

Bernhard Prokisch

Das Museum Francisco-Carolinum

Als man im Jahre 1883 die fünfzigste Wiederkehr der Gründung des Oberösterreichischen Musealvereines und seines Museums festlich beging, befand sich die Präsentation der Sammlungen eben an einem Wendepunkt. Das erste Ausstellungslokal des Vereines im ehemaligen Beamtenwohnhaus beim Theater, das bereits 1835 auf Betreiben SPAUNS bezogen und in der Folge immer wieder erweitert worden war, zeigte sich bereits ab der Jahrhundertmitte als viel zu beengt und hoffnungslos überladen, sodaß ein großer Teil der ständig einlangenden Neuerwerbungen nicht mehr dem Publikum zugänglich gemacht werden konnte. Schließlich sah man sich sogar genötigt, für einzelne Sammlungsteile Räume in anderen Gebäuden zu mieten, was verständlicherweise viele Unannehmlichkeiten nach sich zog und bald zu einer empfindlichen Belastung des Museumsbetriebes wurde.

Von dieser Situation ausgehend, gab es bereits 1853/1854 Pläne zu einem Neubau; sie wurden von der k. k. Landesbaudirektion ausgearbeitet und sahen einen Bau im Anschluß an das Theater vor, der allerdings in seinen räumlichen Ausmaßen bescheiden konzipiert war und in seiner Außerscheingung ganz im Rahmen der provinziellen Architektur des Romantischen Historismus verblieb. Diese Pläne blieben unausgeführt, und erst zehn Jahre später zeichnete sich ein neuer Vorstoß zur Errichtung eines Museums ab. Im Sommer 1874 bildete sich eine erste Interessengruppe aus den Reihen der Vereinsmitglieder, die ein Jahr später sich offiziell als „Aktionscomité für den Musealneubau“ konstituierte. In der für das 19. Jahrhundert üblichen Art und Weise wurde ein Bauprogramm für eine öffentliche Ausschreibung erstellt. An dem Architektenwettbewerb, dessen Frist mit Jahresende 1877 abließ,

beteiligten sich immerhin 21 Firmen; ein Preisgericht bewertete die eingesandten Projekte, wobei der erste Preis an das Wiener Architektenbüro WENDELER & HIESER, der zweite an den ebenfalls in Wien ansässigen Architekten Carl STATTLER ging, der mit Linz durch seine Entwürfe für das Akademische Gymnasium in der Spittelwiese und für das Gebäude der Lehrerbildungsanstalt in der Honauerstraße besonders verbunden blieb. Die 13 besten Projekte wurden außerdem in Linz öffentlich ausgestellt. Trotz des Erfolges der Konkurrenz entschloß man sich von seiten des Musealvereines, keinen der Entwürfe zur Ausführung zu bestimmen, da in allen eingesandten Projekten die vorgeschriebene Bau-summe von 170.000 fl. überschritten wurde. Dieser finanzielle Rahmen, der durch die Bewilligung von 130.000 fl. durch den Landtag und die Schenkung des Baugrundes durch die Stadt vorgegeben war, reichte jedoch für die Errichtung eines den Anforderungen der Sammlungen entsprechenden Baues einfach nicht aus. So ist auch die folgende Zeit nach der ersten Linzer Museumskonkurrenz von Versuchen gekennzeichnet, ein „Sparprojekt“ zu finden. Das Baukomitee fand in dieser Frage bei dem Linzer Baumeister Michael LETTMAYR Unterstützung, der eine Reihe von Entwürfen erstellte und offensichtlich bemüht war, die Leitung und Ausführung des Baues in seine Hand zu bekommen. Zwecks Reduktion der Baukosten entschloß man sich endlich zu einem etappenweisen Ausbau des Museums, wobei vorerst ein „Halbbau“ über U-förmigem Grundriß errichtet werden sollte, den man später zu einem geschlossenen Quadratbau ergänzen wollte. Deutlich steht in dieser Zeit das Bestreben des Aktionskomitees vor Augen, das zu weitgehenden Kompromissen bereit war, um möglichst bald einen neuen Mu-

sealbau zu erhalten. Diesen Bestrebungen wirkte vor allem der Linzer Baumeister Karl HÖBARTH entgegen, der in einer Reihe von Eingaben an das Komitee beziehungsweise einer Serie von Zeitungspolemiken einen entgegengesetzten Standpunkt einnahm. Er forderte ein Überdenken des geplanten Standortes für den Neubau, der ihm zu wenig zentral gelegen erschien, und brachte die Errichtung des Museums in der Bismarckstraße an der Stelle des späteren Vereinshauses zur Diskussion. Vor allem aber drang HÖBARTH auf eine der Würde eines Monumentalbaues angemessene Gestaltung, die nicht durch Engstirnigkeit in finanziellen Belangen gefährdet werden dürfe. Damit beginnt sich eine Entwicklung abzuzeichnen, in deren Verlauf Repräsentationsansprüche immer stärker in den Vordergrund treten, was schließlich zur Annahme der überaus großzügigen Entwürfe zum endgültigen Bau führte. Darüber hinaus betonte Karl HÖBARTH immer wieder gegen den Widerstand der Mitglieder des Aktionskomitees die Forderung nach Ausbaufähigkeit der Sammlungen, der die architektonische Gestaltung Rechnung zu tragen hätte, um den Bau auch für die Zukunft benützlich zu gestalten. Zu Anfang des Jahres 1880 brach diese Auseinandersetzung nach Aussage der Quellen plötzlich ab; die gleichzeitig beginnende Neuaufstellung der Sammlungen im alten Haus beweist, daß man zu dieser Zeit nicht mehr an einen sofortigen Baubeginn dachte, zumal im März 1880 auch das Aktionskomitee sein Mandat zurücklegte, die Leitung der Bauarbeiten oblag in der Folgezeit wieder dem Verwaltungsrat des Museums.

