

Inge Scheidl

Vienna (independent scholar)

Aesthetic and architectonic paradigms in Vienna church architecture at the turn of the 20th century

Vienna becomes a metropolis

Vienna, the capital of the Habsburg monarchy and the seat of its rulers, was a relatively small city, surrounded by a circle of mighty fortifications, until the middle of the 19th century. The 1850s first brought significant changes in the city's appearance, and the emerging, new socio-political structures noticeably transformed the social landscape, too. Following the industrial revolution, masses from all corners of the old crown lands flew to the imperial capital in search of work. The newcomers found accommodation on the outskirts of the city and in the new suburbs. After pulling down the city walls in 1857, and as a result of the successive inclusion of the suburbs in the city limits, the area of the capital increased from around 55 to 178 km². At the same time, the population grew rapidly, from about 430,000 people in 1850 to more than four times this number in 1900, a mere 50 years later.

These changes brought about the necessity to find new solutions for urban planning. It became indispensable to construct not only a sufficient number of tenement houses but also buildings to house urban institutions like schools, district offices, courts of justice, etc., which regulated the life of the community in the new districts. It also became indispensable to replace usually small churches in the suburbs and on the outskirts with much larger structures, to ensure adequate pastoral care for the inhabitants. Therefore in the new districts many spacious parochial churches were built, together with numerous monastic churches, most of which formed an integral part of the monastery complex. Although in all the previous epochs numerous sacred buildings had been constructed, it was only in the 19th century that architects, including those from Vienna, faced a pivotal question: which architectonic style to choose when building new churches?¹

¹ H. Krings, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, "Zeitschrift für christliche Kunst" (henceforth: ZchK)

Inge Scheidl

Wiedeń (naukowiec niezależny)

Paradygmaty estetyczne i architektoniczne w wiedeńskiej architekturze sakralnej przełomu XIX i XX wieku

Wiedeń staje się metropolią

Wiedeń, stolica monarchii habsburskiej i siedziba jej władców, aż do połowy XIX wieku był stosunkowo niewielkim miastem otoczonym pierścieniem potężnych fortyfikacji. Dopiero lata 50. tegoż stulecia przyniosły istotne zmiany w obrazie miasta, a tworzące się nowe struktury socjalno-polityczne zasadniczo przeobraziły również krajobraz społeczny. Za sprawą rewolucji przemysłowej do stolicy cesarstwa napływały w poszukiwaniu pracy rzesze ludności ze wszystkich zakątków dawnych krajów koronnych. Przybysze zamieszkiwali na obrzeżach miasta i nowo powstających przedmieściach. Po wyburzeniu w roku 1857 murów miejskich i w wyniku sukcesywnego włączania w obręb Wiednia kolejnych przedmieść obszar stolicy powiększył się z ok. 55 do 178 km². Jednocześnie gwałtownie wzrosła liczba ludności: o ile jeszcze w roku 1850 w Wiedniu mieszkało około 430 000 osób, to pod koniec roku 1900, czyli zaledwie 50 lat później, metropolia liczyła już ponad czterokrotnie więcej mieszkańców.

Zmiany te pociągnęły za sobą konieczność opracowania nowych rozwiązań urbanistycznych. Niezbędna była budowa nie tylko odpowiedniej liczby mieszkań czynszowych, lecz także gmachów instytucji miejskich, takich jak szkoły, urzędy rejonowe, sądy itp., regulujących życie społeczne w powstających dzielnicach. Nieodzowne stało się również zastąpienie niewielkich z reguły kościołów na przedmieściach i obrzeżach miasta znacznie większymi budowlami, aby zapewnić mieszkańcom odpowiednią opiekę duszpasterską. W nowych dzielnicach wzniesiono zatem wiele obszernych świątyn parafialnych, powstały także liczne kościoły zakonne, z których większość stanowiła integralną część zabudowań klasztornych.

Choć we wszystkich wcześniejszych epokach powstawały niezliczone budowle sakralne, to dopiero w XIX wieku architekci, również wiedeńscy, stanęli wobec kluczowego pytania, który ze stylów należy wybrać, wznosząc nowe kościoły¹.

¹ H. Krings, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, „Zeitschrift für christliche Kunst“ (dalej jako: ZchK) 3, 1890, szp. 377–388; A. Hofmann, *In welchem Stile sollen wir bauen?*, „Allgemeine Bauzeitung“ 55, 1890, s. 83–84, 89–92; G. Humann,

Motorem gwałtownych zmian społeczno-politycznych w dziewiętnastowiecznym Wiedniu była nie tylko tworząca się klasa robotnicza. Przemiany dotyczyły także warstwy mieszczańskiej. Industrializacja przyniosła krajowi rozwój gospodarczy, dobrobyt przestał być przywilejem rodu panującego, arystokracji i kleru, mieszczaństwo uzyskiwało stopniowo niezależność ekonomiczną i istotny wpływ również na politykę lokalną. Powszechny klimat przełomu i przebudzenia zaowocował w XIX wieku – zwłaszcza w okresie *fin de siècle* – niezwykle rozkwitem sztuki i literatury, a nauka uzyskała nienotowaną dotąd pozycję².

Niezwykła dynamika tego rozwoju, który zachwiał także utartym hierarchicznym porządkiem w obrębie dynastii i duchowieństwa, była jednak dla wielu źródłem egzystencjalnego zwątpienia. W architekturze przejawiało się ono odczuwaną subiektywnie utratą zdolności nowatorskich; podczas gdy nauki historyczne wykazywały, że każda z minionych epok wytworzyła własny, oryginalny styl, człowiek wieku XIX nie czuł się na siłach, by znaleźć stylistykę odzwierciedlającą w oryginalny sposób ducha jego czasów. „Dajcie nam wartości, a stworzymy własny styl!” – brzmiał rozpaczliwy apel architektów.

W pewnym sensie siły twórcze były rzeczywiście paraliżowane właśnie przez nowo rozbudzone naukowe zainteresowanie przeszłością. Ogromny wzrost mobilności w wyniku otwarcia dalekobieżnych linii kolejowych umożliwił zwiedzanie budowli w kraju i za granicą, jak i bezpośrednie studia nad ich architekturą. Z entuzjazmem i zachwytem przystąpiono więc do pomiarów owych zabytków, obwołanych ikonami budownictwa dawnego, powstały ich liczne szkice i opisy, które pozwoliły wreszcie w całej pełni uchwycić różnorodność stylów poszczególnych epok³. Epokowa – w dosłownym znaczeniu – konkluzja owych badań sprowadzała się w skrócie do stwierdzenia, że pomysły konstrukcyjne i estetyka poprzednich stuleci mają nieograniczoną aktualność również dla architekta współczesnego, który może z tego bogactwa istniejących form czerpać rozwiązania formalne także dla zupełnie nowych projektów, w tym chociażby dworców kolejowych. Inaczej rzecz ujmując, wiedza o zaletach dawnych stylów wręcz blokowała stosowanie nowych środków formalnych. Pogłębiona znajomość dziejów architektury spowodowała ponadto, że zaczęto doszukiwać się związków pomiędzy sposobem budowania i obyczajami panującymi w poszczególnych okresach historycznych. Wyszło stąd wnioski, że posługując się stylem, można nie tylko wzno-

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?, ZchK 4, 1891, s. 161–166; J. Prill, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, ZchK 11, 1898, s. 245–252, 267–272; ZchK 12, 1899, s. 83–86, 247–256.

² C. E. Schorske, *Fin de siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1987.

³ Chociażby: W. Lübke, *Geschichte der Architektur. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1870.

The emerging working class was not the only drive behind the rapid socio-political changes in 19th-century Vienna. The changes also affected the city's middle class. Industrialization triggered the country's economic development; wealth was no longer the privilege of the ruling house, the aristocracy and the clergy; the middle class gradually gained economic independence and a significant influence, also on the local politics. The general atmosphere of a breakthrough and awakening in the 19th century – especially in the period of *fin de siècle* – resulted in an extraordinary flourishing of art and literature; also science gained an unprecedented status.²

Yet the unusual dynamics of this process, which also shook the fixed hierarchical order of the dynasty and within the clergy, was a source of existential doubts for many people. In architecture, it manifested itself in the subjectively sensed loss of innovatory abilities: while historical sciences showed that each of the past epochs produced its own original style, the 19th century man did not feel up to discovering a stylistics that would reflect the spirit of the times in an original way. “Give us values, and we shall create our own style!” – sounded the desperate outcry of the architects.

In a sense, the creative powers were truly paralyzed, precisely by the newly awakened scientific interest in the past. A spectacular increase in mobility, due to the opening of long-distance railway routes, made it possible to visit various constructions in the country and abroad, and to study their architecture at first hand. With enthusiasm and rapture, then, those historical monuments, declared to be the icons of historical building, started to be examined and measured, sketched and described many times over, and thus finally it was possible to grasp the diversity of styles of particular epochs.³ The (literally) epoch-marking conclusion of that research was, briefly put, that the aesthetic and the construction ideas of the previous centuries still had unlimited validity for a modern architect, who, from that richness of already existing forms, could draw formal solutions even for completely new projects, e.g. railway sta-

3, 1890, cols. 377–388; A. Hofmann, *In welchem Stile sollen wir bauen?*, “Allgemeine Bauzeitung” 55, 1890, pp. 83–84, 89–92; G. Humann, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, ZchK 4, 1891, cols. 161–166; J. Prill, *In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?*, ZchK 11, 1898, cols. 245–252, 267–272; ZchK 12, 1899, cols. 83–86, 247–256.

² C. E. Schorske, *Fin de siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1987.

³ E.g. W. Lübke, *Geschichte der Architektur. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1870.

tions. In other words, awareness of the advantages of the old styles actually blocked the application of new formal means. Besides, deepened knowledge of the history of architecture encouraged the search for connections between the rules and manners of building and the rules and manners of behaving in particular historical periods. Hence a conclusion was drawn that by using a style, one could not only build modern structures, but also successfully recall the spirit of the past cultural formations, including those that seemed to have vanished in the process of modernization. When a certain style was applied, the “ideological values” of the old epoch were transferred into the modern times, and updated to suit the needs of the modern society. As a result, resorting to historical styles became an understandable, if not obvious, way of acting: the period of Historicism began.

A perfect illustration of this phenomenon in Vienna is presented by the realizations from the times when the Vienna Ring Road was constructed, which is the period of mature Historicism.⁴ Thus, the building of the parliament, constructed in 1871–1873 by Theophil Hansen, received classicizing forms to refer to the democratic rule in ancient Greece. The university building by Heinrich Ferstel, from the years 1873–1884, owing to its Renaissance apparel, brought to mind Italian Humanism in its prime, while the Burgtheater building, designed by Gottfried Semper and Carl Hasenauer (in 1874–1888) was supposed to recall the sensual joy of life and the flourishing of theatre in the Baroque period. The same mechanisms resulted in the fact that in sacred constructions, the styles of the Middle Ages were widely approved, as it was that historical period that was associated with piety and religiousness.

On the other hand, among the younger architects of the Historicism period a tendency appeared to apply the known forms and styles completely freely, the priority being the aesthetic effect, not the historical-stylistic connotations. Having acquired a vast knowledge of all the previous historical styles, representatives of late Historicism abandoned the doctrinal way of thinking of their teachers and gladly combined solutions borrowed from different epochs, modifying them in a creative manner, and thus producing new values.

It must be remembered, however, that in church building the creative imagination was constrained by rather severe norms, and therefore ar-

sić współczesne budowle, ale też z powodzeniem przywoływać ducha minionych formacji kulturowych, również tych, które – wydawałoby się – zanikły w toku procesów modernizacyjnych. Stosując wybrany styl, dokonywano zatem transferu „waloru ideowego” danej epoki w czasy nowoczesne, jednocześnie aktualizując go na potrzeby współczesnego społeczeństwa. W rezultacie odwoływanie się do dawnych stylów stawało się działaniem, jeśli nie oczywistym, to w każdym razie zrozumiałym: nastała epoka historyzmu.

Czytelną ilustrację owego zjawiska w Wiedniu mogą stanowić realizacje z okresu budowy wiedeńskiego Ringu, a więc z epoki dojrzałego historyzmu⁴. I tak siedziba parlamentu, wzniesiona w latach 1871–1873 przez Teophila Hansena, otrzymała klasycyzujące formy, by przypominać o demokratycznych rządach w antycznej Grecji. Budynek uniwersytetu, dzieło Heinricha Ferstela z lat 1873–1884, nawiązywał zaś poprzez wybór kostiumu renesansowego do okresu rozkwitu włoskiego humanizmu, natomiast gmach Burgtheater projektu Gottfrieda Sempers i Carla Hasenauera (1874–1888) miał przywoływać zmysłową radość życia i rozkwit dramatu w dobie baroku. Te same mechanizmy spowodowały, że w budownictwie sakralnym z powszechną aprobatą spotykało się zastosowanie stylów średniowiecznych, ponieważ to właśnie wieki średnie utożsamiano z religijnością i pobożnością.

