



18/19

BAROCKBERICHTE



Jutta Tremmel-Endres

Über das Verhältnis von Monument und Architektur – Eine Studie zur Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal bei Lofer¹

1. Forschungsstand

In der sich mit den Werken Fischers beschäftigenden Literatur werden diese im Vergleich zu der Charakterisierung zeitgenössischer Architekten auffallend häufig als „Monumente“ bezeichnet. So schreibt Hans Aurenhammer anlässlich der Fischer-von-Erlach-Ausstellung im Jahr 1956 in Graz über den Ahnensaal des Bergschlosses in Frain: „Es ist ein Denkmal des Ruhmes des Geschlechtes Althann.“² Hellmut Lorenz beschreibt in seinem 1992 erschienenen Buch *Johann Bernhard Fischer von Erlach* die Wirkung des Saales in der gleichen Weise, indem er von einem „architektonische[n] Denkmal“ spricht.³ Die Bezeichnung „Denkmalsarchitektur“ deutet den ambivalenten Charakter dieses Bauwerkes – zwischen Architektur und Denkmal – an. Das Thema der monumentalen Wirkung der Architekturen Fischers von Erlach wurde in der Literatur meistens nur am Rande erwähnt. Ihre Zwischenstellung zwischen zwei

Kunstgattungen mag die Ursache dafür sein. Unter dem Gesichtspunkt des Denkmals werden einzelne Bauwerke Fischers in der *Kleinen Kunstgeschichte des deutschen Denkmals* von Helmut Scharf behandelt.⁴ Die Unterscheidung bei Architektur zwischen theatralischen und monumentalen Gesichtspunkten basiert auf einem theoretischen Gedankenansatz, der in der Barockforschung auf einer festen Tradition fußt. Vor allem Sedlmayr thematisierte diese gegensätzlichen Ausdrucksweisen hinsichtlich barocker, spätbarocker und klassizistischer Architektur.⁵ Einer Verallgemeinerung des Denkmalhaften im Barock widerspricht eine von Hans Sedlmayr formulierte These: „Der Barock kulminiert in der Idee des ‚Theaters‘, der radikale Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts in der Idee des ‚Monuments‘.“⁶ Die in Fischers Kunst so dominant in Erscheinung tretende Monumentalität ist gerade nach der Beobachtung von Sedlmayr, „[. . .] Fischers

Stil umfaßt noch beide Sphären [. . .]“⁷, interessant zu analysieren. Fischer bildet damit in seiner Zeit eher eine Ausnahme. Die umfangreiche Studie von Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, stellt die Untersuchung der Kunstpolitik in den Vordergrund und beschränkt sich hierbei ausschließlich auf die Kunstunternehmungen Karls VI.⁸ Es stellt sich daher die Frage, ob sein Œuvre nicht mehr Interpretationsmöglichkeiten in bezug auf seine monumentalen Eigenschaften bietet, als sie bisher in der Literatur einzig unter dem Aspekt des „Reichs- und Kaiserstils“⁹ ausgearbeitet wurden. So bezieht sich die reine ideengeschichtliche Stildefinition des „Kaiserstils“¹⁰ ausschließlich auf einzelne Bauwerke, die unter Karl VI. ausgeführt wurden, und klammert somit jene Werke Fischers aus, die nicht in diesem Zusammenhang entstanden sind, aber dennoch diese monumentale Wirkung auf den Betrachter ausüben.

2. Die Geschichte der Denkmaltheorie und -praxis: zum Denkmalbegriff

Der Begriff „Denkmal“ taucht erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebrauch auf und bezeichnet ein Phänomen, das im 19. Jahrhundert seine größte Verbreitung erlebte¹¹. Die Meinungen, was denn im engeren Sinne als ein Denkmal zu bezeichnen sei, gehen stark auseinander. Es gibt kaum einen Begriff, der heterogener ist als der des Denkmals. Ein sogenanntes Denkmal kann alles sein, wenn es vom jeweils herrschenden Bewußtsein der Menschen auf jenen imaginären Sockel gehoben wird, mit dem man sich ein solches gemeinhin versehen vorstellt. Was letztendlich als ein Denkmal zu bezeichnen ist, hängt immer von dem Stellenwert ab, den das herrschende oder als Tradition vererbte Bewußtsein einer spezifisch historischen und gesellschaftlichen Situation beimißt. Die Motivation zur Errichtung eines Denkmals kann aus den unterschiedlichsten Gründen erfolgen: aus Erfolgen sowie Mißerfolgen, aber auch als Erinnerung an verheerende Kriege, Tod oder etwa aus Dankbarkeit als Votivgabe. Zu den wichtigsten sowie ältesten Formen der ‚Verewigung‘ von Personen, Ereignissen oder Orten innerhalb eines Denkmals zählt die Nachbildung etwa des Aussehens durch das Porträtieren, das Festhalten von Geschehnissen mit Hilfe von Schrift oder die Kennzeichnung bedeutender Plätze durch ein Mal¹². Die drei Möglichkeiten werden unterstützt und betont durch Härte, Größe und Einfachheit des Monuments. Um dem Anspruch eines Denkmals auf eine lange Lebensdauer gerecht zu werden, wurde in der Geschichte des Denkmals auf die Konsistenz und Härte des verwendeten Materials geachtet. Dies trifft in besonderem Maße auf die Formulierung des Prinzips der Härte eines architektonischen Denkmals für die Zeit des Denkmalakults im 18. Jahrhundert zu. Diese Erscheinung der Denkmalarchitektur hat Goethe so sehr beeindruckt, daß er im Jahr 1784 in seinen *Naturwissenschaftlichen Schriften* eine Abhandlung entwirft, die sich mit der Beziehung zwischen Denkmalidee und Materialqualität befaßt. Seine Studie *Über den Granit* setzt sich mit der Würde dieses Gesteins auseinander. Diese Steinart zählt für Goethe zu den „[...] ältesten, würdigsten Denkmäler[n] der Zeit“¹³. Die quantitative Größe eines Monuments kann wohl nicht nur als eine Demonstration der Macht, etwa die eines Pharaos, sondern auch als eine größere Gewähr des Fortbestandes gewertet werden. Dies trifft vor allem auf die ägyptischen Pyramiden zu, da diese sich tatsächlich gegen Naturgewalten, wie den ständig wandernden Wüstensand, behaupten müssen. Neben den Ansprüchen der Härte des Materials sowie der Größe eines Monuments haben die Ägypter und die Römer eine für das Denkmal geeignete Formenreihe entwickelt. Die darin zum Ausdruck kommende Einfachheit

