

Philipp Hager weilte dort als Gast und verfaßte der Stadt zu Ehren die „Iglauer Weis“.

Dem Meistergesang war in den ostdeutschen Grenzlandschaften trotz Adam Puschmanns Singebuch<sup>26</sup> und weiterer Hilfestellungen Nürnbergs nur mehr ein kurzes Nachleben beschieden. Es fehlten die inneren schöpferischen Impulse, um das verkrustete leblose Regelwerk noch einmal von Grund an aufzufrischen. Im ganzen war die Strahlkraft des jungen Nürnberger geselligen Liedes um Hans Leo Haßler und seinen Kreis im Osten bedeutender und zog eine beachtliche Schar mittelständischer Kleinmeister in seinen Bann. Lied, Druck, Musikalien aller Art, Meistergesang im letzten Stadium und die schöpferische städtische Umwelt für lernende und suchende Musiker, das waren die hauptsächlichlichen Momente, mit denen Nürnberg für das ostmitteleuropäische Musikleben des 15. und 16. Jahrhunderts bedeutsam war.

26) hrsg. von G. Münzer. Berlin 1906.

Heinrich Gerhard Franz:

## Beiträge zur Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen\*

### 1. Bemerkungen zur Baukunst des 17. Jahrhunderts in Böhmen

Die architektonische Leistung Böhmens im 18. Jahrhundert übersehen wir heute einigermassen und kennen ihre führenden Künstlerpersönlichkeiten. Das 17. Jahrhundert ist dagegen noch sehr ungeklärt. Es soll in den folgenden Zeilen versucht werden, einige Streiflichter darauf zu werfen.

Das 17. Jahrhundert ist in Deutschland keine Zeit blühender Kunsttätigkeit. Der Dreißigjährige Krieg hat noch über die Jahrhundertmitte hinaus die Kräfte lahmgelegt und erst am Ende dieses Jahrhunderts setzte ein Aufschwung ein, der zu der großen Blütezeit des 18. Jahrhunderts überleitet. Das Bild ändert sich jedoch, wenn man auf die habsburgischen Länder blickt. Dort sind die Wirkungen des Krieges nicht so verheerend gewesen. In Wien und Prag hat sich sehr früh schon eine barocke Monumentalarchitektur entwickeln können. In Prag haben ihre Schöpfungen sogar Ausmaße erreicht, die vom 18. Jahrhundert kaum übertroffen worden sind. Ihre Formen sind freilich nicht immer anziehend, häufig von starrer Wucht und Schwere, was wohl ein wesentlicher Anlaß war, daß man sich mit diesen Bauten weniger beschäftigt hat.

\* Dagobert Frey zum 70. Geburtstag gewidmet.

Das Bauen in der Zeit von 1650—1680 lag in Böhmen fast ausschließlich in den Händen von italienischen Baumeistern. Carlo Lurago, Domenico Orsi und Francesco Caratti sind die meistbeschäftigten. Sie sind Lombarden — Lurago kommt aus Como — und vertreten einen blockhaft vereinfachten Barockstil, nicht den Stil des reifen römischen Hochbarock um 1650. Ihre oberitalienische Formenauffassung kam aber dem bodenständigen Empfinden entgegen. In Prag bestand eine Neigung zu schwer-dumpf-massigen Formen. In diesem Sinne sind in Böhmen in allen Epochen die Zeitstile umgebildet worden. Der Stil dieser Oberitaliener hat in Wien seine deutlichen Parallelen. In Prag aber hat er eine eigene Note erhalten, die sich unverkennbar gegen die elegantere und feingliedrigere Wiener Art abhebt.<sup>1</sup>

Um 1680 vollzog sich im Prager Bauen eine Wandlung durch das Auftreten des Jean-Baptiste Mathey, der die Formen der Oberitaliener durch einen maßvoll-ruhigen Stil klassisch-französischer Herkunft überwand. Wieder zwei Jahrzehnte später, um 1700, erfolgte in Böhmen eine Rückkehr zu massig wuchtigem Bauen. Christoph Dientzenhofer (1655—1722) ist bei den Oberitalianern in die Lehre gegangen, hat aber dazu das Vorbild Guarinis aufgegriffen und weitergebildet. Er hat dessen Idee des bewegten Baukörpers eine spezifisch böhmische Prägung gegeben.

