

# MITTEILUNGEN DES OBERÖSTERREICHISCHEN LANDESARCHIVS

Schriftleitung:

Landesarchivdirektor Hofrat Dr. Hans Sturmberger und Dr. Herta Hageneder

10

SANKT FLORIAN

Herausgegeben vom Oberösterreichischen Landesarchiv  
unter Mitwirkung der Kulturabteilung des Amtes der oö. Landesregierung  
und des Stiftes St. Florian

LINZ 1971

# SANKT FLORIAN

Erbe und Vermächtnis

FESTSCHRIFT ZUR 900-JAHR-FEIER



1971

In Kommission bei

HERMANN BÖHLAUS NACHF. WIEN-KÖLN-GRAZ

## INHALTSVERZEICHNIS

|                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Der heilige Florian und seine „Passio“. Mit 4 Tafeln. Von Willibrord<br>Neumüller O.S.B. . . . . .                                       | 1   |
| Passau — St. Florian — St. Pölten. Von Siegfried Haider . . . .                                                                          | 36  |
| Die „Kirchweihchronik“ des Stiftes St. Florian. Mit 8 Tafeln. Von<br>Alois Zauner . . . . .                                              | 50  |
| Das Kloster St. Florian im Rahmen der spätmittelalterlichen Gerichts-<br>verfassung des Landes ob der Enns. Von Othmar Hageneder . . . . | 123 |
| Das Stift St. Florian und die Päpste von Avignon. Von Josef Len-<br>zenweger . . . . .                                                   | 162 |
| Verzierte mittelalterliche Bucheinbände des Stiftes St. Florian. Mit<br>16 Tafeln. Von Kurt Holter . . . . .                             | 183 |
| Ein Beitrag zur Vorgeschichte der „Historikerschule“ des Stiftes<br>St. Florian im 19. Jahrhundert. Von Karl Rehberger . . . .           | 210 |
| Die Florianer Pläne 1740—1783. Mit 12 Tafeln. Von Georg Grüll . . .                                                                      | 251 |
| Die Stiftskirche von St. Florian. Mit 24 Tafeln und 5 Textabbildun-<br>gen. Von Johann Sturm . . . . .                                   | 277 |
| Barocke Möbelkunst in Österreich. Mit 40 Tafeln. Von Franz Win-<br>disch-Graetz . . . . .                                                | 346 |
| Der Begriff der „Weite“ in Anton Bruckners Musik. Von Leopold<br>Nowak . . . . .                                                         | 397 |
| Franz Xaver Müller und seine Stellung in der österreichischen Kir-<br>chenmusik. Von Josef Mayr-Kern . . . . .                           | 413 |

Wie auf dünnen Stäben „schwebt“ die Chordecke über dem Kranz der Ovalfenster, deren StICKKappen nach böhmischer Art waagrecht angehoben werden. So fällt das Licht gleichsam durch eine von der Konstruktion gebildete Raumschale, diaphan und indirekt. An diesem Effekt hat der Baumeister entschieden ebensoviel Anteil wie der Dekorateur *Carlone*.

Auch das Langhaus wird durch hohe Mittelarkaden und große Halbkreisfenster im Obergaden kräftig durchlichtet, und seine Konstruktion drückt sich in massiven Pilasterbündeln aus, die vor die Wand treten und in ihrer ganzen Höhe durchgegliedert werden. Wie im Chorraum bildet die plastisch betonte Architekturstruktur die Grundlage der dekorativen Gestaltung. *G. B. Carlone* folgt jeder räumlichen Intention *Luragos*. So entstehen die runden Anläufe der Pilaster nicht aus einer Wandschwingung, sondern durch Bündelung des flachen Kolossalpilasters mit zwei Viertelsäulen. Diese an sich konstruktiv leere Form wird von *Carlone* oberhalb des Gesimses als Sockel der Prophetenfiguren gedeutet.

Die Mittelschiffwand wird von den Rundkörpern durch eine scharfe Stuckkante getrennt und verläuft hinter den Stützen, wie die Gesimsbildung am besten zeigt. Bei längerer Betrachtung im Raum löst sich allmählich die Wölbung als selbständige baldachinartige Konstruktion von der seitlich hinlaufenden, aber nur angedeuteten Wand.

Das additive Prinzip in der Gewölbekonstruktion wird in den Seitenschiffen mit noch stärkerer Vehemenz beibehalten. Längliche Achteckkuppeln in Form steiler Klostergewölbe mit dunklem Grund und auf kleinen Pendentifs liegen parallel zum Mittelschiff, getrennt von den schon erwähnten hellen, breiten Jochbögen. Hier erfolgt die größtmögliche Modulation einer geschlossenen Seitenschiffwölbung.

#### *Waldsassen* (Abb. 19 und Fig. 1)

*Abraham Leuthner*, angeblich aus *Oberösterreich* (*Morper* 1927, p. 103, Anm. 13), ist als Verfasser des Holzmodells zum Neubau der ehemaligen Zisterzienserabteikirche *Waldsassen* im Jahre 1682 gesichert (*Franz* 1962, p. 49). Wie weit die Ausführung seiner Vorstellung folgte, ist unklar. Man begann zunächst mit dem Klosterbau, und ab 1690 wird *Leuthner* in *Waldsassen* nicht mehr genannt. Das könnte damit zusammenhängen, daß das Kloster in diesem Jahre einen eigenen Abt erhielt, während es bis dahin *Fürstenfeldbruck* unterstand (*Schnell* 1961, p. 3).

Die Behauptung, *Waldsassen* sei *Leuthners* Hauptwerk (*Bachmann* 1964, p. 23), bleibt jedenfalls solange hypothetisch, als wir weder aus neuen Archivalien noch aus anderen gesicherten Werken Qualität und Umfang seines künstlerischen Schaffens besser beurteilen können.

Unbestreitbar sind *Luragos* Anregungen auf den Kirchenbau, die teilweise aus *Passau* (Dom), aber auch aus *Böhmen* direkt (*St. Ignatius* in *Prag*) bezogen werden. Dazu waren außer *Leuthner* auch die Gebrüder *Georg Dientzenhofer* (bis 1689 als Polier tätig) und *Christoph Dientzen-*

hofer (nach 1689) in der Lage. Allerdings war ihre Mitwirkung an der Plangestaltung wegen der vermutlich noch untergeordneten Stellung im Baubetrieb nur beschränkt möglich. Die Lage der Kuppel und die Anlage eines Langchores (Franz 1962, p. 49/50) scheiden als stilistische Kriterien weitgehend aus, da sie ohne Zweifel durch die Klostertradition bedingt und von Anfang an festgelegt waren. Unverständlich auch, warum die basilikale Raumordnung auf Georg Dientzenhofer zurückgehen soll (Schnell 1961, p. 5), wenn man die beiden oben genannten Kirchen *Luragos* als Vorbilder anerkennt. Schließlich hat man in der deutlichen Zurücknahme der plastischen Wandgliederung gegenüber *Passau* eine Revidierung der Pläne durch J. B. Mathey (Mörper 1963, p. 314) vermutet, der 1682 und 1683 mit dem oberpfälzischen Kloster in Verbindung gestanden ist (Mörper 1927, p. 173 ff.). Die Problematik der Baumeisterfrage berührt hier nicht weiter; aber ebenso komplex ist die stilistische Situation des Baues. Nur gewaltsam ist es möglich, an ihm einen Gegensatz zwischen italienisch-böhmischem und deutschem Stilwollen abzulesen. Die Ausdrucksqualitäten gehen ineinander über, und *Waldsassen* nimmt für die weitere baukünstlerische Entwicklung eine ähnlich wichtige Stelle in *Süddeutschland* ein wie *St. Florian* in *Österreich*.

In ihren Maßen stimmen die beiden Kirchen gut überein (die Angaben für *St. Florian* in Klammer): Gesamtlänge 82 m (77.5); Mittelschiffbreite: 13.7 m (13.7); Mittelschiffhöhe: 23.9 m (24 m); Tiefe der Seitenkapellen: 4.6 m (4.9).

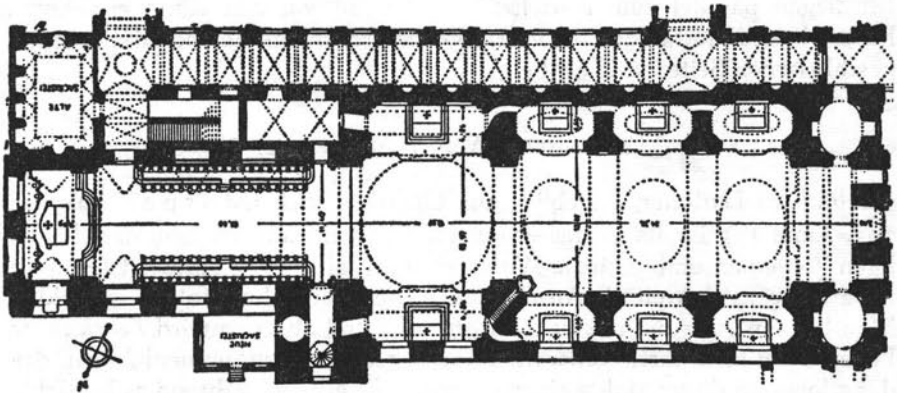


Fig. 1 Waldsassen, Grundriß der Stiftskirche (Hauttmann 1921)

Die Aufgliederung des Raumes erfolgt jedoch nach anderen Überlegungen; es fehlt die für *St. Florian* entscheidende Idee, den Mönchschor („Herrenchor“) in einen Kuppelraum und hinter einem vierten Langhausjoch näher vor den Hochaltar zu verlegen. *Waldsassen* zeigt im Grundriß (Fig. 1) ein echtes, wenn auch nichtvortretendes Querhaus und eine echte Vierung vor dem mittelalterlich langen, gerade geschlossenen Chorraum.

Das Langhaus besitzt nach Art der böhmischen Kastenräume gleichartige

Einziehungen nach O und W hin. Auch die weitere Abfolge der Raumzonen wird zwar klar bezeichnet, aber doch zurückhaltend im Vergleich zu *Passau* oder gar *St. Florian*.

So treten die Vierungspfeiler gegen den Chorraum hin nicht mehr vor, und ihre Abschrägung wirkt so verbindend in die Querarme hinein, daß die anstoßenden Doppelpilaster (auf gemeinsamer Sockelplatte) fast dekorativen Charakter erhalten (S c h n e l l 1961, Abb. auf Seite 17). Die hohen Rundfensterpaare in den Schlußmauern dort leiten sich wiederum sehr deutlich von *Böhmen* ab (*Klattau, St. Salvator in Prag*), ebenso die Art der „Stichkappenbildung“ über den beiden seitlichen Fenstern.

Instrumentierung und Dekoration dieses Bereiches zeigen Ansätze einer neuen Raumvorstellung, die auf ein Ineinandergehen der Teilräume hinzelt. Dem widerspricht im Grundriß die starke Separierung der Kapellenräume voneinander und vom Mittelraum. Ebenso bleibt nach außen hin die strenge Geschlossenheit des Kirchenkörpers erhalten.

Trotzdem ist auch hier ein neues Verhältnis von Raum und Baumassee gegeben. Die länglichen Achteckräume, sie wurden von *St. Ignatius in Prag* angeregt, zehren die Mauer vom Kern her auf. Es beginnt die „Durchknetung“ (S c h n e l l) — nicht nur des Raumes, sondern auch der Materie. So offenbart schon die grundlegende Verschiedenheit der Vierungspfeiler von *Waldsassen* und *St. Florian* den stilistischen Abstand der beiden Räume. Oder die Turmräume: in *Waldsassen* wie herausgebohrt; echte Zentralräume, die die Form ihrer Umhüllung selbst bestimmen, auch die Abschrägung der Turmecken.

