

MITTEILUNGEN DES OBERÖSTERREICHISCHEN LANDESARCHIVS

Schriftleitung:

Landesarchivdirektor Hofrat Dr. Hans Sturmberger und Dr. Herta Hageneder

12

CREMIFANUM 777—1977

Herausgegeben vom Oberösterreichischen Landesarchiv
und der Kulturabteilung des Amtes der öö. Landesregierung

LINZ 1977

CREMIFANUM

777-1977

FESTSCHRIFT ZUR 1200-JAHR-FEIER
DES STIFTES KREMSMÜNSTER

OÖLA Linz



+XOA776609

1977

INHALTSVERZEICHNIS

777. Das Gründungsjahr Kremsmünsters. Von P. Willibrord Neumüller OSB	7
Frühe Stützpunkte Salzburgs im Traungau. Von Herwig Wolfram	17
Eine sächsische Weltchronik in Kremsmünster. Von Oskar Pausch. Mit 1 Abbildung	29
Bemühungen der Eidgenossen um den Kardinalshut für Abt Alexander a Lacu von Kremsmünster (1601—1613). Von P. Benedikt Pitschmann OSB	37
Die Kammerraitungen des Stiftes Kremsmünster (1600—1639). Von Wendelin Huber	49
P. Placidus Joseph Fixlmillner, Kremsmünsters bedeutendster Astronom. Von Konradin Ferrari d'Occhieppo	75
Im Spiegel der Erinnerung. Das Gymnasium von Kremsmünster in Memoiren und Briefen ehemaliger Zöglinge. Von Hans Sturmberger	81
Die Ernennung des Abtes Cölestin Ganglbauer von Kremsmünster zum Fürsterzbischof von Wien. Von Josef Lenzenweger. Mit 1 Abbildung	121
Erhaltene Bauteile der hochmittelalterlichen Klosteranlage von Kremsmünster. Von Erika Doberer. Mit 4 Tafeln	145
Beiträge zur Geschichte der Buchkunst im Stifte Kremsmünster. Von Kurt Holter. Mit 12 Tafeln	151
Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster. Von Leonore Pühringer-Zwanowetz. Mit 18 Tafeln	189
Möbelkunst aus vier Jahrhunderten im Stift Kremsmünster. Von Franz Windisch-Graetz. Mit 24 Tafeln	243

Nachruf

Georg Grüll. Von Hans Sturmberger. Mit 1 Abbildung	279
--	-----

Rezensionen

1200 Jahre Dom zu Salzburg, 774—1974. Hg. vom Metropolitankapitel von Salzburg, red. von Hans Spatzenegger (A. Zauner)	285
Die Traditionen, Urkunden und Urbare des Klosters Asbach. Bearb. von Johann Geier (A. Zauner)	286

Die Urkunden des Zisterzienserstiftes Lilienfeld 1111—1892. Bearb. von Gerhard W i n n e r (A. Zauner)	287
Austria Sacra. 1. Reihe, II. Band, 4. Lieferung. Die Seelsorgestationen der Diözese Linz. Bearb. von Heinrich F e r i h u m e r (K. Rehberger)	288
Ein Kopialbuch der Wiener Universität als Quelle zur österreichischen Kirchengeschichte unter Herzog Albrecht V. Hg. von Paul U i b l e i n (H. Hageneder)	288
Herrschaftsstruktur und Ständebildung. Bd. 1: Peter F e l d b a u e r , Herren und Ritter, und Bd. 2: Herbert K n i t t l e r , Städte und Märkte (A. Zauner)	289
Bd. 3: Ernst B r u c k m ü l l e r , Täler und Gerichte; Helmuth S t r a d a l , Die Prälaten; Michael M i t t e r a u e r , Ständegliederung und Ländertypen (O. Hageneder)	291
Peter F e l d b a u e r , Der Herrenstand in Oberösterreich (H. Dopsch)	291
Norbert G r a b h e r , Historisch-topographisches Handbuch der Wehranlagen und Herrensitze in Oberösterreich (A. Zauner)	295
Was bedeutet uns heute die Reformation? Hg. von den Professoren der Phil.-Theol. Hochschule Linz (A. Zauner)	296
Rudolf P a l m e , Die landesherrlichen Salinen- und Salzbergrechte im Mittelalter (R. Kropf)	296
Harald U h l , Handwerk und Zünfte in Eferding (A. Zauner)	297
Bauernland Oberösterreich. Hg. von der Landwirtschaftskammer für Oberösterreich unter der Leitung von Alfred H o f f m a n n (G. Heilingsetzer)	298
Engelbert K o l l e r , Forstgeschichte des Landes Salzburg (A. Hoffmann)	299
Hans S t u r m b e r g e r , Adam Graf Herberstorff (Christiane Thomas)	300
Studien zur Geschichte der Universität Wien, Bd. VIII und Bd. IX (G. Wacha)	302
Die Habsburgermonarchie 1848—1918. Bd. I (R. Kropf)	303
Die Habsburgermonarchie 1848—1918. Bd. II (A. Zauner)	305
Festschrift Hermann Wiesflecker (G. Heilingsetzer)	307
John B u n z l , Klassenkampf in der Diaspora (H. Slapnicka)	309
Friedrich S c h r a g l , Steinkirchen am Forst (O. Hageneder)	310
Rudolf Z i n n h o b l e r , Die Kirchen von Uttendorf-Helpfau (A. Zauner)	310
Hans B r a n d s t e t t e r , Der Markt Obernberg am Inn (A. Zauner)	311
Verzeichnis der Mitarbeiter	312

Die wahrscheinlich sämtlich für Außengesimse bestimmten letztgenannten „doppelten“ Mauerziegel gehörten wohl hauptsächlich zu neuen Hauptgesimsen der Längsseiten und verweisen damit auch auf die Herstellung der neuen Seitenschiffsdächer, die in direkten Nachrichten ebenso wenig aufscheint wie der Abbruch der alten Balgkammer der Langhausorgel. Daß mit den Gewölben „bei dem Agapitus“ und „bei den 12. Apostel(n)“ die neuen, im Grundriß als Muldengewölbe erscheinenden, im Schnitt kuppeligen Wölbungen der Nebenchöre gemeint sind, bedarf außer dem Hinweis, daß der nördliche Nebenchor früher den zwölf Aposteln geweiht war¹⁰⁵, keiner weiteren Erklärung. Auf das nach Aufmauerung der Fassade gesondert noch im Oktober 1681 angeführte Kirchenportal wird noch zurückzukommen sein.

Stukkiert wurde in der Kirche im Anschluß an die durch die Ziegelrechnung belegten Bauarbeiten im September, Oktober und November 1681¹⁰⁶. Es ist dabei möglich, daß im Sommer 1681 noch ein von Colomba niedergeschriebenes reichhaltiges Programm einer figuralen Stukkierung im Mittelschiff, das — bei einer ausgewiesenen Endsumme von 5.750 fl — vermutlich nach Kontraktabschluß erstellt und jedenfalls in der Ausführung nicht befolgt wurde (Anhang 2), in Geltung war. Auf der Rückseite des von Colomba beschriebenen Blattes findet sich nämlich ein Vermerk von anderer Hand, nach welchem beim Linzer Bartholomäusmarkt (also um den 24. August) 1681 eine Abzugssumme von 450 fl für die (von Colomba nicht ausgeführte) Malerei vereinbart wurde. Daß man damit wieder genau auf die ursprünglich vereinbarte Kontraktsumme von 5.300 fl gekommen wäre, scheint — im Hinblick auf die im Kontrakt nicht getrennt bewerteten Leistungen der beiden Meister — der eigentliche Grund für die geringe Höhe dieser Abzugssumme gewesen zu sein (vgl. dagegen das mit Grabenberger kontraktlich vereinbarte Honorar; Anhang 3).

Im Jahre 1682 fand während des halben Februar, ganzen März und April sowie halben Mai (zusammen „3 ganze Monath“) noch einmal eine Stukkierungscampagne in der Kirche statt¹⁰⁷, die den gleichzeitig durchgeführten Bauarbeiten, soweit diese den Innenraum betrafen, offensichtlich auf dem Fuße folgte. Die Ziegelrechnung dieses Jahres weist vom 1. April bis 13. Juni noch Materialzufuhren für Kirchengesimse (1.400 doppelte Mauerziegel), „zum Honn Altar, und Gezimtzern“ (1.200 Mauerziegel)

¹⁰⁵ Siehe Pachmayr, Series 447.

¹⁰⁶ „Abraittung . . .“ (siehe Anm. 78), Posten Nr. 4. — Als die eigentliche Hauptarbeit (das heißt, die ganze Stukkierung mit Ausnahme der Figuren) ausführende Gehilfen Barberinis sind in einem Vertrag („altro nuovo Accordo“) vom Juni 1681 (das Tagesdatum fehlt) die laut dieses Vertrages schon vorher in Kremsmünster beschäftigten vier „stuccatori“ Girolamo Battista Perusi, Pietro Preti, Carl'Antonio Martinelli und Girolamo Alfieri (Alfieri) sowie Wolfgang Grinzenberger genannt; die vier „stuccatori“ waren danach von Anfang September 1681 bis 17. März (Pfingsten) 1682 verpflichtet und hatten auch außerhalb der Kirche zu arbeiten; Kremsmünster, Stiftsarchiv, Abt. I a, Mappe „I a, Kloster, IV. 1650–1680“.

¹⁰⁷ „Abraittung . . .“ (siehe Anm. 78), Posten Nr. 6.

sowie für Kirchenfenster und Gesimse (4.100 Mauerziegel und 430 doppelte Ziegel) aus. Die unter der Bezeichnung „Zum Honn Altar“ (Hochaltar) registrierte Ziegellieferung war vermutlich für — die spät-romanischen Rundfenster im Innenraum verdeckende — auf dem neu durchgezogenen Gesims aufruhende verschleifende Ausmauerungen zwischen den vorher bestehenden Gewölbefüßen bestimmt (vgl. Abb. 15 und 16). Auf dem Dachboden ist zu sehen, daß das noch auf die polygonale Grundrißform des Hauptchors hin angelegte frühbarocke Chorschlußgewölbe als solches erhalten blieb (Fig. 3).