Der Hauptgrund für diese Stagnation ist neben der ständigen finanziellen Knappheit vor allem in den langandauernden Auseinandersetzungen um die Bibliotheca publica zu suchen: 1879 schienen die Verhandlungen zwecks Übernahme des Bestandes der Bibliotheca publica (der heutigen Studienbibliothek) aus den Händen des Stiftes Kremsmünster vor dem Abschluß zu stehen, doch willigte der Landtag in die Übernahme nicht ein, womit 1880 ein Tiefpunkt in den Vorbereitungen für den Neubau erreicht war. Erst der endgültige Beschluß der Nichteingliederung der Bibliothek in das Museum vom 22. 3. 1882 bildet die Voraussetzung für eine Wie-

derbelebung der Aktivitäten, die dann zur endgültigen Erstellung des Baues führen.

Da sich eine kleine Anzahl von Plänen und Entwürfen aus der Zeit vor 1880 erhalten hat, läßt sich die Verschiedenheit der Grundideen der Entwerfenden noch feststellen. Den Vorstellungen der Mitglieder des Aktionskomitees entsprach am ehesten ein Vierflügelbau um einen Innenhof mit einer als Hauptseite ausgebildeten Fassade nach Norden. Diesem Typus folgten vor allem die Entwürfe Michael LETTMAYRS, deren Höhepunkt eine Mappe mit einer Serie von neun Blättern darstellt (datiert April 1879), die heute im Oberösterreichischen Landesarchiv verwahrt wird. Das Äußere dieses Projektes folgt Vorbildern aus dem norditalienischen Palastbau, die Fassadengestaltung wird im Sinne des Strengen Historismus vorgetragen. Eine andere Gruppe von Entwürfen, die mit HÖBARTH in Verbindung gebracht werden dürfen, gehen vom Typus des Langbaues aus, der sich entlang der Museumstraße entwickeln sollte und – als damals modernes Element – in einem kurzen Flügel gegen die Fadingerstraße einen eigenen Verwaltungstrakt aufwies. Allen diesen Plänen ist die Tatsache gemeinsam, daß sie sich in Konzeption und Gestaltung eng an das Wiener Baugeschehen anlehnen, die damals ihrem Höhepunkt zustrebende historistische Architektur der Hauptstadt besaß einen starken Anspruch auf Vorbildlichkeit für die Bautätigkeit in den „Provinzstädten“ der Donaumonarchie.

Mit der Erledigung der Frage der Bibliotheca publica beginnt der letzte Abschnitt der Planungsgeschichte des Linzer Musealbaues. Ganz offenkundig war man nun bestrebt, keine weitere Zeit ungenützt verstreichen zu lassen. Noch im Herbst 1882 konstituierte sich ein neues Baukomitee, dem bereits alle diejenigen Männer angehörten, die für den Neubau maßgeblich werden sollten: Ritter von AZ, der bereits im folgenden Jahr verstorbene Präsident des Musealvereines und große Sammler, auf dessen Initiative der Neubeginn der Aktivitäten letztlich zurückgehen dürfte, Dr. DURRNBERGER, der durch seine publizistische Tätigkeit, die sich weit über die Grenzen Oberösterreichs hinaus erstreckte, dem Vorhaben manche Unterstützung sicherte, der Sekretär Dr. HABISON, der später vor allem als Verbin-



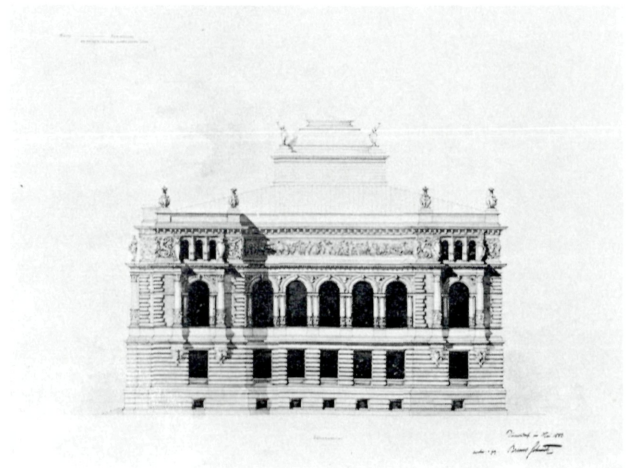
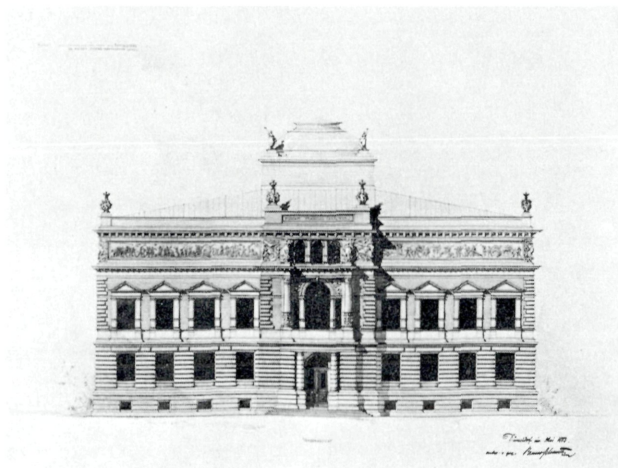
Das Museum Francisco-Carolinum.
Erbaut in den Jahren 1884–1895 nach den Plänen des Düsseldorfer Architekten Bruno Schmitz.
Derzeit z. T. für naturkundliche Ausstellungen genutzt und Sitz der Verwaltung.