Dieser dem 17. Jahrhundert eigene Rhythmus der Stile hat sich in der Kunst Böhmens sonst noch mehrfach ähnlich wiederholt. Man war neuen Stilformen aus dem Westen oder Süden sehr aufgeschlossen. Stets drang jedoch bald nach ihrer Rezeption das eigene Empfinden unwiderstehlich durch und fügte das Fremde dem Eigenen widerspruchslos ein. Wir wollen uns nach einer Übersicht über die Bauformen des 17. Jahrhunderts fragen, welche Stellung Matheys Werk in dem skizzierten Ablauf der Stilentwicklung einnimmt und womit er die Architektur der Oberitaliener abgelöst hat. Man versteht Matheys Rolle nur, wenn man die Architektur der zeitlich vorangehenden Italiener daneben betrachtet. Es soll versucht werden, an einigen bedeutenden Bauten deren Grundzüge zu erfassen.

In der Westfront des Klementinum in Prag, des riesigen Konventgebäudes der Jesuiten in der Altstadt (Baubeginn 1653), tritt ihr Fassadenstil zum ersten Male in Erscheinung. Der Architekt war Carlo Lurago. Die Klementinumfront besitzt eine Gliederung von Kolossalpilastern, zwischen denen die Fenster vermittlels vertikaler Putzstreifen zu einer aufrechten Formenfolge verbunden sind. Diese Fenster schieben sich oben zwischen den Kapitellen hindurch in die Frieszone hinein, so daß die Pilaster als Vertikalen isoliert werden. Dieser primären Ordnung wird aber entgegengearbeitet durch Belegung der Pilaster mit quadratischen Platten, sowie durch Überziehen der bandförmigen Fensterfolge mit schmälere streifenartigen, sie der Wand verbindenden Platten,

1) D. Frey, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade. Wiener Jb. f. Kunstgesch. 1921/22, S. 93 ff.

wodurch ein horizontales Überspielen und Verschlingen der Vertikalordnung erreicht ist. Die Vertikalen erscheinen an den Block der Architektur gefesselt, und man hat den Eindruck, als ob sie sich nicht voll davon befreien könnten. Eine ungelöste dumpfe Dynamik spricht sich darin aus. Die pragerische Note dieser Formen wird deutlich, wenn man sie mit dem Wiener Bauen der Zeit vergleicht (z. B. Palais Lobkowitz von Tencala).<sup>2</sup> Die Wiener Fassaden sind linearer und leichter gegliedert, die Prager schwerer und voller.

Die Gliederung von Fassaden geschieht nun in Prag ab etwa 1650 mit Vorliebe nach dem am Klementinum aufgekommenen Prinzip. Zwischen kolossalen Pilastern werden die Fenster durch Felder zu gleichberechtigten Vertikalgliedern zusammengezogen. Die Struktur der Wand ersteht aus dem Wechselspiel beider. Das Schloß in Raudnitz a. d. Elbe (Roudnice; 1652—1684) von Francesco Caratti (Abb. 1), sowie das Jesuitenkolleg in Kuttenberg (Abb. 2) (Kutna hora, 1667) seien als Beispiele genannt. In jedem Fall geht es darum, die selbständige Rolle der tektonischen Vertikalglieder zu neutralisieren und sie dem Baublock einzubinden. Alle Dynamik spielt sich innerhalb dieses übergeordneten Blockes ab. Selbst da, wo die Einzelglieder plastisch so stark ausladen wie an der Fassade der St. Georgskirche auf dem Hradschin (Abb. 3) (1671 der bestehenden romanischen Kirche vorgelegt), erscheinen alle Gliederformen als Ausformungen des Baublocks und mit diesem verschmolzen.

