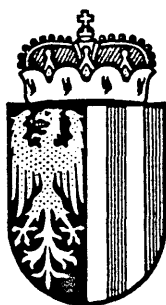


JAHRBUCH
DES
OÖ. MUSEALVEREINES
GESELLSCHAFT
FÜR
LANDESKUNDE

129. Band

1. Abhandlungen



Linz 1984

INHALTSVERZEICHNIS

Bernhard Prokisch: Zur Architekturgeschichte des Museums Francisco-Carolinum in Linz im 19. Jahrhundert	9
Erwin M. Ruprechtsberger: Vibe Sacrvm. Ein einmaliges inschriftliches Zeugnis aus Lauriacum (nebst weiteren Funden), mit einem sprachwissenschaftlichen Kommentar von Fritz Lochner von Hüttenbach	55
Erwin M. Ruprechtsberger: Beiträge zur Kulturgeschichte von Lauriacum. Töpferstempel und Ritzinschriften. Im Anhang: Lampen und Tiegelfragmente	71
Heinrich Zabehlicky: Neues vom Georgenberg bei Micheldorf	87
E.-M. Winkler und M. Urschitz: Anthropologischer Befund der frühmittelalterlichen Skelettreste aus der Grabung 1981 auf dem Georgenberg bei Micheldorf/OÖ.	117
V. Tovornik: Erstfund einer frühmittelalterlichen Siedlung in Lehen bei Mitterkirchen, pol. Bez. Perg, OÖ.	131
Josef Reitingner: Die archäologischen Grabungen in der Kirche von Aurachkirchen	147
Erich Egg: Ein Tafelbild von Wilhelm Ziegler im Oberösterreichischen Landesmuseum	171
Gernot Heiß: Argumentation für Glauben und Recht. Zur rhetorisch-juridischen Ausbildung des Adels an den protestantischen »Landschaftsschulen« in den nieder- und innerösterreichischen Ländern vor dem Dreißigjährigen Krieg	175
Rudolf Ardel: Kult und Verehrung des hl. Karl Borromäus in Oberösterreich	187
Peter Hauser: Zum 150. Geburtstag des Numismatikers Dr. Friedrich Kenner	203
Gunter Dimt: Die Vierkanthöfe im Gallneukirchner Becken – Evolution, Innovation?	211
Brigitte Heinzl: Die Gemäldesammlung des 20. Jahrhunderts in der kunsthistorischen Abteilung des Oberösterreichischen Landesmuseums	235
Brigitte Heinzl: Ausgewählte Bibliographie zur Kunstgeschichte Oberösterreichs seit dem 1. Weltkrieg	251
Rudolf Pavuza und Helmut Traindl: Zur Geologie des Hochsalmgebietes (Grünau im Almtal, Oberösterreich)	267
Reinhart Schuster und Elke Moschitz: <i>Comaroma simoni</i> Bertkau, ein seltener Repräsentant der Spinnenfauna Oberösterreichs und der Steiermark (Arachnida, Araneae)	279
Helmut Markus Knoflacher und Günter Müller: Beiträge zur Ökologie der überwinterten Wasservögel am Mondsee	287
Gerald Mayer: Die Ausbreitung der Wacholderdrossel in Oberösterreich ...	317
Emmerich Petz: Die Vogelsammlung des Stiftes Schlägl	333
Besprechungen und Anzeigen	343

ZUR ARCHITEKTURGESCHICHTE DES MUSEUMS FRANCISCO-CAROLINUM IN LINZ IM 19. JAHRHUNDERT

Von Bernhard Prokisch

(Mit 15 Abb. auf Taf. I–VI und 1 Abb. im Text)

Inhaltsübersicht

1. Vorbemerkung	9
2. Die Planungsgeschichte bis zur Konkurrenz von 1883	10
3. Die Konkurrenz von 1883 und der Bau des Museums 1884–1895	20
4. Zu kunsthistorischen Fragen – Typologie und Stil	35
Anhang/Dokumentation:	
Memorandum Bruno Schmitz	43
Übersicht zur Chronologie	44
Kosten und Finanzierung	46
Ausführende Künstler, Firmen und Handwerker	46
Die Bildquellen (Katalog)	47

1. Vorbemerkung

Das Jahr 1984 bringt die hundertste Wiederkehr des Baubeginnes am neuen Museum Francisco-Carolinum in der damaligen Kaplanhofstraße. Dies bot Anlaß zu einer Untersuchung der Architektur des Museumsgebäudes beziehungsweise seiner Planungs- und Entstehungsgeschichte. Es wurde versucht, sowohl das Quellenmaterial nach Möglichkeit aufzuarbeiten als auch einigen kunsthistorischen Fragestellungen am Bau nachzugehen. Hierbei stand die Architektur im Vordergrund, Plastik und Malerei konnten nur insoweit berücksichtigt werden, als ihre Verwendung Einfluß auf das »Gesamtkunstwerk« Museum ausübte; eine ausführliche Behandlung bleibt einer eigenen Arbeit vorbehalten.

Einige für die Sache nicht unwichtige Unterlagen werden im Anhang beigelegt: der Text eines Memorandums des Architekten Bruno Schmitz an den Bauleiter Hermann Krackowizer in Linz, das in seinem grundsätzlichen Teil Einblick in das Kunstwollen Schmitz' bietet und somit über den Linzer

Bau hinausgehende Bedeutung besitzt, einen Überblick über den Ablauf des Baues in Form einer leicht einsehbaren Chronik, eine gedrängte Aufstellung der Baukosten und zur Ergänzung der Dokumentation eine Übersicht über die am Bau beteiligten Künstler, Firmen und Handwerker; den Abschluß bildet eine Zusammenstellung des derzeit bekannten Materials an Bildquellen, wobei hier Erweiterungen durch Neufunde zu erhoffen bleiben.

Es ist auch das Ziel dieser Arbeit, der Kritik, die diesem Gebäude seit seiner Entstehung (d. i. seit 1887/88) immer wieder entgegengebracht wurde, den Versuch einer gerechten Beurteilung entgegenzustellen, die von den Voraussetzungen der Entstehungszeit ausgehend dieser wichtigen oberösterreichischen Profanarchitektur des 19. Jahrhunderts gerecht zu werden versucht.

Mein Dank gilt all denen, die bei der Entstehung dieser Arbeit mitgeholfen haben, den Damen und Herren des Oberösterreichischen Landesmuseums, vor allem Dr. Benno Ulm und Dr. Alfred Marks (†), sowie den Mitarbeitern des Oberösterreichischen Landesarchivs, namentlich Herrn Univ.-Prof. Dr. Siegfried Haider.

2. Die Planungsgeschichte bis zur Konkurrenz von 1883

Bereits zwei Jahre nach seiner Gründung konnte der Oberösterreichische Musealverein – vorwiegend auf Bestreben seines Gründers Anton von Spaun – seine Sammlungen in sechs Räumen im zweiten Stockwerk des ehemaligen Beamtenwohnhauses beim Theater, des späteren Oberösterreichischen Landesarchivs, aufstellen. Durch die schnelle Vermehrung der Ausstellungsgegenstände mußte dieses erste Museum bald auf den ersten Stock des Gebäudes ausgedehnt werden¹. Aus dem Jahr 1838 existiert ein »Plan des ständischen Hauses C. N. 865, worin sich gegenwärtig das Museum befindet«², den der damalige Kustos Georg Weißhäupl erstellte. In einem Querschnitt und drei Grundrissen der einzelnen Geschosse zeigt er die Situation dieses ersten Musealbaues, der die Sammlungen immerhin bis in die neunziger Jahre beherbergen sollte, in seiner räumlichen Beengtheit. Leider ist aus dem Plan die Aufstellung und Anordnung der Sammlungen nicht zu ersehen, so daß wir über die Gestaltung des Museums in dieser frühen Zeit keine Aussagen treffen können. Im Jahr 1854 bekam der Musealverein schließlich noch das Erdgeschoß des Gebäudes für die neu gegründete geologische Abteilung hinzu³, doch muß der Platzmangel zu diesem Zeitpunkt schon stark spürbar gewesen

1 Ignaz J. Zibermayr, Die Gründung des Oberösterreichischen Musealvereines im Bilde der Geschichte des landeskundlichen Sammelwesens, in: JbOöMV 85/1933, S. 154.

2 Vgl. Anhang Bildquellen A.1.

3 Zibermayr (zit. Anm. 1), S. 166 ff.

sein, denn aus dieser Periode stammt ein erster Versuch zu einem Neubau des Museums. In den Jahren 1853/54 arbeitete die k. k. Landesbaudirektion zwei Alternativpläne für ein Musealgebäude⁴ mit unterschiedlichem Standort aus, die – jeweils mit Angabe von Fassade, Schnitten und Grundrissen – eine Vorstellung von dem Museumskonzept der Jahrhundertmitte geben können. Als Bauplatz war entweder die Stelle des ehemaligen Beamtenwohnhauses, damaligen Museums, im Anschluß an die Reitschule (Variante I vom November 1853)⁵ oder ein Platz im Anschluß an das Dekorationsmagazin des Theaters (Variante II vom April 1854) vorgesehen. Die innere Organisation beider Varianten ist – von den lagebedingten Abweichungen abgesehen – dieselbe: ein zweihüftiger Langbau (in Variante I mit durchlaufendem Mittelkorridor) mit schmalem, gangartigem Vestibül und einfachem Treppenaufgang zu einem gewölbten Absatz in jedem Stockwerk, um den sich die einzelnen Räume gruppieren. In beiden Varianten sind neben Wohnungen für einen Kustos und einen Diener auch Magazine (die in Variante I immerhin einen Großteil des Erdgeschosses einnehmen) vorgesehen. Von besonderem Interesse ist die Gestaltung der Fassade, die in beiden Entwürfen mit demselben Formengut arbeitet, aber mit Rücksicht auf den jeweiligen Standort eine unterschiedliche Gesamtkomposition vorträgt. Variante I zeigt einen dreizehnachsigen Langbau mit stark betontem vorspringendem Mittelrisalit, dessen Kolossalordnung an den Ecken des Gebäudes noch einmal aufgegriffen wird und damit die Geschlossenheit der Fassade zu betonen sucht. Variante II schließt unmittelbar an das benachbarte Dekorationsmagazin an und greift für die bedeutend weniger langgestreckte Front von nur neun Achsen auf den Typus des venezianischen Palastes mit leicht vorspringenden zweiachsigen Seitenrisaliten und ausschließlich durch die Fenster betonter Mittelachse zurück. Auch das verwendete Formengut zitiert Venezianisches, bemerkenswert sind die Verwendung eines Palladiomotives an prominenter Stelle⁶ und der Verzicht auf eine Sockelrustizierung, so daß sich das Erdgeschoß von den Obergeschossen nur wenig abhebt und damit eine einfache Addition der Stockwerke erreicht wird.

Diese Projekte blieben unausgeführt, und erst im Laufe des Jahres 1874 trat ein eventueller Neubau des Museums wieder in den Vordergrund der Überlegungen. Am 13. Juli 1874 bildete sich eine erste Gruppe von sieben Mitgliedern des Musealvereines, die sich am 1. Dezember 1875 offiziell als »Aktionscomité für den Musealneubau« konstituierte⁷. Bereits vom 2. Septem-

4 Vgl. Anhang Bildquellen A.2.1, A.2.2.

5 Das alte Gebäude ist im Schnitt des Entwurfes eingetragen.

6 Sollte dies eventuell einen motivischen Bezug zur Verwendung des Gebäudes herstellen?

7 Es bestand bis zum 23. März 1880; erst in der Folgezeit lagen die Bauagenden in den Händen des Verwaltungsrates bis zur Gründung des zweiten Aktionskomitees für die Konkurrenz von 1883. OÖLA (= Oberösterreichisches Landesarchiv, Musealvereinsarchiv) 78/61–63; 33. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1875, S. III.

ber 1875 datiert ein Brief des Dombaumeisters Vinzenz Statz an das Komitee⁸, in dem er Interesse für das Projekt zeigt, von einer öffentlichen Baukonkurrenz abrät und sich erbötig macht, einen Entwurf zu liefern. Obwohl ihm die nötigen Unterlagen zugesandt wurden, ist bisher kein Entwurf des Kölner Meisters bekanntgeworden. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß das Komitee von Anfang an einem Bau in gotischen Formen abgeneigt war⁹, die Dekoration des Gebäudes mit Architekturformen der Neuzeit scheint somit von Anfang an festgestanden zu sein.

In den folgenden Monaten wurde ein Bauprogramm für die Ausschreibung zum Architektenwettbewerb erstellt, das am 24. Mai 1877 in seiner endgültigen Fassung im Druck erschien¹⁰. Es deklariert bereits klar die Vorstellungen des Aktionskomitees und legt die Fixpunkte der architektonischen Gestaltung fest, die bis zum endgültigen Neubau bestimmend werden sollten. Der Baugrund, den die Stadtgemeinde Linz als Beitrag zum Neubau kostenlos zur Verfügung gestellt hatte, wurde als Quadrat von ungefähr 60 m Seitenlänge angegeben, die Seitenflächen gegen Elisabeth- beziehungsweise Fadingerstraße waren somit schon von Anfang an als Gartenanlagen vorgesehen. Interessanterweise fordert die Ausschreibung ausdrücklich eine Anlage um einen Hofraum, so daß als Typus eigentlich nur eine Vierflügelanlage in Betracht kam. Weiters wurden im Programm sehr detaillierte Angaben über die einzelnen Sammlungsräumlichkeiten gemacht, im ganzen je 380 m² für naturwissenschaftliche beziehungsweise für kulturhistorische Sammlungen, daneben die Bibliothek und das Archiv, ferner Platz für die oberösterreichische Landesgalerie und schließlich »Repräsentations-Saal«, Kanzleien und Referentenzimmer. Eine weitere ausdrückliche Forderung bezüglich der inneren Organisation des Baues war die unmittelbare Verbindung der Ausstellungsräume untereinander sowie zusätzlich ein umlaufender Korridor an der Innenseite des Gebäudes; die hier deutlich werdende Betonung der Kommunikationsräumlichkeiten ist ebenfalls eine Konstante bei den Planungen bis zur endgültigen Ausführung.

Gegenüber den genauen Angaben bezüglich der inneren Organisation scheint das Interesse an der äußeren Erscheinung des Neubaus vorerst recht gering gewesen zu sein: Es wurde lediglich gefordert, daß »die äußere Ausstattung des Gebäudes einfach und edel gehalten sein soll..., dem gebildeten Geschmacke unserer Zeit entsprechend«¹¹. Die »Stylform« wurde dem Architekten freigestellt. Eine Ausnahme bildet hierin nur die ebenfalls vorgeschriebene »Kapelle« für mittelalterliche kirchliche Gegenstände: »Dieselbe soll in ihrem Inneren in einer Bauform erscheinen, welche den darin aufbewahrten mittelalterlichen Gegenständen entspricht und ein zu altdeut-

8 OÖLA 80/339 ff.

9 Vgl. die Randbemerkung zum Brief V. Statz' (zit. Anm. 8).

10 Programm für den Bau eines Museums in Linz a/D, Linz 1879.

11 Ibidem, S. III.

schen Glasgemälden verwendbares Fenster haben¹².« Mit dieser Programmforderung taucht hier etwas vereinzelt ein wichtiges Element für das Museumsverständnis des 19. Jahrhunderts auf, das Bestreben, dem Einzelobjekt ein milieugerechtes Ambiente zu geben, im Sinne des Gesamtkunstwerkes eine Einheit von Ausstellungsgut und umgebendem architektonischem Rahmen herzustellen. Diese Tendenz tritt im Bereich des kunst- und kulturgeschichtlichen Museums auf und findet seine erste bedeutende Ausformung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, das ab 1857 errichtet wurde¹³. Für das Linzer Programm ist es bezeichnend, daß der Milieuanpruch auf mittelalterliche sakrale Gegenstände reduziert ist; offenbar fand man hier eine stilgerechte Aufstellung für unabdingbar. Daß man sich im Aktionskomitee auch über die stilistische Erscheinung des Außenbaues Gedanken machte, beweist die Formulierung in einem der vielen Vorentwürfe zum endgültigen Programm: »Der Styl des Gebäudes . . .« solle »Renaissance sein – in einfachen, edlen Formen, ohne alle Überladung an architektonischer Ornamentik, aber doch als Monumentalbau aufzufassen«¹⁴. Mit dieser Überlegung tritt ein weiterer Problemkreis auf, der in der Folgezeit an Bedeutung zunimmt: der des Monumentalbaues, der im Gegensatz steht zum reinen Zweckbau und neben seinen praktischen Funktionen noch solche der Repräsentation beziehungsweise des Denkmals erfüllen soll.

Als Frist für die Einsendung der Konkurrenzpläne wurde die Zeit bis zum 31. Dezember 1877 bestimmt, innerhalb derer 21 Projekte eingesandt wurden¹⁵. Im Jänner 1878 trat ein Preisgericht zusammen, das aus Linzer Architekten und Ingenieuren, unter ihnen der »Dombauconducteur« Otto Schirmer und der Architekt Karl Höbarth, bestand. Am 10. Februar 1878 gab das Gericht seine Entscheidung bekannt¹⁶: Den ersten Preis erhielt das Projekt mit dem Motto »Geh und besteh!« der Architekten Wendeler & Hieser, Wien, den zweiten Preis das Projekt »S. T.« von Karl Stattler, Wien. Die 13 besten Entwürfe wurden vom 6. bis 12. April 1878 zur Besichtigung ausgestellt¹⁷, wegen Überschreitung der vorgeschriebenen Bausumme von 170 000 fl. konnte man sich allerdings von seiten des Aktionskomitees nicht entschließen, eines der preisgekrönten Projekte zur Ausführung zu bestimmen.

12 Ibidem, S. II.

13 J. Bahns, Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts, in: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert (ed. B. Denecke und R. Kashnitz), München 1977. Vgl. auch unten Kap. 4.

14 OÖLA 78/120–137; zum Problem des »Monumentalbaues«: R. Wagner-Rieger – M. Reissberger, Theophil von Hansen (Wiener Ringstraße VIII/4), Wiesbaden 1980, S. 3, Anm. 4.

15 Zuvor waren an 47 Architekten Unterlagen versandt worden. Liste dazu: OÖLA 78/367.

16 OÖLA 78/373–387.

17 Dazu erschien ein Handzettel: »Verzeichnis der vom 6. bis 12. April 1878 in Linz zur Besichtigung ausgestellten 13 Projecte für den Neubau des Museums in Linz«, OÖLM (= Oberösterreichisches Landesmuseum) XVIIh24.

Durch die schlechte Überlieferungslage bedingt, ist eine Beurteilung dieser ersten Linzer Museumsbaukonkurrenz nur schwer durchzuführen; sie kann sich nur auf die Kommentare zu den einzelnen Projekten in den Protokollen des Preisgerichtes sowie als einzige Bildquelle auf ein Aquarell Karl Stattlers stützen, das sich in den Sammlungen des Museums erhalten hat¹⁸. Es muß im voraus betont werden, daß sich an der Konkurrenz keiner der führenden Wiener Architekten des Historismus beteiligt hat, was bei der Bedeutung des zu planenden Objektes verwundert. Daher langten nur Entwürfe von Architekten ein, die, soweit sie überhaupt bekannt sind, im Bereich des Wohnhausbaues tätig waren; dazu kommt das zu niedrig angesetzte Kostenlimit, das eine großzügige Planung überhaupt nicht zuließ. Diese Gründe werden wohl dahingehend zusammengewirkt haben, daß kein wirklich überzeugendes Projekt zustande kam. Dementsprechend negativ fällt auch die Kritik des Preisgerichtes aus, das vor allem fehlerhafte Fassadenproportionen, aber auch Überladenheit der Dekoration beziehungsweise fehlende architektonische Akzentuierung bemängelte. Da die Überprüfung dieser Urteile durch die Projekte nicht möglich ist, muß man sich darauf beschränken, sich die meisten der Pläne als recht einfache, durchwegs in Renaissanceformen gehaltene, das Niveau des durchschnittlichen Wohnhausbaues des Strengen Historismus der siebziger Jahre kaum überschreitende Entwürfe vorzustellen.