W młodszej pokoleniu architektów doby historyzmu zarysowała się tymczasem tendencja, by najzupełniej swobodnie stosować znane formy i style, przyznając nierzadko pierwszeństwo estetyce, nie zaś konotacjom historyczno-stylistycznym. Zdobywszy gruntowną wiedzę o wszystkich stylach dawnych, przedstawiciele późnego historyzmu porzucili doktrynalny sposób myślenia swoich nauczycieli i z upodobaniem łączyli ze sobą rozwiązania zaczerpnięte z różnych epok, twórczo je modyfikując i tworząc w ten sposób jakości nowe.

Należy jednak pamiętać, że w budownictwie kościelnym indywidualna fantazja twórcza krępowana była dość surowymi normami, a co za tym idzie – architektom przychodziło mierzyć się z nader złożoną problematyką, której przyjrzymy się poniżej⁵.

W poszukiwaniu „właściwego” stylu budowni sakralnej

Kluczowym elementem determinującym wygląd kościołów wznoszonych w okresie późnego historyzmu była – rzecz jasna – oficjalna linia polityki artystycznej Kościoła katolickiego. Wytyczne władz kościelnych trzeba przy tym traktować jako bezpośrednią konsekwencję

⁴ R. Wagner-Rieger, *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, vol. I–XI, Wiesbaden 1972–1981.

⁴ R. Wagner-Rieger, *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, t. I–XI, Wiesbaden 1972–1981.

⁵ Szczegółowe omówienie tej tematyki wraz z obszerną bibliografią w: I. Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2003.

ogólnej strategii Kościoła. Racjonalizm, coraz silniejsza pozycja liberalnie nastawionego mieszczaństwa i rosnący wpływ państwa w sprawach regulowanych dotąd przez Kościół, doprowadziły do reorientacji polityki kościelnej, polegającej z początku na całkowitym odcięciu się od aktualnie panujących trendów. Nie przypadkiem wszystkie encykliki papieskie i inne dekrety kościelne z tego okresu zawierają kompletne i jednoznacznie formułowane odrzucenie nowoczesności jako takiej⁶.

Na polu sztuki był to wystarczający powód, by jeszcze pod koniec XIX wieku domagać się budowy kościołów w stylach średniowiecznych i nie widzieć potrzeby jakichkolwiek zmian w układzie przestrzennym budowli⁷. Konserwatywni architekci prezentowali bez wyjątku pogląd, że nowe rozwiązania formalne byłyby uzasadnione wyłącznie jako odpowiedź na wewnątrzkościelne reformy czy zmiany w liturgii, te jednak w końcu XIX wieku dopiero zaczynały się zarysowywać⁸. Rzekome nowe wyzwania dotyczyły więc co najwyżej sytuacji jednostkowych, zazwyczaj motywowanych względami czysto praktycznymi, na które jednak pod koniec stulecia powoływano się coraz częściej⁹. Ochrona przed przeciągami, montaż ogrzewania czy lepszego oświetlenia były wszakże czynnikami niewymagającymi zasadniczych zmian konstrukcyjnych ani odnowy stylistycznej.

W efekcie to właśnie konserwatywni teoretycy architektury, rozdarcie między przywiązaniem do tradycji i chęcią sprostania wymogom nowoczesności, zapoczątkowali zasadniczą debatę nad kwestią „właściwego” budownictwa kościelnego, toczoną między innymi na łamach licznych wówczas czasopism fachowych. Burzliwe dyskusje szybko przyniosły konkluzję, że oczywisty semantycznie wybór stylu średniowiecznego wcale nie gwarantuje powstania obiektywnie właściwej budowli kościelnej, konieczne było zatem poszukiwanie dalszych kryteriów definiujących adekwatność środków wyrazu architektonicznego. Jedną z konsekwencji było dostrzeżenie znaczenia planu kościoła¹⁰. Zastanawiano się choćby nad kwestią zasadniczego wyboru pomiędzy budowlą centralną a formą podłużną, a w przypadku rozstrzygnięcia na korzyść tej drugiej szczegółowo rozważano właściwą liczbę naw¹¹. Debatą toczoną początkowo wy-

chitects had to face extremely complex problems, which shall be examined below.⁵

In search of the “right” style of church building

The key factor determining the design of churches in late Historicism was – obviously – the official line of the artistic policy of the Catholic Church. Besides, the regulations issued by the Church authorities should be treated as a direct consequence of the Church's general strategy. Rationalism, the ever stronger position of the liberal middle class, and the growing influence of the state on matters so far regulated by the Church – all this brought about a reorientation of the Church policy, which at first consisted in complete detachment from the contemporary trends. It was no accident that all papal encyclicals and other Church decrees from that period proclaimed an unambiguously formulated, complete rejection of modernity *per se*.⁶

In the area of art, the above was a sufficient reason to demand, even at the end of the 19th century, that new churches be designed in the mediæval styles, and to disregard the necessity of any changes in the spatial structure of the buildings.⁷ With no exception, the conservative architects presented the opinion that new formal solutions would be justified solely as an answer to reforms inside the Church or changes in the liturgy, yet those were only vaguely visible at the end of the 19th century.⁸ Thus, the supposed new challenges referred, at the most, to single situations, usually motivated by purely practical factors, which were, however, more and more often quoted towards the end of the century.⁹ Preventing draft, installing central heating or better lighting did not, after all, require fundamental constructional changes, or style renovation.

In the end, it was the conservative theoreticians of architecture, torn between their attachment to tradition and their eagerness to meet the expectations of modernity, who initiated the actual debate on the “appropriate” church design. The

⁶ H. Schnatz, *Päpstliche Verlautbarungen zu Staat und Gesellschaft*, Darmstadt 1973.

⁷ G. Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1880.

⁸ J. Prill, *Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen?*, ZchK 1, 1888, szp. 271–280.

⁹ G. Humann, *Zweckmäßigkeit und Schönheit*, ZchK 24, 1911, szp. 21–28, 53–64, 89–94.

¹⁰ G. Ebe, *Die Grundrissbildung katholischer Pfarrkirchen*, „Deutsche Bauzeitung“ 22, 1888, s. 573–574.

¹¹ A. Sturmhoefel, *Centralbau oder Langhaus?*, „Zeitschrift für Bauwesen“ 47, 1897, szp. 329–346; M. Ferstel, *Ueber zweischiffige Kirchenbauten*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 49, 1897, s. 273–277; J. Graus, *Die einschiffige Kirchenanlage in ihrer Entwicklung und Bedeutung*, w: idem, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, s. 173–220.

⁵ A detailed discussion of this problem and a rich bibliography can be found in: I. Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2003.

⁶ H. Schnatz, *Päpstliche Verlautbarungen zu Staat und Gesellschaft*, Darmstadt 1973.

⁷ G. Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1880.

⁸ J. Prill, *Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen?*, ZchK 1, 1888, cols. 271–280.

⁹ G. Humann, *Zweckmäßigkeit und Schönheit*, ZchK 24, 1911, cols. 21–28, 53–64, 89–94.

debate went on, among others, on the pages of the contemporarily abundant professional journals. Vivid discussions soon brought a conclusion that the semantically obvious choice of the mediaeval style did not guarantee obtaining an objectively appropriate sacred structure. Therefore it was necessary to search for other criteria defining the appropriateness of means of architectonic expression. One of the consequences was a raised awareness of the significance of the plan of the church.¹⁰ For instance, one question that was carefully examined was that of a vital choice between a central plan and a rectangular one; and, if the latter was favoured, the appropriate number of naves was discussed in detail.¹¹ The debate was at first conducted only on the grounds of theory of architecture, but with time it became more interdisciplinary: arguments that would enable the formulation of church-construction normative criteria that would reflect the spirit of the epoch were searched for in the Scripture,¹² in mediaeval texts,¹³ or even in contemporary philosophical-psychological works.¹⁴ Eventually, the participants in the debate had to be satisfied with the conclusion that there was no irrefutable method to create the topos of a “perfect church building”. Thus the search for the “right” architectonic type diminished in value, and the previously dominant themes gave place to the re-consideration of the “right” style – in debates that frequently took on the form of violent altercations.

Gothic as the German national style

Virtually unanimously, Gothic was indicated as the ideal style for church architecture. Its “discovery” in German-speaking countries had taken place several decades previously, before the actual style debate started. Yet, the credit for the

¹⁰ G. Ebe, *Die Grundrissbildung katholischer Pfarrkirchen*, “Deutsche Bauzeitung” 22, 1888, pp. 573–574.

¹¹ A. Sturmhoefel, *Centralbau oder Langhaus?*, “Zeitschrift für Bauwesen” 47, 1897, cols. 329–346; M. Ferstel, *Ueber zweischiffige Kirchenbauten*, “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 49, 1897, pp. 273–277; J. Graus, *Die einschiffige Kirchenanlage in ihrer Entwicklung und Bedeutung*, in: idem, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, pp. 173–220.

¹² R. Gsaller, *Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung*, Wien 1895.

¹³ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902.

¹⁴ E. Meumann, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig 1908; O. Leixner, *Kirchenbau und Stimmungskunst*, “Architektonische Rundschau” 20, 1904, pp. 35–45; R. Streiter, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*, München 1913; W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911.

łącznie na gruncie teorii architektury nabrała z czasem charakteru interdyscyplinarnego – argumenty pozwalające sformułować normatywne kryteria budownictwa kościelnego, odpowiadającego duchowi epoki, usiłowano odnaleźć w Piśmie Świętym¹², w dziełach średnio-wiecznych¹³, a nawet we współczesnych opracowaniach filozoficzno-psychologicznych¹⁴. Ostatecznie musiano zadowolić się jednak wnioskiem, że nie istniała wówczas żadna niepodważalna metoda umożliwiająca stworzenie toposu „idealnego budynku kościelnego”. Poszukiwania „właściwego” typu architektonicznego straciły zatem na aktualności, a dotychczasowa tematyka ustąpiła miejsca ponownym rozważaniom nad „właściwym” stylem, które nierzadko przyjmowały formę gwałtownych polemik.

Gothyk jako niemiecki styl narodowy

Niemal bezdyskusyjnie za idealny dla architektury kościelnej uznano gotyk. Jego „odkrycie” w krajach niemieckojęzycznych miało miejsce kilkadziesiąt lat wcześniej, nim rozgorzała właściwa debata o stylach. Pojawienie się w budownictwie kościelnym nowych rozwiązań formalnych nie było jednak zasługą żadnego z architektów, lecz wybitnego poety Johanna Wolfganga Goethego. Momentem inicjującym estetyczne przewartościowanie gotyku była wizyta poety w katedrze strasburskiej w roku 1772¹⁵. Wcześniej – podobnie jak jemu współcześni – był Goethe przeciwnikiem „zawikłanej nie-subordynacji *gotyckich zdobień*”. Widok katedry otworzył mu wszakże oczy na piękno „okoliczności” tej budowli, w której wzruszony ujrzał emanację typowo „niemieckiego charakteru”, notując: „to właśnie niemiecka architektura, nasza architektura”. Właśnie tą uwagą o „cechach narodowych” Goethe w znaczący sposób wpłynął na recepcję gotyku w krajach niemieckojęzycznych XIX wieku. Od tej chwili gotyk coraz silniej utożsamiany był ze „stylem narodowym” i to nawet wtedy, gdy już od dawna było jasne, że wywodzi się on z Francji.

Drugim ważnym impulsem zmiany podejścia do gotyku było użyte przez Goethego porównanie katedry do wznoszącego się ku niebu rozłożystego drzewa o tysiącu konarów. Metafora ta pozwoliła poecie przenieść odczucie wzniosłości wywoływane przeżywaniem natury na dzieło gotyckiej architektury, odbieranej dotąd jako zawikłana i nieuporządkowana. To właśnie konotacja ze

¹² R. Gsaller, *Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung*, Wien 1895.

¹³ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902.

¹⁴ E. Meumann, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig 1908; O. Leixner, *Kirchenbau und Stimmungskunst*, „Architektonische Rundschau” 20, 1904, s. 35–45; R. Streiter, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*, München 1913; W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911.