Aufrechtgestellte Diamantquader übernehmen in St. Georg die Funktion der Vertikalbänder. Die Pilaster erscheinen als pfeilerartige Ausprünge, wobei charakteristisch ist, daß diese wie die Wandfläche noch durch eingetiefte Felder ihres tektonischen Wertes entkleidet werden. Letzteres ist auch am Schloß in Kreamsier (Kroměříž) in Mähren (um 1670) zu beobachten.<sup>3</sup> Die Ordnungen werden an allen Schloß- und Palastfronten in der Höhe beliebig dehnbar, die Fenster stehen in keinerlei geregeltm Proportionsbezug zur Höhe. Der Bau ist blockhaft einfach im Umriß, ohne rhythmische Gruppierung, ein einfaches Nebeneinander der Fensterachsen.

Von der Fassade in Kreamsier ist der Schritt zu dem Schloß in Libochowitz (Libochovice; 1683—1689 von Antonio della Porta) nicht weit. Hier sind die Pfeiler ausgelassen und die Fenstervertikalen allein bilden das verfestigende Gerüst. Die Wandfläche zwischen ihnen ist durch eingetiefte ornamentale Felder aufgegliedert, die durch einspringende Ecken belebt sind. Es ist der Stil, der auch in der Wiener Palastarchitektur der siebziger und achtziger Jahre herrscht (Palais Gundacker von Dietrichstein). Die schweren Formen des Klementinum sind flächiger und leichter geworden. Andererseits

2) D. Frey, Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 112; zu Lurago und Orsini vgl. die Artikel in Thieme-Beckers Lexikon und die Dissertation von Amelie Duras über Lurago. Köln 1932. Eine umfassende Literaturübersicht zur böhmischen Barockbaukunst findet sich bei H. G. Franz, Studien zur Barockbaukunst in Böhmen und Mähren. Brünn 1943.

3) Abb. bei H. G. Franz, Die deutsche Barockbaukunst Mährens. München 1943.

haben die horizontalen Teilungen wieder an Bedeutung gewonnen. Indem die Geschoßlinien durchgezogen werden, entsteht eine netzartige Dekoration und Aufteilung der Wandfläche.

Eine Variante dieser Gliederung erscheint an den Fassaden der Binnenhöfe des Prager Czernin-Palais (Abb. 4), des größten Bauunternehmens der zweiten Jahrhunderthälfte in Prag neben den Palästen der Jesuiten. Die Fenster sind nicht mehr als Vertikalen durchgezogen, aber innerhalb der Geschosse treten neben die Fensterrahmen gleichgestaltete Rahmen mit Nischen bzw. eingetieftete Felder, die die Wand flächig zerlegen.<sup>4</sup> Der Hauptarchitekt des Czernin-Palais war Francesco Caratti, derselbe, der auch am Schloß Raudnitz baute. 1668 setzten die ersten Arbeiten zu diesem gewaltigen Bau ein.

In den erhaltenen Entwürfen läßt sich das Gliederungssystem besonders gut beobachten.<sup>5</sup> An Carattis Aufriß der Gartenfront vom Jahre 1669 kann man erkennen, wie dort die Fenster zu vertikalen Bändern zwischen den Pilastern verbunden sind. Aber auch die Hauptfront des Palais ist nach den gleichen Prinzipien aufgebaut, nur sind Vollsäulen an die Stelle der Pilaster getreten. Hier ist ein Bestreben nach Plastisierung des alten überkommenen Stiles wirksam, das schon an der um 1675 entstandenen Fassade von St. Georg in Prag festzustellen ist. Die unmittelbare Vertikalverbindung der Fenster ist an der Hauptfront aufgegeben, aber angedeutet bleibt sie, wie auch die Stichreproduktion von Abraham Leuthner erkennen läßt (Abb. 5), und zwar durch eingetieftete Felder zwischen den Fenstern. Vor allem ist das Eingreifen der Fenster in die Gebälkzone beibehalten, wodurch das Aufsteigen der Säulen betont wird, wie es schon am Klementinum hervorgehoben wurde. In reinster Form zeigt sich der Stil Carattis in den Entwürfen zu nicht ausgeführten Dachaufbauten.<sup>6</sup> Die Fenster sind hier zu Bändern vereint, die bis zum Dachansatz steigen. Die Pilaster aber sind durch eingetieftete Felder, z. T. mit Schuppenbelag, in ihrer struktiven Funktion entwertet. Der Sockel des Palais ist noch mit jener bizarren Quaderung belegt, der wir so häufig an Bauten dieses Jahrhunderts begegneten. Die Vorliebe für Diamantquaderung fiel bereits an St. Georg zu Prag auf (vgl. Abb. 4).