Stellvertretend für alle anderen verlorenen Projekte steht ein Aquarell von Karl Stattler: Es zeigt den geplanten Bau von der Museumsstraße aus (Abb. 15). Die Außenfassade des Nordtraktes der Vierflügelanlage ist als Hauptfront gestaltet, mit leicht vortretendem übergiebeltem Mittelrisalit. Die Höhen der drei Geschosse sind annähernd gleich, das Hauptgeschoß nur durch reichere Fensterverdachungen und zwischen den Fenstern in Nischen eingestellte Figuren hervorgehoben¹⁹. Recht ungewöhnlich und nicht ganz überzeugend ist die von Stattler vorgeführte Ecklösung. Die Gliederung der Nordseite wird unverändert eine Fensterachse lang an der Seitenfront weitergeführt und dort als übergiebelter Eckrisalit ausgebildet. Durch die Verwendung eines Zwerchiebels über den Seitenrisaliten kommt es vor allem in der Dachzone zu einer Verunklärung der Übereckansicht, es entsteht der Eindruck, daß hier zwei für sich entwickelte Fronten etwas ungeschickt miteinander verbunden wurden. Es muß allerdings hervorgehoben werden, daß die Grunddisposition der Fassaden – die Kombination von Mittelrisalit in der Hauptfront und Eckrisaliten in den Seitenfronten – von Bruno Schmitz im endgültigen Entwurf beibehalten wurde. Stattler hatte bereits 1873 beim Akademischen Gymnasium in der Spittelwiese²⁰ dieses Schema der Kombination verschiede-

18 Vgl. Anhang Bildquellen A.3.

19 Die Figuren sind antiken Göttergestalten nachgebildet. Das Programm bleibt unklar, es ist an eine bewußt schematische Angabe zu denken.

20 Dehio OÖ, S. 180.

ner Fassadengliederung angewandt²¹. In den Detailformen greift Stattler im Museumsentwurf auf Motive der deutschen Renaissance zurück, für den vergleichsweise recht zurückhaltenden »unmonumentalen« Einsatz des Dekors liegen die Voraussetzungen im Wiener Wohnhausbau, doch hatte Stattler bei seinen Bauten in Linz, Gymnasium und Lehrerbildungsanstalt Honauerstraße, bereits früher eine ähnliche Haltung vorgetragen²². Ob das Abgehen vom italienisch beeinflussten Formenschatz dieser beiden Bauten zugunsten einer Hinwendung zur deutschen Renaissance in der Bauaufgabe, etwa in der Betonung des »Nationalen«, zu suchen ist, muß mangels Nachweisbarkeit dahingestellt bleiben.

Die Zeit nach der Konkurrenzentscheidung, die Jahre 1878 bis 1880, ist gekennzeichnet von Problemen verschiedener Art, die die endgültige Projektwahl und damit den Baubeginn immer wieder hinauszögerten. Vor allem bezüglich der Übernahme der Bibliotheca publica aus den Händen des Stiftes Kremsmünster in den neuen Musealbau bestanden schwerwiegende Unklarheiten²³: Nachdem zu Beginn des Jahres 1879 die Verhandlungen mit Kremsmünster vor dem Abschluß zu stehen schienen²⁴, willigte der Landtag (Beschluß vom 5. Juli 1880) in die Übernahme nicht ein; die Lösung der Verträge dauerte längere Zeit und war erst am 22. März 1882²⁵ abgeschlossen. Bei den parallel zu den Verhandlungen laufenden Planungen versuchte man ständig, die Bausumme von 170 000 fl. als Obergrenze einzuhalten, obwohl man schon nach der Konkurrenz von 1877/78 erkannt hatte, daß diese Summe für den geplanten Bau einfach nicht ausreichend war und die zu niedrige Baudotation den Erfolg der Konkurrenz stark beeinträchtigt hatte.

Unter diesen Bedingungen vollzog sich die Planungsgeschichte des Museums in den Jahren 1878 bis 1882/83, wobei in dieser Phase die einheimischen Architekten wieder in den Vordergrund traten. Es entspann sich hier bald eine Auseinandersetzung um die Gestaltung des künftigen Baues, die bis zum Frühjahr 1880 dauerte. In dieser Meinungsverschiedenheit standen auf der einen Seite das Aktionskomitee und der Linzer Baumeister Michael Lettmayr²⁶, auf der anderen sein Berufskollege Karl Höbarth²⁷. Während das Aktionskomitee bemüht war, den Bau möglichst bald beginnen zu können, und demzufolge auch zu verschiedenen Kompromissen betreffs Größe und Qualität der Ausführung bereit war, vertrat Höbarth die Ansicht, daß aufgrund der

21 Das Problem der Ecklösung in der historistischen Architektur ist noch wenig untersucht. Die Ausrichtung des Baues auf eine Übereckansicht ist hier noch nicht vorhanden.

22 R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, S. 205 ff.

23 Zibermayr (zit. Anm. 1), S. 170 ff.

24 37. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1879, S. VIII.

25 40. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1882, S. XII.

26 Eine Untersuchung zu Lettmayr fehlt; er war in Linz v. a. als Erbauer zahlreicher Wohnhäuser tätig. Vgl. Alexander Wied, *Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz. Die Altstadt* (ÖKT XLII I. Teil), Wien 1977, passim.

27 Sohn des Baumeisters Franz Höbarth, Wied (zit. Anm. 26), S. 48.

finanziellen Lage gewartet werden müsse, bis »etwas Ganzes geschaffen werden könne«²⁸. Beginn der Auseinandersetzungen war ein Brief Höbarths an Planck von Planckburg, den Vorsitzenden des Aktionskomitees (12. September 1878)²⁹, in dem eine großzügigere Gestaltung des Baues in Grundfläche und Aufteilung der Sammlungen gefordert wird. Diesem Schreiben liegen zwei Planskizzen bei, die einen Grundriß in drei Geschossen und einen Situationsplan mit projektiertem Erweiterungsbau enthalten³⁰. Die Pläne sind unbezeichnet und nicht datiert, doch scheint aufgrund von Parallelen der Raumaufteilung mit einer beiliegenden Aufstellung Höbarths vom 4. Juli 1878³¹ über die Raumausmaße der Sammlungen eine versuchsweise Zuschreibung der Entwürfe an Höbarth gerechtfertigt. Zu seinen verschiedentlich dargelegten Ansichten würde auch die großzügige Planung eines fast 90 Meter langen Baues in der Flucht der Museumstraße passen, mit leicht vortretenden Mittel- und Eckrisaliten und einem Verwaltungstrakt, der mit Front gegen die Fadingerstraße an den Eckrisalit anschließt. Ein Erweiterungsbau wäre gegen die Elisabethstraße vorgesehen gewesen, wodurch ein U-förmiger Baublock mit ungleich langen Armen entstanden wäre. Dies bedeutet ein Abgehen vom Quadratbau, der bis dahin für alle Überlegungen verbindlich gewesen war. Im Inneren wird das System der Kommunikationsräume auf Vestibül und Stiegenhaus reduziert und die Sammlungsräume auf zwei Enfiladen hin ausgerichtet, die untereinander nur spärliche Verbindung aufweisen und lediglich in den größeren Räumen der Eckrisalite wirklich aufeinandertreffen. Trotz dieser Sparsamkeit der Raumdisposition findet allerdings der Typus der zweiflügeligen »Kaisertreppe«³² Anwendung. Eine weitere Neuerung stellt die Anordnung der kleineren Räume im Anbau (gegen die Fadingerstraße) um eine Sekundärtreppe dar; man wird dies wohl als eine vom eigentlichen Ausstellungstrakt abgetrennte »Verwaltungseinheit« bezeichnen dürfen. Somit stellen diese Skizzen, deren Urhebererschaft Höbarth wohl zuzutrauen wäre, eine beachtliche Bereicherung der Diskussion dar. Dennoch stellte sich das Aktionskomitee nach längerem Briefwechsel ablehnend zu den Anregungen, und am 4. Dezember 1878 wurde durch den Kustos Josef Maria Kaiser die endgültige Entscheidung des Komitees für einen Quadratbau bekanntgegeben³³. Nur wenige Tage später, vom 18. Dezember 1878, sind vier Grundrisse datiert, die Michael Lettmayr ausführte³⁴; sie wurden fast unverändert in Lettmays großen »Plan zur Herstellung eines neuen Musealgebäudes in Linz«

28 Linzer Tagespost 1879/Nr. 161–163 (14. bis 16. Oktober).

29 OÖLA 78/162.

30 Vgl. Anhang Bildquellen A.5.1, A.5.2.

31 OÖLA 78/163–170.

32 Nikolaus Pevsner, Europäische Architektur, München 1978⁴, S. 308.

33 OÖLA 78/176.

34 Vgl. Anhang Bildquellen A.4.2.

(datiert 18. April 1879)³⁵ übernommen. Die Rolle des Baumeisters Michael Lettmayr in den frühen Phasen der Museumsplanung ist nur mehr andeutungsweise erkennbar. Bereits in der Gemeinderatssitzung vom 7. Februar 1877³⁶ wird das »Project IV des Herrn Baumeisters Lettmayr« vorgelegt, der Betreffende muß sich also schon sehr früh für den Neubau interessiert haben. Im Briefwechsel der Zeit nach der Konkurrenz tritt er als derjenige auf, der – in steter Übereinstimmung mit den Mitgliedern des Aktonskomitees – alle Reduktionen in Kauf nimmt und auf jeden Fall bereit ist, für ein »Sparprojekt« (Höchstsumme 170 000 fl.) Entwürfe zu liefern³⁷. Erst nach Ende der zweiten Konkurrenz zieht sich Lettmayr endgültig von seinen Aktivitäten bezüglich des Musealbaues zurück und erhält in Anerkennung seiner Bemühungen ein Ehrenhonorar³⁸. Von Interesse im Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte ist der Dankbrief Lettmayrs (21. Juni 1884), in dem er die Baupläne Schmitz' als »genial« bezeichnet und – scheinbar neidlos – die Überlegenheit des Jüngeren anerkennt³⁹.

Die Planserie vom April 1879 stellt das bedeutendste Dokument der Musealplanungen vor Schmitz dar. Sie bildet einen vollständigen Entwurf in neun Blättern mit detailliertem Kostenvoranschlag auf 130 000 fl. Lettmayr behält die ursprüngliche Konzeption des Vierflügelbaues um einen Innenhof auf annähernd quadratischem Grundriß bei, hält sich damit also an die Bedingungen der Wettbewerbsausschreibung, projiziert jedoch vorerst nur einen Halbbau (Fläche 1100 m²) gegen die Kaplanhof-(Museum-)Straße zu, der erst später nach einheitlichem Entwurf zu vollenden gewesen wäre (Gesamtbau 1734 m²). Durch diese Disposition waren auch die Seitenflächen wiederum als Gartenanlagen verwendbar. Der Außenbau ist dreigeschossig mit an der Straßenseite nicht sichtbarem Dach angelegt, die Hauptfassade mit deutlich vortretendem, auch im Dekor abgesetztem fünfachsigen Mittelrisalit und je dreiachsigen Seitenteilen ausgestattet (Abb. 14). Die sofort zu errichtenden Teile der Nebenfassaden sind in sich abgeschlossen der Hauptfassade angeglichen, lediglich um vier Achsen verkleinert. Dies hätte im Falle einer Erweiterung jedoch eine eigenartige Gliederung der beiden Seitenfronten ergeben: Da Lettmayr wegen der beschränkten Längenausdehnung der Fassaden die Risalite des Erweiterungsbaues ganz an dessen Ecke rücken mußte, hätten die Seitenfronten im geplanten Endstadium in ihrer Gliederung gleichsam »verschoben« gewirkt, was vor allem in der Überecksicht einen wohl unbeabsichtigt uneinheitlichen Effekt ergeben hätte. Die Dekoration verwendet Renaissanceformen venezianischer Prägung, die zurückhaltend eingesetzt und im

35 Ibidem A.4.3.

36 Protokoll OÖLA 78/420.

37 Man kann sich des Eindruckes nur schwer erwehren, daß Lettmayr die Ausführung des Baues nach Scheitern der Ausschreibung nur zu gerne selbst in die Hand bekommen hätte.

38 29. Mai 1884, OÖLA 80/349.

39 OÖLA 80/345.

Sinne des Strengen Historismus vorgetragen werden; der Fassadentypus lehnt sich an Vorbilder im norditalienischen Palastbau an⁴⁰. Der Einsatz von Plastik beschränkt sich – abgesehen von Dekorativem beziehungsweise von Wappen- und Portraitmedaillons in den oberen Geschossen – auf die Abschlußbalustraden der Risalite; eine Deutung der Figuren ist, durch ihre skizzenhafte Angabe bedingt, nicht möglich⁴¹. Die Gestaltung des Inneren verzichtet nun auf den im Programm vorgesehenen umlaufenden Korridor und begnügt sich im Haupttrakt mit einem schmalen Mittelgang, von dem aus die Ausstellungsräume erreichbar sind. Die Seitentrakte werden nur einhüftig angelegt, die Verbindung zum geplanten Erweiterungsbau ist daher nur über die Sammlungsräume möglich. Die Ausstattung des Inneren ist den Umständen entsprechend möglichst einfach gehalten, lediglich im Vestibül und im Stiegenhaus ist dekorative Malerei vorgesehen; in den Ausstellungsräumen beschränkt man sich auf Profilierungen einfachster Art. Es stellt sich somit der Entwurf Lettmayrs als Versuch dar, die Vorstellungen, die das Aktionskomitee im Programm vom 24. Mai 1877 niedergelegt hatte, allen finanziellen und sachlichen Schwierigkeiten zum Trotz doch zu verwirklichen, wobei allerdings viele Kompromisse geschlossen werden mußten (z. B. Halbbau, Reduktion in der Dekoration usw.).

Gegen dieses Projekt trat nun wieder Höbarth auf den Plan, und im Juli 1879 eskalierte die Auseinandersetzung mit einer Serie von Zeitungspolemiken⁴², die sich bis in den Herbst erstreckte. Ohne auf die teilweise recht heftig ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten näher einzugehen, sollen hier einige wesentliche Diskussionspunkte Erwähnung finden: Zum ersten wird von Höbarth die Lage des Museums überhaupt in Frage gestellt, er meint, ein Bauplatz im Stadtzentrum wäre dem abgelegeneren Ort in der Kaplanhof-(Museum-)Straße vorzuziehen. Diese Frage dürfte noch längere Zeit danach nicht endgültig entschieden gewesen sein, da noch aus dem Jahr 1883 der Vorschlag existiert, das Museum in der Lustenauerstraße (heute Bismarckstraße) in »dem zum Herrenhause gehörigen Garten« zu errichten⁴³. Vor allem aber zieht Höbarth gegen einen vorschnellen Baubeginn zu Felde, den man mit Einsparungen »an äußerer Schönheit und innerer Zweckmäßigkeit«⁴⁴ bezahlen müsse. Neben dem Streben nach großzügigem Platzangebot für die Sammlun-

40 So etwa den Werken Sansovinos, z. B. Pal. Corner oder Pal. Dolfin-Manin; M. Tafari, *Jacopo Sansovino e l'architettura dell'500 a Venezia*, Padua 1969.

41 Quellen zu einem figuralen Programm aus dieser Zeit fehlen völlig!

42 Linzer Tagespost 1879/Nr. 161–163, 202, 204, 205, 210, 212.

43 Brief des Gastwirtes Alexander Weiß vom 25. Jänner 1883 mit beiliegendem Situationsplan (Anhang Bildquellen A.7), OÖLA 78/117, 118. (A. Weiß war Wirt des Gasthofes »Zum Herrenhaus«, Landstraße 47; vgl. dazu: »Allgemeines Wohnungs- und Geschäfts-Addressbuch der Landeshauptstadt Linz-Urfahr 1890–1893), Linz o. J., S. 7.

44 »Zum Bau eines neuen Museums in Linz«, Separatabdruck aus der Linzer Tagespost, o. J. (1879), S. 6.

gen, deren Ausbaufähigkeit er gegenüber dem Aktionskomitee (!) besonders betont, macht sich hier bereits eine verstärkte Neigung zur Monumentalität bemerkbar, eine Tendenz, die in der Folgezeit immer mehr an Bedeutung gewann: »Unser künftiges Musealgebäude soll und wird ein Monument sein, dessen Anblick jeden erkennen läßt, daß es die Stätte sei, wo Kunst und Wissenschaft ihre Schätze bewahren . . . Hiebei kann es sich aber nicht im entferntesten für unser Museum um einen eigentlichen echten Monumentalbau handeln – einen Bau aus Quadern von edlerem Gesteine und Eisen – mit großen Freitreppen, Portikus und Säulenhallen, ähnlich den Kunstbauten der Residenzstadt. Bei unseren Geldmitteln müssen wir uns mit einem im Allgemeinen sogenannten Putzbau begnügen, bei dem aber der dem Institute zukommende monumentale Charakter zum vollen Ausdruck gebracht werden soll.«⁴⁵ Diese Stelle scheint deshalb von großer Bedeutung, weil hier ein Wandel gegenüber der vorhergehenden Zeit festzustellen ist, eine unmittelbarere Orientierung an Wiener Bauten, deren Vorbildlichkeit als »Monumente«, d. h. als Bauwerke mit bestimmten inhaltlichen Ansprüchen, die in der architektonischen Form Ausdruck finden sollen, hier deutlich zutage tritt; es wird auf diese Frage in der Folge noch einzugehen sein. Über die Wirkung der Polemik in den maßgeblichen Linzer Kreisen sind in den Quellen keine Anhaltspunkte vorhanden, doch zeigt der weitere Verlauf der Dinge, der in Übergehung der älteren Projekte einen neuen Anfang suchte, daß auch von seiten des Aktionskomitees der »Sparbau« nicht unbedingt gewünscht wurde.

Ungefähr in diese Zeit dürfte ein weiterer, anonym erhaltener Entwurf für das Museum gehören, der aus zwei Blättern besteht⁴⁶ und in skizzenhafter Bleistiftzeichnung einen Grundriß und einen Aufriß der Hauptfassade zeigt. In Anlehnung an das Programm handelt es sich um einen Vierflügelbau, der einen rechteckigen Hof umschließt; die umbaute Fläche beträgt 1700 m². Die Aufteilung im Inneren erfolgt hier, wie im Programm vorgesehen, durch die Kombination von untereinander verbundenen Ausstellungsräumen mit einem hofseitigen, um das ganze Gebäude laufenden Korridor. Auch die Gestaltung der Fassade bleibt im Rahmen des bereits Bekannten, wenn auch ein gewisses Streben nach Monumentalität durch Einführung einer Kolossalordnung am Mittelrisalit und Vereinheitlichung der Eckrisalite durch Zusammenfassen der Hauptgeschoßfenster zu Gruppen festgestellt werden kann⁴⁷. Eine Zuschreibung der unbezeichneten und nicht datierten Blätter ist derzeit nicht möglich, doch werden sie wohl nach der ersten Konkurrenz in den Jahren 1878/80 im Umkreis des Aktionskomitees entstanden sein⁴⁸.

