

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 Neumüller O.S.B.	1
Passau — St. Florian — St. Pölten. Von Siegfried Haider	36
Die „Kirchweihchronik“ des Stiftes St. Florian. Mit 8 Tafeln. Von Alois Zauner	50
Das Kloster St. Florian im Rahmen der spätmittelalterlichen Gerichts- verfassung des Landes ob der Enns. Von Othmar Hageneder	123
Das Stift St. Florian und die Päpste von Avignon. Von Josef Len- zenweger	162
Verzierte mittelalterliche Bucheinbände des Stiftes St. Florian. Mit 16 Tafeln. Von Kurt Holter	183
Ein Beitrag zur Vorgeschichte der „Historikerschule“ des Stiftes 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- gen. Von Johann Sturm	277
Barocke Möbelkunst in Österreich. Mit 40 Tafeln. Von Franz Win- disch-Graetz	346
Der Begriff der „Weite“ in Anton Bruckners Musik. Von Leopold Nowak	397
Franz Xaver Müller und seine Stellung in der österreichischen Kir- chenmusik. Von Josef Mayr-Kern	413

Der Raum von *S. Matteo* wird weiterhin von den schlanken, mittelalterlichen Proportionen des Langhauses bestimmt, doch faßt der Architekt je zwei Joche des Mittelschiffes zu einer neuen Wölbeeinheit zusammen. Ihre Konstruktion ist ebenso kompliziert wie gekonnt: Aus den Ecken des stark gelängten Rechteckes laufen verschliffene Wölbegrate wie zu einem Kreuzgewölbe an, das einer längsliegenden Spitztonne unterlegt wird. Sie tragen aber große, eingeschriebene Ovalfelder, die den Tonnenscheitel und die oberen Grathälften in eine sehr flach liegende, kuppelige Fläche umformen. Tief herabgezogene Jochbogen verstärken das Kuppelhafte und unterbrechen jeden Raumfluß. Da die Wölbeeinheiten in Wandkonsolen auslaufen, wirken sie wie „eingehängt“ zwischen den Mittelschiffmauern.

Schlanke korinthische Säulen trennen die Schiffe im tieferen Bereich nicht wirklich voneinander; diese gehen ineinander über, wozu auch die im Mittelschiff reiche Lichtführung beiträgt.

Wie in *Bologna*, dessen Kirchen darin eine gewisse Verwandtschaft mit *Genua* zeigen, wird die Verwendung freier, zierlicher Rundstützen ein wichtiges Merkmal der Architektur; doch streben die Räume hier nach lockerer „Durchsichtigkeit“ und Überschaubarkeit (Brinckmann o. J., p. 37).

Von besonderer Wirkung an *S. Matteo* war das System der Dekoration, das die Architekturform ergänzt und interpretiert. Bei den häufigen Umbauten mittelalterlicher Kirchenräume griff man mit Vorliebe zur hier vorgeführten Umdeutung von Kreuzgewölben, z. B. in *S. Francesco d'Albaro*, *S. Maria della Cella* in *S. Pier d'Arena*. Für die erwünschte Verschleifung der Grate und ihre Überleitung in kuppelige Mittelfelder waren Stuck und Malerei ideale Hilfsmittel; ihre Aufteilung ergab sich aus der konstruktiven Form des Architekturgrundes. Bei vollständiger Erneuerung der Gewölbe ging man einen Schritt weiter zur Reihung kleiner Jochkuppeln.

In der Klosterkirche *SS. Annunziata*, nach 1570 von einem *Giacomo della Porta* aus Mailand und *Domenico Scorticone* erbaut (Grosso 1953), drängen die diagonalen Gratansätze der Seitenschiffjoche noch leicht unter den Kartuschen vor, aber unmittelbar darüber setzen organisch gebildete sphärische Flachkuppeln an. Auf eine stärkere rhythmische Durchgliederung des Raumes wird aber verzichtet, die Verlegung der Seitenaltäre in anstoßende Kapellenbauten ermöglicht einen ungehinderten Raumfluß in allen Zonen.

An der Theatinerkirche *S. Siro* (beg. durch Vannone 1575; Grosso 1953, p. 81) werden die beiden basilikal angeordneten Seitenschiffe aus vier quadratischen böhmischen Platzwölbungen gebildet; ganz ähnlich an der 1596 begonnenen Kirche *Madonna della Vigne* (Abb. 35). Breite Jochbänder über den gekuppelten Säulen erinnern an die Seitenschiffe von *S. Vittore al Corpo* in Mailand; aber wie grundverschieden ist diese weite, offene Raumbildung gegenüber den komplizierten, schweren lombardischen Formen und schwarzen Wölbeschächten (Abb. 36).

Die Lichtgestaltung war den Architekten genuesischer Kirchen stets ein besonderes Anliegen. So finden sich oft im Gegensatz zur schon erwähnten

starken Langhausbeleuchtung sehr dunkle Chorkapellen, und eigenartige Effekte werden mit der Durchfensterung der Kuppelwölbungen erreicht.

Mailand kennt solche Seitenhöre nicht, deren Anordnung unmittelbar hinter den breiten, hellen Querschiffen als dunkle, feierliche Andachtsräume besonders eindrucksvoll war.

Auch bei Verwendung von Pfeilern zur Trennung der Schiffe bleibt der weiträumige, einheitliche Raumcharakter besser erhalten als in lombardischen Kirchen: *S. Maria Maddalena* (beg. 1588 von *Vannone*; *Grosso* 1953). In *S. Francesco d'Albaro*, das auch wegen der reichen *Carlone*-Dekoration bemerkenswert ist, zeigen die drei Seitenschiffjochs wiederum die typischen Gratansätze des mittelalterlichen Vorgängers unter den sphärischen Spiegeln. Neu ist hier die Ausbildung einer großen Flachkuppel in der Vierung.

S. Maria della Cella in *S. Pier d'Arena* (*Grosso* 1953, p. 255), eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querschiff, erhielt um 1580 die typische Choranlage mit einer Mitteltonne und zwei davon getrennten, überkuppelten Nebenchören. Die Erneuerung des vierjochigen Langhauses folgte schrittweise nach, wie die Stuckformen zeigen, wobei die Struktur der Seitenwölbungen kaum wesentlich verändert, oft nur mit Dekoration überzogen wurde. Die Kreuzgrate sind stellenweise noch erhalten. In einer letzten Etappe erhielt die Vierung, deren Tiefe kaum die eines Langhausjochs überschreitet, eine hohe Ovalkuppel auf durchlichtetem Tambour.

Die großen Zentralanlagen *Genuas*, *S. Ambrogio* und *S. Maria di Carignano*, können hier unberücksichtigt bleiben, da sie keine Erkenntnisse zu den in *St. Florian* berührten räumlichen Problemen liefern. Aufschlußreicher erscheint die kurze Besprechung einiger kleinerer Anlagen, die stilistisch oder über beteiligte Künstler mit dem lombardischen Raum zusammenhängen.

Ganz besonders gilt dies für *S. Pietro di Banchi*, entweder von *Taddeo Carlone* (*Suida* 1906, p. 123) oder *Rocco Lurago* (*Grosso* 1953, p. 72) nach 1579 erbaut. Neben jener von *S. Matteo* bildet ganz besonders die Stuckdekoration dieses kleinen Kirchenraumes, im Chor von *Marcello Sparzo* ausgeführt (*Gavazza* 1964, p. 50 und Anm. 8), ein Inkunabel für die weitere Entfaltung des Dekorationssystems *Intelveser* Werkstätten.

Auch nach außen hin wird die Kirche durch ihre Anordnung auf einer etagenhohen Substruktion inmitten eines Platzes, vier schlanke Ecktürme und eine fassadenbreite Vorhalle auffallend bezeichnet (*Venturi* XI/III, Fig. 629).

Der Raum selbst entwickelt sich von der quadratischen Vierung aus. An den hohen durchfensterten Achtecktambour stoßen vier breite, reich dekorierte Gurtbogen über schweren Pfeilern mit gekuppelten Pilastern. Sie bilden die Tiefe der „Querarme“, während in der Längsachse nach O zu die Chorapsis, gegenüber ein Kapellenpaar folgt. Die Tonnenwölbung bleibt geschlossen. In der Vierung konzentriert sich das Licht aus der Kup-

pel und von den großen Halbkreisfenstern der Querkapellen; dagegen bleibt der Chorraum ohne direkte Beleuchtung.

Neu für *Genua* ist die Form der „Langhauskapellen“. Sie sind als streng rechteckige Nischen aufgefaßt, entstanden aus der Durchbrechung der Längsmauern. Was beiderseits bestehen bleibt, wird weniger als Pfeilergebilde denn als instrumentierte Wandzone empfunden.

Das Motiv der gekuppelten Pilaster mit eingezwängter Nische geht ohne Zweifel auf *Rom* zurück, vielleicht durch *Montorsoli* vermittelt.

Die architektonische Bildung des „Langhauses“ von *S. Pietro* erwies sich als sehr fruchtbar für eine ganze Reihe kleiner, stark zentralisierter Kirchenanlagen in *Genua*. Bezeichnenderweise tritt aber die Kapellenform nie in mehrfacher Wiederholung hintereinander auf, wodurch es zu einer typisch lombardischen Raumanlage gekommen wäre. (Die einzige erwähnenswerte Ausnahme ist *S. Carlo* mit zwei Kapellenpaaren; der Raum bleibt in *Genua* ungewöhnlich.) Besonders erwähnenswert ist auch die reizvolle Kirche *S. Luca*, 1628 durch den Lombarden *Carlo Muttoni* begonnen (G a v a z z a 1964, p. 51, Anm. 14). Zur reichen, wertvollen Freskendekoration kommt die räumliche Steigerung der Kuppel. Über den Kapellennischen im Westjoch werden Emporenräume angeordnet, das Pendant gegenüber zeigt kleine Chororgeln.

