

WELSCHE KIRCHE

Reichsdeutsche Gäste, die von der „Watterkante“ oder auch „nur“ von Berlin kamen, altösterreichische Beamte, die von Prag, Lemberg oder Czernowitz her zum Feierabend des Lebens hierher siedelten, waren verwundert, in Graz, zumal in der Altstadt, so viele südländische Architektur motive, förmlich ein norditalienisches Bau klima rund um die Loggien des Luegg vorzufinden. Bei Wein-, Fisch-, Öl- und Gemüsehändlern konnte man noch an der Schwelle der Weltkriege von einer verstreuten italienischen Kolonie sprechen. Das Staunen aber wird, auch bei Einheimischen zur Verblüffung, wenn sie, etwa anhand von Wastlers „Steirischem Künstlerlexikon“ gleich seitenlang auf italienische Baumeister und Maler, Bildhauer und Stukkateure, Marmorierer und Posamentierer stoßen: Amonte, Aquila, Bartoletti, di Bosio, Caluzzi, Camesini, Carlone, Conradi, Dieteli, Ferabosco, Ferradini, Gagone, Gainollo, Ghisi, de Lallo (dell'Aglio), Lauriga, Mamolo, Marmoro, Maderni, Monte, de Pomis, della Porta, Pozzo, Sciascia, Serenio, Tade, Valnegro, Varese, Vasalio, Verbenna, Verda, Vintana, Zannuoli, so geht es — und da-



Abb. 90. Fassadenstatue von Joseph Schokotnigg

Im Zeitalter der Innungen und Zünfte in Form einer Fraternita, einer Bruderschaft. Sie wählte sich zum Patron den calabresischen Volksheiligen Franziskus de Paula, den Liebhaber und Lobredner der Einsiedelei, den Ratgeber an Fürstenburgen und Königshöfen, den Wohltäter und — Wunderwirker des Volkes. Nicht weniger als 168 Namen zählt der „Catalogo delli Signori, Confratelli e Sorelle“, die Namensliste der Herren, Mitbrüder und Schwestern, 1717 bei den Widmannstätter'schen Erben gedruckt, dieser rührigen Konfraternität. Gut ein Drittel waren steirische Adelige — und Mäzene, vier Kaiserliche Hoheiten standen an der Spitze, nicht bloß die Attems und Inzaghi, sondern auch die Falbenhaupt, Leslie und Wagensberg. Doch wohl nicht aus berech-

bei ist die Liste beileibe nicht vollständig — zuweilen vom Urgroßvater zum Urgroßenkel, das ganze Alphabet Jahrhunderte lang hindurch. Zumal unter dem „Consigliere, Ingegnerie e Architetto di Sua Altezza“ wimmelte es, wie Trabanten, Planeten um einen Fixstern, von welschen Künstlern. Nur zu begreiflich, daß sich unter den einheimischen Kunstjüngern, auch wenn sie erst beinahe ausnahmslos bei ihnen in die Schule gegangen waren, eine immer lebhaftere Ablehnung und Abwehr kundtat. Sie blieb im Rahmen machtloser Raunzerei, solange der vielseitig begabte und allseitig beschäftigte Günstling des Landesfürsten am Leben war. Geraume Zeit nach seinem Ableben gingen aber die steirischen „Frötter“, wenn auch nur durch friedlichen Wettbewerb, zur Offensive über. Die Depositier ten setzten sich zur Wehr.

nender Spekulation auf die religiösen „Instinkte“ der Bürgerschaft, sondern im Geiste des Barock, folgend den Übungen auch der einheimischen Bruderschaften, stellt der Katalog fest, daß „in diesen sieben Jahren“ 1672 Sodalitätsgottesdienste stattfanden. 1710 also fand mutmaßlich die Gründung des Vereines statt. Seine Auflösung erfolgte wohl in der josefinischen Ära. Die Bruderschaftsgottesdienste wurden zuerst in der Dreifaltigkeitskirche der Ursulinen abgehalten. Ihre Chronik schreibt 1711: „Den 15. April hat die Wellische nation das vor ein Jahr angefangene Fest des H. Francisci de Paula widerumb gehalten, das ambt der Bischof, wellisch gebrög't (gepredigt) ein P. Cermeliter (Karmeliter), nach der Prödig hat Herr Erzpriester von Straßgang auf der Canzl den Kranckhen Keyser Joseph ins geheet befolchen ...“

