (1990). Nr. 2, S. 1.
- ⁹⁵ Rukschio: Wien (wie Anm. 26). S. 249. – Vgl. auch Anton Schweighofer: Wien wäre Weltstadt, wenn... Zu den Arbeiten über den öffentlichen Bau von Adolf Loos. In: ebd. S. 212f.
- ⁹⁶ Zitiert bei Haiko: Wagner (wie Anm. 25). S. 30 u. 107.
- ⁹⁷ Unser Wien 16 (1993). S. 2f.
- ⁹⁸ Karl Graf Lackoronski: Künstler und Kunsthistoriker. Einiges über Wiener und andere Museen von einem alten Kunstliebhaber. Wien 1924. S. 45f.

Fotonachweis

1, 2, 8, 9: Bildarchiv der ÖNB, Wien; 3, 18: Friedrich Polleroß; 4, 12, 15, 17: Karl Pani; 5: nach Lützwow, Die Mäcene, 1892; 6: Historisches Museum der Stadt Wien; 7, 13: Graphische Sammlung Albertina, Wien; 10: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; 11: nach Grimschitz, Hildebrandt, 1959; 14: Atelier Ortner & Ortner; 16: nach Lorenz, Fischer von Erlach, 1992.



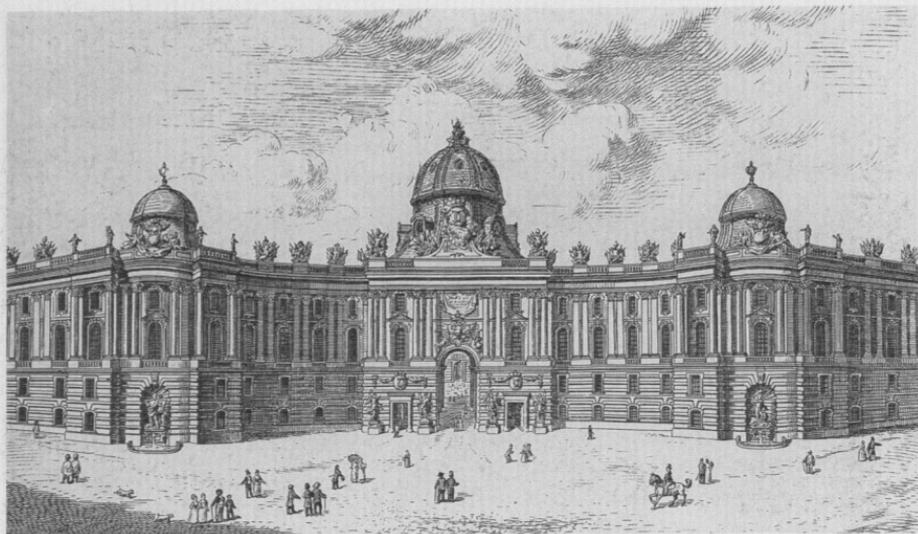
1. *Zum Ruhme Österreichs*, Radierung von Carl Geiger, 1877, Wien, Bildarchiv der ÖNB



2. Porträtzeichnung Fischers nach einer Medaille als Vorlage für das Standbild, Wien, Bildarchiv der ÖNB



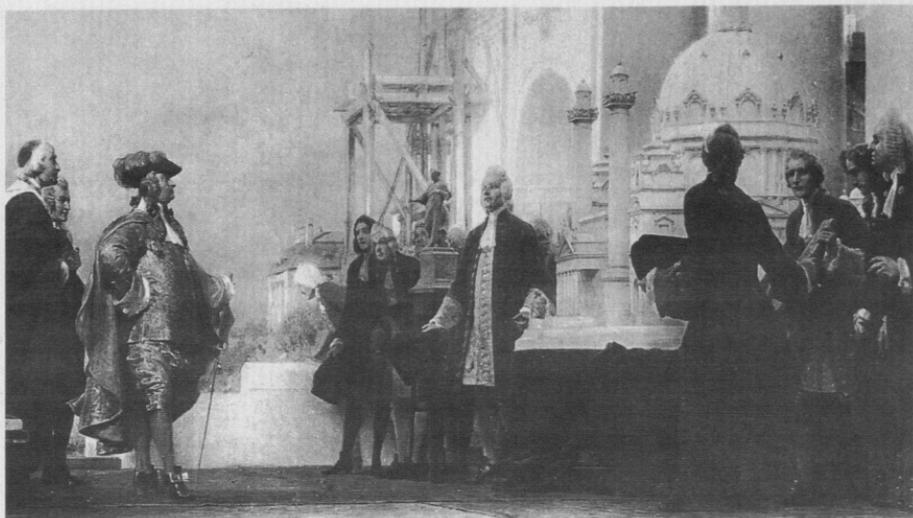
3. J. B. Fischer v. Erlach, Standbild von Joseph Cesar für die Elisabethbrücke,
1868, Wien, Rathausplatz