In alledem ist ein bestimmter Formen- und Dekorationsschatz ausgebildet, der charakteristisch für die Zeit von 1660—1690 bleibt. Die Zeit besitzt eine Abneigung gegen schlichte und glatte Formen, gegen geometrisch einfache Einfassungen. Sie bevorzugt ein- und ausspringende Ecken: die Fenster sind „gehört“. Die Giebel sitzen den Fensterrahmen nicht unmittelbar auf, sondern über einem Aussprung, oft noch durch eingeschobene Diamantquader kompliziert.<sup>7</sup> Eine Vorliebe für das Eckige und Kantige, wie überhaupt für das Harte, eine Gegnerschaft gegen organisch sich rundende Formen

4) vgl. J. J. Morper, Das Czernin-Palais in Prag. Prag 1940, Taf. 16—18, 20—22.

5) vgl. J. J. Morper, Taf. 65, 69, 70.

6) J. J. Morper, Taf. 78, 79.

7) J. J. Morper, Taf. 73.

sind kennzeichnend für diesen Stil. Alles bricht hart, schichtet sich scharfkantig, zerlegt sich. Vor allem an den Portalen tritt das Prinzip der Ineinanderschachtelung verschiedener Portalmotive kraß hervor.<sup>8</sup> Abraham Leuthner hat solche Portalformen in sein Säulenbuch übernommen (1677 erschienen). Formenhäufung ist an solchen Stellen gesucht, Unruhe, starke Zergliederung, immer in harten Formen. Man muß sich daran erinnern, daß zur gleichen Zeit der scharfkantige, stachelige Akanthus das Hauptornament wird. Die Kapitelle des Czernin-Palais erscheinen noch im damals schon altertümlichen Ohrmuschelstil. Auch da ist aber nicht die natürliche Lebendigkeit gesucht, sondern die drohende und alle Formgrenzen sprengende Wucherung. Gehäuftes additives Nebeneinander der Formen spricht sich auch in der Aufspaltung der Wandflächen aus. Hier fassen wir den Stil, den die Klementinumsfront einleitet, auf einem Höhepunkt.

Für den Kirchenbau können zwei nichtausgeführte Vorentwürfe für die Jesuitenkirche St. Ignaz am Karlsplatz in Prag (seit 1678) die Auffassung der oberitalienischen Baumeister in Prag um 1680 vertreten.<sup>9</sup> Der erste schließt an die Fassade des Klementinum und von St. Georg auf dem Hradschin an, der zweite weist dagegen bereits eine klarere Tektonisierung und eine stärkere Trennung von Vertikalgliederung und Fensterteilung auf.

Das mit der Kirche St. Ignaz verbundene Kolleggebäude, der zweite große Klosterbau der Prager Jesuiten, zeigt dagegen den Fassadenstil des Klementinum in einer bedeutsamen Wandlung. Die Pilaster sind auf zwei Stockwerke beschränkt: eine Mäßigung des Vertikalismus ist erfolgt, das Gebälk ist durchgezogen, die Fenster stoßen also nicht mehr zum Dachansatz empor. Die gewaltige Höhe des Sockels ist noch ein Zug des Stiles der vorangegangenen Jahrzehnte (Czernin-Palais), aber er ist mit der Pilasterzone zum Ausgleich gebracht. Die Pilaster sind gestaffelt, ebenso wie die Fensterbahnen, so daß nun ein leichtes, lockeres Herausgleiten aus dem Mauergrund erreicht ist und die Vertikalen wie lebendige Ballungen der Architekturmasse erscheinen. Auffallend ist auch die ganz einfache Gestalt der Fenster, ohne plastische Rahmung und Verdachung. Hier ist ein neuer Stilkreis wirksam geworden, wie er seit 1680 in den klassisch reduzierten Formen Matheys zum Ausdruck kam. Damit sind wir bei der Frage nach der Stellung des eigenartigsten Künstlers im Prager Barock angelangt.