Wir sehen von der Besprechung weiterer Beispiele dieses Typus ab. Von einigem Interesse scheint aber die Feststellung, daß sich hier deutlich die Aufnahme nichtligurischer Raumgedanken zeigt. Außer *Rom* erweist sich immer wieder *Mailand* als deren Quelle. So entstehen Räume, die geradezu konträr zur üblichen Auffassung stehen, wie sie etwa von *SS. Annunziata* vertreten wird. *S. Carlo* in der *Via Balbi* (beg. 1635; G r o s s o 1953, p. 131) und *S. Maria Immacolata dell'Albergo dei Poveri* (beg. 1657; N a v o n e 1929, p. 19 f.) entfernen sich auch als betonte Langhausbauten am weitesten von diesem Schema.

Beide stehen *Rom* besonders nahe. An der Hospitalskirche wird u. a. die auffällige Raumteilung durch Freisäulen von dorthier angeregt.

Durch die Reduktion der Seitenkapellen auf bogenbreite Nischen gleicht der Langhausraum auffallend jenem von *Lambach*, der zur gleichen Zeit vollendet wurde. Die Wandgliederung bleibt zurückhaltend, verändert aber das Nischenmotiv zugunsten der großen Stuckplastiken, die der Interveser *Giovanni Battista Barberini* zirka 1672 (H o f f m a n n 1928, p. 36) schuf, also etwa ein Jahrzehnt vor seiner Tätigkeit gemeinsam mit *C. A. Carlone* in *Kremsmünster*.

Zusammenfassung

Trotz der lebhaften persönlichen Kontakte, die wir aus dem Kreis der *Carlone* nach *Genua* vermuten dürfen, und der nachhaltigen Anregungen auf die Innendekoration bayrisch-österreichischer Barockkirchen (G u l d a n 1954, p. 106 ff.) bleibt das Ergebnis für eine Ableitung der Raumarchitektur von *St. Florian* dürftig.

Die beliebte Reihung von Platzwölbungen in Verbindung mit schlanken Freisäulen darf man vielleicht mit der Gestaltung der Vorhalle von *St. Florian* verbinden, muß aber gleichzeitig auf die reiche Verbreitung des Motivs in der genuesischen Palastarchitektur verweisen. Mit dem eigentlichen Kirchenraum, seiner Raumstruktur und Wandform hat *Genua* nichts gemeinsam.

Nie akzentuiert die Stadt die geschlossene Raumgrenze zu einer Abfolge plastischer Glieder. Wo die bevorzugte starke Durchlichtung aufgegeben wird, treten räumliche Mischformen auf, die neben lombardischen Motiven die glatte, römisch instrumentierte Wandform anwenden. Auch die baldachinartige Bildung einzelner Raumabschnitte bleibt in *Genua* unbekannt, da die Säule stets in der Abfolge mehrerer Einheiten angewendet wird.

Die Ausbildung echter Vierungsräume mit Querschiffen gehört zur Regel, ebenso die betont dunklen Chorräume. Besonders an zentralisierenden Anlagen überschreiten die Querarme oft kaum die Breite des Vierungsbogens und werden mit großen Fenstern besetzt, ähnlich wie in *St. Florian*.

Aber diese Kuppelräume sind dann Ausgangspunkt der gesamten Raumanlage und nicht — wie in *St. Florian* oder *Bologna* — selbständige Teile. Man ist in *Genua* gar nicht erst versucht, den Begriff „Chorkuppel“ anzuwenden. Nachhaltig muß auch die stets reiche Lichtführung in den Kuppelräumen betont werden, die eine völlig veränderte Raumwirkung verursacht.

Mit *Bologna* gemeinsam ist die Vorliebe für die freie Säule und großzügige, mehrschiffige Anlagen, doch kennt *Genua* keine Kombination von Wand und vorgestellter Gewölbstütze und die damit gegebene Aufspaltung der Raumgrenze. Nicht den illusionistischen Charakter der Rundform schätzt man hier, sondern das Verbindende, Vertible. So greift *Genua* auch zur reichen Stuckdekoration und zur kräftigen Farbigkeit, während in gleichzeitigen Kirchen *Bolognas* das dekorative Moment der Architekturglieder selbst stark betont und fast ohne jede Farbe entfaltet wird.

Zum Teil gleichen stilistische Ausdrucksformen der beiden Städte einander auf dem Weg der gleichen Anregungen, besonders aus *Rom*, woher sie für die Interpretation der Wand bezogen wurden. Aber den hellen fröhlichen Räumen *Genuas* stellt *Bologna* ein Denken in großen Einzelmotiven entgegen. Seine Kirchen haben etwas gewaltsam Beeindruckendes an sich, sie sind schwer überschaubar und nur in schrittweiser Betrachtung zu erfassen. Tief herabgezogene Jochbögen trennen, eingestellte Portalbögen schirmen ab, ganze Raumzonen bleiben verborgen. Damit verbindet sich eine Neigung zu dunklen sphärischen Wölbungen, die ein solches Denken sicherlich fördert.

Gehen wir von der Grundrißbildung und der gesamträumlichen Disposition aus, so steht *St. Florian* dem Kirchenbau von *Bologna* im 17. Jahrhundert weitaus näher als jenem von *Genua*.

Anders die besondere Wandstruktur. Hier greift C. A. Carlone auf *Palladio* zurück; *Bologna* und *Genua* konnten hierzu weder eine Anregung geben, noch konnten sie die Interpretation des Vorbildes in irgendeiner

Weise beeinflussen. Soweit dies nicht in Rom geschah, müssen wir wohl Mailand und die Architektur nördlich der Alpen dafür heranziehen. Die Bedeutung Palladios bleibt davon unberührt; sie ist für St. Florian so grundlegend wie die venezianische Architektur überhaupt als Ursprung der tambourlosen geschlossenen Kuppelwölbung.

e) Mailand

Das Schaffen des *Pellegrino Tibaldi* bildet durchaus nicht die einzige Verbindung in der neueren Architektur der Städte Bologna und Mailand, wohl aber die wichtigste knapp vor 1600.

In Bologna aufgewachsen, wohin die Familie bald nach seiner Geburt (1527) aus Puria im Valsolda übersiedelt war, schuf *Pellegrino* nach seiner Ausbildung als Maler in Rom (vor 1550) angeblich 1562 (Hiersche 1913) die schon erwähnte Kapelle bei S. Giacomo Maggiore und kehrte auch später wiederholt nach Bologna zurück. Nach etwa 1563 widmete er sich vorwiegend den Aufträgen Carl Borromeos (Rocco 1939) in Mailand und in der Lombardei. Darunter besitzt die Mailänder Jesuitenkirche S. Fedele die größte stilistische Bedeutung für ihn und die allgemeine Entwicklung der Sakralarchitektur.

Im Jahre 1567 sandte der Rektor *Pellegrinis* Entwurf zur Genehmigung nach Rom ein (Pirri 1955, p. 170 ff., p. 227 f.), nicht ohne eine gewisse Besorgnis, wie der Begleitbrief zeigt; „chiese tonde“, d. h. Kirchenräume mit gereihten sphärischen Wölbungen und Rundapsiden, waren so gänzlich verschieden von der Raumvorstellung des obersten Ordensarchitekten Giovanni Tristano. Man gewinnt den Eindruck, daß das Mailänder Kolleg selbst auch nicht sehr glücklich über die Lösung des Architekten war; vielleicht nicht einmal über den gewählten Baumeister, doch verstand es der Bischof sicherlich, seinen Einfluß energisch durchzusetzen.

Aus dem Antwortschreiben (Pirri, loc. cit.) ist *Tristanos* Wunsch bemerkenswert, man möge zwei Seitentore öffnen, damit sich Zu- und Abgang der Besucher besser regeln ließen. Man scheint sich aber in Mailand um solche Bedenken wenig gekümmert zu haben, und *Pellegrini* dürfte seinen ersten Entwurf ziemlich unverändert verwirklicht haben. Dazu gehört besonders die Abstützung der Platzwölbungen auf großen Freisäulen, deren Anlieferung die Mailänder 1576 und 1578 mit Staunen verfolgten.

1580 wurde die neue Kirche durch den hl. C. Borromeo für den Gottesdienst geöffnet, doch waren damals weder die Fassade noch der Chor teile vollendet. Nach der Übersiedlung *Pellegrinis* nach Spanien (1585/86) setzte Martino Bassi den Bau fort, doch fand der Raum erst mit dem Chorbau 1621 und der Errichtung der Kuppel 1642 (Hoffmann 1934, p. 75) seinen Abschluß.

Der Grundriß (Abb. 31) zeigt die eigenwillige Kombination zweier selbständiger verschiedenartiger Raumgebilde mit deutlichem Abschluß voneinander. Das Langhaus besteht aus einem einzigen Paar großer quadrati-

scher Joche; der anstoßende Kuppelraum entfaltet sich hinter einem tief eintretenden Triumphbogen, wird aber auch im Umriß eingezogen.

Unmittelbar unter *Tibaldis* Bauführung entstand der Langhausraum, seine weitgehend ursprüngliche Erscheinungsform ist nicht anzuzweifeln. Unter Verzicht auf westseitige Einbauten wird das erste Joch auf drei Seiten vollkommen gleichartig umschlossen. Dem Hauptportal entspricht beiderseits je eine Kapellennische, deren Archivolte bis knapp unter den Schaftring der großen Wandpilaster hinaufreicht.