kann generell mit der Bestrebung der Vereinfachung „im Angesicht des Todes“ charakterisiert werden. Die ägyptische Pyramide bildet wohl das berühmteste Beispiel dafür, wie sich in der Architektur ein geometrisches Ideal durchsetzen kann. Es sind Annäherungsschritte auf eine bestimmte geometrische Form hin, von der Mastaba über die Stufenpyramide zur Knickpyramide und schließlich zur reinen vierseitigen Pyramide. Durch diese Schritte ist diese Form zur ewigen Form deklariert worden. Das Quadrat, das Dreieck, der Kreis, der Würfel, die Pyramide und die Form einer Kugel werden von der ägyptischen Kultur als Denk- oder Darstellungsformen von ewigem Bestand anerkannt. Ähnlich der ägyptischen Kultur konzentrierte sich auch die römische Kultur bei ihren Denkmälern auf die reinen geometrischen Grundformen (Zylinder, Pyramide, Würfel, Quader und Kugel). Diese Elementarformen arbeitet Le Corbusier in seinem Kapitel über *Baukunst und die Lehre Roms* in seinem 1922 publizierten *Vers une Architecture* anschaulich heraus. Granit als der härteste Stoff und Geometrie als die reinste Form scheinen somit als die geeignetsten Mittel, einem Denkmal Dauer zu verleihen.

Der Ursprung des Denkmalbewußtseins ist zeitlich wohl nicht mehr exakt zu bestimmen. Dagegen ist die Voraussetzung für ein solches Bewußtsein recht klar zu definieren: hierzu zählt die Erkenntnis historischer Prozesse, der Macht- und Führungsanspruch einzelner Individuen, Klassen oder Staaten innerhalb dieser sowie die daraus resultierende Legitimation aus der Vergangenheit, der repräsentativen Selbstdarstellung in der Gegenwart und der Tradierung in die Zukunft. Diese Vorbedingung eines Denkmalbewußtseins bestand in unserem Kulturkreis spätestens in der antiken Gesellschaft Griechenlands und Roms. Kulturdenkmäler jeglicher Art tauchen bereits in den Enzyklopädien des Barock auf. Das große *Universallexikon* von Johann Heinrich Zedler aus dem Jahr 1739 enthält eine Aufzählung der verschiedensten Denkmäler: „Dergleichen sind z. B. prächtige Gräber, Aufschriften, Statuen, Bildnisse, Tempel, Triumphbögen und andere Arten von Gebäuden, [...] und mit einem Worte, alles dasjenige, was einem zu Ehren und immerwährendem Andenken getan, geschrieben und gebaut wird.“¹⁴ In der Denkmalpraxis sind es auch die hier katalogisierten Arten von Denkmälern, die in der Zeit des Absolutismus eine große Rolle spielen: die Grabmäler und vor allem der Bereich der Statuen und Portraits des Herrschers überhaupt. Interessant ist an dieser Stelle der Untersuchung, daß die Herrschaftsstatue bekanntlich bei den Habsburgern – im Gegensatz zu den französischen Monarchen – als öffentliches Denkmal keine Rolle spielte¹⁵. In der Praxis existierten – von wenigen Ausnahmen abgesehen – unter den habsburgischen Kaisern in einem Zeitraum von 1637 bis 1740 keine öffentlichen¹⁶ Standbilder. Von ei-

ner gedanklichen Auseinandersetzung oder gar dem Ansatz einer Definition von Denkmal ist in den zeitgenössischen Lexika nichts zu finden. Die *Encyclopédie* des Diderot aus dem Jahr 1765 enthält lediglich die bereits bei Zedler 1739 grob formulierte Definition eines Denkmals als etwas, das geschaffen wurde, Andenken oder Ereignisse zu bewahren¹⁷. Die unterschiedliche Denkmalpraxis der beiden Häuser hat demzufolge nicht zu einer verstärkten Reflexion über diesen Begriff oder gar zu einer genaueren Formulierung geführt. Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts gehen über diese einfache Definition eines Denkmals sowie die schlichte Auflistung von Monumenten nicht hinaus und unterscheiden sich so von den Lexikonartikeln des beginnenden 19. Jahrhunderts, die den Denkmalbegriff bereits systematisieren. Dies wird durch die Unterteilung in einen weiteren und einen engeren Sinn des Denkmals erreicht: „Im weitem versteht man darunter alles das [...] was als Zeichen der Vergangenheit oder Vorwelt gewissen Erinnerungen aus der Zeit oder an die Zeit, wo sie verfertigt wurden, erwecken will oder kann [...]“¹⁸ In dieser Studie ist mit Monument das vorwiegend architektonische oder plastische Kunstdenkmal gemeint, das formal und ideell überhöht in Erscheinung tritt. Formal ist allgemein eine exponierte räumliche, städtebauliche oder landschaftliche Lage sowie seine Wirkung in Stilgebung durch eine drastische Betonung seiner Funktion und Zwecke. Diese Wirkung als „Monumentalbauwerk“ gelingt mit Hilfe der dem Architekt zur Verfügung stehenden Mittel wie Masse, Raum, Baumaterialien, Farbe, Malerei, Bildhauerei sowie Gärten und Wasser. Ideell tritt das Denkmal in Erscheinung, da es an herausragende Persönlichkeiten, Ereignisse, Ideen oder Institutionen der Geschichte, der Gesellschaft, der Politik oder der Kultur erinnert. Letztlich enthüllt das Monument seinen Sinn durch seine gesellschaftliche Absicht und nicht durch seine abstrakte Form. Der Begriff Denkmal wird wie ein wechselnder Anteil verstanden und bekommt eine Gewichtung, die von Fall zu Fall unterlegen oder dominant sein kann: Architektur mit Denkmalcharakter oder Denkmal mit Architekturcharakter.

Abb. 1 (rechts): J. B. Fischer von Erlach, Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal, Fassade mit Gebirge im Hintergrund (Foto: Archiv BDA).

Abb. auf Seite 117: J. B. Fischer v. Erlach, Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal bei St. Martin bei Lofer (Foto: Landesbildstelle Salzburg). Die Kirche ist nicht geostet, der Chor liegt in der Hauptachse nach Südwesten.