45 Ibidem, S. 7.

46 Vgl. Anhang Bildquellen A.6.1, A.6.2.

47 A.6.2 scheint als Alternativentwurf angelegt zu sein, in verschiedenen Stufen der Akzentuierung.

48 Von den Mitgliedern des Komitees selbst käme am ehesten der Maler J. M. Kaiser für einen derartigen Entwurf in Frage.

Vom 7. Februar 1880 datiert der letzte erhaltene Vorstoß Lettmayrs zugunsten seines Projektes; er versucht, anhand eines Vergleiches mit dem damals im Bau befindlichen Museum für Kärnten in Klagenfurt⁴⁹ nochmals die Vorzüge seiner Entwürfe zu erläutern. In der Folge brechen die Quellen bezüglich der Diskussion um das Museum plötzlich ab. Da zu gleicher Zeit die Neuaufstellung der Sammlungen im alten Gebäude eingeleitet wurde⁵⁰, ist für diese Zeit eine allgemeine Stagnation anzunehmen. Am 23. März 1880 legte das Aktionskomitee sein Mandat zurück, ab 17. Mai 1881 lagen die Bauagenden in den Händen des Verwaltungsrates⁵¹.

3. Die Konkurrenz von 1883 und der Bau des Museums 1884 bis 1895

Mit der endgültigen Klärung der Frage der *Bibliotheca publica* (Vertragsabschluß 22. März 1882) war endlich die Möglichkeit gegeben, die Vorbereitungen zum Bau des Museums wiederum voranzutreiben. Am 25. Oktober 1882 konstituierte sich ein neues Baukomitee⁵², bestehend aus Ritter von Az, Dr. Dürnberger, Dr. Habison, Kaiser und Straberger, das bereits am 31. Dezember 1882 das neue Bauprogramm dem Verwaltungsrat vorlegen konnte, der seinerseits am 20. Jänner 1883 die Herausgabe des Programms beschloß; die Einreichungsfrist dauerte bis 31. Mai 1883⁵³.

Nach der langen Zeit des Zögerns und der Unsicherheit war das neue Komitee ganz offensichtlich sehr um rasches Vorgehen bemüht, eine Neuausschreibung schien von Anfang an selbstverständlich. In dem neuen Bauprogramm⁵⁴ wurde nun die Bestimmung, daß das Museum in zwei Etappen zu errichten sei, endgültig festgelegt; der Erstbau sollte 1250 m² umfassen, die erweiterte Anlage maximal 2271 m², doch wünschte man, daß bereits die erste Ausbaustufe »nach außen hin für sich schon ein möglichst Ganzes bilde«. Bezüglich der Fassaden werden wieder recht unpräzise »entsprechende Einfachheit, würdig und stylgerecht« sowie »richtige architektonische Durchfüh-

49 Errichtet 1879–1883 von Gustav Gugitz († 1884), dazu: anonym, Die Eröffnung des Museumsgebäudes Rudolfinum in Klagenfurt am 10. Juli 1884, in: Carinthia VI, Nr. 7, 8, 9/1884, S. 101, und Siegfried Hartwagner, Klagenfurt-Stadt (Österr. Kunstmonographie X), Salzburg 1980, S. 229. – Baupläne des Rudolfinums liegen dem Brief Lettmayrs bei!

50 39. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1881, S. VII.

51 OÖLA 78/61.

52 Die folgenden Angaben nach: 41. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1883.

53 Über die Entwürfe Ehrg. Johann Salvators (Johann Orths), die Justus Schmidt, Linzer Kunstchronik III, Linz 1952, S. 301, erwähnt, konnte nichts gefunden werden. Vgl. auch: anonym (eventuell J. Schmidt?), Manuskript über OÖLM, dzt. Stadtmuseum. (Demnach 1883 knapp vor oder während der Konkurrenz zu datieren.)

54 »Programm für den Bau eines neuen Museums in Linz«, OÖLA 82/73 ff. (mehrere Exemplare).

nung« gefordert. Mit der Angabe des zur Verfügung stehenden Baugrundes mit 63 × 56 m hatte man sich endgültig vom Langbau abgewandt, es blieb den Entwurfenden nur mehr ein Drei- oder Vierflügelbau um einen Innenhof oder ein Zentralbau zur Wahl.

Über Teilnehmer und Verlauf der zweiten Linzer Museumskonkurrenz geben die Quellen wiederum wenig Aufschluß, zumal außer dem Siegerprojekt kein Plan bekannt ist⁵⁵. So bleiben lediglich der spärliche Briefwechsel und die Beurteilung der wichtigsten Projekte durch den Oberösterreichischen Ingenieur- und Architektenverein⁵⁶. Insgesamt beteiligten sich an der Konkurrenz 14 Architekten aus der Monarchie und dem Deutschen Reich, ein Entwurf von Ludwig Baumann langte zu spät ein und mußte unberücksichtigt bleiben⁵⁷. Es scheinen hier immerhin – neben unbekannten Architekten von wohl geringerer Qualität – Namen von bedeutenden Wiener Künstlern wie Wilhelm Flattich (1826–1900)⁵⁸, Ludwig Baumann (1854–1936)⁵⁹ oder Otto Thienemann (1827–1905)⁶⁰ auf, auch Karl Stattler erarbeitete wiederum einen neuen Plan, und schließlich beteiligte sich auch Hermann Krackowizer⁶¹ an der Konkurrenz. Leider bieten die wenigen schriftlichen Anhaltspunkte keine Möglichkeit zur Beurteilung der eingesandten Entwürfe, doch wird man deren Qualität nicht zu niedrig veranschlagen dürfen⁶². Interessant im Hinblick auf die endgültige Entscheidung ist die Betonung der Einhaltung des finanziellen Rahmens durch Krackowizer, der dafür wiederum Reduktionen am Außenbau vorschlägt und auf »Säulen an der Fassade« beziehungsweise ein »großartiges Portal« verzichten will⁶³. Demgegenüber äußert sich der anonyme Verfasser des Projektes S. M. in seinem Begleitbrief zu den Einreichplänen etwas anders⁶⁴: Es wird »möglichste Monumentalität angestrebt«, um eine »Haupt-

55 Durch das Fehlen von monographischen Arbeiten über die einzelnen Architekten ist der Zugang zum Material derzeit kaum möglich; es steht zu erwarten, daß weitere Unterlagen anlässlich ausgedehnter Einzelstudien zur Architektur Wiens im 19. Jahrhundert bekannt werden.

56 OÖLA 82/88–97.

57 Die Teilnehmer waren: Ignaz Scheck/Linz (2 Projekte), Paul Hohegger/Linz (4 Projekte), Martin Göbl/Linz, C. Stattler, W. Flattich, L. v. Mojsisovics, Hermann Krackowizer, Max Schweda, Otto Thienemann/alle Wien, C. Walter/Stuttgart, W. Mössinger/Frankfurt, Leopold v. Claricini/Gradisca, Hermann Winkler/Bromberg, Schmitz, v. Els/Düsseldorf (nach: 42. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1884).

58 Thieme-Becker XII/77, R. Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 157, 198, 217. – Flattich war v. a. Spezialist für Bahnbauten und Arbeiterwohnhäuser.

59 Thieme-Becker II/78, Wagner-Rieger (zit. Anm. 58), S. 260f.

60 Thieme-Becker XXXI/31, Wagner-Rieger (zit. Anm. 58), S. 198f.

61 Zu Krackowizer vgl. unten Anm. 90.

62 Von besonderem Interesse wäre hier v. a. der Entwurf Ludwigs Baumanns, der damals eben am Beginn seiner Karriere stand; hier wäre unter Umständen eine neubarocke Fassadengestaltung zu erwarten.

63 OÖLA 82/15–17.

64 OÖLA 82/18–22, möglicherweise ist der Verfasser Max Schweda.

terre mit Oberlicht«, die »dekorativ ausgestattet werden soll«, werden »alle Ausstellungsräume vereint mit den die Hauptstiege umgebenden Corridoren«, die, »wie dies im Wiener Museum der Fall ist, mit Vorteil als Ausstellungsräume vornehmlich für Plastik verwendet werden können«. Die hier gegebene Beschreibung, die fast ebenso auf den Schmitz'schen Entwurf passen könnte, zeigt wieder deutlich das Streben zum Monument, die Betonung der Kommunikationsräume, die – gleichsam erst in zweiter Linie – als Ausstellungsräume Verwendung finden können; sehr deutlich ist hier der Einfluß des damals soeben errichteten Kunsthistorischen Museums in Wien spürbar, dem absolute Vorbildlichkeit zugebilligt wird.

Die Beurteilung der eingelangten Projekte behielt sich diesmal das Baukomitee vor, seine Entscheidung für das Projekt Schmitz⁶⁵ war eine einstimmige. Erst im September 1883 entschloß sich das Komitee, den Oberösterreichischen Ingenieur- und Architektenverein um ein Gutachten über das gewählte Projekt zu ersuchen⁶⁶. Dieser konstituierte nun seinerseits ein Komitee, bestehend aus den Architekten Edmund Hoke, Raimund Jeblinger und Ludwig Gyri, von der Stadtverwaltung wurde noch der Oberingenieur A. Waldvogel beigelegt⁶⁷. Dieser Ausschuß scheint mit seiner Begutachtung etwas gezögert zu haben, denn erst nach mehrfacher Aufforderung von seiten des Baukomitees erfolgte am 15. Oktober 1883 die Stellungnahme der Linzer Architekten, nachdem bereits am 4. Oktober der Verwaltungsrat des Museums die Annahme des Projektes Schmitz endgültig beschlossen hatte. Der »Bericht des vom Verein der Techniker in Oberösterreich gewählten Comités zur Überprüfung und Beurteilung der Concurrenz-Projekte für den Museal-Bau zu Linz«⁶⁸ ist ein wichtiger Beleg für die Situation in Linz nach der Wahl des Schmitz'schen Entwurfes. Bereits in den ersten Sätzen ist die Ablehnung der gesamten Konkurrenz seitens der einheimischen Fachleute spürbar: »Erscheint schon die geringe Beteiligung . . . an und für sich als ein seltsamer Fall . . . so sind auch unter den eingelaufenen Projekten nur wenige, aus welchen besonders schöpferisches Talent oder eine vorzügliche architektonische und künstlerische Leistung hervorleuchtet. Die meisten derselben bewegen sich in ihren Entwürfen befangen und unsicher in dem Rahmen des Programmes. – Die Ideenausrichtung vermochte sich bei vielen nicht über die Grenze der

65 Bruno Schmitz (1858–1916), Schüler der Düsseldorfer Akademie (H. Riffart); ab 1886 in Berlin ansässig. Eine Monographie über Schmitz fehlt. – Vgl. Thieme-Becker XXX/175, W. Weyres – A. Mann, Handbuch zur rheinischen Baukunst des 19. Jahrhunderts (1800–1880), Köln 1968, S. 92 (Werkverzeichnis), Julius Posener, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 40), München 1979, S. 629, und passim; Deutsche Bauzeitung 1880/205, 1881/304, 1884/125, 1886/512, 1892/528, 1894/80, 1903/541 und 585, 1916/197. – H. Schliepmann, Bruno Schmitz (XIII. Sonderheft der Berliner Architekturwelt), Berlin 1913.

66 OÖLA 82/67.

67 OÖLA 82/68, 69.

68 OÖLA 82/88–97.

Mittelmäßigkeit emporzuschwingen, und so läßt sich die Tatsache nicht abläugnen, daß der von der eingeleiteten Concurrenz beabsichtigte und erwartete Erfolg nur unvollkommen erreicht wurde.« Dementsprechend ablehnend fällt auch die Beurteilung des Projektes Schmitz aus, dem man unter Nachweis verschiedener technischer Mängel vorwirft, die Konkurrenz nicht aufgrund echter Überlegenheit für sich entschieden zu haben: »Architekt Schmitz besitzt die eigenthümliche, bestechliche Manier, seine Ideen in flüchtigen und kühnen Strichen zu skizzieren und dieses geschaffene Phantasiebild von effektübenden, von gewandter kunstfertiger Hand geführten Pinselstrichen auszuschmücken und jenen anmuthigen Reiz und Zauber zu verleihen, womit es auch dem Künstler, obschon mehr durch malerische als architektonische Leistung, gelang, das leicht empfängliche Auge und den Schönheitssinn zu fesseln sowie die Palme des Sieges zu erobern.« Ein weiterer, für die Gesamtsituation überaus bezeichnender Angriffspunkt gegen Schmitz bildet die Dekoration der Fassade: Wohl sei sie im großen gut gegliedert, aber »... Die dicklaibigen Säulen auf so bizarren Sockeln dünken uns nicht minder als ein an die Barockzeit mahnendes Unicum, dessen Verwendung für einen in classischem Style gedachten Monumentalbau etwas absonderlich ist, für welchen uns das Portal sowie die Fenster des zweiten Stockwerkes gleichfalls zu miniatur erscheinen«. Schließlich wirft man Schmitz die rücksichtslose Überschreitung der Bausumme vor, die »Lieblingsidee gehe ihm vor die Zweckmäßigkeit«. Demgegenüber favorisieren die Mitglieder des Ingenieur- und Architektenvereines das Projekt Walter/Stuttgart, einen Dreiflügelbau mit anscheinend recht durchschnittlicher Renaissancefassade, beziehungsweise den Plan Otto Thienemanns mit Kolossalordnung »nach Motiven des classischen Styles«. Die restlichen Entwürfe weisen nach Meinung der Begutachter schwere Mängel auf; bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Ansicht des Architektenkomitees, daß Karl Stattlers Projekt »mit dem Haupttrakte, seinem rückseitigen Ausbau des Stiegenhauses und der Aborte, den langgestreckten Seitenflügeln mit den endlosen Corridoren« einem »Schulpalaste« gleiche und für einen Museumsbau ungeeignet sei. Es ist schwer zu entscheiden, ob Stattlers Ruf in Linz durch seine Schulbauten dieses Urteil beeinflusste oder ob seine Lösung – man wird sich den Entwurf wohl ähnlich dem von 1877/ 78 vorstellen dürfen – bereits als veraltet empfunden wurde.

Die Antwort Bruno Schmitz' auf das Gutachten des Oberösterreichischen Ingenieur- und Architektenvereines ließ nicht lange auf sich warten⁶⁹: Sie ist in scharfem Ton gehalten, bezichtigt die »collegij« lediglich des Konkurrenzneides und verweigert jede Diskussion über »Stylbestrebungen« und »Fassaden- und Raumentwicklungen«. Etwas weniger verschlossen gibt sich Schmitz in einem am gleichen Tage (16. November 1883) verfaßten »Erläuterungs-

69 Datirt 16. November 1883; ÖÖLA 82/98–100.

bericht«⁷⁰ an den Verwaltungsrat, in dem er einer eventuellen Änderung »der von Konsolen getragenen Säulen« zustimmt. Doch wirft er bei dieser Gelegenheit dem Technikerverein vor, nur »den von den Vätern ererbten und durch diese sanctionierten Architecturtypen der classischen Periode eine Berechtigung zuzugestehen und alles andere . . . zu verdammen . . . Für die malerische, großartige, speziell österreichische barocke Renaissance des XVIII. Jahrhunderts, die eines Fischer von Erlach, Martinelli etc., die bedeutendste Epoche österreichischer Kunstgeschichte scheint ihnen das Verständnis abzugehen.« In dieser Auseinandersetzung manifestieren sich in deutlicher Weise sehr unterschiedliche Stellungen zu stilistischen Problemen, denen in der Folge nachzugehen sein wird. Mit der endgültigen Entscheidung des Verwaltungsrates war die immerhin fast neun Jahre dauernde Planungsphase⁷¹ des Musealbaues zu Ende gegangen. Mit der Annahme der Schmitzschen Pläne hatte man sich für ein ehrgeiziges Projekt eines jungen Architekten entschieden, der zu dieser Zeit am Beginn einer großen Karriere stand, die ihn mit den Entwürfen zum Victor-Emanuel-Denkmal in Rom (1883) beginnend bis zum Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (1903/13) zu einem der führenden deutschen Architekten der Zeit vor und um die Jahrhundertwende machte⁷².

Die von Schmitz eingesandten Wettbewerbspläne⁷³, die sich im Oberösterreichischen Landesmuseum erhalten haben, bestehen aus zwei Fassadenrissen und zwei Querschnitten durch das Gebäude; sie zeigen die hohe Qualität der Zeichenkunst des Architekten. Die zurückhaltend, jedoch suggestiv aquarellierten Federzeichnungen sind durch minutiöse Feinheit des Striches darauf angelegt, den Eindruck der Monumentalität und Großzügigkeit des Entwurfes zu erhöhen; und es war ja gerade diese Art des Entwerfens, die nicht vom Technischen, sondern vom Künstlerischen, nicht vom eigentlichen Plan, sondern von der Architekturzeichnung ausgeht, die vor allem die Kritik der Begutachter herausforderte, bei den Mitgliedern des Komitees aber Eindruck machte. Schmitz greift nun einen für Linz neuen Bautypus auf, den Zentralbau ohne Hof über quadratischem Grundriß. Dadurch ergibt sich im Gegensatz zu den bisher vorgeschlagenen Lösungen die Möglichkeit, den gesamten Bau als einheitlichen, in sich geschlossenen Block durchbilden zu können, der gegen die Mitte zu in der Kuppel gipfelt; diese kann hier durchaus als Bekrönung, als Hoheitsmotiv verstanden werden. Unter ihr liegt das monumentale Treppenhause, das mit seinem starken Höhenzug und der vorgesehenen Steigerung durch die Dekoration als Hauptraum des Museums gedacht war. Die Wirkung dieses Raumteiles wird dadurch noch verstärkt, daß der Besucher nach dem

70 OÖLA 82/101–104.

71 Seit der Konstituierung des ersten Komitees am 13. Juli 1874 (33. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1875).

72 Vgl. dazu Kapitel 4.

73 Anhang Bildquellen A.8.1–4.

Eintritt in das Gebäude zuerst in das Vestibül gelangt, das bewußt dunkel und niedrig gehalten ist⁷⁴. Über die Dunkelzone von erstem Treppenabsatz und Umgang des Parterres hinweg soll der Betrachter plötzlich in das verhältnismäßig helle Treppenhaus treten. Um dieses wird von Schmitz ein zweigeschossiger Umgang gelegt, der im ersten Stock als dreijochiger Arkadenumgang, im zweiten Obergeschoß jedoch als Laufgang ausgebildet ist, der sich mit sechs Fenstern an jeder Seite zum Stiegenhaus hin öffnet und durch Ersetzen von Wandteilen durch Säulen mit den angrenzenden Ausstellungsräumen verschmilzt. Dadurch ergibt sich zusammen mit dem auf schweren Pfeilern ruhenden Umgang des Erdgeschosses der Eindruck eines Arkadenhofes, in den die Treppe gleichsam hineingelegt wird. Dieses raffinierte Kommunikationssystem wird durch die im Nordwestrisalit liegende Nebentreppe vervollständigt, die erstes und zweites Obergeschoß verbindet⁷⁵. An die Umgänge schließen sich in allen Stockwerken die Sammlungs- und Arbeitsräume an, wobei an der Hinterfront durch Ausbildung einer lichthofartigen Einziehung zwischen den Eckrisaliten (eventuell schon im Hinblick auf eine spätere Erweiterung) weitere Möglichkeit zur Anbringung von Fenstern geschaffen wurde. Als Hauptraum des Gebäudes findet der Fest- oder Sitzungssaal seinen Platz über dem Vestibül, als Zielpunkt der Haupttreppe. An den quadratischen Hauptraum schließt Schmitz seitlich zwei durch eigene Fenster erleuchtete Annexräume an, die er in den Wettbewerbsplänen durch Vorhänge vom eigentlichen Saal abtrennt⁷⁶.