Die Wölbung verwirklicht konsequent das Baldachinsystem sowohl der Konstruktion als auch dem optischen Eindruck nach (Abb. 30). Zwar bleiben Gebälk und Sockel mit der Mauergliederung dahinter verbunden, aber die übereinstimmende Gestaltung der tragenden Halbkreisbogen, die fehlende Gewölbedekoration und besonders die freistehenden Säulenschäfte bestärken das Empfinden der Verselbständigung von Gewölbe und schließender Seitenwand.

Was die äußere Betrachtung nicht wahrnimmt, ist eine weitere Aushöhlung der Längsmauern durch ein Netz von Gängen, das die Coretti untereinander verbindet. Durch die gleichmäßige Hochführung der Mauerstärke entstehen auch über den Kapellen tote schachtartige Räume, die eine komplizierte Führung des Oberlichtes durch verschieden hoch liegende Öffnungen notwendig machen.

Die Qualität der Architektur liegt in der klaren Raumkonzeption; sie geht vom zentral gebildeten Einzeljoch aus und überträgt durch seine einfache Wiederholung die Gesamtproportion der römischen Jesuitenkirche auf das Langhaus. Die Höhe der beiden hintereinander liegenden Raumwürfel reicht bis über das Hauptgesimse, dann folgt ein Attikastreifen von zirka 1 m Höhe, der zwar wegen der Gesimseausladung nicht gesehen werden kann, der aber trotzdem für die Raumwirkung sehr wichtig ist, da die Halbkreisbogen der Gewölbezone durch ihn frei und leicht über dem Gebälk ansetzen. Überhaupt herrscht der Eindruck gekonnter Sicherheit im Raum, auch in den schlanken Säulen, den Pilastern und den Öffnungen. Selbst die über 3 m hohen Stühle wirken nicht plump, sondern den Schäften angepaßt.

Aus den gewählten Proportionen und der klaren Begrenzung ergibt sich eine starke Raumvereinheitlichung; trotzdem kann das Langhaus nur in Bewegung erfaßt werden. Der vom Boden aus wirksame Aufbau drängt zum Betreten des zweiten Joches, die fehlende Raumzentrierung — konträr zu anderen wichtigen frühen Jesuitenkirchen — drückt sich extrem im Mittelbogen aus und dessen Stützenpaar. Die dreiteilige Öffnungsgruppe konzentriert jedes Joch so sehr, daß eine sphärische Wölbung als logischer Abschluß des Raumschrittes überzeugt.

Auch die äußeren Längsfronten zeigen diese konsequente Dreiergliederung in zwei Geschossen, gerahmt von zwei Endachsen, denen die Stärke der Fassade bzw. des Triumphbogens entspricht. Die Wiederholung des Sockelstreifens ergibt eine Zwischenattika, in die zwei kräftige Dreiecks-

giebel (über den Kapellenfenstern) einspringen. Zur Gliederung werden hier in allen Teilen nur Halbsäulen verwendet. Die Tendenz zur Ausbildung aufwendiger Längsfronten ist schon vor *Tibaldi* in *Mailand* zu beobachten, sie ist eine lombardische Eigenheit; sicherlich aber war sein Beispiel von besonderer Wirkung, auch auf die österreichische Architektur (*Frodl* 1966, p. 66). (Die einprägsamste Lösung bietet hier die Stiftskirche von *Schlierbach*.)

Hoffmann (1934, p. 75) nimmt an, der 1586–1591 bei *S. Fedele* tätige *Martino Bassi* habe die von *Pellegrino Tibaldi* geplanten Querarme am Chorraum verkürzt, um Platz für den vorbeistreichenden Straßenzug zu gewinnen. Dagegen wurde laut *Mezz.-Basc.* (1948, p. 401) nach verschiedenen Überlegungen doch der ursprüngliche Entwurf ausgeführt.

Gegen *Hoffmann* spricht nicht nur der frühe Außenriß (*Hoffmann* 1934, Abb. 26; von ihm selbst dem *Pellegrino* zugeschrieben), der bereits eine Einziehung erkennen läßt, sondern auch das Quellenmaterial. Der Ostbau erhält seine Fundamentierung schon 1579 (*Pirri* 1955, p. 172), also lange vor *Bassis* Eingreifen. Trotzdem verlangt die eigenartige Grundrißbildung des Kuppelraumes mit der „Schlängelung“ des Maueranges nach einer Erklärung.

Unter Bedachtnahme auf mögliche Anregungen aus der Architektur *Bolognas* liegt der Schluß nahe, daß der Ausgangspunkt für die Chorlösung ein Trikonchenraum nach dem Vorbild von *S. Pietro in Bologna* war (Abb. 33). Davon ging *Pellegrino* ab, vielleicht wegen der erwünschten Außenwirkung, vielleicht auch wegen der räumlichen Beengtheit. Nun forderte der Orden sicherlich die Anlage eines verdeckten seitlichen Zuganges vom Chor aus zu den Nebenaltären und den Corettiräumen (*Vallery-Radot* 1960, p. 64), sodaß eine Lösung ähnlich wie *S. Salvatore* in *Bologna* (Abb. 28) ausschied. Der seitliche Raumschluß wurde gerade so weit verschoben, daß die entstehenden Quernischen den Gang aufnehmen, die Selbständigkeit des Ostbaues aber weiterhin deutlich ausgedrückt bleibt.

Allerdings erscheint die Kuppel des genannten Entwurfes, die sich mit ihrem Tambour zur Gänze über das Dach erhoben hätte, etwas zu breit angelegt, ihre östliche Abstützung würde — statisch schlecht — mit dem Choransatz zusammenfallen. Das mag *Bassi* korrigiert haben, wobei aber eine schmalere Kuppel auch nach einer Verminderung der Tambourhöhe verlangte. Der Fensterkranz begann so in die Dachzone „abzurutschen“, seine Beibehaltung erforderte eine Unterbrechung der Dachkonstruktion. Die Alternative lag im Verzicht auf die Kuppelfenster und den Tambour, womit eine Entwicklung eingeleitet wurde, der wir bereits in *Böhmen* an mehreren bedeutenden Jesuitenkirchen begegnet sind. Unverkennbar beweist *S. Fedele* seine stilistische Stoßkraft auch in dieser Architekturlandschaft.

Bassis verkürzter Tambour brachte aber einen empfindlichen Nachteil mit sich: die zu tiefe Lage der östlichen Kuppelfenster. Während das Langhaus nur recht spärlich erhellt wird, die Gewölbekappen tiefdunkel und die Corettiräume überhaupt schwarz bleiben, trifft den Besucher sofort nach

dem Eintritt das blendende Gegenlicht aus der Kuppel. Selbst der vorhangartig herabgezogene Triumphbogen kann dies nicht verhindern. Aufschlußreich ist ein Vergleich mit *Il Gesù* in Rom: Er besitzt im Langhausraum insgesamt acht Obergadenfenster; der unbetonte Triumphbogen gibt den Blick auf die gesamte Tambourhöhe frei, doch sind an dessen Ostseite keine Fenster angeordnet.

Pellegrinis Lichtführung war dramatischer gedacht als in Rom, aber nicht verletzend wie heute. Hinter dem sehr dunklen Langhaus und seiner östlichen Bogenrahmung sollte ein Lichtstrom auf den Altarraum niederfallen, wenigstens bis etwa zur Mitte des zweiten Joches verdeckt geführt. (Das ergibt sich in Analogie zur gegebenen Raumhöhe aus dem Außenriß Hoffmann 1934, Abb. 26.)

Eine Bodenstufe verläuft unter dem Triumphbogen quer durch den Raum, eine zweite erhöht die Apsis und springt als flacher Podest in den Kuppelraum vor. Der Hochaltar, ein freistehender Mensabau, ist bis unter den östlichen Kuppelbogen vorgerückt, der zelebrierende Priester steht also bereits im Kuppelkreis und im direkten Licht von oben.

Die Kuppel von S. Fedele ist ihrer Anordnung und Bedeutung nach eine echte Chorkuppel: die auszeichnende Bekrönung des ikonologisch und formal zentralen Raumabschnittes, in dem sich das Mysterium vollzieht, symbolisiert durch Lichtführung und Kreisform. Kuppel und Kreis waren als Abbilder des Himmelskosmos und Symbole der Göttlichkeit ohne Zweifel im gelehrten Kreise des Carl Borromeo und der Jesuiten auch damals noch geläufig²⁷⁾.

Durch diese Anordnung des Hochaltars wurde die Errichtung weiterer Seitenaltäre in den kurzen Querarmen unmöglich gemacht; die Zelebranten stünden einander zu nahe.

Dagegen brachten die flachen Nischen eine willkommene räumliche Konzentration zum Vorteil des Kultes und die Möglichkeit zur Anordnung von Chororgeln, Emporen und Chorstühlen, durchaus im Sinne des Bischofs. Der praktische Wert dieser Raumlösung erwies sich als wirkungsvoll, wie bereits ausgeführt wurde.

So entspricht der Kirchenraum von S. Fedele in idealer Weise nicht nur den künstlerischen Vorstellungen seines Architekten, sondern auch der praktischen Kirchenliturgie und den anspruchsvollen geistigen Forderungen. Neben dem Dombau bezeichnet er am besten die Möglichkeiten, die dem Kunstschaffen seiner Zeit in Mailand gegeben waren.

Auch S. Gaudenzio in Novara (beg. 1577) (Hiersche 1913) übernahm Martino Bassi von Pellegrino Tibaldi, auch hier ist der Umfang seiner Änderungen an dem erst 1639 geöffneten Bau umstritten.

Von Pellegrino stammt wohl die Disposition des dreijochigen Langhauses

²⁷⁾ Wittkower 1948, 8 f.

"A cosmic interpretation of the dome was common from antiquity onwards and was kept alive, above all, in the Eastern Church." "A cosmic interpretation of the dome remained common well into the eighteenth century."

mit begleitenden Seitenkapellen zwischen weit geöffneten Durchgangspfeilern (Grundriß bei H i e r s c h e 1913, Fig. 24 a).