Die Anordnung der Kuppel ungefähr in der Mitte der Hauptachse verleiht ihr eine stärkere Wirkung gegenüber dem Langhaus als in *St. Florian*, andererseits gliedert sie sich besser in den Jochrhythmus ein. Dazu trägt die Aufteilung der Chortonne in querliegenden Bildfeldern bei, die stark verkürzend wirken. Das Herauslösen eines eigenen Raumkörpers in der Vierung fehlt.

Der Raum erreicht hier seine größte Helligkeit. Aus den kurzen Seitenarmen mit seinen vielen Fenstern flutet das Licht unter die fensterlose Kuppel, ganz im Gegensatz zur stark wechselnden Beleuchtung des Langhauses.

Der Aufbau des Raumes gleicht jenem von *St. Florian*, doch tritt an die Stelle der Formendrängung und der Plastizität einzelner Glieder ein klares, lineares Ordnungssystem mit breiten Bändern, dünnen Deckplatten und flächigen Kuppelungen.

Die Emporenöffnungen werden größer gebildet und durchbrechen die füllende Wand vollends; ihre Bogen setzen über der kleinen Kapellenordnung direkt am Pfeiler an.

Trotz aller „Durchsiebung“ der inneren Raumgrenze ist sie deutlicher erkennbar als in *St. Florian*. Dort wird sie von der großen Ordnung und von den eingestellten Bogenarkaden verunklärt, hier bildet die Kapellenöffnung selbst einen Teil der Mauer. Die Brüstungsfelder bleiben in der

Wandflucht und setzen wie in *St. Ignatius in Prag* (Abb. 18) die Kapitelle der großen Pilaster bandartig fort. Die verbleibende Fläche bis zum Gesimssekrantz wird nach demselben Vorbild mit großen Stuckmotiven besetzt.

In den Seitenkapellen entwickelt *Waldsassen* mit der Durchbrechung der Wölbekalotte (F r a n z 1962, T. 69) ein neues räumliches Motiv, das in der seltsamen Form der Passauer Seitenschiffgewölbe bereits vorbereitet war. Emporenräume und Kapellen fließen in *Waldsassen* ineinander, gesteuert vom gedämpften, indirekten Licht aus den Emporenfenstern.

Damit wird teilweise die Auffassung der Anraumzone, wie sie in *Passau* und *St. Florian* herrscht, umgekehrt; es können sich keine schwarzen und höhlenartigen Raumhintergründe mehr bilden. Die Tendenz zur Ausbildung eines sekundären, zusammenhängenden Raumsystems „hinter“ der Hauptraumgrenze entfaltet sich jedoch weiter.

#### Böhmen: *St. Ignatius in Prag* (Abb. 18 und Fig. 2)

Beide Kirchen, *Waldsassen* und *St. Florian*, beziehen sich stilistisch wiederholt auf die Jesuitenkirche *Carlo Luragos in Prag/Neustadt*. Sie zeigt trotz ihrer konservativen Stuckkappentonne eine Reihe wesentlicher Merkmale, die sie zu einem wichtigen Vorläufer machen.

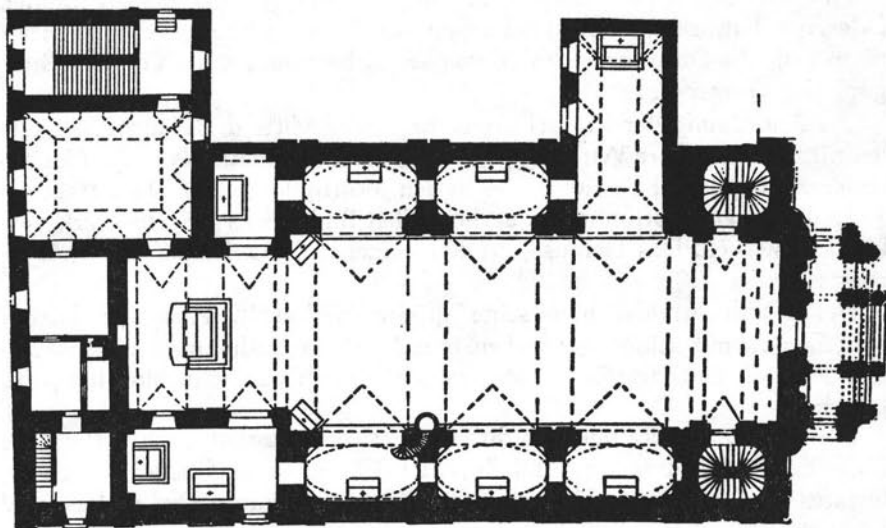


Fig. 2 Prag, *St. Ignatius in der Neustadt* (Morper 1927)

Ihre Baugeschichte ist die Architekturgeschichte *Prags* von zirka 1660 bis 1690. Verschiedenartige Vorstudien, Entwürfe und Umbauprojekte zeigen die Entwicklungstendenzen und stilistischen Möglichkeiten der kirchlichen Baukunst dieser Zeit in *Prag*.

Nach ersten Vorbereitungen seit 1655 begannen die Jesuiten 1659 mit



dem Kollegbau (Vackova 1925, p. 418), während die Kirche selbst in der Hauptsache erst zwischen 1665–1671 (Vallery-Radot 1960, Nr. 1041) errichtet wurde. Die verschiedenen Studien zur Kirche und zum Kloster haben sich im Prager Zentralarchiv, in Paris und im sogenannten *Dientzenhofer-Skizzenbuch* (Bayrisches Nationalmuseum München) erhalten (Jira 1924/1925, Vackova, op. cit.; Vallery-Radot, op. cit.; Bosch 1954).

Nach 1671 erfolgte außer der Ausstattung des Inneren der Ausbau der Fassade, an dem Paul Ignaz Bayer als Nachfolger Luragos beschäftigt wurde. Ausgenommen die neue Vorhalle hielt er sich aber in den wichtigen Zügen an Luragos Vorstellung, ähnlich wie beim Chorbau der Kirche im Jahre 1686 (Franz 1962, p. 41).

Die Projekte zur Klosterkirche greifen teilweise noch auf Vorstellungen der ersten Jahrhunderthälfte zurück, ihre Unterschiedlichkeit in der Kapellenbildung und der Pfeilerform läßt auch verschiedenartige Aufrißlösungen vermuten.

Da sie jedoch stilistisch nicht unmittelbar zu *St. Florian* relevant erscheinen, können sie hier übergangen werden.

Bald nach 1660 dürfte ein erstes Fassadenprojekt für *St. Ignatius* in Prag (Abb. 13) entstanden sein, das allgemein Carlo Lurago zugeschrieben wird. Wichtige Argumente dafür liegen in der stilistischen Verwandtschaft mit dem *Klementinum* in der Prager Altstadt (beg. 1654) einerseits und dem ebenfalls urkundlich von ihm aufgeführten Kollegbau der *Neustadt* südlich der Kirche andererseits, auf dessen Fassadengliederung die linksseitige Variante des Projektes sehr deutlich eingeht. Der schwerfällige Aufwand, mit dem die Ordnung vorgeschoben wird, die damit versuchte strukturelle Gliederung, vermengt mit einer manierierten Formenfülle, passen gut in den Prager Stil der sechziger Jahre.

Als Anregung diente die Wiener Jesuitenkirche *Am Hof*, deren Fassade um 1662 umgestaltet worden war. Räumlich am nächsten kommt ihr ein Entwurf im D.-Skizzenbuch (Franz 1962, T. 29) mit drei Portalen, abgetrennten Flankenräumen, Statuennischen und Wendeltreppen<sup>16)</sup>. Unter dem Eindruck der Wiener Kirche zeigt der Entwurf eine Gruppe bekrönender Segmentgiebel, die man aber nach der Darstellung bei Ouden-Allen (nach 1679, Franz 1962, Abb. 16) nie ausführte. Trotzdem ist ihr Einfluß auf die Gestaltung des Mittelgiebels von *St. Florian* (Abb. 9) zu erwägen, dessen Form man kaum von *Wien* ableiten kann.

Eine andere unmittelbare Vorstudie zum Bau (Fig. 3) besitzt noch die breite Vorhalle zwischen Eckräumen, jetzt aber durch Säulen gegen das Langhaus hin geöffnet, deren Anordnung in der Emporenfront genau jener von *St. Florian* gleicht, nur daß auch der seitliche Anlauf mit Halbsäulen

<sup>16)</sup> Die Chorgestalt dieses Projektes mit erhöhtem Querraum hinter einer starken Einziehung und drei Altarräumen erinnert an die Raumdistribution der barockisierten Stiftskirche von *Kremsmünster* (Bretschneider 1914, Fig. 36).



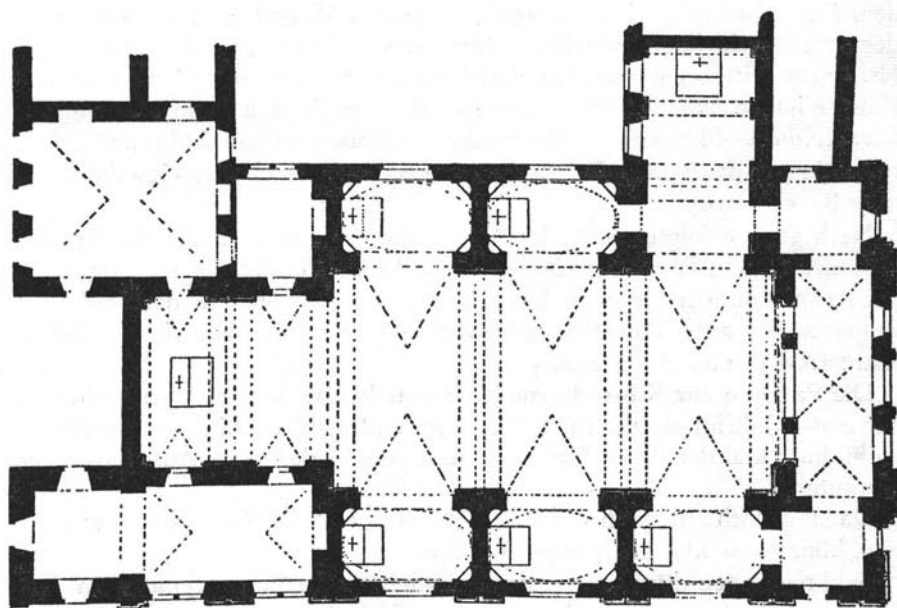


Fig. 3 Prag, St. Ignatius in der Neustadt, Projekt (Morper 1927)

besetzt ist. Sicherlich lag die Verwendung des Palladiomotivs an dieser Stelle nahe, und für Prag läßt es sich über *Alt-Bunzlau* (Franz 1962, T. 27) nach *S. Maria Victoria* zurückverfolgen; aber die Anwendung der Freisäule stellt in *Luragos* Architekturschaffen eine Ausnahme dar. Für *St. Florian* reiht sich das Motiv unter die Summe der Anregungen, die allem Anscheine nach über *Passau* hinaus direkt mit dem böhmischen Kunstkreis verbunden werden müssen.

Wir finden die Säule auch im dazugehörigen Aufriß (Abb. 18) wieder, der sich mit Doppelgurten, tiefen Stichkappen und kleinen Kapellenfenstern konservativer gibt als der Grundriß. Dort entwickeln sich über den oktogonalen, getrennten Kapellenräumen die typischen länglichen Platzgewölbe, ganz ähnlich der Ausführung.

Der genannte Grundriß zeigt außerdem ein risalitartiges Vortreten der Fassadenmitte etwa um die Stärke der Fassadenmauer.