Auch am Außenbau vertritt Schmitz ähnliche Tendenzen: Durch Zusammenschluß von Souterrain und Erdgeschoß zu einem wuchtig rustizierten Sockel und »Verbergen« des zweiten Obergeschosses durch den Fries (die Beleuchtung erfolgt durch Oberlicht, eine Ausnahme bilden nur die Fenstergruppen in den Risaliten) wird eine Reduktion der Geschosse auf zwei, nämlich Sockel und Belletage, erzielt und damit wiederum die Monumentalität stark betont; entsprechend wuchtig und groß dimensioniert werden dekorative Einzelheiten wie Säulen, Gesimse, Verdachungen und letztlich auch der Fries eingesetzt, um die Einheit von Fassade und Baukörper überzeugend vorzutragen.

74 Neben dem Eingang waren ursprünglich keine Fenster vorgesehen!

75 Die Geschoßdifferenzierung des Inneren wird durch die Detailbildung noch unterstrichen. Erdgeschoß und Vestibül: schwere Pfeiler, dorische Ordnung, Andeutung von Rustizierung, gedrückte Wölbung. – Erstes Obergeschoß: Ionica, im Umgang Rundbögen vollständig ausgebildet, Säulen mit Entasis, Nobilitierung durch »Materialsichtigkeit«. – Zweites Obergeschoß: Kompositordnung, Betonung der Vielfältigkeit durch Einstellen von Rundbogen in übergreifenden Architrav, ornamentierte Säulen, Kleinteiligkeit der stark vorspringenden Architrave; starke Licht-Schatten-Wirkung; kontinuierliche Steigerung des ornamentalen Reichtums nach oben zu.

76 Eine Erklärung dieser Bildung steht aus! Die Anlage von Anräumen ähnlicher Art als Konstante der Wiener Architektur betonte R. Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße, Vorlesung an der Universität Wien SS1978. Eine ähnliche Bildung auch im Waffensaal (vgl. Anhang Bildquellen B.4.5).

Interessanterweise scheint Schmitz bereits im Sommer 1883, noch bevor eine endgültige Entscheidung über den Ausgang der Konkurrenz gefallen war, mit Detailfragen zur Gestaltung des Linzer Baues beschäftigt gewesen zu sein⁷⁷: So erörtert er schon im Juli eine Planänderung in Details, betreffend Türen und Aborte, und macht sich Gedanken über die Materialien der Innendekoration und die Ausmalung der Kuppel mit »Historienbildern⁷⁸«. Zur Reduktion der Kosten will er den Fries in Terrakotta oder überhaupt nur in Sgraffittomalerei ausführen; ein Monat später kommt Schmitz darauf noch ausführlicher zu sprechen⁷⁹ und teilt mit, daß er für die Figuren bereits einen Bildhauer gefunden hätte. Anscheinend hatte der Architekt zu dieser Zeit von seiten des Komitees bereits Zusicherungen erhalten; offensichtlich war man in Linz bemüht, keine unnütze Zeit mehr verstreichen zu lassen! Am 15. Oktober 1883 erhielt Schmitz das ausgesetzte Ehrenhonorar und die Einladung zu einem Besuch in Linz zur Besichtigung von Bauplatz und Sammlungen⁸⁰, der er in der Zeit vom 28. bis 30. Jänner 1884 im Zuge seiner Rückkehr aus Rom, wo er sich wegen der Konkurrenz zum Victor-Emanuel-Denkmal aufgehalten hatte, auch Folge leistete. Noch im November 1883 hatte er einen neuen Kostenvoranschlag ausgearbeitet, der sich nun auf 225 000 fl. belief, sowie ein Alternativprojekt für die Fassade vorgelegt, das er aber bald wieder verwarf⁸¹ und daher nicht erhalten ist. Nach Erstellung des Kostenvoranschlages wurde das Projekt um die Jahreswende 1883/84 endgültig von Landtag und Stadtgemeinde genehmigt⁸², so daß Schmitz am 6. März 1884 den offiziellen Auftrag zur Ausarbeitung von Detailplänen erhalten konnte⁸³. Doch war der Architekt nach Aussage der Korrespondenz mit den Mitgliedern des Verwaltungsausschusses, vor allem mit Dr. Habison, schon ab dem Winter mit der Detailplanung des Baues voll beschäftigt⁸⁴ und betrieb daneben die Anfertigung von Lichtdrucken⁸⁵ nach den Entwurfszeichnungen, die der schnelleren Bekanntmachung des Bauvorhabens dienen sollten.

Der in dieser Phase einzige unklare Punkt in der Planung war die Gestaltung der Hinterfront des Gebäudes. Obwohl in der Konkurrenzausschreibung ausdrücklich die Möglichkeit einer Bauerweiterung gefordert wurde, ist eine

77 OÖLA 82/291–313.

78 OÖLA 82/297, 298.

79 Die Briefstelle (15. August 1883, OÖLA 82/299) gestattet einen guten Einblick in die Vorstellungen des Architekten: »...Eckdekorationen sind in decent gefärbten hellen Terracotten resp. Majoliken auf Goldgrund, die ornamentierten Säulentheile aus gelbrothen Terracotten, die glatten Schäfte aus poliertem Granit und die Flächen der Facaden aus tiefrothem Blendziegel angenommen, die Tympana der Bogen in Sgraffitten.«

80 OÖLA 82/301, 302.

81 OÖLA 82/310, 311.

82 42. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1884, und OÖLA 82/54–59.

83 Ibidem und OÖLA 82/264–267.

84 Brief vom 14. Februar 1884 aus Rom (OÖLA 82/316–318) und die folgende Korrespondenz.

85 Ibidem und 82/335–336; zu den Lichtdrucken vgl. Anhang A.13.1–3.

Berücksichtigung dieser Bedingung durch Schmitz nicht nachweisbar, erst im März 1884⁸⁶ scheint es zur Diskussion über dieses Problem gekommen zu sein. Der in diesen Tagen ausgearbeitete Plan zur Erweiterung⁸⁷ sieht eine Umbauung des gesamten Areals zwischen Elisabeth- und Fadingerstraße dergestalt vor, daß um den Erstbau, an die Hinterfront anschließend, ein U-förmiger eingeschossiger Anbau gelegt wird; er sollte in der Mitte der Südfront einen großen Saal und in den seitlichen Flügeln, die in Eckpavillons gegen die Museumstraße hin abschließen sollten, Hallenanlagen mit Ausstellungsräumen enthalten. Diese eingeschossigen Anbauten sollten sich gegen die Gartenanlagen in »leichten Säulenarchitekturen, ähnlich den italienischen Höfen«, öffnen und auf der Straßenseite mit »niedrigen Balustraden« abschließen. Durch diese Anordnung wollte Schmitz wiederum eine verstärkte Geschlossenheit und Orientierung des Gesamtkomplexes erreichen; anstelle eines additiven Erweiterungsbaues sollte die Subordination der peripheren Teile unter die Gesamtwirkung, die natürlich in der Oberzone des Mittelbaues mit Fries und Kuppel kulminierte, treten. Obwohl direkte Hinweise nicht vorhanden sind, scheint man seitens des Verwaltungsrates diesen Vorschlägen zumindest für die damalige Zeit nicht zugestimmt zu haben, da man schließlich doch die Hinterfront als Außenwand zu dimensionieren und zu dekorieren beschloß⁸⁸.

Am 2. April 1884 waren schließlich die Einreichpläne fertig⁸⁹, und bereits Mitte April trat der Architekt Hermann Krackowizer⁹⁰ seinen Dienst als Bauleiter in Linz an. Am 19. Mai begannen die ersten Vorarbeiten der Oberösterreichischen Baugesellschaft, die in raschem Tempo fortschritten, denn schon im Juli war das Fundamentmauerwerk vollendet; am 14. August fand die Souterraingleiche statt, und bis zum Beginn der Winterpause war man mit der Errichtung des Mauerwerkes immerhin bis circa ein- bis eineinhalb Meter unter der Fußbodenhöhe des zweiten Stockwerkes gelangt⁹¹. Dieser schnelle Baufortschritt bot sogar für Schmitz Anlaß zur Besorgnis, er fürchtete Setzungen im Fundamentbereich⁹². Kurz vor Ende der Saison fand am 8. November 1884 die feierliche Grundsteinlegung in Gegenwart des Baukomitees und der Bauleiter Krackowizer und Scheck, jedoch ohne Beteiligung

86 Brief vom 3. März 1884 (OÖLA 82/320–322).

87 Skizze und Begleitbrief datiert 26. März 1884, OÖLA 82/28–30.

88 Brief vom 16. April 1884; OÖLA 82/333–334.

89 Anhang Bildquellen A.9.1–11.

90 Herrmann Krackowizer (1846–1914), nach Studium beim Baum der Rudolfsbahn (Steyr–Losenstein), dann in Wien bei Otto Thienemann tätig; ab 1874 selbständiger Architekt in Wien, ab ca. 1880 Tätigkeit in Linz (nach: Krackowizer–Berger, Biographisches Lexikon des Landes Österreich ob der Enns, Linz–Passau 1931, S. 170). – Der Anstellung Krackowizers war eine Ausschreibung des Postens vorausgegangen, in deren Folge von seiten des Verwaltungsrates Krackowizer gegen den Widerstand Schmitz' durchgesetzt wurde. Fürchtete Schmitz etwa Krackowizer als Konkurrenten? Er hätte jedenfalls lieber einen jungen Ingenieur an seiner Stelle gesehen (OÖLA 82/322–323, 326, 327, 484–515).

91 Zu den folgenden Angaben vgl. Anhang Bauchronologie.

92 OÖLA 82/333–334.

von Personen des öffentlichen Lebens, statt, in deren Verlauf eine Urkunde im Vestibül eingemauert wurde⁹³.

Im Laufe des Jahres 1884 beschäftigte sich Schmitz weiter mit den Entwürfen zu Details der Dekoration und der Innenausstattung. So nimmt er im August⁹⁴ ausführlich zum geplanten Fries Stellung, der in der Folgezeit das Hauptproblem der weiteren Planungsarbeit darstellt. Die Ausführung in Stein und nicht in einem Surrogat (Majolika, Terrakotta etc.) beziehungsweise in Malerei ist nun entschieden, in einem Schreiben an den Verwaltungsrat legt Schmitz ausführlich seine Ansichten zum Fries dar: Er solle in rheinischem Tuff ausgeführt werden, gegen den einheimischen Kalk, wie er am Stephansdom und der Votivkirche Verwendung gefunden hatte, sprächen angeblich der höhere Preis und die Tatsache, daß er zwar anfangs »schreiend hell« sei, aber bald nachdunkle und unansehnlich werde. In der Frage des Materials scheint sich jedoch bald die Ansicht des Baukomitees, daß einheimischer Stein vorzuziehen sei, durchgesetzt zu haben⁹⁵, der Fries wurde schließlich in Stotzinger Sandstein ausgeführt. Bereits zu diesem Zeitpunkt ist eine Trennung von Entwurf und Ausführung sicher, für erstere schlägt Schmitz – nicht ohne Pathos – eine Ausschreibung vor, »soweit die deutsche Zunge klingt«, für letztere einen »selbständigen Accord«, also ein scharfes Absetzen von künstlerischer Invention und handwerklicher Ausführung. Es ist jedoch festzuhalten, daß es zu der groß angekündigten Konkurrenz nie gekommen ist, offenbar verstand es Schmitz, sehr bald seinen »Kandidaten« Professor Melchior Zur Strassen⁹⁶ aus Leipzig für die Erstellung der Entwürfe durchzusetzen; im September 1884 kommt es deswegen zu einer Auseinandersetzung zwischen Schmitz und Krackowizer, da dieser in Wien Kontakt mit verschiedenen Bildhauern aufgenommen hatte⁹⁷. Es langten Kostenvoranschläge von verschiedenen bedeutenden Wiener Bildhauern, von V. Pilz, R. v. Weyr, H. Härdtl, Karl Sterrer und Josef Probst⁹⁸, ein, doch überschritten diese Wiener Angebote sämtlich die zur Verfügung stehenden Geldmittel, so daß Schmitz beziehungsweise sein eben beigetretener Teilhaber August Härtel am 20. Dezember 1884 den Auftrag für Zur Strassen erhalten konnte. Schmitz bringt auch die ersten Vorschläge zur Thematik des Werkes: Darzustellen sei »... die Entwicklung der Kunst und Industrie aus den Anfängen bis auf unsere Tage mit Bezug auf Österreich speziell Oberösterreich... und für die

93 Protokoll zur Grundsteinlegung OÖLA 82/519–523 (mit Lageplan des Grundsteines!).

94 Brief vom 24. August 1884; OÖLA 82/339–342.

95 Diese Frage wird in der betreffenden Korrespondenz Baukomitee – Schmitz nicht mehr berührt.

96 Melchior Zur Strassen (1832–1896), Schüler von W. J. Imhoff in Köln (1850/53) und Rauch in Berlin (1854–1857), 1870–1875 Professor in Nürnberg, dann in Leipzig tätig (Thieme-Becker XXXII, 157).

97 OÖLA 82/343–344.

98 OÖLA 80/430 ff., alle datiert September/Oktober 1884. Vgl. dazu: W. Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße (Wiener Ringstraße IX/3), Wiesbaden 1980.

Seitenfriese sowie die Eckcartouchen (welch letztere im Schilde die Wappen der Hauptstädte erhalten) . . . Motive zu wählen, welche sich ergeben aus den idealen Zwecken des Museums⁹⁹. Diesem allgemein gehaltenen, allegorisch auf die Gesamtheit der kulturellen Entwicklung hin abzielenden Programm stellte das Baukomitee am 23. Jänner 1885 seine konkreten Vorstellungen entgegen¹⁰⁰: Man wählte vier Szenen aus der Geschichte Oberösterreichs, gleichsam als historische »Momentaufnahmen«, aus:

1. »Szene aus der Hallstattzeit:« Die Betonung dieser Periode ist aus der damals soeben in Blüte stehenden Erforschung der Hallstattkultur und dem Erkennen ihrer großen Bedeutung zu verstehen. Man forderte ausdrücklich keine Kriegs-, sondern eine friedliche Genredarstellung¹⁰¹, deskriptive Genauigkeit in der Darstellung des gegenständlichen Details wird als selbstverständlich vorausgesetzt.

2. »Ausbreitung des Christentums in Ufernorikum:« Auch hier wünscht man keine dynamische Komposition, »keine Götterbilder, die gestürzt werden . . ., auch ist eine strenge Einheitlichkeit betreff der Zeit bei einer derartigen rein dekorativen Darstellung nicht nötig«. Dagegen ist man sehr besorgt, daß die darzustellenden Priestergewänder korrekt durchgeführt werden, um »evangelischen Tadel« zu vermeiden.

3. »Szene aus dem Nibelungenlied:« Hierbei denkt man an die Begegnung Kriemhilds mit Gotelind in Enns (XXI. Aventure).

4. »Belehnung Jasomirgotts durch Friedrich Barbarossa:« Hier wünscht man, sich eng an den Entwurf von Schwind für das Oberösterreichische Landhaus zu halten¹⁰².

Die Auffassungsunterschiede zwischen den Verantwortlichen in Linz und dem Architekten konnten aber schnell beigelegt werden, denn ein Brief von Schmitz vom 25. März 1885 berichtet bereits von der fortschreitenden Arbeit Zur Strassens an den Modellen und nimmt zu ästhetischen Fragen Stellung: »Ich bin mit Zur Strassens Wahl sehr einverstanden, denn jedenfalls ist die classisch-einfache Haltung und Linienführung für diese Friesarchitectur angebrachter als die durch rasende Technik und wilde Composition beliebt gewordene, moderne Richtung. Die Erzeugnisse dieser Richtung wirken allerdings in der Nähe betrachtet interessant und erfreuen das Auge durch das Lebensvolle und Sprudelnde der Phantasie, aus der Ferne aber (in einer Höhe wie an unserem Bau) wirken sie jedoch wie ein wüstes Conglomerat und nirgends findet man sich bemüßigt, auf Einzelheiten einzugehen. Ich erinnere Sie an die so interessante Fries-Composition des Wiener neuen Burgtheaters,

⁹⁹ Vgl. Anm. 94.

¹⁰⁰ OÖLA 80/423–430.

¹⁰¹ Vergleichbar in der Grundhaltung sind die Lunettenbilder in den Sälen der ur- und frühgeschichtlichen Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien (z. B.: Szene mit Steinzeitmenschen vor der Wohnhöhle).

¹⁰² J. Schmidt, Linzer Kunstchronik I, Linz 1951, S. 138f.

die Wirkung derselben ist, so schön auch die einzelnen Figuren an sich sind, eine durchaus unmonumentale. – Wenn ich auch den Bau in einer gewissen freien Renaissance durchdetailiere, so will ich doch dessen weihevollte Wirkung nicht zerstört wissen. Und Zur Strassen schlägt den richtigen Mittelweg ein, kein sklavisches Anlehnen an die Antike, und trotz vieler Freiheiten sind doch seine Compositionen ruhig und klar in den Massen und Linien.«¹⁰³

Schmitz bestimmt hier seinen Standpunkt zur Gestaltung des Frieses mit einer Vorliebe für die große Komposition mit hohem Pathosanspruch, jedoch unter Vermeidung von Verunklärung durch dekoratives Beiwerk, was ihn wieder in die Nähe antiker Kompositionsformen bringt.