Im Drucklegungsjahr des Catalogo 1717 trat die Sodalität an Bischof Josef Dominik Graf von Lamberg, selbst Mitglied der Bruderschaft, mit der Bitte heran, „auf dem untern Griess unweith der Ecce homo Saull“ eine eigene Kirche bauen zu dürfen. Vier Jahre später wandte sie sich in derselben Sache an den Erzbischof Franz Anton Graf von Harrach, wobei sie betonte, daß der „allhiesige Stattpfarrer und Erzbriester“ Kronabethvgl sich bereits an Ort und Stelle von der Wohlgefälligkeit und Auferbaulichkeit des Vorhabens überzeugt habe. Er berichtet denn auch im selben Jahr ans erzbischöfliche Konsistorium, „dass disse Kapelln der allhiessigen Statt pfarr annoch nicht einverleibt“ sei, „sondern solle khönftig, wann solche mit gnädigstem Consens aufgericht, als ein Filial der Stattpfarr incorporiert“ werden. Zu Ende November meldet er, daß die Mitglieder „ermelder Bruederschaft nun würkhlich ein gemauertes Stadl (!) am gedachten grüss erkhauffet undt in formam einer Khürchen aufzurichten angefangen“. Nachdem man noch auf dem Grunde des Bürgerspitals ein „grosses Haus“ angekauft habe, seien molti operaj, viele Arbeiter daran, es in ein „tempio“, in einen Tempel umzuwandeln.

Die Baubewilligung erteilte der Erzbischof am 15. Dezember 1721, der Landesfürst am 20. Dezember 1721. Dem Ersuchen der Konfraternität, der Kaiser möge persönlich die Grundsteinlegung vornehmen, ward nicht stattgegeben, doch entsandte er je einen Kommissär der Regierung und Hofkammer zur Vornahme der Feierlichkeit. Benefiziat Jakob Graf bezeugt 1827 in seinen handschriftlichen „Notitzen über den Ursprung, Erbauung, Herstellung und Zweck der sogenannten wälschen Kirche“, daß das „Gebäu“ Anno 1725 „beendiget worden“. Eine Einweihung ist in den bischöflichen Konsekrationsbüchern nicht vermerkt, es hat wohl der Stattpfarrer die Benediktion seiner „Filial“ vorgenommen.

Der Baumeister? Dr. Karl Moser, seinerzeit Direktor des Städtischen Altersheim, veröffentlichte 1928 eine sorgfältige, quellengestützte und, was besonders dankenswert, eine reichlich bebilderte Monographie über die Kirche. Er hielt es für „nicht ausgeschlossen“, daß Joseph Carlone „der Urheber des Entwurfes der Welschen Kirche und demnach ihr erster Baumeister gewesen war“. Er schloß dies aus dem Umstande, daß Josef Hueber 1740 Carlones Witwe ehelichte und 1745 nachweisbar des Kirchleins Fassade aufführte — in jener Zeit herrschte die „Gepflogenheit des Einheiratens in eine Werkstatt und die damit verbundene Übernahme älterer wie neuerer Aufträge“. Meine archivalischen Beweise, daß Carlone beim Bau der beiden nächstgelegenen Kirchen: im Altersheim (Entwurf!) und Bürgerspital (Turm!) seine Hand im Spiele hatte, macht Dr. Mosers Vermutung beinahe zur Gewißheit.

Jakob Graf zufolge hat Hueber „anno 1745, 6. ten July vermög errichteten Baucontract die Faciada und den Thurm“ zu erbauen begonnen; den Grundstein legte der damalige deutsche Bruderschaftsvorsteher Caspar Dobler, der auch „zu diesem Baue 225 fl ohne Interesse der Fraternität vorgeschossen hat“. Die heutige Form der Schauseite stammt aus dem Jahre 1838. Damals machte man auf dem Dachreiter Platz für drei

