Domenico Avanzo und die Erneuerung von Heiligenkreuz und Lilienfeld

Sonja Vocke

Die Baukunst ist die Lehre, oder der Inbegriff derjenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, durch welche man in Stand gesetzt wird, jede Art von Bau zweckmäßig zu entwerfen und auszuführen.

Aloys Hirt (1759-1837)

Der Architekt Dominik Hubert Apollinaris Avanzo wurde am 3. Jänner 1845 in Köln als Sohn von Johann Baptist Avanzo, einem Papierhändler, geboren. (Das Papiergeschäft existierte bis in die 1950er Jahre.) Er war mit Viktoria Jandl verheiratet, mit der er zwei Töchter, Christine (*1890) und Hildegard (*1893), und einen Sohn Johann Baptist (1894–1900) hatte. Da der Sohn im Kindesalter verstorben ist, war die Familienforschung schwierig. Dominik Avanzo ist auf dem Wiener Zentralfriedhof bei den Ehrengräbern bestattet. So war es möglich herauszufinden, wer die Grabpflege finanziert und damit mehr über die Familie erfahren. Avanzos Nachfahren waren mir bei meiner Recherche zu persönlichen Daten sehr behilflich. Ursprünglich ist die Familie des Dominik Avanzo in Südtirol beheimatet gewesen.

Der Vater hatte einen Papierhandel und fertigte auch Kunstdrucke an. So kam der junge Dominik in Berührung mit Architekten und Ingenieuren, die diverse Drucke beim Vater in Auftrag gegeben haben. Nach der Pflichtschule besuchte er in Köln die Architekturschule, wahrscheinlich vergleichbar mit einer modernen HTL (= Höhere Technische Lehranstalt). Danach machte er eine Ausbildung zum Architekten im Atelier von Heinrich Withase. Diverse Studienreisen führten ihn durch Europa; vor allem die nach Italien haben ihn in seinem Schaffen nachhaltig geprägt. Das wird im Besonderen bei der Einrichtung von Heiligenkreuz wichtig.

Die Wiederaufnahme der Bautätigkeit am Kölner Dom ab 1848 bis 1880 prägte Dominik Avanzo in seinem Schaffen. Es ist anzunehmen, dass er im Zuge seiner Ausbildung zum Architekten eine Art Praktikum in der Dombauhütte absolviert hat oder sich eben aus beruflichen Gründen für den Weiterbau interessiert hat.

Ab 1870 ist er unter den Schüler- und Mitarbeiterlisten Friedrich von Schmidts zu finden und wurde demnach auch am Neubau des Wiener Rathauses in Wien beschäftigt. Auch für das Hamburger Rathaus reichte Avanzo mit seinem Kompagnon Paul Lange einen Entwurf ein. Zusammen mit Paul Lange betrieb er ein eigenes Architekturbüro in der Berggasse (Abb. 44) im 9. Bezirk. Am Technologischen Gewerbemuseum, heute als TGM bekannt, hatte er eine Professur für Fach- und Ornamentzeichnen. Er starb im Alter von 65 Jahren an einer Lungenembolie in Wien (vgl. Abb. 45 – Totenschein).



Abb. 44: Das ehemalige Büro Avanzos in der Berggasse in Wien.

Dominik Avanzo in Heiligenkreuz

Heute mag das Unternehmen des Umbaues der Stiftskirche zu ihrem "ursprünglichen" mittelalterlichen Erscheinungsbild befremdlich wirken. Abgesehen von der Tatsache, dass das Bundesdenkmalamt zu einem solchen Eingriff in ein gewachsenes kunsthistorisches Ensemble keine Zustimmung erteilen würde. Dennoch war es um 1860 eine "zeitgemäße" Aufgabe.

Der Chorraum von Heiligenkreuz ist ein einzigartiges Werk aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (Weihe 1295). Die eckige Chorlösung war für sich schon eine Novität in dieser Zeit. Die Wände wirkten durch die großen Fenster leicht und aufgelöst. Für den mittelalterlichen Menschen muss dieser Chorraum ein magischer Anblick gewesen sein – er schreitet durch das enge dunkle romanische Langhaus in den lichtdurchfluteten Chor (Abb. 46).

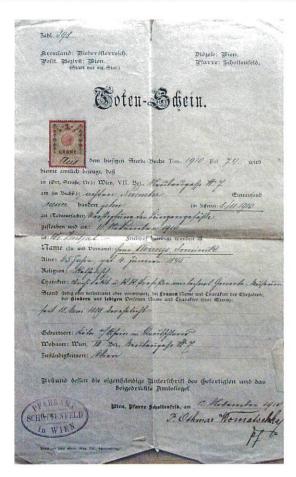


Abb. 45: Der Totenschein Dominik Avanzos vom 12. 11. 1910.

Die Türkenbelagerung im 16. Jahrhundert hatte erhebliche Schäden an der Stiftskirche zur Folge. Nicht nur, dass die Gotik an sich nicht mehr als zeitgemäß empfunden wurde, auch die Verwüstungen durch die osmanischen Belagerer erforderten Renovierungsmaßnahmen. Die Renovierungen dauerten lange, so wurde 1638 der alte Hochaltar "Maria Krönung" aus der Stiftskirche entfernt und in die Pfarrkirche "Maria Heimsuchung" gebracht. Die unteren Bereiche der Fenster im Hallenchor werden ab 1653 vermauert. Immer wieder werden neue Altäre geweiht und an die gotischen Pfeiler im Chorbereich angebracht.

Diese barocken Neugestaltungen der Stiftskirche hatten zur Folge, dass das ursprüngliche Erscheinungsbild vollständig verloren gegangen ist, und genau so findet Dominik Avanzo die Kirche 1872 vor (Abb. 47). Die geschickte Ver-

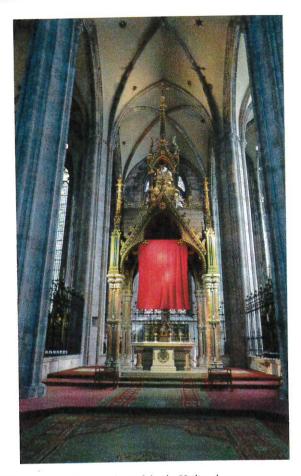


Abb. 46: Blick in den Hallenchor der Stiftskirche Heiligenkreuz

schmelzung von romanischem Langhaus und innovativem gotischen Chor war nicht mehr erkennbar. Der wuchtige barocke Hochaltar aus dem Jahr 1696 wirkte fremd und nahm dem Raum auch noch die letzten einfallenden Lichtstrahlen.

Dennoch stand man vor einem gewachsenen Ensemble und hat auf einige hunderte Jahre Kunst geblickt. Mit dem Entschluss, die Kirche zu regotisieren, hat man die bedeutenden Kunstwerke des Barocks entfernt – für einen höheren Zweck wurden der Giovanni-Giuliani-Altar und das Michael-Rottmayr-Altarbild entfernt und ebenso die restlichen barocken Altäre. Aus dem gesamten Ensemble haben lediglich das Altarbild überlebt, das heute in einem Seitenschiff in der Kirche angebracht ist, einige Seitenaltarbilder sowie das Chorgestühl, die Chororgel und einige Figuren von Giuliani.



Abb. 47: Barockes Chorensemble der Stiftskirche Heiligenkreuz

In den Tagebüchern von Prof. P. Dr. Anton Neumann, einem Zisterziensermönch, der sehr bemüht war um die Dokumentation der Restauration, sind die Restaurierungsmaßnahmen relativ genau aufgezeichnet. In Ergänzung dazu finden sich in den Kammeramtsrechnungen die genauen Kostenaufzeichnungen des gesamten Umbaues durch Dominik Avanzo. Jedoch müssen die Berichte Neumanns kritisch betrachtet werden, da es immer wieder zu widersprüchlichen Aussagen kommt. Neumann beklagt in seinen nicht veröffentlichten Aufzeichnungen zur Baugeschichte des Stiftes Heiligenkreuz, dass vom barocken Hauptaltar, den Nebenaltären und der Kanzel keine Aufzeichnungen oder Fotografien gemacht worden sind, obwohl es sich um Kunstwerke bedeutender Meister gehandelt hat. Im Gegensatz dazu trat er, circa zwanzig Jahre vor seinen Notizen zur Baugeschichte, als die Umbauten gerade begonnen haben, vehement für die Regotisierung der Kirche ein und verteidigte das auch in einem Schreiben gegenüber der "k.k. Central Commission". Er ließ kein gutes Haar an den barocken Werken und beurteilte zum Beispiel die Kanzel:

Vgl. Hörger, Thome, AHK R5 F: W. A. Neumann, Konzept einer Baugeschichte.