Bereits im Sommer 1885 kommt es zu neuen, tiefergehenden Auseinandersetzungen um die künstlerische Gestaltung des Frieses. Vor allem die Bildung der Ecklösungen stellt für Schmitz ein schwieriges Problem dar, an dem er immer wieder arbeitet; er denkt an große, dekorative Eckmotive aus Festons, Ranken und Kartuschen und beauftragt einen Modelleur namens Miese mit der Erstellung eines Modells für die Ecklösungen, das dieser bald umändern muß, da es den Vorstellungen des Architekten wieder nicht entspricht. In dieser Zeit muß auch das Blatt mit zwei Entwürfen zu den Ecken von der Hand Schmitz'¹⁰⁴ entstanden sein, das einmal den Übergang des figuralen Frieses in die Kartusche (rechts) und einmal die Gestaltung der Risalitfelder zwischen Eckkartusche und Fenster (links) zeigt. Die ebenfalls figurale Gestaltung der Felder, wie sie Zur Strassen durchgeführt hatte (vgl. A.20.1), lehnte Schmitz auf das heftigste ab und bezeichnete das Zusammentreffen von Friesrelief und vorgestellten Freifiguren zu beiden Seiten der Fenster als »entsetzlich«. Diese Auseinandersetzung erreichte im September 1885 ihren Höhepunkt, als Schmitz das Modell der unbefriedigenden Ecklösung selbst zertrümmerte, Zur Strassen aber (wohl unter Mithilfe August Hartels!) eine zuvor gemachte Photographie ohne Wissen des Architekten nach Linz schickte und so seine Vorstellungen durchsetzen konnte. Bruno Schmitz' Erbitterung über diese Vorgänge ist entsprechend tief, er droht, von der Bauleitung zurückzutreten, und gibt eine grundsätzliche Erklärung zum Fries ab: »Für den Musealbau habe ich den freien Styl der *spätesten Hochrenaissance* angestrebt und keine classische strenge Richtung! . . . Es ist also von vorne herein unstatthaft, einen im Styl der Antike gehaltenen strengen Figurenfries an ein solches spät und frei gestaltetes Bauwerk anzubringen. Wenn Sie jetzt ein harmonisches Ganzes haben wollen, so müssen Sie Herrn Professor Zur Strassen auffordern . . . alle Details . . . einer Correctur zu unterwerfen.«¹⁰⁵

Neben den Schwierigkeiten mit der Gestaltung des Frieses gab es weitere

103 OÖLA 82/361.

104 Anhang Bildquellen A.16.1.

105 OÖLA 82/345–382 und passim.

Auseinandersetzungen mit Krackowizer und dem Aktionskomitee wegen der Planung zur Innenausstattung, die bereits im September 1884 begannen, als man versuchte, gegen den Willen des Architekten im Vestibül Garderoben einzubauen, wobei allerdings die von Schmitz geplanten (aber nie zur Ausführung gelangten) »Copien der Michel-Angelo'schen Meisterwerke der Medicäer«, die in Nischen an den Seitenwänden des Vestibüls Aufstellung finden sollten, in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt worden wären; es ist verständlich, daß man in Linz derartigen Ideen wenig Verständnis entgegenzubringen vermochte, wieder einmal prallen hier allgemeiner Anspruch und Orientierung auf das regional Begrenzte aufeinander. Im weiteren Verlauf der Dinge mußte Schmitz zusehen, wie aus chronischem Geldmangel Stück für Stück der von ihm ursprünglich sehr aufwendig geplanten Innenausstattung Sparmaßnahmen zum Opfer fiel. So nimmt es nicht wunder, daß der Ton der Korrespondenz zwischen Berlin (wohin Schmitz bezeichnenderweise inzwischen seinen Wohnsitz verlegt hatte) und Linz zunehmend kühler und das Interesse des Architekten am Linzer Bau immer schwächer wurde, zumal in dieser Zeit Schmitz' große Karriere in Deutschland begann. Wohl gleichsam als Abschluß seiner direkten Tätigkeit als Entwerfer ist ein umfangreiches Memorandum vom 1. Dezember 1885 an Krackowizer zu verstehen, das in exemplarischer Weise über Schmitz' Absichten für das Linzer Museum, darüber hinaus aber über seine künstlerische Einstellung in dieser Zeit im allgemeinen Auskunft gibt und das daher im Anhang in seinen wichtigsten Teilen wiedergegeben ist¹⁰⁶.

Für Bruno Schmitz spielten sich diese Auseinandersetzungen um Probleme der künstlerischen Gestaltung vor dem Hintergrund wirtschaftlicher und persönlicher Probleme ab. Bereits kurz nach der Assozierung mit Hartel, die Schmitz offensichtlich aus finanziellen Gründen durchführen mußte, stellte sich heraus, daß der als Kirchenbaumeister bekannt gewordene Hartel die Verbindung zu persönlicher Bereicherung und Erlangung von Privatgeschäften unter Umgehung des Jüngeren mißbrauchte. Die Trennung von Hartel und die gerichtlichen Auseinandersetzungen dauerten bis Oktober 1886 und betrafen am Rande auch den Linzer Bau, da es Unklarheiten bezüglich der Auftragserteilung für den Fries an Schmitz beziehungsweise an Hartel gab¹⁰⁷.

In der Zwischenzeit wurde der Baubetrieb vorerst ungestört fortgesetzt. Am 9. März 1885 begann die zweite Bausaison mit Fertigstellung des Rohbaues bis zum zweiten Stockwerk, worauf am 4. Mai bereits mit dem Versetzen der Sandsteinblöcke für den Fries begonnen wurde. Am 25. Juli war Gleichfeier, der Rest des Jahres war mit der Herstellung des Daches und der Kuppel ausgefüllt. Daneben wurde von Bildhauer Rudolf Cölln aus Leipzig unter

106 Zur Besprechung vgl. Kapitel 4.

107 OÖLA 82/338 ff.

Mithilfe von zwölf Gesellen die Ausführung des Frieses begonnen, man arbeitete den Winter hindurch ohne Unterbrechung bis zur Vollendung des Gesamtwerkes (110 m Länge) am 23. Oktober 1886. Buchstäblich im letzten Moment mußte noch das Programm des westlichen Frieses geändert werden, weil durch die Forschungen Julius Strnadts¹⁰⁸ die historische Wahrheit der vorgesehenen Szene mit der Belehnung Heinrich Jasomirgotts durch Friedrich I. 1156 in Zweifel gezogen wurde. Man änderte das Modell in »Die feierliche Belehnung Albrechts I. mit den österreichischen Ländern durch Kaiser Rudolf I. von Habsburg auf dem Reichstage zu Augsburg 1285«.¹⁰⁹ Dieses nun definitive Programm für den Fries sah neben den vier historischen Reliefs zehn Statuen an den Risaliten vor, die die Hauptbeschäftigungen des oberösterreichischen Volkes darstellen; die Statuen werden am Fries von thematisch entsprechenden Reliefs begleitet. Neben den Bildhauerarbeiten wurden im Jahr 1886 die Fassaden fertiggestellt und die Innenausstattung in Angriff genommen, die sich allerdings vorerst auf Vestibül und Treppenhaus beschränkte. Zu diesem Zeitpunkt übte bereits die prekäre finanzielle Lage des Musealvereines ihre Wirkung auf den Baufortschritt aus, so daß im Jahr 1887 nur mehr Adaptierungsarbeiten kleineren Umfanges und die Gestaltung der Umgebung des Gebäudes durchgeführt werden konnten. Eine erfreuliche Ausnahme in dieser Zeit der Stagnation bildet lediglich die Stiftung zweier großer Veduten für den Festsaal durch den Fabrikanten Moritz Löwenfeld aus Kleinmünchen^{109a}. Am 16. Oktober 1885 willigte der Stifter nach Besichtigung der Skizzen des Malers Adolf Obermüllner in die Ausführung der beiden Landschaftsbilder, Hallstatt und Kreuzen darstellend, ein. Im Oktober 1886 fand die Übergabe der Werke an das Museum statt. Die beiden Bilder schmückten die Stirnseiten der Annexräume des Festsaales (vgl. B.4.1) und wurden nach dem Zweiten Weltkrieg im Zuge von Modernisierungen des Inneren, denen auch andere Einrichtungsgegenstände zum Opfer fielen, *verbaut und den Blicken* des Betrachters entzogen.

Im Jahr 1888 war schließlich ein neuer Tiefpunkt erreicht: Im Inneren des Hauses ruhte jede Arbeit, nur die Gestaltung der Gartenanlagen wurde fortgeführt. Diese Unterbrechung des Baues fällt mit der großen Auseinandersetzung zwischen Musealverein und Landtag zusammen, die auf Seite des letzteren vorwiegend durch Julius Strnadt geführt wurde, der – neben vielem anderen – erstmals auch am Bau des Museums Kritik übte: Er bemängelte den großen Aufwand an Repräsentationsräumen, »ein Prachtstiegenhaus mit

108 Julius Strnadt, Die Geburt des Landes ob der Enns. Eine rechtshistorische Untersuchung über die Devolution des Landes ob der Enns an Österreich, Linz 1886; anonym (J. Schmidt?), Oberösterreichisches Landesmuseum, Manuskript (acht Seiten) im Stadtmuseum Nordico.

109 44. Bericht des Museums Francisco-Carolinum, Linz 1886, S. XVII.

109a OÖLA 80/352 ff.

äußeren Mauereinfassungen«, und die Unzweckmäßigkeit der Gesamtanlage. Diese Angriffe lösten verständlicherweise von seiten des Musealvereines heftige Gegenreaktionen aus, so daß am Höhepunkt der Polemik 1891 der Landtag alle Subventionen aussetzte¹¹⁰. So standen die Jahre 1889 und 1890 auch ausschließlich im Zeichen der Adaptierung der Landesgalerie, erst 1891 konnte durch Unterstützung der Allgemeinen Sparkassa die endgültige Innenadaptierung in Angriff genommen werden.

In dieser Zeit wurde auch die letzte wichtige künstlerische Frage des Museumsbaues entschieden, die Ausmalung der Kuppel des Treppenhauses. Bereits im Sommer 1886 schlägt Schmitz eine Initiative zur Kuppeldekoration vor, da er fürchtet, bei einer späteren Ausgestaltung könne die Wirkung des Ganzen verlorengehen. 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 Krafft und Horace de Saussure¹¹¹, die in dieser Zeit gemeinsam in Düsseldorf studieren. Schmitz selbst erklärt sich bereit, die Initiative durch einen Vortrag in Linz sowie durch Organisation einer Wanderausstellung mit den Entwürfen propagandistisch zu unterstützen. Der Plan scheitert an der Ablehnung durch die Mitglieder des Baukomitees.¹¹²

Eine weitere Initiative ging zwei Jahre später, 1888, von dem bereits erwähnten Fabrikantenehepaar Moritz und Marie Löwenfeld aus, das bereits 1885/86 die beiden Veduten für den Festsaal gestiftet hatte. Marie Löwenfeld empfiehlt den ihr bekannten dänischen Maler Oskar Willerup (1864–1931)¹¹³, den sie in München kennengelernt hatte, für die geplante Ausmalung. Obwohl es zu Kontakten zwischen Kaiser und Willerup und sogar zu einem Bewerbungsschreiben des Künstlers kam, gelangten auch diese Pläne nie zur Ausführung. Trotzdem sind einige in diesem Zusammenhang geäußerte Bemerkungen Kaisers von Interesse¹¹⁴: »Wie allenfalls die sehr bedeutenden Lünetten im Sinne des Baues und Zeitstiles, nach den Intentionen des Architekten und unseren eigenen aufgefüllt werden müßten, weist auf die Arbeiten eines Pozzo, Tiepolo, Kremser Schmid (!) oder Altomonte hin, wie sich solche der junge, offenbar strebsame Künstler zum Beispiel in St. Florian an den dortigen Deckengemälden usw. ansehen könnte. Bloß dekorative Motive ohne kräftig wirkende ornamentale Dekoration würden die bedeutenden Räume der Stiegenkuppel nicht ertragen, und wenn wir, aus naheliegenden Gründen, leider auf keine Meisterwerke der Kunst par excellence anzusprechen in der Lage sind, so dürften wir es doch nicht wagen, den Charakter des Baues

110 Zibermayr (zit. Anm. 1), S. 172 ff.

111 Thieme-Becker XXI, 402, beziehungsweise XXIX, 495.

112 OÖLA 80/352 ff.

113 Thieme-Becker XXXVI/19; OÖLA 80/356.

114 OÖLA 80/361–362 (Brief an Marie Löwenfeld).

durch ihm ferneliegendes, mehr oder minder Unzureichendes zu schädigen, zum mindesten in Frage zu stellen.« Es spricht aus diesen Zeilen ein eindeutiges Bekenntnis zu einer im weitesten Sinne »neobarocken« Gestaltung, wie sie auch die Pläne Bruno Schmitz' von Beginn an vorsehen. Es sind transitorische, dynamische Kompositionen, deren Vorbilder eben unter anderem auch bei den Künstlern liegen, die Kaiser in bunter Reihenfolge aufzählt.

Umso seltsamer mutet dann die endgültige Ausführung an, über deren Entstehungsgeschichte keine Quellen Auskunft geben. Ihr Autor ist Franz Attorner aus Ottensheim¹¹⁵, der die Ausmalung 1891/92 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. Auffallend an Attorners Bildern ist die völlig andere Grundhaltung gegenüber den Positionen von Schmitz und Kaiser. Anstelle der großen Komposition ist eine Form der Allegorie getreten, die Zuständlichkeit in den Vordergrund stellt, wobei Transzendentes (z. B. die spielenden Putten), Allegorisches (z. B. diverse Personifikationen), Historisch-Anekdotenhaftes und Wirklich-Genrehaftes sich zu einem etwas seltsam anmutenden Ganzen verbinden. Angesichts dieser Lösung erhebt sich die Frage, wie eine solche mit den Intentionen der maßgeblichen Kräfte des Musealbaues nicht übereinstimmende Dekoration des zentralen Raumes im neuen Gebäude zustande kommen konnte. Die Thematik ist erklärbar durch die im Gefolge der Auseinandersetzungen mit dem Landtag einsetzende Besinnung auf das Landeskundlich-Bodenständige; es bleibt allerdings die Frage offen, ob der Wandel der Form dem des Inhaltes Folge leistete oder ob einfach in diesen Jahren der finanziellen und ideellen Bedrängnis der Wunsch nach baldiger Vollendung alle Bedenken überwog.

Die letzten Jahre des Museumsneubaues ab der Wiederaufnahme 1891 sind erfüllt von vielen kleinen Adaptierungsarbeiten und von der Übersiedlung der Sammlungsgegenstände in das neue Haus. Unter diesen Abschlußarbeiten ist nur die Ausmalung des Waffensaaes hervorzuheben, die vom Maler Franz Gstöttner nach Entwürfen von Professor Franz Schiefthaler ausgeführt wurde. Auch das Programm dieser Dekoration mit den Wappen berühmter oberösterreichischer Adelsgeschlechter ist ganz auf die Funktion des Baues als Landesmuseum bezogen^{115a}. Bereits im Juli 1893 konnte die Landesgalerie zugänglich gemacht werden, und mit der feierlichen Eröffnung des Gebäudes durch Kaiser Franz Joseph am 29. Mai 1895 stand das neue Museum dem Publikum zur Verfügung. 1899 wurde schließlich über Anregung von Bruno

115 Die Kuppelfresken im Oberösterreichischen Landesmuseum, Flugblatt o. J. (ÖÖLM, graph. Sammlung). Biographie und weitere Arbeiten unbekannt.

115a ÖÖLA 80/170 ff., Anhang Bildquellen B.4.3.1.

Schmitz das barocke Schmiedeeisengitter als Abschluß der Anlage gegen die Museumstraße aus dem Hof des Landestheaters hierher versetzt; dies bietet wiederum einen Hinweis, als wie wenig unterschiedlich damals Neurenaissance und österreichischer Spätbarock empfunden wurden. Damit war die Neuerichtung des Oberösterreichischen Landesmuseums nach immerhin 20 Jahren Planungs- und zwölf Jahren Bauzeit endgültig abgeschlossen.

4. Zu kunsthistorischen Fragen – Typologie und Stil

Das Museum stellt eine der führenden Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts dar¹¹⁶. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstehen aus früheren Vorstufen, wie z. B. fürstlichen Sammlungen, die großen öffentlichen Museen, die vorerst noch großteils auf Gegenstände der Kunst beschränkt bleiben¹¹⁷. Die bald notwendig werdende architektonische »Fassung« der Sammlungen gehört zu den Aufgaben der Architektengeneration des Klassizismus. Als es im Gefolge vorwiegend frühromantischen Ideengutes zu einer Sakralisierung des Kunstbegriffes kommt, übt dies wiederum Einfluß auf die allgemeine Auffassung vom Museum aus; Hölderlins Wort von der »ästhetischen Kirche« umreißt am treffendsten den gesamten Problembereich¹¹⁸.

Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts kommt es einerseits zur Vermischung des ursprünglich humanistisch-aufklärerischen Museumsbegriffes mit verschiedenen anderen Tendenzen, vor allem mit dem Nationalen, das ab den Befreiungskriegen zu einem Leitmotiv der Kunst wird, andererseits im musealen Bereich zu einer Differenzierung der Aufgaben und Ziele und damit zur Ausbildung verschiedener Museumstypen, die nun neben das Kunstmuseum treten, wie dem kunst- und kulturgeschichtlichen Museum¹¹⁹ oder dem Kunstgewerbemuseum¹²⁰. Diese neuen Museumsgattungen finden ihren

116 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, S. 31. – H. Beenken, *Schöpferische Bauiddeen der Romantik*, Mainz 1952, S. 47 ff.

117 V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870*, München 1967, S. 24–30 und 38–145.

118 Sedlmayr (zit. Anm. 116), S. 33 f. – G. Calov, *Die Museumskirche*, in: *Festschrift Dr. hc. Eduard Trauscholdt zum 70. Geburtstag am 13. Jänner 1963*, Hamburg 1965, S. 11–38. – H. Beenken, *Der Historismus in der Baukunst*, in: *Historische Zeitschrift* 157/1938, S. 62: »Statt der Kathedrale das Museum, das ist die Wirklichkeit, vor die sich das 19. Jahrhundert gestellt gesehen hat«.

119 B. Denecke–R. Kashnitz (ed.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 39), München 1977.

120 B. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 22), München 1974. – Eine architekturhistorische Zusammenschau der einzelnen Museumstypen existiert m. W. nicht.

Niederschlag in der Ausbildung neuer architektonischer Lösungen, die in der zweiten Jahrhunderthälfte an die Seite des klassischen Kunstmuseums treten und das Erscheinungsbild des Museums im 19. Jahrhundert erneut erweitern.

Es sind daher in typologischer Hinsicht zwei Fragen zu stellen: 1. Welchem Typ von Museum ist das Oberösterreichische Landesmuseum zuzurechnen?, und 2. Welche Bau-Typen stehen dafür zur Verfügung beziehungsweise finden Verwendung? Walter Wagner¹²¹ hat in einem Aufsatz die Museumsgründungen der Donaumonarchie außerhalb Wiens untersucht und die Einheitlichkeit dieser Institute herausgestellt. Das Zusammenwirken von national-österreichischer (»vaterländischer«) und landeskundlicher Ausrichtung bildet eine Konstante, die trotz unterschiedlicher fachlicher Ausrichtung – auf Naturwissenschaft beziehungsweise Geschichte – diese Institutionen zu einer festen Gruppe verbindet, die man als »Provinzialmuseen der Donaumonarchie« bezeichnen könnte¹²². Trotz der verschiedentlich außerordentlich starken Betonung der Naturwissenschaften, wie sie auch in Oberösterreich nach der Jahrhundertmitte spürbar wurde¹²³, sind diese Museen zur Gruppe der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen zu zählen¹²⁴; sie treten als eigener Museumstyp erst im späteren 19. Jahrhundert auf. Jörn Bahns¹²⁵ hat erstmals die architektonische Ausformung dieses Museumstyps untersucht und konnte zwei Hauptströmungen unterscheiden: 1. Bauten, die sich am Typus des Kunstmuseums orientieren, also als Sammlungsgebäude, als »Palast der Künste«, auftreten, und 2. das kulturhistorische Museum im engeren Sinne, das die Sammlungsräume den Ausstellungsgegenständen »milieugerecht« anpaßt, und, einem »Agglomerationsprinzip« folgend, auch am Außenbau den Inhalt des Museums deutlich macht. Diese Form des kunst- und kulturgeschichtlichen Museums ist natürlich von dem überragenden Beispiel des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg bestimmt (errichtet ab 1857, ständige Zubauten bis 1920), doch entwickelt sich dieser Bautyp als selbständiger Zweig erst in den neunziger Jahren, beginnend mit dem Schweizerischen Landesmuseum (1890), der schließlich mit dem Bayerischen Nationalmuseum und dem Märkischen Landesmuseum in Berlin kulminiert.

Für den Bau des Oberösterreichischen Landesmuseums hielt man sich in allen Phasen der Planung unzweifelhaft an die erste Gruppe; eine bereits früh

121 W. Wagner, Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie, in: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum (zit. Anm. 119), S. 19–28.

122 Zum Begriff: (A.11g), Die Provinzialmuseen in Österreich, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung in Augsburg 1879, Nr. 315, 316 (mit betont negativem Urteil über das Oberösterreichische Landesmuseum!) und ders., Über das Musealwesen in den Provinzen, in: Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines 1881, S. 19 (nicht einges.).

123 Vgl. die Satzungen von 1857. Zibermayr (zit. Anm. 1), S. 166.

124 Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum (zit. Anm. 119), S. 206 und passim.