8) J. J. Morper, Taf. 66—68, 75.

9) vgl. die Veröffentlichung der Pläne in den Památky archeologické a místopisné, 1934, T. 57. In dem Prager Stadtprospekt von Ouden-Allen um 1685 ist die Kirchenfassade von St. Ignaz abweichend von der ausgeführten Form und von der erhaltenen Entwürfe gestaltet, aber in stilistischer Übereinstimmung mit der Gliederung der Fassade der Konventbauten. Abb. bei Wirth, Praha v obrazech pěti století, Prag 1935, und neuerdings: A. Novotný, Zmizelá Praha 6. Grafické Pohledy 1493—1850. Prag 1946. S. 40 Abb. 5, und Taf. VIII. Zur Datierung des Stadtprojektes vgl. H. G. Franz, Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer. Brünn 1942. Anmerkungsteil.

Die achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts sind in Prag wie in Wien Entscheidungsjahre. Es stehen sich hier zwei Stilextreme gegenüber: der sparsame maßvolle Stil Matheys und der aus der Tradition der Oberitaliener erwachsene Stil kompakter Massenwirkung. Um 1680 erhielt das Prager Bauen von zwei Seiten neue Impulse: einmal durch die Bautätigkeit des Franzosen Jean-Baptiste Mathey, den der Prager Erzbischof 1675 aus Rom nach Prag brachte, und dann durch das Auftreten des Guarini, der 1679 einen Entwurf für die Prager Theatinerkirche lieferte, der aber nicht zur Ausführung kam. Guarinis Wirkung begann erst um 1700 mit der Bautätigkeit des Christoph Dientzenhofer. Die Bautätigkeit der „Comasken“ ging seit 1690 in Prag zurück. Seitdem traten wieder deutsche Baumeister hervor: 1677 Abraham Leuthner, um 1680 Paul Ignaz Bayer und 1678 die Brüder Dientzenhofer, von denen aber nur Christoph Dientzenhofer in Prag geblieben ist und dort die neue Stilphase um 1700 eingeleitet hat. Jean-Baptiste Mathey stammt aus dem burgundischen Gebiet und ist 1630 in Dijon geboren. In den Urkunden wird er oftmals „Mathaeus Burgundus“ genannt. Er kam um 1655 nach Rom, wo er als Maler in den Kreis um Lorrain trat, der sich um eine klassisch gereinigte und veredelte Kunst bemühte. Er war hier noch in erster Linie Maler. Die Architektur trat für Mathey erst in den Vordergrund, als er vom späteren Prager Erzbischof Johann Friedrich von Waldstein, der ihn in Rom kennengelernt hatte, 1668 nach Königgrätz und dann nach Prag berufen wurde. Die Bedeutung Matheys besteht darin, innerhalb der Prager Architektur des 17. Jahrhunderts einen neuen Sinn für geregelte Proportionen und für eine verfeinerte Oberflächengliederung entwickelt zu haben. Eine differenzierte Durchformung der Wand tritt an die Stelle der ungefügten Mauer Massen der Oberitaliener. Die lombardische Architektur zeichnete sich durch eine übertriebene Schwere der Formen und durch riesenhafte Vertikaldimensionen aus, die alle horizontalen Unterteilungen überspielten. In gleichmäßiger endloser Reihung stehen an den Fassaden des Palais Czernin oder des Klementinum in Prag die Vertikalen nebeneinander, was ihre beliebige Vermehrung ermöglicht. Mathey gab seinen Bauten nun eine rhythmische Bewegtheit des Umrisses. Der Baublock ist nicht mehr einfacher Kubus, sondern gliedhaftes Gefüge, von Risaliten durchbrochen, die bis in die Dachzone hinaufreichen (vgl. Palais Toskana, Prag).<sup>10</sup> Das ist französisches Erbe, ebenso wie die Feinheit der Wandgliederung. Im Palaisbau bevorzugte er die „kleinen“ eingeschossigen Ordnungen. Die Gliederungsformen werden auf ein Geschoß beschränkt, sie werden in ihrer Plastizität weitgehend gemildert, so daß sie linienhaft dünn erscheinen, die Wandebene nicht zerstören, sondern dieser aufliegen: fast immer sind es nur einfache Lisenen, die mit dem Gesims je ein Fenster rahmenartig einfassen. Die Fen-