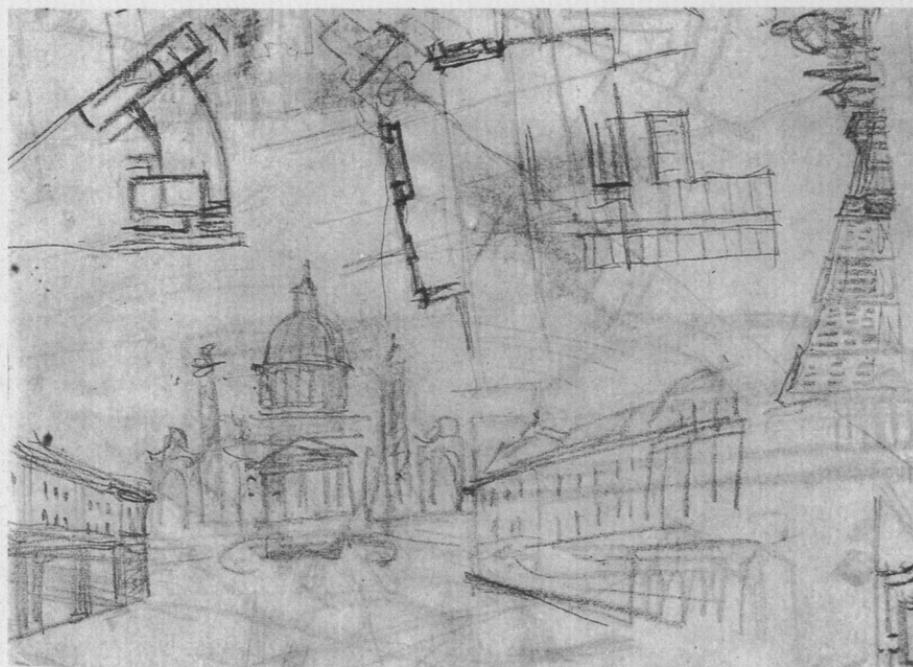
4. Michaelertrakt der Hofburg, Stahlstich in Albert Ilg, „Die Barocke“, Wien 1893



5. Fischer und Gran, Zeichnung von G. Kempf nach dem Gemälde von J. Berger, 1892



6. Karl VI. besucht den Bau der Karlskirche, Gemälde von Alois Hans Schramm für das Wiener Rathaus, 1908, Historisches Museum der Stadt Wien, Detail