Die Überleitung erfolgt durch konvexe Eckstücke zwischen Pilastern, die zurückliegenden werden aber bis auf eine Kante überschritten. Da der besprochene Grundriß zweifelsfrei von *Lurago* stammt, ist ihm auch die vollkommen gleiche Ausführung ohne Zögern zuzuschreiben. Analog dem älteren Fassadenprojekt darf keine Fortführung der Rundkante bis zum Hauptgiebel erwartet werden, da man nach wie vor mit einer Estrade rechnete (vgl. Franz 1962, p. 41).

Franz (loc. cit.) verweist auf die Pfeilerform des Passauer Domes, die ein ähnliches Gefühl für „plastische Biegung der Masse“ zeigt. *Passau* ist

allerdings etwas später als der besprochene Grundriß anzusetzen, die Form kam also von *Prag* und nicht umgekehrt. Sie ist so neuartig in *Luragos* Kunst wie die Freisäule.

Dagegen ist uns die wandhafte Gestaltung des Innenraumes durch immer entschiedeneren Abschirmung der Kapellen zu einem dunklen Raumgrund aus seinen anderen Kirchenanlagen geläufig. Die Aufspaltung der Mauer, die Hinterlegung des Hauptraumes mit einer „Raumfolie“ führt *Bosch* (1954) auf das für *Böhmen* typische „plastische Gefühl“ in der Gestaltung der Raumhülle zurück.

Auch auf den Kirchenraum von *St. Florian* hat diese Vorstellung nachhaltig eingewirkt, zusammen mit dem nach 1660 auftretenden Empfinden für die plastische Wirkung des Einzelgliedes innerhalb einer größeren Ordnung.

Dazu noch ein kurzer Seitenblick auf die gewaltigste Palastfassade *Böhmens*, die Hauptfront des Palais Czernin auf der Prager Burg (*Morper* 1940). 1669 wurde der Bauvertrag mit *Francesco Caratti* geschlossen, für den bis 1676 die Zahlungen laufen. Er stammt aus *Bissone* am Luganersee, in unmittelbarer Nähe des *Val d'Intelvi* gelegen, und war vorher am Schloßbau von *Raudnitz* beschäftigt, der nach seinen Plänen begonnen wurde.

Die Anordnung der Riesensäulen (Abb. 21) an der Fassadenwand geht vielleicht auf den gebildeten, weitgereisten Bauherrn zurück, der damit seine Vertrautheit mit den großen italienischen Beispielen beweisen wollte (*Bachmann* 1964, p. 13 f.). (*Palladio*: Pal. *Porto-Breganze* in *Vicenza*)

Gegenüber *Raudnitz* erfolgt die Herauslösung der Kolossalordnung aus der Mauerfläche, die dahinter durchgezogen wird. Riesige Sockel heben sie in unerreichbare Höhe, doch läuft die Gliederung bis zum Gebäudefuß herab. Eine „freistehende“ Ordnung wird gleichsam zwischen Dachkranz und Erdboden eingespannt; sie erinnert an eine Riesenpalisade, von deren abwehrender Wirkung sie ja auch besitzt.

Etwas davon zeigt auch der frühe Fassadenentwurf für *St. Ignatius* (Abb. 13). Auch hier ragt die große Ordnung fast „frei“ auf, Diamantquader und Kugeln bedeuten ihre plastische Auflösung nach oben hin. Wenn auch kleinteilig durchsetzt, so konzentriert sich doch die ganze plastische Kraft des Fassadenspiegels in den gleichsam „ausgesonderten“ Pilasterkörpern, die funktionslos vor der Wand stehen.

So wenig wir vom einen oder anderen Fall her eine direkte stilistische Beziehung zur Wandgestaltung des Raumes von *St. Florian* erkennen können, die künstlerisch verwandte Auffassung ist gegeben.

### *Die Jesuitenkirchen von Komotau, Königgrätz und Klattau*

Der erst in letzter Zeit ins Bewußtsein der kunstwissenschaftlichen Forschung gerückte Bau der ehemaligen Jesuitenkirche von *Komotau* (*Nankova* 1969) (Abb. 23) ermöglicht die Überprüfung der geschilderten stili-

stischen Entwicklung in *Böhmen* um 1660 allgemein und im Schaffen *Carlo Luragos* im besonderen.

Tatsächlich bildet die 1663–1671 errichtete Kirche schon vom Grundriß her einen überzeugenden Beweis für die Urheberschaft *Luragos* an den Vorentwürfen zu *St. Ignatius* in der Prager *Neustadt*. In der Gesamtheit der Erscheinung wie in der räumlichen Aufgliederung durch einen seichten Vorbau, eine mittelschiffbreite Vorhalle zwischen nichtvortretenden Flankentürmen, ein dreijochiges Langhaus und den Rechteckchor mit den typischen Anräumen steht *Komotau* zwischen dem Prager Projekt mit der Säulenempore (Fig. 3) und der Ausführung (Fig. 2). Gleich den anderen *Lurago*-Kirchen *Böhmens* folgt es dabei dem böhmischen Anlageschema. Am dreigeschossigen Aufriß der Langhauswand fällt am stärksten die Instrumentierung der tragenden Glieder mit gekuppelten Halbsäulen auf. Sie werden auf hohen Stühlen bis über die Emporenbalustrade hochgezogen und tragen über vergoldeten korinthischen Kapitellen das vom Emporenbogen fragmentierte Gebälk und kräftig vortretende Gesimseplatten. Doppelgurte und tief einspringende Stichkappen gliedern die Tonne darüber.

Der Raum von *Komotau* ist für die Kenntnis der Architektur *Luragos* eine stilistische Offenbarung. In der altertümlichen Deckenform und ihrer letztlich von *St. Michael* in *München* kommenden Stuckgliederung, mit der großräumigen Emporenform und der schlanken Raumproportionierung erinnert er unverkennbar an *Luragos* ersten Großkirchenbau in *Prag*, die Jesuitenkirche *St. Salvator* am *Klementinum*. Denken wir uns dagegen dem Säulenpaar einen Pilaster vorgeblendet und den Gesimsekrantz unterhalb der Halbkreisfenster ausgesetzt, so erhalten wir die schwellende Form der Passauer Pfeiler und deren baldachinhafte Funktion im Raumverband.

Von *Komotau* her wird auch die Zuschreibung des Fassadenprojektes für *St. Ignatius* (Abb. 13) unterstützt und das Auftreten von Säulen im Prager Grundriß.

Wir finden *Carlo Lurago* hier genau an jenem Punkte der allgemeinen Entwicklung, der oben am Beispiel der *Czernin*-Fassade erörtert wurde. Bewußt wird der Gegensatz zwischen den Rundkörpern und der glatten Wand — angedeutet in den Spandrillen der Seitenarkaden und der Emporen — herausgestellt, und die Verminderung der wandplastischen Gliederung (*St. Ignatius*) ist als Fortsetzung ebenso denkbar wie deren weitere Steigerung (*Passau*).

Das Motiv der gekuppelten Halbsäulen an der Innenwand ist zu dieser Zeit in *Böhmen* auffallend neu und bedarf einer Überlegung. Eine Ableitung von der Münchner Theatinerkirche *S. Cajetan* (beg. 1663) ist nicht nur aus zeitlichen Gründen schwierig — obwohl *Lurago* den Bau sicher gekannt hat und sich bei der Gestaltung des Passauer Domchores auch seiner erinnerte. Das Doppelsäulenmotiv von *Komotau* entspringt einem völlig andersartigen Empfinden. Hinter dem harten Gegeneinander von Wand und Stütze wird *Palladios* Vorbild (Abb. 24) spürbar, vielleicht in einer spezifisch lombardischen Interpretation.

Etwa ein Jahrzehnt vor *St. Ignatius* in *Prag* errichtete *Carlo Lurago* die Marienkirche von *Königgrätz* (1654–1666, Top. XIX, p. 107) für die dortige Jesuitenniederlassung. Leider führte ein Brand im Jahre 1760 zu großzügigen Erneuerungen, und so ist zu bezweifeln, ob das Mittelschiff von Anfang an mit Platzlgewölben eingedeckt war (Abb. 16) (Franz 1962, p. 29). Die Möglichkeit dazu besteht aber, weil die angeblich unveränderten Seitenkapellen diese Gewölbeform zeigen.

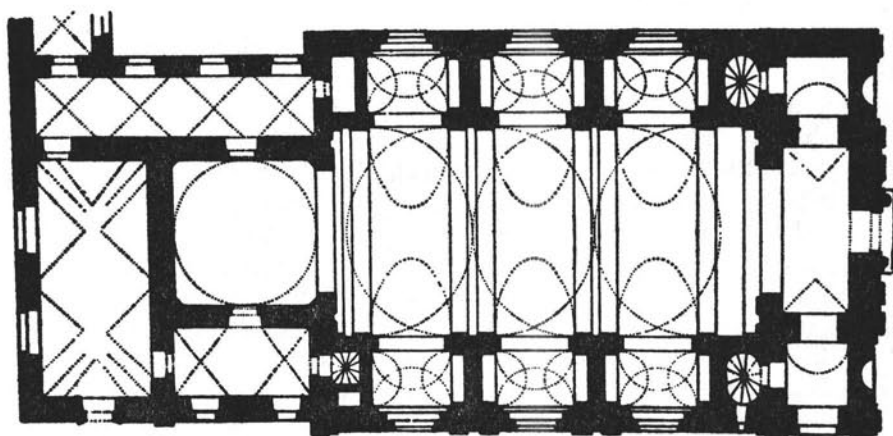


Fig. 4 Königgrätz, Jesuitenkirche (Top. XXIX)

Der Hauptraum mit starken, gleichgeformten Einziehungen in der Hauptachse schließt sich auch gegen die Kapellenräume hin ab (Fig. 4). Überhaupt herrscht geradezu ein Prinzip der Raumseparierung in der Organisation des Baues. So wird der relativ kleine quadratische Chorraum mit einer tambourlosen Rundkuppel zu einem Zentralraum umgestaltet, der auch gegen das Langhaus hin autark bleibt. Die ursprüngliche Form der Kuppel war angeblich achteckig und flach (Duras 1933, p. 35).

Die Langhauswand in basilikaler Ordnung und mit korbbogigen Emporenöffnungen besitzt noch nicht die klare Geschoßteilung von *St. Ignatius* in *Prag*: Die Höhenlage der Kapitelle und der Balustraden stimmt nicht überein, doch läuft das Gesimse in seiner gesamten Profilhöhe durch, ohne Beeinträchtigung durch die Emporen oder die später mit Rücksicht auf den Lichteinfall eingeführte Unterbrechung. In den Emporenzwickeln finden wir erstmals jene dekorativen Hängemotive, die auch der *Lurago*-Entwurf für *St. Ignatius* in *Prag* zeigt (Abb. 17) und die — obwohl dort nicht ausgeführt — schließlich zu den wallenden Stuckvorhängen von *St. Florian* entwickelt wurden. Auch in vielen anderen Zügen ist *Königgrätz* dem Bau oder einzelnen Entwürfen von *St. Ignatius* so eng verwandt, daß sich eine erneute Besprechung erübrigt.

Die Jesuitenkirche von *Klattau* wurde 1655 von einem unbekannten

Baumeister begonnen (T o p. VII, p. 86). Im Jahre 1666 übernahm *Domenico Orsi Orsini* den Bau, an dem er schon 1656 als Polier beschäftigt war (*Cavarocchi* 1966, p. 207). 1671 stand die Kirche architektonisch vollendet (Abb. 15). *Orsi* arbeitete anfangs häufig mit *Carlo Lurago* zusammen (*Duras* 1933, p. 49) und gewann nach dessen Verpflichtung nach *Passau* zusehends an Ansehen. *Luragos* Einfluß wird in *Klattau* am besten in der Gestaltung des Querschiffes mit einem Paar hoher Rundbogenfenster und einer Emporenbrücke nach dem Vorbild von *St. Salvator* in *Prag* sichtbar.