Nach den Schlußaufstellungen¹⁰⁸ hat Barberini, zusätzlich zu der durch die Kontraktsumme gedeckten (im einzelnen im Kontrakt nicht ausgewiesenen) figuralen Plastik, „bey dem Hochaltar und auf der Seiten“ (Hauptchor) „in allem 19 Kindl“ sowie „bei der Sacristey und Stiegen gegen dem Konvent“ (Querschiffarme) im ganzen acht Engel eigenhändig gemacht; ferner werden Barberini, der damit als perfekter Universal-künstler erscheint, „4. petzi di Tela Illustrata Nel Anti Coro Maggiore, qual non Era obligato“ — also vier anfänglich nicht vorgesehene Leinwandbilder im Querschiff — mit 36 fl pro Stück bezahlt. Ob es sich bei diesen nicht mehr vorhandenen Bildern um Vorläufer der jetzt an den Querschiffschmalseiten und an den Seitenwänden des Hauptchores befindlichen großen Wandfresken (die weder im Kontrakt noch in der Schlußabrechnung mit Michael Christoph Grabenberger genannt sind, jedoch eindeutig in das Kremsmünsterer Gesamtfreskowerk der Brüder Grabenberger gehören; siehe Abb. 17) gehandelt hat, kann nicht mehr festgestellt werden¹⁰⁹. Dagegen geht, nebenbei, aus den oben angeführten Daten der Stukkierungsvorgänge in der Kirche zweifelsfrei hervor, daß die den Stukkateuren Santino Capone und Antonio Quadrio am 23. April 1680 bezahlten „13 von Laimb possierte(n) Statuen oder Bildter¹¹⁰“ nicht, wie noch Hoffmann aufgrund diesbezüglicher Angaben bei Pachmayr in Erwägung zieht, mit den über den Seitenschiffsarkaden der Stiftskirche sitzenden Engeln oder Genien (Abb. 20) identifiziert werden können¹¹¹. Die Bestimmung dieser

¹⁰⁸ Zu vergleichen sind „Abraitung...“ (siehe Anm. 78), „Havere del Barbarino...“ (siehe Anm. 84) sowie Kremsmünster, Stiftsarchiv, Abt. Ia, Mappe „Ia, Kloster, IV. 1650–1680“, „Conto del Sig.^{re} Barbarin“.

¹⁰⁹ In der am 15. August 1682 ausgestellten Schlußquittung Grabenbergers ist keine einzige der über den Kontrakt hinaus ausgeführten Arbeiten erwähnt; siehe Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1682, Beilagen, Bl. Nr. 595. — Vgl. Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2257 (1682); 2, Anm. 2257. — Bei Hoffmann, Barberini 61, werden die vier vorhandenen Wandfresken als die Leinwandbilder Barberinis angesprochen.

¹¹⁰ Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1680, Beilagen, Bl. Nr. 690. — Vgl. Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2198 (1680).

¹¹¹ Hoffmann, Barberini 54, 60 f. — Nach Pachmayr, Series 558, wurden die über den Seitenschiffsarkaden im Mittelschiff angebrachten Figuren von Santino Capone und Antonio Quadrio geschaffen. Das Aufscheinen dieser Namen bei Gurlitt (siehe oben, Anm. 9) geht jedenfalls, wie schon Hoffmann bemerkte, auf Pachmayr zurück.

Stuckbildwerke bleibt damit weiterhin unbekannt, die Engel über den Seitenschiffsarkaden sind jedoch jedenfalls eigenhändige Werke Barberinis.

In einer in Linz am 15. Juli 1682 ausgestellten ausführlichen Schlußquittung¹¹² bestätigen „Ich Johann Baptista Barbarino und Ich Johann Baptista Colomba“ für die in der Klosterkirche „durch die ain und zwanzig Gwölber und Capeln, wie auch ausser der Khürchen, nit weniger extra als ordinari gedintge Stuccator arbeith, Engl, Statuen und alles überige, wie es Namen haben mag . . .“ mit 6.342 fl richtig und zu ihrer Zufriedenheit bezahlt worden zu sein. Die Unterschrift Colombas auf dieser Quittung bezeugt, daß an dem anfänglichen, in der Bezahlung zwischen Colomba und Barberini nicht unterscheidenden Kontrakt grundsätzlich festgehalten wurde. Entgegen der in der Literatur verbreiteten Meinung¹¹³ kann jedoch weder aus dieser Quittung noch aus irgendeiner sonstigen Quelle geschlossen werden, daß Colomba in Kremsmünster als leitender oder ausführender Stukkateur tätig war; dies wird vielmehr durch die Gesamtheit der Quellen ausdrücklich widerlegt. Dem Kremsmünsterer Stukkateur Wolfgang Grinzenberger wird am 10. August 1682 der unter der Leitung Barberinis verdiente, durch 37 Wochen rückständige Wochenlohn ausbezahlt¹¹⁴. Ohne Datum wird anschließend zur gesonderten Auszahlung eines entsprechenden Wochenlohns vermerkt: „Mer hat er“ — Grinzenberger — „10. wochen in der Kürchen sich brauchen lassen“¹¹⁵. Möglicherweise hat also Grinzenberger nach dem Abzug der für Barberini arbeitenden italienischen Wanderkünstler im Stuck der Kirche noch einiges fertiggestellt. Spätestens damit war aber, noch 1682, die Arbeit vollendet.

Daß zu dieser Zeit auch die Vorhalle samt dem durch die trichterförmige Bogenleibung charakterisierten Durchgang zum Mittelschiff und der von der Stirnwand der Vorhalle aus von stukkerten Konsolen getragenen ein- und ausschwingenden Ausladung der Westempore vollständig ausgeführt war, geht in erster Linie im Sinn einer aus den vorgefundenen Verhältnissen entwickelten einheitlichen künstlerischen Lösung aus dem Bau selbst hervor. Die Bauverhältnisse sind in dem zwischen den massigen Emporen Pfeilern und den viel schlankeren Langhauspfeilern liegenden ersten westlichen Joch der drei Schiffe vom Grundriß her — die Travéen sind hier breiter als in den übrigen Langhausjochen (siehe Fig. 2, 3, 4) — von besonderer Unregelmäßigkeit. Scheitel der Seitenarkaden und Achse der Obergadenfenster liegen nicht in einer Schnittebene, was im Durchblick durch die nördliche Arkade durch die verzogene Leibung des Seitenschiffsfensters (Fig. 6), für sich genommen, optisch noch betont wird. Die

¹¹² Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1682, Beilagen, Bl. Nr. 655. — Vgl. Pö s i n g e r - N e u m ü l l e r, Vorarbeiten 1, Reg. 2266 (1682); 2, Anm. 2266.

¹¹³ Siehe zuletzt Linzer Stukkateure, Katalog zur ersten Ausstellung des Stadtmuseums Linz im Nordico (1973), 69.

¹¹⁴ Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1682, Nr. 650; ebenda, Beilagen, Bl. Nr. 650.

¹¹⁵ Siehe Pö s i n g e r - N e u m ü l l e r, Vorarbeiten 1, Reg. 2262 (1682).

Arkade selbst steht unsymmetrisch zwischen den Pilastern der im Volumen ganz verschiedenen Pfeiler (was in den hier gebrachten Abbildungen und Bauaufnahmen nicht zum Ausdruck kommt, im Längsschnitt durch das Mittelschiff¹¹⁶ jedoch klar hervortritt). Es ist allein die schwungvolle, vom Impuls der von der konkaven Mitte zu den konvexen Randausbuchtungen immer weiter vorschnellenden Konsolen getragene, im nördlichen Seitenschiff in den Bereich der entgegenkommenden Schrägstellung der Fensterleibung eindringende Bewegung der Emporenausladung, die alle diese vom Barockbaumeister bei Erhaltung der Bauanlage nicht zu beseitigenden Unregelmäßigkeiten überspielt (Abb. 20). Auf ein im Sinn dieses Konzepts gelegenes möglichst weites Vorziehen der barocken Empore in das Langhaus ist die Ummauerung an der Westseite der Emporen Pfeiler von vorn herein angelegt, aus dieser Ummauerung folgt aber – in Verbindung mit der schon beschriebenen Grundrißlösung der Vorhalle – auch die vollständige Ausbildung des Torbogens. Raum und Durchgang der Vorhalle sind in völliger künstlerischer Einheitlichkeit freskiert und stukkirt. Eine ausdrückliche Bestätigung dafür ergeht aus einer Einzelheit des Stucks. In der Hohlkehle des Fußrings der kuppeligen Wölbungen der Nebenchöre, an deren im Anschluß an die Herstellung dieser Gewölbe 1681 oder spätestens 1682 erfolgten Stukkierung nicht gezweifelt werden kann, findet sich – von unten nur annähernd wahrnehmbar – ein alternierend aus fünf kurzen Kanneluren und zwei in horizontaler Anordnung gegenständig an eine mittlere Rosette anschließenden Blattkelchen zusammengesetztes Bordürenmuster¹¹⁷. Genau dasselbe Muster ist – offensichtlich um dieselbe Zeit und von denselben, unter Barberini tätigen Stukkateuren – im Innern der Vorhalle und an der trichterförmigen Partie des Torbogens verwendet worden (Abb. 21, 22).

Zur Sicherung des um 1680/81 entstandenen künstlerischen Ganzen bleibt im Hinblick auf die Hypothese Johann Sturms über die späte Entstehung der kurvierten Emporenbrüstung noch übrig, kurz auf die Nachrichten aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts einzugehen. Nach den genauen Tagebuchaufzeichnungen des Priors P. Coelestin Maralt¹¹⁸ wurde im März 1705 das im ersten westlichen Joch des südlichen Seitenschiffs befindliche, vom Kapitelzimmer aus zugängliche Abtatorium errichtet. Dieses damalige Oratorium war schon nach dem Wortlaut bei Maralt („... in cornu Epistolae prope Chorum Musicalem, cancellis ibidem contiguum“) sicher nicht so ausladend wie das jetzige, das im Zuge der großen Kirchenrenovierung anlässlich des Stiftsjubiläums von 1877 neu

¹¹⁶ Ein Längsschnitt durch das Mittelschiff der Stiftskirche Kremsmünster, Maßstab 1 : 100, bez.: „Ried i. Traunkreis, Okt. 1949. Nobl Gottfried, 499/45“, erliegt im Bundesdenkmalamt.

¹¹⁷ Grundlage der Beschreibung sind während der Restaurierung 1974 vom Gerüst aus gemachte Aufnahmen der Verfasserin.

¹¹⁸ Kremsmünster, Stiftsarchiv, P. Coelestin Maralt, *Ephemerides Domesticæ ab anno 1700–1711*, fol. 93r.

hergestellt wurde¹¹⁹ und die Balustrade der Westempore kurzerhand durchbricht (Fig. 6). Wie aus der 1706 an einen Siebmacher zu Linz ergangenen Zahlung „wegen eines Neuen Gätters für Ihre Hochwürden und Gnaden Oratorium¹²⁰“ geschlossen werden kann, war das ursprüngliche Gehäuse auch nicht verglast, was ebenfalls auf eine wenig vortretende, die Ausbuchtung der Westempore nicht störende Anlage verweist. Es wäre aber umgekehrt bei all dem gewiß schwer verständlich, daß man gerade in Verbindung mit dem neuen Oratorium eine im Seitenschiff konvex vorschwingende Ausladung der Westempore neu eingeführt haben sollte. Was 1706, und zwar in Zusammenhang mit sonstigen bereichernden Neuerungen an dem auf der Westempore aufgestellten Chorgestühl¹²¹, wirklich neu eingeführt, bisher jedoch nicht in allen Konsequenzen erkannt wurde, war ein Gitter, dessen Zweck laut Maralt¹²² darin bestand, den Betchor der Mönche vor dem Einblick der Laien zu schützen („... Cancelli, queis liber saecularium ad nos aspectus impeditur, perfecti sunt“). Nach den anlässlich der Herstellung dazu überlieferten Einzelheiten — „25 geschnitzte Cränz zum Chorgäther samt 31 May Griegeln¹²³“, „25 von Eisen Trad gemachte Gätter zu den Chor in der Closterkirchen¹²⁴“ — ist dieses westliche Chorgitter, das noch Pachmayr¹²⁵ im Sinn des monastischen Zwecks und überdies mit dem Hinweis auf eine bestehende Vergoldung beschreibt, heute offensichtlich nicht mehr vorhanden. Daß eine Balustrade der Westempore, an der das Gitter angebracht wurde, schon vorher bestand, ist selbstverständlich; eine solche wird auch bereits 1682 genannt¹²⁶. Es ist möglich, daß eine Anregung zur Einführung des westlichen Chorgitters von Carlone, der 1705 zum letztenmal in Kremsmünster nachgewiesen ist¹²⁷, stammte (vgl. dazu die Anbringung derartiger Gitter etwa auf den Balustraden von Orgelempore und Seitenemporen in der Stiftskirche von Schlierbach). Dies alles hat jedoch nichts mit der kurvigen

¹¹⁹ Kremsmünster, Stiftsarchiv, P. Columban Fruhwirth — P. Leonhard Achleutner, Jahrbuch des Stiftes Kremsmünster, Jänner 1873 bis Dezember 1876, p. 163 (Eintragung vom 5. November 1876): „... morgen werden die Tischler mit der Aufstellung des neuen Prälatenoratoriums beginnen.“

¹²⁰ Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1706, Nr. 551.