[...] diese alte Kanzel, an der doch nur die Reliefs gut waren mit ihren verzeichneten, plumpen, aller Empfindungen baren Figuren und sinnlosen nackten Engelsjünglingen [...]

Bevor der Kölner Architekt allerdings dieses engagierte Projekt übernommen hat, gab es bereits erste bauliche Maßnahmen. So wurde in der ersten Umbauphase das Gewölbe fast vollständig erneuert, dabei zog man eiserne Gurtbögen ein, weil die Gewölbe sehr schwach waren. Der in den Dachräumen darüber gelagerte Schutt aus den Zeiten der Türkenbelagerung schwächte das Mauerwerk zusätzlich. Dieser Schutt wurde natürlich während des Umbaus entfernt. Die Lösung der eisernen Gurtbögen ist optisch nicht besonders ansprechend, erfüllt aber nach wie vor ihren Zweck. Weiters hat man das Mauerwerk renoviert, um es vor weiteren Feuchtigkeitsschäden zu schützen.

Anschließend hat man begonnen die Seitenaltäre abzubrechen und 1872 wurde schließlich der barocke Hochaltar abgetragen. Bei der Abtragung des barocken Altars ist man nicht sonderlich sorgsam mit dem Meisterwerk Giulianis umgegangen. Die Entrüstung der Kritiker ist also durchaus angebracht gewesen:

Oder sind die vielen Figuren Giulianis, aus dessen Schule der berühmte Donner hervorging, in den Augen des Stiftes nicht einer ordnungsgemäßen Restaurirung werth?³

Nachdem der Altar aus dem Chor entfernt war wurde das große mittlere Glasfenster wieder freigelegt.

Für die Wiederherstellung der Glasfenster wollte man den Dombaumeister Friedrich von Schmidt gewinnen. Friedrich von Schmidt besuchte das Stift, um sich von der Situation ein Bild zu machen. Weil er selbst sehr beschäftigt war betraute Schmidt seinen Mitarbeiter Dominik Avanzo mit der Neugestaltung des Mittelfensters (Abb. 48). In einem Brief vom 10. Juli 1872 an den Abt versicherte Schmidt:

Der Entwurf wie ihn Avanzo gezeichnet hat, ist vollkommen richtig, und bin ich (sic) moralisch überzeugt, dass das Fenster genau so ausgesehen hat.⁴

Schmidt weist aber darauf hin, dass die Kosten dieses Vorhabens sehr hoch ausfallen werden. Mit der Öffnung des Chorraumes stand dessen gesamte Neugestaltung im Mittelpunkt und war demnach von größter Bedeutung. Der Raum bekam durch den Abbruch des barocken Altars schließlich eine liturgische Neuordnung, da die Seitenaltäre nun wegfielen. Die logische Konsequenz war natürlich die vollständige Regotisierung des Kirchenraumes, vor allem aber des Chorraumes.

3 Badener Bezirksblatt 9. September 1886.

² AHK R5 F: W. A. Neumann, Konzept einer Baugeschichte, Blatt 64.

⁴ Briefe Freidrich von Schmidt AHK Rubr. 1 Fasc. 1 Nr 54/1 dazu die Zeichnung von Dominik Avanzo AHK Rubr. 1 Fasc. 1 Nr. 32.

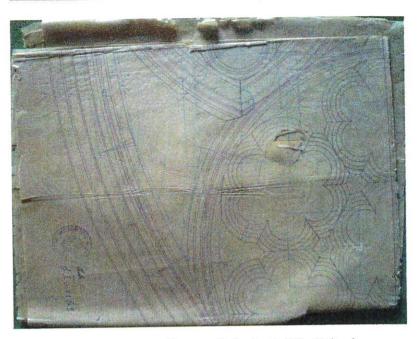


Abb. 48: Planzeichnung des Mittelfensters im Hallenchor des Stiftes Heiligenkreuz

Nachdem Avanzo also den Plan für das Mittelfenster erfolgreich eingebracht hat, wurde der Auftrag für die Ausfertigung des Maßwerks an die Wiener Baugesellschaft erteilt und am 14. November 1872 übergeben. Der Versatz erfolgte von Juni bis September 1873. Mit den neuen Fenstern musste der gesamte Fensterbereich erneuert werden – das sieht man vor allem außen an den Gewändestreifen, die im Vergleich zum anschließenden Mauerwerk heller sind (Abb. 49). Zudem wurde das Mauerwerk unterhalb der Fenster an der Nord-, Ost- und Südwand ausgebrochen und durch neue Steinquader ersetzt.

Die Restauration der Kirchenfenster war ein enorm zeit- und finanzintensives Unterfangen, das in Zusammenarbeit vieler Akteure gemeistert wurde. Schmidt beauftragte für die Maßwerkgestaltung sein gesamtes Fachpersonal aus der Wiener Baugesellschaft.

Für die Entwürfe des Maßwerks hat Schmidt den Architekten Ernst herangezogen, der als Inspektor der Wiener Baugesellschaft und Leiter des zugehörigen Steinmetzbetriebs als Experte galt. Hierzu findet sich im Archiv von Heiligenkreuz ein Brief vom 19.10.1872. Der Dombauleiter von St. Stephan, Julius Hermann wurde von Schmidt für die Untersuchung der Fensterpfosten empfohlen. Schmidt und sein Expertenteam genossen das Vertrauen der Stiftsleitung.

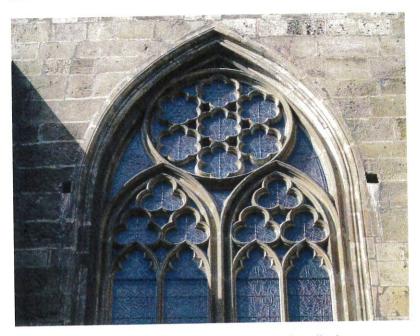


Abb. 49: Maßwerk und Gewände des Mittelfensters im Osten des Hallenchors

Die Glasfenster wurden nach den Malereien von Franz Jobst aus der Firma "Tiroler Glasmalerei und Cathedralenglas-Erzeugung" gefertigt. Avanzo, Schmidt und Neumann waren von den Arbeiten hoch angetan. So zufrieden der Kämmerer mit den Glasfenstern war, so sehr bemängelte er die technische Ausfertigung, die große Schwierigkeiten machte. Nach langen Diskussionen, Reparaturen und dergleichen konnte die der Rosa Mystica gewidmete Maßwerkverglasung des Mittelfensters erst 1887 zur vollständigen Zufriedenheit des Stiftes abgeschlossen werden. Avanzo legt nach der Erneuerung der Fenster und der Restaurierung der Innenmauern einen engagierten Umbauplan vor, von dem nicht alles unter seiner Leitung ausgeführt wurde, sondern aus finanziellen Gründen erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts.

Dominik Avanzo wurde also von 1874 bis 1894 mit der Leitung der Renovierung betraut. Pater Wilhelm Anton Neumann hat diese Renovierungsarbeiten nicht nur aus persönlichem Interesse verfolgt, er war auch in beratender Funktion als Experte für die Klosteranlage tätig, zudem hat er die Arbeiten zu einem großen Teil auch mitfinanziert.