Das Schiffartige der Anräume wird aber so stark beeinträchtigt, daß eine Anregung ihrer Gestaltung auf *S. Pietro in Bologna* (Keller 1934, p. 375 ff.) unwahrscheinlich ist. Eher handelt es sich um die Rezeption gemeinsamer venezianischer Anregungen, worauf vor allem der Einsatz gekuppelter Halbsäulen vor den Pfeilern gegen das Mittelschiff hin verweist. Mit ihren eingeschobenen Nischen entsprechen sie wörtlich der gleichzeitig begonnenen *Palladio-Kirche Il Redentore in Venedig*.

Natürlich läßt sich das Nischenmotiv auch von *Michelangelos* Ordnung für *St. Peter in Rom* ableiten; noch deutlicher entstammt dessen Architektur (*S. Maria degli Angeli*) das Vortreten der Stützen, ihre Kröpfung und die Unterteilung der Langwölbung durch kräftig kassettierte, tragende Jochbögen. Das Vorbild *Michelangelos* steht außer Frage, und im nahen *S. Eusebio in Vercelli* wird es mit vollrunden Säulenschäften noch deutlicher beschworen (V e n t u r i XI/III, Fig. 700). Aber die Auffassung der plastischen Funktion der Säulenschäfte und ihr Verhältnis zur Wand gleicht in *S. Gaudenzio* eher einer Palladianischen Interpretation wie *S. Giorgio Maggiore in Venedig* oder der *Loggia del Capitanio in Vicenza* (Abb. 22).

Auch in *Novara* stimmt die Innengliederung mit den äußeren Längsfassaden des Baues überein — eine bevorzugte Idee *Pellegrinis*.

Die Mailänder Jesuitenkirche ist der früheste und wichtigste Kirchenbau des *Pellegrino Tibaldi*, den wir stilistisch mit *St. Florian* und den damit verwandten böhmisch-bayrischen Räumen in Beziehung setzen können. Ihre Grundrißbildung aus der additiven Reihung eines großen Langhauses mit einem kleineren, überkuppelten Zentralbau, die Funktion der kräftigen Bündelpfeiler unter der Kuppel, die Ausbildung kurzer Querarmnischen und der Grad ihrer Einziehung von der Längsflucht stimmt so vorzüglich mit *St. Florian* überein, daß wir von einer direkten Anlehnung sprechen möchten. Zur Entwicklung vom quadratischen Langhausjoch zum doppelt schnellen Rhythmus über den beiden Grundrißquadraten in *St. Florian* hat besonders die frühbarocke Tonnenwölbung mit akzentuierten Jochbögen beigetragen, wie sie in *Novara*, *Vercelli* oder auch in *Kremsmünster* auftritt. Erst als man die Begrenzung des einheitlichen Raumes mit plastischen Mitteln zu aktivieren begann, war das Rechteckjoch mit sphärischer Decke eine adäquate Lösung.

Die hohe Einschätzung der Raumform von *S. Fedele in Mailand* beweist ihre Aufnahme in barocke Stichwerke und Studiensammlungen, zum Beispiel *Andrea Pozzo* (*Puteus*) und *Auer-Lehrgang II* (*Lieb-Dieth* 1960, p. 15). Ohne Zweifel besaßen auch die Intelveser Architekturwerkstätten derartiges Planmaterial²⁸⁾, abgesehen von den persönlichen Beziehungen zum Vorbild.

²⁸⁾ Vgl. das sogen. *Dientzenhofer-Skizzenbuch* aus dem Kreis des *Carlo Lurago* (*Bosch* 1954).

Die Gruppierung eines Langhauses mit einem zentralisierenden Chorbau bildet einen der fruchtbarsten Architekturgedanken *Italiens*, der sich über eine lange mittelalterliche Tradition bis in die Anfänge der christlichen Baukunst zurückverfolgen läßt. Die Renaissancekunst der Lombardei nimmt den Typus frühzeitig am Dom von *Pavia* auf (beg. 1488, Förster 1956, p. 104). Die Landschaft trägt aber auch zu seiner theoretischen Formulierung bei; hier entstehen die Architekturstudien *Leonardo da Vincis* (Suida 1929, p. 119 f.) und wirken die Schriften *Francesco di Giorgios*.

Aber deren neuplatonische Verbindung der kompositen Grundrißform mit der vitruvianischen Figur (Wittkower 1967, p. 13) zeigt einen grundsätzlichen Unterschied gegenüber *S. Fedele*: Der zentrale Ostbau wird im Sinne der Renaissance stark vor dem Langhaus betont. Es erscheint schon hier die übliche Interpretation des Grundrisses als lateinisches Kreuz mit Querarmen und echter Vierung nur bedingt möglich; Raumtrennung und Raumverbindung halten einander das Gleichgewicht, die beiden Zonen folgen ebenso sehr bewußt eigenen Gestaltungsnormen (Wittkower 1967, p. 11), wie sie aufeinander bezogen werden. So nehmen auch die Bürger von *Pavia* angeblich die *Hagia Sophia* zum Vorbild ihres Domes (Schmid 1958, p. 59), und dementsprechend wird der gewaltige Ostbau vermutlich unter *Bramantes* Bauführung (Förster 1956, p. 105) bevorzugt errichtet. *Bramante* liefert bald darauf in *Mailand* selbst die unmittelbar für *S. Fedele* vorbildliche Raumdisposition: *S. Maria delle Grazie* (Fig. 5).

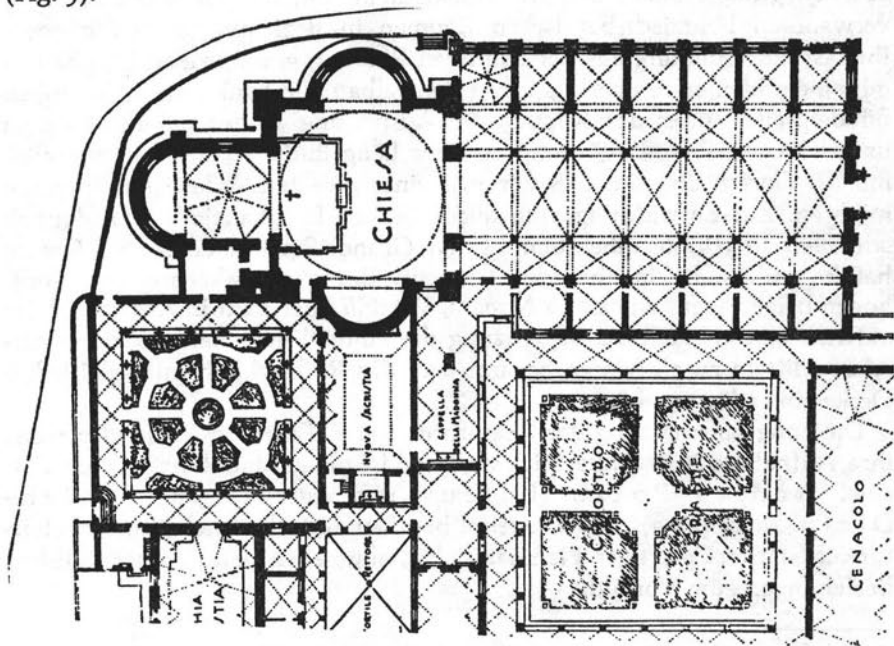


Fig. 5 Mailand, S. Maria delle Grazie (Mezz.-Basc. 1948)

Ihr quadratischer Kuppelraum mit seitlichen Halbkreisapsiden, einem relativ kleinen einschiffigen Chor vorgelagert, wurde 1492 als Mausoleum der *Sforza* begonnen. Dies läßt zusammen mit der besonderen Lage auf eine frühchristliche Anregung schließen (Grabeskirche von *Jerusalem*), motiviert aber auch einleuchtend die notwendige Separierung des Raumes und seine betonte Konzentration.

Es darf angezweifelt werden, ob dem Herzog nach Vollendung der Kuppel (1497) tatsächlich an einem Neubau des erst 1482 abgeschlossenen Langhauses lag (Förster 1956, p. 113; Mezz.-Basc. 1948, p. 658). Weder spricht die einzige schriftliche Nachricht eindeutig dafür, noch läßt sich dies aus der Ausschreibung eines Wettbewerbes für die Fassade im gleichen Jahr schließen; eher das Gegenteil.

Der Kuppelbau von *S. Maria delle Grazie* hätte aber auch bei Fortsetzung der Arbeiten aus den gegebenen räumlichen Bedingungen und seiner Proportionierung in keinen Vierungsraum umgedeutet werden können; auch ein neues Langhaus wäre wohl — wie das vorhandene dreischiffige mit seinen Flankenkapellen — kräftig über die Außenflucht vorgetreten; und der gewaltig aufgetürmte Außenbau müßte diese Zäsur weiterhin unterstreichen.

Im Inneren entfaltet sich die volle Wirkung des lichtdurchströmten Kuppelraumes erst hinter dem dunklen Rippengewölbe des Langhauses. Außer der großartigen technischen Leistung — es handelt sich um die erste und größte Pendentifkuppel *Italiens* — mußte besonders das beinahe vollkommen geschlossen umlaufende Fensterband im Tambour beindrucken. Eine stark symbolische Interpretation der Lichtwirkung und der Lichtführung ist anzunehmen.

Die eindrucksvolle Schönheit, die sich gerade aus der Gruppierung so verschiedener Räume ergibt, konnte nicht ohne Einfluß auf die weitere Raumentwicklung in Mailand bleiben. Sicher zählte *S. Maria delle Grazie* zu jenen Kirchenbauten, deren Beispiel *Carl Borromeo* seinen Zeitgenossen nachdrücklich empfiehlt. Es spricht für *Pellegrino Tibaldi*s Können als Architekt, wenn er am *Bramante*-Bau auch das gleichsam zufällig Schöne erkannte, aufnahm und in seine Formensprache umgoß.