¹⁵ J.W. Goethe, *Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini Steinbach. 1773*, w: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, t. 1.2, München 1987, s. 415–423.

wzniosłością – kluczowym od czasów Immanuela Kanta pojęciem estetyki niemieckiej – stała się odtąd dominującym kryterium oceny oraz źródłem podziwu dla gotyckich katedr.

W praktyce jednak już wkrótce stało się jasne, że nowo budowane kościoły w żaden sposób nie są w stanie wzbudzić poczucia wzniosłości porównywalnego z tym, które wyzwały potężne średniowieczne katedry z ich bogactwem form i strzelistością wież. Nie dziwi więc, że pod koniec stulecia idea wzniosłości zaczęła w rozważaniach teoretycznych tracić na znaczeniu, a w jej miejsce pojawiło się pojęcie monumentalności, któremu z czasem przypisano wszystkie cechy kojarzone dotąd ze wzniosłością¹⁶. Uznawszy monumentalność za prawdziwy wyraz współczesnej sztuki architektonicznej, doszukiwano się jej w każdym niemal budynku użyteczności publicznej, co szybko doprowadziło do inflacji pojęcia. W budownictwie kościelnym późnego historyzmu pojawiło się więc kolejne istotne kryterium: malowniczość¹⁷. Pierwotnie była to kategoria estetycznego doświadczania natury, jednak w wieku XIX stopniowo stała się terminem stosowanym coraz częściej również na polu percepcji architektury. „Malowniczość” funkcjonowała tu jako metafora szeroko rozumianej „swojskości” i przeciwieństwo klimatu wyobcowania kojarzonego z nowoczesnością. „Malownicza monumentalność” zastąpiła przestarzałe już pojęcie wzniosłości i stanowiła odtąd zarówno kryterium oceny gotyckich katedr, jak i podstawową wytyczną dla współczesnego budownictwa sakralnego.

Wśród wiedeńskich budowniczych kościołów w XIX wieku prym wiódł niewątpliwie Friedrich Schmidt (1825–1891)¹⁸. Należał on do pokolenia architektów zaangażowanych w realizację wiedeńskiego Ringu, ale stosunkowo wcześniej zaczął poszukiwać twórczych rozwiązań dla nowych wyzwań w architekturze. Wiedeńskie kościoły wzniesione przez niego w latach 60. XIX wieku stały się niejako prototypami, które wywarły wyraźny wpływ na budownictwo sakralne późnego historyzmu, aczkolwiek architekci młodszego pokolenia potrafili, co zostanie dowiedzione na kilku przykładach, wzorce te adaptować i rozwijać z uwagi godną kreatywnością.

Dwa zasadnicze pomysły pozwoliły Schmidtowni zrealizować postulat „malowniczej monumentalności”. Zastosował on mianowicie nieodzowną w budownictwie monumentalnym zasadę „prawdy materiału”, wznosząc budowle z nietynkowanej cegły, zaś malowniczość

introduction of new formal solutions in church building does not go to any of the architects, but to the great poet, Johann Wolfgang Goethe. The moment that initiated the aesthetic revaluation of Gothic was the poet's visit to the Cathedral of Strasbourg in 1772.¹⁵ Before that moment – like his contemporaries – Goethe resented the “tangled arbitrariness of Gothic ornament”. But the view of the cathedral opened his eyes to the beauty of the “circumstances” of the construction, in which, emotionally moved, he recognized the emancipation of the typical “German character”, noting: “this is German architecture – our architecture”. With this particular remark, mentioning the “national character”, Goethe significantly influenced the reception of Gothic in German-speaking countries of the 19th century. From that moment on, Gothic was more and more strongly associated with the “national style”, even when it had been long obvious that it originated from France.

The other important impulse for the change of attitude towards Gothic was the comparison Goethe used, saying the cathedral was like “a lofty, far-spreading tree of God” with a thousand branches. This metaphor allowed the poet to transfer the feeling of the sublime, evoked by experiencing nature, to a work of Gothic architecture, which so far had been perceived as confused and unorderedly.

It was this association with the sublime – the prevailing notion in German aesthetics since Immanuel Kant – that from then on became the primary criterion of evaluation and the source of admiration for the Gothic cathedrals.

In practice, however, it soon became obvious that the newly built churches could in no way evoke the feeling of the sublime comparable to that elicited by the monumental mediaeval cathedrals, with their richness of forms and soaring spires. Consequently, it is not surprising that at the end of the century the notion of sublime started to lose its position in theoretical considerations and was replaced by the notion of monumentality, which with time received all the attributes that were previously associated with sublimity.¹⁶ Once it had been acknowledged as the true expression of modern architectonic art, monumentality was searched for in almost every building of public function; this soon led to a devaluation of the term. Therefore, another important crite-

¹⁶ F.R. Vogel, *Ueber monumentale Baukunst*, „Deutsche Bauhütte” 4, 1900, s. 176, 189–190.

¹⁷ A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig 1896.

¹⁸ M. Kepfinger, *Zum Kirchenbau Friedrich Schmidts*, w: *Friedrich von Schmidt (1825–1891). Ein gotischer Rationalist*, katalog wystawy, Historisches Museum der Stadt Wien, 12 IX – 27 X 1991, Wien 1991, s. 20–33; o Friedrichu Schmidcie i pozostałych wymienionych tu architektach zob.: <http://www.architektenlexikon.at>.

¹⁵ J. W. Goethe, *Von deutscher Baukunst*. D. M. Ervini Steinbach. 1773, in: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, vol. 1.2, München 1987, pp. 415–423.

¹⁶ F.R. Vogel, *Ueber monumentale Baukunst*, „Deutsche Bauhütte” 4, 1900, pp. 176, 189–190.

tion appeared in late historicism church building: picturesqueness.¹⁷ Originally, it was a category of the aesthetic experience of nature, yet in the 19th century it gradually came to be used as a term of perception of architecture, too. "Picturesqueness" functioned as a metaphor of broadly understood "homeliness" and the opposite of the aura of alienation, associated with modernity. "Picturesque monumentality" replaced the outdated notion of sublimity and became both a criterion of evaluation of Gothic cathedrals and the elementary directive in the contemporary church building.

Among the Vienna church builders of the 19th century, the most prominent figure was undoubtedly Friedrich Schmidt (1825–1891).¹⁸ He belonged to the generation of architects who were involved in constructing the Ring Road, but relatively early he started to search for creative solutions to the new challenges in architecture. The Vienna churches that he built in 1860s became acted as a form of prototypes which visibly influenced the late-historicism church building. However, architects of the younger generation still managed – which shall be proven with several examples – to adapt those models and develop them with noteworthy creativity.

Two elementary ideas allowed Schmidt to realize the postulate of "picturesque monumentality": firstly, he followed the principle of "truth to materials", indispensable in monumental building, as he raised his constructions of unplastered brick; secondly, he obtained picturesqueness through thoughtful modification of the Gothic forms canon, and the diversity of plans applied in the chancel.

With the great demand for new parish churches and limited funding, the decision was always against the expensive working of stone blocks; plastering the building was rejected as contradicting the principle of truth to the materials, especially in the case of Neo-Gothic churches.¹⁹ Thus, practically the only solution was to use unplastered brick. Although in Vienna this material was mainly used in new, inexpensive factory buildings and was unseen in church building, Schmidt managed to use brick – supplemented with Neo-Gothic stone ornaments, if the budget allowed – to cre-

osiągał dzięki przemysłanej modyfikacji kanonu form gotyckich oraz różnorodności podziałów w części prezbiterialnej.

Przy dużym zapotrzebowaniu na nowe kościoły parafialne i ograniczonych środkach finansowych nie zdecydowano się na kosztowną obróbkę ciosów kamiennych, tynkowanie z kolei odrzucano jako rozwiązanie niezgodne z ideą prawdy materiału – dotyczyło to w szczególności kościołów neogotyckich¹⁹. W praktyce więc jedynym rozwiązaniem było zastosowanie nietynkowanej cegły. Choć był to w Wiedniu materiał używany głównie do wznoszenia nowych niedrogich budynków fabrycznych i niespotykany w budownictwie sakralnym, Schmidtowi udało się właśnie z cegły – uzupełnianej zależnie od założeń finansowych neogotyckimi zdobieniami z kamienia – stworzyć finezyjne budowle, które spotykały się z powszechnym uznaniem²⁰. Przykładem może być choćby kościół parafialny św. Otmara (Weißgärber Pfarrkirche) w III Dzielnicy²¹ [il. 1]. Jest to trójnawowa budowla z nietynkowanej cegły z fasadą zwieńczoną sześcioboczną, silnie rozczłonkowaną wieżą z kamiennymi elementami w stylistyce neogotyckiej, która może uchodzić za kwintesencję malowniczości i monumentalności zarazem. Całą budowlę cechuje bogactwo podziałów architektonicznych kulminujące w wieńcu kaplic otaczających prezbiterium. Podobnie wyszukanych realizacji próżno wprawdzie szukać pośród kościołów doby późnego historyzmu, ale koncepcja jednowieżowej fasady stała się najważniejszym paradygmatem wiedeńskiego budownictwa kościelnego tego czasu.

Inną budowlą, na której wzorowali się architekci późnego historyzmu, był kościół parafialny w XX Dzielnicy – Brigittenau²² [il. 2]. Schmidt zaproponował tu dwuwieżową fasadę oraz obejście prezbiterium, łamiąc tym samym powszechnie przyjętą – choć niepisaną – regułę: dziewiętnastowieczni teoretycy uznawali bowiem te elementy za atrybuty katedr. Wykorzystując tak eksponowane elementy architektoniczne, Schmidt znacząco przyczynił się do wzrostu prestiżu budownictwa kościelnego epoki późnego historyzmu. Zwykłe kościoły podniósł niejako do rangi „podmiejskich katedr”, tworząc w ten sposób miejsca, z którymi wierni mogli się łatwo identyfikować. Miało to niebagatelne znaczenie, jako że większość wiernych stanowiła ludność napływową, próbującą dopiero zadomowić się w nowym miejscu. W rezultacie typ dwuwieżowej fasady stał się ulubionym elementem

¹⁷ A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig 1896.

¹⁸ M. Keplinger, *Zum Kirchenbau Friedrich Schmidts*, in: *Friedrich von Schmidt (1825–1891). Ein gotischer Rationalist*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, 12 Sept. – 27 Oct. 1991, Wien 1991, pp. 20–33; on Friedrich Schmidt and other architects mentioned here cf.: <http://www.architektenlexikon.at>.

¹⁹ F. R. Vogel, *Die moderne Architektur und der Putzbau*, „Deutsche Bauhütte” 6, 1902, pp. 125–126.

¹⁹ F. R. Vogel, *Die moderne Architektur und der Putzbau*, „Deutsche Bauhütte” 6, 1902, s. 125–126.

²⁰ Jeden z licznych głosów krytycznych wobec budownictwa z cegły zawarty jest w: K. PF, F. X., *Das Modernisieren der Gotik*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 5, 1887/88, s. 399–401.

²¹ V. Luntz, *Die Pfarrkirche in St. Othmar unter den Weissgärbern in Wien. Entworfen und ausgeführt von k.k. Oberbaurath Fr. Schmidt*, „Allgemeine Bauzeitung” 46, 1881, s. 83–84.

²² F. Schmidt, *Katholische Pfarrkirche in der Vorstadt „Brigittenau“ bei Wien*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 21, 1869, s. 1, tabl. 1, 6.

architektonicznym stosowanym nawet w nowo wznoszonych kościołach zakonnych.

By uzasadnić zastosowanie obejścia prezbiterium również w zwykłym kościele, Schmidt dokonał zasadniczej zmiany jego funkcji: w średniowieczu ambit odgrywał istotną rolę liturgiczną jako droga procesji i był oddzielony od prezbiterium jedynie kolumnami, by wierni mieli możliwość przyglądania się uroczystemu przejściu kleru. Świadomy faktu, że w kościele parafialnym takie rozwiązanie jest zbędne i nieadekwatne, architekt oddzielił ambit od prezbiterium ścianą działową, w efekcie czego obejście mogło pełnić co najwyżej rolę pomieszczenia gospodarczego, a w najlepszym razie – dojścia do zakrystii. W ten oto sposób Schmidt zastąpił funkcję liturgiczną funkcją estetyczną: obejście, które we wnętrzu było teraz bezużyteczne, stało się istotnym elementem bryły kościoła, stanowiącym o malowniczości rozbudowanej części prezbiterialnej. Wkrótce zapanowała wręcz moda na stosowanie ambitu pozornego: wśród realizacji z okresu późnego historyzmu trudno znaleźć kościół, w którym zadowolono by się prostym rozwiązaniem części prezbiterialnej, nawet świątynie zakonne wyposażano w tego rodzaju obejścia, projektowane wyłącznie przez wzgląd na bryłę budowli.