10) J. J. Morper, J. B. Mathey. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 1927. Dort Abb. der im folgenden erwähnten Bauten. Abb. des Palais Toskana bei H. W. Hegemann, Die deutsche Barockbaukunst Böhmens. München 1943. S. 68.

sterrahmen haben eine ganz schlichte Gestalt im Gegensatz zu den komplizierten Umrißformen, die die Italiener zur gleichen Zeit am Czernin-Palais und anderswo zeigten. Der flächige, die Gliederung reduzierende Stil François Mansarts, der schon für Fischer von Erlach (am Salzburger Priesterhaus, 1693, und am Palais Strattmann in Wien, 1693) bedeutsam geworden war, bildete auch die Grundlage von Matheys Fassadenstil. Die Plastizität aller Glieder ist so gemildert, daß nur eine zarte Schichtung im ganzen Oberflächengefüge herrscht. Anstelle des steilen Vertikalismus und der Längung der Fenster steht die horizontale Teilung als bestimmender Faktor, denn die Maße der Fenster stehen in einem ausgeglichenen Verhältnis zum Ganzen der Fassade.

Das Hauptwerk Matheys im Palaisbau war das Palais des Erzbischofs in Prag (1675—84), das bei einem Umbau des 18. Jahrhunderts durch J. Wirch (1735) die ursprüngliche strenge Gliederung Matheys verloren hat, so daß man einer Beurteilung den erhaltenen Plan Matheys zugrunde legen muß. Ohne Schwierigkeit wird man das gleiche Gliederungsprinzip an der kaiserlichen Reitschule auf dem Hradschin (1694), an dem Palais Toskana (um 1680) — für das es keine urkundliche Nachricht gibt, um es Mathey zuzuweisen — und an dem Südflügel des Klosters Strahov (1682—84) wiederfinden.<sup>11</sup> Die Gliederungsformen sind jeweils so zurückhaltend in der Ausladung, daß sie in der Gesamterscheinung des Baues aufgehen. An der Reitschule und den Bauten in Strahov ist zwar noch eine Zusammenfassung der Fassaden unter eine große durchgehende Ordnung vorhanden, aber die endlose Dehnbarkeit der Achsen in der Höhe, wie sie bei den Italienern gesucht war, ist aufgegeben. Nur zwei Geschosse Fenster werden jetzt umschlossen. Die Fenster haben nur ganz einfache Rahmen. In Strahov sind sie in der Höhe unterschieden und außerdem sind die oberen kleiner. Die Pilaster sind überall von toskanischer Ordnung, so daß sie sich fast lisenenhaft der Wand anschmiegen, ohne daß sich das Kapitell heraushebt.

Am Schloß Troja (1679—1696), werden die Architekturprinzipien Matheys besonders deutlich: die dreiflügelige Anlage zerlegt sich scharf in Einzeltrakte. Über den Querflügeln erheben sich turmartige Aufbauten und die Mitte ist als überhöhter Trakt herausgehoben. Diese enthält einen großen zweigeschossigen Saal, so daß die räumliche Ordnung des Inneren auch im Äußeren sichtbar wird. Das ist ebenfalls etwas Neues, denn die bisherigen Bauten waren bestrebt, alle räumlichen Teilungen hinter den gewaltigen kubischen geschlossenen Baublöcken zu verbergen. Jetzt wirkt der Raum auch nach außen und bestimmt die Anlage des Baues. Für die Gliederung ist auch hier ausschlaggebend, daß die Höhentendenz innerhalb der Kolos-