Verfolgen wir zunächst das Motiv des Chorkuppelbaues in der Mailänder Kirchenarchitektur, so fällt an den mehrschiffigen kompositen Großbauten um und nach 1500 auf, daß die Anlage echter Querschiffe (in der Breite des Mittelschiffes) und damit die Ausbildung einer entsprechenden Vierung unterbleibt.

S. Maria della Passione entsteht zu Ende des Jahrhunderts als Zentralbau mit typisch lombardischem Grundriß und einer nach 1530 durch *Christoforo Solari* (so *Vasari*) oder *Christoforo Lombardi* (*Baroni* 1941, p. 121) ausgebauten Achteckkuppel. Das Langhaus fügte erst *Martino Bassi* (nach 1573) an. Von ihm stammen auch die kolossalen Halbsäulen in den Ecken des Kuppelraumes, der ansonsten nach außen und innen seine ursprüngliche Erscheinung und Selbständigkeit weitgehend bewahrt hat.

Stark verändert wurde dagegen *S. Maria presso S. Celso*, 1493 als Kuppelbau von *Dolcebuono* und *Solari* begonnen (Baroni 1941, p. 113), ab zirka 1550 mit Umgangschor und dreischiffigem Langhaus durch *Seregni* und *Bassi* völlig neu disponiert. Der ursprüngliche Plan ist im „Querschiff“ mit seinen überkuppelten Armen und den ausspringenden Rechteckkapellen gut zu erkennen. Heute schiebt sich die Kuppelgruppe riegelartig zwischen die späteren Erweiterungen und fügt sich nur widerstrebend der Längsrichtung. Das Altarjoch sollte eigentlich den beiden „Querarmen“ entsprechen, damit die starken Mauern des Kuppelraumes und seine Abtrennung gegen die Seiten hin sinnvoll wird. (Aufschlußreich die leider technisch schlechte Innenansicht des Kirchenraumes bei Ponzoni 1930, p. 194). Der Grundriß von *S. Vittore al Corpo* deutet zwar ein Querschiff an (Hoffmann 1934, Abb. 30), doch zeigt eine genaue Beachtung der Jochdimensionierung und der Raumgliederung, daß auch hier die Kuppel von gleichartig gebildeten schmalen Tonnenjochen umlagert wird, an die die Seitenapsiden unmittelbar anschließen, während die Hauptapside zur Bildung eines Mönchschores hinausrückt. Teilweise erscheint auch hier ein eigener Chorzentralbau durch die beiden überkuppelten Eckkapellen seitlich des Altarraumes verwirklicht. Sie wären an einem Mailänder Langhausbau sonst nur schwer zu erklären. *Seregnis* Vorentwürfe (Mezz.-Basc. 1948, p. 715) zeigen diesen Zentralraum im O noch in beherrschender Funktion. Das gegenüber dem Querschiff deutlich breitere Mittelschiff des ausgeführten Baues ist ein Zugeständnis an die erwünschte Gerichtetheit der Anlage. Sie wurde 1560 begonnen²⁹⁾.

Wichtiger im Zusammenhang mit *S. Fedele* in Mailand und *St. Florian* ist allerdings das Auftreten der Chorkuppel in Verbindung mit einschiffigen Kirchenräumen der Stadt. Durch die räumliche Reduktion stehen diese Beispiele von Anfang an näher, sie entsprechen aber auch in der schon angedeuteten liturgisch-symbolischen Interpretation der Kuppel besser, da an ihnen eine beabsichtigte Querschiffwirkung weitgehend ausgeschaltet werden kann.

Die Barnabitenkirche *S. Barnaba* eröffnet die Reihe mit ihrer symbolischen Grundsteinlegung im Jahre 1545 (Houghton Brown 1964, p. 62 ff.) (Abb. 37). Zunächst wird der mittelalterliche Baubestand nach den Plänen des Mönches *Giacomo Antonio Morigia* großzügig umgebaut, aber bereits 1556 folgt ihm *Galeazzo Alessi* nach.

Alessi hielt sich im Ostteil an das Vorhandene, übernahm *Morigias* Langhaus als „Querschiff“ und fügte daran in neuer Planung das heutige Langhaus. So erklärt sich die verschiedenartige Raumstruktur in den drei Zonen: unbelichtete Langhaustonne — schmalrechteckiger Querraum mit Kuppel — Mönchschor mit kuppeligem Kreuzgewölbe über dem Quadrat und großen Halbkreisfenstern.

²⁹⁾ Der Entwurf Hoffmann 1934, Abb. 25, wurde von Baroni (1941, 41) mit der Kirche *S. Sepolcro* in Piacenza identifiziert. Vgl. auch Ganz 1968, 40, Abb. 24 b.

Der lange Chorraum hinter dem Hauptaltar ist eine Regel an lombardischen Mönchskirchen (Mezz.-Basc. 1948, p. 55); aber die Raumform davor muß selbst hier als ungewöhnlich bezeichnet werden. Wegen der stark rechteckigen Form der „Vierung“ wird keine echte Kuppel ausgebildet, sondern ein Klostergewölbe, dem eine Laterne aufsitzt. (Da die Wirkung einer Kuppel beabsichtigt ist, darf *S. Barnaba* trotzdem hier angeführt werden.) Als Erweiterung treten seitlich einfache Bogennischen an die hinter den Langhauskapellen eintreppende Außenmauer heran.

Das bewegende Moment für die außergewöhnliche Grundrißbildung ist — wie später in *S. Fedele* — die erwünschte Kuppelwirkung schräg über dem Hochaltar, dessen Lage von Anfang an fixiert war. Aber auch auf die dorthin verwandte „Aufspaltung“ der Längsmauern durch einen schmalen Seitengang muß verwiesen werden.

S. Maria de Garegnano geht nach Baroni (1941, p. 19) auf einen Plan der fünfziger Jahre zurück, wurde aber erst zwischen 1570 und 1580 erbaut. Er nimmt Vincenzo Seregni als Schöpfer an, im Gegensatz zur üblichen Zuschreibung an Alessi. Vorhof und Fassade der reizenden Klosteranlage wurden noch später (um 1610) ausgeführt.

Die räumliche Konzeption wird durch eine weitere Raumvereinheitlichung gekennzeichnet; von den Kapelleneingängen im ersten Joch abgesehen, werden die Wände des Kirchensaales nicht durchbrochen (Hoffmann 1934, Abb. 23, 24; Ponzone 1930, p. 94). Durch gekuppelte flache Wandpilaster mit Gesimsekröpfungen und gleichbreiten Tonnenquerbändern sind insgesamt vier schmale Raumjoche angedeutet, denen je ein Paar Rechteckfenster in flachen Stichkappen entspricht. Hier rechnet die Architektur bereits mit einer reichen und dekorativen Auffelderung in Stuck und Farbe.

Räumlich konzentriert erscheinen auch Kuppelraum und Chor. Der Triumphbogen bedeutet nur eine schwache Raumeinziehung, erstmals wird ganz auf eine seitliche Erweiterung verzichtet. Die Achteckkuppel entwickelt sich direkt auf kubisch hochgezogenen Außenmauern über einem Gesimsequadrat und unter Vermittlung von Stichkappen und Schildbogen (Venturi XI/III, Fig. 578 f.). Durch die schachtartige Hochziehung des Raumes fällt besonders viel Licht in den Altarraum. (Hier lehnt man sich deutlich der Chorlösung und Kuppelform von *S. Maria delle Grazie* an.) Der Hochaltar steht wiederum am Eingang der eigentlichen Apsis und ragt bis unter die Kuppelmitte vor.

Das 17. Jahrhundert in Mailand bringt zwar die Raumaddition erneut zu einer reichen Blüte, doch handelt es sich jetzt in den meisten Fällen um mehrere Rund- oder Ovalräume, z. B. *S. Giuseppe* von F. M. Ricchini.

Der zuletzt begonnene Kirchenbau desselben Architekten, *S. Maria della Porta* (1652), bildet als Saalraum mit Seitenkapellen eine gewisse Ausnahme in seinem Schaffen und fällt wegen der Chorkuppel in den behandelten Denkmalkreis.

Nach dem Tode *Ricchinis* (1658) wird besonders der Chorteil von seinen Nachfolgern wesentlich verändert, die Apsis erst 1849 vollendet.

Der demnach vermutlich nicht von *Ricchini* stammende Kuppelraum ist auffallend schlank. Über dem Kuppelring erhebt sich ein reich durchlichteter Tambour, und seitlich ist kaum Platz zur Anbringung einer Empore und einer Chororgel.

Von großer Eigenart ist die Bildung des Langhausraumes (Abb. 38); ein sprödes, manieriertes Gebilde voll verschiedenster stilistischer Zitate, das bezeichnende Alterswerk eines großen Architekten. *Pellegrinis* Jesuitenkirche *S. Fedele* wirkt dabei weniger in den Freisäulen nach als in der auffallenden Paarigkeit der Joche. Sie führt zur Aufgabe der Querachse.

Hier müssen vor allem zwei stilistische Erscheinungen beachtet werden: die rhythmische Teilung des Raumes und die Auflösung seiner inneren Begrenzung. Besonders die zweite Qualität kehrt an keiner anderen Kirche *Mailands* in dieser Form wieder.