Echte, leicht vortretende Querschiffarme bilden einen kreuzförmigen Grundriß, dessen Ostteil allerdings in das anstoßende Klostergebäude eingebaut wird. So drückt sich auch hier die Raumgliederung nur sehr undeutlich nach außen hin aus. Über der Vierung erhebt sich eine monumentale, pendentif- und lichtlose Hängekuppel, die sich wie ein riesiges schwarzes Segel hinter dem hellen Langhausgewölbe spannt (*Cavarocchi* 1966, Abb. 4). Auch die Querarme und die Vierungspfeiler erhalten kräftiges Seitenlicht, dagegen bleibt der Hauptchor wieder betont dunkel.

Außer der Gesamtform des Grundrisses ist besonders die Öffnung der Raumzonen zueinander bemerkenswert. Statt einer Einziehung der Vorhalle im W treten die Turmkörper leicht über die Außenflucht vor; auch die Verminderung der Raumhöhe ist nur angedeutet. Im Langhaus werden die Pilaster nicht verdoppelt, sodaß sich die Kapellen in ganzer Breite zur Mitte hin öffnen.

Sicherlich geht diese für Böhmen ungewöhnliche Formulierung auf *Orsi* zurück. Für dessen Bekanntschaft mit außerböhmischem Kirchen sprechen auch die großräumigen im Halbkreis geschlossenen Emporen, die gestreckten Proportionen der Jochfelder und ihre schlanke Pfeilerbildung; es sei denn, man will auch hierin das Nachwirken von *St. Salvator* erkennen.

### *Zusammenfassung: St. Florian — Böhmen*

#### Das additive Prinzip in der Anlageform

Der typische Kirchenraum des 17. Jahrhunderts in *Böhmen* besteht aus einer Abfolge deutlich voneinander getrennter, daher relativ selbständiger Raumgebilde, die in fortschreitender Abfolge vom Eingang zum Chor erlebt werden müssen. Das „Mittelschiff“ des Langhauses wird architektonisch und bedeutungsmäßig zum Hauptraum erhoben, der seitlich von Kapellen, in der Längsachse von polar geordneten, einander ähnlich geformten Anräumen umgeben wird. Grundriß und Raum drücken die Tendenz zur doppelt symmetrischen Anlageform deutlich aus, sie bewirkt eine gewisse Zentralisierung.

Auch *St. Florian* zeigt diesen Aspekt mit der gegengleichen Einziehung des Hauptraumes nach O und W und der dem Kuppelraum angeglichenen Form des Westjoches. In vier Langhausjochen und einer Gesamthöhe von



über 24 m (C z e r n y 1886, p. 130 f.) drückt sich die gesteigerte Räumlichkeit gegenüber dem Saalraum im Carlone-Schema aus.

### Querhaus und Kuppelraum

Die entwicklungsmäßige Erklärung des Kuppelraumes von *St. Florian* ist auf zweifache Weise möglich:

- a) als Reduktion eines Querschiffes auf den Vierungsraum, der sich durch Einziehung aus der Raumflucht löst und das Moment der Raumdurchdringung aufgibt,
- b) als vom Hochaltar abgerückte, verselbständigte Chorkuppel, d. h. als modularer Chorzentralbau.

Auch wenn sich beide Möglichkeiten in ihrer Erscheinung vermischen, ihrer anfänglichen Konzeption nach sind sie grundverschieden: Das echte Querschiff kann nur in Verbindung mit dem Langhaus erdacht werden; die Chorkuppel ist von Anfang an ein autarkes Raumgebilde, das einer additiven Gestaltungsweise entgegenkommt.

In *Prag* bietet schon ein früher Vorentwurf mit Chorkonchen für *St. Ignatius/Neustadt* beide Möglichkeiten der Interpretation (V a c k o v a 1925).

Die Jesuitenkirche von *Klattau* verwirklicht diese Raumsituation teilweise, wenn auch mit einem veränderten Verhältnis von Chorbau und Langhaus.

Die reiche Durchlichtung der Querhausarme, von *St. Salvator* in *Prag* angeregt, wird hier erstmals mit einer fensterlosen Kuppel verbunden, wodurch der Raum ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten erhält. Sie haben unverkennbar auf *Waldsassen* eingewirkt.

Dort, in *St. Salvator* und am Dom von *Passau* setzt sich der *Lurago*-Kreis mit der Kombination von Querhaus und Kuppel auseinander. Sicherlich war man an den beiden erstgenannten Bauten weitgehend an Vorhandenes gebunden, doch die verwendete Querhausform, nichtvorspringend oder leicht eingezogen, entspricht vollkommen *Luragos* Raumdenken und war für die beabsichtigte Lichtführung am besten geeignet: Vor einem wenig erhellten Chorraum sollte das direkte, aber verdeckt geführte seitliche Licht unter einer dunklen Vierungswölbung konzentriert werden. Am Querraum interessiert selbst hier weniger das konstruktive Moment der Raumdurchdringung als seine intermittierende Wirkung knapp vor dem Hochaltar. Aufschlußreich für diese Auffassung ist das zum größten Teil sicher auf *Lurago* zurückgehende Entwurfsmaterial zu *St. Ignatius* in *Prag*; dagegen entfernt sich der Passauer Dom aus verschiedenen Gründen davon.

Mit der Jesuitenkirche von *Königgrätz* (Fig. 4) führt *Lurago* die echte Chorkuppel — über dem Hochaltar und ohne seitliche Erweiterung — in den barocken Großkirchenbau *Böhmens* ein. Von Italien abgesehen, gab es Vorstufen dazu seit der ersten Jahrhunderthälfte; in *Prag* muß besonders auf die kleine Kirche am *Welschen Spital* hingewiesen werden, die 1608 bis

1617 vermutlich von *Domenico Bossi* (P o c h e - J a n a č e k 1963, p. 211) errichtet wurde<sup>17)</sup>.

Die Wirkung der Chorkuppel und ihre ikonographische Funktion waren aber vermutlich auch an den zentralisierenden Choranlagen mit einem Querschiff bewußt eingeplant.

*Carlo Antonio Carlone* vollzieht in *St. Florian* eine Verbindung der beiden Möglichkeiten. Sein Kuppelraum lehnt sich sowohl an die Chorlösung von *Königgrätz* an als auch an die Querschifflösung *Luragos*. Dabei handelt es sich jedoch um eine selbständig gezogene Synthese mit eigenen Stilqualitäten.

*St. Florian* verhält sich zu den bestimmenden Zügen der böhmischen Sakralarchitektur im 17. Jahrhundert ähnlich wie *Christoph Dientzenhofer* mit seinem wahrscheinlich ersten Entwurf zu *St. Niklas* auf der *Kleinseite* (F r a n z 1962). Auch hier zehrt der polar zum Eingangsraum angelegte, stark verselbständigte Chorraum von der Vorstellung einer echten Chorkuppel, ohne seine Querfunktion ganz aufzugeben. In anderen stilistisch parallelen Raumlösungen *Prags* wird die dunkle Chorkuppel gleichsam in die additive Abfolge der sphärischen Teilwölbungen eingeschmolzen, ohne im Grunde ihre Form und Wirkung aufzugeben (*St. Ursula* und *St. Klemens*; F r a n z 1962, Abb. 56, 58). Die zeitliche Differenz gegenüber *St. Florian* ist in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung.

### Die Kuppelform

Wie das Querhaus so erfährt auch die Kuppel nördlich der Alpen eine vielfältige Veränderung. Bevorzugen die frühesten Barockkirchen die Tambourkuppel, so setzt sich ab der Jahrhundertmitte in manchen Landschaften die niedrigere, fensterlose Form immer mehr durch. Besonders die große Hängekuppel, die konstruktiv einem vollen (böhmischen) Platzl entspricht, ist in ihrer Wirkung konträr zur hohen, hellen Tambourkuppel. Ihr gleichmäßiger Abfall in die Pendentifs drängt u. a. zur Abschrägung der tragenden Pfeiler, so daß ein einheitlich vom Boden bis in den dunklen Wölbegrund aufsteigender Raum empfunden wird (H e r r m a n n 1927, p. 136 f.). Aber auch ohne diesen vertikalen Raumfluß erscheint die Wölbung weich und plastisch moduliert.

Neben diesem emotionellen Moment in der Raumgestaltung besaß *Böhmen* einen anderen wichtigen stilistischen Grund für die Bevorzugung unorthodoxer Kuppelformen nach *Königgrätz* und *Klattau*: Die Bewahrung der äußeren Geschlossenheit. Entscheidend ist daher weniger die konstruktive Form als der Verzicht auf den Tambour, durch den auch Steilkuppeln (*Maria Kulm*, F r a n z 1962, T. 74 f.) in den Dachraum absinken und den Baublock höchstens mit Lukarnen und einer Firstlaterne durchstoßen. Es handelt sich dabei um dasselbe Gestaltungsprinzip, das Querhaus und

<sup>17)</sup> Die Kapelle ist dem hl. *Carl Borromeo* geweiht. Ihre Dekoration und der große Kuppelbau entstammen angeblich dem frühen 18. Jahrhundert (S t e f a n o. J., 141 f.). Eine Überprüfung des Bestandes war uns leider nicht möglich.



Turmkörper einfluchtet und den kleineren Chor durch Nebenräume zum geschlossenen Grundrißrechteck ergänzt. *St. Florian* folgt ihm nur andeutungsweise; seine Gliederung nach außen wird noch stärker von der Abtreppung in Querzonen bestimmt, wie sie das Carlone-Schema zeigt. So waren wohl auch für die Wahl seiner Kuppelform vor allem räumliche Überlegungen maßgeblich.

### Die Wandform

Sehen wir vom dreigeschossigen Aufbau ab, dessen harmonische Entwicklung nirgendwo in einer so geschlossenen Form erfolgt wie in *Böhmen*, so interessiert die Wandinstrumentierung vor allem als Ausdruck des Verhältnisses vom Hauptraum zu den Nebenräumen. *St. Florian* geht von der weitgehenden Öffnung der Kapellen aus, die als Rechteckräume zwischen den einspringenden Pfeilern entstehen. Das ist die ältere Auffassung der Wandpfeilerkonstruktion mit Emporen. Wir finden sie vereinzelt auch in *Böhmen*, doch drängt dort ganz besonders *Lurago* zur Umgestaltung der Kapellen in längsoktagonale Zentralräume, die sich durch Verbreiterung der Pfeilerstirnen vom Mittelraum lösen.

In *St. Florian* schließen sich nicht die Pfeilerfronten, sondern der Einblick in die Anraumzone wird „verstellt“ und „verhängt“. Die verwendeten Freisäulen dienen gleichzeitig der Abstützung der zentralisierenden, baldachinartigen Gewölbe.

Mit anderen Mitteln als in *Waldsassen* und *St. Ignatius/Neustadt* wird damit ein ähnlicher Eindruck erzielt: Dunkel gehaltene Öffnungen erscheinen als höhlenartige Ausnehmungen, die die Mauermasse aufspalten und den Hauptraum hinterlegen.

Dabei bleiben die böhmischen Bauten — einschließlich *Waldsassen* — konstruktiver und rationaler. Sie belassen die Wand als gespannte Fläche zwischen struktiven Gliedern weiterhin in ihrer eigentlichen Funktion, trotz einer systematischen Durchbrechung. *St. Florian* verunklart mit der Konsistenz der Mauer auch die Raumgrenze.