¹²¹ Pö s i n g e r - N e u m ü l l e r, Vorarbeiten 1, Reg. 2830 (1706), 2839 (1706).

¹²² Kremsmünster, Stiftsarchiv, P. Coelestin Maralt, Ephemerides Domesticae ab anno 1700—1711, fol. 107^v (18. Mai 1706).

¹²³ Pö s i n g e r - N e u m ü l l e r, Vorarbeiten 1, Reg. 2838 (1706).

¹²⁴ Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1706, Nr. 474.

¹²⁵ P a c h m a y r, Series 633.

¹²⁶ Ein Faßmaler erhielt 1682 eine Zahlung, weil er (unter anderem) „daß Balustrat in der Kirchen... mit Khreiden gegrindt“ hatte; Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1682, Beilagen, Bl. Nr. 599. — Vgl. Pö s i n g e r - N e u m ü l l e r, Vorarbeiten 1, Reg. 2259 (1682). Da sich die zitierte Nachricht auf eine Holzbalustrade bezieht, kann nur die der Westempore gemeint sein. An dieser wurde im selben Jahr das Rückpositiv der neuen Orgel aufgestellt; Kellner, Musikgeschichte 267, 271.

¹²⁷ Siehe Anm. 2.

Bewegung der Kremsmünsterer Empore zu tun, die um 1680 in der Stiftskirche als sinnvolle künstlerische Lösung erscheint, im Werk Carlones aber keine Voraussetzungen hat. Damit darf die gesamte innere Ausgestaltung der Westanlage in architektonischer Hinsicht als Schöpfung Barberinis bezeichnet werden. Mit dem Kurvierungsmotiv der Westempore verbindet sich dabei jenes der Stuckbalustrade über dem Kranzgesims (Fig. 4), das als balkonartige Ausbuchtung eine illusionistische Vergrößerung der Fenster nach unten bewirkt und damit gleichfalls aus der künstlerischen Absicht einer Überspielung der — vom Barockstandpunkt — begrenzten Möglichkeiten des mittelalterlichen Baues eingesetzt ist (Abb. 4, 20). Der Querschnitt des Langhauses, der die alten Dachschrägen wiedergibt (Fig. 5), zeigt dabei, daß es nur bei ganz flachen Pultdächern der Seitenschiffe möglich gewesen wäre, die Fenster — nach dem Vorbild des Passauer Doms — weiter herunterzuführen, daß sich aber eine solche Lösung schon im Hinblick auf die Gewölbebildung der Seitenschiffe von selbst verbot. Obergadenfenster, Seitenschiffsdächer und Stuckbalustrade sind offensichtlich in jeder Hinsicht genau zusammengestimmt worden, der „Stuck“ kann auch hier nicht vom architektonischen Problem getrennt werden. Im Verhältnis zum Passauer Dom, dessen großes Vorbild sicherlich hinter der Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster steht, bedeutet Barberinis ganz in den Gegebenheiten eines alten Baues fundierte Raumgestaltung alles in allem eine sehr selbständige Lösung — was in der Analyse Sturms (in der gemeinten Beziehung auf Carlone) in vieler Hinsicht fein empfunden ist. Es sind aber — was hier darzulegen versucht wurde — gerade auch die von den Hochwänden des Langhauses leicht, von der Westempore mächtig in den Raum eindringenden Bewegungsimpulse kurvierter Formen, die einen wesentlichen Anteil an der Eigenständigkeit der Kremsmünsterer Lösung von 1680/81 ausmachen.

Die Verhältnisse im Außenbau der Westseite sind, wie schon einleitend erwähnt wurde, tatsächlich durch Carlone verändert worden. Die Aufsetzung der neuen hohen Turmobergeschosse (Fig. 7), die in den Aufzeichnungen Maralts¹²⁸ als Bauvorgang genau festgehalten ist, begann im April 1703 und war mit der Neueinrichtung der Uhr im November 1704 beendet. Die Vorbereitung des Unternehmens reicht in das Jahr 1701 zurück¹²⁹. Carlones Glockenstuben sind für sich architektonisch klar geformte Gebilde, die mit seitlichen Fenstervoluten und Kugeldekor auf die ältere Fassade Bezug nehmen. Sie stehen dennoch stilistisch fremd über

¹²⁸ Kremsmünster, Stiftsarchiv, P. Coelestin Maralt, Ephemerides Domesticæ ab anno 1700—1711, fol 47^v (11. April 1703), 85^v (15. November 1704).

¹²⁹ Siehe die von dem Kämmerer Sebastian Weinberger verfaßte und nach dessen eigenen Angaben unvollständige Zusammenstellung der „Extra Ausgaben Auf das Gebey der 2 Kirchen Thurn von 1701. bis 1703.“, beginnend mit einer Eintragung über die Beschaffung von Bauholz vom 9. Dezember 1701; Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1703, Nr. 625. — Zur Herstellung der feuervergoldeten Turmknöpfe siehe Pö s i n g e r - N e u m ü l l e r, Vorarbeiten 1, Reg. 2784 (1703), 2790 (1704), 2793 (1704). — Die bei D o r n, Baugeschichte 57 f., und Pö s i n g e r -

dieser, wobei allerdings die Frage, wie weit die Fassade Barberinis mit den vorher bestehenden Turmabschlüssen von Marx Martin Spaz harmonierte, offenbleiben muß. An der Fassade selbst geschah gleichzeitig mit dem Ausbau der Türme durch Carlone zweifellos nichts anderes, als daß (1704) die Gesimse mit Kupfer eingedeckt wurden¹³⁰ — eine Konservierungsmaßnahme, die auch für 1732 nachgewiesen ist¹³¹. Außer Zusammenhang mit diesen Vorgängen berichtet Maralt im Stiftstagebuch¹³², daß Ende August 1705 ein neues Portal vor der Kirchenpforte begonnen worden sei, „ut sub tegmine illius eo commodius et convenientius tempore aestivo Sacramentum Baptismi administrari queat“. Im Oktober desselben Jahres vermerkt Maralt die Vollendung dieses Bauwerks — „Portale denique ante fores templi ad finem huius mensis perfectum, consummatumque est¹³³“ —, das somit, in Gestalt des bestehenden offenen Portalvorbaues (Fig. 2, Abb. 3), aus rein liturgischen Gründen errichtet worden ist. Der Portalvorbau der Kirche ist in der vom 21. November 1705 datierten Schlußabrechnung mit Carlo Antonio Carlone¹³⁴ nicht genannt, diesem aber aufgrund der Bauzeit ohne Zweifel zuzuschreiben. Daß in Verbindung mit der Anfügung des Portalvorbaues eine Veränderung der Fassadenwand durch Einführung der Kurvierungen stattfand, ist schon im Hinblick auf den genannten Zweck des Vorbaues ganz unwahrscheinlich, wird in den Quellen durch keinerlei Hinweis angedeutet und kann aufgrund des bei der Fassadenrestaurierung 1975 zutage getretenen, durchaus ungestört wirkenden Rohbaues ausgeschlossen werden. Ein Argument zugunsten einer samt Kurvierungen unter der Leitung Barberinis errichteten Fassade liefert überdies der vor der jüngsten Restaurierung erstellte Färbelungsbefund des Bundesdenkmalamtes¹³⁵, der als ursprüngliche Schichte graue Wandflächen und ziegelrote Vertikalgliederungen ergab, in Verbindung

Neumüller, Vorarbeiten 2, Anm. 2784, gegebenen Darstellungen der Entstehung der erhöhten Turmgeschosse sind im Sinn der hier in Anm. 128 und 129 zitierten Originalquellen zu korrigieren.

¹³⁰ „Johann Schaur Kupferschmidt in Weiß wegen Schmidung 164 Pfund Platten zu den Kirschensimbsern an der Faciada 90. 1. 18“; Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2794 (1704).

¹³¹ Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 3125 (1732).

¹³² Kremsmünster, Stiftsarchiv, P. Coelestin Maralt, Ephemerides Domesticae ab anno 1700–1711, fol. 99r (20. August 1705).

¹³³ Ebenda, fol. 101v (28. Oktober 1705).

¹³⁴ „Den 21. November dem Carl Antoni Carlon Paumaistern für all seine Praetensionen, so er bis auf disen dato wegen gethanen Raisen, Inspection, Grundt Ris machen, Item wegen der so genannten H. Creutz-Säulen anzufordern gehabt, bezahlt vnd mithin völlig contentiert 40 fl“; Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2810 (1705). — Vgl. Anm. 2.

¹³⁵ Akad. Restaurator Dr. Manfred Koller, Bericht über Fassadenuntersuchungen im Prälatenhof und an der Außenseite des Gasttraktes, 1972, Zl. 5811/72. — Der Befund an der Stiftskirche publiziert bei Friedrich Kobler und Manfred Koller, Farbigeit der Architektur. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Lieferung 74/75 (für Bd. 7) (Stuttgart 1975), Sp. 381 und Abb. 43. — Gertrude

mit der in den Rechnungen aufscheinenden Nachricht, daß 1681 — im Baujahr der Fassade — „3 Centen 60 Pfund“ rote Farbe gekauft wurden¹³⁶. Wie aus der schon erwähnten Zufuhr von Ziegeln zu einem — nach bereits ausgeführter Fassadenwand — im Oktober 1681 genannten Kirchenportal und weiters aus der Aufdeckung größerer Mengen von Kupfer auf dieses Portal¹³⁷ hervorgeht, muß die Fassade Barberinis bereits einen — dem Aussehen nach unbekannten, wahrscheinlich geschlosseneren und kleineren — Portalverbau besessen haben. Da 1681 auch ein Schmied „Zum Kürchen Portal... in Buechstaben gearbeitet“ hat¹³⁸, ist anzunehmen, daß sich an dem ursprünglichen Portalverbau eine Inschrift befand. Es ist daher nicht völlig auszuschließen, daß die jetzt an der Giebelwand, unter der Jahreszahl, in eisernen Buchstaben angebrachte Inschrift — VERE DOMINVS EST IN LOCO ISTO. Gen. XXVIII. (Abb. 3) — die ursprüngliche Portalinschrift war. Ruft man sich weiters noch die schon erwähnten, wahrscheinlich zu Seiten der geschwungenen Anläufe der großen Giebelwand nahe den Außenkanten der Türme aufgestellten großen Obeliskens sowie eine vermutlich anfangs vorhandene zusätzliche Stuckdekoration (siehe Anhang 5) in Erinnerung, so muß alles in allem festgestellt werden, daß die Fassade Barberinis als ursprüngliches Ganzes nicht mehr gewürdigt werden kann¹³⁹. Was aber, unter dem Datum 1681, mit der Geschoßeinteilung von ihr geblieben ist, sind, nebst den Fensterformen und dem eigentlichen Portal, die vertikalen und horizontalen Gliederungen und damit zweifellos die Übersetzung einer aus den Verhältnissen des alten

Tripp, Die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes. Alte und moderne Kunst, Sonderheft Europäisches Denkmalschutzjahr (1975), 26 und Abb. 1 (Farbbild).