Schmidt reagował jednak nie tylko na aktualne uwarunkowania estetyczne, lecz także na potrzeby praktyczne. By spełnić życzenie wiernych, domagających się lepszego widoku na ołtarz, poszerzył nawę główną, sprowadzając nawy boczne *de facto* do roli korytarzy – także ten schemat architektoniczny stał się wyróżnikiem budowli kościelnych wznoszonych w Wiedniu w okresie późnego historyzmu.

Neogotyckie świątynie naddunajskiej metropolii powstałe w latach 1880–1914 wykazują liczne podobieństwa: wszystkie, z wyjątkiem kościoła w dzielnicy Weinhaus projektu samego Schmidta, są dziełem jego uczniów. Wszystkie zostały wzniesione z cegły, a większość z nich realizowała model jednowieżowej fasady. Na tle nawy głównej, utrzymanej z reguły w bardzo prostych formach, wyróżniała się bogato zdobiona wieża, która stawiała się w ten sposób podstawowym wyznacznikiem stylu oraz sugestywnym nośnikiem malowniczości.

Chociaż w neogotyckim budownictwie kościelnym zasadniczo preferowano kompozycje symetryczne, zaakceptowano pojedyncze wieże nad nawą główną, które przydawały malowniczości również całym założeniom urbanistycznym poprzez wzbogacenie zabudowy ulicy czy placu przyciągającym wzrok akcentem²³ [il. 3].

Kościół parafialny pw. Świętej Rodziny (Neuottakringer Pfarrkirche), zaprojektowany przez Alexandra



1. Friedrich Schmidt, Kościół parafialny pw. św. Otmara w Wiedniu (Weißgärber Pfarrkirche), 1866–1873, fot. za: „Allgemeine Bauzeitung” 46, 1881, tabl. 57

1. Friedrich Schmidt, St Othmar's parochial church in Vienna (Weißgärber Pfarrkirche), 1866–1873, photo from: „Allgemeine Bauzeitung” 46, 1881, tab. 57

ate refined constructions which met with general appreciation.²⁰ One example is St Othmar's parochial church (Weißgärber Pfarrkirche) in the 3rd District²¹ [fig. 1]. It is a three-nave construction of unplastered brick, with the façade crowned by a hexagonal tower with sharply marked angles, ornamented with Neo-Gothic stone elements – which could be considered the quintessence of picturesqueness and monumentality at once. The whole building is characterized by the richness of architectonic plans, culminating in the wreath of chapels around the presbytery. It is unlikely to find an equally sophisticated realization among the late historicism churches; yet the concept of a one-tower façade became the most important paradigm in the Vienna church building style of that period.

²³ Na przykład: kościół Redemptorystów projektu Richarda Jordana (1886–1889) w XVII Dzielnicy, por. K..PF, F. X., *Die Redemptoristen-Kirche in Hernals bei Wien*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1888/89, s. 347–348, tabl. 67; kościół parafialny w Rudolfsheim (XV Dzielnica) projektu Karla Schadena (1893–1899), por. K. Schaden, *Der Kirchenbau im XIV. Bezirke (Rudolfsheim) am Cardinal-Rauscher-Platz*, „Allgemeine Bauzeitung” 66, 1901, s. 1–4.

²⁰ One of the very few opinions against brick building is presented in: K.PF, F.X., *Das Modernisieren der Gothik*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 5, 1887/88, pp. 399–401.

²¹ V. Luntz, *Die Pfarrkirche in St. Othmar unter den Weissgärbern in Wien. Entworfen und ausgeführt von k.k. Oberbaurath Fr. Schmidt*, „Allgemeine Bauzeitung” 46, 1881, pp. 83–84.

Another construction which served as a model for the late historicism architects was the parochial church in the 20th District – Brigittenau²² [fig. 2]. Here, Schmidt proposed a two-tower façade and an ambulatory around the chancel, thus violating a commonly obeyed (though unofficial) rule: the 19th century theoreticians believed those two elements to be attributes of cathedrals. Using these prominent architectonic elements, Schmidt significantly contributed to the rise in the prestige of the late historicism church building. Ordinary churches were, in a way, promoted to the rank of “suburban cathedrals”, thus creating landmarks that the congregations could easily identify with. It was a move of notable importance, as most church-goers hailed from outside the city, and were trying to find their place in the new environment. As a result, a two-tower façade became the favourite architectonic element, employed also in the newly-built monastic churches.

To justify the presence of an ambulatory also in an ordinary church, Schmidt diametrically changed its function: in the Middle Ages, the ambulatory played a significant liturgical role as the procession path, and was separated from the chancel by columns only, so that the congregation could observe the ceremonial passage of the clergy. Aware of the fact that in a parochial church this solution would be redundant and irrelevant, the architect separated the ambulatory from the chancel with a wall; as a result, the passage could serve merely as storing space, or, at the most, as a hallway to the sacristy. In this way, Schmidt replaced the liturgical function with an aesthetic one. The ambulatory, useless inside the building, became an important element of the church silhouette, crucial for the picturesqueness of the extended presbytery part. Soon it became nearly a fashion to design “fake” ambulatories. Among the realizations of the late historicism period, it is hard to find a church in which the architect would have settled for a simple plan of the presbytery area. Even monastic churches were supplied with such ambulatories, planned solely for the sake of the external shape of the building.

Still, Schmidt responded not only to the current aesthetic conditions, but also to practical needs. To grant the wish of the faithful, who wanted a better view of the altar, he widened the nave and reduced the aisles *de facto* to play the role of hallways. Also this architectonic pattern



2. Friedrich Schmidt, Kościół parafialny w Brigittenau w Wiedniu (Brigittenauer Pfarrkirche), 1867–1873, fot. za: „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 21, 1869, tabl. 6

2. Friedrich Schmidt, Parochial church in Brigittenau in Vienna (Brigittenauer Pfarrkirche), 1867–1873, photo from: “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 21, 1869, tab. 6

Wielemansa dla XVI Dzielnicy Wiednia, jako jedyny spośród sakralnych budowli neogotyckich stolicy otrzymał dwuwieżową fasadę i jest ponadto przykładem, że gotyckie zdobienia z kamienia można było z powodzeniem – choć w skromnej skali – zastąpić ceglаныmi kształtkami²⁴. W przypadku tej świątyni środki finansowe przeznaczono najwyraźniej przede wszystkim na wzniesienie dwuwieżowej fasady wzorowanej w oczywisty sposób na projekcie Schmidta dla kościoła w Brigittenau, skąd zresztą Wielemansa zaczerpnął także rozwiązanie części prezbiterialnej z obejściem oraz pomysł poszerzenia nawy głównej [il. 4].

Romanizm – architektura budowana „z ręki”

Romanizmu nigdy nie traktowano z emocjonalnością i emfazą, jakie cechowały odbiór gotyku. Jak wiadomo, już na początku wieku XIX łuk pełny i rozwiązania zaczerpnięte z kanonu renesansowego złożyły się

²² F. Schmidt, *Katholische Pfarrkirche in der Vorstadt “Brigittenau” bei Wien*, “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 21, 1869, p. 1, tab. 1, 6.

²⁴ *Pfarrkirche zur heiligen Familie in Wien XVI. Ottakring*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 18, 1900/1901, s. 39–40, tabl. 11–15; *Bau der Pfarrkirche am Stephanieplatz in Ottakring*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 51, 1899, s. 353–354.



3. Richard Jordan, Kościół Redemptorystów w Wiedniu, 1881–1882, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 16, 1898/1899, tab. 67

3. Richard Jordan, Redemptorist church in Vienna, 1881–1882, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 16, 1898/99, tab. 67

na Rundbogenstil, będący jedną z pierwszych odłóg historyzmu w architekturze²⁵. W tym czasie w Wiedniu niemal nie budowano kościołów. A ponieważ w „okrągłolukowej” stylistyce i tak nie dostrzegano wówczas religijnego nastroju, jaki kojarzono ze średniowieczem, dyskusja o przydatności romanizmu we współczesnej architekturze sakralnej rozgorzała na dobre dopiero pod koniec stulecia.

Jak wcześniej katedry gotyckie, tak teraz obiektem intensywnych dociekań naukowych stały się największe kościoły romańskie. Znaleźli się oczywiście teoretycy, którzy dostrzegli w nich cechy pozwalające na wykorzystanie romańskiego repertuaru form w budownictwie kościelnym wieku XIX. Jednym z nich był K. E. O. Fritsch, architekt i założyciel czasopisma „Deutsche Bauzeitung”, który w swoich *Stil-Betrachtungen* szczegółowo omawiał zalety romanizmu²⁶. Usiłowania te spotkały się z silnym oporem w kręgach „gotycystów”, którym przewodzili polityk i teoretyk architektury August Reichensperger oraz duchowny-architekt Josef Prill²⁷. Romanizm został przez

²⁵ H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

²⁶ K.E.O. Fritsch, *Stil-Betrachtungen*, „Deutsche Bauzeitung” 24, 1890, s. 417–431, 434–440.

²⁷ A. Reichensperger, *Den Ursprung der Gothik und deren Verhältniß zum romanischen Stil betr.*, ZchK 4, 1891, szp. 259–262; J. Prill, *Gothisch oder Romanisch?*, ZchK 4, 1891, szp. 213–222, 281–286, 335–342;

became a characteristic feature of Vienna churches in the period of late historicism.

The Neo-Gothic churches of the Danube metropolis, built in the years 1880–1914, show many similarities: all of them (except for the church in district Weinhaus, designed by Schmidt himself) were authored by his pupils. All of them were built of brick, and most of them followed the model of the one-tower façade. The steeple, richly decorated, stood out against the nave, which usually used very simple forms. Thus the tower was the elementary marker of the style, and a persuasive carrier of picturesqueness.

Although in Neo-Gothic church building the symmetrical composition was preferred, single towers over the nave were accepted, as they provided a more picturesque character to whole urban space schemes, by enriching the skyline of the street or square with an eye-catching accent²³ [fig. 3].

The Holy Family’s parochial church (Neuottakringer Pfarrkirche), designed by Alexander Wilemans for the 16th district, is the only one among the Neo-Gothic churches of the capital to have received a two-tower façade. Moreover, it was proof that Gothic stone ornaments could have been successfully – though on a smaller scale – replaced with bricks of different shapes.²⁴ In the case of this church, most of the budget was clearly allocated to building a two-tower façade, blatantly modelled on Schmidt’s design for the Brigittenau church, from which, incidentally, Wilemans also borrowed the solution for the presbytery with an ambulatory, and the idea to widen the nave [fig. 4].

Romanesque style – architecture built “off-hand”

The Romanesque style was never treated with such emotionality and emphasis as the Gothic. As we know, already in the beginning of the 19th century the circular arch and solutions from the Renaissance canon were combined to create

²³ For instance: the Redemptorist church by Richard Jordan (1886–1889) in the 17th district, cf. K..PF, F.X., *Die Redemptoristen-Kirche in Hernals bei Wien*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1888/89, pp. 347–348, tab. 67; the parochial church in Rudolfsheim (the 15th district) by Karl Schaden (1893–1899), cf. K. Schaden, *Der Kirchenbau im XIV. Bezirke (Rudolfsheim) am Cardinal-Rauscher-Platz*, “Allgemeine Bauzeitung” 66, 1901, pp. 1–4.

²⁴ *Pfarrkirche zur Heiligen Familie in Wien XVI. Ottakring*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 18, 1900/1901, pp. 39–40, tab. 11–15; *Bau der Pfarrkirche am Stephanieplatz in Ottakring*, “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 51, 1899, pp. 353–354.

Rundbogenstil, one of the first examples of historicism in architecture.²⁵ In that period, virtually no churches were built in Vienna. And since at that time the “circular arch” stylistics was not seen as connected with the religious mood typically associated with the Middle Ages, the debate on the usefulness of the Romanesque style in modern church architecture flared up only at the end of the century.