dungsperson zum Architekten Bruno SCHMITZ tätig war, schließlich der Maler Josef Maria KAISER, der bereits dem ersten Komitee angehört hatte und der Postbeamte Josef STRABERGER, dem später neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit die Hauptlast der Übersiedlung und Neuaufstellung der Sammlungen im neuen Haus oblag. In kurzer Zeit gelang es dem Komitee, eine neue Baukonkurrenz auszuschreiben, deren Einsendefrist am 31. 5 1883 ablief. Die Beteiligung war im Vergleich zur Konkurrenz von 1877/1878 etwas schwächer, 14 Architekten aus der Monarchie und aus dem Deutschen Reich sandten Pläne ein. Bedingt durch die schlechte Quellenlage ist das Niveau der eingelangten Projekte kaum mehr zu beurteilen, doch finden sich unter den Bewerbern immerhin Namen bedeutender Wiener Architekten, wie Wilhelm FLATTICH (1826–1900), der vor allem auf Bahnbauten spezialisiert war, Ludwig BAUMANN (1854–1936), der damals eben am Beginn einer großen Karriere stand, und Otto THIENEMANN (1827–1905), in dessen Atelier der junge Otto WAGNER tätig war. Es verwundert daher, daß sich das Komitee spontan und einstimmig für das aus Stuttgart eingelangte Projekt der Architektengemeinschaft van ELS-SCHMITZ entschied.

Bruno SCHMITZ (1858–1916), der für die Linzer Entwürfe alleine verantwortlich zeichnete, war zu diesem Zeitpunkt noch ein in der Fachwelt völlig Unbekannter, stellen doch die Entwürfe für das Linzer Museum die ersten eigenen Arbeiten größeren Um-

fanges dar, die der damals fünfundzwanzigjährige Absolvent der Düsseldorfer Kunstakademie anfertigte. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß das Komitee mit der Wahl des Projektes SCHMITZ sich für den wahrscheinlich modernsten und zukunftsweisendsten Entwurf entschied, denn noch während der Ausarbeitung der Detailpläne für Linz unmittelbar nach dem Konkurrenzsieg gelang SCHMITZ mit dem 1. Preis für sein Projekt zum Viktor-Emanuel-Denkmal in Rom der internationale Durchbruch. Er bildete den Beginn einer langen Reihe von bedeutenden Bauten in Deutschland, Schweden, der Schweiz und den Vereinigten Staaten, die mit dem Völkerschlachtdenkmal in Leipzig ihren Höhepunkt erreichen und Bruno Schmitz zu einer zentralen Figur des Späthistorismus und seiner Verwandlungen in Deutschland werden lassen.

Die zur Konkurrenz eingesandten Entwürfe, die sich im Oberösterreichischen Landesmuseum erhalten haben, zeigen in vier Blättern (zwei Schnitten und zwei Ansichten) die hohe Qualität des Künstlers, der durch geschickte Einbeziehung malerischer Mittel den graphischen Entwurf zu einer suggestiven Architekturzeichnung steigern kann. Das Konkurrenzprojekt, das – von einigen unbedeutenden Detailänderungen abgesehen – auch zur Ausführung bestimmt wurde – stellt im Vergleich zu allen früheren Plänen eine neue Stufe der Entwicklung dar.



Bruno Schmitz, Entwürfe für die 2. Baukonkurrenz 1883, Haupt- und Seitenfassade.