¹³⁶ Kremsmünster, Stiftsarchiv, Kammereirechnung 1681, Nr. 194: „Umb rothe Farbe p: 3 Centen 60 Pfund 7 fl 4 ß 24 d.“

¹³⁷ Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2212 (1681), 2213 (1681), 2247 (1682), 2248 (1682).

¹³⁸ Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2215 (1681).

¹³⁹ Die zeitgenössischen Ansichten geben die Fassade von 1681 nur sehr undeutlich bzw. nicht wirklichkeitsgetreu wieder oder nehmen sie überhaupt nicht zur Kenntnis. Die einzige genaue Darstellung — im Hintergrund eines in zwei sehr ähnlichen Fassungen vorhandenen Porträts des Abtes Honorius Aigner — gilt eigentlich der Erbauung der erhöhten Turmobergeschoße und zeigt von der Fassade nur den Giebelaufsatz. Zu sehen sind dabei ein Teil der Datierungsinschrift und die — erst 1687 (zugleich mit dem Wappen des Portals) von Michael Zürn d. J. hergestellte — Salvatorstatue, die 1715 durch einen Sturm herabgestürzt und danach 1720 in Holz erneuert wurde; zu den Punkten von Wappen und Statue siehe Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 2423 (1687), sowie Kremsmünster, Stiftsarchiv, P. Coelestin Maralt — P. Hieronymus Fackler, Ephemerides Domesticæ ab anno 1712 usque 1730, fol. 6^v (12. Februar 1715) und Eintragung vom 27. Juli 1720 auf nicht foliiertem oder paginiertem Blatt. — Nach zwei weiteren Erneuerungen in Holz wurde 1891 die jetzige, von Franz Stark, Bildhauer in Linz, angefertigte Sandsteinstatue aufgestellt; siehe Kremsmünster, Stiftsarchiv, Abt. S, Karton „S 3“, Umschlag „Salvator mundi zwischen den Kirchtürmen“; Pösiinger-Neumüller, Vorarbeiten 1, Reg. 3297; Dorn, Baugeschichte 52 mit Anm. 4.

Baues (Strebepfeiler) stammenden gewaltigen Plastizität in die hochbarocke Form kurvierter Wandstücke. Das ergibt immerhin noch Grundlagen für eine stilistische Bestimmung, welche die Rolle dieser Fassade in der Entwicklung der österreichischen Barockarchitektur schärfer als bisher zu fassen erlauben müßte.

3. Giovanni Battista Barberini und Giovanni Battista Colomba

Die folgenden Bemerkungen mögen als eine des Ausbaues durch weitere Forschungen bedürftige erste Zusammenfassung dessen verstanden werden, was sich als architekturgeschichtliches Ergebnis des gemeinsamen Auftretens von Giovanni Battista Barberini und Giovanni Battista Colomba bei der Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster auf der Grundlage der bisherigen Untersuchung abzeichnet. Im Kreis der Betrachtung steht dabei die ganze Gruppe der in Zusammenhang mit der Kremsmünsterer Kirchenbarockisierung oder im Anschluß an diese zwischen 1679/80 und 1682 durch die beiden genannten Meister im ausgeführten Werk begonnenen oder im Entwurf geschaffenen (und dabei innerhalb des genannten Zeitraums zu datierenden) Fassaden und fassadenartigen Hochaltäre, bei denen nunmehr eine genauere Bestimmung nach dem persönlichen Stil und der gegenseitigen Beeinflussung möglich und für die weitere Entwicklung im allgemeinen bedeutsam erscheint. Es handelt sich im einzelnen um die ausgeführte Fassade der Stiftskirche von Kremsmünster in dem beschriebenen, gegen den ursprünglichen Zustand fragmentierten bzw. durch die Hinzufügung des Portalvorbaues veränderten, in den Punkten der Geschoßeinteilung, der vertikalen und horizontalen Gliederungen einschließlich der dort gegebenen Kurvierungen sowie der Öffnungen jedoch originalen Bestand von 1681 (Abb. 3), den (schon erwähnten) in Kremsmünster vorhandenen, nicht ausgeführten Entwurf für diese Fassade¹⁴⁰ (Abb. 5), den Hochaltar der Jesuitenkirche (Alter Dom) in Linz (Abb. 13), den Hochaltar der Stiftskirche von St. Florian (Abb. 14) samt der von Thomas Korth¹⁴¹ publizierten, in St. Florian erhaltenen Entwurfszeichnung (halber Prospekt und Grundriß) des ausgeführten Altars und einen bisher unpublizierten Hochaltarentwurf, der sich in Stift Melk befindet¹⁴² (Abb. 11).

¹⁴⁰ Siehe Anm. 68.

¹⁴¹ Thomas Korth, *Stift St. Florian, Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49, Mitherausgeber: Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes Wien, Nürnberg 1975), 34, 305 (Nr. 1), Abb. 6.

¹⁴² Melk, Stiftsarchiv, Hochaltarprospekt, Bleistiftvorzeichnung, Feder in Braun, Mensa mit Tabernakel und linke Hälfte des Retabels rot (verschiedene Nuancen), orange, gelb, grün und grau, das übrige nur grau laviert, kein Maßstab, Papier, aus vier Stücken zusammengeklebt, ungleich (oben rundbogig) beschnitten, mittlere Höhe 1.070 mm, größte Breite 560 mm; auf der Rückseite verschiedene Vermerke aus dem 20. Jahrhundert über die dabei nicht geklärte Bestimmung des Altars.

Als ältestes Werk der Gruppe ist a priori der nicht ausgeführte Fassadenentwurf für die Stiftskirche von Kremsmünster zu betrachten — zugleich das einzige unter allen, das keine sich im Grundriß darstellenden Kurvierungen enthält. Im Vergleich mit der stehenden Fassade ist deutlich zu sehen, daß dieser Entwurf, der bei merklich größerer Höhe der beiden Hauptgeschosse mit einem einzigen Aufsatzgeschoß auskommt, in den Punkten des zweigeschossig-dreiachsigen Anlageschemas des über die ganze Breite der Westseite reichenden Hauptteils, der die Turmwände überschneidenden, flach geschwungenen Anläufe eines im Turmintervall befindlichen Giebelaufsatzes und der Hochziehung der ganzen Fassade bis an die Gesimszone der unteren Turmgeschosse die Ausgangsbasis für die ausgeführte Lösung Barberinis bildet. Der primäre Unterschied zwischen der ausgeführten und der nicht ausgeführten Fassadenlösung, der in der verschiedenen Höhe und Anzahl der Geschosse liegt, beruht offensichtlich auf einem verschiedenen Grundverhältnis zu den Vorgegebenheiten des mittelalterlichen Baues und zur Innengestaltung der Westempore. Barberini nimmt ohne einschneidende bauliche Eingriffe die durch die Gewölbe der Westempore bestimmte größtmögliche absolute Scheitelhöhe der Emporenfenster als gegebenen Fixpunkt einer Einteilung, die ein in der üblichen Weise abgestuftes Höhenverhältnis zwischen den beiden Hauptgeschossen mit der lichten Höhe nach möglichst großen Emporenfenstern verbindet. Für den Spiegel des ganzen zweigeschossigen Fassadenhauptteils ergibt sich dabei freilich ein Verhältnis von Höhe zu Breite nur wie etwa 7 : 10 und für die Erreichung einer dem nicht ausgeführten Entwurf entsprechenden Gesamthöhe der Fassade die Notwendigkeit der Einführung eines zweiten Aufsatzgeschosses. Der solcherart viergeschossige Aufbau erhält durch die auf der Spitze des abschließenden Dreieckgiebels stehende, im schmalen Turmintervall mit den (ehemals niedrigeren) Glockenstuben korrespondierende Salvatorstatue noch eine fünfte Stufe und erscheint mit steilem Dreiecksumriß im Giebelteil in einer für die Zeit ausgesprochen altertümlichen Weise aufgetürmt. Der nicht ausgeführte Fassadenentwurf setzt sich dagegen über die vorgegebenen inneren Verhältnisse der Westempore hinweg, rückt die Scheitel der Emporenfenster um einiges hinauf und kommt bei geringerer lichter Höhe dieser Fenster zu einer die Breite der Fassade etwas übersteigenden Gesamthöhe des Hauptteils und einer darüber in flacherem Dreiecksumriß aufgebauten, die emporweisende Geste der Salvatorstatue (Abb. 6) in eine schmal-hochrechteckige Nischenumrahmung fassenden Giebelgestaltung. Diese zweifellos elegantere Lösung hätte sich, wie aus den Verhältniszahlen im Vergleich mit den vorliegenden Bauaufnahmen hervorgeht¹⁴³, nur dann verwirklichen lassen, wenn die höher angesetzten Emporenfenster bei Über-

¹⁴³ Benützt wurden der in Anm. 116 angegebene Längsschnitt sowie eine fotogrammetrische Fassadenaufnahme (Aufriß) des Bundesdenkmalamtes, Maßstab 1 : 50 (laut Bezeichnung fotogrammetrische Auswertung: Böhm-Haider, Reinzeichnung: Dr. Prandtstetten).

schneiden der Gewölbe der Westempore teilweise als Atrappen ausgebildet worden wären — was der Entwurf durch „bemalte“ (butzenscheibenartige) obere Partien in den Fensteröffnungen deutlich anzeigt. Eine solche Lösung gibt es bei Prandtauer an der Fassade der Melker Stiftseinfahrt. Zu den Gewölbeverhältnissen der Kremsmünsterer Empore vgl. oben, S. 207. Da der nicht ausgeführte Entwurf bei all dem auch mit den Bedingungen des mittelalterlichen Baues rechnet, wird man die im Grundriß angegebene geringe Mauerstärke nicht für das Symptom einer gänzlich unrealistischen Zeichnung halten dürfen, sondern eben nur auf die vorzulegende Fassadenwand zu beziehen haben; auch scheint eine differenzierende Lavierung von Wand und Wandvorlagen im Grundriß des Fassadenentwurfs darauf hinzudeuten, daß hier ebenfalls auf bestehende Strebepfeiler Rücksicht genommen wird. Zusammen mit der noch knapp im Rahmen des Durchführbaren liegenden Korrektur der im mittelalterlichen Bau vorgegebenen Geschoßproportionen deklariert aber die reiche figuralplastische und dekorative Ausgestaltung das Blatt vor allem als ein dem Bauherrn am Anfang des Unternehmens vorgelegtes „Präsentationsstück“, das eine Idealform der neuen Fassade vor Augen führen und den Architekten als auf der Höhe der Zeit stehend ausweisen sollte. Schon das deutet auf Colomba, der ja vor der Ankunft Barberinis in dessen und im eigenen Namen das Barockisierungsvorhaben Abt Erenbert Schrevogls künstlerisch vorbereitete. Den anschaulichen Beweis dafür, daß der nicht ausgeführte Fassadenentwurf tatsächlich von Colomba stammt, liefert der eigenwillige „manieristische“ Stil der Figuren, der durch den erwähnten ausgeführten Entwurf des St. Florianer Hochaltars in einer besonders sorgfältigen zeichnerischen Ausführung gesichert, in Kremsmünster selbst aber durch gleichzeitig mit der laufenden Kirchenbarockisierung von Colomba im Gasttrakt (jetziges „Gobelinzimmer“) geschaffene Fresken belegt ist (vgl. Abb. 6, 7, 8, 9; ein demonstratives Gegenbeispiel der Gestaltungsweise Barberinis bietet die sitzende Stuckfigur auf der Kremsmünsterer Westempore, Abb. 24).