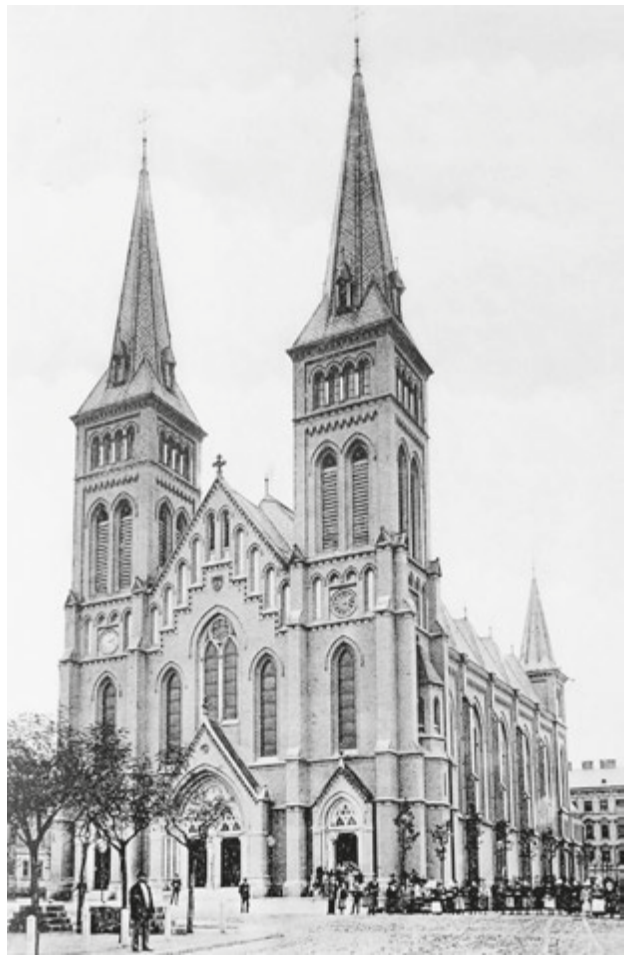
As previously the Gothic cathedrals, the greatest Romanesque temples became the object of intensified scientific investigation. Obviously, some theoreticians noticed certain features of the style that would allow for the application of the Romanesque formal repertoire in 19th century church building. One of them was K.E.O. Fritsch, an architect and the founder of the journal “Deutsche Bauzeitung”; in his *Stil-Betrachtungen*, he discussed in detail the advantages of the Romanesque style.²⁶ Those attempts encountered strong opposition in the “Gothicist” circles, whose leaders were a politician and theoretician, August Reichensperger, and a priest and architect, Josef Prill.²⁷ They defined the Romanesque style as an immature stylistic formation which foreshadowed Gothic, and was characterized by the lack of regularity and certain coarseness, as architecture built “off-hand” – bereft of artistic dimension. Still, not only aesthetic arguments were brought up, but also those of a practical nature. It was reasoned that such massive constructions are not economically justified, while small windows do not fulfil modern expectations. The zeal of the Gothic-defenders did not allow them to notice that the principles of the pointed-arch style also had to be considerably modified to answer the needs and possibilities of the steam-engine era.

It must be stated that the apologists of the Romanesque style never questioned the superiority of the Gothic architecture, yet they did notice two elementary advantages of the Romanesque style, which could enrich the inventory of modern construction forms. Romanesque irregularity was supposed to sanction asymmetrical structures in church building, rich shapes of the outside

²⁵ H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

²⁶ K.E.O. Fritsch, *Stil-Betrachtungen*, “Deutsche Bauzeitung” 24, 1890, pp. 417–431, 434–440.

²⁷ A. Reichensperger, *Den Ursprung der Gothik und deren Verhältniß zum romanischen Stil betr.*, ZchK 4, 1891, cols. 259–262; J. Prill, *Gothisch oder Romanisch?*, ZchK 4, 1891, cols. 213–222, 281–286, 335–342; 1892, cols. 11–16, 89–92, 143–148; G.G. Kallenbach, *Beitrag zur kirchlichen Stylfrage. Besonders mit Rücksicht auf die Behauptung, dass der romanische Styl billigkeitshalber sich vorzugsweise empfiehlt*, “Organ für christliche Kunst” 8, 1858, pp. 133–137.



4. Alexander Wielemans, Kościół parafialny pw. Świętej Rodziny w Wiedniu (Neuottakringer Pfarrkirche), 1894–1898, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 18, 1900/1901, tabl. 11

4. Alexander Wielemans, Holy Family parochial church in Vienna (Neuottakringer Pfarrkirche), 1894–1898, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 18, 1900/1901, tab. 11

nich zdefiniowany jako niedojrzała formacja stylowa zapowiadająca gotyk, cechująca się brakiem regularności i pewnym nieokrzestaniem jako architektura budowana „z ręki” – pozbawiona wymiaru artystycznego. Nie powoływano się jednak wyłącznie na argumenty estetyczne, ale i praktyczne, przekonując, że tak masywne budowle nie są uzasadnione ekonomicznie, natomiast małe okna nie odpowiadają współczesnym oczekiwaniom. Żarliwość obrońców gotyku nie pozwalała im dostrzec, że i zasady architektury stylu ostrołukowego musiały być znacząco zmodyfikowane, by mógł on sprostać potrzebom i możliwościom czasów maszyny parowej.

Należy stwierdzić, że apologetci romanizmu nigdy nie podawali w wątpliwość prymatu architektury gotyckiej. Zauważali w nim natomiast dwie podstawowe zalety, które mogły wzbogacić repertuar form współcze-

1892, szp. 11–16, 89–92, 143–148; G. G. Kallenbach, *Beitrag zur kirchlichen Stylfrage. Besonders mit Rücksicht auf die Behauptung, dass der romanische Styl billigkeitshalber sich vorzugsweise empfiehlt*, „Organ für christliche Kunst” 8, 1858, s. 133–137.

snego budownictwa: nieregularność romanizmu miała sankcjonować w architekturze kościelnej układy asymetryczne, bogatą strukturę bryły, urozmaicone partie dachów, a zatem – generalnie – rozczłonkowaną sylwetkę budowli, zapewniającą tak wówczas cenioną malowniczość. Ponadto dla osiągnięcia pożądanego efektu stylowego budownictwo inspirowane romanizmem mogło obejść się bez kosztownych dekoracji rzeźbiarskich, a nawet – ze względu na swoistą „podręczność” romanizmu w ówczesnym repertuarze form architektonicznych – dopuszczało tynkowanie, co jeszcze bardziej minimalizowało konieczne nakłady finansowe.

W formach neoromańskich wznoszono głównie kościoły zakonne; dobrze potwierdzone jest również użycie tego kostiumu stylowego dla świątyń parafialnych w sytuacji, gdy projekty neogotyckie były po prostu zbyt kosztowne²⁸. W tych przypadkach architekci potrafili najczęściej wykorzystać ową domniemaną nieregularność romanizmu, interesująco aranżując poszczególne jednostki składające się na bryłę kościoła, zwłaszcza wieże. Powszechnie projektowano fasady dwuwieżowe, które pozwalały nadać budowlom monumentalny wyraz, zagrożony skądinąd poprzez redukcję kosztów; często stosowano również ambit pozorny, zapewniający malowniczość partii chórowej.

Język stylu neoromańskiego mistrzowsko opanował m.in. Viktor Luntz, uczeń Friedricha Schmidta. Jednym z jego ważniejszych osiągnięć było zwycięstwo w prestiżowym konkursie na cesarski kościół jubileuszowy (Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche), który miał zostać wzniesiony w II Dzielnicy Wiednia dla upamiętnienia 50-lecia panowania Franciszka Józefa, przypadającego na rok 1898²⁹. Z uwagi na szczególną, monarchiczno-reprezentacyjną wagę przedsięwzięcia Luntz zaproponował budowlę kamienną, która poprzez materiał nawiązywała bezpośrednio do architektury średniowiecznej oraz – na płaszczyźnie asocjacyjnej – do tysiącletniej tradycji rodu Habsburgów, pozwalając zarazem jako katedra-pomnik na wyraźne podkreślenie znaczenia cesarza, względnie dynastii. Ponieważ kościół neogotycki z pewnością dalece przekroczyłby przewidziany budżet, wybór kostiumu neoromańskiego był niemal oczywisty. Zarazem jednak styl ten pozwalał na wprowadzenie „bogatej, rozczłonkowanej sylwety”, która wymieniona została w warunkach konkursu. Luntz zaprojektował świątynię trójnawową z dwuwieżową fasadą, szeregiem pomniejszych wieżyczek i potężną wieżą nad skrzyżowaniem naw; imponująca – obok licznych

form, diversified roof parts – in sum, the strongly segmented form of the building, which would provide the much-sought-after picturesqueness. Moreover, to obtain the desired stylistic effect, the Romanesque-inspired construction could manage without the costly sculpted ornaments, or even – due to the peculiar “inferiority” of the Romanesque art in the contemporary repertoire of architectonic forms – it would allow plastering of the building, which further reduced the necessary expenses.

Neo-Romanesque forms were mainly applied in newly built monastic churches. Use of this stylistic garb for parish churches is also well documented – especially when Neo-Gothic projects were too expensive.²⁸ In such cases, architects usually managed to take advantage of the supposed irregularity of the Romanesque style, and to organize particular constituents of the church form in an interesting way; this especially concerned the towers. The common strategy was to plan two-tower façades, as they gave the buildings monumental appearance, otherwise endangered by the cost reduction. Frequently, also the “fake” ambulatory was used, to ensure the picturesqueness of the choir area.

Victor Luntz, Friedrich Schmidt’s pupil, was one of those who perfectly mastered the language of the Neo-Romanesque style. One of his more significant achievements was winning the prestigious contest for the design of the emperor’s jubilee church (Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche), to be raised in the 2nd district in Vienna to celebrate the 50th anniversary of Franz Josef’s reign in 1898.²⁹ Bearing in mind the extraordinary, monarchical-representative character of the enterprise, Luntz proposed a stone structure. Through the material, it would relate directly to the mediaeval architecture, and, through association, to the thousand-year-long tradition of the Habsburg dynasty. At the same time, as a memorial-cathedral, it would emphasize the significance of the emperor and the dynasty. Since a Neo-Gothic church would certainly exceed the allocated budget, the choice of the Neo-Romanesque garb was almost obvious. Additionally, that style allowed for the designing of

²⁸ Tak było w przypadku kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego (Alt-Ottakringer-Pfarrkirche) przy Ottakringerstraße w XVI Dzielnicy, wzniesionego według projektu Rudolfa Wiskocsila (1909–12), por. H. Wilfling, *Unsere Pfarre Alt-Ottakring einst und jetzt*, Wien b.r. [1985].

²⁹ I. Scheidl, *Der Wettbewerb für die Kaiser Franz Joseph Jubiläumskirche bei der Reichsbrücke*, w: *Das ungebaute Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, katalog wystawy, Historisches Museum der Stadt Wien, 10 XII 1999–20 II 2000, Wien 1999, s. 142 i n.; *Der Wettbewerb um die Kaiser Jubiläumskirche in Wien*, „Sueddeutsche Bauzeitung” 9, 1899, s. 115–117.

²⁸ That was the case in the church of the Elevation of the Holy Cross (Alt-Ottakringer-Pfarrkirche) in Ottakringerstraße, in the 16th district, designed by Rudolf Wiskocsil (1909–12), cf. H. Wilfling, *Unsere Pfarre Alt-Ottakring einst und jetzt*, Wien [1985].

²⁹ I. Scheidl, *Der Wettbewerb für die Kaiser Franz Joseph Jubiläumskirche bei der Reichsbrücke*, in: *Das ungebaute Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, 10 Dec. 1999 – 20 Feb. 2000, Wien 1999, pp. 142ff.; *Der Wettbewerb um die Kaiser Jubiläumskirche in Wien*, „Sueddeutsche Bauzeitung” 9, 1899, pp. 115–117.

a “rich, segmented form”, which was a requirement in the tender specification. Luntz designed a three-nave temple with a two-tower facade, many smaller spires, and a monumental tower over the crossing. Also the extensive, terraced choir area was impressive, not to mention numerous annexes. Those elements, and the very choice of the material made the construction an exemplary model of “picturesque monumentality”, even though Luntz’s project was modified after his death (1903) by his successor – August Kirstein³⁰ [fig. 5].

Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche was the only late-historicism church in Vienna that was built of stone – rather expensive material. Yet the Romanesque “irregularity” released the power of innovation, which allowed for the “disguise” of solutions dictated by financial limitations, applied e.g. in the Jesuit church of St Peter Canisius, built in the 9th district by Gustav Neumann. Even though the church was built of brick, its walls were left unplastered both on the outside and inside. Instead, they were covered with artificial stone panels, which were relatively cheap and deceptively similar to natural material, which made the church look like a stone building³¹ [fig. 6].

Perhaps all aspects of Romanesque picturesqueness were addressed by one of Luntz’s pupils, Hubert Gangl, in his design of the parish church in Hetzendorf in the 12th district.³² Asymmetry is provided by a single tower beside the main body of the building. The tower over the crossing, the steeples of the facade and the presbytery, the ambulatory and several smaller annexes give diversity to the silhouette and contribute to its picturesqueness. Segmentation of the form was further emphasized by joining the church with the diversified structure of the parsonage by means of an arcade. The effect of slightly fantastic picturesqueness is even more intensified by large rose windows, different types of plaster, details from rough stone, arcade frieze, and variegated, “spotted” roof colouring [fig. 7].