Ricchinis Konzeption ging vom Palladiobogen aus, den er mit Vorliebe zur Aufgliederung von Wänden und Wandzonen einsetzt. Durch Verdoppelung des Motivs hintereinander — das einfachste Mittel, um einen Langhausraum zu bilden —, besonders aber durch Entfernung des zur Vollform notwendigen kompakten Mittelpfeilers entsteht ein völlig neuer Raumzusammenhang. Der einzelne Bogen ordnet sich der Querachse zu, er führt zur Öffnung in einen Querraum, und die Säule ersetzt ein Stück des Flankenpfeilers; *Ricchinis* Kombination erzeugt außer den querliegenden Kapellen auch einen zum Mittelschiff parallelen Gangraum in der Stärke der Seitenmauer.

Voraussetzung dafür war die Bewußtmachung einer „inneren“ Raumgrenze (Innenwand), einer „äußeren“ Begrenzung, die mit der Hinterwand der Seitenkapellen zusammenfällt und der dazwischenliegenden Mauerstärke. Wir erinnern daran, daß dieses formale Problem von Anfang an bei allen zu besprechenden Kirchenanlagen mit Seitenkapellen oder Mauerischen auftrat. *Mailands* Architektur hat die Möglichkeit dieser „Aufspaltung“ oder „Aufschichtung“ der Längsmauer schon in *S. Barnaba* angedeutet (Abb. 37). In *S. Maria della Porta* löst *Ricchinis* Vorgehen die Innenwand, deren Lage zu Anfang und Ende des Raumes und über den Kapellenbogen angegeben wird, gänzlich auf, und die mögliche „Durchräumlichkeit“ wird sichtbar.

Das Ergebnis ist ein starker Verlust an konkreter Raumvorstellung, da die zur Definition notwendige Grenze nur schwer zu rekonstruieren ist. Anstelle der erwarteten sicheren Bauglieder überwiegen wechselnde Schatten und eine neue, andersartige Räumlichkeit.

Dieser Eindruck unterscheidet sich wesentlich von jenem der Umgrenzung eines Wandpfeilerraumes; er ähnelt dagegen den in der Lombardei beliebten Bogengalerien an großen Kuppelbauten und deren mittelalterlichen Ahnen, den Zwerggalerien.

Die wechselnde Jochbreite setzt sich in *S. Maria della Porta* trotz eines

stark teilenden Gesimskranzes auch in der Teilung der Tonne durch breite Gurtbänder fort, ohne allerdings zu einer wirklichen Quergliederung des Raumes zu führen. Kaum, daß sich *Ricchini* damit begnügt hätte, auch wenn anderseits festzustellen ist, daß kein zweiter Kirchenraum *Mailands* die additive und rhythmische Teilung von *S. Fedele* in gleicher Intensität wiederholt. Obwohl die Stadt im allgemeinen zu gewagten architektonischen Experimenten bereit ist, bevorzugen Längsbauten weiterhin die einfache Tonne.

Das früheste Beispiel für die kuppelige Auflösung einer Längswölbung bilden die Seitenschiffe von *S. Vittore al Corpo* (Abb. 36). Zwischen den Flankenkapellen und den Mittelschiffarkaden werden annähernd quadratische Seitenjoche mit hohen Gewölbemulden überdeckt. Ihre aufwendige Dekoration, zumeist nach 1600 gearbeitet, verstärkt den Gegensatz zur weiten, kassettierten Mitteltonne, die keine Jochteilung zeigt. Die einseitige Beleuchtung aus den Kapellenräumen macht die aufgebrochene Muldendecke zur dunkelsten Zone im gesamten Kirchenraum³⁰⁾.

Das 17. Jahrhundert bringt mit dem Umbau von *S. Maria Podone* noch einen anderen Langhausbau mit einer besonderen Gestaltung der Abseiten. *Fabio Mangone* errichtete den Raum (*B a r o n i* 1941, p. 136), dessen Wirkung durch neuere Restaurierungen beeinträchtigt wird.

Dem hohen tonnengewölbten Mittelschiff folgt beiderseits ein gangartiges Seitenschiff; seine Überwölbung wechselt mit der Breite der Mitteljoche von einem großen Längsplatz über ein tieferliegendes kurzes Querplatz zur Ausgangsform zurück (Abb. 32).

Die sphärische Konstruktion erfordert das Herabziehen der inneren Mauerschichte gegen die Raummitte hin bis zu den unbetonten Seitenarkaden. Ohne das westseitige Halbjoche, das von Anfang an zum Einbau einer Querempore vorgesehen war, baut sich der Raum aus einem Paar breiter fensterbesetzter Joche und einem schmalen, wenig geöffneten Zwischenglied auf. Da dieses genau in der Querachse liegt, vertritt es gleichsam den Mittelpfeiler einer zweijochigen Anlage vom Typus *S. Fedele*.

An die Breitjoche stoßen senkrecht die eigentlichen Seitenkapellen an, deren Raumwirkung aber keine Bedeutung für das Mittelschiff besitzt.

Nur in *S. Maria della Porta* wird die Aufspaltung der Architektur in eine folienhafte innere Wandgrenze ähnlich stark bewußt. Im Grunde werden auch damit nur die Möglichkeiten der Mauerbildung von *S. Fedele* fortgeführt. Wir sehen in dieser Beständigkeit einer bestimmten stilistischen Vorstellung einen typischen Zug der Mailänder Kirchenarchitektur.

Ein Längsblick durch die Gangzone erfaßt den reizvollen Wechsel der schmalen Wölbeflächen und des Lichteinfalls.

An dieser Stelle ist auch an die Kirche *S. Paolo*, besonders an den verwandten Entwurf um 1600 (*Arte lombarda*, Jg. IX/I), zu erinnern. Die Einstellung der Stirnbogen in die Öffnungen der Kapellen bezweckt eine

³⁰⁾ Wir sehen hierin das unmittelbare Vorbild für die Gestaltung der Seitenschiffe am Passauer Dom.

ähnliche Abschirmung der Anräume wie in *S. Maria Podone*, und eine sphärische Baldachinkonstruktion dahinter würde sie auch konstruktiv motivieren. Es wäre die erste derartige Form in *Mailand*, vielleicht auch in Anlehnung an *S. Fedele* entwickelt. Typisch lombardisch ist, daß sich nicht wie in *Rom/S. Ignatius* die verdeckte Kapelle zentralistisch auswächst, sondern seicht bleibt und sich eng mit dem die breiten Pfeilerstücke durchstoßenden Gang verbindet.

Pellegrinis Vorbild förderte ohne Zweifel die Anwendung der Säule in der Sakralarchitektur *Mailands*, auch wenn — wie in diesem Entwurf — ihre Versetzung in die Mauer und die blockartige Gestaltung der Intervalle deutlich dem Vorbild *Michelangelos (Laurenziana)* folgt.

In monumentalster Form unter den Kirchen der Stadt verwendet *S. Stefano Maggiore* (beg. zirka 1595 von *Giuseppe Meda*; *Baroni* 1941, p. 131) die Halbsäule zur Gliederung seines Langhauses. Sie hält sich wiederum an *S. Gaudenzio* in *Novara*. Aber die Auflockerung der dortigen Ordnung fällt zurück in dröhnende Mauerbogen unter einem überdimensionierten Gebälk.

Überhaupt zeigt die Architektur *Mailands* in ihrer Gesamtheit bei weitem nicht jene Bevorzugung der Freisäule, wie sie *Bologna* und *Genua* besitzen, ganz besonders nicht zur Trennung größerer Raumabschnitte voneinander. Dafür setzte man sich seit *Pellegrini* immer wieder mit den Problemen auseinander, die sich aus der Verbindung von Wand und Säule in mehr oder weniger starker Durchdringung ergeben. Die stilistischen Anregungen dafür lieferten *Michelangelo* und *Palladio*.

Zusammenfassung

An der Jesuitenkirche *S. Fedele* in *Mailand* finden wir die wichtigsten Anregungen für die räumliche und stilistische Erscheinung der Klosterkirche von *St. Florian*, besonders in der Lage und Form ihres Kuppelraumes und in der jochweisen rhythmischen Aufteilung des Langhauses durch sphärische Wölbeeinheiten.

Außer der allgemeinen Tendenz zur starken Trennung von Langhaus und zentralistischem Chorbau an zusammengesetzten Grundrissen besitzt *Mailand* in *S. Maria delle Grazie* ein klassisches Vorbild von verwandter Bildung. Schon hier scheidet aus besonderen ikonographischen Gründen das Moment einer Vierungsbildung zur Erklärung der Raumform völlig aus. Ähnlich ist es an einer Reihe von einschiffigen Kirchenanlagen mit nichtvortretendem oder leicht einspringendem Kuppelbau knapp vor dem Altarraum; die Beziehung auf den Hochaltar hin wird klar ersichtlich und bestätigt ihre symbolische Deutung. Das bestärkt uns auch in einer analogen Interpretation für den Kuppelbau von *St. Florian*.

Dabei ist freilich nicht zu übersehen, daß *Mailands* Kuppeln in allen Fällen mit Tambour und Fensterkranz versehen sind, die ihre Raumwirkung ganz besonders bestimmen. Dagegen werden die kurzen, meist nur bogenbreiten Querräume frühzeitig praktisch genützt.