3. Die Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal bei Lofer

Die ab 1694 entstandene Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal (Abb. 1) bei Lofer ist vor allem unter der Berücksichtigung der Tatsache, daß sie als einzige der einfachen „architettura minore“ zugehörige Bauaufgabe im Œuvre des Architekten eine Ausnahme bildet, bei der Studie über das Verhältnis von Monument und Architektur von Interesse. Die Übernahme dieser ungewöhnlichen Gattung ist durch die enge Verbindung Fischers zum Bauherrn, den Erzbischof von Salzburg, Johann Ernst Graf von Thun-Hohenstein (1643–1709), verständlich. Die Erbauung der Wallfahrtskirche erfolgte zum Teil zeitgleich mit zahlreichen anderen Aufträgen in der Stadt Salzburg. Religiosität im Barock wurde anhand der zahlreichen stattfindenden Wallfahrten, Prozessionen und Bittgänge sichtbar. In Kirchenthal setzte zirka ab 1690, seit sich die Kunde von der hilfreichen „Lieben Frau vom Kircher-Tal“ verbreitet hatte, eine rege Wallfahrt ein¹⁹. Im Jahre 1693 fiel bekanntlich der Entschluß des Landesfürsten zum Bau einer Wallfahrtskirche am Kircherberg, für den er selbst enorme Geldsummen zur Verfügung stellte²⁰. 1694 erfolgte die Grundsteinlegung. Ausgeführt wurde die Kirche von Maurermeister Stefan Müllinger, der nachweislich nach Entwürfen Fischers von Erlach arbeitete. Über die Fertigstellung der Gewölbe gibt eine weitere Urkunde Auskunft, in der Müllinger berichtet, daß „[. . .] Ihro streng Herr Fischer [. . .]“²¹ seine Zustimmung zu einer Veränderung der Gewölbe in der Kirche Maria Kirchenthal bei Lofer gegeben hat. Neben dem exakten Datum – dem 18. Juni 1698 – gibt diese zeitgenössische Quelle vor allem Aufschluß über die Betreuung der Baustelle durch den Architekten. Der als „streng“ bezeichnete Fischer hat demzufolge die lokalen Kräfte genau kontrolliert und wollte über jede Änderung seiner Pläne unterrichtet werden. Die Tatsache der somit authentischen Fischerschen Kirchenform – die nicht etwa durch die Bauausführung der Arbeiter beeinträchtigt oder verändert wurde – kann gerade bei der Analyse der Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal nicht genug betont werden, da sie neben dem Kaisersaal des Stiftes Herzogenburg zu den am häufigsten kritisierten Werken des Architekten zählt. Am vernichtendsten fiel das Urteil Ilgs aus, der ungeachtet der zahlreichen Urkunden an der Autorschaft Fischers nur zu gerne gezweifelt hätte. Für Ilg erschien die Kirche – er kannte sie lediglich von einer Fotografie – „[. . .] so schlicht, so einfach, so dürrig und kunstlos [. . .]“²², daß er nicht von Fischer als Architekt ausgehen wollte. Bei der Beurteilung der Wallfahrtskirche in Lofer darf zunächst nicht der Umstand des im Vergleich zu sämtlichen Salzburger Kirchen geringen Baubudgets vergessen werden. Obwohl Ilg den chronischen Geldmangel während der Bauphase detailliert aufführt –



er berichtet von enormen Bauordnungen, die im Gegensatz zu einem nur sehr geringen monatlichen Kredit standen –, zieht er trotz der schlechten Geldverhältnisse keine Rückschlüsse auf das Kirchengebäude selbst. Hellmut Lorenz spricht in diesem Zusammenhang von einer Realisierung des Baus „[. . .] von lokalen Kräften mit kargen Mitteln [. . .]“²³. Der Idealvorstellung einer Wallfahrtskirche entsprechend, präsentiert Fischer die Kirche Maria Kirchenthal bei Lofer auf einem abgelegenen Hochtal am Nordabfall der Loferer Steinberge, dem vom Tal kommenden Pilger bereits weithin sichtbar. Die auf kreuzförmigem Grundriß errichtete Kirche – eine Verbindung von Longitudinal- und Zentralraum – steht am Ende des Talabschlusses, auf einem hohen, auf drei Seiten von bewaldeten

Felswänden eingeschlossenen Plateau und richtet seine Fassade in die freie Landschaft nach Osten. In der Anlage der Zweiturmfassade folgt Fischer einem im Salzburger Raum stark verbreiteten Typus: Vorbild war die Fassade des Salzburger Domes (1655) und der von Giovanni Antonio Dario errichteten Wallfahrtskirche Maria Plain (1671–1674) bei Salzburg. Fischer gestaltet die Türme seiner Wallfahrtskirche äußerst niedrig. Diese ragen nur wenig über das sich dazwischen befindende Fassaden-Mittelteil hinweg und erscheinen so beinahe gleich hoch wie das Mauerwerk der Türme. Vollkommen einheitlich führt Fischer eine Traufkante als stark profiliertes Gesims – mehrfach mit den Wandvorlagen verkröpft – mit Blechdeckung zwischen den beiden unteren Geschossen der Kirche und den beiden Türmen herum. Er