The “non-ecclesiastical” styles – Renaissance and Baroque

Research on the art of the Middle Ages created a vision of the epoch from the 10th to the 14th century as a *per se* religious period; however

³⁰ A. Kirstein, *Pfarrkirche zum heiligen Franz von Assisi im II. Bezirk, Donaustadt. Kaiser Franz Josef-Jubiläumskirche*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1919, pp. 57–61, tabs. 31–34.

³¹ *Die Canisius-Kirche in Wien, IX. Bez. Lustkandlgasse. Von Architekt Gustav Ritter v. Neumann*, “Der Bautechniker” 23, 1903, pp. 1145–1146; 1904, pp. 1ff.

³² *Pfarrkirche in Wien XII. Hetzendorf. Architekten: Hubert Gangl und Eugen R. v. Felgel*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 27, 1909/1910, p. 104, tabs. 28–30.



5. Viktor Luntz, August Kirstein, Cesarski kościół jubileuszowy w Wiedniu (Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumskirche), 1900–1913, fot. I. Scheidl

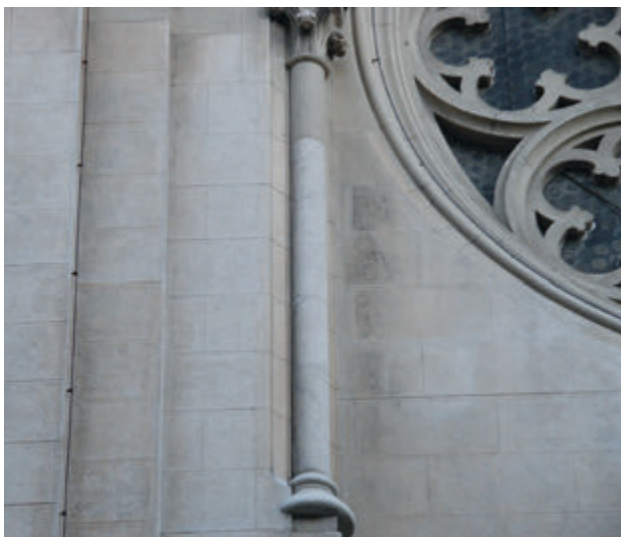
5. Viktor Luntz, August Kirstein, Emperor’s jubilee church (Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläumskirche), 1900–1913, photo by I. Scheidl

przebudówek – była również rozbudowana, schodkowa partia chórowa. Wymienione elementy oraz sam wybór materiału czyniły z budowli wzorcowy przykład „malowniczej monumentalności”, jakkolwiek plany Luntza zostały po jego śmierci (w roku 1903) zmodyfikowane przez jego następcę – Augusta Kirsteina³⁰ [il. 5].

Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche był jedynym kościołem późnego historyzmu w Wiedniu, który został wzniesiony z kamienia, materiału dość kosztownego. „Nieregularność” romanizmu uwolniła jednak siłę innowacji, która pozwalała „zamaskować” rozwiązania będące skutkiem uwarunkowań finansowych, zastosowane chociażby w jezuickim kościele pw. św. Piotra Kanizjusza, wzniesionym według projektu Gustava Neumanna w IX Dzielnicy. Choć świątynię wybudowano z cegły, jej ściany – zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz – nie zostały otynkowane, lecz obłożone płytami ze sztucznego kamienia, stosunkowo tanimi, a do tego łudząco podobnymi do materiałów naturalnych, przez co kościół wydaje się budowlą kamienną³¹ [il. 6].

³⁰ A. Kirstein, *Pfarrkirche zum heiligen Franz von Assisi im II. Bezirk, Donaustadt. Kaiser Franz Josef-Jubiläumskirche*, “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 1919, s. 57–61, tabl. 31–34.

³¹ *Die Canisius-Kirche in Wien, IX. Bez. Lustkandlgasse. Von Architekt Gustav Ritter v. Neumann*, “Der Bautechniker” 23, 1903, s. 1145–1146; 1904, s. 1 i n.



6. Gustav Neumann, Kościół Jezuitów pw. św. Piotra Kanizjusza w Wiedniu, detal elewacji, 1899–1903, fot. I. Scheidl

6. Gustav Neumann, Jesuit church of St Peter Canisius in Vienna, a detail of elevation, 1899–1903, photo by I. Scheidl

Chyba wszystkie aspekty malowniczości stylu rromańskiego wykorzystał jeden z uczniów Luntza – Hubert Gangl, projektując kościół parafialny w Hetzendorf w XII Dzielnicy³². Asymetrię zapewnia układowi pojedyncza wieża wznosząca się przy korpusie; natomiast wieża nad skrzyżowaniem naw, wieżyczki fasady i prezbiterium, ambit i kilka pomniejszych przybudówek różnicują bryłę świątyni, przydając jej malowniczości. Rozczłonkowanie budowli zostało dodatkowo podkreślone połączeniem kościoła z urozmaiconą bryłą plebanii za pomocą arkadowego przejścia. Efekt nieco fantastycznej malowniczości potęgują wielkie rozetowe okna, użycie zróżnicowanych rodzajów tynku, detale z surowego kamienia, arkadkowe fryzy i urozmaicona, „nakrapiana” kolorystyka pokrycia dachu [il. 7].

Style „niekościelne” – renesans i barok

Badania nad sztuką wieków średnich ukształtowały wizję epoki rozciągającej się od X do XIV wieku jako okresu *per se* religijnego i niezależnie, jak zawzięcie polemizowali ze sobą zwolennicy gotyku i romanizmu, nigdy nie podawano w wątpliwość samej „chrześcijańskości” tych stylów.

Inaczej w przypadku renesansu, który stopniowo pojawiał się w debacie o architekturze sakralnej. Odkrycie epoki humanizmu następowało bowiem nie poprzez studia i zachwyt nad najznamienszymi zabytkami architektury kościelnej, lecz poprzez badania w zakresie historii idei i kultury, na które niemały wpływ miały prace Jacoba Burckhardta³³. Ten stan rzeczy powodował, że również

fervently the Gothic and Romanesque-style supporters argued, the Christian character of those two styles was never questioned.

Quite the opposite was the case with the Renaissance, which gradually entered the debate on church architecture. The age of Humanism was not discovered through studies and admiration for the masterpieces of church architecture, but through research into the ideas and culture, significantly influenced by the works of Jacob Burckhardt.³³ This situation placed the discussion on the usefulness of Renaissance forms in church building on the plain of moral evaluation, which eventually resulted in regarding this style as “heathen”. First of all, the Renaissance seemed to be an era that shaped the modern man, who questioned the authority of the church hierarchy, who could boast excellent education, sophisticated manners, and broad mental horizons. These were the exact values that were adopted as ideals of the bourgeois class, ever growing in importance: ideals which were diametrically opposed to the image of mediaeval piety, as defined by the official church. The Renaissance could become a fully-fledged form of expression in lay architecture, but its application in church building seemed out of question. Yet there were supporters of that style – first of all Johann Graus, a Catholic priest – who made it their goal to adapt it to the needs of contemporary church architecture.³⁴ Obviously, they did not in any way question the meaning of the Gothic and Romanesque style, but rather opposed limiting the freedom of choice of the architectural garb, and propagated Renaissance as one of possible variants. The main argument quoted in the dispute was the presence of historical studies claiming that, liturgically, Italian Renaissance churches were a continuation of the old-Christian tradition. This, in turn, allowed Renaissance to be seen as a chance to breathe new air to church building. Nevertheless, neither the new spatial solutions nor the intricate considerations of the Christian spirituality supposedly present already in the antique architecture (which was to develop gradually in the times of Gothic and Renaissance) could clear the Renaissance architecture of the odium of being “unchurchly”.

Architects of the late historicism period, however, approached the theoretical debates and the reservations of the Church with distance, and did not allow their creative liberty to be limited. We

³³ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1867.

³⁴ J. Graus, *Die katholische Kirche und die Renaissance*, Graz 1888; H. A. Geymüller, *Architektur und Religion. Gedanken über die religiöse Wirkung der Architektur*, Basel 1911.

³² *Pfarrkirche in Wien XII. Hetzendorf. Architekten: Hubert Gangl und Eugen R. v. Felgel*, „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 27, 1909/1910, s. 104, tabl. 28–30.

³³ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1867.



7. Hubert Gangl, Kościół parafialny w Hetzendorf w Wiedniu (Hetzendorfer Pfarrkirche), 1908–1909, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung“ 27, 1909/1910, tabl. 29

7. Hubert Gangl, Parochial church in Hetzendorf in Vienna (Hetzendorfer Pfarrkirche), 1908–1909, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 27, 1909/1910, tab. 29

can be convinced of it by the structure of the church in Breitenfeld, in the 8th district of Vienna. Also in this case, the first projects were more in the vein of Neo-Gothic forms, and were rejected for financial reasons. Then, Alexander Wilemans elaborated a cheaper version, in Neo-Renaissance forms. The choice did not meet with any opposition, neither from the theoreticians nor the church hierarchy. Potential criticism was probably prevented by applying the two-façade model, principles of which were formulated by Friedrich Schmidt, Wilemans’ teacher. The church in Breitenfeld is also a brick structure. It only differs from the temples built by Schmidt due to the shape of windows, and decorative motifs taken not from the Gothic repertoire, but modelled after the early Renaissance forms. Despite their low cost, they give the building the much appreciated “picturesque expression”³⁵ [fig. 8].

The possibility of applying the Baroque garb in church building had never been at the centre

dyskusja o przydatności form renesansowych w budownictwie kościelnym prowadzona była na płaszczyźnie wartościowania moralnego, co ostatecznie zaowocowało uznaniem tego stylu za „pogański”. Renesans jawił się przede wszystkim jako epoka, która ukształtowała człowieka nowoczesnego, kwestionującego autorytet hierarchii kościelnej, legitymującego się doskonałym wykształceniem, wyrafinowanymi manierami i rozległością horyzontów myślowych. Były to dokładnie te wartości, które za swoje ideały uznawało zyskujące na znaczeniu mieszczaństwo – ideały diametralnie nieprzystające do wyobrażenia o średniowiecznej pobożności, jak ją definiował Kościół urzędowy. Renesans mógł stać się pełnoprawną formą wyrazu w architekturze świeckiej, jego użycie w budownictwie kościelnym wydawało się wykluczone. Znaleźli się jednak zwolennicy tego stylu – na czele z Johannem Grausem, katolickim duchownym – stawiający sobie za cel zaadaptowanie go na potrzeby współczesnej architektury sakralnej³⁴. Oczywiście nie

³⁴ J. Graus, *Die katholische Kirche und die Renaissance*, Graz 1888; H.A. Geymüller, *Architektur und Religion. Gedanken über die religiöse Wirkung der Architektur*, Basel 1911.

³⁵ A. Wilemans, *Ueber den Bau der Pfarrkirche am*

kwestionowali oni w najmniejszym stopniu znaczenia romanizmu i gotyku, lecz raczej przeciwstawiali się zawężaniu wolności w doborze kostiumu stylowego, propagując renesans jako jeden z możliwych wariantów. Głównym argumentem, który przytaczano, były badania historyczne uznające, że pod względem liturgicznym włoskie kościoły renesansowe były kontynuacją tradycji starochrześcijańskiej, co z kolei pozwalało na dostrzeżenie w renesansie możliwości odnowy budownictwa sakralnego. Niemniej jednak ani nowe rozwiązania przestrzenne, ani skomplikowane rozważania o rzekomo zawartej już w architekturze antycznej duchowości chrześcijańskiej, która miałaby stopniowo rozwijać się w epoce gotyku i odrodzenia, nie były w stanie zdjąć odium „niekościelności” z architektury renesansowej.

Architekci doby późnego historyzmu podchodzili jednak z dystansem do prowadzonych sporów teoretycznych i zastrzeżeń ze strony Kościoła, nie pozwalając na ograniczenie swojej swobody twórczej. Przekonuje o tym budowa kościoła w Breitenfeld w VIII Dzielnicy Wiednia. Również i w tym przypadku pierwsze projekty utrzymane były w formach neogotyckich, które odrzucono z powodów finansowych. Alexander Wielemans opracował następnie tańszy wariant, utrzymany w formach neorenesansowych. Wybór nie wywołał żadnych sprzeciwów ani ze strony teoretyków, ani hierarchii kościelnej. Potencjalnej krytyce przypuszczalnie zapobiegło zastosowanie typu dwufasadowego, którego zasady sformułował Friedrich Schmidt, nauczyciel Wielemansa. Również kościół w Breitenfeld jest budowlą ceglana, różniącą się od świątyń projektowanych przez Schmidta właściwie tylko kształtem otworów okiennych i motywami dekoracyjnymi pochodzącymi nie z repertuaru gotyckiego, lecz wzorowanymi na formach wczesnego renesansu, które pomimo swojej oszczędności nadają budowli tak ceniony wówczas „wyraz malowniczy”³⁵ [il. 8].