Als man die alte Kanzel und die Altäre aus der Kirche entfernt hat, wurden originale Bodenfliesen gefunden. Diese hat man für die neue Pflasterung des Hallenchores nachmachen lassen. Jeder einzelne barocke Altar war ursprünglich mit einem Fliesenmuster unterlegt (Abb. 50). Für Avanzo hat sich aus

dieser Vorstellung heraus ein teppichartiges Bild der Bodenfliesen ergeben. Für die neue Kachelung hat man sich jedoch für eines der Muster entschieden. Dominik Avanzo verfasste auch einen Artikel zu den Terrakotta Mosaikfliesen in den "Mitteilungen der k.k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale".



Abb. 50: Originale Fußbodenfliesen des gotischen Hallenchores, Ende 13. Jahrhundert.

Von den weiteren Umbauplanungen wäre unter anderem der Lesegang des Kreuzganges betroffen gewesen, der sich an der Südseite der Kirche befindet. Hier wollte Avanzo den Aufbau des Winterchores abtragen, um dem Kreuzgang seinen ursprünglichen Charakter wieder zu geben. Mit diesem Schritt hätten die romanischen Fenster im südlichen Längsschiff wieder geöffnet werden können, und das Langhaus hätte seine mittelalterliche Gestaltung zurückbekommen. Allerdings hätte dieser Schritt weitere enorme bauliche Veränderungen für das Dach mit sich gezogen und wurde aus finanziellen Gründen fallengelassen.

Die Planungen im Gesamten hätten wie folgt umfasst:'

- Restaurierung der Westanlage der Kirche
- großzügige Mauerflächenrestauration des Außenchores
- Gesimse-Erneuerung

⁵ Auflistung nach Hörger, Konzept einer Baugeschichte.

- neue Strebepfeilerendigungen und neue Fensterprofile
- Innen- und Außenrestauration des Kreuzganges
- neue Pflasterung des Kreuzganges und damit die Aufstellung der Grabsteine, die ursprünglich in den Kirchenboden eingelassen waren
- Abtragung der "zopfigen Malereien" barocke Malereien im Kapitelhaus sowie dessen Außen- und Innenrestauration
- ein neues Schmiedeeisengitter für das Friedrichsgrabmal im Kapitelhaus
- die Komplettierung und Wiederherstellung der Glasmalereien im Kreuzgang und Kapitelhaus
- dazu die Herstellung entsprechender Glasfenster f
 ür das Langhaus, also im romanischen Stil
- eine einheitliche Innenausstattung der Kirche mit Altären, Kanzel und Session
- Wiederherstellung der Orgel
- Erneuerung des Kirchenpflasters nach Vorbild der wiederentdeckten Terrakottapflasterung im Chorbereich
- zu guter Letzt die polychrome Ausstattung der Kirche außen und innen.

Die gesamten Umbauten berechnete Avanzo separiert in Außen- und Innenarbeiten zu 118.000 Gulden für die Innenausstattung und zu 38.100 Gulden für die Außenarbeiten – die Gesamtsumme von 167.000 Gulden überstieg das wirtschaftliche Vermögen der Kirche bei weitem – nahezu um das elffache pro Jahr. Bei Avanzos Berechnungen waren noch nicht einmal Teuerungen durch unvorhergesehene Arbeiten oder Geldwert-Schwankungen einkalkuliert.

Abt Grünbeck beschränkte sich bei der Finanzierung des Umbaukonzeptes im Weiteren nur auf die notwendigen und realisierbaren Arbeiten – Hochaltar, Pflasterung der Kirche, Kanzel und Fenster). Zur Jubiläumsfeier 1887 wollte er diese dann auch finalisiert haben.

Dominik Avanzo hat in vielen Bereichen des Stiftes Umbauten durchgeführt hier werden im Weitern die wichtigsten erklärend aufgelistet um den Rahmen nicht zu sprengen.

Die Fertigstellung der Kanzel und des Hochaltares rückten immer mehr in den Vordergrund. Denn 1887 war die Feier zum 700-jährigen Jubiläum geplant und da sollten die wichtigsten Arbeiten fertig sein.

Vgl. Hörger, Konzept einer Baugeschichte.

Die Kanzel

Ursprünglich war die Kanzel nach Plänen von Dominik Avanzo am ersten Chorpfeiler an der Nordseite angebracht (Abb. 51), mit einem wunderschönen, gotisch anmutenden schmiedeeisernen Geländer. Unter den Stufen öffnen sich Arkaden. Die gesamte Konstruktion wirkt leicht und filigran im Vergleich zur barocken, die an derselben Stelle angebracht war.

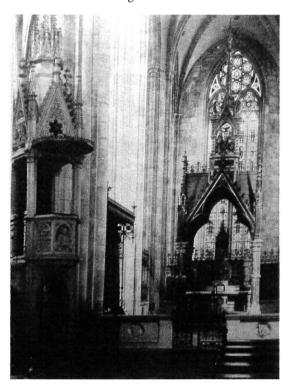


Abb. 51: Die Kanzel Avanzos im Querhaus der Stiftskirche, nach einer historischen Fotografie.

An der Kanzel waren namhafte Meister der Zeit beteiligt, die alle in den Rechnungen aufgelistet sind. Unter anderen haben der Kunstschlosser Michael Baierlein, der auch für den neuen Hochalter verantwortlich zeichnet, der Bildhauer Josef Pokorny, der Bildhauer Josef Bayer, der Steinmetz Karl Ernst und viele andere an der Kanzel mitgearbeitet (vgl. Abb. 52).

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Kanzel im Zuge neuer Restaurierungen abgerissen, da sie als störend im Übergang vom romanischen Langhaus zum gotischen Chor empfunden wurde beziehungsweise keinen liturgischen Zweck erfüllte, sie ersetzte lediglich die alte barocke Kanzel.

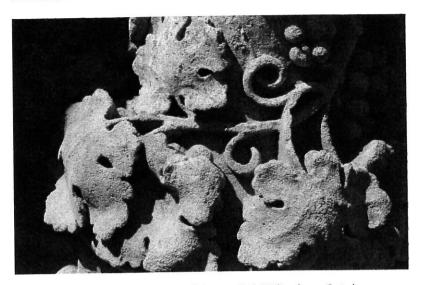


Abb. 52: Detail der Kanzel von Dominik Avanzo, Stift Heiligenkreuz, Steindepot.

Die Orgelempore

Zur neuen gotischen Ausstattung gehört auch die neue Orgelempore in der Südecke des Querhauses. Avanzo wollte die barocke Orgelempore im Westen abtragen lassen und dafür eine neue in der Südecke des Querhausarms aufstellen. Die neue Empore wurde tatsächlich wie im Plan (Abb. 53) ersichtlich ist gebaut. Die barocke Empore im Westen über dem Westeingang der Stiftskirche wurde aber erst im 20. Jahrhundert abgebrochen, da es zu finanziellen Debatten zwischen Avanzo und Abt Grünbeck gekommen ist. Ein nettes Detail am Rade findet man bei den Plänen zur Kanzel und Empore im Wien Museum: Dominik Avanzo hat eine Widmung an seinen Lehrer Friedrich von Schmidt verfasst:

"Seinem verehrten Meister Herrn Oberbaurath Fried. Schmidt zur freundl. Erinnerung an seinen Schüler Davanzo Wien 6/6 74." (Abb. 54)

Wie kurz erwähnt, wurde die Empore im Westen erst sehr viel später abgetragen – im Jahr 1949. Die so genannte Kober-Orgel hat man im Nordquerhaus wieder aufgestellt.

Der Hauptaltar

In den Kammeramtsrechnungen, die in Heiligenkreuz verwahrt sind, ist die gesamte Herstellung des Hochaltars genauestens verzeichnet. Auch hier hat die Firma Baierlein tatkräftig gearbeitet. Eine erstaunlich kleine Firma, die mit einem solchen Auftrag betraut wurde. Eine Rechnung habe ich herausgenommen: Man sieht hier genau, wie Avanzo die Skizze zum Altar fakturiert (Abb. 55).