<sup>11</sup>) vgl. O. Stefan, Zur römischen Richtung in der Prager Architektur, Památky archeologické 1934, Abb. 32, mit einer Übersicht der verschiedenen Fassadensysteme Matheys am Palais Toskana und an der kaiserlichen Reitschule; Abb. 33 mit dem nicht ausgeführten Entwurf Matheys zur Südfront von Kloster Strahov, A. Novotný, S. 53, Abb. 11.

salpilaster gemäßigt ist, indem diese zwei gleichhohe Fenster umschließen, die aber nicht mehr zu vertikalen Einheiten zusammengefügt sind, sondern vereinzelt stehen. Mit einfachen Rahmenformen, charakteristisch für Mathey, stehen sie locker im jeweiligen Wandfeld, das zwischen den Pilastern noch durch einen Lisenenrahmen umschlossen wird. Mathey macht hier kleine barocke Zugeständnisse: die hohen Pilaster haben komposite Kapitelle. Sie verleihen dem Bau eine größere Lebendigkeit, als es bei den toskanischen Kapitellen der Fall war. Man sieht auch an den Einzelformen, wie an den hängenden Konsolen der oberen Fenster, den bewußten Anschluß an barocke Motive des gleichzeitigen Prager Bauens. Der Baublock wird jedoch nicht aufgerissen und aufgeschlitzt wie in der Architektur der Lurago und Orsini, sondern bleibt als geschlossene Wand sichtbar. Neben Mansart hat sicher auch das Vorbild Berninis (Palazzo Odescalchi, Rom) auf Matheys Wandgliederung gewirkt. Diese schwer-einfachen Formen des römischen Hochbarock sind verbunden mit einer Zerlegung und Bewegtheit des Baukörpers, der Umrisse erreicht, die unrömisch und unitalienisch und als französisches Erbgut anzusprechen sind.

Von den klassisch-schlichten Fassadenteilungen Matheys ist Fischer von Erlach wohl in seiner Frühzeit (vor 1690) beeinflusst gewesen, als er den Trakt des Ahnensaales in Frain (1688) und das Reitstallgebäude in Eisgrub (1687) schuf. Diesen Einfluß auf Fischer hat man seltsamerweise noch nicht gesehen, obwohl man weiß, daß er mit der allergrößten Hochachtung von Mathey gesprochen hat.<sup>12</sup> Man hat lediglich darauf verwiesen, daß Fischer offenbar den Typ der Zentralkirche mit längsgestelltem Oval von Mathey übernommen habe. Das ist höchst unwahrscheinlich, denn diesen hat er sicher schon in seiner römischen Zeit kennengelernt, von Borrominis S. Carlo u. a.

Zwei kirchliche Zentralbauten hat Mathey in Prag geschaffen, die Kreuzherrenkirche (1679—1688) und die St. Josefskirche der Karmeliterinnen auf der Kleinseite (1682—1692). Die Kreuzherrenkirche in Prag, zu der ein bisher unveröffentlichter Fassadenriß im Landeshauptarchiv in Dresden abgebildet ist (Abb. 6), ist in ihrer Außenerscheinung im gleichen Sinne wie Matheys Palais als Reduktion einer römisch barocken Fassade in die unplastische Formensprache der französischen Klassik aufzufassen. Der gesamte Baukörper ist als geschlossen-massiver Klotz geformt, auf dem die Kuppel aufsitzt. Das Innere ist von ihm ummauert und tritt nicht fühlbar zutage. Die Kanten sind konkav eingetieft, was noch mehr dazu beiträgt, das Gefühl für das dahinterliegende Raumvolumen zu vernichten (der Raum müßte konvex in Erscheinung treten, um plastisch fühlbar zu werden). Das seltsamste an Matheys Fassade ist, daß das gesamte gliedernde Gerüstsystem in den Kubus des Baues hineingenommen, gleichsam in ihn hineingedrückt ist. Selbst der abschließende Giebel ist nicht frei, sondern nur der Attika vorgeblendet, die ihn überragt. Die Pilaster sind ganz dünn, die Wand