von Johann Feltl um 475 fl gegossene Glöcklein. Man „halbierte“ die Turmhaube und stellte die Sandsteinstatue „Liebe“, die vorher unmittelbar über dem Portal stand, hinauf. „Glaube“ und „Hoffnung“ blieben in ihren Nischen beidseits des Eingangs. Diese Plastiken schrieb Moser im Stilvergleich mit den Fassadenfiguren der Stiftskirche Rein Matthias Leitner zu. Da der formelle Bauherr des Kirchleins der Stadtpfarrer und „Erzbriester“ war, wäre von Haus aus die Anlehnung an die Schauseitenfiguren am Hl. Blut näher gelegen. Im Nachlaßinventar des Stadtpfarrers Ambrosius Kern (1757 — 1762) findet sich nun denn auch unter Nummer 18 folgender Posten: „Ein Originalquittung des Bildhauer Schakotnik per 47 fl, dann ein original Vergleichs Contract und Quittung von dem Maurer-Meister Hueber per 215 fl de dato 18. November 1750. Beede die Kirchen S. Francisci de Paula alda betreffend“. Hier wie an der Stadtpfarrkirche hat also Joseph Schokotnigg als Plastiker gearbeitet. An sich wäre es nicht unmöglich, daß sich die Zahlungsbestätigung auf eine Arbeit in der Kirche bezog. Im Stilvergleich mit der schönen vielfigurigen Sandsteingruppe von Voitsberg, die Dehio gleichfalls Leitner zuschreibt, ich aber ebenso Joseph Schokotnigg zuzuweisen in der Lage bin, denke ich eher an Arbeiten an der Fassade: Den berühmten um den Leib gewehten Umhangzipfel, von dem man gerne annimmt, daß ihn Veit Königer von Leitner übernommen habe, trägt zu Voitsberg die krönende Immaculata, hier der „Glaube“ (Abb. 90). Königer hat eben die Werkstatt nicht von Leitner sondern von Schokotnigg übernommen. Huebers 215 fl scheinen gleichfalls nicht auf einen Altarbau sondern auf die Fassadengestaltung zu deuten. 1750 also war sie zusamt dem Statuenschmuck vollendet.

Die Seitenaltäre (Abb. 8 und 9), stammen, wie wir bereits wissen, aus der Klarissenkirche. 1783 kamen sie hieher, ihre Vorgänger waren „wegen ihrem Alter und leichten Bauart“ bereits ruinös. Der Hochaltar, eine Stiftung des Herrn Franz von Laturner, wurde nach Jakob Graf 1746 aufgerichtet. Ein Werk von Schwung, Kraft und sakraler Bühnenwirkung. (Tafel 64 und 65.) Das Altarblatt stellt knieend den Schutzheiligen der Konfraternität dar, das leuchtende Wort Charitas, Liebe, auf der Brust, das ausdrucksvolle Antlitz vertrauensvoll und dankerfüllt zum Himmel erhoben. St. Michael, in antiker Rüstung, eine Kriegermaske an der Schulter, neigt sich ehrerbietig über ihn, waghalsig postierte Engelkinder werfen huldigend Blumen aus den Wolken. Moser gibt treffend den malerischen Charakter wieder: „Die in tiefes Bräunlichgrau spielenden Töne der Wolken, die fast schwarze Bekleidung des Heiligen sowie die dunklen Vordergrundpartien halten das durch seine künstlerische Auffassung auffallende Werk in vortrefflicher Weise zusammen und bestimmen seinen ruhigen und stimmungsvollen Gesamteindruck.“ Es ist nicht signiert, allein Schreiner, Janisch, Wastler und Moser schreiben es Franz Karl Remp zu, übrigens auch das Kircheninventar 1875. Remp arbeitete bereits 1712 in Kremsmünster und St. Florian, der Altar aber datiert 1745! Allein die „Welsche Nation“ hielt schon seit 1710 ihre Andachten in der Ursulinenkirche „vor aufgestelltem Franziskusbild“. Moser argumentiert klar und klug: Ignaz Graf Attens war Jahre hindurch Schirmherr der Fraternität. „Was liegt wohl näher als die Annahme, daß der erste Protektor jenes Franziskusbild gewidmet und mit dessen Herstellung ‚seinen‘ Hauskünstler betraut hat.“

Lebensdurchpulst, energiegeladen, dramatisch wenn nicht theatralisch geben sich die vier Hauptstatuen: Florian, Sebastian, Johannes Baptist und Donatus. Keine Kirchen„raitung“, kein Künstlerkontrakt übermittelt den Namen des Bildhauers. In Frage kommen zeitlich Joseph Schokotnigg, Matthias Leitner, Philipp Jakob Straub. Für den ersteren spräche die bereits zitierte Inventarnotiz, die beschwingte Faltenbildung an den beiden Randfiguren hätten in seinem Werke Analogien. Die aufgedrehte Hand, der ungut halb hängende und halb sinkende Sebastian, das unorganisch geschürzte Löwenfell, die unschöne, ja verzerrte Physiognomie, bald hätte ich geschrieben, Grimasse,