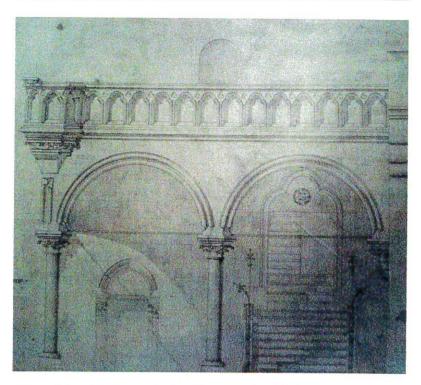


Abb. 53: Entwurf für die neue Querhaus-Empore von Dominik Avanzo.

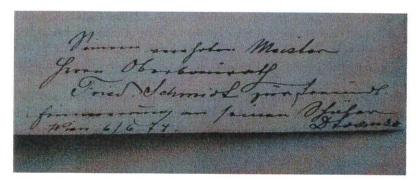


Abb. 54: Widmung auf dem Entwurf der Querhaus-Empore von Dominik Avanzo.

Im Zeitstil dem gotischen Hallenchor angepasst, hat Avanzo einen Ziborienaltar entworfen (Abb. 56). Diese Art Altar ist allerdings in Österreich im ausgehenden 13. Jahrhundert nicht üblich. Altäre dieser Art findet man eher in Italien. Darauf wird am Ende des Textes unter der Überschrift: "Der Ziborienaltar in Heiligenkreuz" noch genauer eingegangen.

Abb. 55: Rechnung für den neuen Hauptaltar des Stiftskirche.



Abb. 56: Der neugotische Hauptaltar der Stiftskirche Heiligenkreuz.

Der Ziborienaufbau misst in der Grundfläche 4 x 4 Meter im Quadrat. Die Eckpfeiler sind 11,20 Meter hoch, darüber spannt sich der Baldachin. Er besteht aus getriebenem Messing und Kupfer mit einer goldenen und mehrfarbigen Gestaltung und ist mit Steinen besetzt. Das tragende Gerippe besteht aus Eisen. Das Dach ist ein Kreuzgewölbe, das vier Giebeldächer bildet und einen turmartigen Aufbau besitzt. Darin befindet sich eine Holzplastik der Dreifaltigkeit und Marienkrönung. Die Turmspitze wird von einem Kristallkreuz bekrönt. Auf der Mensa war ein Retabel aufgesetzt, das im Aussehen an den Verduner Altar erinnert. Heute steht das Retabel nicht mehr auf der Mensa, sondern an der Rückwand unter dem Mittelfenster (Abb. 57).

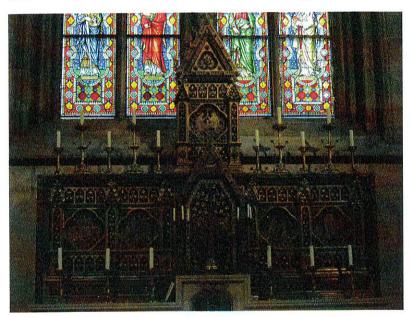


Abb. 57: Ehemaliges Retabel des Hauptaltares, nach einem Entwurf von Dominik Avanzo, jetzt an der Ostwand der Stiftskirche.

Die aus vergoldetem Kupferblech und Bronze hergestellte Schreinwand ist reich verziert. Der Hochaltar konnte schlussendlich zu den Feierlichkeiten 1887 fertig gestellt werden. Der Altar fand nach seiner Fertigstellung in der Fachwelt großen Anklang und erntete viel Lob als epochemachendes Werk. Sogar die "Kölnische Volkszeitung" berichtete von dem Altar. Der Altar hat zweifelsohne die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und die kritischen Stimmen zum Umbau an sich, die sicherlich gesondert beachtet werden sollten, etwas in den Hintergrund gestellt. Natürlich wurde der Altar als Meiserwerk der Firma Baierlein in der Fachzeitschrift der Schlosser präsentiert. Für diese kleine Firma war das eine hohe Auszeichnung.

Stimmen zum neuen Altar

In den Ausschnitten aus Erwähnungen in diversen Printmedien der damaligen Zeit wird der Altar überwiegend als besondere Schöpfung betrachtet. Auch wenn er, wie in der Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur-Vereins, als noch zu schön und blank beschrieben wird ...

Das Werk, nach den Plänen und unter der strengsten technisch-artistischen Leitung des Architekten Dominik Avanzo ausgeführt, an dem bei vierzig, meist Wiener Künstler und Kunst-Industrielle thätig waren, umfaßt den Hochaltar, die Kanzel, zwei Haupt- und fünf Nebenseitenaltäre, die Session mit Baldachin, die Chorschranke nebst hohem Gitter, das Pföaster, Speisegitter, die Beleuchtungskörper und die Teppiche. Im Style der edelsten Gothik gehalten, zeichnet sich das Werk durch Ideenreichthum, Zweckmäßigkeit und Noblesse der Linienführung aus, so daß es im harmonischen Verhältnis zu dem schönen Hallenbau steht und die Bewunderung der Beschauer hervorruft.

Local Anzeiger der Presse, Wien, Sonntag den 12. August 1894. 47. Jahrgang, Beilage zu Nr. 220.

Herr Professor Avanzo hat für das berühmte Stift Heiligenkreuz im Wiener Wald einen Baldachin-Altar aus getriebenem Metall in großen Dimensionen entworfen, sicher begeistert durch den Verduner Altar in Klosterneuburg.

St. Leopold-Blatt. Organ des christlich-religiösen Kunst-Vereines in Niederösterreich, 1. Jahrgang 1887, Nr. 10, S. 129–130, Wien 1887.

So bedeutend auch der Gesamteindruck dieses Kunstwerkes ist, so wird dasselbe die eigentlich beabsichtigte volle Wirkung doch erst mit der Zeit erlangen. Noch ist das Metall zu blank, noch fehlt die Patina, das Kupfer und Messing muss sich unterordnen, damit durch die angewandte Vergoldung die Massen feiner gegliedert werden.

Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten Vereins 1888

Wie uns aus Wien geschrieben wird, erregte dort die Schöpfung eines Kölner Architekten großes Aufsehen. Hr. Professor Avanzo hat für das berühmte Stift Heiligenkreuz im Wiener-Wald einen Altar-Baldachin aus getriebenem Mettall in großen Dimensionen anfertigen lassen, welcher für einige Tage in der Werkstätte des technischen Meisters ausgestellt war und nunmehr an den Ort seiner Bestimmung, nach Heiligenkreuz, gebracht worden ist. Dieses Werk kirchlicher Kunst, welches zahlreiche Fachmänner und Kunstkenner nach der Werkstätte des Kunstschlossers

Baierlein auf der Wienstraße lockte, wird noch viel von sich reden machen. Der Baldachin, ganz aus getriebendem polierten Messing, stark vergoldet und versilbert, zum Theil palychromirt und mit Steinen reich besetzt, im schönen gothischen Stil des 14. Jahrhunderts, besteht aus einem reich gestanzten Kreuzgewölbe, über welches sich ein vierseitiges Giebeldach spannt, bekrönt durch einen thurmartigen Aufbau mit der hl. Dreifaltigkeitsgruppe. Der Helm entwickelt sich pyramidal und endigt in überraschend einfacher Schönheit in einem Kristallkreuze. Der Baldachin hat eine Höhe von elf Metern. Das innere Eisengerippe hat vier Meter im Quadrat zur Breite, während die Gesamthöhe des ganzen Altars, sobald er auf seinen mosaicirten, reich gegliederten Pfeilerbündeln ruhen wird, etwa fünfzehn Meter betragen dürfte, damit wohl das größte Metallwerk kirchlicher Kunst, welches bisheran ausgeführt wurde. Besondere Bewunderung und Anerkennung erregte der Umstand, daß der Schmiedmeister Baierlein das ganze Werk mit seinen einfachen Schlossern und Schmiedgesellen durchführte, und zwar in nicht viel mehr als drei Monaten. Professor Avanzo hat in Wien schon durch bedeutende Leistungen auf dem Gebiete der Baukunst Aufsehen erregt. Ein Schüler Schmidts, folgte er dem Meister mit eiserner Consequenz, und trotz aller Hindernisse, welche sich der gothischen Richtungin den Weg legen, von Erfolg zu Erfolg schreitend. Seine Leistungen und Anstrengungen blieben nicht ohne Anerkennung. Als es sich um die grußen Restaurations-Arbeiten in dem Stifte Heiligenkreuz handelte fiel die Wahl des Prälaten Heinrich Grünbeck aud den Kölner Künstler, welcher, trotz seiner verhältnismäßigen Jugend (Avanzo dürfte 35 Jahre alt sein) das schwere und große Werk übertragen wurde. Unser Altar ist nur ein Bruchteil in dem Restaurationswerke, welchem das schöne Stift im einsamen Wiener-Wald unterworfen wurde.