Wohl findet sich in der böhmischen Baukunst nach 1660 eine Strömung, die auf eine stark plastische Betonung der tragenden Elemente vor der durchlaufenden Wand abzielt und von der auch *Carlo Lurago* beeindruckt wurde. Besonders am Passauer Dom entwickelt er in Zusammenarbeit mit dem Stuckplastiker eine eindrucksvolle Form der betonten Wandgliederung, von der wohl auch *St. Florian* ausgeht. Aber im Ergebnis besteht doch ein bemerkenswerter stilistischer Abstand, der mit der Persönlichkeit des Architekten und Einflüssen von dritter Seite erklärt werden muß. Vielleicht bildete die böhmische Architektur für *Carlo Antonio Carlone* insgesamt weniger ein Vorbild als ein Stimulans.

### Die Wölbeform

Neben der dreigeschossigen Wandform stellt die Wölbung von *St. Florian* die wichtigste unmittelbar kontrollierbare Übernahme aus der Kunst

*Carlo Luragos* dar. Erst mit diesen beiden Motiven ist ein solches Ausmaß an gemeinsamen Voraussetzungen gegeben, daß eine stilkritische Untersuchung von Denkmal zu Denkmal sinnvoll erscheint. Erst vor diesem Hintergrund wird es möglich, Tradition, Zeitstil und persönlichen Anteil zu benennen.

Der Dom von *Passau* liefert die ersten und wichtigsten Erkenntnisse, seine Bedeutung für *St. Florian* und das Schaffen *Carlones* muß hoch eingeschätzt werden; aber eine ganze Reihe von Beobachtungen läßt darauf schließen, daß der künstlerische Kontakt des Baumeisters mit *Carlo Lurago* und dem Bauschaffen in Böhmen über *Passau* hinausging. Es ist einleuchtend, auf einen Besuch *Carlones* in Böhmen zu schließen, wobei mit den Jahren 1665 (Baubeginn *St. Ignatius*), 1669 (Baubeginn Pal. *Czernin*) und 1671 (Rohbau *St. Ignatius*) ein Zeitraum umrissen wird, innerhalb dessen die Aufnahme der festgestellten Anregungen besonders leicht denkbar wäre.

#### Exkurs: Dientzenhofer-Bauten

Von Böhmen ausgehend, führen auch die *Dientzenhofer* an ihren bayrischen Kirchenbauten die tambourlose, unbelichtete Kuppel ein. Eine kurze Besprechung der *Dientzenhofer*-Architektur an dieser Stelle ist zur stilistischen Beurteilung von *St. Florian* aufschlußreich, auf das sie allerdings aus zeitlichen Gründen nicht eingewirkt haben können. Gemeinsame (böhmische) Anregungen und Voraussetzungen werden verschiedenartig fortentwickelt.

*St. Martin* in *Bamberg*, 1686–1693 von *Georg Dientzenhofer* erbaut (*Hauttmann* 1921, p. 143 ff.), orientiert sich am stärksten an *St. Michael* in *München*. Der „Gelenksraum“ hinter dem zweijochigen Langhaus schwankt in der Grundrißbildung zwischen Querschiff und Langhausjoch, zwischen Abtrennung und Verschmelzung. Die große Hängekuppel über dem leicht rechteckigen Joch ruht auf wenig vortretenden Pfeilern, doch verleiht schon die zur Brücke umgeformte Empore diesem Raumteil eine Querschiffwirkung (*Braun* II/1910, T. 13 c)<sup>18)</sup>.

Hier nun wirkt u. E. die Jesuitenkirche von *Klattau* ein, in der Organisation des Querraumes und seiner Verbindung mit einer großen Hängekuppel. Es gab gar kein nähergelegenes Vorbild; die gleichzeitige Klosterkirche von *Tegernsee* (*Geiger* 1937) mit ihrer Hängekuppel scheidet auch aus stilistischen Gründen aus. Die Jesuitenkirche von *Innsbruck* besitzt zwar den Emporengang im Querschiff, doch wird die Vierung noch von einer konservativen Achteckkuppel mit hohem Tambour überwölbt.

*Klattau* liegt verkehrsgeographisch in bezug auf *Bamberg* durchaus günstig, vermutlich standen auch die beiden Ordenskollegien in Kontakt miteinander.

<sup>18)</sup> Unter Umständen herrschen hier Zusammenhänge mit dem Vorarlberger Münster-schema, die jedoch noch nicht diskutiert worden sind.

Der Weg Wolfgang Dientzenhofers führte vielleicht über *Waldsassen* (Franz 1962, p. 83) nach *Bamberg*. Dort war er bis zu seinem Tode (1706) tätig (Schnell 1955).

Schon der Umstand, daß seine Bauten nach 1696 in der Regel von *Giovanni Battista Carlone* und dessen Werkstätte unter *Paolo d'Allio* stuckiert werden (Gürth 1959, p. 6), macht auch eine gewisse Bekanntheit mit der *Carlone*-Architektur möglich.

Die Benediktinerkirche *St. Jakob* in *Ensdorf*, 1695 ff. von Wolfgang Dientzenhofer erbaut (Franz 1962, Abb. 51, T. 141), ist mit ihren weitgestellten Wandpfeilern und den gedrückten Raumproportionen bezeichnend für seine Raumvorstellung, die folgerichtig auch wieder auf die vereinheitlichende Tonnenwölbung zurückgreift. Die Abkehr vom böhmischen Raumideal kann nichts besser zeigen als ein Vergleich mit *Waldsassen*.

Beibehalten aber wird das zwischen Langhaus und Chor eingeschobene, nichtvorspringende Querhaus mit seiner dunklen Kuppel. Den Blick zum Hochaltar engen die vortretenden Kuppelpfeiler und die dunkle Wölbung ein, man sieht gleichsam durch einen eingestellten Raumkörper hindurch.

An der Benediktinerklosterkirche *Michelfeld* (Rohbau zirka 1690–1700; Franz 1962, Abb. 52) wird der Chorraum wie ein tieferes (aber nicht breiteres) Raumjoch hinter eintretenden Triumphpfeilern dem Hauptraum angeschoben. Seitliche Säulenpaare verkürzen die Raumbreite zu einem zentralen Quadrat, das von einer flachen Platzwölbung überdeckt wird. Durch Verlegung der Fußpunkte auf die Pilaster kann sich zwar kein wirklicher Baldachin ausbilden, seine Wirkung bliebe auch wegen der Einziehung auf den Altarraum beschränkt, doch wird die Wölbeform hier offenbar aus derselben Vorstellung heraus angewendet wie in den Seitenkapellen von *St. Florian*.

*Speinshart* (Rohbau 1692–1699; Franz 1962, Abb. 53, T. 143), dessen Raumordnung günstiger gelöst ist als in *Michelfeld*, bedeutet auch seiner Ausstattung nach den reichsten Kirchenbau Wolfgang Dientzenhofers.

Die Prämonstratenserkirche erreicht mit der Anordnung eines gelenkartigen Kuppelraumes vor dem kleineren Rechteckchor die größte Nähe zu *St. Florian*. Auch hier wird ein Querschiff umgedeutet in einen von einer Hängekuppel überwölbten Mittelraum mit seitlichen Erweiterungen.

Am weit eintretenden Triumphbogen stehen gegen das Langhaus hin Altäre; seine Flanken schaffen im Kuppelraum Platz zur Aufstellung der Chorstühle. Gegen W hin abgeschirmt, bleibt der Blick zum Hochaltar für die Konventualen frei. Die „Querarme“ seitlich der Kuppel werden durch Pilaster abgetrennt und wie in *St. Florian* von tiefen Emporen unterteilt.

Ihre Einrichtung deutet sie in praktische Nebenräume um, ihre eigentliche räumliche Funktion ist aufgegeben. (Man vergleiche dagegen die Raumwirkung der schmalen Querschiffbrücken z. B. in *Klattau*.)

Die Anordnung des Chorgestühles ist ohne Zweifel ursprünglich und entspricht der Vorstellung des Architekten. Man wird ähnliche praktische Überlegungen auch bei der Planung von *St. Florian* annehmen dürfen.

Besonders im Zusammenhang mit *Speinshart* drängt sich die Frage nach einem möglichen künstlerischen Kontakt mit dem österreichischen Raume auf. Aber bei aller Ähnlichkeit mancher Motive sind doch die stilistischen Unterschiede unübersehbar. Die steile Kuppel von *St. Florian* beengt den Blick nicht wie etwa jene in *Ensdorf*, die Raumgliederung bleibt klar und wird nicht kulissenhaft von den Seiten her beengt.

G ü r t h (1959, p. 7) hat das stilistische Verhältnis zwischen *Wolfgang Dientzenhofer* und den *Carlone* vom Langhaus her dargestellt, und er kam damit nicht auf *St. Florian*, sondern auf die eigentlichen *Carlone*-Räume. Seiner Meinung nach vereinigt *Wolfgang Dientzenhofer* in den oben erwähnten Klosterkirchen schrittweise den böhmischen Kastenraum mit der oberösterreichischen Wandpfeilerkirche, als deren reinstes Beispiel er *St. Michael* in *Passau* bezeichnet.

Nun ist zwar die Bekanntschaft der *Dientzenhofer* mit der Passauer Architektur der siebziger Jahre anzunehmen, trotzdem können wir weder von *St. Michael* noch von einer anderen typischen *Carlone*-Kirche aus sichere Hinweise auf einen stilistischen Einfluß feststellen. (Sinngemäß ist dabei nur vom Langhausraum die Rede.) Es findet sich keines der signifikanten Architektur motive in den *Dientzenhofer*-Kirchen wieder, wenn wir von der allgemein konstruktiv bedingten Form der Wandpfeilerkirche absehen<sup>19)</sup>.

Eher deuten sich zur Architektur des *Carlo Antonio Carlone* einzelne stilverwandte Züge an (außer den schon besprochenen Chorraumlösungen), aber auch nur wenig konkret faßbar. So zeigt der Aufriß von *Speinshart* Ähnlichkeiten mit jenem des Mittelschiffes von *Kremsmünster* in der Instrumentierung, der Form der Öffnungen und dem interessanten Balustradenmotiv über dem Gesimse<sup>20)</sup>. Außer gemeinsamen böhmischen Erfahrungen, die sich eher in der Raumstruktur ausdrücken, werden dabei in beiden Fällen Anregungen von *Passau* reflektiert.

*Wolfgang Dientzenhofer* gibt in der von ihm erneuerten Karmelitenkirche von *Straubing* (1700 ff.) mit der Verwendung der Passauer Pfeilerform (*Kunst denkmäler* VI, Fig. 169) noch einmal einen demonstrativen Hinweis auf seine Verbundenheit dorthin. Sollte er sich tatsächlich zur Zeit des Dombaues für einige Jahre in *Passau* aufgehalten haben (G ü r t h 1959, p. 6), so ist seine persönliche Bekanntschaft mit dem etwa zehn Jahre älteren *Carlo Antonio Carlone* als nahezu sicher anzunehmen. Das könnte selbst noch für einen hypothetischen Aufenthalt *Carlones* in Böhmen zutreffen. Innerhalb seiner Kirchenbauten in Bayern ist aber trotz des engen

<sup>19)</sup> Nähere Ausführung siehe S t u r m, Beiträge, 1. Teil, 184 f.

<sup>20)</sup> Auch in *Kremsmünster* waren vor den Anläufen des Mittelschiffes Stuckfiguren geplant (H o f f m a n n 1928, 57), wie sie in den Seitenschiffen ausgeführt wurden. Eine Scheinbalustrade über dem Gesimsekranz des Hauptschiffes gestaltete *Giovanni Battista Barberini* schon 1667 — C a v a d i n i 1968, 134 — in der Kirche seines Heimatdorfes *Laino* im *Val d'Intelvi*. Später wiederholt sie *Joh. Michael Prunner* beim Umbau der Stiftskirche von *St. Emmeram* in *Regensburg*.

Kontaktes mit dem Stukkateur *Giovanni Battista Carlone* keine direkte stilistische Verbindung mit der älteren oder jüngeren Carlone-Architektur festzustellen.