Możliwość zastosowania kostiumu barokowego w budownictwie kościelnym nigdy nie znalazła się w centrum rozważań teoretycznych tego czasu i komentowano ją jedynie marginalnie. Styl ten uchodził za wynaturzenie i deformację renesansu³⁶, a jego „zmysłowość” i egzaltacja wykluczały go jako podstawę odnowy architektury kościelnej i to pomimo narodowej rangi, jaką uzyskał pod koniec wieku XIX dzięki badaniom Alberta Ilga. Choć ten wiedeński historyk sztuki dostrzegł w nim wyraz austriackiego ducha, to nowa, pozytywna ocena baroku ograniczała się wyłącznie do budownictwa świeckiego³⁷.

Niezależnie od oceny tego stylu historia architektury Wiednia na przełomie XIX i XX wieku notuje również neobarokowy Kaasgrabenkirche, powstały dzięki fundacji zamożnego przemysłowca wywodzącego się z miesz-



8. Alexander Wielemans, Kościół parafialny w Breitenfeld w Wiedniu (Breitenfelder Pfarrkirche), 1893–1898, fot. za: „Wiener Bauindustrie-Zeitung” 17, 1899/1900, tabl. 13

8. Alexander Wielemans, Parochial church in Breitenfeld in Vienna (Breitenfelder Pfarrkirche), 1893–1898, photo from: “Wiener Bauindustrie-Zeitung” 17, 1899/1900, tab. 13

of the theoretical dispute and was commented on only marginally. This style was regarded as degeneration and deformation of the Renaissance,³⁶ and its “sensuality” and exaltation eliminated it as a basis in modernizing church architecture, even despite the national prestige it gained at the end of the 19th century, owing to Albert Ilg’s research. Although the art historian from Vienna recognized the Austrian spirit in Baroque, the new, positive opinion on the style was limited solely to non-ecclesiastical architecture.³⁷

Regardless of the opinion held on that style, Vienna architecture at the turn of the 20th century did gain a Neo-Baroque church, Kaasgrabenkirche, funded by a wealthy middle-class manufacturer. The church and a small cloister building were handed over to the Oblates of St Francis de Sales. It is almost ironic that the appropriate style assumed for that building was Baroque, associated

Breitenfeld in Wien, “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 48, 1896, pp. 241–243.

³⁶ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

³⁷ A. Ilg (Bernini der Jüngere), *Die Zukunft des Barockstiles*, Wien 1880.

³⁵ A. Wielemans, *Ueber den Bau der Pfarrkirche am Breitenfeld in Wien*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 48, 1896, s. 241–243.

³⁶ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

³⁷ A. Ilg (Bernini der Jüngere), *Die Zukunft des Barockstiles*, Wien 1880.



9. Franz Kupka, Gustav Orglmeister, Kościół Kaasgraben w Wiedniu (Kaasgrabenkirche), 1909–1910, fot. I. Scheidl

9. Franz Kupka, Gustav Orglmeister, Kaasgraben church in Vienna (Kaasgrabenkirche), 1909–1910, photo by I. Scheidl

with the pleasures of worldly life. The architects – Franz Kupka and Gustav Orglmeister – derived inspiration from small village churches of the 17th century, common in surrounding villages, and in no way associated with sensual extravagance. The small Kaasgrabenkirche was at first located on the outskirts of the city. Its architecture was in an undoubtedly picturesque unison with the surrounding nature. And, since “picturesqueness” was also an expression of homeliness, the building held certain emotional potential for the congregation – especially in the context of their losing the sense of regional belonging – as it reminded them of the idyllic village churches. The extended horseshoe plinth, on which the church is set, intensifies the impression of monumentality³⁸ [il. 9].

The described church went nearly unnoticed by the professional circles and did not, by any means, lead to a revision of the opinions on Baroque, still rejected in church building. Yet the example of Neo-Baroque highlights a certain aspect of that architectural debate, which

czaństwa. Kościół został wraz z niewielkim budynkiem klasztornym przekazany oblatom św. Franciszka Salezego i zakrawa niemal na ironię, że za odpowiedni dla tego założenia klasztoru uznano styl barokowy, kojarzony z przyjemnościami życia doczesnego. Inspiracją dla architektów – Franza Kupki i Gustava Orglmeistera – były niewielkie wiejskie kościoły z wieku XVII, licznie reprezentowane w okolicznych miejscowościach i bynajmniej niekojarzone ze zmysłowym przepychem. Niewielki Kaasgrabenkirche znajdował się pierwotnie na dalekich obrzeżach miasta, a jego architektura tworzyła wraz z otaczającą naturą niewątpliwie malowniczą całość. A ponieważ owa „malowniczość” była również wyrazem swojskości, budowla miała dla wiernych – w kontekście utraconego przez nich w dużym stopniu poczucia przynależności regionalnej – pewien potencjał emocjonalny, przypominając o idyllicznych świątyniach wiejskich. Rozbudowany cokół w kształcie podkowy, na którym posadowiony jest kościół, potęguje wrażenie monumentalności³⁸ [il. 9].

Omówiona świątynia niemal nie została zauważona w środowiskach fachowych i bynajmniej nie doprowadziła do przewartościowania w spojrzeniu na styl barokowy, odrzucany we współczesnym budownictwie kościelnym. Przykład neobaroku uwidacznia jednak pewien aspekt ówczesnej debaty o architekturze, która nierzadko kształtowała się zupełnie inaczej niż praktyka budowlana. Tak było chociażby przy okazji konkursu na Kaiser-Franz-Joseph-Gedächtniskirche, gdy liczni architekci zaproponowali imponujące budowle neorenesansowe z potężnymi barokowymi kopułami (niektóre z tych projektów zostały nawet wyróżnione). Inna sprawa, że w dyskusjach teoretycznych ci sami architekci byli zagorzałymi przeciwnikami tychże stylów³⁹.

Odmiany nowoczesności

Debata o stylu w architekturze wiedeńskiej weszła na nowe tory wraz z wystąpieniem Ottona Wagnera. Architekt ten zdecydowanie odrzucał użycie stylów historycznych, które miały zostać zastąpione nowym językiem bardziej celowych i ekonomicznych form, mogących zaspokoić potrzeby współczesnego człowieka⁴⁰.

Kręgi fachowe spod znaku historyzmu zareagowały skonfundowaniem na „nową architekturę” propagowaną przez Wagnera. Podczas długich dyskusji organizowanych przez Österreichische Ingenieur – und Architektenverein rozważano jednak już nie tylko kwestię stylu, lecz przede wszystkim pytanie o to, co kryje się pod określeniem „nowoczesny” i jakie rozwiązania znamionują nowocze-

³⁸ *Kirche in Wien-Grinzing, Kaasgraben. Architekten: Kupka & Orglmeister*, „Der Bautechniker” 30, 1910, pp. 953ff.

³⁸ *Kirche in Wien-Grinzing, Kaasgraben. Architekten: Kupka & Orglmeister*, „Der Bautechniker” 30, 1910, s. 953 i n.

³⁹ Szczegółowa analiza projektów konkursowych w: Scheidl 2003, jak przyp. 5.

⁴⁰ O. Wagner, *Moderne Architektur*, w: O.A. Graf, *Otto Wagner*, t. 1: *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, s. 263 i n.

sne projektowanie⁴¹. Ostatecznie historyzujący architekci doszli do uspokajającego wniosku, że ich własne projekty są jak najbardziej nowoczesne, ponieważ uwzględniały potrzeby zleciennodawcy i uwarunkowania ekonomiczne, a poprzez umiarkowane transponowanie tradycyjnych stylów zyskują wymiar współczesny; w tym kontekście postulaty Wagnera nie brzmiały już tak spektakularnie.

Tego, co jednak nie udało się historyzującym specjalistom, dokonał Wagner. By udowodnić, że jego koncepcje można zastosować we wszelkich typach architektonicznych, w roku 1899 przedłożył projekt „kościół idealnego” (Ideal-Kirche)⁴². Była to budowla na rzucie kolistym, z kopułą i asymetrycznie położoną wieżą przy elewacji tylnej. W dołączonym komentarzu architekt podkreślał zwłaszcza znaczenie celowości i funkcjonalności, choć być może sam nie był przekonany o absolutnej słuszności zaproponowanych rozwiązań. Gdy bowiem pięć lat później projektował kościół na Steinhof (Kirche am Steinhof), ideałem nie był już dla niego rzut kolisty jak w roku 1899, lecz krzyżowy. Również jednak i w tym przypadku (kościół na Steinhof jest centrum zlokalizowanego w XIV Dzielnicy kompleksu szpitala psychiatrycznego) Wagner akcentował przede wszystkim funkcjonalność, która w elewacjach zewnętrznych nie została jednak przeprowadzona konsekwentnie. Zarówno bowiem bryła „kościół idealnego”, jak i świątyni na Steinhof zostały ozdobione – właściwie pozbawionymi funkcji – ornamentami znamionującymi nowoczesną stylistykę secesji wiedeńskiej⁴³ [il. 10].

W ogólnym rozrachunku Wagner nie odniósł jednak sukcesu na polu budownictwa sakralnego, ponieważ zawężenie do bezwarunkowej użyteczności przesłaniało mu podstawowy czynnik architektury kościelnej, jakim jest religijny nastrój. W ten sposób kościół na Steinhof, tak zawzięcie krytykowany przez ówczesnych recenzentów, dziś zaś określany jako „klejnot” wiedeńskiej architektury, pozostał jedyną świątynią secesyjną naddunajskiej stolicy.

Szybki przyrost ludności Wiednia pociągał za sobą konieczność budowy nie tylko licznych kościołów, ale również wielu instytucji komunalnych. Należy do nich wzniesiony na skraju miasta (w XI Dzielnicy) zespół Cmentarza Centralnego (Zentralfriedhof) – olbrzymia nekropolia z wznoszącą się pośrodku świątynią, zapro-

often departed from the building practice. This was the case e.g. with the Kaiser-Franz-Joseph-Gedächtniskirche tender, when many architects proposed impressive Neo-Renaissance edifices with large Baroque domes (some of the projects were even awarded). On the other hand, in theoretical disputes the very same architects appeared as ardent opponents of the two styles.³⁹

Variations of modernity

The debate on style in Vienna architecture was put on a new track with the appearance of Otto Wagner. The architect flatly rejected the use of historical styles, and proposed to replace them with a completely new language of more purposeful and economical forms that would satisfy the needs of the modern man.⁴⁰

Professional circles under the historicism flag reacted with confusion to the “new architecture” promoted by Wagner. However, during long debates organized by Österreichische Ingenieur- und Architektenverein, not only was the question of style discussed but, primarily, the implications behind the term “modern”, and the solutions characteristic of modern design.⁴¹ Eventually, historicizing architects arrived at a relieving conclusion that their own projects were, to all intents and purposes, modern: they took into account the needs of the client and the economic conditions, and, owing to the moderate application of traditional styles, received a modern dimension. In this context, Wagner’s postulates were no longer so spectacular.

However, Wagner succeeded in what historicizing specialists failed at. To prove that his concepts could be applied in all architectonic types, in 1899 he submitted a design of a “perfect church” (Ideal-Kirche).⁴² It was a construction on a circular plan, with a dome and a tower located asymmetrically at the rear elevation. In the attached commentary, the architect emphasized the impor-

³⁹ Detailed analysis of the contesting projects can be found in: Scheidl 2003 (fn. 5).

⁴⁰ O. Wagner, *Moderne Architektur*, in: O.A. Graf, *Otto Wagner*, vol. 1, *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, pp. 263ff.

⁴¹ “Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe” (Protokoll der Diskussion), “Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 51, 1899, pp. 145ff.; 1900, pp. 190ff.

⁴² O. Wagner, *Die Moderne im Kirchenbau*, in: O.A. Graf, *Otto Wagner*, vol. 1: *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, pp. 326ff.; I. Scheidl, *Otto Wagner: “Die Moderne im Kirchenbau” – Pfarrkirche in Währing*, in: *Das ungebaute Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, 10 Dec. 1999 – 20 Feb. 2000, Wien 2000, pp. 152ff.