Obwohl die Gewölbeform von *S. Fedele* innerhalb der Stadt keine besondere Nachfolge findet, herrscht doch eine gewisse Bereitschaft zur Gliederung der Langtonne, wie *S. Vittore al Corpo* erkennen läßt. Auch sonst gibt es Ansätze in dieser Richtung, ohne daß man allerdings die Lockerheit ligurischer Lösungen oder die Sicherheit Bologneser Kirchen erreichte. Man denkt zusehr in schweren Formen und üppigen Dekorsystemen; wäre nicht *S. Fedele* in seiner klaren Schönheit, man würde das Vorbild anderswo suchen³¹). Ähnlich verhält es sich auch mit dem Motiv der Freisäule und dem damit verbundenen Baldachineffekt. Seine Übernahme und Anpassung auf die in *St. Florian* gegebenen Verhältnisse (Vorhalle, Kapellenräume) ist eine befriedigende Erklärung innerhalb der ganzheitlichen Erscheinung. Aber *Bologna* besitzt in der Anwendung desselben Motivs wesentlich mehr Erfahrung und eine längere Tradition. Am besten aber zeigen wohl die eingestellten Kapellenbögen, daß der Kreis der möglichen Vorbilder nicht mit *Mailand* und *S. Fedele* erschöpft ist. Hier muß man sich mit der Feststellung der allgemeinen Verbreitung und Beliebtheit des Motivs in Oberitalien zufriedengeben, sofern nicht im Zusammenhang mit anderen Überlegungen der Herkunft aus *S. Ignazio in Rom* erschlossen werden kann.

Erinnern wir uns aber an den stilistischen Einsatz des Portalbogens in *St. Florian*, so hatte er eine zweifache Aufgabe: die zentralistische Wirkung der Kapellenräume zu fördern und die Verspannung einer inneren Wandfläche vor einer begleitenden Raumzone anzudeuten.

Hier — so glauben wir — wird ein besonders typischer Zug der lombardischen Sakralarchitektur sichtbar. Das Verhältnis des Mittelraumes von *St. Florian* zu den dunklen Anräumen und zur Wandbildung lebt von dem Bewußtsein der möglichen Aufschichtung und inneren Durchräumlichung der Längsmauern, auch wenn der Kapellengrundriß unter römischen Anregungen entsteht³²).

³¹) So führt nach unserer Meinung auch eine eingehende stilistische Analyse der Gewölbefresken im Langhaus von *St. Florian* auf Zusammenhänge mit *Genova*.

³²) Über das stilistische Verhältnis des *C. A. Carlone* zu *F. M. Ricchini*, das in *St. Florian* in der besonderen plastischen Intensität der monumentalen Wandordnung ausgedrückt wird, siehe *Sturm*, Beiträge, 1. Teil, 224 ff. Es wird dort in Zusammenhang mit der Raumbildung von *St. Ägidius in Vöcklabruck* und den Kapellenräumen *Carlones* abgehandelt.

VERZEICHNIS DER GEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- Bachmann 1964 Erich Bachmann, Die Architektur und Plastik, in: Barock in Böhmen, herausgegeben von K. M. Swoboda (München 1964)
- Baroni 1941 Costantino Baroni, L'architettura Lombarda da Bramante al Ricchini (1941)
- Blunt 1956 Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy 1450–1600 (Oxford 1956)
- Bosch 1954 Ludwig Bosch, Eine Sammlung barocker Architekturzeichnungen im Bayrischen Nationalmuseum. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge 5 (1954)
- Braun II/1910 Joseph Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, 2. Teil (Freiburg im Breisgau 1910)
- Bretschneider 1914 Alfred Bretschneider, Ein Beitrag zum Bauschaffen der landständischen Stifte Oberösterreichs im 17. und 18. Jahrhundert (Weida i. Th. 1914)
- Brinckmann o. J. A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft, 5. Auflage (Wildpark-Potsdam o. J.)
- Bruhns 1951 Leo Bruhns, Die Kunst der Stadt Rom (Wien 1951)
- Buchowiecki 1938 Walther Buchowiecki, Die Baukunst in Salzburg und Oberdonau von etwa 1530–1690, in: Karl Ginhardt, Die Bildende Kunst in Österreich (Baden 1939)
- Buchowiecki 1961 Walther Buchowiecki, Die Herkunft der Raumgestalt des Salzburger Domes. Alte und moderne Kunst, 6. Jg., Nr. 52 (1961)
- Burckhardt 1878 Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien (Stuttgart 1878)
- Caflich 1934 N. Caflich, Carlo Maderno (München 1934)
- Cavadini 1968 Fernando Cavadini, Valle Intelvi (Como 1968)
- Cavarocchi 1965 Franco Cavarocchi, Carte d'Archivio. Arte lombarda, secondo semestre (Milano 1965)
- Cavarocchi 1966 Franco Cavarocchi, Giovanni Domenico Orsi Orsini ed altre precisazioni su artisti intelvesi attivi Oltralpe. Arte lombarda, secondo semestre (Milano 1966)
- Czerny 1886 Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian (Linz 1886)
- Dehio Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, verwendet in folgenden Auflagen: Wien 1954, Steiermark 1956, Oberösterreich 1958
- Doberer 1948 s. Kirchner-D. 1948
- Doberer 1956 Erika Doberer, Der Florianer Gartenpavillon und seine Grotte. OÖ. Heimatblätter 10, Heft 3/4 (1956)
- Doberer 1965 Erika Doberer, Ein frühbarocker Entwurf der Florianer Gesamtanlage. Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 19, Heft 3 (1965)
- Donin 1948 Richard Kurt Donin, Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur (Innsbruck 1948)
- Duras 1933 Amelie Duras, Die Architektenfamilie Lurago (Köln 1933)

- Erhard 1862 Alexander Erhard, Geschichte der Stadt Passau (Passau 1862)
- Förster 1956 Otto H. Förster, Bramante (Wien 1956)
- Frankl 1914 Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (Leipzig-Berlin 1914)
- Franz 1942 Heinrich Gerhard Franz, Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer. Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpatenraum 5 (Brünn-München-Wien 1942)
- Franz 1943 Heinrich Gerhard Franz, Die deutsche Barockbaukunst Mährens (München 1943)
- Franz 1954 Heinrich Gerhard Franz, Beiträge zur Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen. Zeitschrift für Ostforschung 3 (1954)
- Franz 1962 Heinrich Gerhard Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen (Leipzig 1962)
- Frey 1929 Dagobert Frey, Das Burgenland, seine Bauten und Kunstschätze (Wien 1929)
- Frodl 1966 Gerbert Frodl, Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis. Phil. Diss. (Wien 1966)
- Frodl-Kraft 1955 Eva Frodl-Kraft, Tiroler Barockkirchen (Innsbruck 1955)
- Fuhrmann 1960 Franz Fuhrmann, Der Dom zu Salzburg. Christl. Kunstdenkmäler Österreichs Nr. 4 (Salzburg 1960)
- Ganz 1968 Jürg Ganz, Alessio Tramello (Frauenfeld 1968)
- Gavazza 1964 Ezia Gavazza, Apporti lombardi alle decorazione a stucco tra '600 a '700 a Genova. Arte e Artisti dei Laghi Lombardi II (Como 1964)
- Geiger 1937 Simon Geiger, Tegernsee. Schnell und Steiner Kunstführer Nr. 38 (München 1937)
- Giovannoni 1938 Gustavo Giovannoni, Saggi sulla Architettura del Rinascimento (Milano 1938)
- Giovannoni 1947 Gustavo Giovannoni, L'Abbazia di Montecassino (Florenz 1947)
- Golzio-Zander 1963 Vincenzo Golzio-Guiseppa Zander, Le Chiese di Roma (Bologna 1963)
- Grosso 1921 Orlando Grosso, Sei e settecento italiano Decoratori Genevesi (Roma 1921)
- Grosso 1953 Orlando Grosso, Genoa and the Riviera of Liguria (Roma 1953)
- Gürth 1959 Alcuin Gürth OSB, Lurago, Carlone und Dientzenhofer. Christl. Kunstblätter 1 (1959)
- Guldán 1954 Ernst Guldán, Die hochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo in der bayrisch-österreichischen Sakralarchitektur. Phil. Diss. (Göttingen 1954)
- Guldán 1961 Ernst Guldán, Die barocke Gewölbedekoration des Passauer Domes. Ostbairische Grenzmarken 5 (1961)
- Guldán 1964 Ernst Guldán, Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarocks in Bayern. Arte e Artisti dei Laghi Lombardi II (Como 1964)

- Hantsch 1926 Hugo Hantsch, Jakob Prandtauer, der Klosterarchitekt des österr. Barock (Wien 1926)
- Haupt 1908 Albrecht Haupt, Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana, 1. Teil (Berlin 1908)
- Hauttmann 1921 Max Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780 (München-Berlin-Leipzig 1921)
- Hempel 1924 Eberhard Hempel, Francesco Borromini (Wien 1924)
- Herrmann 1927 Wolfgang Herrmann, Deutsche und österr. Raumgestaltung im Barock. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft (Leipzig 1927)
- Hiersche 1913 Waldemar Hiersche, Pellegrino de' Pellegrini als Architekt (Parchim i. M. 1913)
- Hoffmann 1928 Hans Hoffmann, Der Stuckplastiker Giovanni Battista Barberini (1625—1691) (Augsburg 1928)
- Hoffmann 1934 Hans Hoffmann, Die Entwicklung der Architektur Mailands von 1550—1650. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 9 (1934)
- Hoheneck 1727 (1732) Johann Georg Adam Freyherr von Hoheneck, Die löblichen Herren Stände des Ertz-Herzogthums ob der Enns (Passau 1727, 1732)
- Houghton Brown 1964 Nancy A. Houghton Brown, The church of San Barnaba in Milan. Arte lombarda, anno IX, secondo semestre (Milano 1964)
- Hubala 1961 Erich Hubala, Palladio und die Baukunst Deutschlands im 17. Jahrhundert. Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio 3 (1961)
- Jira 1924/25 Jar. Jira, Plány našich jesuitských koleji a kostelů v Bibliothèque Nationale v Paříži, in Památky Archeologické (1924/25)
- Jűzovi 1958 Alena a Vilém Jűzovi, Uherské Hradište (Ungar. Hradisch 1958)
- Kappel 1912 Johann Ev. Kappel, Der Dom des heiligen Stephan zu Passau in Vergangenheit und Gegenwart (Regensburg 1912)
- Keller 1934 Harald Keller, Rezension von Caflisch 1934. Zeitschrift f. Kunstgeschichte 3 (1934)
- Kirchner-D. 1948 Erika Kirchner-Doberer, Stift St. Florian (Wien 1948)
- Kirchner-D. 1951 Erika Kirchner-Doberer, Baumgartenberg, OÖ. Kulturbericht, Folge 9 (Linz 1951)
- Kohlbach 1953 Rochus Kohlbach, Die Stifte Steiermarks (Graz 1953)
- Kohlbach 1961 Rochus Kohlbach, Steirische Baumeister (Graz 1961)
- Koller 1916/17 Ludwig Koller, Die Stiftskirche in St. Florian. Mitteilungen der k. k. Central-Commission f. Denkmalpflege, III. Folge 15, Nr. 5/6 (Wien 1916)
- Kunstdenkmäler Die Kunstdenkmäler von Bayern, 4. Band, Regierungsbezirk Niederbayern, nach Bänden und Erscheinungsjahr:
III, Stadt Passau (München 1919)
IV, Bez.-Amt Passau (München 1920)
VI, Stadt Straubing (München 1921)
XIV, Vilshofen (München 1926)