7. Studien zur Karlsplatzgestaltung, Adolf Loos, um 1909, Wien, Albertina, Detail



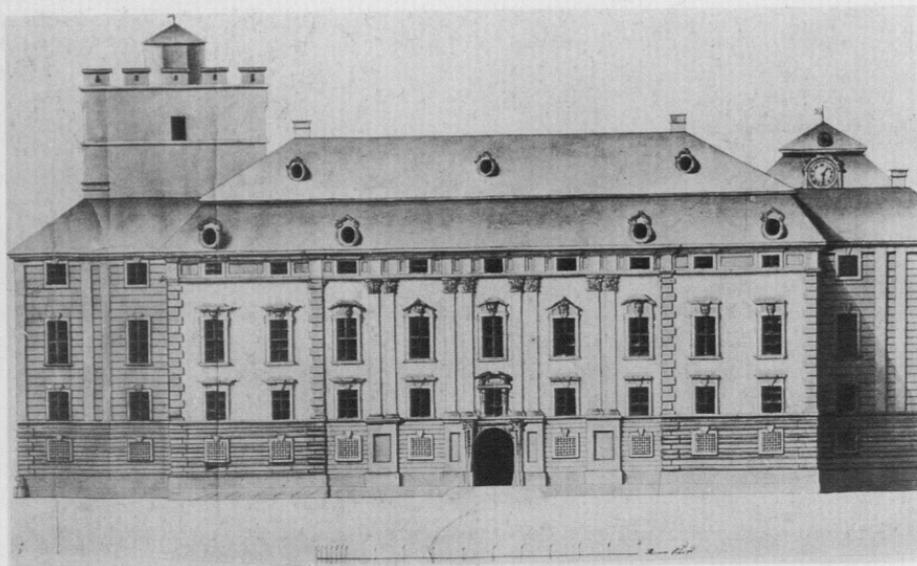
8. Portalanlage von Schloß Klebheim als Gästehaus Adolf Hitlers, 1940



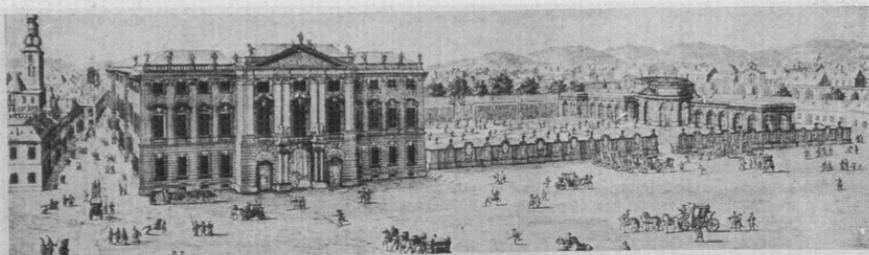
9. Speisesaal Adolf Hitlers im Schloß Klebheim, 1940



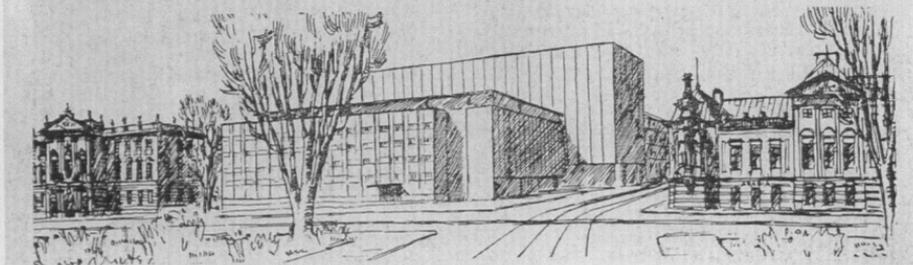
10. J. B. Fischer v. Erlach, Statue von Josef Thorak, 1944 (?)



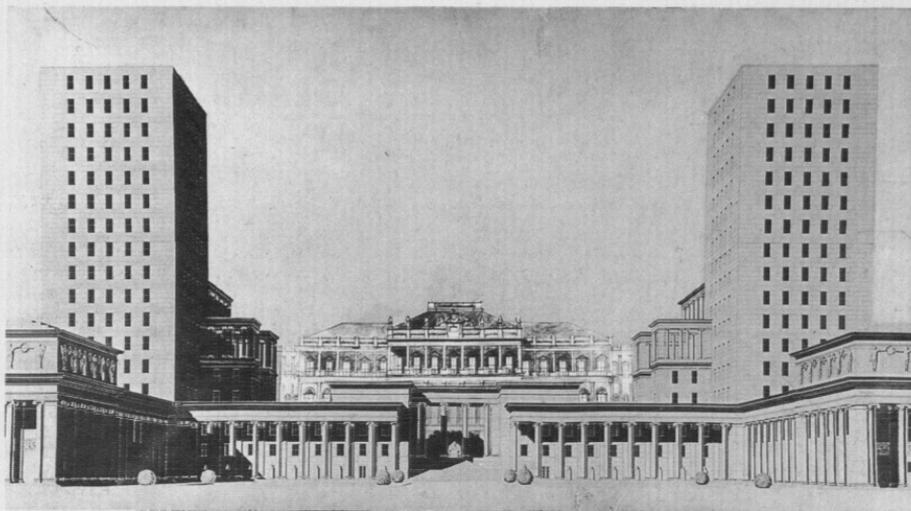
11. Gartenfassade des Schlosses in Bruck/Leitha mit Bergfried, Zeichnung von Johann Lucas von Hildebrandt, 1707-11, Privatbesitz