Kölner Zeitung

Durch seine Tätigkeit beim Dombaumeister Friedrich von Schmidt wurde Avanzo zu einem Experten für den gotischen Stil und bekam diesen prestigeträchtigen Auftrag im Zisterzienserstift. Die Renovierungsarbeiten wurden jedoch nicht von allen Seiten kritiklos hingenommen. Im Badener Bezirksblatt vom 9. September 1886 wird die Art, wie die barocken Skulpturen "behandelt" wurden, stark kritisiert. Die Restaurationsvorschläge von Avanzo, waren in den Augen der Kritiker viel zu puristisch. Friedrich von Schmidt hat sich jedoch hinter Avanzo gestellt. Das Vertrauen, das Friedrich von Schmidt Avanzo entgegengebracht hat, zeigt, dass er sich durch sein Können bereits einen Namen gemacht hatte. Avanzo forcierte nicht nur eine Regotisierung durch das Entfernen der barocken Einbauten, sondern sprach sich für eine "stilreine" Regotisierung aus. Er gestaltete seine Neubauten entsprechend den Bauphasen des 13. Jahrhunderts – beim Altar hat er nicht die österreichische Gotik der Zeit im Auge gehabt, sondern sich an die italienische gehalten.

Avanzos Arbeiten für das Stift Lilienfeld

Auch im Zisterzienserstift Lilienfeld sollten im 19. Jahrhundert einige bauliche Maßnahmen passieren, die der Stiftskirche und den zugehörigen Bauten aus dem Mittelalter wieder ihr ursprüngliches Aussehen verleihen. Durch Kontakte zwischen den beiden Zisterzienserstiften und deren kunstsinnigen Äbten hat man Doninik Avanzo auch nach Lilienfeld empfohlen, wo er die Arbeiten 1873 aufgenommen hat. Pater Neumann aus Heiligenkreuz berichtet 1875 in den Mitteilungen der k.k. Central Commission, dass die Restaurationsarbeiten in Heiligenkreuz gut voran schreiten, ebenso "nicht minder grossartig werden sich die Arbeiten in Lilienfeld gestalten, wo der kunstsinnige Abt, Herr Alberik Heidmann, demselben Architekten, Herrn Dominik Avanzo, die Leitung der Restauration von Kreuzgang und Kirche übertragen hat."

Zu dieser Zeit war der Kreuzgang bereits teilweise restauriert und das Kapitelhaus vollständig. Um die Kirche vor dem Einsturz zu bewahren, wollte Avanzo ein Stützensystem einbauen. Diese Pläne sind im Archiv des Stiftes einzusehen. Allerdings kamen diese Planungen nicht zur Ausführung, da auch der Hochaltar und das Presbyterium nicht umgestaltet wurden.



Abb. 58: Einblick in das Presbyterium der Stiftskirche Lilienfeld.

Neumann spricht sich in seinem Artikel jedoch stark dafür aus, die Umbauten aus der *Zopfzeit* wie er den Barock nennt, rückgängig zu machen.

Warum dieser Schritt aus Sicht von Dominik Avanzo und den Befürwortern des Rückbaus zum mittelalterlichen Erscheinungsbild notwendig war, sieht man in Abb. 58.

Das Presbyterium hat man für den Hochaltar mit dem Altarbild von Daiel Gran im 18. Jahrhundert umgestaltet: Das ursprüngliche Bandrippengewölbe mit einem aufgelegten Rundwulst im Chorpolygon hat man abgebrochen und durch eine Kalotte ersetzt, die man 1833 mit einer klassizistischen Schein-Kassettierung ausgemalt hat.

Mit dem Abbruch des Hochaltars wären die fünf Fenster im Chor wieder frei gewesen, die hinter dem eingebauten Altar heute nicht zu sehen sind. Laut Neumann wäre durch die Regotisierung die wahre Gestalt dieses herrlichen Denkmales deutscher Kunst in unseren Landen erst recht zur Geltung gekommen.

Auch hier an diesem Plan erkennt man, dass Avanzo eine Vorliebe für Ziborienaltäre hatte, denn laut der Planzeichnung wäre ein ähnlicher wie in Heiligenkreuz vorgesehen gewesen (Abb. 59).

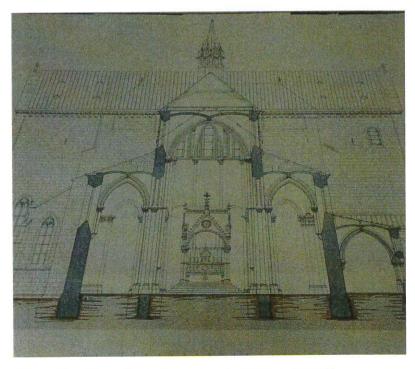


Abb. 59: Planzeichnung für eine Neugestaltung der Stiftskirche Lilienfeld.

Kreuzgangbereich

Von der Kirche betritt man den Kreuzgangbereich, wo Avanzo sehr viel neu gestaltet hat.

Vermutlich ist der Lesegang – der nördliche Kreuzgangflügel – heute noch am ursprünglichsten erhalten. Man nimmt an, dass der Lesegang und der Südflügel bereits im Mittelalter geschlossen waren. Die übrigen Flügel wurden im 19. Jahrhundert geschlossen und verglast. Man hat die Säulchen, die dem Kreuzgarten zugewandt waren, an die Innenseite des Kreuzganges gestellt, da hier einige sehr beschädigt waren. Zudem hat man die Säulchen in ihrer Anzahl sehr reduziert. Man kann sich die Fenster-Säulen-Gestaltung also ursprünglich noch reicher vorstellen.

Vom Ostflügel erreicht man das Kapitelhaus: Hier hat Avanzo die Ostwand durch den Einbau ornamental gestalteter Glasfenster neu gegliedert (vgl. Abb. 60). Die Entwürfe hat der Architekt wieder von den beiden Glasmalereianstalten *C. Geyling* in Wien und *Tiroler Glasmalerei* in Innsbruck umsetzen lassen. Vor allem die Rose ist beachtenswert.

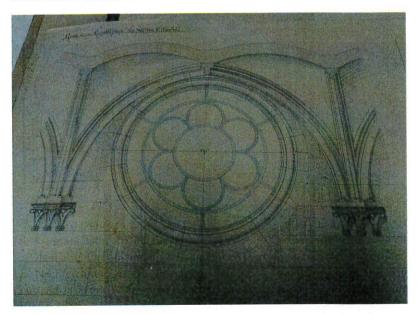


Abb. 60: Planzeichnung für eine Fensterrose im Kapitelsaal des Stiftes Lilienfeld.

Im Südflügel ist die Hand Avanzos am deutlichsten zu erkennen. 1886 hat man eine Steintreppe, die zum ehemaligen Refektorium führt, mit Maßwerkzierde eingesetzt. Auch das Holztor und die schmiedeeisernen Beschläge stammen von Avanzo.