125 J. Bahns, Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts, in: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum (zit. Anm. 119), S. 176–189.

auftretende ablehnende Haltung gegenüber der Verwendung mittelalterlicher Formen konnte festgestellt werden¹²⁶. So gehören die Entwürfe von 1853/54 eigentlich dem Typus des Kunstmuseums an; als vergleichbare Beispiele wären hier die Kunsthalle in Bremen (1844–1849 von Lüder Rutenberg errichtet)¹²⁷ oder das Museum Ferdinandeum, heute Tiroler Landesmuseum in Innsbruck¹²⁸, zu nennen. Hier kamen nach mehreren Planungsvorstufen die Entwürfe Anton Mutschlechners zur Ausführung; sie lehnen sich eng an die Karlsruher Kunsthalle an. Bezeichnend ist die Reduktion des Dekors gegenüber dem Vorbild, die an die Vereinfachungstendenzen in der österreichischen Architektur vor 1848 denken läßt¹²⁹, eine Grundhaltung, die auch in den Linzer Entwürfen spürbar wird. In der inneren Organisation des Baues ist Mutschlechners Entwurf den Linzer Projekten ebenso vergleichbar, wenn auch der Rundsaal der Mittelachse und der durchlaufende Korridor in Innsbruck ein höheres Maß an Großzügigkeit verraten.

Den Plänen von 1853/54 gegenüber tritt mit dem ersten Bauprogramm von 1877 ein wichtiger Wandel ein. Wohl bleibt die Grundform unverändert, doch wird jetzt ausdrücklich eine Kapelle in mittelalterlichem Baustil zur Aufbewahrung mittelalterlicher Plastik gefordert, womit zu einem – gemessen an der Gesamtentwicklung – recht frühen Zeitpunkt Ambientegedanken in Linz auftauchen, die während der gesamten Planungsphase bis 1880 nie fallengelassen werden. Obwohl eine direkte Anregung dazu nicht gefunden werden konnte, ist der Hinweis auf Nürnberg naheliegend. Daneben sind selbstverständlich auch Einflüsse außermusealen Ursprunges anzunehmen; als Beispiel sei die 1876 im Münchner Glaspalast veranstaltete »Kunst- und Industrie-Ausstellung« genannt, in deren Zusammenhang »ein kapellenartiger Raum mit romanischen Eingängen« für religiöse Kunst gezeigt wurde¹³⁰. Diese Bestrebungen, die durch das Projekt Schmitz scheinbar etwas in den Hintergrund gedrängt wurden, fanden in Linz ihre Fortsetzung durch die Aufstellung milieugerechter Interieurs¹³¹.

Abgesehen von diesen Milieubestrebungen bleibt jedoch der Kunstmuseumstypus in Grundform und äußerer Erscheinung dominierend. Inter-

126 Vgl. S. 4.

127 Plagemann (zit. Anm. 117), Abb. 92; als beliebiges Beispiel für die Verbreitung des Typus (bei unterschiedlicher formaler Behandlung!).

128 Ibidem, S. 152–155, Abb. 184–186.

129 Zur »Sparideologie« der österreichischen Architektur bis 1848 vgl. R. Wagner-Rieger, *Romantik und Historismus*, in: R. Wagner-Rieger – W. Krause (ed.), *Historismus und Schloßbau* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28), München 1974, S. 17. – R. Wagner-Rieger, *Vom Klassizismus zur Sezession*, in: *Geschichte der Architektur in Wien*, in: *Geschichte der Stadt Wien VII/3*, Wien 1973, S. 132.

130 Nach J. Bahns (zit. Anm. 125), S. 185. – Weitere Beispiele bei: G. Himmelheber, Gabriel Seidl's Bau des Bayrischen Nationalmuseums, in: *Münchner Jb. d. Bildenden Kunst*, 3. Folge/XXIII/1972, S. 187–212.

131 »Gothisches Zimmer«, »Bauernstube«, vgl. Anhang Bildquellen B.4.2–4.6.

essanterweise steht im Mittelpunkt der Diskussion der Vierflügelbau um einen beziehungsweise zwei Höfe, wobei hier die Wiener Hofmuseen als Vorbild im weitesten Sinne angesehen werden müssen¹³². Eine Parallele dazu bildet das Kärntner Landesmuseum Rudolfinum, das ja durch Lettmayr direkt in die Diskussion einbezogen wurde. Es steht sowohl im Typus der Zweihofanlage mit umlaufendem Korridor als auch in der Durchbildung des Äußeren mit Kolossalordnung in Renaissanceformen auf der Stufe des Lettmayrschen Entwurfes. Durch die Person seines Schöpfers Gustav Gugitz, der dem Kreis van der Nüll – Siccardsburg entstammte, ist beim Rudolfinum darüber hinaus die Verbindung zu Wien deutlich gegeben¹³³.

Der von Höbarth vorgeschlagene Langbau, der letztlich dem Typus des Galeriebaues angehört, läßt sich nicht auf ein bestimmtes Vorbild zurückführen. Stellvertretend für die zahlreichen Repräsentanten dieses Typus seien die Alte Pinakothek in München (1826/36) und Sempers Dresdner Galerie (1847/55) genannt. Eine interessante Parallele zu den Entwürfen Höbarths bildet das Großherzogliche Museum in Schwerin, das ungefähr gleichzeitig den Typus des Langbaues auf ein kunst- und kulturgeschichtliches Museum überträgt. In der Austeilung der Räume, namentlich in der Reduktion der Dreizeiligkeit der großen Galerien auf eine zweizeilige Anordnung und dem Anfügen von Annexbauten zu einem U-förmigen Grundriß, ergeben sich Ähnlichkeiten zu dem Entwurf A.5.1.

Der endgültige Entwurf von Bruno Schmitz für Linz bleibt wohl weiter im Rahmen des Kunstmuseumstypus, greift aber eine weitere Möglichkeit der Gestaltung auf, die Anordnung der Räume um ein in der Mitte liegendes Stiegenhaus. Gedanken an einen Zentralbau begegnet man in der Linzer Planung schon 1879, wenn Karl Höbarth ausführt, daß »das Charakteristische eines Museums . . . das Zentrale« sei¹³⁴; hiebei ist allerdings unklar, in welchem Zusammenhang diese Aussage gemeint ist, da ja Höbarth selbst für die Errichtung eines Langbaues eintrat.

Die Voraussetzungen für den Entwurf Schmitz' schuf bezeichnenderweise Ludwig Lange¹³⁵ mit dem 1856–1858 errichteten Museum in Leipzig. Er führte mit diesem Bau einen neuen Typ in die Musealarchitektur ein, der allansichtig konzipiert war, wobei er die Ausstellungsräume an die Außenseite rückte und so auf Oberlicht verzichten konnte, das auf die leicht überhöhte Mittelkuppel reduziert wurde. Schmitz, der zu Leipzig enge Beziehungen unterhielt und zeitweilig auch dort ansässig war, hat die Hauptzüge dieses Baues übernom-

132 Das Kunsthistorische Museum der Residenzstadt galt als unerreichbares Vorbild. Bahns bezeichnet es als kunst- und kulturgeschichtliches Museum, eine Zuordnung, die wohl einer näheren Erklärung bedürfte!

133 Hartwagner (zit. Anm. 49), S. 228 f. (mit Abb.).

134 Höbarth (zit. Anm. 44), S. 5, 6.

135 Plagemann (zit. Anm. 117), S. 176 ff.

men, so daß man das Leipziger Museum mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorstufe und Anregung zum Linzer Bau betrachten darf. Jedoch sind bei Lange noch einzelne Unterschiede gegenüber dem jüngeren Konzept feststellbar: Der kubische Block des Außenbaues ist geschlossen; hier tritt eine weitere Differenzierung der Baumasse mittels Einführung von Eckrisaliten erst in späteren Bauten wie Josef Ziteks Museum in Weimar (1863/69)¹³⁶ oder der gleichzeitig entstandenen Kunsthalle in Hamburg von Hermann von der Hude und Georg Theodor Schirrmacher auf. In der Organisation des Inneren verzichtet Lange in Leipzig nicht auf den Mittelsaal als Ausstellungsraum und muß daher die Treppenanlage in einen seitlichen Nebenraum verlegen (wie dies in Linz im Nebentiegenhaus zwischen erstem und zweitem Obergeschoß der Fall ist!). In Weimar rückt man den als zweiflügelige Treppe angelegten Aufgang zwar in die Mitte, doch mündet die Stiege auf einen Korridor; in Hamburg wird das Kommunikationssystem erweitert, indem der einfache Treppenlauf in einem zentralen Oberlichtsaal aufsteigt. Vorgebildet ist die Schmitz'sche Lösung für Linz mit Kaisertreppe und Umgang ferner im Schlesischen Museum der Bildenden Künste, das 1875–1879 nach Plänen Otto Ratheys errichtet wurde¹³⁷; man darf annehmen, daß Schmitz auch diesen Bau gekannt hat.

Es ist also festzuhalten, daß sich die typologischen Voraussetzungen für den Bau des Oberösterreichischen Landesmuseums in der deutschen Museumsarchitektur des dritten Jahrhundertviertels finden, wohingegen bei den älteren Planungen, soweit feststellbar, eher Anregungen aus der österreichischen Architektur anzunehmen sind.

Diese Sonderstellung des endgültigen Entwurfes tritt auch im Stilistischen deutlich in Erscheinung, der Bau widersetzt sich als »Importstück« einer Eingliederung in die Architektur des österreichischen Historismus. Für den Schmitz'schen Plan ist in Großform wie Detail eine Vorliebe für das betont Monumentale, ja Kolossale charakteristisch. Dies kommt besonders deutlich in den das Temperament des Entwerfenden unmittelbar widerspiegelnden Studien zu architektonischen Details (z. B. A.16.2.3) zum Vorschein. Diese Grundhaltung begegnet in der deutschen, von Berlin bestimmend beeinflussten Baukunst ab den späten siebziger Jahren; sie ist von Julius Posener¹³⁸ als »Wilhelminismus« bezeichnet worden. Unter Berücksichtigung aller Problematik des Begriffes, der keinesfalls rein formal-stilistisch aufgefaßt werden sollte, trifft dieser Terminus doch eine Hauptströmung im offiziellen Bauen des Zweiten Deutschen Kaiserreiches, dessen gesteigertes Repräsentationsbedürf-

136 Ibidem, S. 184 ff., Abb. 219–223.

137 J. Bahns (zit. Anm. 125), S. 184, Abb. 93; allerdings läuft die Treppe hier in das zweite Obergeschoß weiter, womit der großangelegte Kuppelraum in Linz wohl als Erfindung Schmitz' bezeichnet werden darf.

138 J. Posener (zit. Anm. 65), S. 81 ff.

nis einen frühen Ausdruck in Paul Wallots Reichstagsgebäude (1884–1894) fand und schließlich im Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (1898–1913) von Bruno Schmitz, dem »Großmeister des Wilhelminismus« (Posener), gipfelte. Es stehen damit die Linzer Entwürfe von 1883 an einem Wendepunkt in der Berliner Architektur, die nach einer Phase entwicklungsgeschichtlicher Stagnation mit dem Auslaufen der klassizistischen Richtung der späten Schinkel-Schule um 1870¹³⁹ in den Jahren um 1885 einem Neuansatz zustrebte. Inwieweit dieser Wandel durch Einflüsse aus anderen deutschen Gebieten – Schmitz selbst kam ja über Düsseldorf und Leipzig nach Berlin – hervorgerufen wurde, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden, zumal eine zusammenfassende Arbeit zu diesem Thema aussteht. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, daß der übersteigerte Monumentalanspruch der Bauten des Wilhelminismus schon im dritten Jahrhundertviertel seine Vorläufer hat; als besonders markantes Beispiel sei der bereits ab 1866 entstehende Justizpalast in Brüssel von Joseph Poelaert genannt.

Man gewinnt den Eindruck, daß gerade diese Betonung des Repräsentativen in Linz Eindruck machte und das Gefühl hervorrief, etwas Außergewöhnliches zu besitzen, wie dies in den Kreisen des Musealvereines auch öfter ausgesprochen wurde¹⁴⁰. Man war damals im Aktionskomitee bestrebt, dem Gedanken des Vereines und damit dem Land ob der Enns ein Denkmal zu setzen, wofür nicht zuletzt das Programm von Fries und Innendekoration spricht. Die Verbindung von Museum und Denkmal war dem 19. Jahrhundert eine selbstverständliche Möglichkeit¹⁴¹, es konnte sogar der Monumentcharakter die praktische Funktion eines Museums weit übertreffen; die »Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser-Friedrich-Museum« in Görlitz (errichtet 1898–1902 von Hugo Behr)¹⁴², die in der Grunddisposition einige Ähnlichkeiten mit Linz aufweist, ist ein extremes Beispiel dafür aus der Blütezeit des Wilhelminismus. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß auch Schmitz den Bautyp des Museums wählte, der durch seine Allansichtigkeit und konsequente Steigerung auf ein Zentrum hin dem Denkmal am nächsten steht. Man muß das Linzer Museum im Hinblick auf Schmitz' spätere Denkmalschöpfungen (Kaiserdenkmal auf dem Kyffhäuser, Nationaldenkmal Wilhelm I. in Berlin, Denkmal an der Porta Westfalica, Denkmal am Deutschen Eck, in Koblenz, Völkerschlachtdenkmal etc.) betrachten, um etwas von der Faszination verstehen zu können, die seine Entwürfe in Linz ausübten.

139 E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 25), München 1977.

140 44. Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1886; vgl. auch Höbarth, oben S. 12.

141 R. Kashnitz, *Museum und Denkmal*, in: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum* (zit. Anm. 119), S. 152.

142 Ibidem, S. 172 mit Abb.

Im Oeuvre Schmitz' stellt das Oberösterreichische Landesmuseum in Linz den Anfang einer großen Karriere dar. Es ist der erste große Entwurf des damals fünfundzwanzigjährigen Absolventen der Düsseldorfer Akademie, wo er Architektur und Malerei studiert hatte. Doch noch im selben Jahr gewinnt er den Wettbewerb für das Victor-Emanuel-Denkmal in Rom, der ihm internationale Anerkennung und Bekanntheit einträgt. Es folgen Aufträge in Deutschland, Schweden, der Schweiz und Amerika. Da es für die Linzer Entwürfe keine bekannten Vorstufen im Werk des Künstlers gibt, ist eine Ableitung der Formen nur bedingt möglich. Auffallend ist die betont plastische Durchbildung des Baukörpers, wobei danach getrachtet wird, Architektur und Plastik zu einer dekorativen Einheit zu verbinden. Diese Tendenz hat Schmitz im Entwurf zum Victor-Emanuel-Denkmal noch gesteigert¹⁴³; hier wird das zentrale Reiterstandbild von der Architekturkulisse einer dahintergelegten Kolonnade, deren dominierender Mittelteil mit Portikus von zwei monumentalen Triumphquadrigen bekrönt ist, umfassen. Diese Steigerung der dekorativen Dichte nach oben zu findet sich auch am Francisco-Carolinum, wo der Fries und die bekrönenden Obelisksen einen bewußten Gegensatz zum schmucklosen Sockelgeschoß darstellen; diese »Kopfschwere«, die auch in der gleichzeitigen österreichischen Architektur festgestellt werden kann¹⁴⁴, bildet ein bedeutsames Merkmal des späten Historismus. Bezüglich des Motives eines das gesamte Gebäude umlaufenden Frieses sei auf den Pergamonaltar verwiesen, der 1880 in Teilen in Berlin erstmals öffentlich ausgestellt war und dessen Wirkung auf die damalige Kunstwelt nicht zu gering veranschlagt werden sollte¹⁴⁵.

Bezüglich der Herkunft der Detailformen gibt Schmitz selbst einen Hinweis, wenn er in einem Brief erwähnt, er werde nach Genua fahren, um dort »Spezialstudien« zu machen, und später dies nochmals bestätigt¹⁴⁶. Tatsächlich erinnern einige Detailformen wie die schweren Gesimsprofilierungen, die Bildung der Fenster in den Seitenfassaden mit eingestellten Doppelsäulen sowie die Masken in den Spandrillen der Risalitfenster beziehungsweise den Erker- austragungen an der Rückseite an ähnliche Formen an genuesischen Palästen¹⁴⁷, doch ist von einem derart starken künstlerischen Temperament wie Schmitz natürlich keine wörtliche Übernahme von Motiven zu erwarten, das historische Vorbild bot einem Historisten wie ihm Anregung zur eigenen Erfindung, nicht Vorlage zur Kopie. Ein weiteres Charakteristikum des endgültigen Linzer

143 Schliepmann (zit. Anm. 65), Tafel 1.

144 R. Wagner-Rieger (zit. Anm. 58), S. 220.

145 E. M. Schmidt, *Der große Altar zu Pergamon*, Leipzig o. J. (1961), S. 8; zum Fries wäre eine eigene Untersuchung nötig, vgl. dazu: Peter Bloch, *Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Düsseldorf 1975, v. a. S. 51 ff. (mit weiterer Literatur).

146 OÖLA 82/361 und Manifest (Anhang).

147 Etwa Palazzo Tursi, Banco, Doria, Villa Cambiaso. – M. Labo, *I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens e altri scritti d'architettura*, Genua 1970, z. B. S. 120 (Abb.).

Planes ist das Streben nach größtmöglicher Materialgerechtigkeit, wobei die hervorzuhebenden Gebäudeteile (Fries, Säulen etc.) in einem »edlen Materiale« ausgeführt werden sollten; diesem Bestreben könnte auch die Verwendung von Blendziegeln an den Mauerflächen anstelle von Verputz entspringen. Ein großer Teil der Intentionen des Architekten konnte in diesen Belangen allerdings nicht verwirklicht werden. Man wird das Linzer Erstlingswerk Schmitz' als eigenständige Leistung von hoher Qualität betrachten dürfen, das bereits die spätere Entwicklung des Architekten in ihren Ansätzen erkennen läßt und damit eine wichtige Vorstufe zu den späteren Hauptwerken darstellt.

Es ist naheliegend, daß sich dieses Konzept, das Schmitz bei der Konkurrenz in Linz vortrug, von den Entwürfen der Mitbewerber deutlich abhob, für deren stilistisches Niveau stellvertretend der Bau in Klagenfurt oder auch die 1886 durchgeführte Umgestaltung des Ferdinandeums in Innsbruck¹⁴⁸ stehen kann; dies spielt auch in der Beurteilung des Schmitzschen Projektes durch die einheimischen Architekten eine ausschlaggebende Rolle. Wenn hier in der Diskussion von der einen Seite das Wort »barock« noch als abwertender Gegenbegriff zum »classischen Styl« verwendet wird, vom Vertreter der nächsten Generation aber bereits die Eigenart und Bedeutung des Barock erkannt und bewußt als Gestaltungsmittel eingesetzt wird, so ist dies Zeichen eines Stilwandels zwischen Strengem und Späthistorismus. Vor diesem Hintergrund stellt sich das Oberösterreichische Landesmuseum als in seiner Grundhaltung »neubarocker« Bau dar, der mit den gleichzeitigen Bestrebungen in der Wiener Architektur auf einer Stilstufe steht und nur seine Dekorationsmotive einer »freien, spätesten Renaissance«¹⁴⁹ entnimmt. Man sollte in diesem Zusammenhang nicht übersehen, daß die Mitglieder des Aktionskomitees hier gegen den Widerstand der »Fachleute« sich für die modernste Lösung entschieden¹⁵⁰.