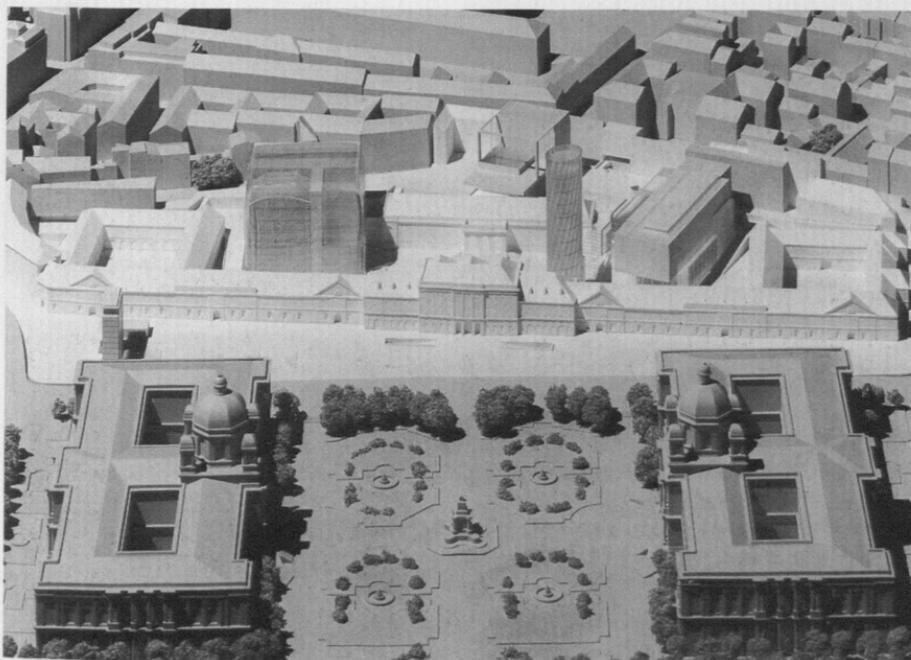
GARTEN ODER HOCHHAUS?



12. Projekt für einen Bürobau im Garten des Palais Trautson, 1956, Informationsbroschüre einer Bürgerinitiative



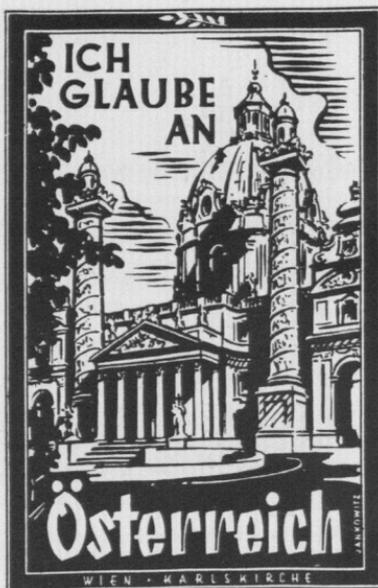
13. Projekt für das Gartenbaugelände mit dem Palais Coburg, Entwurf von Adolf Loos, 1917, Wien, Albertina



14. Projekt für das „Museumsquartier Wien“, Entwurf von Ortner & Ortner, Modell 1994



15. Gedenkmünze anlässlich des 200-Jahr-Jubiläums der Karlskirche, 1937



16. Plakat mit Karlskirche, 1945



17. J. B. Fischer v. Erlach, Sondermarke von Robert Fuchs, 1956



18. Karlskirche und Bürogebäude von Georg Lippert, 1974