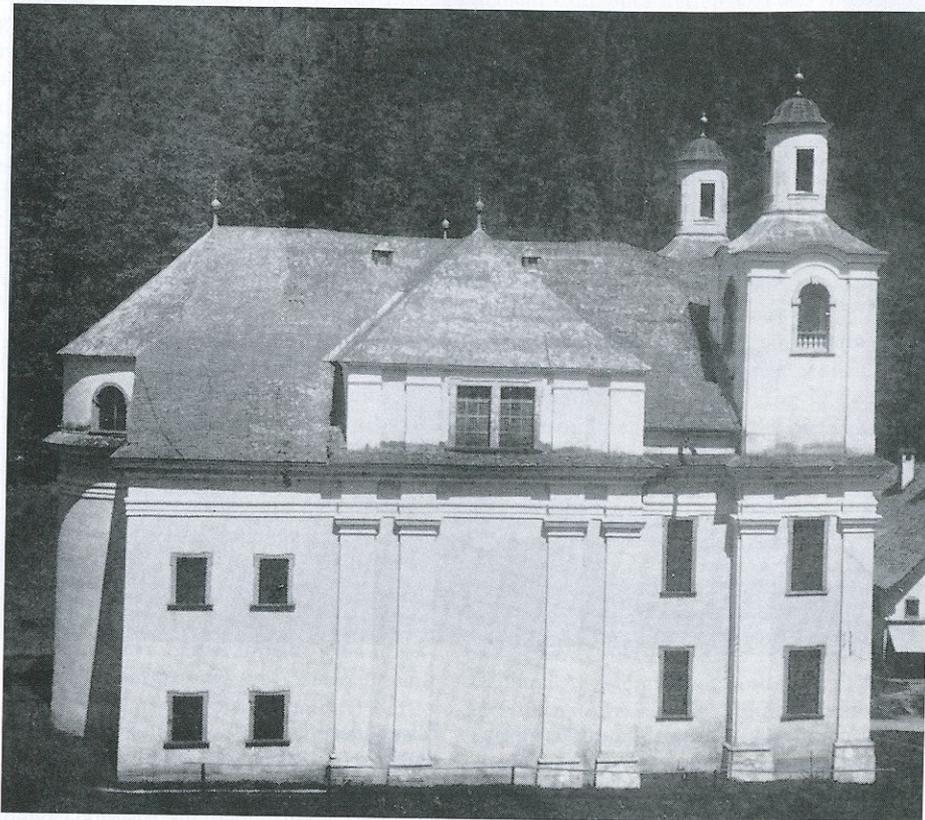


Abb. 2: J. B. Fischer von Erlach, Ahnensaal in Frain, Nabsicht von Süden (Foto: Verfasserin).

Abb. 3: J. B. Fischer von Erlach, Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal, Ansicht der Seitenfront (Foto 3 und 4 Bundesdenkmalamt).

Abb. 4: J. B. Fischer von Erlach, Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal, Ansicht der Chorapsis.

gelangt so zu einer horizontalen Wandgliederung und trennt die beiden durch eine kolossale toskanische Pilasterordnung zusammengefaßten unteren Geschosse vom ebenfalls mit Pilastern gegliederten dritten Geschöß ab. Das Mauerwerk der Türme sowie der dazwischen postierte Kreissegment-Aufsatz wird über ein weiteres Gesims nach oben abgeschlossen. Fischer erreicht eine in seinem Werk untypische Vereinheitlichung der Fassade: eine Harmonie zwischen der Vertikalen

und der Horizontalen in der Gesamtfassade. Für die unteren Geschosse wählt der Architekt die Große Ordnung. In der Vertikalen gliedert der Baumeister in Lofen die drei Achsen der Front durch leicht vorspringende Turmeinfassungen in Form von Pilastern auf sehr hohen Sockeln und durch sehr schmale, längsrechteckige, mit einer schlichten Ohrenrahmung sowie nach oben mit einem geraden Fenstersturz versehene Fensteröffnungen und einer ebenso schlichten Portalöffnung in der Mittelachse. Bekrönt wird das Kirchenportal durch einen Dreiecksgiebel, dem das Thunsche Wappen, die Repräsentation des Auftraggebers, einbeschrieben ist. Die strengen Linien der beiden Untergeschosse werden im dritten Geschöß leicht abgemildert, indem die beiden Fensteröffnungen der Türme rundbogig mit Schlußsteinen gearbeitet wurden. Als einzige Verzierung befinden sich unter den Rundbogenfenstern die kreisrunden Zifferblätter der beiden Turmuhren sowie ein Vierpaßfenster in der Achse über dem Portal. Maria Kirchenthal strahlt durch die in den beiden unteren Geschossen geraden und streng wirkenden und im oberen Geschöß rund gearbeiteten Wandöffnungen eine ungeheure Ruhe aus. Fischer belebt die Kirche allein durch rotfarbene Marmoreinfassungen der Fenster- und Portalöffnungen, des roten Marmors der vier zum Portal hinaufführenden Stufen sowie der im gleichen Material ausgeführten hohen Pilastersockel, die durch die Farbigkeit zusätzlich betont und hervorgehoben werden. Ein für Fischer durchaus typischer Kontrast, der von der Farbigkeit des Marmors einerseits und der zarten Farbfassung der Wände und Wandgliederungen andererseits lebt. Fischer plazierte seine Wallfahrtskirche ohne einen erhöhenden Sockel auf dem Bergplateau. Es erweckt den in Hinsicht auf die Bauaufgabe einer Wallfahrtskirche durchaus berechtigten und wohl auch erwünschten Eindruck der Erdverbundenheit.

Ein Vergleich mit der ‚Sockellosigkeit‘ des Ahnensales in Frain (Abb. 2), erbaut im Auftrag von Michael Johann II. Graf Althan (1643–1702) zwischen 1688 und 1689, zeigt interessante Parallelen²⁴. Im Gegensatz zu den ‚Papierarchitekturen‘ der ersten Jahre nach der Rückkehr Fischers aus Italien, wie etwa des am Hügel thronenden ‚Venérie Imperiale‘ sowie der meisten Gartenhausentwürfe, wurde die Idee des profanen architektonischen Denkmals im Ahnensaal des Bergschlosses Frain in Architektur umgesetzt: Hier steht das Monument in der Form eines nach einer Seite freistehenden Ovals auf einem 76 Meter hohen Sockel aus massivem Fels, der nach Nordosten beinahe senkrecht zum Thayafluß abfällt. Fischer wählt hierfür eine bis dahin nicht gekannte Kombination: zum einen in dem Verband des barocken Ovalraumes mit einer mittelalterlichen Burg – auf dessen Fundamente und Mauern der Saal teilweise steht –, zum anderen in der überragenden Art und Weise, in der der Saal