Die künstlerischen Grundlagen des jedenfalls vor der Ankunft Barberinis entstandenen Fassadenentwurfs von Colomba liegen zweifellos in erster Linie in Böhmen. Über die Beziehung auf die böhmische Barockarchitektur erhält dieser Entwurf seine um 1680 gegebene besondere Aktualität und — allem Anschein nach — auch eine darüber hinausreichende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Einleitend sei hiezu bemerkt, daß Giovanni Battista Colomba um 1665 die Fresken in der Pilsener Kapelle des von Carlo Lurago erbauten Kreuzgangs der Wallfahrtskirche auf dem Heiligen Berg bei Příbram ausführte¹⁴⁴, daß er somit in noch jungen Jahren mit der böhmischen Kunst in Berührung gekommen ist und diese sicherlich auch in weiterem Umfang kennengelernt hat. Den Hintergrund der

¹⁴⁴ Siehe Anton Podlaha, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Příbram (Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen . . . XIII, Prag 1902), 133 und Fig. 158.

böhmischen Herkunft des Kremsmünsterer Fassadenentwurfs bildet die großflächig-hochaufragende zweigeschossig-dreiaxige Doppelturmfassade der von Carlo Lurago ab 1642 erbauten Jesuitenkirche von Březnice¹⁴⁵, in deren Turmintervall ein mit der Kremsmünsterer Lösung vergleichbares, von seitlichen Volutenanläufen giebelartig umschlossenes kleines, hochrechteckiges Aufsatzgeschoß mit Statuennische und eigenem abschließendem Dreieckgiebel steht. Die giebelartigen Anläufe dieses kleinen Aufsatzgeschosses stoßen jedoch hart gegen die Seitenflächen der Türme und werden von diesen somit im Bereich des Intervalls abgeschnitten. Der Gedanke einer „vorgelegten Fassade“ kann aus einer Lösung dieser Art nicht entstehen. Der Kremsmünsterer Entwurf geht daher offensichtlich von jenen (der Pilasterordnung nach) zweigeschossig-fünfachsigem Doppelturmfassaden des 17. Jahrhunderts aus, bei denen ein mit einem großen Dreieckgiebel abgeschlossener dreiaxiger Risalit zwischen den Rücklagen der zum Unterbau der Türme gehörenden Seitenabschnitte vortritt. Eine derartige Lösung zeigt auch eine der frühen Barockfassaden Wiens, nämlich die als solche 1643–1648 entstandene der Schottenkirche¹⁴⁶, die aber im Gegensatz zum dreiportaligen Entwurf für Kremsmünster nur ein Portal besitzt. Schon der sicherlich gegebene Wunsch, auf einen möglichst modernen Bau Bezug zu nehmen, macht es wahrscheinlich, daß Colomba vom Beispiel der von Domenico Orsi de Orsini erbauten, im Rohbau 1671 vollendeten, 1679 geweihten Jesuitenkirche von Klattau ausging, deren Fassadenrisalit dreiportalig ist¹⁴⁷. Der dreiaxige Risalit der fünfachsigem Fassade dieser Kirche ist (so wie der der Wiener Schottenkirche und anderer Fassaden des gleichen Typus) insofern ein relativ selbständiges Gebilde, als er sich mit an den Seitenkanten stehenden Pilastern und den Ansätzen des großen Dreieckgiebels über die angrenzenden Gliederungen der den Türmen zugehörigen Fassadenabschnitte schiebt und außerdem im Breitenverhältnis seiner Wandfelder — ein breiteres Mittelfeld zwischen bedeutend schmälere Seitenfeldern — von den wiederum breiteren Wandabschnitten unter den Türmen gänzlich verschieden ist. Der zwischen den Türmen vortretende Risalit konnte damit für die vorzulegende Fassade eines dreischiffigen mittelalterlichen Baues, dessen Türme in der Achse der Seitenschiffe stehen, als Schema einer kompletten Lösung genommen werden. Die allen drei Portalen des Kremsmünsterer Entwurfs aufgesetzten

¹⁴⁵ Franz, Bauten 34, 213 (Anm. 46), Tafelabb. 31.

¹⁴⁶ Zu den Barockisierungsdaten der Wiener Schottenkirche siehe Justus Schmidt und Hans Tietze, Wien (Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien, neu bearbeitet von Anton Macku und Erwin Neumann, Wien 1954), 40.

¹⁴⁷ Die drei Portale sind in der ausgeführten Form um 1710–1717 hinzugefügt, an sich jedoch schon in einem bei der Ausführung im wesentlichen befolgten Fassadenentwurf, der dem Baumeister der Kirche, Domenico Orsi de Orsini, zugeschrieben wird, angegeben; siehe Franz, Bauten 33, 213 (Anm. 45), Tafelabb. 35 (Entwurf) und 36 (ausgeführte Fassade).

¹⁴⁸ Vgl. dazu den genannten Fassadenentwurf; siehe Anm. 147.

Statuennischen und die ganze dort gegebene Streckung der im mittelalterlichen Bau angelegten Geschoßproportionen suchen offensichtlich der in Klattau nicht echten Eingeschossigkeit des unteren Fassadenteils, in dem über den Seitenportalen noch Fenster von normaler Höhe angebracht sind¹⁴⁸, zu entsprechen.

Der Charakter der „vorgelegten Fassade“ ist an dem Kremsmünsterer Entwurf Colombas durch die flachen, die westseitigen Turmwände überschneidenden Anläufe des Giebelaufsatzes demonstrativ hervorgehoben, und dieser — von Barberini in den ausgeführten Fassadenbau übernommene — Punkt ist es zweifellos gewesen, der dem 1679 oder spätestens am Anfang des Jahres 1680 entstandenen Blatt bei seiner Präsentation einen Akzent des gänzlich Neuen verlieh. Christoph Dientzenhofer legte dem ersten in Prag mit seinem Namen verbundenen Kirchenbau, der von ihm nach Francesco Caratti übernommenen, nur in Resten erhaltenen, in Bildquellen jedoch gut überlieferten Dominikanerkirche St. Maria Magdalena, nach einem von ihm veränderten Plan eine im Untergeschoß fünfachsige Fassade nach römischem Muster vor, die mit den Volutenrahmungen ihres dreiachsigen Obergeschosses die Turmwände überschneitt¹⁴⁹. Die erst 1709 geweihte Kirche ist als fertiger Bau in dem 1679 aufgenommenen, 1685 gedruckten Prager Stadtprospekt von Ouden-Allen wiedergegeben, was als Projektdarstellung nach Dientzenhofer zu verstehen ist; die Fassade ist dabei nicht zu sehen¹⁵⁰. Auch wenn Christoph Dientzenhofer die Fassade von St. Maria Magdalena bereits 1679 entworfen hat, ist es kaum vorstellbar, daß Colomba den Gedanken der Überschneidung der Türme durch volutenartige Teile der Fassade von dort übernommen hat¹⁵¹. Es ist viel wahrscheinlicher, daß er seine individuell völlig verschiedene Lösung einer „vorgelegten Fassade“ selbständig konzipierte, indem er bei der Umdeutung des Fassadenrisalits der Jesuitenkirche von Klattau in ein komplettes, einer dreiachsigen Zweiturmfront zugeordnetes Fassadenschema den zur Überschneidung ganzer Turmbreiten ungeeigneten, vom Vorbild her aber auf drei Achsen bezogenen hohen Dreieckgiebel ins Ornamentale auflöste und dabei mit dem Motiv der in Březnice im Turmintervall stehenden architektonisch gerahmten Statuennische verband.

Der Kremsmünsterer Fassadenentwurf Colombas kann, so oder so, bei der ganzen Lage der Dinge keine unbekannte Größe geblieben sein, und er könnte sogar umgekehrt auf Christoph Dientzenhofer eingewirkt haben. Es hat den Anschein, daß die in Kremsmünster nicht ausgeführte Fassade Colombas — einschließlich des Giebelaufsatzes mit Statuennische von der

¹⁴⁸ Siehe Franz, Bauten 48, 219 f. (Anm. 93 und 94), Tafelabb. 67.

¹⁵⁰ Franz, Bauten 219 f. (Anm. 93), Textabb. 22.

¹⁵¹ Vgl. den bei Korth, St. Florian 78 f., gegebenen Hinweis auf die Bedeutung des Gedankens der „vorgelegten“ Fassade in der Prager Version Christoph Dientzenhofers für Carlo Antonio Carlones Fassade der ab 1685 erbauten Stiftskirche von St. Florian. — Zur Einwanderung der Brüder Dientzenhofer in Prag siehe Franz, Bauten 41 f.

Doppelturmfront „abgelöst“ und verselbständigt — zu den Inventionsgrundlagen der dem gleichen zweigeschossig-dreiaxigen Schema folgenden Fassade der Kirche St. Niklas auf der Kleinseite in Prag gehörte, wobei besonders auf das Motiv der geschweiften Segmentgiebel und auf die Einzelheiten im Verhältnis der in seitlichen Anläufen hochgezogenen Giebelwand zum architektonisch gerahmten Aufsatz mit der Statuennische hinzuweisen wäre¹⁵².

Was mit dem Nachweis einer Orientierung Colombas an der böhmischen Kunst im Vergleich mit Barberinis ausgeführter Fassade der Stiftskirche von Kremsmünster jedenfalls präzisiert werden kann, sind die künstlerischen Ergebnisse des persönlichen Kontakts der beiden Meister, der auch bei der Errichtung des Hochaltars der Linzer Jesuitenkirche so wie bei der Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster archivalisch gesichert ist. Es ist dabei festzustellen, daß es Barberini war, der Colomba die — in dem nicht ausgeführten Fassadenentwurf für Kremsmünster noch nicht gegebene — Rezeption der kurvierten Form im Sinn der Architektur des römischen Hochbarocks vermittelte. Umgekehrt erhält jener für Barberini an der Kremsmünsterer Stiftskirche schon konstatierte nordisch-altertümliche Zug der in mehrfacher Geschoßteilung aufgetürmten, in den Aufsatzgeschossen sich stark verjüngenden Fassade eine auf die Verbindung mit Colomba zurückzuführende Grundlage, durch welche zugleich das in der Literatur (Johann Sturm) zugunsten Carlo Antonio Carlones interpretierte Motiv der trichterförmig erweiterten Bogenleibung unter der Westempore unter einen neuen, die Einflußnahme Carlones noch einmal ausschließenden Aspekt gestellt wird. Die Darlegung dieser im Konkreten sehr verschränkten Verhältnisse kann hier nicht völlig chronologisch-linear erfolgen.