Abb. 91. Maria im Ährenkleid

bogen wecken und verstärken bewußt die Illusion — wir befinden uns in einem himmlischen Kammermusik- oder Theatersaal. Das ernste deutsche Gemüt könnte sich in seiner Andacht abgelenkt, irritiert fühlen, den unproblematischen, glücklicheren Kindern einer sonnigeren Landschaft, noch dazu erzitternd von den Vibrationen genialischer, wenn nicht genialer Kunstübung, können wir das keinen Augenblick verargen. Als Meister der Stukkaturen stellt Moser im zeitlichen Rahmen zur Debatte: Pietro Zar, Carlo Frederico und Pietro Angelo Formentini, Carlo Francesco Cassagrande, Johann Kajetan Androy und Alberto Camesina. Zar und Cassagrande waren Mitglieder der Bruderschaft. Camesina kommt nach Moser als Urheber des Gesamtaufresses, Androy für die Arabesken der Fensterlaibungen in Frage. Moser hat zur Veranschaulichung der Untersuchung zahlreiche Stuckfelder anderer Bauten zur Schau und zum Vergleich geboten. Im Rahmen

des Wüstenpredigers hätte sich Schokotnigg, den ein feiner Sinn für Ebenmaß und Adel auszeichnet, kaum „geleistet“. Den Hang zur Groteske, an sie streifen diese Gestalten, konnte Straub trotz gelegentlicher Ideallösungen selten verleugnen. Unser Pestheiliger ist eine beinahe wörtliche Wiederholung oder Vorwegnahme des Sebastian am rechten Seitenaltare zu Ehrenhausen, dessen Plastiken nach ziemlich allgemeiner Annahme von Straub stammen. Auch die weit abstehenden Schwingen der Gebäksengel gehören seinem Schema an. Leitners Kopfbildungen und Faltspielerien sind hier durchaus nicht angedeutet.

Wie sonst in keiner Grazer Kirche wachsen hier Altäre und Decke, Plastiken, Gemälde, Stukkaturen und Fresken harmonisch ineinander. Wie nahe lag bei dem schlichten Saalbau die Gefahr, daß ein langweiliger „Kasten“ daraus geworden wäre. Sie ist spurlos, glorreich gebannt. So wenig Künstlernamen im Katalog der Bruderschaft auftauchen, mit den Meistern, die die Bruderschaft engagierte, hatte sie ausgesprochen Glück. (Tafel 67.) Eine Beschwingtheit, Daseinslust und Verve herrscht auf diesem Gewölbe über dem Hochaltar, daß man beinahe vergißt, daß man in einer Gottesstätte weilt. Die beiden vorhanghebenden Putti über dem Gurt-

eines Buches, das ein Viertel-hundert Barockkirchen zu be-handeln hat, fehlt der Raum, näher darauf einzugehen, das liebe Geld, noch mehr Illustra-tionen zu bringen, die frucht-bar die Wechselrede auf die einzelnen Komponenten des beinah verwirrenden Tableaus, Körper, Architekturstücke, Kar-tuschenform, Gerank und so weiter bezögen. Wir teilen die Ansicht Mosers, daß hier ein kleines Konsortium von Gips-künstlern am Werke war, und freuen uns, daß es so einfalls-reich und formenfroh geschah.

Eine Frage hat Moser ein-wandfrei und dauernd gelöst: Wer hat die Fresken geschaf-fen, wer hat in das Mittelfeld der Decke die Apotheose des Schutzheiligen (Tafel 66), an ihren gewölbten Übergang zum Wandgesims eine Reihe einst ge-heimnisvoller Szenen in Längs- und Dreipaßkartuschen, von Ge-stalten in die Ovalrahmen des „Spiegelgewölbes“ gemalt? Wie kam er darauf? Verblüffend: Sonst fahndet man nach dem Künstler durch die Betrachtung seines Werkes, hier ergab er sich aus einer Darstellung, die nicht gemalt erscheint, ge-nauer, die nach ihrer Fertig-stellung „vertügl“, weggekratzt oder übermalt wurde. Wie ging das zu? Das Kloster Neu-