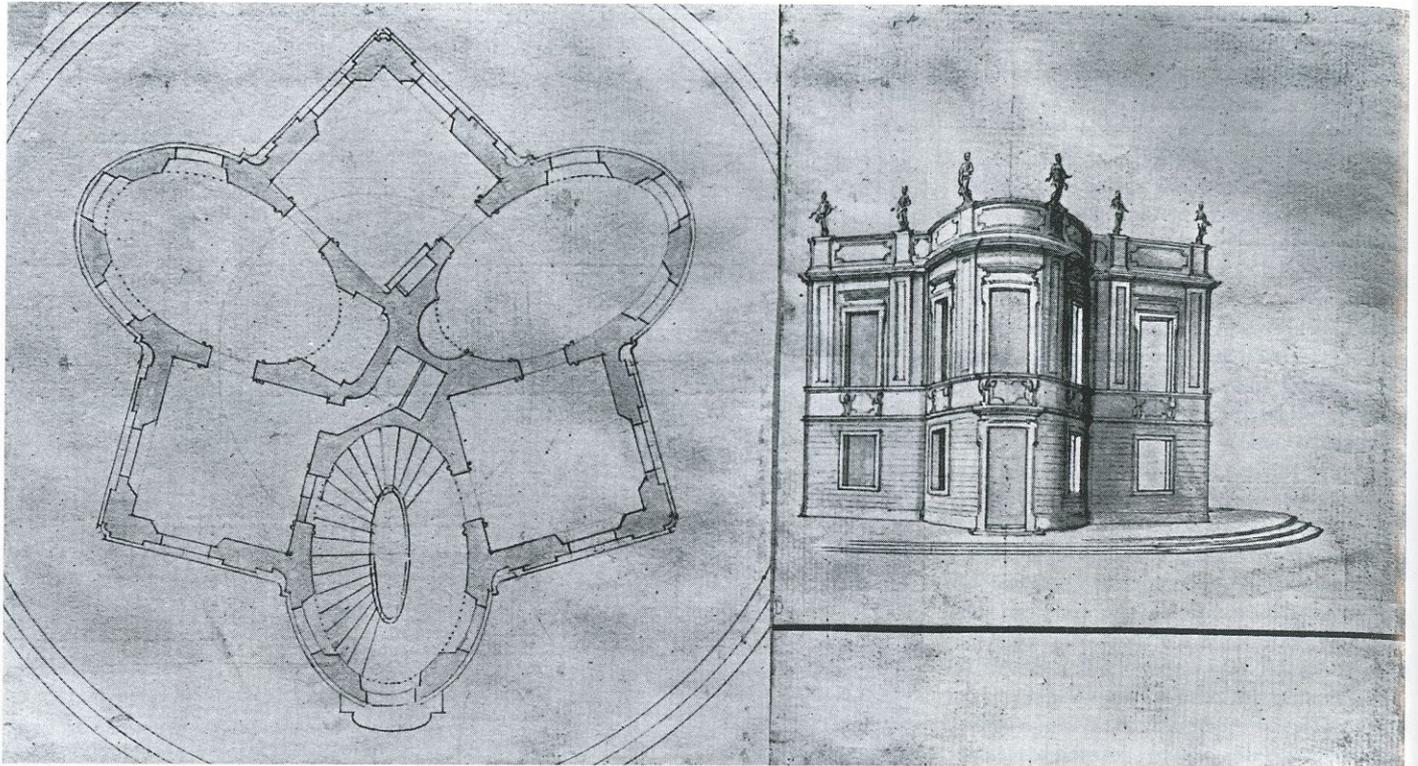
durch die Burglage über die Natur dominiert. Der Architekt hat dabei die ursprünglichen Burgmauern bewußt stehen lassen und den Saal in diese erhaltenen Reste integriert. So steht dieser Bau ohne Sockelgeschoß, jedoch durch die mittelalterlichen Mauern sicher mit dem Unterbau verankert, auf den Sockel ersetzenden Berghöhe. Nicht nur durch das Material des Postamentes, sondern auch durch die sichere Einbettung in diese Burgfundamente wird dem Anspruch auf einen ewigen Bestand Rechnung getragen. Zusätzlich nutzt Fischer die Assoziation, die ein Betrachter mit dem Anblick einer solchen Anlage verband. Der Mauerring war dabei ein entscheidendes Kriterium, da der Wohnturm und Saalbau erst durch diesen zu einer Burg wurden: „Der Mauerring war, wie später auch bei den mittelalterlichen Städten, nicht nur ein fortifikatorisches Motiv, eine reine Zweckform, wie man sagt, sondern das auszeichnende Merkmal der Freiheit, ein Rechtssymbol.“²⁵ Durch diese Mauern wird der Ahnensaal jedoch nicht mit der Naturform des Felsens verbunden, sondern vielmehr durch die geradezu bestechend klare Form von diesem abgesetzt²⁶. Eine Herrschaft der Architektur über die Natur – ein Ordnungsgefüge, das der Architekturauffassung Fischers von Erlach geradezu entgegengekommen sein muß. Denn wie Erich Hubala in seiner Ausführung über *Burgen und Schlösser in Mähren* definiert: „Die Mauern machten die Eigenbefestigung zum Herrensitz, sie grenzten den so umhegten Platz gegenüber dem ungeordneten, friedlosen Umland als ‚festen Ort‘ aus [...]“²⁷ Der Hoheitsanspruch, die Würde und das Vorrecht, das den Erbauern von Burgen zukam, wurde von Fischer somit bewußt ausgenutzt, um einen nicht mehr zu überbietenden Kontrast zwischen dem in diesen Kontext erhobenen Saal von der gewöhnlichen ‚niederer Architektur‘ zu erzeugen. ‚Sockellosigkeit‘ führt somit beim Ahnensaal des Bergschlosses in Frain wie auch bei der Kirche in Lofer zu einer engen Verbindung zwischen Bauwerk und Natur. Dennoch scheint in Frain das Bauwerk über dem Fels zu thronen, während das Fehlen eines Sockels in Lofer zu einer eher gleichberechtigten Verbundenheit zwischen Landschaft und Bauwerk führt. Gleichzeitig wird die Wallfahrtskirche durch die Silhouette des Talabschlusses quasi folliert – ein Umstand, der den Eindruck der Naturverbundenheit zusätzlich verstärkt. Indem der rundbogige Kreissegmentaufbau sowie die runden Formen im dritten Geschöß die weichen Formen rezipieren, wird die landschaftsverbundene Wirkung der Kirche zusätzlich unterstrichen.

Während die Front der Wallfahrtskirche nur in den beiden unteren Geschossen geschlossen wirkt, erzielen die Ansichten der Nord- und der Südflanken ein über alle Geschosse reichendes strenges Gesamtbild (Abb. 3). Der eigentliche Grundriß der Kirche, die Kreuzform des Zentralbaues, wird durch die



Anfügung der Türme und der Sakristeianbauten verwischt. Die Stirnseiten der Kreuzarme werden in den beiden unteren Geschossen durch kolossale mit dem Gebälk verkröpfte Doppelpilaster markiert. Dazwischen befindet sich eine vollkommen freie, unverzierte und undurchbrochene Wand. Die Pilaster werden im dritten Geschöß des Mittelteils lisenenartig – mit Kapitellen, jedoch ohne Basen – fortgeführt. In die dazwischenliegende Wand sind Doppelfenster mit einer Ohrenrahmung und geradem Sturz eingebrochen. Abgeschlossen wird der Kreuzarm durch ein Walmdach. Die verbleibenden Wandflächen der Seitenansicht werden ausschließlich durch kleine rechteckige und schmale längsrechteckige Fensteröffnungen, jeweils mit der gleichen Ohrenrahmung versehen, durchbrochen. Fischer erreicht durch die Anbringung der Nebenräume und Türme, die sparsame Gliederung sowie das durchgängige Gesims eine äußerst blockhafte Wirkung des Baues, die, wie Aurenhammer bereits 1956 bemerkte, „[...] sicher nicht ohne Zusammenhang mit der umgebenden Landschaft konzipiert wurde“²⁸.