Daß mit den Hochaltären der Linzer Jesuitenkirche und der Stiftskirche von St. Florian der volle römische Hochbarock in Österreich eingedrungen ist, hat schon 1956 Gudrun Rotter in ihrer Dissertation festgestellt¹⁵³ und dabei auch die (für den Barock) zweifellos richtige Bemerkung hinzugefügt, daß der italienische Altarbau mehrgeschossige Kompositionen solcher Art nicht kennt; die unter dieser Voraussetzung namhaft gemachten Vorbilder römischer Fassaden (die Kirchen Rainaldis an der Piazza del Popolo für den Linzer Altar und Berninis Entwurf für die Fassadentürme von St. Peter für den von St. Florian) können jedoch nicht als entscheidend angesehen werden. Die eigentliche Inventionsgrundlage der insgesamt im Aufbau verwandten Altäre der hier behandelten Gruppe kommt zweifellos wie-

¹⁵² Zu Christoph Dientzenhofers Fassade von St. Niklas auf der Kleinseite in Prag siehe (einschließlich des Versuchs einer die hier vorgebrachte Vermutung einer Beziehung zu dem Kremsmünsterer Fassadenentwurf Colombas nicht ausschließenden genetischen Bestimmung) Franz, Bauten 66 ff. und Tafelabb. 98, 99, 102. — Vgl. auch die zum Vergleich mit dem Kremsmünsterer Fassadenaufriß besonders geeignete Frontalansicht der Prager Fassade bei Erich Bachmann, Die Architektur und Plastik (Barock in Böhmen, hg. von Karl M. Swoboda, München 1964), Abb. 39.

¹⁵³ Rotter, Altarbau 36.

derum aus Böhmen. Sie tritt mit besonderer Deutlichkeit an dem ganz ohne Einflußnahme Barberinis aufgrund eines Kontraktes vom 3. November 1682 mit Colomba und dem Bildhauer Giuseppe Boni in Marmor errichteten Hochaltar der Stiftskirche von St. Florian¹⁵⁴ (Abb. 14) hervor und ist in dem riesigen, in drei sich verjüngenden Geschossen aufgetürmten Retabel des 1651 aufgestellten Hochaltars der seit 1601 den Franziskanern gehörenden Kirche in Maria Schnee in der Neustadt in Prag¹⁵⁵ zu erkennen. Bis in alle Einzelheiten der Säulenstellungen, der zwischen diesen erscheinenden Wandabschnitte, der Postierung der großen Giebelfragmente (in St. Florian Voluten) im Untergeschoß, der Anbringungsorte der seitlichen Statuen, der Übereinanderstellung von zwei Altarblättern und einer architektonisch gerahmten mittleren Statue im obersten Geschoß sowie noch in Details, deren Aufzählung sich hier erübrigt, paraphrasiert der Aufbau des Hochaltars von St. Florian den des Hochaltars von Maria Schnee in Prag. Von da her resultieren der aus Italien nicht ableitbare altertümliche Zug und jenes Charakteristikum der „etwas schwachen Säulen“, das dem Sankt Florianer Hochaltar gewiß auch mit Recht zugesprochen wurde¹⁵⁶. Es kann dabei noch hinzugefügt werden, daß das eigenartige Motiv eines polygonal gerahmten Oberbildes — am Linzer Altar ist es ein in der Vertikalen verzogenes Zehneck, in St. Florian ein ebenso verzogenes Achteck und auf dem in Melk befindlichen Entwurf ein regelmäßiges Achteck (Abb. 11, 13, 14) — an dem Hochaltar von Maria Schnee nicht vorkommt, jedoch ebenfalls über Colombas böhmischen Vorbilderkreis eingeführt worden sein dürfte. In ganz ähnlicher Weise in verzogener Achteckform durch Stuckleisten gerahmte Freskofelder finden sich nämlich in der Deckendekoration der Sala Terrena des 1624–1630 von italienischen Künstlern aufgeführten und ausgestatteten Palais Waldstein in Prag¹⁵⁷. Die kleinen Unterschiede, die im Hinblick auf das Vorbild des Altars von Maria Schnee in Prag zwischen der Entwurfszeichnung und der Ausführung des Hochaltars von St. Florian bestehen¹⁵⁸, lassen im übrigen die erstere auch als eine etwas frühere Stufe in der Bewältigung der Einbeziehung eines römisch-hochbarocken Konzepts erscheinen, auf das noch einzugehen sein wird.

Betrachtet man unter dem neugewonnenen Aspekt der böhmischen Inventionsgrundlagen nun den frühesten Altar der hier behandelten Gruppe, nämlich den Hochaltar der Linzer Jesuitenkirche, für den sicherlich Colomba den ersten Entwurf geschaffen hat¹⁵⁹, so zeigt besonders das

¹⁵⁴ Siehe Korth, St. Florian 34, 337 f. (Nr. 193).

¹⁵⁵ Bachmann, Architektur 321 (89–90), Abb. 89.

¹⁵⁶ Rotter, Altarbau 37.

¹⁵⁷ Bachmann, Architektur 318 (19–23), Abb. 21, 22.

¹⁵⁸ Vgl. Korth, St. Florian 34.

¹⁵⁹ Siehe Otto Constantini, Die Linzer Jesuitenkirche (Linzer Sehenswürdigkeiten, Schriftenreihe der „Gesellschaft der Freunde der Stadt Linz“, 3, Linz 1959), 10. — ÖKT 36, 175.

untere Geschoß mit dem rundbogigen, das Gebälk bis zum Kranzgesims unterbrechenden Rahmen des großen Bildes und den von Säulen eingefassten, oben mit Muschelmotiven abgeschlossenen Wandfeldern, vor denen die Statuen der Heiligen Joseph und Leopold (die österreichischen Landespatrone) etwas erhöht auf Konsolen stehen, eindeutig an, daß auch hier schon das Vorbild des Hochaltars von Maria Schnee in Prag zugrunde liegt. Der große verkröpfte Segmentbogen, zu dem die Giebelfragmente des Altars von Maria Schnee zusammengezogen wurden, hebt jedoch den Hochaltar der Linzer Jesuitenkirche nicht nur von dem Prager Vorbild, sondern auch von den Hochaltären der Stiftskirche von St. Florian und des in Melk befindlichen Entwurfs sehr entscheidend ab. Es darf angenommen werden, daß dieser in nicht ganz glücklichem Verhältnis an den um das zehneckige Oberbild gelegten Laubkranz stoßende Segmentbogen auf das Eingreifen Barberinis in ein ursprüngliches Konzept Colombas zurückzuführen ist. Das wird dadurch bestätigt, daß an dem Linzer Altar auch Motive der Wand- und Gesimsbildung erscheinen, die offensichtlich direkt aus der ausgeführten Fassadenlösung der Stiftskirche von Kremsmünster übernommen sind. Es sind dies die konkave Biegung, in der die genannten seitlichen Wandabschnitte hinter den Statuen der Heiligen Joseph und Leopold von den Stirnflächen der pfeilerartig hinter den inneren Säulen stehenden Abschnitte gegen die in den Gebälken der äußeren Säulen gegebene Grundfläche zurückschwingen¹⁶⁰, weiters die geradlinig-tiefenräumliche Führung des Gesimses in dem von nur je einer vorgesetzten Säule gerahmten Obergeschoß, das damit offensichtlich ebenfalls, samt den steilen Giebelfragmenten, von der Fassade der Kremsmünsterer Kirche (erstes Aufsatzgeschoß, in dem die gekrümmten Flügel der Wandpfeiler fehlen) herkommt. Schon Hoffmann¹⁶¹ hat erkannt, daß „spätere Arbeiten Barberinis, wie der Hochaltar in S. Cecilia in Como (um 1687)“, einen entscheidenden Anteil dieses Meisters an der Invention des Hochaltars der Linzer Jesuitenkirche bezeugen. Erst aus den hier aufgezeigten Zusammenhängen geht aber hervor, daß die in S. Cecilia in Como gegebene Verbindung eines marmornen, in Säulenstellungen und Segmentgiebel (jedoch hier ohne Wandkrümmungen) an das Untergeschoß des Linzer Hochaltars anknüpfenden Retabels mit einem in Gestalt einer Stuckarchitektur an der Chorschlußwand gleichsam als zweites Altargeschoß angebrachten, eine Stuckstatue der hl. Helena umschließenden Torbogen mit trichterförmiger Leibung¹⁶² eine in den österreichischen Altären der Gruppe um 1680 nicht

¹⁶⁰ Justus Schmidt beschreibt den Hochaltar in ÖKT 36, 176, ohne Wahrnehmung der konkaven Biegungen als „einen segmentbogigen Mittelrisalit und abgeschrägte Seiten“ bildenden Aufbau. In dem in ÖKT 36, Abb. 149, wiedergegebenen Grundriß sind die im Aufbau des Hochaltars enthaltenen Krümmungen deutlich zu sehen.

¹⁶¹ Hoffmann, Barberini 65.

¹⁶² Siehe die Ansichten des Innenraums von S. Cecilia in Como bei Darko Pandakovic, *L'opera del Barberini nella chiesa di S. Cecilia a Como. Arte Lombarda* 11 (1966/2. Sem.), 156, Abb. 1, 2, 3.

zu findende wörtliche Übernahme des architektonischen Rahmenmotivs der im dritten Geschoß des Hochaltars von Maria Schnee in Prag stehenden Michaelsstatue bedeutet. Man wird daraus zu schließen haben, daß Colomba bei der ersten, bei Erstellung des Entwurfs für den Hochaltar der Linzer Jesuitenkirche vorgenommenen Heranziehung des Altarkonzepts von Maria Schnee in Prag auch das Motiv des trichterförmigen Torbogens übernahm (und daß er dies übrigens vielleicht in der Erinnerung an eine klassische Renaissance-Ausprägung dieses in Italien öfters anzutreffenden Portalmotivs an der Fassade der Kathedrale von Lugano¹⁶³ tat); daß es aber weiters Barberini war, der statt dessen an dem Linzer Altar den zierlichen glockenförmigen Aufsatz als Rahmen der — im Sinne des die Himmelfahrt Mariens darstellenden Bildthemas des Altars — eine Krone haltenden Engelsputten einführte, das Tormotiv mit trichterförmiger Leibung hingegen für seine Vorhallenlösung in der Stiftskirche von Kremsmünster übernahm und dasselbe schließlich nach der Rückkehr in seine Heimat in einer vom mehrgeschossigen Linzer Hochaltaraufbau ausgehenden, durch die Übertragung eines Obergeschosses in den Wandstück jedoch gleichsam italianisierten Lösung wieder mit einem Hochaltar verband. Der ganze Zusammenhang sichert für den Umbau von S. Cecilia in Como — neben der Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster das Hauptwerk Barberinis als Architekt und Stukkateur — die Spätdatierung Hoffmanns¹⁶⁴. Hinzuzufügen ist noch, daß sowohl der Torbogen im dritten Geschoß des Prager Altars wie auch der über dem Hochaltar in Como die klassische Rundbogenform des Renaissanceportals der Kathedrale von Lugano aufweisen. Die Anwendung des gedrückten Bogens beim Vorhallendurchgang der Stiftskirche von Kremsmünster war aufgrund der vorgegebenen, durch Barberini nicht veränderten Verhältnisse im Westteil des mittelalterlichen Baues unvermeidlich (vgl. Fig. 7); es ist aber möglich, daß sie für Barberini durch den gedrückten Emporenbogen des Passauer Domes und vielleicht auch durch die dominierende Rolle, die der Korbbogen in Carlones Kremsmünsterer Marienkapelle spielt, eine künstlerische Rechtfertigung erhielt.