#### 4. STILISTISCHE VORAUSSETZUNGEN IN ITALIEN

##### a) Rom

Die basilikale Raumordnung in Verbindung mit corretiartigen Emporen und die Kombination des Langhauses mit einem zentralen Chorbau unterscheiden *St. Florian* von den eigentlichen Carlone-Kirchen und reihen es ganz allgemein in die Nachfolge der römischen Jesuitenkirche *Il Gesù* ein. Jede genauere Betrachtung der beiden Räume zeigt jedoch, daß sie unter einer grundsätzlich verschiedenen Auffassung entstanden sind.

*Vignola* bildet den Grundriß als zwei annähernd gleichgroße Quadrate, die einander in einem Gelenkjoch durchdringen; so ist der Chorbau zwar eigenständig konzipiert, aber in der räumlichen Gesamtheit mit dem Langhaus als echte Vierung mit leicht vortretendem Querhaus abzulesen. Daraus gewinnt der Architekt die entscheidende Proportion (1 : 2), und zugleich wächst die Wirkung des Vierungsraumes mit seiner hohen, hellen Kuppel, auf die das Langhaus vom Eingang her bezogen ist und auf die jede Form hinzielt (Brühns II/1951, p. 437).

Dagegen durchdringen einander die Raumzonen von *St. Florian* nicht, sondern werden symmetrisierend geordnet; weder in der Gesamtform noch in den Teilen versucht man eine Annäherung an den *Gesú*.

Die Kuppel hinter dem Langhaus zeigt eine gänzlich andere Raumwirkung und wird vom Hauptraum eher abgesetzt als ihm verbunden.

Mit den Seitenkapellen der römischen Jesuitenkirche wird vielleicht ein ursprünglich geplantes Seitenschiff ersetzt (Willich 1906, p. 136), was teilweise ihre betonte Raumhaltigkeit erklärt. Ihre Form hält die Mitte zwischen den in Rom gegebenen stilistischen Möglichkeiten: dem Seitenschiff, der völlig selbständigen Kapelle und der Rundnische zwischen mauerhaften Pfeilerstücken. Die Abschirmung gegenüber dem Mittelschiff erfolgt durch starke Verbreiterung der mit Doppelpilastern besetzten Pfeilerstirnen und relativ niedrige Führung der Öffnungsbogen. Von der Mittelachse aus erblickt der Besucher weder die Seitenwände noch die ovale Wölbung ganz. Durch die stark gedämpfte Lichtführung wird der Eindruck der Fremdträumlichkeit erhöht.

Teilweise drängt sich diese Beobachtung auch in *St. Florian* auf. Sie resultiert auch dort aus der stärkeren Schließung der Hauptraumgrenze und der Beleuchtung, weniger aus der Kapellenform selbst mit ihrer geringen Tiefe.

Vom Motiv des „Portalbogens“ aus müßte man zunächst an die Kapellenbildung bei *S. Ignazio* in Rom denken, der zweiten Jesuitenkirche nach *Il Gesù*; es gab dafür aber auch selbständige oberitalienische Lösungen, wie die ein Jahrhundert ältere Kirche *S. Spirito* in Bergamo, dem *Pietro Isabetto* zugeschrieben (1518–1548) (Abb. 26).



Nicht nur die Jochbogen der Kirche, sondern auch die Kapellenwölbungen ruhen dort auf ganz oder beinahe voll ausgebildeten Säulen, deren Form noch stark balusterhaft und dekorativ betont wird. Damit erinnern sie an die kleinen Spoliensäulen in der Abteikirche von *Montecassino* (Giovannoni 1947, T. VII), die etwa gleichzeitig mit der römischen Kirche durch *Cosimo Fanzaga* (aus *Bergamo*) projektiert wurde. Auch die Jesuitenkirche von *Ferrara* muß die Anregung also keinesfalls zwangsläufig von *Rom* übernommen haben, stilistisch steht ihr die spätere *Madonna di Galliera* in *Bologna* (Abb. 32) wesentlich näher.

Die Wandstruktur von *St. Florian* ist nicht römisch gedacht, auch wenn die stärker geschlossene Emporenform hier über Umwege auf Coretti zurückgeführt werden kann und andere Kirchenräume aus dem Stilkreis C. A. Carlones mit Freskenbildern über den Seitenarkaden (*Baumgartenberg*, *Gleink*) sich deutlich auf *Rom* beziehen. In *St. Florian* herrscht nicht die strenge, klare Ordnung, hier ballt sich die Wandmasse in den Kolossal-säulen zusammen.

Überhaupt gibt die besondere und häufige Anwendung der Säule durch *Carlone* eine gute Möglichkeit, seine Stellung zur römischen und oberitalienischen Baukunst in dieser Hinsicht etwas näher zu bestimmen.

Riegl (1923, p. 134) bemerkt im Zusammenhang mit *S. Ignazio* zum Auftreten der Säule:

„Die Anwendung des Säulenbogens stehe im Gegensatz zu *Michelangelo*, dessen Vorbild bis dahin gegolten habe. Es erfolge damit die Emanzipierung der tragenden Glieder aus der Mauer, die Rehabilitierung der Freisäule. Darin sei u. a. der Übergang zu *Bernini* zu sehen.“

Ähnlich betont Wölfflin (1907, p. 35, 71) ihr Wiederauftreten in *Rom* und die Mitte des 17. Jahrhunderts, z. B. in *S. Maria in Campitelli*. Dieser Kirchenbau ist für uns auch deswegen beachtenswert, weil — wie in *St. Florian* — ein überkuppelter Zentralraum zwischen Langhaus und Apsis eingeschoben ist (Wittkower 1965, Fig. 18). Ein kurzes, stark eingezogenes Zwischenjoch trennt ihn längsachsig ab, die seitliche Erweiterung erfolgt durch seichte Raumschalen mit konkav einschwingenden Eckpilastern.

*Carlo Rainaldi* läßt die Säulen unter tiefen Kröpfungen vor die äußere Raumbegrenzung treten, sodaß zwischen ihnen vertikale Raumschübe entstehen. Diese gewaltsame Auflockerung, die jedoch auf Abschnitte beschränkt bleibt, kann vom Betrachter nur schwer kontrolliert werden; die Anwendung der Säule dient in erster Linie einem szenographischen Effekt, nicht der plastischen Wirkung wie in *St. Florian*.

Im Jahre 1638 begann *Borromini* die Kirche *S. Carlo alle Quattro Fontane* (Hempel 1924, p. 37) (Abb. 25), in deren Raum er ausschließlich gemauerte Dreiviertelsäulen für den Aufbau und die Gliederung der Wand verwendet. Aber sie treten nicht mehr raumgliedernd vor, wie *Cortonas* gemauerte Säulen in *SS. Luca e Martino* (Bruhns II/1951, p. 526), sondern werden gleichsam als deren Kontraktion an den struktiv entschei-



denden Punkten eingesetzt. *Borromini* schätzt den plastischen Gehalt am Säulenkörper (Hempel 1924, p. 38), der zu einem Teil der Wand selbst, nicht nur ihrer Ordnung, erhoben wird.

Ein neues Verhältnis von Stütze und Wand wird entwickelt: Die eigentliche Raumform wird erst in der schwingenden Gebälkslinie beschrieben, die sich als hohes Band gleich einem Stirnreifen herumzieht. Zwischen Fußboden und Gebälk gibt es keine grenzziehende „Wand“ im Sinne der frühbarocken römischen Kirchen, sondern paravantartige Verspannungen zwischen den Säulenschäften, von außen dem Strukturgefüge gleichsam aufgelegt. Wie zufällig treten diese Streifen zwischen die Rundkörper.

Es erstaunt vielleicht aufs erste, daß sich von *Borromini* aus stilistische Bezüge zu *St. Florian* andeuten. Ganz ohne Zweifel steht der Carlonobau in der Struktur und Interpretation der Wand näher bei *S. Carlino* als bei den vom *Gesú* ausgehenden Großkirchen. In *St. Ägidius* in *Vöcklabruck* wird diese stilistische Bekanntschaft ein zweites Mal offenkundig.

Darf man vielleicht die von *Borromini* vorgeführte Auffassung der Rundstütze ihrem Ursprunge nach als oberitalienisch bezeichnen, so gibt es sie daneben als vorgesetzten, selbständigen Gewölbeträger. Das entspricht der antiken Empfindung (Riegl 1923, p. 23) und greift auf *S. Maria degli Angeli* in Rom zurück, für das außer dem greisen Michelangelo (1563, Bruhns I/1951, p. 109 ff.) auch Francesco Sangallo einen entsprechenden Entwurf lieferte. Von der Wirkung dieses Kirchenbaues nach Oberitalien wird noch zu handeln sein.

Unter den Projekten Carlo Rainaldis für *S. Maria in Campitelli* befindet sich auch ein früher Entwurf zur bloßen Erneuerung der Chorpattie (Wittkower 1937), der wegen seiner Kuppelform bemerkenswert ist. Obwohl mit dem kleinen Zwischenjoch vor dem Kuppelraum auf *Il Gesú* als Vorbild verwiesen wird, sollte der Raum ohne direktes Licht von oben (von der kleinen Laterne abgesehen) und ohne Tambour gestaltet werden. Auch der aufwendige Zentralraumplan von 1662 (Wittkower 1965, p. 104 A) zeigt noch eine relativ kleine Chorkuppel, allerdings bereits mit tief einschneidenden Fensteröffnungen in der Schale.

Poppelka (1955, p. 81, Anm. 27) hat in der Anlage des Chorkuppelraumes eine oberitalienische Anregung vermutet, wie sie im Werke Carlo Rainaldis stärker auftreten als in dem jedes anderen römischen Barockarchitekten seiner Zeit (Wittkower 1965, p. 181). In bezug auf die tambour- und lichtlose Kuppelform geht in Rom allerdings die Kirche *S. Maria dell' Orto* (1553–1563; Bruhns I/1951, p. 387) mit einem böhmischen Platzl über der Vierung ein Jahrhundert voraus.

#### b) Venedig: Palladio

Die auf geometrischen Grundfiguren beruhende Raumkonzeption von *S. Carlo alle Quattro Fontane* entspringt oberitalienischem Architekturdenken (Wittkower 1965, p. 132), wohl nicht minder die Auffassung

von Wand und Säule. Dafür sind die Herkunft *Borrominis* aus *Bissone* am Luganersee und sein mehrjähriger Aufenthalt in *Mailand* aufschlußreich. Den Künstlern des *Val d'Intelvi* mußte seine Architektur als das Werk eines erfolgreichen Landsmannes in *Rom* um so beachtenswerter erscheinen, als es wenigstens teilweise seinen Ausgang von gemeinsamen stilistischen Voraussetzungen nimmt.

So ist die Vorliebe für die Säule und den eingestellten Bogen eine Besonderheit oberitalienischen Bauens von *Venedig* bis *Genua*, im profanen wie im sakralen Bereich (Wölfflin 1907, p. 85).

Das klassische Vorbild dafür lieferte *Andrea Palladio*, die Aufnahme seiner Anregungen war freilich nur unter Milderung und Ausweitung seiner streng dogmatischen Vorstellung von der Anwendung des Motivs möglich. Der Hinweis auf *Palladio* zur Ableitung der Prager *Czernin-Fassade* ist nur der augenfälligste aus einer ganzen Reihe von Denkmälern nördlich der Alpen. Dabei handelte es sich wohl weniger um eine kontinuierliche Stilformung durch sein Werk als um sporadische Einwirkungen unter jeweils veränderten Bedingungen.