Brunnenhaus

Nachdem das alte Brunnenhaus 1810 einem Brand zum Opfer gefallen war, widmete sich Dominik Avanzo einem Neubau im romanischen Stil an der Stelle des alten Brunnenhauses. Es ist ein 6-eckiger Zentralbau mit einem mit Schindeln gedeckten Dach. Außen gliedert sich das Brunnenhaus durch Eckstreben, im inneren Bereich des Kreuzganges besteht die Gliederung aus Säulen. Hier wurden Säulen vom Vorgängerbau als Spolien wiederverwendet. Das Kreuzrippengewölbe ist ebenfalls sechsteilig und läuft in der Mitte zu einem Pantokrator-Schlussstein von Josef Bayer zusammen.

Für den Versatz der Bodenplatten hat Dominik Avanzo einen sehr genauen Plan angefertigt, jeder Stein ist genau bezeichnet, da keine Platte der anderen gleicht (Abb. 61).

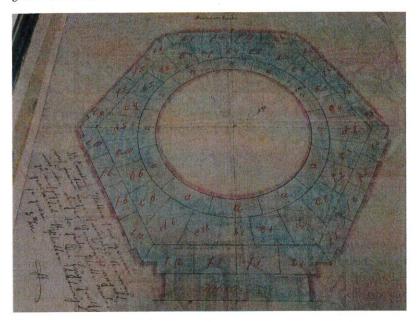


Abb. 61: Planzeichnung für den Bodenfliesenversatz im Brunnenhaus des Stiftes Lilienfeld.

"Sämtliche Platten sind genau nach der Bezeichnung des Steines und wie obiger Grundriss angibt zu versetzen da jede Platte anders gearbeitet ist. Die Fugen zwischen je zwei Platten beträgt 3 m/m" (Abb. 62).

Zum Kreuzgang hin ist das Brunnenhaus durch ein wunderschönes Schmiedeeisengitter abgegrenzt, das mit neugotischen floralen Ornamenten verziert ist (Abb. 63). Die Glasfenster im Brunnenhaus sind im gotischen Stil



Abb. 62: Widmung/Beschriftung des Bodenfliesen-Plans für das Brunnenhaus des Stiftes Lilienfeld.

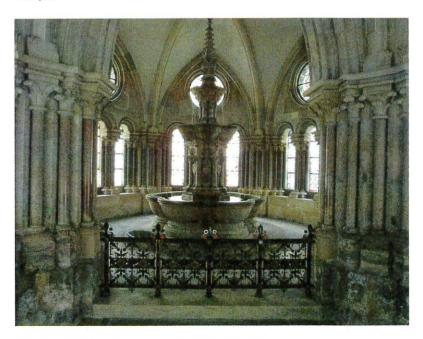


Abb. 63: Einblick das Brunnenhaus des Stiftes Lilienfeld.

gehalten. Das Hauptbecken besteht aus sechs ineeinandergelegten Schalen. In der Mitte erhebt sich eine Säule mit verschiedenen Bindenschilden: Babenberger, Abt Alberich Heidmann, Kaiser Franz Joseph I., Papst Leo III., Stift Lilienfeld und Inschriften. Avanzo hat den marmornen Springbrunnen signiert, gefertigt von Adolf Szily. Die Glasscheiben des Brunnenhauses zeigen drei figurale Szenen: Maria mit dem Stifter Leopold VI. und dem heiligen Bernhard von Clairvaux dazu noch zwei biblische Wasserszenen: Jesus mit der Samariterin und Moses, wie er das Wasser aus dem Felsen schlägt. Der Springbrunnen ist ebenfalls ein Werk Dominik Avanzos.

In Stift Lilienfeld kann man das Brunnenhaus als wichtigste Schöpfung Avanzos betrachten. Obwohl sich hier natürlich die Frage auftut, warum das Brunnenhaus wieder errichtet wurde, da es seinen eigentlichen Zweck durch die Umpositionierung des Refektoriums nicht mehr erfüllt hat. Es ist anzunehmen, dass dem Neubau eine Art der Wertschätzung und des Memorialgedankens innewohnt. Das Kloster beziehungsweise der Kreuzgang war schließlich ohne Brunnenhaus unvollständig und für die Mönche war das Brunnenhaus ein wichtiger Ort nicht nur aus dem hygienischen Gesichtspunkt, sondern vielmehr die Bedeutung der Reinigung: Jeder, der diese Hoffnung zu ihm hat, reinigt sich selbst, gleichwie Er rein ist. (1 Joh 3,3)

Der Ziborienaltar in Heiligenkreuz

Was Dominik Avanzo zu einer Ziborien-Altargestaltung veranlasst hat, ist bis dato noch nicht aus den Quellen ersichtlich gewesen, denn eigentlich ist diese Art in Österreich nicht üblich. Den ursprünglichen Altar in der Kirche kann man sich in der Art des Wiener Neustädter Altars denken. Der Wiener Neustädter Altar (1, Stephansdom, linkes Seitenschiff des Chors) ist ein gotischer Flügelaltar und wurde von König Friedrich IV., ab 1452 Kaiser Friedrich III., gestiftet. Sein ursprünglicher Aufstellungsort sollte das Zisterzienserkloster Viktring (Kärnten) sein. Im Jahr 1447 jedoch wurde der Altar der Kirche des 1444 gegründeten Zisterzienserklosters Neukloster in Wiener Neustadt als Hochaltar gewidmet. Nach Errichtung des dortigen barocken Hochaltars (1698/1699) hinter diesem im Chorraum aufgestellt, wurde der Altar 1884 vom Wiener Dombauverein gekauft und 1885 im nördlichen Chor (Frauenchor) des Stephansdoms aufgestellt. Ein geschnitzter Mittelschrein mit Statuen der Muttergottes, der heiligen Barbara und der heiligen Katharina im unteren sowie Marienkrönung sieht man im oberen Feld, am Rahmen sind die Apostelfiguren angebracht. Die inneren Flügel sind mit einer geschnitzten Marienkrönung und Christi Geburt im linken Bereich verziert. Im rechten Flügel sind Darstellungen des Marientod und der Anbetung der Könige. Die äußeren Flügel sind mit Heiligenfiguren bemalt. Es wird noch wichtig sein, in den Quellen des Stiftes danach zu forschen, wie der ursprüngliche Altar der Heiligenkreuzer Stiftskirche verziert war.

Warum überhaupt ein Umbau zum "ursprünglichen" Erscheinungsbild?

Ein kurzer Abriss über die historischen und architekturtheoretischen Gegebenheiten, soll das Verständnis für diese Bauaufgabe wecken.

In den Fragmenten von Christopher Wrens Nachlass findet sich folgender Ausspruch:

"Architektur zielt auf Ewigkeit – sie kann deshalb in ihren Grundlagen, den Ordnungen, der Mode nicht stattgeben."

Das ist ein Ausspruch, den es kritisch zu hinterfragen gilt, allerdings unter Berücksichtigung des Zeitgeistes, mit dessen zugrundeliegenden politischen wie sozialen Hintergründen.

Bereits im 16. Jahrhundert gab es Pläne zur Fertigstellung unfertiger gotischer Kirchen. So sind auch in Italien Ambitionen zu beobachten, mittelalterliche Kirchen zu Ende zu bauen oder sie wieder in ihr mittelalterliches Bild zurückzubauen, beispielsweise die Kirche S. Petronio in Bologna: Um 1390 begonnen und 1440 provisorisch eingedeckt, wurde die Baustelle einstweilen stillgelegt. Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Giacomo Barozzi da Vignola und Andrea Palladio bemühten sich um Fassadenprojekte. Der Werkmeister an S. Petronio, Francesco Terribilia beschreibt die Kirche 1589 als so genannte "deutsche Architektur", die seines Erachtens die korinthische Ordnung nachahmte.

Es ist bemerkenswert, dass in Italien überhaupt derartige Projekte angedacht wurden, da hier die Fertigstellungen gotischer Kirchen aus historischer Sicht schwierig war, galt doch die Gotik als Stil der Goten, die Germanen waren und Rom zerstörten.