Die künstlerische Rechtfertigung für die in Anpassung an die mittelalterlichen Gegebenheiten des Baues erfolgte Umbildung des von Colomba erstellten Fassadenentwurfs in ein mehrgeschossiges, sich nach oben verjüngendes Aufbauschema, wie es auch für eine Kirchenfassade nördlich der Alpen um 1680 keineswegs mehr auf der Höhe der Zeit stand, konnte

¹⁶³ Eine gute, die Verwandtschaft in der Gewändebildung mit dem Torbogen unter der Kremsmünsterer Westempore deutlich zeigende Abbildung des Portals der inschriftlich 1517 datierten Fassade der Kathedrale S. Lorenzo in Lugano bei Piero Bianconi, *Campanili als Wegzeichen*. Merian 13, Heft 5, Tessin (Hamburg 1960), 31.

¹⁶⁴ Entgegen der bei Hoffmann, Barberini 73, vertretenen Datierung „um 1687“ wird von Darkovic in *Arte Lombarda* 11 (1966/2.Sem.), 156 f., aus verschiedenen Gründen eher eine Datierung um 1664 für wahrscheinlich gehalten.

Barberini dagegen an ganz anderer Stelle, nämlich an der vor 1639 errichteten Fassade der Wiener Karmelitenkirche im jetzigen zweiten Bezirk¹⁶⁵ gefunden haben — ein Bau, den er anlässlich seines ersten Österreichaufenthaltes bei der Stukkierung der Wiener Servitenkirche jedenfalls aus eigener Anschauung kennengelernt hatte. Eine solche Beziehung ist um so wahrscheinlicher, als der sich nach oben verjüngende dreigeschossige Aufbau der Fassadentafel der Wiener Karmelitenkirche im Gliederungsschema dem des Hochaltars von Maria Schnee in Prag auffallend ähnlich ist — wobei nur an der Stelle der dortigen Säulen Pilaster eingesetzt sind und die Überleitung von einem Geschoß zum anderen durch Voluten vermittelt wird. Die Anbringung der Datierungsinschrift im obersten Aufsatzgeschoß der Kremsmünsterer Stiftskirche entspricht der Füllung des Wandfeldes im dritten Geschoß der Wiener Fassade durch eine Weiheinschrift. Die entwicklungsgeschichtliche Leistung Barberinis besteht bei all dem in der unbefangenen-souveränen, von allen heranzuziehenden Gesamt Vorbildern der Kremsmünsterer Kirchenbarockisierung in Fassade und Innenraum ganz unabhängigen Anwendung von Kurvierungsmotiven des römischen Hochbarock zur Bewältigung der Unregelmäßigkeiten und besonderen Sprödigkeiten (Strebebfeiler der Fassade) des im ganzen zu erhaltenden mittelalterlichen Baues — darüber hinaus aber in der Weitergabe dieses römisch-hochbarocken Formenimports an Giovanni Battista Colomba.

Daß Giovanni Battista Barberini in Kontakt mit der künstlerischen Welt des römischen Hochbarock stand, wurde mit Hinweis auf eine vermittelnde Rolle seines intelvesischen Landsmannes Ercole Ferrata in der Literatur bereits in Betracht gezogen¹⁶⁶. In eine mit dem Namen Ercole Ferratas verbundene bernineske Richtung führt offensichtlich auch ein Teil der in Kremsmünster festzustellenden römischen Vorbilder Barberinis. Wie schon Hans Möhle in einer älteren Arbeit über die Bildhauerfamilie Zürn¹⁶⁷ richtig gesehen hat, gehen die Seitenaltäre der Stiftskirche von Kremsmünster — deren Entwurf, wie oben dargelegt, auf Barberini zurückzuführen ist (vgl. Abb. 23) — auf den von Bernini geschaffenen Typus des von Engeln getragenen Altarbildes zurück, wobei Möhle im einzelnen den Hochaltar von S. Andrea al Quirinale und die Seitenaltäre (Querschiffaltäre) von S. Maria del Popolo in Rom nennt. Die letzteren können — mit rechteckigen Bildern und stehenden Engeln, von denen einer von Ercole

¹⁶⁵ Dehio-Handbuch, Wien 97 f. (Karmeliterkirche hl. Josef).

¹⁶⁶ Siehe M. C. Magni, Giovanni Battista Barberini stuccatore laineso su „Comum“ (Como 1964), 319. — Vgl. Arte Lombarda 11 (1966/2. Sem.), 161. — Ercole Ferrata wurde 1610 in Pelsotto im Valle d'Intelvi geboren; er war Schüler bzw. Mitarbeiter Algardis und Berninis. Siehe Alberto Riccoboni, Roma nell'arte, La scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi (Roma 1942) 200 ff.

¹⁶⁷ Hans Möhle, Die Bildhauerfamilie Zürn. II. Martin und Michael Zürn, Michael Zürn d. J. — Beiträge zur Geschichte der süddeutschen Barockplastik. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 53 (1932), 33.

Ferrata ausgeführt wurde¹⁶⁸ — als die eigentliche Vorlage für die ab 1682 mit den Engelsstatuen Michael Zürns d. J. ausgestattete, um 1712 mit Engeln von Johann Baptist Spaz d. J. ergänzte Serie der Kremsmünsterer Seitenaltäre bezeichnet werden. In S. Maria del Popolo ist in Gestalt der in der Mitte balkonartig vorgewölbten Balustrade der Orgel-Coretti¹⁶⁹ auch das Vorbild für die gleichartige Ausbildung der Stuckbalustrade im Bereich der Obergadenfenster der Kirche von Kremsmünster zu finden. Daß Barberini diese Einzelheit zugleich mit dem Schema der berninesken Seitenaltäre in Kremsmünster parat hatte, läßt wohl auf eine Kenntnis der römischen Vorbilder aus eigener Anschauung schließen. Nur aus Originalkenntnis ist schließlich die Übernahme der in Kremsmünster erscheinenden borrominesken Motive zu erklären. Die Anregung für die kurvierten Flügel der Wandpfeiler an der Fassade scheint Barberini der von Borromini barockisierten Lateransbasilika entnommen zu haben. Im Quereinblick in die Seitenschiffe ergibt sich dort eine Folge von Freipfeilern mit Pilastern an den Stirnflächen, von denen über kleine Rücksprünge scharf abgesetzte, konkav zurückgebogene (in den einzelnen Jochen als Abrundung der Ecken aufscheinende) pilasterartige Flügel zu frei über die Pfeilerintervalle gespannten, geradlinigen Gebälken überführen¹⁷⁰. Es ist dies genau das System, das in Kremsmünster auf die ebene Wandfläche der Fassade appliziert erscheint. Primäres Vorbild der ein- und ausschwingenden Kremsmünsterer Orgelempore sind schließlich die beiden übereinanderliegenden Musikemporen von Borrominis berühmter Kirche S. Carlo alle quattro Fontane („S. Carlino“)¹⁷¹, von denen die untere in der Mitte vor-, die obere, kleinere und bedeutend stärker gewellte, aber seitlich vor- und in der Mitte zurückschwingt. Ungefähr gleichzeitig mit der Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster entstand — um 1680 — in Rom die von dem Bernini-Schüler Mattia de Rossi entworfene, ebenfalls

¹⁶⁸ Bernini erhielt am Anfang des Pontifikats Alexanders VII. (1655–1667) den Auftrag, die Kirche S. Maria del Popolo in Rom zu restaurieren. Die vier Engel der beiden von Bernini entworfenen Querschiffaltäre wurden 1657/58 von verschiedenen Bildhauern ausgeführt; der linke Engel des Altars im rechten Querschiffarm stammt von Ercole Ferrata. Siehe Ugo Donati, *Artisti Ticinesi a Roma* (Bellinzona 1942), 436 ff. — Riccoboni, Roma 198, 202, 220, Abb. 260, 261, 262.

¹⁶⁹ Siehe Donati, *Artisti*, Abb. 366.

¹⁷⁰ Die Restaurierung von S. Giovanni in Laterano wurde Borromini 1646 übertragen und war 1650 vollendet. Siehe Archivio di Stato di Roma, *Ragguagli Borrominiani*, Mostra Documentaria, Catalogo a cura di Marcello del Piazzo (Ministero dell'Interno, Pubblicazioni degli Archivi di Stato 61, Roma 1968), 109, 258. — Die in der Literatur zu findenden Abbildungen zeigen stets Durchblicke in der Längsachse der Seitenschiffe; zum Vergleich geeignete bei Donati, *Artisti*, Abb. 191–194.

¹⁷¹ Der Konvent der Trinitarier mit der Kirche S. Carlino wurde 1634–1641 errichtet, ausgenommen die erst 1664 begonnene Fassade, deren Inschrift das Todesjahr Borrominis (1667) festhält; sämtliche Einzelheiten der Dekoration waren mit Sicherheit 1682 vollendet; *Ragguagli Borrominiani* 82 ff., 250.

doppelte Musikempore von S. Maria della Vittoria¹⁷², deren mit scharfwinkelig abgesetzten geraden Abschnitten verbundene Kurvierungen ein genaueres (nur viel reicher differenziertes) stilistisches Pendant zur Linienführung der Kremsmünsterer Emporenausladung darstellen und deren zumindest indirekte Kenntnis für Barberini möglicherweise ebenfalls noch in Frage kommt.