Am beeindruckendsten ist jedoch der Anblick der Chorpartie der Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal (Abb. 4). Die Apsis ist völlig ungegliedert – vom entlanglaufenden Gesims abgesehen – und wie die Seitenkapellen auch nicht von Fenstern durchbrochen. Hier an der Westseite der Kirche ist das setzkastenartige Aneinanderrücken großer Bauteile – ohne vermittelnde Übergangsformen – besonders deutlich. Fischer sucht an dieser Stelle den Kontrast zwischen der halbkreisförmigen konvex heraustretenden Apsis und den geraden Außenwänden der Seitenanbauten. Die Wandflächen zu beiden Seiten des Chorabschlusses werden, wie die Nord- und die Südseite der Kirche, jeweils pro Geschöß von einem längsrechteckigen Fenster durchbrochen. Das oberste über der Apsis ebenfalls halbrund gewölbte Geschöß, wird seiner Form entsprechend von drei Rundbogenfenstern gegliedert. In der gleichen dominanten Weise wie an der gesamten Außenfassade der Wallfahrtskirche werden auch hier die beiden unteren Geschosse vom dritten Geschöß durch das profilierte Gesims mit der Blechabdeckung deutlich abgesetzt.



Fischer erreicht hier wie an zahlreichen seiner vorangehenden Bauten eine enorme dreidimensionale Wirkung. Ein signifikantes Beispiel ist hierfür das ‚Hoyos-Stöckl‘ im Park von Schloß Kleßheim bei Salzburg (Abb. 5), das um das Jahr 1694 entstanden ist. Dieser kleine Bau, zusammengefügt aus drei Tiefovalen und drei Quadraten, ist die einzige Realisierung der gesamten ‚Casinogruppe‘ des Codex Montenuovo²⁹. Traditionell spielten bei Casino- oder Lustgebäuden funktionale Anforderungen nur eine untergeordnete Rolle, und so ist es verständlich, daß sich der Künstler Fischer, der sich gerade praktischen Zwecken nicht unterwerfen wollte, mit diesem Gebäudetyp ausführlich beschäftigte. Alle acht Gartenhausentwürfe³⁰ des Codex variieren mit ihren blütenförmigen Grundrissen ein und dasselbe Thema: So gehen in erster Linie Ovale mit Quadraten oder Sechsecken immer neue Verbindungen um die eigene Achse ein. Dieses rotierende Moment scheint für Fischer so grundlegend, daß er auf zwei seiner Casinoskizzen die Grundrisse nachträglich mit Kreisen versieht. Beim Entwurf des ‚Hoyos-Stöckl‘ hat der Architekt mit einem dünnen Bleigriffel einen Kreis eingezeichnet, der dem Bewegungsablauf im Gebäude entspricht, indem sich die Kreislinie etwa in der Mitte der jeweiligen Türöffnungen des Grundrisses befindet. Bei sämtlichen Casinoskizzen sind sowohl im Grundriß als auch im Aufriß die Plattformen hervorstechend, die mit mehreren Stufen versehen die Gebäude im Grundriß wie auf einem Tablett und im Aufriß wie kleine Monumente auf gestuften Postamen-

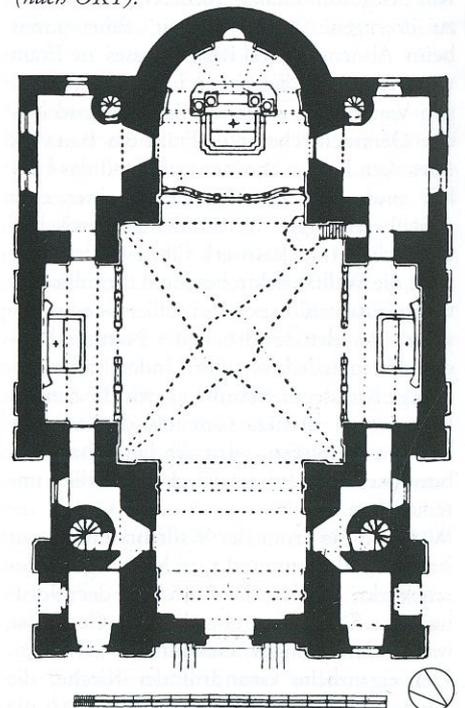
ten präsentieren. Das Grundprinzip aller Casinoentwürfe ist durch ein lockeres Zusammenfügen einzelner stereometrisch klar definierter Elemente zu einem Ganzen geprägt. Die geometrisch einfachsten Formen werden dabei in allen Entwürfen vom Künstler folgendermaßen kombiniert: Ovale schneiden sich nie mit Kreisen, Quadraten oder Sechsecken, sondern sie berühren sich ‚tangential‘, wobei die Reinheit der Formen erhalten bleibt und die Leichtigkeit des Gefüges, das jeweils nur an einem Punkt verbunden scheint, unterstrichen wird. Es ist die vollständige Wiedergabe ‚reiner‘ – im Sinne von ‚intakter‘ – geometrischer Formen. Die Wandgliederungen der Casinos entsprechen ihren einfachen Grundformen, und so werden sie ausschließlich mit flachen Rahmenformen und Lisenen versehen. Diese mit spärlichen Mitteln gegliederten und dekorierten Wände unterstreichen das eindeutig auf dreidimensionale Wirkung angelegte Konzept. Das zur Ausführung gelangte ‚Hoyos-Stöckl‘ (Abb. 6) unterscheidet sich vom Entwurf lediglich durch die Verwendung einer einfachgestuften Rahmenform, der Pilaster mit Basis und jonischem Pilasterkapitell vorgeblendet wurden, statt der im Plan eingezeichneten schlichten Lisenen. Fischers Casinos sind Miniaturmonumente, die formal durch die erwähnten Sockel, aber auch durch die ausgeprägten Sockelgeschosse, durch die drastische Betonung der Klarheit und Einfachheit und ihre dreidimensionale Wirkung bestechen. Es handelt sich hier um eine architektonische Spielerei Fischers mit den Ausdrucksmitteln, die Denkmälern zuzuordnen sind.