Im Laufe der Planungsarbeit für das Museum stellte sich bei Schmitz ein weiterer Wandel ein, der durch das Manifest vom 1. Dezember 1885 dargelegt wird: Durch äußere Zwänge kommt Schmitz zu einem Verzicht auf eine dem Außenbau entsprechende Innendekoration, die er nun auf das Stiegenhaus beschränkt wissen will. Die Betonung der Schmucklosigkeit und Schwere des Vestibüls durch Zurücknahme des Dekorativen läßt an die späteren Bauten des Architekten denken, in denen der historisierende Formenapparat zugunsten einer Konzentration auf die Architektur aufgegeben wird. Auch der neue Anspruch des Ausstellungsgegenstandes als einziger Schmuck des Raumes und die daraus abgeleitete Wertschätzung Schinkels gegenüber dem Stülerschen Zubau verrät eine Abwendung vom Gesamtkunstwerk des Historismus und

148 Von Natale Tommasi. Allgemeine Bauzeitung 1886, S. 63.

149 Der Ausdruck von Schmitz. OÖLA 82/379–382.

150 Vgl. in diesem Zusammenhang die moderne Glaskuppel im Gegensatz zu denjenigen der Hofmuseen!

eine neue Auseinandersetzung mit der Architektur Schinkels, die sich in Schmitz' Werken in einem Neoklassizismus manifestiert, für den die Entwürfe für das Reiss-Museum in Mannheim¹⁵¹ charakteristisch sind. Wenn diese Entwicklungsstufe auch in der Mitte der achtziger Jahre noch nicht erreicht wird, zeichnen sich hier dennoch bereits Tendenzen ab, die Ansätze zu einer Überwindung des Historismus zeigen.

So gibt die Planungs- und Baugeschichte des Museums Francisco-Carolinum in stilistischer Hinsicht ein aufschlußreiches Bild von der Entwicklung der Architektur vom Romantischen Historismus der Entwürfe von 1853/54 über den Strengen Historismus der ersten Baukonkurrenz und dessen Ablöse durch das späthistorisch-wilhelminische Konzept Bruno Schmitz' bis hin zu den sich andeutenden neuen Gestaltungsprinzipien, die in der Innenausstattung spürbar werden.

ANHANG – DOKUMENTATION

Text des Memorandums vom 1. Dezember 1885 von Bruno Schmitz an Hermann Krackowizer (ÖÖLA 82/275–285)

M e m o r a n d u m !

Nachdem die möglichst einfache Durchbildung der Innenarchitektur und des Außenbaues sich als notwendig erweist, ist der neue Standpunkt zur Beurteilung derselben der geworden, die der Würde des Bauwerkes entsprechende Wirkung durch harmonische Verhältnisse der einzelnen Theile unter sich, durch einfache, charaktervolle Detaillierung anzustreben, deren Monumentalität auch ohne Zuhülfenahme besonderer Reizmittel, der Farbe und des edlen Materials, eine gesicherte ist. Beim Vestibül ist von vorn herein von jedweder reicheren Wirkung abgesehen, es soll dasselbe allein dem Ausdrücke einer machtvollen, schweren feierlich dorischen *Vorballe* entsprechen. Das Stiegenhaus erhält durch die enthaltsame Detaillirung den Charakter eines hallenumschlossenen, glasbedeckten Innenhofes, dessen Wirkung durch die nur hineingelegte, mit der sonstigen Architektur keine Verbindung eingehende Stiege nur gehoben wird. Ich kann mich umso leichter einer ausgiebigen decorirenden Anwendung von Farbe enthalten, als die mächtig großen Verhältnisse des Kuppelquadrates und der weiträumigen Hallen mit den in die Architektur eingestimmten Thüren es gestatten, für die farbige Haltung nur auf die das Material charakterisierenden an Zahl bis auf das Minimum begrenzten Architektur-Töne zurückzugreifen, welche nur dazu dienen, den einen Theil gegen den anderen zu heben. – Es schwebt mir hierbei die gewaltige Wirkung der großartigen genuesischen Barockpaläste vor, welche nur durch die Raumverhältnisse

151 Posener (zit. Anm. 65), S. 83 mit Abb. – Bereits C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1900², S. 666 ff., sieht in Schmitz den Überwinder des Historismus.

erzielt und durch zwei, höchstens drei Architektur-Töne gehoben wird. Will man später zu einer malerischen Bereicherung übergehen, so hat sich diese immer dem oben angeführten Architektur-Gedanken unterzuordnen, sie darf niemals in den einfachen Accord mit einstimmen, sondern sie hat dem Charakter einer nur für sich bestehenden für sich betrachteten Malerei zu entsprechen. Die die Hallenanlage umgebenden Ausstellungs- und Sammlungssäle sollen ebenfalls diesem Architektur-Princip gemäß gehalten werden; die Decken nur in einfachem, neutralem Anstrich mit einem breiten, teils plastischen, teils chablonierten Fries als Deckenumrahmung, die Wände in unitönen tapeziert und die Verbindung von Deckenwölbung und Wand nur mittels eines den Raumverhältnissen entsprechenden Gesims-Gliedes charakterisiert werden. – Von einer weiteren Ausstattung der Räume wollen wir umso mehr absehen, als die Ausstellungs-Gegenstände den eigentlichen Schmuck der Säle ausmachen, und die der Raumgröße angepaßte geschickte und gefühlte Aufstellung derselben, dem Ganzen den künstlerischen Anstrich zu geben im Stande ist. –

Das *alte* Schinkel'sche Museum in Berlin ist für das bezeichnete Princip ein mustergiltiges Beispiel und die Wirkung der einfachen Räume ist gegen die von Stüler im neuen Theile mit großen farbigen Mitteln ausgestatteten Säle eine bedeutend würdigere und entsprechendere. Während man im Schinkel'schen Theile sich gerne der ausgestellten Kunstwerke erfreut, wird der Besucher im Stüler'schen Theile gern zur Betrachtung der mit großem Raffinement durchgeführten Decorationen der Ausstattung abgelenkt.

(Der Rest des Textes behandelt Detailfragen zur Ausstattung.)

Übersicht zur Chronologie des Museumsbaues (1835–1899)

- | | |
|---------------|--|
| 1835 | Erste Aufstellung von Sammlungsgegenständen im zweiten Stockwerk des Beamtenwohnhauses, bald darauf erster Stock mit einbezogen. |
| 3. 4. 1838 | Planaufnahme des Muscalgebäudes durch Georg Weißhäupl (Bildquellen A.1). |
| 1854 | Zuteilung des Erdgeschosses für die geologische Sammlung durch das Landeskollegium. |
| 24. 11. 1853/ | |
| 30. 4. 1854 | Entwürfe für ein Museum in der Nähe des Theaters an zwei verschiedenen Standorten; nicht ausgeführt (Bildquellen A.2.1, 2.2). |
| 1865 | Erneute Überlegungen zum Bau eines »allgemeinen« Museums (mit Landwirtschaftsgesellschaft und Gewerbeverein). |
| 13. 7. 1874 | Konstituierung des Komitees für den Musealbau von seiten des Landesausschusses. |
| 26. 4. 1875 | Landtagsbeschluß zur Subvention von 130 000 fl. |
| 1876 | Abschluß des Vertrages mit der Stadt Linz wegen Schenkung des Baugrundes. |
| 27. 2. 1877 | Projekt IV Lettmayr wird in Gemeinderatssitzung vorgelegt. |
| 24. 5. 1877 | Bauprogramm für Konkurrenzausschreibung vom Verwaltungsrat genehmigt und veröffentlicht. |
| 31. 12. 1877 | Ende der Frist für die Einsendung der Wettbewerbspläne (erste Konkurrenzausschreibung). |
| 10. 2. 1878 | Bekanntgabe der Entscheidung des Preisgerichtes. |

- 6.-12. 4. 1878 Ausstellung der besten Projekte (13 Stück).
- 18. 4. 1879 Große Entwurfserie Lettmayrs (Bildquellen A.4.2.1-10).
- 23. 3. 1880 Baukomitee legt Mandat zurück.
- 5. 7. 1880 Landtagsbeschluß gegen Übernahme der Bibliotheca publica; weitere Verzögerung der Planung.
- 22. 3. 1882 Lösung der Verträge mit Kremsmünster; dadurch Möglichkeit zur Weiterplanung.
- 25. 10. 1882 Konstituierung des neuen Baukomitees.
- 31. 12. 1882 Vorlage des neuen Bauprogramms.
- 20. 1. 1883 Beschluß des Verwaltungsrates zur Veröffentlichung des Programms.
- 31. 5. 1883 Ende der Frist für Einsendung der Wettbewerbspläne (zweite Konkurrenzauusschreibung).
- 4. 10. 1883 Annahme des Projektes Schmitz durch den Verwaltungsrat.
- 15. 10. 1883 Stellungnahme des Architektenausschusses.
- 12. 1883/1. 1884 Genehmigung des Projektes durch Landtag und Stadtgemeinde.
- 28.-30. 1. 1884 Besuch Bruno Schmitz' in Linz.
- 6. 3. 1884 Auftrag an Schmitz für Erstellung der Detailpläne.
- 4. 1884 Hermann Krackowizer übernimmt Bauleitung und Geschäftsführung in Linz.
- 15. 5. 1884 Bauverhandlung.
- 17. 5. 1884 Baulinie ausgesteckt, Mittelachse bestimmt.
- 19. 5. 1884 Beginn der ersten Vorarbeiten durch die Oberösterreichische Baugesellschaft.
- 23. 5. 1884 Beginn der Erdarbeiten.
- 26. 5. 1884 Beginn der Fundamentierung (am Bau beschäftigt: 14 Maurer, 34 Handlanger, zwei Lehrjungen, acht »Weiber«).
- 27. 6. 1884 Kellermauerwerk begonnen.
- 8. 7. 1884 Fundamentmauerwerk vollendet.
- 14. 8. 1884 Souterrain-Gleiche.
- 29. 9. 1884 Beginn Mauerwerk erster Stock.
- 8. 11. 1884 »Grundsteinlegung« im Vestibül.
- 20. 11. 1884 Baueinstellung (ca. ein- bis eineinhalb Meter unter dem Fußboden des zweiten Stockwerkes).
- 9. 3. 1885 Wiederaufnahme der Arbeiten.
- 4. 5. 1885 Versetzung der Sandsteinblöcke für den Fries begonnen.
- 25. 7. 1885 Gleichenfeier.
- 3.-28. 8. 1885 Eiserner Dachstuhl aufgestellt.
- 31. 8.-21. 11. 1885 Spenglerarbeiten der Dachdeckung.
- 26. 10.-16. 11. 1885 Einglasung der Kuppel und der Oberlichten.
- 28. 11. 1885 Einstellung der Bautätigkeit.
- 26. 3. 1886 Wiederaufnahme der Arbeiten.
- 2. 5. 1886 Vestibül gewölbt, Türstöcke versetzt.
- 5. 6. 1886 Fertigstellung der Luftheizung.
- Sommer 1886 Fassadengestaltung, erste Initiative zur Ausmalung der Kuppel durch Peter von Krafft und Horace de Saussure.
- 24. 9. 1886 Stuckarbeiten im Treppenhaus vollendet.
- 23. 10. 1886 Bildhauerarbeiten am Fries vollendet (R. Cölln und seine Gesellen hatten den ganzen Winter 1885/86 durchgearbeitet!).
- 30. 10. 1886 Fassaden fertiggestellt.
- 30. 10.-19. 11. 1886 Versetzen der Treppen.
- 20.-27. 11. 1886 Bau ausgerüstet.

11./12. 1886	Fenster eingesetzt.
28. 12. 1886	Beginn der Bodenlegearbeiten.
Ende 1. 1887	Bau eingestellt.
1887	Kleinere Adaptierungsarbeiten, Vorplatz provisorisch planiert, Trottoir gelegt, Bäume an Rückseite des Baues gepflanzt.
1888	Auseinandersetzungen mit J. Strnad, Kritik am Gebäude, Einstellung der Arbeiten im Inneren. Zweite Initiative (Moritz und Marie Löwenfeld) zur Kuppelausmalung durch Oskar Willerup. Beginn der Arbeiten für die Gartenanlagen, Sockel für die Einfriedung gesetzt.
1889	Vollendung der Gartenanlagen, Balustrade der Treppe versetzt, Beginn der Adaptierung der Räume für die Landesgalerie.
1890	Adaptierung der Landesgalerie vollendet.
20. 9. 1890	Aufstellung der Galerie.
25. 11. 1890	Landtagsbeschluß zur Streichung aller Subventionen, Hilfe der Allgemeinen Sparkassa.
1891	Fassaden ausgebessert, neu gefärbelt. Innenbau: Fenster- und Türanstriche, Färbelung der Räume. Malerei des oberen Teiles der Kuppel und einer Lunette durch Attorner vollendet. Waffensaal fertiggestellt.
1892	Gesamtfertigstellung des Innenbaues, Ausmalung beendet, Kuppelfresken vollendet, Stiegenhaus ausgerüstet.
1. 1893	Beginn der Übersiedlung der Sammlungen.
1893	Eckbekrönungen außen aufgestellt. Beleuchtung (Gaslampen) installiert.
7. 1893	Landesgalerie für Publikum zugänglich gemacht.
1894	Aufstellungsarbeiten.
29. 5. 1895	Eröffnungsfeier in Gegenwart Kaiser Franz Josephs.
1899	Barockes Gittertor vor Haupteingang versetzt.

Kosten und Finanzierung

Gesamtsumme:	379 154 fl. 97 kr
davon eigentlicher Bau:	324 346 fl. 27 kr
Subvention des Staates:	15 000 fl.
Subvention des Landes:	163 000 fl.
Unterstützung der Allgemeinen Sparkassa:	119 000 fl.
Spenden:	
Kaiser Franz Joseph	5 000 fl.
Ehg. Franz Karl	4 000 fl.
Sammelbeiträge	41 000 fl.
Rest: Fonds u. a.	

Ausführende Künstler, Firmen und Handwerker

Bruno Schmitz: Entwurf
Hermann Krackowizer: Bauleitung
Melchior Zur Strassen: Modelle für den Fries
Rudolf Cölln: Leitung der Friesausführung
Franz Attorner: Fresken im Treppenhaus

Franz Schiefthaler: Entwürfe zur Ausmalung des Waffensaaes
 Adolf Obermüller: Veduten im Festsaal
 Oberösterreichische Baugesellschaft (Leitung Ignaz Scheck): Erdaushebung und Maurerarbeiten, Granitstufen im Souterrain, Spenglerarbeiten, »glatte« Stukkaturarbeit an den Plafonds, Kanalinstallation
 P. Pallese, Triest: Stiegen im Vestibül, Haupttreppe, Treppe vom ersten in den zweiten Stock (aus Karstmarmor)
 Leopold Heindl, Mauthausen: Granitsockel, Hängeplatten und Bodenstiege aus Granit, Hängeplatten für Hauptgesims
 Von Normann, Schärding: Pfeiler und Widerlager aus Granit
 Frh. von Löwenstern: Säulenschäfte aus schwarzem Marmor
 Anton Poschacher, Mauthausen und Neuhaus: Säulen aus poliertem Granit und Syenit
 Union-Baugesellschaft: Säulenschäfte und Bestandteile aus Goiszer Sandstein
 Anton Biró, Wien: Dachstuhl und Kuppelkonstruktion, eiserne Schließen, Traversen
 Leopold Koller, Wien: Gesimsabdeckungen der Fassaden
 Vinzenz Wenzel, Wien: Dachdeckung
 Johann Wallis, Wien: Kuppel- und Oberlichtverglasung
 Karl Maurer, Linz: Bildhauerarbeiten der Fassaden
 Franz Stark, Linz: Zementgüsse der Fassaden
 Fa. Kurz, Rietschel und Henneberg, Wien: Luftheizung
 Österreichische Thüren, Fenster und Fußbodenfabrik, Wien: Türen und Fenster
 Josef Schmied, Wien: Stukkaturarbeiten (siehe auch Oberösterreichische Baugesellschaft)
 Franz Gstöttner, Linz: Ausmalung des Waffensaaes
 A. Bergmann, Linz: Canalrinnen aus Zementguß
 Matthias Schachermayer, Linz: Beschlägarbeit der Fenster
 Karl Scharitzer, Linz: Fenster
 Löwenfeld und Hofmann: Blindböden

Die Bildquellen

A. Entwürfe, Pläne und Lithographien

- A.1 »Plan des ständischen Hauses C.N.865, worin sich gegenwärtig das Museum befindet.« Querschnitt und Grundrisse von Erdgeschoß, erstem und zweitem Obergeschoß mit Bezeichnung der Zimmer, dat. und bez.: »Linz, am 3. April 1838. G. Weishäupl, pr. M. Custos.«
 Tinte auf Papier, 48 × 29,5 cm; OÖLA, Plansammlung VII 98.
- A.2.1 Entwurf für ein Museumsgebäude an der Stelle des ehemaligen Beamtenwohnhauses (dann Museums). Fassade, zwei Schnitte (mit Angabe des Vorgängerbaues), drei Grundrisse, dat. und bez.: »Von der k:k Landesbaudirektion. Linz, am 24. November 1853. Beer.«
 Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 52,5 × 73 cm (linke obere Ecke angestückt); OÖLA, Plansammlung XII 31.
- A.2.2 Entwurf für ein Museumsgebäude im Anschluß an das Dekorationsmagazin des Theaters. Fassade, zwei Schnitte, drei Grundrisse, dat. und bez.: »Von der k:k Landesbaudirektion. Linz, am 30. April 1854.«
 Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 50 × 73 cm; OÖLA, Plansammlung XII 31.