SCHMITZ greift nun einen neuen Bautypus auf, den Zentralbau, der erstmals im Museum in Leipzig (1856–1858) von Ludwig LANGE Anwendung gefunden hat und im Museumsbau Deutschlands in der Folgezeit immer wieder auftritt. Für Linz konzipiert der Architekt einen Bau über annähernd quadratischem Grundriß mit einer Hauptfassade im Norden und vorspringenden Eckrisaliten an den Seitenfronten gegen Osten und Westen. Dadurch ist es möglich, einen einheitlichen Baublock zu gestalten und die Monumentalität der Anlage zu steigern. Die hier auftretende Neigung zur großen Form, zur Monumentalität, die teilweise die Grenzen zum Kolossalen berührt, findet sich auch in der Fassadengestaltung wieder: die Geschoßanzahl wird auf zwei verringert, über dem rustizierten Sockel liegt das Hauptgeschoß, das 2. Obergeschoß verbirgt der Architekt hinter dem umlaufenden Fries. Dieser Nobilitierung eines Gebäudes durch Geschoßreduktion entspricht der Einsatz des Fassadendekors. Säulen, Architrave und Fries werden als Hoheitsmotive eingesetzt, die den Anspruch des öffentlichen Bauwerkes, des Monuments von Kunst und Geschichte hervorheben sollen. So wird für den historistischen Architekten das architektonische „Zitat“, das sich an den gebildeten Beschauer wendet, zum Ausdrucksträger für die Bedeutung des Gebäudes als „Tempel von Kunst und Wissenschaft“. Dieser Auffassung entspricht auch die Konzeption des Frieses, den SCHMITZ bewußt als Krönung, als Höhepunkt des Gebäudes einsetzt: an den drei Fassaden wird in vier Szenen die Geschichte Oberösterreichs exemplarisch dargestellt. Von der Keltenezeit über Römer- und Germanenherrschaft verläuft die Illustration bis zur Übernahme des Landes durch die Habsburger, die in der Darstellung den Endpunkt einnimmt und dadurch eine national-österreichische Geschichtsdeutung aufgreift. Dieser historische Zyklus findet seine Ergänzung in den Figuren an den Risaliten, die thematisch dem dahinter liegenden Friesfeld entsprechen und die Hauptbeschäftigungen der Bewohner des Landes darstellen, Gewerbe, Industrie, Bergbau, Ackerbau, Jagd, Fischerei, Handel und Schifffahrt. Diese Allegorien ergeben ein Bild des tätigen, gegenwärtigen Landes, womit sich das gesamte Bildprogramm als Darstellung Oberöster-

reichs im Spannungsfeld von Geschichte und Gegenwart beziehungsweise Orientierung auf das Vergangene und Fortschritt erweist; dieses Konzept ist für die Auffassung des 19. Jahrhunderts überaus charakteristisch und gewährt guten Einblick in Wesenszüge eines Phänomens, das man als Historismus bezeichnet. Das Programm der Frieszone wird schließlich durch die Figuren von Kunst und Wissenschaft über dem Portal ergänzt, die noch einmal Bezug auf den Zweck des Gebäudes nehmen, andererseits jedoch Teil des Zyklus sind, das Museum also in den Zusammenhang des Landes einfügen. Wie das Äußere folgt auch der Innenbau einem wohlgedachten Konzept. Der Eintretende befindet sich zuerst im Vestibül, dem SCHMITZ nur spärliche Beleuchtung gibt, die gedrückte Proportionierung, die Form der Wölbung und die betonte Schwere der dorischen Ordnung geben dem Raum einen fast höhlenartigen Charakter. Man wird sofort zu der den Hintergrund des Raumes in voller Breite einnehmenden Treppe hingeführt, über die der erste Treppenabsatz erreicht wird. Hier wird der Besucher von dem komplizierten Kommunikationssystem des Hauses aufgenommen. Der Absatz, der als Dunkelzone ausgebildet ist, lädt noch einmal zum Anhalten ein, bevor man in das zentrale Stiegenhaus gelangt. Zugleich stellt er als Teil des Erdgeschoßumganges ein Verbindungselement in horizontaler Richtung dar. Als eigentlichen Hauptraum des Gebäudes gestaltete SCHMITZ die Haupttreppenanlage in das 1. Obergeschoß, die im überkuppelten, durch alle Stockwerke gehenden Mittelraum verläuft; letzteren versteht der Architekt selbst als eine Art überdachten Innenhof, in den die Treppenanlage hineingestellt wurde. Dieser Raum wird durch die große Höhenentwicklung und die Beleuchtung mittels Oberlicht ausgezeichnet und bildet einen bewußten Kontrast zu Vestibül und Erdgeschoß. Die Stiegenanlage ist als „Kaisertreppe“ mit zwei Flügeln angelegt und mündet in den Umgang des 1. Obergeschosses, wobei der Mündungsstelle gegenüber der Festsaal seinen Platz über dem Vestibül erhält. Die Verbindungstreppe zwischen den beiden Obergeschossen verlegt SCHMITZ in den nordwestlichen Eckrisalit, um den Mittelraum in seiner Oberzone freizuhalten, doch