Abb. 5 (oben): J. B. Fischer von Erlach, Grundriß und perspektivische Ansicht eines Gartenhauses, Entwurf für das Hoyoshaus, 1694, Wien, Albertina, Codex Montenuovo, AZ, Inv.-Nr. 26392 (fol. 10).

Abb. 6 (rechts innen): J. B. Fischer von Erlach, ‚Hoyos-Stöckl‘, Frontalansicht mit Eingangstür.

Abb. 7 (rechts außen): J. B. Fischer von Erlach, Schloßkapelle in Frain, Nabsicht von Nordost.

Abb. 8 (unten): Maria Kirchenthal, Grundriß (nach ÖKT).





Bei der Gliederung des Ahnensaales verfährt Fischer nach dem gleichen Prinzip: auch hier wird die Außengliederung stark reduziert, auf die über mehrere Geschosse aufsteigenden Lisenen (Abb. 2). Diese sind durch ihre ungeheuerliche Breite wuchtig – die Wandvorlagen sind breiter als die sich dazwischen befindenden Fenster und Türen – und damit ganz auf Fernsicht angelegt. Schließen sie nach unten ohne Basis ab, so kommt es am oberen Abschluß durch das Vorziehen des Dachgesimses zu einer Verkröpfung. Der Einsatz dieser schlichten vertikalen Mauerverstärkung gehört zu einem sehr selten verwendeten Element im Œuvre Fischers. In den wenigen Fällen befinden sich die flachen Wandvorlagen an markant oval vortretenden Baukörpern. Die Plastizität des Ahnensaales hat Fischer zusätzlich durch die Konvexität der Lisenen sowie die seitlich herausragenden schmalen Rücklagen unterstrichen. Gleichzeitig betonen die konvexen Wölbungen der Wandvorlagen den ovalen Grundriß des gesamten Saales. Daß für Fischer das Oval neben dem Kreis durchaus gleichberechtigt stehen kann, zeigen seine Casinoentwürfe, die gerade diese geometrischen Grundformen thematisieren. Der Saal ist jedoch nicht nur

in der Verwendung der Ovalform mit den Casinoentwürfen zu vergleichen, sondern ebenso in der Anbringung der äußerst zurückhaltenden hochrechteckigen Fenster- bzw. Türrahmungen. Diese Öffnungen werden lediglich durch einen geraden Fenstersturz mit einem ebenfalls horizontalen, leicht nach oben angeschrägten Aufsatz durch die waagerechte Sohlbank sowie seitlich durch schlichte Fensterlaibungen begrenzt. Die darüberliegenden Hochovalfenster sind ebenso schmucklos und ohne kartuschenförmige Rahmungen gebildet.

Daß dieses Phänomen der plastisch angelegten Baukörper nicht nur im profanen Bereich zu finden ist, zeigt ein Vergleich mit der nur wenig später wie die Wallfahrtskirche begonnenen Schloßkapelle in Frain (Abb. 7)³¹. Sowohl im Grund- als auch im Aufriß steht die Schloßkapelle in engem Zusammenhang mit den Casinoentwürfen der neunziger Jahre. Der Grundriß besteht in einer lockeren Anordnung von sechs untereinander verbundenen Ovalräumen um einen kreisförmigen Zentralraum. Dieser Grundgedanke der Wiedergabe ‚reiner‘ im Sinne intakter geometrischer Formen geht auf seine architektonischen Übungen der Pavillons zurück. Dem

Grundriß entspricht am Außenbau die durch die Vorwölbung der Kapellen rhythmisierte Wandgestaltung der Kapelle. Sämtliche geometrischen Formen sind an den Außenwänden abzulesen. So überragt die kreisrunde Kuppel auf dem Tambour mit ihrer Laterne den sich außen konvex abzeichnenden Kapellenkranz. Verwendet Fischer am Ahnensaal des Bergschlosses in Frain bereits eine sparsame Gliederung der Mauerflächen, so verzichtet er beim Bau der Schloßkapelle gänzlich darauf. Die einzige Fassadengliederung besteht im Rhythmus der sich vorwölbenden Außenwände sowie in der Anbringung schlichter Fensteröffnungen. Im Tambour sind es kleine Rundbogenfenster, und die Kapellen werden je von einem großen halbkreisförmigen Fenster, wobei die Kreisseite nach oben zeigt, mit Licht versorgt. Die einfachen Umrißlinien und die fehlende Dekoration sind nur durch die Berechnung der Kapelle auf Fernsicht zu erklären. Werden die Außenwände in Frain durch die Fensteröffnungen belebt, so dominiert in Lofer der sich ausladende, völlig ungegliederte Chor. Ein Gliederungs- und Dekorationsprinzip, das bei Fischer in den neunziger Jahren an mehreren Bauten angewendet wird.

4. Zusammenfassung

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal nicht nur im Œuvre Fischers in der Wahl der Gattung, sondern auch in ihrer Konzeption eine Ausnahme bildet. Von einer Unterordnung der Architektur unter die Natur kann keine Rede sein. Fischer hat den Bau bewußt blockhaft geschlossen, um so eine gewaltige monumentale Wirkung zu erzeugen. Die geschlossene, undekorierte und einfachste Lösung der Gattung Wallfahrtskirche durch Fischer verhilft der Kirche zu dem gleichen Eindruck, den bereits die formal ähnlich gestalteten Casinos oder etwa der Ahnensaal des Bergschlosses in Frain auf den Betrachter ausüben: dem Eindruck eines Monumentes. Die Kirchenarchitektur reicht zwar nicht an die landschaftsbeherrschende Anlage des Ahnensaales heran, dort herrscht eindeutig die Architektur als Ordnungsmacht, sondern kann sich eher gleichberechtigt mit der rauhen Gebirgslandschaft messen. Durch einfache Kontrastakzente, gesetzt durch die runden und geraden Formen ohne Übergänge, die nahezu unverzierten Wände, die schlichten Fenster sowie durch die Farbzenten des Marmors im Verhältnis zur zarten Farbfassung der Wände und Wandvorlagen erreicht der Architekt eine große, beinahe grobe, monumentale Wirkung.