⁴¹ “Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe” (Protokoll der Diskussion) „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins“ 51, 1899, s. 145 i n.; 1900, s. 190 i n.

⁴² O. Wagner, *Die Moderne im Kirchenbau*, w: O.A. Graf, *Otto Wagner*, t. 1: *Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien 1994, s. 326 i n.; I. Scheidl, *Otto Wagner: „Die Moderne im Kirchenbau” – Pfarrkirche in Währing*, w: *Das ungebaute Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole*, kat. wyst., Historisches Museum der Stadt Wien, 10 XII 1999–20 II 2000, Wien 2000, s. 152 i n.

⁴³ O. Wagner, *Erläuterungsbericht zur Bauvollendung der Kirche der Niederösterreich. Landesheil- und Pflegeanstalten*, Wien 1907; E. Koller-Glück, *Otto Wagners Kirche am Steinhof*, Wien 1992.

tance of purposefulness and functionality, although perhaps he himself was not entirely convinced of the absolute correctness of the proposed solutions. For, when five years later he designed a church in Steinhof (Kirche am Steinhof), his ideal was no longer the circular plan, as in 1899, but the cross plan. Still, also in this case (the Steinhof church is the centre of a psychiatric hospital complex in the 14th district) Wagner most of all emphasized functionality. However, it was not consistently obeyed in the external facades, as both the form of the “perfect church” and the Steinhof church were decorated with (practically functionless) ornaments marked by the modern stylistics of the Vienna Secession⁴³ [fig. 10].

All in all, Wagner did not succeed in the field of church building, because limiting himself to unconditional utilitarianism prevented him from seeing the elementary factor in church architecture, namely the religious atmosphere. Thus, the Steinhof church, so fervently criticized by its contemporary reviewers, and today named the “jewel” of Vienna architecture, remains the only Secession church in the Danubian capital.

The rapid increase in Vienna population entailed the necessity of erecting not only many new churches, but also communal institutional buildings. Among them was the complex of the Central Cemetery (Zentralfriedhof), located on the outskirts, in the 11th district – a vast necropolis with a temple in the middle, designed by Max Hegele, a pupil of Victor Luntz.⁴⁴ It is a central construction with a dome, on a nearly-circular plan, combining elements of historicism and modernism. Hegele also designed the interior, in which he applied the stylistics of Secession, and thus proved to be a designer well-versed in the newest art movements of the fledgling 20th century. The spatial arrangement of the building combines the features of the central and the three-nave plan. In this way, the architect used, so to say, double-traditional language, which had been specifically modified, but guaranteed a religious atmosphere. Unlike the Steinhof church, this building was received favourably by the professionals and the faithful [fig. 11].

A completely different variant of modernity is represented by the church of Holy Spirit (Hl. Geist-Kirche) [fig. 12], erected in one of the most



10. Otto Wagner, Kościół na Steinhof w Wiedniu (Kirche Am Steinhof), 1904–1907, fot. I. Scheidl

10. Otto Wagner, Steinhof church in Vienna (Kirche Am Steinhof), 1904–1907, photo by I. Scheidl

jektowaną przez Maxa Hegele, ucznia Viktora Luntza⁴⁴. Jest to centralna budowla kopułowa na bliskim kolistemu planie, łącząca elementy historyzmu i modernizmu. Hegele zaprojektował również wystrój wnętrza, w którym wykorzystał stylistykę secesyjną, dając się poznać jako twórca obeznany z najnowszymi nurtami sztuki początku XX wieku. Rozplanowanie budowli łączy w sobie cechy założenia centralnego i trójnawowego. Architekt posłużył się tym samym niejako podwójnie tradycyjnym językiem, który wprawdzie został tu swoście zmodyfikowany, ale był gwarantem religijnego nastroju. W odróżnieniu od kościoła na Steinhof budowla spotkała się z dobrym przyjęciem fachowców i wiernych [il. 11].

Zupełnie inny wariant nowoczesności prezentuje kościół pw. Świętego Ducha (Hl. Geist-Kirche) [il. 12], wzniesiony w jednej z najgęściej zaludnionych dzielnic robotniczych miasta (XVI Dzielnica)⁴⁵. Jego budowniczy – Josef Plečnik, niegdysiejszy uczeń Wagnera – krytykował dogmatyczną celowość jako nadrzędną kategorię

⁴³ O. Wagner, *Erläuterungsbericht zur Bauvollendung der Kirche der Niederösterreich. Landesheil- und Pflegeanstalten*, Wien 1907; E. Koller-Gluck, *Otto Wagners Kirche am Steinhof*, Wien 1992.

⁴⁴ M. Hegele, *Die bauliche Ausgestaltung des Wiener Zentralfriedhofes*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 59, 1907, s. 1–7, tab. 1.

⁴⁴ M. Hegele, *Die bauliche Ausgestaltung des Wiener Zentralfriedhofes*, „Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins” 59, 1907, s. 1–7, tab. 1.

⁴⁵ M. Emer, *Die Hl. Geist-Kirche Wien XVI. Herbststraße. Die erste Kirche Österreichs, für deren Aufbau fast ausschließlich Eisenbeton – und Betontragwerke zur Anwendung kamen*, b.m.r.w. [1911].



11. Max Hegele, Kościół na Cmentarzu Centralnym w Wiedniu (Zentralfriedhofskirche), 1908–1911, fot. I. Scheidl

11. Max Hegele, Central Cemetery church in Vienna (Zentralfriedhofskirche), 1908–1911, photo by I. Scheidl

w myśleniu o architekturze, mimo to osiągnął w swoim projekcie funkcjonalność dalece przewyższającą pomysły swojego mistrza. Plečnik, który był głęboko wierzącym katolikiem, chciał, nawiązując do ducha wczesnego chrześcijaństwa, znieść w swoim projekcie hierarchiczną granicę między kapłanem a wiernymi⁴⁶. Z tego powodu zaprojektował niemal kwadratowe wnętrze zamknięte ścianą ołtarzową bez prezbiterium, „zblizające” wiernych do ołtarza. Interesujące, że również i on posłużył się modyfikacją tradycyjnego rozwiązania przestrzennego, korzystając zarazem umiejętnie z najnowszych osiągnięć technologicznych w zakresie budownictwa przemysłowego. Dzięki potężnym żelbetowym dźwigarom udało mu się połączyć przestrzeń „nawy głównej” i „naw bocznych” pod emporami, unikając zastosowania kolumn psujących akustykę i przesłaniających widok na ołtarz. W efekcie powstało wnętrze o nietypowym, acz nastrojowym charakterze. Ze względu na niski poziom zamożności mieszkańców dzielnicy architekt zastosował jako budulec stosunkowo tani beton oraz bliskie tamtejszym wiernym, głównie robotnikom, elementy wykorzystywane w budownictwie przemysłowym, rezy-

⁴⁶ D. Prelovšek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979.

densely populated working-class district (16th).⁴⁵ Its builder, Josef Plečnik, once a pupil of Wagner, criticized the dogmatic purposefulness as the superior category in architectural thinking, yet in his project he achieved functionality far beyond the concepts of his master. Plečnik was a devout Catholic, and in his project, by relation to the spirit of early Christianity, he wanted to erase the hierarchical divide between the priest and the faithful.⁴⁶ Therefore he designed a nearly square-shaped interior closed by the altar wall, without the presbytery, which brought the congregation “closer” to the altar. It is worth noting that he, too, applied modifications to a traditional spatial arrangement, and at the same time skilfully used the newest technological solutions in industrial construction. Owing to large, reinforced concrete girders, he managed to connect the space of the “nave” and the “aisles” below the galleries, avoid-

⁴⁵ M. Emer, *Die Hl. Geist-Kirche Wien XVI. Herbststraße. Die erste Kirche Österreichs, für deren Aufbau fast ausschließlich Eisenbeton- und Betontragwerke zur Anwendung kamen*, n.p. [1911].

⁴⁶ D. Prelovšek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979.



12. Josef Plečnik, Kościół parafialny pw. Świętego Ducha w Wiedniu (Hl. Geist-Kirche), 1911–1913, fot. I. Scheidl

12. Josef Plečnik, Parochial church of the Holy Spirit in Vienna (Hl. Geist-Kirche), 1911–1913, photo by I. Scheidl

ing the pillars that would spoil the acoustics and obliterate the view of the altar. As a result, an unusual but atmospheric interior was created. Since the inhabitants of the district were not wealthy, the construction material that the architect used was relatively cheap concrete and elements used in industrial building – familiar to the congregation, which consisted mostly of workers. He gave up the concept of “picturesque effect”. Instead, he stressed the significance of the building by using a columned portico, one of the most obvious markers of grandeur in architecture, and simultaneously an unquestionable adornment to the building, whose form was deprived of virtually any decorative elements.

Plečnik’s project was the first reinforced concrete church in Vienna, yet it was an exception among the thirty monastic and parish churches erected in the city at the turn of the 20th century. Most of them were historicizing designs, usually in neo-mediaeval garb, with Neo-Gothic and Neo-Romanesque forms almost equally present. A wide spectrum of solutions was applied. It suggested extraordinary diversity in Vienna church

gning zarazem z „malowniczego efektu”. Zamiast tego podkreślił powagę budowli poprzez zastosowanie portyku kolumnowego, jednego z najbardziej wyraźnych znaczników „dostojności” w architekturze, a zarazem niewątpliwą ozdobę bryły, pobawionej w zasadzie elementów dekoracyjnych.

Projekt Plečnika był pierwszym w naddunajskiej metropolii kościołem żelbetonowym, jednak wśród trzydziestu kościołów zakonnych i parafialnych, jakie na przełomie XIX i XX wieku wzniesiono w Wiedniu, stanowił wyjątek – w większości były to bowiem budowle historyzujące, utrzymane zazwyczaj w neośredniowiecznym kostiumie stylowym, przy czym po formy neogotyckie i neoromańskie sięgano niemal równie często. Spektrum stosowanych rozwiązań było szerokie, implikując niezwykle różnorodność wiedeńskiego budownictwa sakralnego w tym czasie. Ówczesni architekci potrafili wyzwolić się ze spętania teoretycznymi normatywami, a otwierając nierzadko zupełnie nowe perspektywy, antycypowali nawet postmodernizm.

Streszczenie

Wiedeń, stolica monarchii habsburskiej i siedziba jej władców, stał się w wieku XIX metropolią, a skokowy wzrost liczby ludności miasta pociągnął za sobą

konieczność budowy licznych kościołów. Jedną z najistotniejszych kwestii praktycznych i teoretycznych był „właściwy” styl tych świątyń. Efektem prowadzonych wówczas dyskusji było uznanie aktualności stylów średniowiecznych, w tym zwłaszcza gotyku, który uchodził wręcz za „idealny” język architektury sakralnej. Dużo mniejszą popularnością cieszyły się formy zaczerpnięte z repertuaru sztuki nowożytnej (w teorii budownictwa kościelnego były one niemal jednogłośnie odrzucane); ograniczona była również recepcja wczesnego modernizmu. Pomimo supremacji neogotyku i neoromanizmu wiedeńską architekturę sakralną przełomu XIX i XX wieku cechuje olbrzymia różnorodność, odzwierciedlająca dylematy jej twórców.

Słowa kluczowe: architektura sakralna, historyzm, wczesny modernizm, Wiedeń, XIX wiek

dr Inge Scheidl
Wiedeń, naukowiec niezależny
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu
Rzeszowskiego
pl. Ofiar Getta 4–5/35, 35–002 Rzeszów
tel.: +48 17 872 20 98
e-mail: office@inge-scheidl.at

building at that time. The architects of that period were able to liberate themselves from the constraints of theoretical norms, and, frequently opening entirely new perspectives, with their designs they foreshadowed even Postmodernism.

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

Abstract

Vienna, the capital of the Habsburg monarchy and the seat of its rulers, in the 19th century became a metropolis, and the rocketing city population necessitated the building of many new churches. One of the most important practical and theoretical problems was the “appropriate” style to be used in those constructions. The result of the debates conducted at the time was accepting the validity of the mediaeval styles, especially Gothic, considered to be the “ideal” language of church architecture. Forms borrowed from more recent epochs in art and architecture were noticeably less popular (in the theory of church building they were practically unanimously rejected). Reception of early modernism was also limited. Despite the supremacy of Neo-Gothic and the Neo-Romanesque style, Vienna churches of the turn of the 20th century are characterized by great variety, which reflects the dilemmas of their creators.

Keywords: church architecture, historicism, early modernism, Vienna, 19th century