ordnen sich die Räumlichkeiten des 2. Obergeschosses wieder um einen rings umlaufenden Gang, der gegen den Kuppelraum geöffnet ist und raffinierte Beleuchtungs- und Blickeffekte ermöglicht. Es ist also die Anlage des Baues als wohldurchdachtes System von Kommunikationsräumen zu verstehen, denen sich die Ausstellungsräumlichkeiten architektonisch unterordnen. Dies wird auch in der Innendekoration deutlich, die im Stiegenhaus konzentriert eingesetzt wird; vor allem die großen Lünettenbilder der Kuppel mit allegorischen Darstellungen der vier Viertel des Landes sowie der reiche Einsatz von architektonischer Dekoration in den Arkaden der Umgänge sind Träger dieser Wirkung. SCHMITZ' Konzept des Baues erweist sich somit im Vergleich mit allen früheren Entwürfen als neuartig, anderen Gestaltungsprinzipien folgend. Es hat seine Wurzeln in der repräsentativen Architektur des Zweiten Deutschen Kaiserreiches, einer künstlerischen Haltung, die man mit der Bezeichnung „Wilhelminismus“ zu charakterisieren versucht hat; sie stellt eine vorwiegend von Berlin ausgehende Ausformung späthistorischer Architektur dar und verbindet sich vor allem nach 1888 teils mit inhaltlichen Ansprüchen der politischen Konzepte WILHELMS II. Bruno SCHMITZ ist – vorwiegend durch seine zahlreichen Denkmalentwürfe und -bauten – als einer der Hauptvertreter dieser Strömung zu bezeichnen. In Linz war jeder politische Anspruch dieses „Importstückes“ natürlich gegenstandslos, man war von der künstlerischen Qualität des Projektes beeindruckt, das den erhöhten Anspruch auf Repräsentation, der sich in dieser Zeit auch in der österreichischen Architektur ablesen läßt, glänzend erfüllte.

Die Entscheidung des Komitees stieß in Linz allerdings auf heftige Kritik von Seiten des Oberösterreichischen Ingenieur- und Architektenvereines, der dem Projekt technische und ästhetische Mängel nachzuweisen suchte. Ein Ausschuß des Vereines, dem namhafte oberösterreichische Architekten angehörten, brachte vor allem Bedenken gegen die Gestaltung des Äußeren vor, die allzu „frei“ und „bizarr“ sei und an Werke der Barockzeit gemahne. Demgegenüber favorisierte der Ausschuß Projekte,

die im konventionellen Formenrepertoire der Neurenaissance gehalten waren. Diese Auseinandersetzung ist von symptomatischer Bedeutung für die architekturgeschichtliche Situation dieser Zeit in Linz: die einheimischen Architekten lehnen einen Entwurf ab, der versucht, über den erstarrten Formenkanon des „classischen Styles“ hinaus zu einer individuellen Gestaltung vorzudringen. Es ist dies die Zeit der beginnenden Rehabilitation des Barock, der SCHMITZ bereits angehört. Damit steht der Linzer Museumsbau als bedeutender Grenzstein zwischen Strengem und Späthistorismus. Letzterer bringt in Linz erst später bedeutende Werke Wiener Prägung wie etwa das Kaufmännische Vereinshaus hervor.

Allen Anfeindungen zum Trotz beharrte das Aktionskomitee jedoch auf seiner Wahl, und bereits im Sommer 1883 war SCHMITZ mit der Ausarbeitung von Detailplänen beschäftigt, wenn auch die offizielle Genehmigung des Entwurfes durch Landtag und Stadtgemeinde erst zur Jahreswende 1883/1884 erfolgte, sodaß erst im März 1884 der eigentliche Auftrag an den Architekten ergehen konnte. In dieser Zeit legte SCHMITZ auch ein Projekt für seine spätere Erweiterung vor, da dies im Bauprogramm zur Konkurrenzausschreibung ausdrücklich gefordert wurde. Es sah eine Verbauung des gesamten Areals zwischen Fadinger- und Elisabethstraße vor. SCHMITZ plante einen eingeschossigen, U-förmigen Gebäudeteil, der der Südfront des Erstbaues vorgelegt werden sollte und gegen Norden offen gedacht war; durch die Anlage von Eckpavillons an den Straßenkreuzungen Fadingerstraße-Museumstraße beziehungsweise Elisabethstraße-Museumstraße wäre die Wirkung der Nordfassade des Altbaues noch gesteigert worden. Die Anbauten sollten Ausstellungsräume enthalten und gegen die neu entstehenden Höfe durch Arkaden geöffnet sein. Diese Ideen des Architekten, für die er selbst italienische Hofanlagen als Vorbilder angibt, zielten wieder auf die Schaffung eines in sich geschlossenen, durchkomponierten Gebäudekomplexes ab, der gegen die Mitte zu ansteigend in der Kuppel des Altbaues kulminiert hätte. Nichtsdestoweniger entschloß man sich in Linz gegen dieses Projekt und dimensionierte die Hinterseite des Museums von Anfang an als Außenwand.

Im April waren schließlich die Einreichpläne fertig und wenige Tage später trat Hermann KRACKOWIZER seinen Dienst als Bauleiter in Linz an. Er hatte sich als freischaffender Architekt in Wien bereits an der Konkurrenz von 1883 beteiligt, konnte aber damals bei den Mitgliedern des Komitees mit seinem betont sparsam angelegten Projekt nicht durchdringen. Bereits im Winter 1883/1884 war es anlässlich der Ausschreibung der Bauleiterstelle zu einer Auseinandersetzung zwischen SCHMITZ und den Mitgliedern des Komitees gekommen, als der Architekt die Anstellung KRACKOWIZERS zu verhindern suchte und an dessen Stelle einen „jungen Techniker“ sehen wollte. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, daß Schmitz von seiten des damals bereits erfahrenen Architekten KRACKOWIZER mehr Widerstand gegen seine Detailanweisungen erwartete als von einem noch unerfahrenen Anfänger. Tatsächlich ist es im Verlauf des Baues immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen den beiden Architekten gekommen, in deren Verlauf Krackowizer immer stärker als Vertreter der Meinungen des Komitees hervortrat.