(2) Hans Aurenhammer (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656–1723*. Graz, Wien und Salzburg 1956/1957, S. 49.

(3) Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Zürich, München und London 1992, S. 68.

(4) Helmut Scharf: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*. Darmstadt 1984.

(5) Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. 10. Aufl., Frankfurt, Berlin und Wien 1985, passim.

(6) Hans Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. 2., neubearb. u. verb. Aufl., Wien 1976, S. 156.

(7) Ebd., S. 156; so betont Sedlmayr in seinem Buch *Verlust der Mitte*, daß sich die Begriffe *Denkmal* und *Barock* ansonsten geradezu widersprechen. „Das architektonische Denkmal ist der entscheidende Ausdruck einer Absage an den Barock und an die Vermittlungsversuche eines spätbarocken Klassizismus.“ H. Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, 1983, S. 25.

(8) Franz Matsche: *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils*. Berlin und New York 1981.

(9) Die Begrifflichkeit des „Kaiserstils“ fand durch Hans Sedlmayr 1938 Eingang in die Fachliteratur und wurde durch die Studie von Franz Matsche 1981 neu definiert und analysiert, vgl. hierzu: Hans Sedlmayr: *Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der „Reichsstil“*. In: H. S.: *Epochen und Werke*. Bd. 2, Wien 1982, S. 140–156.

(10) F. Matsche unternimmt in seiner Untersuchung über *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. einen Versuch, auf den Begriff des „Reichsstils“ vollständig zu verzichten und ihn durch den Alternativbegriff des „Kaiserstils“ zu ersetzen, wobei dieser neu begründet wird: Der „Kaiserstil“ ist „[...] ein von Grund auf ideologisch geprägter, ikonographischer Stil.“* F. Matsche: *Karl VI.*, 1981, S. XI.

(11) Komprimierte Zusammenfassung zur Geschichte des Denkmalbegriffes bei H. Scharf: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, 1984, S. 1 ff.

(12) Diese Eigenschaft eines Denkmals bezeichnet A. M. Vogt als „Fixierung“. Adolf Max Vogt: *Das architektonische Denkmal*. In: Martin Gosebruch (Hrsg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert, Deutung und Kritik*. München 1972, S. 34–37.

(13) Johann Wolfgang von Goethe: *Über den Granit*. In: J. W. v. G.: *Goethes Werke. Naturwissenschaftliche Schriften*. 4. Aufl., Hamburg 1962, S. 255.

(14) *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. Hrsg. v. Johann Heinrich Zedler (Original Leipzig und Halle 1739). Nachdruck: Graz 1961. Bd. 21, Mi-Mt. Artikel: „Monument [...] Denck- und Ehren-Mähler“, Sp. 1430.

(15) Vgl. F. Matsche: *Karl VI.*, 1981, 59–69.

(16) *Dem Anspruch auf Öffentlichkeit wird ein Denkmal nur dann gerecht, wenn es tatsächlich auf öffentlichem Gelände, etwa einem Platz,*

aufgestellt und somit der Bevölkerung, den Untertanen, zugänglich ist.

(17) *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par Mr. Denis Diderot. Tome dixième, Mam-My.* (Original: Neuchastel 1765). Nachdruck der ersten Originalausgabe, S. 697–698.

(18) *Conversations-Lexikon oder Encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*. Stuttgart 1816. Bd. III, D-Fustage. Artikel: „Denkmale“, S. 101–103.

(19) F. Kogger u. J. Bernsteiner: *Wallfahrtskirche Maria Kirchenthal*, [o. J.], S. 9.

(20) *Die Erbauung der Kirche ist urkundlich sehr gut belegt. Vgl. die Akten des Konsistorialarchivs in Salzburg, des Regentierarchivs Kirchenthal und des Salzburger Landesarchivs. Siehe hierzu Hans Aurenhammer: Katalog der Johann-Bernhard-Fischer-von-Erlach-Ausstellung*. Wien 1956/1957, S. 75.

(21) H. Sedlmayr: *Fischer von Erlach*, 1976, S. 342, Urkunde 60.

(22) Albert Ilg: *Die Fischer von Erlach*. Wien 1895, S. 222.

(23) H. Lorenz: *Fischer von Erlach*, 1992, S. 90.

(24) Vgl. H. Aurenhammer: *Katalog*, 1956/1957, S. 48–49; H. Sedlmayr: *Fischer von Erlach*, 1976, S. 242–243; H. Lorenz: *Fischer von Erlach*, 1992, S. 68.

(25) Erich Hubala: *Burgen und Schlösser in Mähren*. Frankfurt a. M. 1965, S. 33.

(26) Lorenz spricht hier von der *Verwirklichung einer Leitidee im Schaffen Fischers: „[...] einen stereometrisch einfachen, klar definierten Baukörper von gewaltigen Dimensionen der Naturlandschaft kontrastierend entgegenzusetzen [...]“* H. Lorenz: *Fischer von Erlach*, 1992, S. 68–69.

(27) E. Hubala: *Burgen und Schlösser in Mähren*, 1965, S. 33.

(28) H. Aurenhammer: *Katalog*, 1956/1957, S. 76.

(29) *Nähere Angaben über den 28 Blätter umfassenden Klebeband (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 26392): Hans Sedlmayr: Zum Œuvre Fischers von Erlach*. In: *Belvedere*, 11. Jg. (1932), S. 80–113; sehr ausführlich bei H. Aurenhammer: *Katalog*, 1956/1957, S. 194–205.

(30) *Sämtliche Gartenhausentwürfe sind abgebildet bei H. Sedlmayr: Fischer von Erlach*, 1976, Abb. 62–69.

(31) „[...] 1698 legte er [Johann Michael II.] den Grund zur Kapelle.“ Zitiert nach K. Biellohwek: *Bergschloß Frain*, 1926, S. 173; Ilg datierte die Stiftung durch Johann Michael III. (?) auf den 28. Dezember 1702 und setzte den Baubeginn auf das Jahr 1700 fest. Seinem Kenntnisstand nach zog sich die Vollendung bis in das Jahr 1726 hin. Siehe hierzu A. Ilg: *Die Fischer von Erlach*, 1895, S. 388.

Anmerkungen:

(1) Dieser Beitrag ist Teil einer in Trier am 4. Juni 1996 mit der mündlichen Prüfung abgeschlossenen Dissertation mit dem Titel: *Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach*. Trier 1996.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Jutta Tremmel-Endres
Meertal 11
D-41464 Neuss