- Lieb-Dieth 1960 Norbert Lieb und Franz Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister (München-Zürich 1960)
- Macku 1952 Anton Macku, Um eine Normung der Zeichnung von Gewölbegrundrissen. Alte und Neue Kunst 1, 4. Heft (Wien 1952)
- Mal. Val. 1899 Francesco Malaguzzi Valeri, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento (Rocca S. Casciano 1899)
- Malvasia 1872 Carlo Malvasia, Pitture, sculture ed architetture (Bologna 1872)
- Marangoni 1925 Matteo Marangoni, I Carloni (Firenze 1925)
- Marks 1966 Alfred Marks, Oberösterreich in alten Ansichten (Linz 1966)
- Mezzanotte 1961 Gianni Mezzanotte, Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta. L'Arte, Heft 4 (Milano 1961)
- Mezz.-Basc. 1948 Paolo Mezzanotte - Giacomo C. Baskapé, Milano nell'arte e nella storia (Milano 1948)
- Morper 1927 Joseph Morper, Der Prager Architekt Jean-Baptiste Mathey. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. (München 1927)
- Morper 1940 Johann Joseph Morper, Das Czernin-Palais in Prag (Prag 1940)
- Morper 1963 Johann Joseph Morper, Die Stiftskirche von Waldsassen und ihre böhmische Wurzel. Das Münster, 16. Jg. (München 1963)
- Nankova 1969 Vera Nankova, Die St.-Ignatius-Kirche in Chomutov (Komotau) in Böhmen. Ostbairische Grenzmarken, Sonderband (Passau 1969)
- Navone 1929 G. Pietro Navone, Il Patrizio Genovese Emanuele Brignole e l'opera sua (Bobbio 1929)
- ÖKT. Österreichische Kunsttopographie nach Bänden und Erscheinungsjahr:
I, Die Denkmale des pol. Bezirkes Krems (Wien 1907)
III, Die Denkmale des pol. Bezirkes Melk in Niederösterreich (Wien 1909)
XXIV, Die Denkmale des pol. Bezirkes Eisenstadt und der Freien Städte Eisenstadt und Rust (Wien 1932)
- Oswald 1962 Josef Oswald, Der Dom zu Passau. Schnell und Steiner Kunstführer Nr. 605 (München-Zürich 1962)
- Pam. Arch. Památky Archaeologické, Prag
- Pane 1961 Roberto Pane, Andrea Palladio (Torino 1961)
- Pirri 1955 Pietro Pirri SJ., Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica. Bibliotheca Instituti Historici SJ., VI (Roma 1955)
- Poche-Janaček Emanuel Poche - Josef Janáček, Prahou Krok za Krokem (Praha 1963)
- Pollak 1910/11 Oskar Pollak, Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520-1600, im Jb. der kunsthistorischen Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses XXIX (Wien 1910/11)
- Ponzoni 1930 Carlo Ponzoni, Le chiese di Milano (Milano 1930)

- Popelka 1955 Liselotte Popelka, Studien zur Wiener Karlskirche. Alte und Neue Kunst IV (Wien 1955)
- Prokop 1904 August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Beziehung (Wien 1904)
- Puteus (Pozzo) 1693 Andrea Puteus (= Pozzo), *Perspectiva Picotrum et Architectorum* (Roma 1693, 1700)
- Rasmo 1959 Nicolo Rasmo, Osservazioni sull' Architettura Trentina del Rinascimento. Arte e Artisti dei Laghi Lombardi I (Como 1959)
- Raule 1958 Angelo Raule, La chiesa Metropolitana di S. Pietro in Bologna (Bologna 1958)
- Restauratio Joh. Georg Wiesmayer und Johann Pachtl, Restauratio Ecclesiae S. Floriani Martyris ab Anno 1701. AF.
- Reuther 1955 Hans Reuther, Das Platzlgewölbe in der Barockzeit. Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 13 (München-Berlin 1955)
- Reuther 1956 Hans Reuther, Die Entwicklung und Bedeutung der Vierungskuppel im steirischen Sakralbau des Barock. Festschrift W. Sas-Zaloziecky (Graz 1956)
- Riccabona 1965 Richard Riccabona, Servitenkirche Wien. Schnell und Steiner Kunstführer Nr. 819 (München-Zürich 1965)
- Ricci 1903 Ricci Corrado, Guida di Bologna (Bologna 1903)
- Richter 1925 Vaclav Richter, Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinu. Památky Archaeologické XXXIV (Prag 1925)
- Riegl 1923 Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom (Wien 1923)
- Riesenhuber 1924 Martin Riesenhuber OSB, Die kirchliche Barockkunst in Österreich (Linz 1924)
- Rocco 1939 Giovanni Rocco, Pellegrino Pellegrini, L'Architetto di S. Carlo e le sue opere nel Duomo di Milano (Milano 1939)
- Röhrig 1967 Floridus Röhrig, Can. Reg., Stift Klosterneuburg. Schnell und Steiner Kunstführer Nr. 673 (München-Zürich 1967)
- Roth 1962 Benno Roth OSB, Peter Franz Carlon als Seckauer Baumeister 1658–1682. Seckauer geschichtliche Studien 17 (1962)
- Schikola 1959 Gertraud Schikola, Beiträge zu einer Prandtauer-Monographie. Phil. Diss. (Wien 1959)
- Schmid 1958 Ernst Schmid, Pavia und Umgebung (Frauenfeld 1958)
- Schnell 1955 Hugo Schnell, Amberg. Schnell und Steiner Kunstführer, Große Ausgabe, 16 (München-Zürich 1955)
- Schnell 1961 (1934) Hugo Schnell, Die Stiftskirche von Waldsassen. Schnell und Steiner Kunstführer Nr. 52 von 1934 (München-Zürich 1961)
- Sedlmayr 1930 Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis (Berlin 1930)
- Stefan o. J. Oldřich Stefan, Pražské Kostely (Praha o. J.)
- Sturm 1968 Johann Sturm, Der Beitrag der Carloni zum österr. Klosterbau. Oberösterreich 18 (1968)
- Suida 1906 Wilhelm Suida, Genua (Leipzig 1906)
- Suida 1929 Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis (München 1929)

- Swoboda 1941 Karl Maria Swoboda, Prag (Berlin 1941)
Top. Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen
- Tuschnig 1935 Julius Tuschnig, Die steirischen Zweige der Künstlerfamilie Carlone. Phil. Diss. (Graz 1935)
- Vackova 1925 Ruzena Vackova, Stavba Kostela a Koleje Sy. Ignáce v Praze Podle Plánu. Památky Archaeologické (Prag 1925)
- Vallery-Radot 1960 Jean Vallery-Radot, Le Recueil de Plans d'Edifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (Rome 1960)
- Venturi A. Venturi, Storia dell' Arte Italiana, XI/III (Milano 1940)
- Vischer 1674 Georg Matthäus Vischer, Topographia Austriae Superioris
- Vorarbeiten Archivalische Vorarbeiten zur Österr. Kunsttopographie (Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster). Herausgegeben von P. Willibrord Neumüller OSB, 2 Bände. Manuskript
- Wagner-R. 1958 Renate Wagner-Rieger, Das Verhältnis Johann Bernhard Fischers v. Erlach zur Österr. Architektur. Alte und Moderne Kunst 4 (Wien 1958)
- Wagner-R. 1961 Renate Wagner-Rieger, Die Kunst in Österreich von 1620—1740. Österreich in Geschichte und Literatur 5 (1961)
- Wagner-R. 1963 Renate Wagner-Rieger, Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. N. F. 3 (1963)
- Wagner-R. 1964 Renate Wagner-Rieger, Die Bedeutung und die Wandlung der Fassade im österr. Kirchenbau des Barock. Christl. Kunstblätter 4 (1964)
- Wagner-R. 1965 Renate Wagner-Rieger, Die Baukunst des 16. und 17. Jh. in Österreich — ein Forschungsbericht. Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte 20 (XXIV) (1965)
- Willich 1906 Hans Willich, Giacomo Barozzi da Vignola (Straßburg 1906)
- Willich 1914 Hans Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos. Handbuch der Kunstwissenschaft (Berlin-Neubabelsberg 1914)
- Wittkower 1937 Rudolf Wittkower, Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the full Baroque. Art Bulletin (1937)
- Wittkower 1949 (1962, 1967) Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism (London 1949, 1962, 1967)
- Wittkower 1958 (1965) Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 to 1750. Pelican History of Art (London 1958, 1965)
- Wölfflin 1907 (1908) Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock (München 1907, 1908)
- Zendralli 1930 A. M. Zendralli, Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit (Zürich 1930)