Am 19. Mai 1884 begannen die ersten Vorarbeiten der Oberösterreichischen Baugesellschaft unter der Leitung des bekannten Linzer Architekten Ignaz SCHECK, in dessen Händen ein Großteil der Baumeisterarbeiten lag. Nachdem man am 23. Mai mit dem Erdaushub begonnen hatte, konnte man bereits drei Tage später die Vorarbeiten für die Fundamentierung einleiten. Ein Monat später arbeitete man bereits am Kellermauerwerk und am 14. August 1884 fand die Souterrain-Gleiche statt. Bis zur winterbedingten Einstellung der Arbeiten am 20. November war der Rohbau bereits bis ca. 1–1 ½ Meter unter die Höhe des Fußbodens im 2. Stockwerk gediehen. In der Zeit dieses ungewöhnlich schnellen Baufortschrittes, der sogar Bruno SCHMITZ zu brieflichen Warnungen vor eventuell auftretenden Setzungen veranlaßte, waren am Bau 14 Maurer, 34 Handlanger, 2 Lehrjungen und 8 „Weiber“ beschäftigt. Am 8. November fand schließlich im Rahmen einer kleinen Feier, jedoch unter Ausschluß der Öffentlichkeit die Grundsteinlegung im Vestibül des Neubaus statt.

In dieser Zeit der beginnenden Bauausführung war SCHMITZ noch intensiv mit den Entwurfsarbeiten für den Fries und die gesamte Innenausstattung beschäftigt. Vor allem ersterer stellte für die Künstler ein wichtiges ästhetisches Problem dar, dessen Lösung viel Arbeit verlangte. Der ursprüngliche Plan, den Fries in Malerei beziehungsweise einem „Surrogat“ wie Majolika oder Terrakotta herzustellen, wurde nun im Einverständnis mit den Verantwortlichen in Linz fallengelassen. Obwohl SCHMITZ für die Verwendung von rheinischem Tuff eintrat, da dieser dauerhafter und billiger sei und nicht nachdunkle, entschied sich das Komitee für Stotzinger Sandstein als „einheimisches Produkt“. Weitere Unstimmigkeiten gab es in der Frage des ausführenden Künstlers, wobei es vom Anfang an außer Zweifel stand, daß künstlerischer Entwurf und handwerkliche Ausführung getrennt behandelt werden sollten. Nachdem SCHMITZ ursprünglich sehr entschieden für eine große Konkurrenzausschreibung für die Friesentwürfe, die die Bedeutung des Werkes unterstreichen sollte, eingetreten war, versuchte er nun ab dem Spätsommer 1884 den in Leipzig tätigen Bildhauer Melchior zur STRASSEN in den Vordergrund zu schieben. Als etwa zur gleichen Zeit Hermann KRACKOWIZER Kontakte zu Wiener Bildhauern – unter ihnen Vinzenz PILZ und Rudolf von WEYR – suchte, um eine Ausschreibung vorzubereiten, kam es zu einer heftigen Kontroverse zwischen beiden Architekten, in deren Verlauf zur STRASSEN als Entwerfer der Modelle durchgesetzt werden konnte; leider geben die Quellen über die Hintergründe dieser Entscheidung keinerlei Aufschluß.

Wesentlich problemloser verlief die Auswahl der darzustellenden Inhalte des Frieses. Zwar regte SCHMITZ ein allgemein gehaltenes, allegorisches Programm nach dem Muster der großen Museumsbauten an, doch konnte sich hier schnell die Auffassung des Verwaltungsrates durchsetzen, der eine Ausrichtung auf die Lokalgeschichte beschloß und nach längerem Abwägen folgendes endgültiges Programm beschloß:

1. „Die vorgeschichtliche Zeit“
2. „Einführung des Christenthumes“
3. „Die Nibelungen“ (Begegnung KRIEMHILDS mit RÜDIGER und GOTELIND in Enns; XXI. Aventure)



Restaurierung 1983, Friesausschnitt mit König Rudolf v. Habsburg bei der Belehnung seiner Söhne mit dem ehemaligen babenbergischen Erbe.

4. „Die feierliche Belehnung ALBRECHTS I. mit den österreichischen Ländern durch RUDOLF I. von HABSBURG auf dem Reichstage zu Augsburg 1282“