Einen wichtigen Beitrag dazu leistete *Vincenzo Scamozzi* mit seinen Bauten und durch die Anwesenheit in *Salzburg* und *Prag*. Seine „barocke Interpretation“ der Palladianischen Klassik kam hier gelegen. So sieht er im Salzburger Domprojekt die Verwendung kolossaler Säulenpaare im Mittelschiff vor, zwischen eingestellten Arkaden, hohen Emporenöffnungen und vorspringenden Balkonen (Donin 1948, p. 50 ff.). Das System leitet sich von der *Loggia del Capitano* in *Vincenza* (Abb. 22) des *Palladio* ab (Hubala 1961, p. 42).

Noch enger demselben Vorbild folgt *Carlo Antonio Carlone* mit seiner Wandordnung in *St. Florian* in allen wichtigen Zügen, unter entsprechender Variierung der Emporenöffnungen. Die breitere Proportionierung der einzelnen Wandfelder (6.5 m : 18.20 m) (Czerny 1886, p. 130 f.) gegenüber der *Loggia* (3.3 m : 15 m) (Haupt 1908, T. 56) wurde aus der neuen Verwendung heraus notwendig. (Es muß auch beachtet werden, daß die Front des Palladiobaues nicht einmal zur Hälfte gediehen ist.)

Die flache Pilasterunterlage fehlt in *Vicenza*, was zur Klarheit der Gliederung beiträgt. Mit Hilfe der hohen Stühle erreicht *St. Florian* die größere Höhe, ohne die Säulendimensionierung wesentlich zu verändern. (Die Säulenhöhe entspricht etwa dem zehnfachen unteren Durchmesser.)

Natürlich ermöglicht die Verwendung von Stuck an den Kapitellen und im Gebälk reichere, zartere und bewegtere Formen, die Austeilung im Ganzen stimmt aber gut überein.

Sehr wesentlich bestimmt der Zweck gewisse Veränderungen; so dehnt sich der Kapellenbogen von *St. Florian* auf Kosten der gangartigen Emporen beinahe bis auf zwei Drittel der Wandhöhe aus; in *Vicenza* dagegen liegt der Festraum über den Arkaden, und seine Fenster bestimmen die Bogenhöhe.

Entscheidend ist das identische Verhältnis von Ordnung, Wand und Öff-

nung. Auch in *Vicenza* sind die Halbsäulen nicht Wanddekoration, sondern die Konstruktionsglieder. Kennzeichnend dafür ist die Führung der Gesimse und die Behandlung der Wandfläche dazwischen. Die glatt verputzten Rundkörper sollten nach der Vorstellung *Palladios* als monolithisch ruhende Elemente aus einer überschwänglichen Stuckdekoration ragen. Es ging um diese Auspielung der Kleindekoration gegen die prallen Schäfte; ein Gedanke, der sich in *St. Florian* mit emphatischer Betonung wiederholt. Daß an die Stelle der ausgeglichenen, sicheren Kalkulation Unruhe und gewollte Illusion treten, entspricht der veränderten Stillage, den zusätzlichen Anregungen (*Passau, Böhmen*) und dem andersartigen Temperament des Intelvesers. Wir glauben das Vorbild trotz alledem mit Sicherheit in unmittelbarer Einwirkung erkennen zu können<sup>21</sup>).

Sicherlich blieb auch *Scamozzis* Werk nicht ohne Eindruck auf *C. A. Carlone*, wie *Schikola* (1959, p. 97) im Zusammenhang mit dem Treppenhaus von *St. Florian* festgestellt hat; aber vom Salzburger Domprojekt her auf die Stiftskirche ist das kaum vorstellbar. Selbst wenn wir annehmen, daß seine Pläne nach über 70 Jahren noch bekannt und zugänglich waren, so kann aus ihrer räumlichen Disposition bestenfalls die unbelichtete Chorkuppel übernommen sein. Die projektierte Wandform entfernt sich — wie schon erwähnt — weiter vom palladianischen Vorbild.

Für die Form der Emporenöffnungen in *Salzburg* nimmt *Donin* (1948, p. 57 und Anm. 83) nach *Temanzas* Beschreibung geteilte Halbkreise („Thermenfenster“) an, wie sie der u. E. im Langhausteil über dem Pediment genommene Grundriß (*Donin* op. cit., Abb. 30) als Kapellenfenster zeigt. Über die Dominikanerkirche in *Wien* wäre die Vermittlung dieser Lösung nach *St. Florian* durchaus denkbar; doch wird hier in der Verkleinerung der Öffnung eine veränderte Auffassung spürbar. Abgesehen davon sind *Temanzas* Angaben nicht klar genug für einen so wichtigen Schluß<sup>22</sup>). Fragmentierte und freistehende Säulen werden besonders in der Vorhalle und in den Seitenschiffen des *Scamozzi*-Planes reichlich angegeben, teilweise zeigen sie die dem Palladiomotiv ähnliche Anordnung wie in *St. Florian*. Leider kennen wir den geplanten Aufriß dazu nicht; das Grundrißmotiv erscheint aber zu allgemein und weitverbreitet.

Auch der Längsschnitt des „eingeschränkten Dombauprojektes“ (*Donin* 1948, p. 64 ff., Abb. 45) — vermutlich die aktuelle Vorlage zur Grundsteinlegung von 1611 — bringt keine überzeugenderen Argumente für eine stilistische Abhängigkeit der *St. Florianer* Stiftskirche von *Salzburg* und dem *Scamozzi*-Projekt.

*Santino Solari* konzipiert den Neubau von 1614 in den wichtigen Ab-

<sup>21</sup> Im Pfarrhof von *Scaria (Val d'Intelvi)* wird ein Exemplar des Palladianischen Lehrbuches (*Venedig 1601*) aufbewahrt, das mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Besitze des *Carlo Antonio Carlone* stammt. Aufrichtigen Dank für diese Mitteilung Hochw. Herrn *Fernando Cavadini*.

<sup>22</sup> Die Beschreibung (*Donin* 1948, 215, Anm. 83) „con finestrone corrispondenti agli archi“ kann sich ebenso auf die Anordnung der Öffnungen beziehen.

schnitten neu nach lombardischer Vorstellung (Buchowiecki 1961, p. 8 ff.). Eine entscheidende Leistung vollbringt er in der Domfassade, besonders mit der Anlage der Doppeltürme. (Es ist ungewiß, ob Scamozzi Türme geplant hatte.) (Wagner-R. 1964, p. 111, Anm. 3) Der Ausbau ihrer Aufsätze zirka drei Jahrzehnte vor dem Baubeginn in *St. Florian* erklärt vielleicht eine gewisse Anlehnung in den Turmschlüssen dort, aber selbst jetzt erfolgt keine direkte Übernahme<sup>23)</sup>.

Von den Kirchen *Palladios* ist im Zusammenhang mit *St. Florian* vor allem *Il Redentore* in Venedig zu nennen, dessen Gesamtform aus einer ähnlichen Kombination in sich ruhender Einzelräume besteht. Vom stark eingezogenen „Vierungsbogen“ zum überkuppelten Trikonchenraum, aus dem Mittelschiff in die einzelnen Kapellen besteht keine räumliche Vermittlung: eine echte Raumaddition. Und wieder sind es die monumentalen Halbsäulen, die den Raum bilden und in seiner Erscheinung bestimmen, zusammen mit dem hohen ungebrochenen Gebälk. Die „Masse“ des hellen Mauerwerks existiert wie davon unabhängig „hinter“ und „zwischen“ der Ordnung.

Daher bleiben die Seitenkapellen mauerhaft streng und rechteckig. (Die nischenförmigen Vertiefungen in der Längsachse formen sie nicht in jenem Maße, wie es der Grundriß zeigt.)

In *S. Giorgio Maggiore* (Pane 1961) (Abb. 24) verzichtet *Palladio* auf die Einziehung der Kuppelpfeiler hinter dem Mittelschiff, aber er setzt die Halbsäulen dort auf ähnlich hohe Stühle wie *Carlone* in *St. Florian*. Sie vermitteln denselben Eindruck von der Riesenhaftigkeit der Ordnung.

Beiden Kirchenbauten ist mit der *Loggia* und dem österreichischen Kirchenraum im besonderen die Auffassung von der konstitutiven Funktion der Säule (Sedlmayr 1930, p. 140) an der Raumbildung gemeinsam. Das ist eine grundlegende Feststellung, unabhängig von anderen Stilqualitäten *Carlones*, die sich in der Architektur des großen Italieners in verwandter Form vorgebildet finden.

Mit der Anwendung monumentaler Säulen nach südlichem Vorbild schloß sich C. A. *Carlone* einer stilistischen Entwicklung an, die ab zirka 1660 die Rundstütze auch an bedeutenden Bauten nördlich der Alpen einsetzt<sup>24)</sup>.

Schätzte man zunächst ihre dekorative Wirkung und die Betonung der Wandplastik, so wird sie fortschreitend ein Element der Auflockerung und Veränderbarkeit des Raumes und seiner Begrenzung. *St. Florian* steht an

<sup>23)</sup> Es liegt der Schluß nahe, daß *Carlones* Turmformen wenigstens teilweise die von *Lurago* nicht ausgebauten Passauer Domtürme wiederholen, deren Projekt ihm sicherlich bekannt war.

<sup>24)</sup> Z. B.: Pal. Czernin (beg. 1668), Schloß Plumenau in Mähren (beg. 1680), *Břevnov* bei Prag (Außenbau, 1708), *Guarinis* Entwürfe für die Prager Theatinerkirche (1679), *St. Josef* in Prag (beg. 1682), Kappel bei *Waldsassen* (1685), Domchor von *Passau* (beg. 1668), Theatinerkirche in *München* (beg. 1663), *Mariahilf* in *Freystadt* (beg. 1700), *St. Niklas* auf der Kleinseite (Prag, beg. 1703), Dom von *Fulda* (beg. 1704).

der Grenze zwischen den beiden Möglichkeiten. Der Einsatz erfolgt hier nicht mehr unter dem Zwang einer rasterartigen oder indefiniten Reihung, sondern in betont subjektiver Gestaltung aus hochbarocker Sicht.

### c) Bologna

Bologna besitzt in der Kirche *Madonna di Galliera* (Abb. 29), 1684 im Inneren von *Guisepppe Antonio Torri* erneuert (Mal. Val. 1899, p. 121, Ricci 1903, p. 148), einen mit *St. Florian* zeitgenössischen Kirchenraum, der sich gut für einen stilistischen Vergleich eignet.

Das einschiffige, schlanke und hohe Langhaus setzt sich aus drei quadratischen Jochen zusammen, die von flachen Pendentifkuppeln überwölbt werden. Die Kuppelform entspricht trotz der Ausbildung eines blattstab-besetzten Basisringes weitgehend dem böhmischen Platzl. (Die Abhebung der Kalotte erweist sich als Bologneser Eigenheit, die aber bekanntlich auch in *Schlierbach* auftritt.)

Jedes Joch wird von einem Kapellenpaar begleitet, dessen Eingänge wie in *St. Florian* durch eingestellte Säulenbogen betont und abgeschirmt werden. Damit kuppeln sich voll ausgeprägte Pfeilerbogen; da die rechteckigen Kapellenräume nur kleine Fenster über den Altären besitzen, sind sie nur sehr spärlich beleuchtet. Schmale Durchgänge verbinden die mit einer Quertonne gedeckten Anräume untereinander.

Der Chorraum besteht aus einem kurzen, rechteckigen, platzlgewölbten Vorjoch und dem runden Apsidenschluß.

Wir finden also ganz wesentliche Raumgedanken der Stiftskirche hier angewendet: das Verhältnis zu den Anräumen, besonders aber die Aufgliederung der Hauptraumdecke im jochweisen Rhythmus. Um so unterschiedlicher ist die für *Bologna* charakteristische Interpretation der Wand durch flache, klassizierende Glieder.