Man sah diese Regotisierungsmaßnahmen teilweise als Stylreinigung an. Anton Ritter von Spaun, der zusammen mit Adalbert Stifter als Vorreiter der Denkmalpflege in Oberöstereich angesehen werden kann, war der Meinung, dass Barock und Rokoko nicht dem deutschen Wesen entsprächen, sondern aus einer fremden Welt erschienen. De schieden werden welt erschienen.

Vor allem für Kirchen schienen die mittelalterlichen Umbauten von besonderer Wichtigkeit, galt doch die Gotik als DER Stil der Kirche. Das barocke Aussehen stand in Zusammenhang mit der Bewegung der Gegenreformation und wurde als "erzwungen" betrachtet.

1850 wurde die K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale gegründet, die bis 1911 jedoch nur eine rein beratende und erforschende Funktion hatte. Auch in der staatlichen Denkmalpflege war man

⁷ Frass, D.: Restauratorenblätter, 1985.

⁸ Ebenda.

überzeugt, dass man Jahrhunderte überspringen und direkt an die gotische Baukunst anschließen könne. Wobei man übersah, dass man oft nur Pseudokunst schuf und sklavisch festgelegte Stilbegriffe nachahmte. Erst nach 1900 konnte sich die rein bewahrende Denkmalpflege durchsetzen.

Bei seiner Umgestaltung der Stiftskirche hat Avanzo sicher sein ganzes Wissen und Können eingebracht. Als Schüler Wiethases in Köln hat er sicher die Lehren vieler Architekturwissenschafter vermittelt bekommen. So ordnet beispielsweise Christian Ludwig Stieglitz (1756–1836) in seiner "Geschichte der Baukunst der Alten" (1792) jedem Stil gewisse Attribute und Kategorien zu wie "Verstand", "malerisch" und "romantisch". Für die Anwendbarkeit schlägt er vor, die jeweilige Funktion und Bauaufgabe zu berücksichtigen. So ist der altdeutsche bzw. Spitzbogenstil, den er als romantisch empfindet für den Kirchenbau gut geeignet. Das *Studium der Alten* war für ihn der einzige Weg um als guter Architekt *groß zu werden.* Dadurch wird zu einem Stilpluralismus geraten, je nach Bauaufgabe des zu errichtenden Gebäudes. In seinem späteren Werk von 1834 bekennt sich Stieglitz zu Lehren, die die Stilfrage zur Dekorationsfrage *degradieren.* Diese Ansichtsänderung von Stieglitz war auch im allgemeinen Architekturdiskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland beziehungsweise im deutschsprachigen Raum zu beobachten.

Demgegenüber stehen die Forschungen und Schriften Aloys Hirts. Seine Architekturtheorie gründet sich auf historischen Beobachtungen, hier können die Ansichten von Eugène Viollet-le-Ducs (1814–1879) als vergleichbar gesehen werden. Beide Architekten sehen die Architektur als Geschichtskonstruktion. Bei Viollet-le-Duc führte diese Argumentation zu einem komplexen Bild der Neugotik. Er besaß umfassende Kenntnisse zur mittelalterlichen Bautechnik, was ihm viele Restaurationsaufgaben bspw. an Notre-Dame und St. Denis in Paris einbrachte, ihn aber auch zu einem Experten im Hinblick auf aktuelle Bauaufgaben machte. Viollet-le-Ducs Konstruktionen und Entwürfe waren maßgebliche Werke für die Bauaufgaben des Historismus.¹³ Auch hier ist anzunehmen, dass Dominik Avanzo sehr gut vertraut gewesen sein muss mit den Architekturtheorien von Hirt und Viollet-le-Duc. Ziemlich sicher kannte Avanzo auch die kritischen Stimmen zu den Werken und Umbauten Viollet-le-Ducs, denn schon zu Lebzeiten wurde dem Architekten vorgeworfen, dass seine Planungen und Baueingriffe den ursprünglichen Zustand vieler Monumente verfremdeten und die originale Bausubstanz beeinträchtigten.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Kruft, H. W.: Geschichte der Architekturtheorie, München 1995, S. 333.

¹¹ Stieglitz: Geschichte der Baukunst der Alten, 1792, p. VIII.

¹² Kruft 1995, S. 333ff.

¹³ Ebenda

¹⁴ http://www.arthistoricum.net/themen/themenportale/geschichte-der-kunstgeschichte/quellen-zur-geschichte-der-kunstgeschichte-digital/eugene-emmanuel-viollet-le-duc-1814-1879/ – Stand: 8. Februar 2015

Einer seiner Gegner auf theoretischer Ebene war der Engländer John Ruskin mit seinen *Stones of Venice* (1854) worin er die Idee der Konservierung des architektonischen Denkmals in seiner überlieferten Ganzheit, mit allen Zeichen des Verfalls und im Zweifelsfall als Ruine für erstrebenswert hielt.

Einer der wichtigsten Einflüsse für Avanzo kam mit Sicherheit von Georg Moller (1784–1852). Er spürte den Grundriss des Kölner Domes in Darmstadt auf, angestachelt durch den Enthusiasmus seines Freundes und Kollegen Sulpiz Boisserée (1783–1854). Sie veröffentlichten diese Pläne und in seinem Werk zum Kölner Dome sprach sich Boisserée für die Fertigstellung des Domes aus als deutsches Nationaldenkmal.¹⁵

Georg Moller brachte 1815 ein Werk unter dem Titel "Denkmäler der deutschen Baukunst" heraus – ein großes Tafelwerk zur deutschen Architektur der Gotik. Er selbst ist in seinen Entwürfen Klassizist, begründet die Herausgabe dieses Werkes allerdings mit nationalen und denkmalpflegerischen Argumenten. ¹⁶ In der Einleitung schreibt er:

Allen denkenden und ihr Vaterland liebenden Baukünstlern ist es daher Pflicht, nach Kräften dahin zu wirken, daß unsere alten, und namentlich die immer seltener werdenden Bauwerke der ersten Perioden durch treue Messungen und deutliche Zeichnungen erhalten und bekannt gemacht werden. Durchdrungen von diesem Gedanken, und erfüllt von dem Wunsche zu retten was noch zu retten ist, habe ich, soviel mir Zeit und Umstände erlaubten, Hand an das Werk gelegt und übergebe diese Blätter als einen Beitrag zu den Materialien der Bildungs-Geschichte Deutschlands.

Mit seiner Dokumentation der Deutschen Baukunst der Gotik stellt er sich jedoch gegen die herrschende Germanomanie. Bei der Gotik-Rezeption ist generell zu unterscheiden zwischen historisch-dokumentierenden und nationalistischen Gesichtspunkten zur Suche nach Vorbildern für die Gegenwart.¹⁷

Auch Friedrich Schlegel (1772–1829) – der Begründer der Zeitschriften "Europa" (1803–1805) und "Deutsches Museum" (1812–1813) – war sehr einflussreich für die Rolle der mittelalterlichen Architektur in der Gegenwart. Er beschreibt eine eher romantische, stimmungsbezogene Gotik-Sicht. Er unterscheidet zwar die verschiedenen Epochen der Gotik, meint aber im zeittypischen Schwanken zwischen den Begriffen gotisch und deutsch (einem Nationalnamen) die Bezeichnung der Baukunst in der Zeit der altchristlichen und romantischen Epoche des Mittelalters von Theoderich bis in die moderne Zeit.¹⁸

¹⁵ Kruft 1995, S. 338ff.

¹⁶ Kruft 1995, S. 338.

¹⁷ Kruft 1995, S. 338.

¹⁸ Kruft 1995, S. 345.

August von Reichensperger (1808–1895) war Jurist, Mitbegründer und Redakteur des "Kölner Domblatts". Seine Gotik-Anschauungen sind ähnlich wie bei Viollet-le-Duc.