Anstelle der letzten Szene war ursprünglich die „Belehnung Jasomirgotts durch FRIEDRICH BARBAROSSA“ vorgesehen gewesen, doch sah man sich zu diesem Themenwechsel genötigt, als durch eine wissenschaftliche Untersuchung Julius STRNADTS die historische Richtigkeit dieses Ereignisses in Zweifel gezogen wurde. Da der Typus der Darstellung dabei unverändert blieb, mußte der Bildhauer nur die Gesichter der Personen teilweise umgestalten. Im Verlauf des Jahres 1885 trat in der SCHMITZSCHEN Entwurfsarbeit das Problem der Ecklösung

im Fries in den Vordergrund. Der Architekt stellte immer wieder neue Versuche an, ließ sogar ein eigenes Modell anfertigen, das in seinem Auftrag öfter wieder abgeändert werden mußte, und zertrümmerte schließlich dieses Stück selbst, um einen neuen Ansatz zur Ecklösung zu finden. Mittlerweile schickte jedoch zur STRASSEN (wohl unter Mithilfe von SCHMITZ' neuem Teilhaber August HARTEL) ein Foto dieses Modells nach Linz und konnte so seine Vorstellungen unter Umgehung des Entwerfers durchsetzen. Die Reaktion Bruno SCHMITZ' war entsprechend heftig: er drohte, von der Leitung des Baues zurückzutreten. Da zu gleicher Zeit die Unstimmigkeiten mit KRACKOWIZER immer heftiger wurden und – bedingt durch die finanziellen

Schwierigkeiten des Vereines – die von SCHMITZ sorgfältig geplante Innenausstattung immer stärker reduziert werden mußte, überrascht es kaum, daß das Interesse des Architekten an dem Linzer Bau zunehmend schwächer wurde, vor allem, wenn man bedenkt, mit welch bedeutenden Aufträgen SCHMITZ damals bereits bedacht wurde. Ein Memorandum, das er am 1. Dezember 1885 an KRACKOWIZER übersandte, faßt noch einmal die Ideen des Künstlers zusammen und darf daher als Abschluß seiner eigentlichen Entwurfertätigkeit für Linz betrachtet werden.

Der Baubetrieb lief neben all diesen Problemen vorerst noch unvermindert weiter. Im März 1885 konnten die Arbeiten wieder aufgenommen werden und bereits am 4. Mai 1885 war der Bau so weit gediehen, daß die Sandsteinblöcke für den Fries versetzt werden konnten. Am 25. Juli fand die Gleichenfeier statt und kurz darauf begann die Aufstellung des eisernen Dachstuhles, den die Firma Anton BIRO aus Wien lieferte. Der Rest der Saison war ausgefüllt mit

der Erstellung der Dachdeckung beziehungsweise der Einglasung von Kuppel und Oberlichtern. Daneben wurde von dem Bildhauer Rudolf CÖLLEN aus Leipzig unter Mithilfe von zwölf Gesellen die Ausführung des Frieses nach den Modellen begonnen; man arbeitete den gesamten Winter 1885/1886 hindurch ohne Unterbrechung bis zur Vollendung des Werkes (insgesamt 110 Meter Länge) am 23. Oktober 1886. Eine zeitgenössische Photographie im Oberösterreichischen Landesmuseum zeigt die Künstlergruppe und Architekt KRACKOWIZER mit den Modellen.

Neben den Bildhauerarbeiten wurde im Jahr 1886 die Dekoration der Fassade fertiggestellt, für die SCHMITZ noch eine umfangreiche Serie von Detailstudien geliefert hatte. Außerdem begannen die Arbeiten an der Innenausstattung, die sich allerdings vorerst nur auf die Haupträume – Vestibül, Stiegenhaus und Festsaal – beschränkte. Bereits in diesem Jahr begann sich eine Tendenz abzuzeichnen, die sich in der Folge noch verstärkte und ihren Höhe-



Architekt Krackowizer und Bildhauer Rudolf Cölln
mit seinen Arbeitern und den Modellen zum Kolossalries 1886.

punkt in der Krise von 1888 erreichte. Die sich ständig verschlechternde finanzielle Lage des Vereines, der in dieser Zeit selbst tiefgreifende Wandlungen durchmachte, wurde vorwiegend auf den repräsentativen, aufwendigen Neubau zurückgeführt, an dem sich in zunehmendem Maße die Kritik aller Gegner entzündete. Wortführer dieser Gruppe im Landtag war Julius STRNADT, der das Museum spöttisch als „ein Prachtstiegenhaus mit äußeren Mauereinfassungen“ bezeichnete. Diese Kontroverse, die noch weiter eskalierte, führte schließlich 1891 zur Aussetzung aller Subventionen durch den Landtag. Es ist verständlich, daß durch diese Auseinandersetzungen bedingt, der Baufortschritt immer geringer wurde, bis schließlich 1888 im Inneren jede Arbeit zum Erliegen kam; lediglich die Gestaltung der Gartenanlagen, die in den Händen der Stadtgemeinde lag, wurde fortgeführt.

Eine erfreuliche Ausnahme in diesen Jahren der Stagnation bildete die Stiftung der beiden Veduten, Hallstatt und Kreuzen darstellend, für die Stirnseiten des Festsaales durch den Fabrikanten Moritz LÖWENFELD aus Kleinmünchen. Im Oktober 1886 fand die feierliche Übergabe der beiden Bilder, die Adolf OBERMÜLLNER geschaffen hatte, an das Museum statt.