Die Aufteilung der Tonne in eine Flachkuppelreihe wurde häufig auch nur abschnittsweise vorgenommen, z. B. in den Seitenschiffen von *S. Isaia* beim Umbau des Jahres 1624 durch *Sebastiano Fiorini* (Ricci 1903, p. 168 f.) und *S. Bartolomeo* (1653–84, *Barelli*). Der Raum *S. Isaia* bewahrt mit seiner schwerfälligen Struktur noch die mittelalterliche Aufteilung.

Von Interesse ist hier die Verbindung des dreischiffigen Langhauses mit einem eingezogenen Zentralchorbau, der aus einem Kuppelraum mit kurzen bogenbreiten Querarmen und einer unmittelbar daran anstoßenden Apside besteht. Die Pendentifkuppel ist tambourlos, wird aber durch eine Laterne belichtet, die seichten Querräume besitzen große Thermenfenster und werden von Orgelbühnen besetzt. Aus den Seitenschiffen besteht keine direkte Verbindung mit diesem Raumabschnitt.

Diese Chorklösung erinnert stark an *S. Maria Maggiore* in Bologna, wo sich hinter einem durch Emporen erweiterten ersten Kuppelraum noch eine eigene Chorkuppel mit pilasterbreiten Seitennischen anschließt, flachgewölbt und ohne jedes direkte Licht.



In derartigen Choranlagen, zentralraumförmig, selbständig und relativ klein gegenüber den aufwendigen Langhausbildungen, begegnen wir dem zweiten wichtigen Merkmal Bologneser Barockkirchen. Es leitet sich ohne Zweifel von der mächtigsten Kirche der Stadt ab, der Metropolitankirche *S. Pietro* (Abb. 33). Hier erklärt sich die ungewöhnliche Verbindung des riesigen dreischiffigen Langhauses mit einem trikonchalen Chorbau aus der Baugeschichte (R a u l e 1958).

Dieser Chor war bereits 1575 durch *Domenico Tibaldi*, den jüngeren Bruder des *Pellegrino Tibaldi* errichtet worden; nach Entwürfen des *Ambrogio Magenta* wurde seit 1605 (Grundsteinlegung) und 1612 (R a u l e 1958) das Langhaus angefügt.

Der Raum beeindruckt durch seine Dimensionen (Mittelschiffweite 23 m, Raumhöhe 40 m) und den eingehaltenen Jochrhythmus. Hier werden die Seitenschiffräume schon zu Beginn des Jahrhunderts durch abwechselnd hohe Quertonnen und niedrige quadratische Flachkuppeln aufgeteilt. Die kleinen Zentralräume „stecken“ ihrem Grundriß nach in den seitlichen Pfeilern, weshalb *S. Andrea* in *Mantua* als Vorbild näher steht als ein römischer Bau.

Darüber hinaus läßt sich diese Art der rhythmischen Reihung kleiner Seitenkuppeln aus dem venetianischen Kunstkreis ableiten, z. B. *S. Salvatore* in *Venedig*.

Deutlich unter dem Eindruck der Raumlösung von *S. Pietro* steht auch *G. A. Magenta*s erstes Projekt für *S. Salvatore* in *Bologna* (1605; *Mezzanotte* 1961, p. 264) (Abb. 28). Entgegen der späteren Ausführung war der Kuppelraum wesentlich schmaler geplant als das Langhaus, mit seichten Querarmen und vermutlich ohne direktes Licht von oben. Seine Einziehung wird zur Anlage ungewöhnlicher frontaler Seitentüren genützt, die aber kaum die Grundrißbildung selbst ursächlich bestimmt haben.

Das beinahe quadratische Langhaus von *S. Salvatore* ist ein selbständiger Zentralbau mit einem großen Säulenbaldachin im Zentrum und vier kleineren Eckkapellen. Das dem Quadrat eingeschriebene Kreuz wird nach außen hin durch eine entsprechende Überhöhung der Querachse sichtbar, wodurch sich andererseits eine weitere Ablösung vom Kuppelraum ausdrückt. Die bloße Anreihung wird auch im Baukörper sichtbar.

Von der gesamträumlichen Konzeption her ist *Magenta*s Projekt von großer Ähnlichkeit mit dem Kirchenraum von *St. Florian*. Da der Barnabitenmönch *G. A. Magenta* aus *Mailand* nach *Bologna* kam, erscheint die Schlußfolgerung naheliegend, daß die dortige Jesuitenkirche *S. Fedele* (Abb. 31) in einigen Zügen zum gemeinsamen Vorbild beider Kirchenbauten wurde. *Pellegrino Tibaldi*, der Architekt von *S. Fedele*, wechselte seinerseits von *Bologna* nach *Mailand*; er kannte den Altbau von *S. Pietro* und blieb auch sonst von *Bolognas* Kirchenräumen nicht unbeeindruckt (*S. Giacomo Maggiore*).

Die Verwendung monumentaler Freisäulen, kanneliert und mit Pilastern gekuppelt, ist ein anderes Kennzeichen der Bologneser Kirchenräume. (Vgl.

*S. Maria della Vita*, 1687–1690; *S. Maria della Visitazione*, 18. Jahrhundert und *S. Luca*, 1723–1757.) In *S. Pietro* tragen sie die Chorböschung, den Triumphbogen und – antithetisch dazu – den Eingangsbogen. Die Kuppelung am Choreingang ergibt sich aus der Baustruktur und ist keine sichere Übernahme aus dem *Maderna*-Plan (so *Caflisch* 1934, p. 56 ff.). Schon der erste Vorschlag von *Magenta* zeigt gekuppelte Doppelsäulen am Chorbeginn und an der Innenfassade, allerdings nebeneinander geordnet.

Damit soll nichts gegen den römischen Ursprung des Motivs eingewendet werden; so, wie es in *S. Salvatore* (Abb. 27) auftritt, leitet es sich von *S. Maria degli Angeli* in Rom her. Während es aber dort nur wenig Nachfolge findet (*S. Salvatore* in Lauro von *Mascherino*, 1594–1600; *SS. Trinita dei Pellegrini* von *Paolo Maggi*, voll. 1614. *Keller* 1934, p. 375 ff.), wird es in Oberitalien rasch und gerne aufgegriffen. *Bologna* zählt zu den besten Vertretern. Ob auch schon *Domenico Tibaldi*s Chorbau von *S. Pietro* von dort her angeregt wurde, mag man bezweifeln. Seine eingestellte Wölbung ist die Übersetzung des liturgischen Altar Baldachins in die Architektur, und sinnfällig erklärt sich hieraus der stilistische Charakter der „Einschiebung“ oder „Einstellung“ in eine umgebende Großform. Die Separierung der Gewölbekonstruktion von der eigentlichen Raumgrenze entspricht im Prinzip der nordischen Wandpfeilerstruktur. So bildet sich auch in *S. Salvatore* jene charakteristische Mehrschaligkeit des Raumschlusses und ein System schmaler vertikaler Raumschübe zwischen den vorgeschobenen Stützen.

Ein entschiedener Vorteil des Baldachinmotivs ist seine Veränderbarkeit in der Ausdehnung. *S. Salvatore* wiederholt es dreimal hintereinander, nicht aber in den „Querarmen“ des Langhauses.

Die Mehrzahl der für *Bologna* charakteristischen Kirchenräume zeigt das zentralisierende Raumschema von *S. Salvatore*, häufig noch verdeutlicht durch ein flaches Kuppelgewölbe im Mittelschiff: *S. Madonna della Carità*, *S. Maria Maddalena*, *Corpus Domini*. Auf die stark verwandte römische Kirche *S. Maria in Campitelli* wurde schon verwiesen.

Die älteste Kirche von *Bologna*, die die Wandpfeilerstruktur mit baldachinartigen Überwölbungen verbindet, ist *S. Giacomo Maggiore*. Der einschiffige Raum besteht aus einer Abfolge stark separierter quadratischer Joche, die ohne abgesetzte Pendentifs tambourlos sphärisch eingewölbt sind. Die technische Ausführung wirkt leicht unbeholfen, anscheinend war dem Baumeister die Form des Klostersgewölbes vertrauter. (Über den Zwickeln entstehen z. T. leichte Knicke.) Trotzdem entspricht das Ergebnis durchaus dem böhmischen Platzgewölbe.

In der auffallenden Wandgliederung mit brückenartig eingestellten Kapellenarkaden wirkt *Venedig* (*S. Marco*) ein; ein deutlicher Hinweis auch auf den byzantinischen Ursprung der sphärischen Wölbform. Eine andere Wurzel bildet die Architektur der *Brunelleschi*-Schule, die etwa gleichzeitig mit *S. Giacomo Maggiore* in *Faenza* und *Ferrara* einige große

Kirchenbauten mit einer Kuppelreihe im Mittelschiff ausführt (Willich 1914, p. 69 f.).

Die Bologneser Kirche wird allgemein zu Ende des 15. Jahrhunderts angesetzt (Malvasia 1872, p. 49: 1478–1485). Die angeblich 1562 erneuerte Vierungswölbung schreibt Venturi (XI/III, Fig. 653) dem *Pellegrino Tibaldi* zu.

Tatsächlich nimmt dessen architektonisches Schaffen hier seinen Anfang mit dem Bau und der Dekoration der *Capella Poggi* (1562; Hiersche 1913, p. 7). Warum sollte der eindrucksvolle Kirchenraum über die folgenden Erfahrungen in Rom hinaus sein baukünstlerisches Denken nicht auch später noch mitbestimmt haben?

*S. Giacomo Maggiore* besitzt ein gutes Vergleichsstück in der Kirche *S. Maria in Vanzo* in Padua. Ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, zeigt sie dieselbe Aufrißlösung, echte Wandpfeiler, aber noch die altertümlichere Kreuzgratwölbung.

#### d) Genua

Die Barockkunst Genuas wird in hohem Maße von *Carlone*-Künstlern aus dem Zweig *Rovio* gestaltet<sup>25</sup>). Als Maler und Dekorateure arbeiteten *Giovanni Andrea* (1590–1630) und *Giovanni Battista* (1592–1677) (Grosso 1921, p. 15 f.), ihr Vater *Taddeo* (1543–1613) stand als Architekt und Bildhauer vorwiegend im Dienste der *Doria* (Marangoni 1925).

Der berühmteste Intelveser Baumeister in Genua, *Rocco Lurago*, ist ein direkter Vorfahre des Passauer Dombaumeisters (Duras 1933, p. 8 ff.)<sup>26</sup>).

Aus der nächsten Umgebung *Carlo Antonio Carlones* hält sich sein Neffe, der Stukkateur und Plastiker *Diego Francesco*, im Jahre 1738 (Guldán 1964, p. 232) in Genua auf.

Das ist zumindest ein Beweis für die laufenden Kontakte auch seiner Familie dorthin; sie führten wohl zum größten Teil über die italienische Heimat. Ob sich daraus auch stilistische Folgerungen ergeben, kann nur eine kritische Überprüfung feststellen.

Die für unsere Untersuchung relevante Kirchenarchitektur der Stadt beginnt mit dem Umbau von *S. Matteo* (Abb. 34) um die Mitte des 16. Jahrhunderts (Suida 1906, p. 93) durch den *Michelangelo*-Schüler *Giov. A. Montorsoli*. Er gestaltet den Chor als Grabbau der Fürsten *Doria* weitgehend neu, ebenso die schlanke Achteckkuppel davor über dem Mittelschiff. Am dreischiffigen Langhaus arbeitet er mit *Giov. Batt. Castello* zusammen (Grosso 1953, p. 65), einem der bestbegabten Künstler dieser Zeit in Genua.

<sup>25</sup>) Siehe dazu Sturm, Beiträge, 1. Teil.

<sup>26</sup>) Ein *Rocco Lurago* ist 1615 sein Taufpate (Cavarocchi 1965, 137), allgemein wird aber 1590 als Todesjahr des genuesischen Architekten angegeben (Duras 1933, 10).