- A.3 Carl Stattler (Identifizierung des Architekten durch Monogramm S. T.), Ansicht des Museums von NW; Projekt für die erste Konkurrenz 1878, undat., bez.: »S. T.«
Aquarell auf Papier, Original-Passepartout, 49 × 55,5 cm, OÖLM, graphische Sammlung.
- A.4.1 Michael Lettmayr, mindestens vier derzeit nicht auffindbare Projekte (ein Project IV erwähnt 7. Februar 1877!), alles Nähere unbekannt.
- A.4.2 Michael Lettmayr, Serie von vier Grundrissen mit einem Entwurf für das Museum, alle bez.: »M. Lettmayr. 18/12 78« (Vorstufen zu 4.3).
Feder auf Papier, 43 × 32 cm, OÖLA 78/149–152.
- A.4.2.1 »Souterrain«
- A.4.2.2 »Hochparterre« (mit Erweiterungsbau)
- A.4.2.3 »Erster Stock«
- A.4.2.4 »Zweiter Stock«
- A.4.3 Michael Lettmayr, »Plan für die Erbauung eines neuen Musealgebäudes in Linz«, Kartonmappe mit Messingappliken mit Serie von neun Plänen, alle bez.: »Linz, 18. April 1879. M. Lettmayr.«
Feder auf Karton, 47 × 62 cm, OÖLA, Plansammlung XI 1.
- A.4.3.1 »Situation für den jetzigen Bau«
- A.4.3.2 »Souterrain«
- A.4.3.3 »Hochparterre«
- A.4.3.4 »Erster Stock«
- A.4.3.5 »Zweiter Stock«
- A.4.3.6 »Quer-Profil«
- A.4.3.7 »Haupt-Ansicht«
- A.4.3.8 »Seitenansicht«
- A.4.3.9 »Situation für den projectierten Ausbau«
- A.4.3.10 Beiheft »Flächenmaße« und »Kostenvoranschlag«
- A.5.1 Anonym (K. Höbarth zugeschrieben), »Plan-Skizze zum Neubau des Museums Fr. Car. in Linz«, drei Grundrisse (Erdgeschoß, Erster Stock, Zweiter Stock), nicht dat. und bez.
Tinte auf Papier, 44 × 30 cm; OÖLA 78/160.
- A.5.2 Anonym (K. Höbarth zugeschrieben), Situationsplan zum Projekt A.5.1, nicht dat. und bez.
Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 40,5 × 61,5 cm; OÖLA 78/161.
- A.6.1 Anonym, Grundriß zu einem Museumsprojekt, ohne Angaben.
Bleistift auf Papier, 33 × 50,5 cm; OÖLA, Plansammlung XII 30.
- A.7 Anonym (in Verbindung mit einem Brief des Gastwirtes Alexander Weiß stehend, Autor unbekannt), Lageplan eines projectierten Musealbaues in der Lustenauer-(Bismarck-)Straße, nicht dat. und bez.
Feder und Wasserfarbe auf Karton, 22 × 28 cm; OÖLA 78/178.
- A.8 Bruno Schmitz, Serie von vier Entwürfen (für die Baukonkurrenz 1883), bez. und dat.: »Düsseldorf, im Mai 1883. entw. u. gez. Bruno Schmitz.«
Feder, mit Wasserfarben laviert, auf Karton, Original-Passepartout, 55,5 × 69,5 cm; OÖLM, graphische Sammlung.
- A.8.1 »Vorderansicht«

- A.8.2 »Seitenansicht«
- A.8.3 »Längenschnitt«
- A.8.4 »Querschnitt«
- A.9 Bruno Schmitz, Serie von Plänen (Einreichpläne zum Baugesuch), dat. und bez.: »Düsseldorf, den 2. April 1884. Bruno Schmitz.« Feder auf Papier; Archiv des Baurechtsamtes Linz.
 - A.9.1 »Souterrain« 78 × 80,5 cm
 - A.9.2 »Erdgeschoß« 81 × 80 cm
 - A.9.3 »Erster Stock« 75 × 83 cm
 - A.9.4 »Zweiter Stock« 81,5 × 82 cm
 - A.9.5 »Dachboden« 67 × 80,5 cm
 - A.9.6 »Vorderfront« 83 × 105 cm
 - A.9.7 »Hinterfront« 73 × 102 cm
 - A.9.8 »Seitenfacade« 80 × 92 cm
 - A.9.9 »Querschnitt« 82 × 98 cm
 - A.9.10.11 Zwei Lagepläne
- A.10 Anonym, Querschnitt, Nachzeichnung nach A.9.9, nicht bez. und dat. Feder auf Papier, stark beschädigt, 77 × 97 cm; OÖLA, Plansammlung XI 1.
- A.11 Hermann Krackowizer, Serie von vier Grundrissen, nach den Plänen A.9.1–4, mit diversen Maßeintragungen (für die Bauführung). Feder und Wasserfarbe auf Karton, je ca. 70 × 75 cm.
 - A.11.1 »Souterrainplan« »H. Krackowizer 25./6. 84«
 - A.11.2 »Hochparterre« »H. Krackowizer 6./8. 84«
 - A.11.3 »Erster Stock« nicht bez. und dat.
 - A.11.4 »Zweiter Stock« nicht bez. und dat.
- A.12 Bruno Schmitz, Skizze zu einer geplanten Erweiterung des Museums, nicht bez. und dat. (Begleitbrief: 26. April 1884). Bleistift auf Papier, 31 × 47 cm; OÖLA 82/28.
- A.13 Lithographien:
- A.13.1 Anonym (W. Otto, Düsseldorf?, vgl. A.13.2), Serie von fünf Lithographien, nach A.8.1, 2, 4; weißer Hintergrund, keine Firmenangabe. Lithographien, 33,5 × 25 cm, mehrere Exemplare OÖLA, OÖLM.
 - A.13.1.1 »Vorderansicht«
 - A.13.1.2 »Seitenansicht«
 - A.13.1.3 »Querschnitt«
 - A.13.1.4 »Grundriß Erdgeschoß«
 - A.13.1.5 »Grundriß erstes Obergeschoß«
- A.13.2 W. Otto, Düsseldorf, Ansicht des Museums von NW, mit Angabe der Umgebung; bez.: »Lichtdruck v. W. Otto Dsldf.« Lithographie, 33,5 × 25 cm; OÖLA, Plansammlung XI 10.
- A.13.3 Franz Rangette & Söhne, Düsseldorf, Ansicht des Museums wie A.13.2, bez.: »Franz Rangette & Söhne, Hof. Lith. Düsseldorf.« Farblithographie, 33 × 25,5 cm; OÖLA, Plansammlung XI 10, und OÖLM, graphische Sammlung.

- A.14 Ignaz Scheck, Serie von vier Grundrissen mit Raumbezeichnungen, bez. und dat.: »Linz, den 10. April 1895. Ignaz Scheck.«
Feder auf Papier, je 68 × 100 cm; Archiv des Baurechtsamtes Linz.
- A.15 F. Jost, Wien, Serie von Lithographien von vier Grundrissen nach den Plänen A.14.1, 2; bez.: »Lith. Anst. v. F. Jost, Wien«, undat.
Lithographien, je 55 × 62 cm; OÖLA, Plansammlung XI 2 (mehrfach vhd.).
- A.15.1 »Souterrain«
- A.15.2 »Parterre«
- A.15.3 »Erster Stock«
- A.15.4 »Zweiter Stock«
- A.16 Bruno Schmitz, Detailstudien und Entwürfe:
- A.16.1 Zwei Studien zur Ecklösung des Frieses, Maßstab 1:10, bez.: »B. Schmitz. entw. gez.«, undat.
Feder auf Papier, auf Karton appliziert, Gesamtgröße 45,5 × 69,5 cm; OÖLM, graphische Sammlung.
- A.16.2 Drei Studien für plastische Details:
- A.16.2.1 Linker Bogenzwickel zu den Fenstern der Seitenfront.
Kohle auf Papier, 99 × 94 cm; OÖLA, Plansammlung XI 6.
- A.16.2.2 Kompositkapitell,
wie vor, 82 × 90 cm; wie vor.
- A.16.2.3 Konsole für Erker an der Rückseite (Gorgoneion).
wie vor, 158 × 205 cm; wie vor.
- A.16.3 Serie von Detailentwürfen zum Außenbau, teilweise datiert 27. Dezember 1885.
- A.16.3.1 »Museum Linz. Detail der Haupteingangstür«, bez. und dat.: »Bruno Schmitz, Berlin, 27. XII. 1885.«
Bleistift und Farbstift auf Papier, 120 × 95,5 cm; OÖLA, Plansammlung XI 7.
- A.16.3.2 Detail vom Sockelgesims, bez.: »Bruno Schmitz«, undat.
Feder und Farbstift auf Papier, ca. 197 × 75 cm; wie vor.
- A.16.3.3 »Museum Linz. Detail der Quader u. Fensterbrüstung Erdgeschoß. Sockelband und Quader im Souterrain«, bez. und dat.: »Bruno Schmitz, Berlin, 27. XII. 1885.«
Bleistift und Farbstift auf Papier, 204 × 77 cm; wie vor.
- A.16.3.4 Detailplan zu einem Fenster der Hauptfront, nicht bez. und dat.
Tinte auf Papier, 121 × 75 cm; wie vor.
- A.16.3.5 »Museum Linz. Gurtgesims an der Vorderfront«, bez.: »Bruno Schmitz«, nicht dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, ca. 181 × 87 cm; wie vor.
- A.16.3.6 »Museum Linz. Detail der Balkonplatte am Haupteingang«, bez. und dat.: »Bruno Schmitz, Berlin, 27. XII. 1885.«
Bleistift und Farbstift auf Papier, 124 × 59 cm; wie vor.
- A.16.3.7 »Detail des Balkons an den Eckrisaliten«, bez. und dat.: »Bruno Schmitz, 27. XII. 1885.«
Bleistift und Farbstift auf Papier, 156 × 121 cm; wie vor.

- A.16.3.8 »Museum Linz. Erker austragung an der Hinterfront. Maßstab 1 : 10«, bez. und dat.: »Bruno Schmitz, Berlin, 27. XII. 1885.«
Feder auf Papier, 85 × 76 cm; wie vor.
- A.16.3.9 »Museum Linz. Schlußstein in den Bögen an der Seitenfront (Mittelpartie)«, nicht bez. und dat.
Wasserfarbe, Bleistift, Kohle und Farbstift auf Papier, 73 × 100,5 cm; wie vor.
- A.16.3.10 »Museum Linz. Schlußstein in den Risalitbögen (Vorder- und Seitenfront)«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, 68 × 109 cm; wie vor.
- A.16.3.11 »Museum Linz. Pilaster an d. kl. Rundbogenfenstern und Sockel für die Figuren«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, 154,5 × 58 cm; wie vor.
- A.16.3.12 »Museum Linz. Quader in der 1. Etage«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, 57,5 × 29 cm; wie vor.
- A.16.3.13 »Hauptgesims I. Etage«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, 206 × 99 cm; wie vor.
- A.16.3.14 »Hauptgesims II. Etage. Museum Linz«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, ca. 217 × 145 cm; wie vor.
- A.16.3.15 »Museum Linz. Detail des Hauptgesimses über den Säulen«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, 68 × 109 cm; wie vor.
- A.16.3.16 »Neubau Linz. Detail des Hauptgesimses unter der Attica. Maßstab 1 : 5«, nicht bez. und dat.
Bleistift und Farbstift auf Papier, 128 × 109 cm; wie vor.
- A.16.3.17 »Detail des Hauptgesimses«, nicht bez. und dat.
Bleistift auf Papier, 192 × 93 cm; wie vor.
- A.16.3.18 »Neubau Linz. Attica an dem Mittelrisalit der Vorderfront«, nicht bez. und dat.
Wasserfarbe und Bleistift auf Papier, 133 × 115 cm; wie vor.
- A.16.3.19 »Neubau Linz. Attica an den übrigen Fronten«, nicht bez. und dat.
Wasserfarbe und Bleistift auf Papier, 204 × 183 cm; wie vor.
- A.16.3.20 »Hauptgesims am Kuppelaufbau«, nicht bez. und dat.
Wasserfarbe und Bleistift auf Papier, 151 × 58,5 cm; wie vor.
- A.16.3.21 Details zu Gesimsen (ohne Angaben), nicht bez. und dat.
Feder und Farbstift auf Papier, ca. 175 × 142 cm; wie vor.
- A.16.3.22 Diverse Profilstudien (ohne Angabe), nicht bez. und dat.
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 183 × 77 cm; wie vor.
- A.16.4 Studie und Karton zu einem Rocaillemotiv (Zwickel):
- A.16.4.1 Vorstudie (ohne Angaben), nicht bez. und dat.
Kohle und blauer Farbstift auf Papier, 33 × 29,5 cm; wie vor.
- A.16.4.2 Karton (mit Pauslöchern) zu A.16.4.1, nicht bez. und dat.
Kohle auf Papier, 85 × 103 cm; wie vor.
- A.16.5 Av.: Detailentwurf zur Haupttreppe (Grundriß, zwei Schnitte, drei Detailzeichnungen), bez. und dat.: »Bruno Schmitz. Leipzig, den 29. December 1884.«

- Rv.: Bleistiftskizze von zwei Grundrissen in Andeutung; Zuordnung unklar.
 Bleistift auf Papier, 116 × 139,5 cm; OÖLA, Plansammlung XI 9.
- A.17 Stadtbauamt Linz, Entwürfe für Bekrönungen der Umfriedung der Gartenanlagen, bez. und dat.: »Stadtbauamt Linz, 27. April 1892.«
 Bleistift auf Papier, 91 × 124/78 × 42 cm; Archiv des Baurechtsamtes.
 A.17.1 Drei verschiedene Entwürfe.
 A.17.2 Ein Entwurf.
- A.18 H. Krackowizer, »Museumsbau. Diverse Stufen im Souterrain«, bez.: »H. Krackowizer«, nicht dat.
 Bleistift auf Papier, 48 × 64 cm; OÖLA, Plansammlung XI 8.
- A.19 Technische Pläne:
- A.19.1 Wilhelm Brückner, »Project der Heizungs- und Ventilationsanlage für das Museum Francisco-Carolinum in Linz. Schnitt CD.«, dat. und bez.: »Wien, den 15. Mai 1884. Wilhelm Brückner.«
 Feder und Farbstift auf Papier, 71 × 97 cm; OÖLA, Plansammlung XI 5.
- A.19.2 Franz Tuchy, »Wasserleitungsplan des Museum Francisco-Carolinum in Linz«, bez. und dat.: »18. März 1895. Franz Tuchy« und »Linz, am 15. März 1895.«
 Kopie nach A.10 mit Eintragungen, 60 × 57 cm; OÖLA, Plansammlung XI 14.
- A.20 Bildquellen zur Ausstattung:
- A.20.1 A. Naumann & Schroeder, Leipzig, »Colossalfries am Museum Francisco-Carolinum zu Linz a. d. Donau« (Gipsmodelle in Abwicklung), bez.: »Componirt von Prof. M. Zur Strassen, Leipzig. Lichtdruck von A. Naumann & Schroeder, Leipzig.«
 Lithographie, 40,5 × 30,5 cm; OÖLA, Plansammlung XI 13.
- A.20.2 (F. Attorner), vier Aquarellentwürfe zu den Fresken der Kupellünetten (mit der Ausführung fast völlig identisch), nicht bez. und dat.
 Wasserfarbe auf Papier, in Original-Passepartout, je 35,5 × 70,5 cm; OÖLM, graphische Sammlung.
 A.20.2.1 »Mühlviertel«
 A.20.2.2 »Innviertel«
 A.20.2.3 »Salzkammergut«
 A.20.2.4 »Traunviertel«

B. Zeitgenössische Photographien

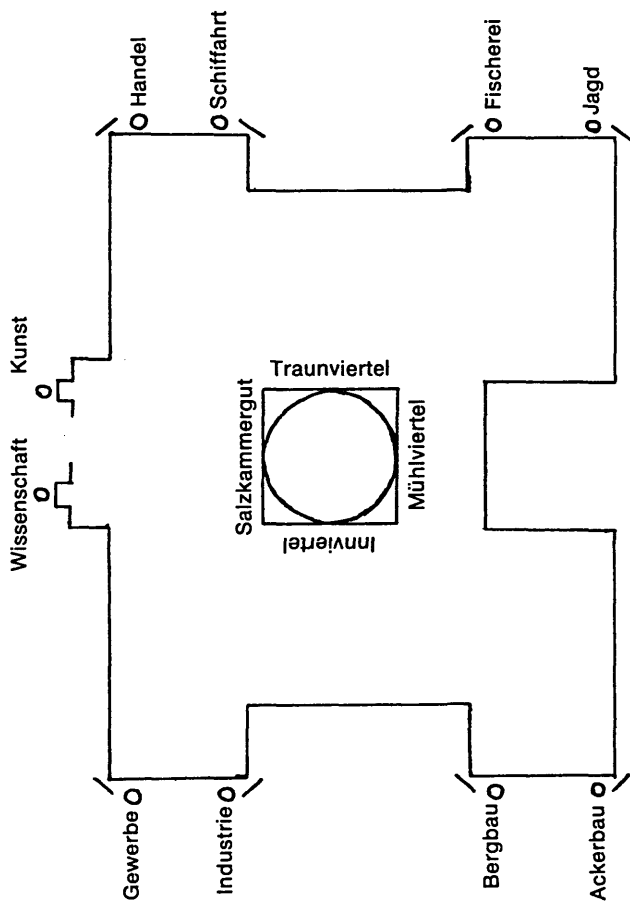
Vorbemerkung: Das hier zusammengestellte Material entstammt ausschließlich den Sammlungen des Oberösterreichischen Landesmuseums und erhebt daher nicht Anspruch auf Vollständigkeit. Die Auswahl der Interieursaufnahmen erfolgte unter Berücksichtigung der dargestellten Architekturteile, da durch neuere Umbauten das Innere des Baues stark verändert wurde und in seiner Wirkung derzeit erheblich beeinträchtigt ist.

- B.1 Photographien während des Baues:
- B.1.1 »Architekt Krackowitzer (!) und Bildhauer Köllen mit s. Arbeitern«, nicht bez.; 17,5 × 31 cm.

Die Gründung und Ausbreitung des Christentums im Lande. (Der heilige Severinus segnet den nach Italien gehenden Fürsten Odoaker, Szenen der Taufe bekehrter Germanen, Krankenheilungen, Darstellung der Sagen über die Gründung der Klöster St. Florian und Kremsmünster.)

Markgraf Rüdeger von Pöchlarn mit seiner Frau und Tochter begrüßt die ins Hunnenland ziehende und von den Nibelungen begleitete Chriemhild auf oberösterreichischem Boden bei Enns (21. Gesang).

Die feierliche Beilehnung Albrechts I. mit den österreichischen Ländern durch Kaiser Rudolf I. von Habsburg auf dem Reichstag von Augsburg 1282.



Die keltische Culturepoche (Priesterliches Opfer, Kriegeranz, Waffen- und Feinschmiede, Jagdszene).

BILDPROGRAMM MUSEUM FRANCISCO-CAROLINUM

- B.1.2 Ansicht des Museums von Nordosten: Bau fertig, Gartenanlagen unvollendet, Obelisk am Dach fehlen noch, »F. C. Wismann Linz«; 21 × 27,5 cm.
- B.2 Die Eröffnungsfeier am 29. Mai 1895:
- B.2.1 Ankunft des Kaisers vor dem Museum, »Photographie von C. Weidinger & Blasel Linz 29. 5. 1895«, 42 × 50,5 cm.
- B.2.2 Vorbeimarsch vor dem Kaiser nach der Besichtigung des Museums, »August Red k.k. Hoffotograf Linz«; 27,5 × 38 cm.
- B.2.3 Rundgang des Kaisers um das Museum, wie vor; 23 × 37,5 cm.
- B.3 Architektur nach der Eröffnung:
- B.3.1 Äußeres von Nordwesten um 1895, »Fotograf. Atelier F. Vismarer, Camillo Ichzenthaler, Linz, Altstadt 17«.
- B.3.1.1 Format 21 × 25 cm.
- B.3.1.2 Format 26,5 × 32 cm (kleinerer Ausschnitt).
- B.3.2 Äußeres von Nordwesten um 1895, »Wit v. Döring«; 11,5 × 15,5 cm.
- B.3.3 Äußeres von Nordwesten, nicht bez. und dat.; 10 × 15 cm.
- B.3.4.1–26 Verschiedene Ansichtskarten des Außenbaues von Nordwesten beziehungsweise Nordosten, teilweise Farbphotos, in verschiedenen Rahmen.
- B.3.5 Ansicht des Treppenhauses gegen Südwesten, »Fotograf. Atelier Pecharn Urfahr a/D«; 37,5 × 28,5 cm.
- B.3.5.1 Mit Gedenktafeln.
- B.3.5.2 Gleiche Aufnahme, Gedenktafeln retuschiert.
- B.3.6 Inneres des Stiegenhauses (Detail), »Wit von Döring«; 23 × 17 cm.
- B.3.7 Inneres des Stiegenhauses, »K. Pflanz Linz«; 23 × 29 cm.
- B.3.8 Einblick in den Festsaal, wie B.3.7.
- B.3.9 Konvolut Photographien Waffensaal.
- B.3.9.1, 2 Jos. Straberger bei der Aufstellung der Waffensammlung, zwei ähnliche Motive, je 15 × 11,5 cm.
- B.3.9.3–6 Diverse Einblicke und Details, Originalphotos.
- B.3.9.7–40 Aufnahmen aus der Zeit 1938–1945 nach einer mindestens 31 Bilder umfassenden Serie von Ansichten des Waffensaales.