Abb. 92. Grabmal A. E. Passauner von Ehrenthal

deck in der Au, eine Vorstadt Münchens, der „Mindistenbrüder“, hatte den „Wunder-thätigen Lebenslauff“ unseres Heiligen, veranschaulicht durch Kupferdruckillustrationen, in einem Büchlein, das 1724 bereits in dritter Auflage erschienen war, veröffentlicht. Unter den zahlreichen „Miraculn“ findet sich hierin auch die arglos erzählte und dar-gestellte Szene: „Ein Religios, Minorit, so vom Teuffel besessen, wird von S. Franc. de Paula wider erledigt in sein Convent geschickt.“ Dieses Motiv freskierte unser vorläufig noch geheimgehaltener Wandmaler neben anderen Taten unseres Wundertäters treuher-zig an die Decke. Guardian Antonius Lampl von Mariahilf legte in einem Schreiben vom 21. April 1726 an den Seckauer Bischof namens des Konventes Verwahrung ein: Der Besessene trage das getreue Ordensgewand, formalem habitum, ihrer religiösen Ge-meinschaft. Die Darstellung verletze ihr Ansehen, ihre Ehre. Sie verlange Genugtuung,

die Entfernung des Bildes! Die Vorsteher der Konfraternität machten dagegen geltend: Die besagte Szene findet sich auf Seite 159 des bereits zitierten Büchleins. Dieses würde „in allen Ländern, alss Ittalien, Franckhreich, Hyspanien, Teütschland etc.“ unbeanstandet gedruckt und verbreitet. Auch die Minoriten hätten sich „darwider in geringsten beschwert“. Trotzdem hätte sich die Konfraternität, nachdem sie von der Gekränktheit der Minoriten gehört, „guetwillig“ bereit erklärt, die Darstellung „transmutieren“, abändern zu lassen. Besagte Patres haben diesen Entschluß „transcurriert“, absichtlich übersehen; sie teilten mit, daß sie bereits „derentwillen nacher Rom geschriben“ hätten und vorerst von dort Bescheid erwarten. Mittlerweil sei das „angefangene opus zur perfection khommen“. Nun sei „spatte Windters Zeit“, das „gerist“ abgeworffen“. Am 8. April 1726 aber stellte „Mahler Johann Chrysostomo V o g l“ mit „Handt Unterschrift und Pötschofft“ eine „Attestation“ aus des Inhalts: Die Minoriten hätten ihm seinerzeit fünf Gulden versprochen, wenn er das „in der Koppl gemachte Miracul Einen Minoriten Novizen betrefent“ abändere, aber es war bereits „zu Spätt Und zu kalt . . .“ Am 2. Juni 1726 befahl der Oberhirte unter Androhung der Exekution „die gänzliche Vertilgung“ der „praejudicierlichen“ Szene. Moser schließt die Darstellung des interessanten Zwischenfalls: „Wann diese Abänderung durchgeführt wurde, ließ sich aus dem vorhandenen Aktenmaterial nicht mehr ersehen. Jedenfalls verdanken wir dem Streite um dieses Bild die Grundlage zur Feststellung des bisher unbekannt gewesenen Künstlers.“ Übersichtlich zählt er in 30 Stücken die verbliebenen Szenen auf: Evangelisten, Kirchenväter, Engelköpfe, Allegorien und die tragenden Wunderberichte: Totenerweckungen an einem im Schnee Erfrorenen, einem vom Baum Erschlagenen, eines in der Wiege erstickten Kindes, sodann die Szenen: Franziskus besucht Sizilien, wird von seinen Eltern Franziskus von Assisi verlobt, fährt auf seinem Mantel „über die Enge dess Meers“, tauft den Dauphin König Karl VIII., trägt brennende Kohlen, „die Geringheit der observanz der Regel damit zu probiren“, schreitet unverletzt durch den Feuerofen.

Vieles gäbe es in diesem interessanten Kirchlein noch zu beschreiben und zu bewundern, doch der vorgesehene Blattraum ist längst überschritten. Wir zählen nur das Bedeutendste schlicht auf: Eine Madonna im Ährenkleid (Abb. 91), in ihrem dunklen Haarkranz, mit ihren geschwungenen Augenbrauen, ihrem herzförmigen Mund, wohl das Werk eines Italieners, einen ergreifenden Kruzifixus, der unter der Orgelempore leider zu tief zu hängen kommt, und das entzückendste Epitaph der Grazer Kirchen (Abb. 92), erinnernd an Anna Elisabeth Passauner von Ehrenthal, † 1766. Harmonischer ist hierzulande nirgendwo Figurales und Dekoratives ineinander gemeißelt, überzeugender, lieblicher und tröstlicher ist der Friede des Todes landauf landab nicht dargestellt worden. Ein würdigeres und kostbareres Vermächtnis hätten uns die längst abgewanderten italienischen Gäste — und Lehrmeister — nicht hinterlassen können als die Welsche Kirche.