Reichensperger war maßgeblich an der Mystifikation der Gotik und ihrem Hüttenwesens bzw. des Bauhüttengeheimnisses beteiligt, eine Diskussion, die sich noch bis heute in die kunstgeschichtliche Forschung zieht. Er zeichnet ein Geschichtsbild, nach dem nur im Mittelalter, vor allem im 13. Jahrhundert, eine Einheit zwischen Kirche, Religiosität und Kunst bestanden habe. Er wünscht, die Gesetze und Traditionen der großen mittelalterlichen Kunst wieder zu unserem Bewusstsein zu bringen und zu verkörpern, indem man das 13. Jahrhundert als Ausgangspunkt nimmt. Die Gotik ist christlich, national, universell auf alle Bauaufgaben anzuwenden und funktional – laut Reichensperger – und damit sei sie der Stil der Zukunft. Im Bereich der Denkmalpflege hat Reichensperger eine vorbildhafte Position eingenommen, indem er empfahl, darauf zu achten, daß die bei einem alten Bauwerk fast stets vorhandenen Spuren seines allmählichen Anwachsens, gleichsam seine Jahresringe nicht verwischt, daß die verschiedenen Style, sowie jene Unregelmäßigkeiten und Zufälligkeiten, welche auch dem sonst minder bedeutenden Gebäude einen eigenthümlich-individuellen Reiz verleihen, erhalten bleiben.20

Da Reichensperger Herausgeber des "Kölner Domblatts" war, ist anzunehmen, dass Avanzo ihn und seine Theorien zur Gotik sowie zur Neugotik gekannt und studiert hat, da dieser die Gotik des 13. Jahrhunderts als den Stil für Kirche, Religiosität und Kunst ansieht. Daher kommt bei Avanzo vermutlich die Idee des Altarziboriums. Denn bei seinen Studienreisen durch Italien sieht er in San Paolo fuori le mura eines aus dem 13. Jahrhundert von Arnolfo die Cambio. Avanzo hat die Weisungen seiner Lehrer, bzw. der Architekturtheoretiker der Zeit ernst genommen hat und sie in sein eigenes Werk hat einfließen lassen.

Die Neugotik wurde selbstverständlich nicht nur positiv aufgenommen. Herbe Kritik an Neugotik gab es vom Philosophen von Arthur Schopenhauer (1788–1860):

Wenn ich nun sehe, wie dieses ungläubige Zeitalter die vom gläubigen Mittelalter unvollendet gelassenen gotischen Kirchen so emsig ausbaut, kommt es mir vor, als wolle man das dahingeschiedene Christentum einbalsamieren.²¹

Reichensperger, A.: Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, Leipzig 1854,
 S. 26.

²⁰ Reichensperger 1854, S. 232.

²¹ Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1819, zitiert nach: Kruft 1995, S. 346.

Conclusio

Durch seine Tätigkeit bei Dombaumeister Friedrich von Schmidt wurde Avanzo zu einem Experten für den gotischen Stil und bekam prestigeträchtige Restaurierungsaufgaben. Davor war er durch seine Ausbildung in Köln mit starken Befürwortern der Neugotik (Reichensperger), andererseits aber auch von großen Kritikern des Historismus (Schopenhauer) konfrontiert. Seine Studienreisen führten ihn nach Italien, Frankreich, etc., wo er die zeitgenössischen Architekturtheorien und ihre praktische Umsetzung direkt miterlebt hat und sie vor Ort studieren konnte. Zudem erlebte er die aktuellsten Diskussionen von Camille Sitte und Otto Wagner direkt in Wien, wo, gerade bei Wagner, ein deutlicher Umbruch im Vergleich zum Historismus zu spüren ist. Auch äußert sich Camillo Sitte kritisch bis abwehrend zum Ringstraßen-Historismus, indem er die gotische Votivkirche, die Universität in feinster Renaissance und die in verschiedensten Geschmacksrichtungen errichteten Bürgerhäuser mit einer Fuge Bachs, dem Finale einer Mozart-Oper sowie einem Couplet von Offenbach vergleicht.²²

Das muss für einen Architekten großes Konfliktpotenzial beinhaltet haben, der in eine Zeit geraten ist, in der weder der eine Stil noch der andere als allgemein gültig angesehen wird, vielmehr, in ein Konglomerat aus Architekturtheorien, Lehrmeinungen und praktischen Bauaufgaben. Sich in dieser "Welt" zu etablieren, war mit Sicherheit keine leichte Aufgabe. Dennoch waren für seine beiden Kloster-Aufträge der Stil und die Aufgabenstellung klar definiert.

Seine bedeutendsten Restaurierungen waren die der beiden Zisterzienserstifte Heiligenkreuz und Lilienfeld. Die Renovierungsarbeiten in den beiden Stiften wurden jedoch nicht von allen Seiten kritiklos hingenommen. Im Badener Bezirksblatt vom 9. September 1886 wird die Art, wie die barocken Skulpturen behandelt wurden, stark kritisiert. Die Restaurationsvorschläge von Avanzo waren in den Augen der Kritiker puristisch. Friedrich von Schmidt hingegen stellte Avanzo ein durchaus gutes Zeugnis aus und erachtete ihn als würdigen Architekten für diese Bauaufgabe. Nachdem man zuerst an den Dombaumeister persönlich herangetreten war bezüglich eines neuen Chorfensters (das alte war durch den barocken Altar verdeckt, bzw. die mittelalterlichen Scheiben waren zum Großteil zerstört gewesen), verwies dieser an seinen Mitarbeiter Avanzo. Das Vertrauen, welches Avanzo von Friedrich von Schmidt entgegengebracht wurde, lässt erahnen, dass dieser sich durch sein Können bereits einen Namen gemacht hatte. Avanzo forcierte nicht nur eine Regotisierung durch das Entfernen barocker Einbauten, sondern sprach sich für eine "stilreine" Regotisierung aus. Er gestaltete seine Neubauten entsprechend den Bauphasen des 13. Jahrhunderts. Bei seinen eigenen Bauvorhaben zeigte sich Avanzo als vielseitiger Historist, er leitete die Stilwahl von der jeweiligen Assoziation mit dem Bau ab. Gebäude im "Charakter patriarchalischer Einkehrwirtshäuser des 17. Jhs." (P. Kortz) erscheinen lassen und im Volksmund gerne als "Heimatstil" bezeichnet wird. Die Fassaden des Anatomischen Instituts, die sich straßenseitig befinden, weisen als Ausbildungsstätte Renaissanceformen auf – als Zeit der Bildung und des Wissens – die hofseitigen Fassaden jedoch sind schlicht in Sichtziegelbauweise ausgeführt. Avanzos Begründung für die Wahl dieses Baustoffes ist nicht unbedingt verifizierbar: Es sollte eine etwaige "Blendung" beim Arbeiten am Mikroskop verhindert werden.

Für das Gasthaus "Zur güldenen Waldschnepfe" wählte Avanzo romantische Motive wie Arkaden, eine reiche Dachlandschaft, sowie eine asymmetrische Gestaltungsweise. Avanzo hat sich als Architekt und ausgesprochener Historist keinen nachhaltigen Stellenwert erarbeitet, obwohl er auf eine nicht unbeachtliche Werksliste verweisen kann (einschließlich der Bauaufsicht am Justizpalast-Bau) und sich als Restaurator einen guten Ruf gemacht hat.

Letztlich erweist sich Avanzo nicht nur bei den Restaurierungsarbeiten, sondern auch bei neuen Bauvorhaben als ein Architekt, der strikt der Tradition verpflichtet war. Während seine Bauten hinsichtlich des Formenvokabulars und der Materialwahl kaum innovative Gestaltungselemente erkennen lassen, zeigen die Grundrisse bzw. die Erfüllung praktischer Erfordernisse im Inneren Avanzos Aufgeschlossenheit gegenüber modernen Anforderungen, wie sich etwa am Anatomischen Institut erweist. Die eher harte Kritik an Avanzos Schaffen ist im Hinblick auf die damalige Zeit und die Erwartungen, die an bestimmte Bauvorhaben gerichtet waren, jedoch nicht unreflektiert zu übernehmen.