In dieser Zeit wurde auch die letzte wichtige künstlerische Frage des Museumsbaues entschieden, die Ausmalung der Kuppel des Haupttreppenhauses. Bereits im Sommer 1886 schlug SCHMITZ eine Initiative zur Kuppeldekoration vor, da er fürchtete, bei einer späteren Ausgestaltung könne die Wirkung der ganzen Architektur verloren gehen. In ähnlicher Art und Weise wie bei der Planung des Frieses hatte er bereits Künstler an der Hand, die bereit gewesen wären, den Auftrag um 4000 fl. auszuführen; es sind dies die Maler Peter von KRAFT und Horace de SAUSSURE, die damals gemeinsam in Düsseldorf studierten. SCHMITZ selbst erklärte sich bereit, die Initiative durch einen Vortrag in Linz sowie durch die Organisation einer Wanderausstellung mit den Entwürfen propagandistisch zu unterstützen. Der Plan scheitert an der Ablehnung durch die Mitglieder des Baukomitees.

Eine weitere Initiative ging zwei Jahre später, 1888, von dem Fabrikantenehepaar Moritz und Maria

LÖWENFELD aus, das bereits im Zusammenhang mit der Stiftung der Festsaalveduten erwähnt wurde. Maria LÖWENFELD empfahl den ihr bekannten dänischen Maler Oskar WILLERUP (1864–1931), den sie in München kennengelernt hatte, für die geplante Ausmalung. Obwohl es zu Kontakten zwischen J. M. KAISER und WILLERUP und sogar zu einem Bewerbungsschreiben des Künstlers kam, gelangten auch diese Pläne nie zur Ausführung. Aus der Korrespondenz zwischen KAISER und Marie LÖWENFELD sind jedoch Hinweise zu entnehmen, welche künstlerischen Vorstellungen im Kreise des Komitees vorhanden waren: KAISER plädiert für eine im weitesten Sinne „neubarocke“ Gestaltung, die sich durchaus auch an Werken des österreichischen 18. Jahrhunderts orientiert und damit den architektonischen Intentionen Bruno SCHMITZ' verwandt ist. Umso seltsamer mutet demgegenüber die endgültige Ausführung an, über deren Entstehungsgeschichte keine Quellen Auskunft geben. Der Autor der Fresken ist Franz ATTORNER aus Ottensheim, der die Ausmalung 1891/1892 durchführte. Zu den vier Lünettenbildern, die die Viertel des Landes ob der Enns in Form von allegorischen Szenen darstellen, haben sich im Oberösterreichischen Landesmuseum Aquarelle, offensichtlich Vorstudien, erhalten, die mit Ausnahme weniger Details jedoch völlig mit der Ausführung übereinstimmen. In ATTORNER'S Bildern tritt nun gegenüber den künstlerischen Intentionen des Architekten und der Auffassung KAISER'S eine andere Grundhaltung auf. Der dynamisch angelegten, großen Komposition wird nun eine allegorische Mischform entgegengestellt, die Zuständigkeit mit transzendentalen und realistischen Elementen verbindet. In der Thematik tritt ein intensiv landeskundlich-bodenständiger Zug auf, der teilweise die Grenze zum Naiven berührt. Es muß hier die Frage offen bleiben, welchen Bedingungen dieses Werk seine Entscheidung verdankt, da es den Intentionen der maßgeblichen Kräfte des Musealbaues kaum entsprechen konnte.

Ermöglicht wurde die Kuppelfreskierung durch Spenden der Allgemeinen Sparkassa, denen es nicht zuletzt zu verdanken ist, daß der Verein aus der finanziellen Krise fand und die endgültige Fertigstellung des Baues in die Wege leiten konnte; im-



Franz Attorner,
Fresken der Kuppellünetten 1891,
Hausruckviertel.

merhin beliefen sich die Zuwendungen der Allgemeinen Sparkassa auf insgesamt 119.000 fl., was ungefähr einem Drittel der Gesamtbaukosten entspricht.

Die letzten Jahre des Museumsneubaues sind bestimmt von vielen kleinen Adaptierungsarbeiten und schließlich der Übersiedlung der Sammlungen in das neue Haus. Unter diesen Abschlußarbeiten ist nur die Ausmalung des Waffensaales hervorzuheben, die vom Maler Franz GSTÜTTNER nach Entwürfen von Professor Franz SCHIEFTHALER ausgeführt wurde. Im Sommer 1893 konnte als erste Sammlung

die Landesgalerie dem Publikum zugänglich gemacht werden; am 29. Mai 1895 fand schließlich die feierliche Eröffnung des Gebäudes durch Kaiser FRANZ JOSEPH I. im Beisein des Protektors des Museums Erzherzog CARL LUDWIG statt. 1899 wurde schließlich über Anregung Bruno SCHMITZ' das barocke Schmiedeeisengitter als Abschluß der Anlage gegen die Museumstraße aus dem Hof des Landestheaters hierher versetzt. Damit war die Neuerrichtung des Oberösterreichischen Landesmuseums nach immerhin 20 Jahren Planungs- und 12 Jahren Bauzeit endgültig abgeschlossen.



Eröffnung des Museumsbaues am 29. Mai 1895
durch Kaiser Franz Joseph I.,
Vorbeimarsch verschiedener Vereine.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Biologiezentrum Linz Sonderpublikationen](#)

Jahr/Year: 1983

Band/Volume: [SB150](#)

Autor(en)/Author(s): Prokisch Bernhard

Artikel/Article: [Das Museum Francisco-Carolinum. 43-54](#)