Das in der Westempore von Kremsmünster jedenfalls inbegriffene Vorbild von S. Carlino ist nun zweifellos mit der inschriftlich 1667 datierten Fassade¹⁷³ jenes römisch-hochbarocke Konzept, das in Colombas Hochaltar von St. Florian dem böhmisch-frühbarocken des Hochaltars von Maria Schnee in Prag eingekreuzt wurde (Abb. 14). Im Untergeschoß des ausgeführten St. Florianer Hochaltars erscheinen die vom Obergeschoß von S. Carlino herkommenden, konkav gebogenen Wandabschnitte zwischen glatten Säulen mit über Eck gestellten, gleichfalls konkav einschwingenden und in dieser Schwingung in die des verbindenden Abschnitts übergehenden Gebälkstücken¹⁷⁴. Im Obergeschoß des Altars ist dagegen aus einer nach Wandbiegung und Säulenstellung ähnlichen, jedoch schmäleren (und in dieser Hinsicht an dem böhmischen Vorbild orientierten) Konstellation durch im Grundriß gekrümmte hohe volutenförmige Postamente der inneren Säulen der Ansatz einer konvex gerundeten mittleren Formation entwickelt, die sich über dem illusionistischen Raum des großen unteren Altarbildes (Himmelfahrt Mariens) vorzuwölben scheint und durch die flach-konkave Einbiegung des zugehörigen Abschnitts des oberen Kranzgesimses gleichsam innenräumlich erfaßt wird. In der hier eindeutig gegebenen Beziehung auf das konkav-konvex-konkav schwingende Untergeschoß und das „Schilderhäuschen“ im Obergeschoß der Fassade von S. Carlino ist nun nicht Borrominis Gedanke einer Architektur als „Vorgang“¹⁷⁵, in der Konkav in Konvex umschlägt, aufgenommen, denn die Vertikalen sind im Altaraufbau Colombas nicht durchgezogen, die im Grundriß gekrümmten volutenförmigen Postamente verbinden durch ihre Drehung die nicht übereinander stehenden Säulen und sind dabei in ihrer Stellung „fixiert“. Was als künstlerisches Ergebnis von bemerkenswert individueller Prägung vorliegt, ist aber eine durch die Einbeziehung der formalen Motive Borrominis gewonnene verschränkte, verwirrende Raumhaltigkeit, die sich von den Impulsen der festen Form her in den verschiedenen Ansätzen der übereinander liegenden Zonen „malerisch“-bizarr entfaltet. Als konzentrierter Ausdruck der Gestaltungsweise Colombas auf dieser reifsten bekannten Stufe erscheint dabei das schon erwähnte obere Kranzgesims. In einer sich der genaueren Beschreibung entziehenden

¹⁷² Siehe Guglielmo M a t t h i a e, S. Maria della Vittoria (Le chiese di Roma illustrate, Roma 1965), 43 und Fig. 8.

¹⁷³ Siehe Anm. 171.

¹⁷⁴ Zum Vergleich siehe besonders D o n a t i, Artisti, Abb. 151.

¹⁷⁵ Hans S e d l m a y r, Fünf römische Fassaden (Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte 2, Wien – München 1960), 75 ff.

Linienführung stoßen hier in den Seitenabschnitten frei kurvierte und winkelig gebrochene gerade Teile kurzzeitig aneinander, während aus der breitgezogenen flachen Einschwingung der Mitte zwei nach Art einer borrominesken Gesimsaufbiegung ansetzende, in der Gegeneinanderneigung aber „fallende“ C-Schnörkel in das Aufsatzgeschoß übergreifen. Wirft man von da her noch einmal einen Blick auf die Wand- und Gesimsbildung der Fassade der Stiftskirche von Melk (Abb. 12), so wird man über die dazwischen liegende Entwicklung eines selbständigen österreichischen Barock hinweg eine zwischen den beiden Strukturen im Sinne eines „anschaulichen Charakters“¹⁷⁶ bestehende Verwandtschaft konstatieren müssen.

Es kann und soll unter diesem Aspekt hier keine Analyse der ebenfalls sehr „verwirrende“ Züge enthaltenden, im Werk Prandtauers rätselhaften Melker Kirchenfassade versucht werden; auch ist es vorläufig nicht möglich, das Colomba-Problem auf der zeitlichen Ebene der Erbauung der Melker Stiftskirche anzuschneiden¹⁷⁷. Was hier noch beigebracht werden kann, betrifft den im Stift Melk befindlichen Hochaltarentwurf (Abb. 11), der aufgrund seiner unmittelbar überzeugenden Verwandtschaft mit den Hochaltären von Linz und St. Florian, vor allem aber auch nach seiner Verwandtschaft als Zeichnung mit dem von Thomas Korth publizierten Hochaltarentwurf für St. Florian¹⁷⁸, Giovanni Battista Colomba zuzuschreiben ist. Die figuralen Details des Kremsmünsterer Fassadenentwurfs können für die Zuschreibung ebenfalls herangezogen werden (Abb. 10).

Die Schilderung der baugeschichtlichen Situation, auf die der in Melk befindliche Entwurf offensichtlich Bezug nimmt, findet sich in der 1702 gedruckten Melker Chronik von Anselm Schramb¹⁷⁹. Danach fiel dem unter Abt Edmund Lueger (1675–1679) neu aufgeführten Trakt der südlich der Kirche gelegenen Kaiserzimmer die ebenfalls an der Südseite der Kirche

¹⁷⁶ Zum Begriff des „anschaulichen Charakters“ siehe Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1958), 96 ff.

¹⁷⁷ Nach den keineswegs präzisen Nachrichten, die zu Leben und Werk Colombas überliefert sind, soll dieser, als er schon „bey Jahren“ war bzw. „ungefähr 50 Jahre alt, 1690“, von König Johann III. Sobieski nach Warschau berufen worden und dort gestorben sein; Füeßli, *Künstler* 62; Carl Brun, *Schweizerisches Künstler-Lexikon* 1 (Frauenfeld 1905), 308 f. — Vgl. dazu Anm. 67. — Zu grundsätzlichen Vermutungen über eine Tätigkeit Colombas in Polen siehe Zbigniew Rewski, *Architekci G. B. Colombo i D. Martinelli a Jan III Sobieski*. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* (Grudzien 1947, Warszawa 9, Nr. 314), 322–340. — Für Beratung in den Fragen der polnischen Literatur danke ich der Bibliothekarin des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Frau Dr. Gertraut Schikola, für freundliche Übersetzungshilfe und wertvolle Ratschläge für eine erst zu versuchende weitere Annäherung an das Problem der polnischen Berufung Colombas Herrn cand. phil. Iósef Grabski, derzeit Wien.

¹⁷⁸ Vgl. Anm. 141. — Für die freundliche Ermöglichung einer Besichtigung des Originals danke ich dem Stift St. Florian.

¹⁷⁹ Anselm Schramb, *Chronicon Mellicense* ... (Viennae Austriae 1702), 877.

vorhanden gewesene Sakristei zum Opfer, weshalb eine neue in der Kirche selbst hinter dem Hochaltar errichtet wurde; dies geschah, nachdem vorher der Hochaltar um einige Fuß (nach Westen) verlegt worden war („aliquot pedibus movebatur antrorsum“) — was wieder zur Folge hatte, daß der früher vor dem Hochaltar befindliche Betchor der Mönche dort keinen Platz mehr hatte und 1678 in die neue Sakristei übertragen wurde. Daß dieser Vorgang eine völlige, mit einer Neuweihe verbundene Neuerrichtung des Hochaltars bedeutet haben muß, erwähnt Schramb nicht, ist aber selbstverständlich und geht im übrigen aus zwei thematisch verschiedenen Beschreibungen des Melker Hochaltars in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hervor. Wie ebenfalls Schramb¹⁸⁰ (und andere Quellen) überliefern, errichtete Abt Valentin Embalner 1661 in der Stiftskirche einen neuen Hochaltar, der den Triumph des auferstehenden Christus darstellte („... summum altare referens Christi resurgentis triumphum posuit“). Nach einer nach 1679 entstandenen anonymen Kirchenbeschreibung¹⁸¹ aber war der „ober oder hochaltar... zu ehren der glorwürdigsten himmel Königin Mariae gewüchen“ (geweiht). Der Hochaltar des Entwurfs von Colomba sollte, wie aus dem Marienmonogramm im Antependium und der im Aufsatz von Engelsputten gehaltenen Krone hervorgeht, so wie die Hochaltäre von Linz und St. Florian die Himmelfahrt Mariens darstellen. Es ist dabei unwahrscheinlich, daß der Altar des Entwurfs in Melk ausgeführt war. Der vor dem Abbruch der alten Stiftskirche von dieser aufgenommene Grundriß¹⁸² zeigt nämlich den „verlegten“ Hochaltar mit einem hinter der Mensa stehenden, geradlinigen Retabel und seitlich davon an die Chorwände anschließenden Durchgängen, was mit der Anlage der Durchgänge auf dem Entwurf nicht übereinstimmt. Zu der auf dem Kirchengrundriß angegebenen Situation paßt hingegen ein anderer, bereits bekannter Entwurf, der ein riesiges marmornes Hochaltartabernakel und neben der Mensa seitliche Durchgänge mit den Statuen der Apostel Petrus und Paulus (als den Weihepatronen der Melker Stiftskirche) zeigt¹⁸³. Daß auch dieser Entwurf von Colomba stammt, zeigt an den Einzelheiten der

¹⁸⁰ Schramb, Chronicon 863.

¹⁸¹ Melk, Stiftsarchiv, P. Constantin (Krumhuber), Exzerpte aus unseren Hausschriften, Nr. 17 (1901), 4: „Volget ein absonderliche Beschreib- oder Verzeichnuß anderer Sachen, welche in den Closter Möldkh hin und wieder zu sehen (1674).“ Nach der im Text zu findenden Angabe des Datums 15. März 1679 für die Errichtung des Grabsteins für Abt Valentin Embalner muß diese Beschreibung erst nach 1679 abgeschlossen worden sein.

¹⁸² Siehe Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk, bearbeitet von Hans Tietze, mit Beiträgen von Eduard Katschthaler, Hugo Obermaier und Heinrich Sitte (Österreichische Kunsttopographie 3, Wien 1909), 184, 185 (Fig. 222).

¹⁸³ Prospekt eines Hochaltartabernakels für die Stiftskirche von Melk mit seitlichen Durchgängen neben dem Stufenpodest des Stipes, bekrönt von den Statuen der Apostel Petrus und Paulus, Feder in Sepia, rot (verschiedene Nuancen), grün, gelb und grau laviert, kein Maßstab, Papier, Ränder ungleich beschnitten, 325×329 mm (mittlere Maße); Melk, Stiftsarchiv. — Siehe ÖKT 3, 193, 194 (Fig. 228).

Durchgänge schon ein kurzer Blick auf den Entwurf für St. Florian. Der — vielleicht nur als „Präsentationsstück“ überreichte, möglicherweise für eine andere Kirche bestimmte — große Entwurf aber scheint für die Wandgestaltung der Fassade der Melker Stiftskirche von grundlegender Bedeutung gewesen zu sein. In Aufnahme und Variation der von Barberini über die Fassade der Stiftskirche von Kremsmünster in den Aufbau des Hochaltars der Linzer Jesuitenkirche eingeführten Kurvierung enthält dieser Entwurf Colombas nämlich das Motiv der von der Stirnseite eines Wandpfeilers zurückgebogenen Flügel in jener „einseitigen“ Ausbildung, in der es an der Fassade der Stiftskirche von Melk ausschließlich vorkommt.

Nachweis der Abbildungen und Figuren: Bundesdenkmalamt Wien (Aufn. Inge Kirchhof): Abb. 1—10, 15—24 (Umzeichnung Dipl.-Ing. Gertraud Masanz): Fig. 1; Kunsthist. Institut der Universität Wien: Abb. 11; Verfasserin: Abb. 12; Museum der Stadt Linz, Lichtbildarchiv (Aufn. Franz Michalek): Abb. 13, 14; Amt der öö. Landesregierung, Bau-Vermessung GZAQ 36/71, Linz (Aufn. Ing. Wladimir Obergottsberger): Fig. 2—7.