12) vgl. H. Sedlmayr, Zum *œuvre* Fischers von Erlach, Belvedere 11, 1932.

ist gefugt, als wäre sie aus gleichmäßigen, aber sehr kleinen Quadern errichtet. Die Fugen sind sehr schmal, die Wand wirkt dadurch wie leicht geätzt. Fenster und Nischen sind ohne plastisch vortretende Rahmung. Alles ist auf Fläche eingestellt, nur der Giebel und das Kranzgesims treten plastisch heraus. Dabei sind interessanterweise in diese flächige Struktur latente barocke Vorstellungen hineingetragen. In der Mitte ist das Kranzgesims gesprengt durch das hohe Mittelfenster. Die Wand liegt hier um eine dünne Schicht tiefer als die der seitlichen Achsen, indem sich die Pilaster zurückstaffeln und sogar noch eine Lisenenrahmung eingeschoben ist. An der Attika und am Sockel treten ganz flache Blendplatten auf. Die Fassade bedeutet in dieser Reduktion aller plastischen Gliederung zugunsten des Blockes eine Anpassung an den Prager Geschmack und erscheint dadurch wie eine bewußte Korrektur des Stiles der Oberitaliener. Denn die blockhafte Schwere, die Prags Formempfinden so tief im Blute lag, ist auch hier verwirklicht, aber in klassisch-gereinigten Formen durchgeführt. Die Fenster und Nischen sind nicht mehr vertikal verbunden, sondern stehen frei auf der Wandfläche.

In der Kuppel folgt Mathey uneingeschränkt römischen Vorbildern. Tambour und Kuppel sind nach dem Vorbild von Michelangelos St. Peter-Kuppel und der von St. Andrea della Valle in Rom barock zerlegt in vorgelegte Pfeiler bzw. Wulste. Der Gegensatz zur schwer gebundenen Gestalt der Fassade ist wohl bewußt gewählt.

Die Anlage des Inneren besteht aus zwei Zentralsystemen, die einander folgen, das erste ist um einen oblongen Raum mit abgeschrägten Ecken gruppiert, über dem die hohe ovale Kuppel sitzt, das zweite ein queroblonges Rechteck mit einfacher Hängekuppel. Das zu erkennen ist wesentlich. Beide Zentralsysteme, das große und das kleine, sind so aneinander geschoben, daß je ein Nebenjoch an der Verbindungsstelle ausgelassen ist. Der Chor wirkt dadurch nicht bloß angeschoben, sondern gewinnt eine gewisse selbständige Bedeutsamkeit gegenüber dem Hauptraum. Eine Spannung zwischen beiden ist vorhanden. Die Wandgliederung des Inneren ist ganz im geläufigen Stil des Mathey gehalten. Die Pilaster sind ganz unplastisch dünn und schmal und das Gebälk springt kaum vor. Die Rahmen der Nischen sind schmal und schlicht und liegen der Wandfläche an. Die Fläche wird kaum verlassen.

Die Gliederung dieses Raumes muß man sich vor Augen halten, wenn man den nächsten Kirchenbau beurteilen will, der in Prag Matheys Namen trägt, die St. Josefskirche (Abb. 7). Sie ist in der Architektenfrage der umstrittenste Bau, den Prag wohl überhaupt aufweist. Sie kann keineswegs uneingeschränkt als Matheys Werk betrachtet werden. Mathey selbst nimmt in einer Aufstellung seiner Bautätigkeit im Jahre 1686 für sich in Anspruch, die „pianta“ zu ihr geliefert zu haben. 1696 bestätigt dies nochmals Graf Sternberg in einem Schreiben. Im Widerspruch damit hat Fischer von Erlach eine Nachzeichnung des Längsschnitts und des Grundrisses der Kirche hinterlassen, die

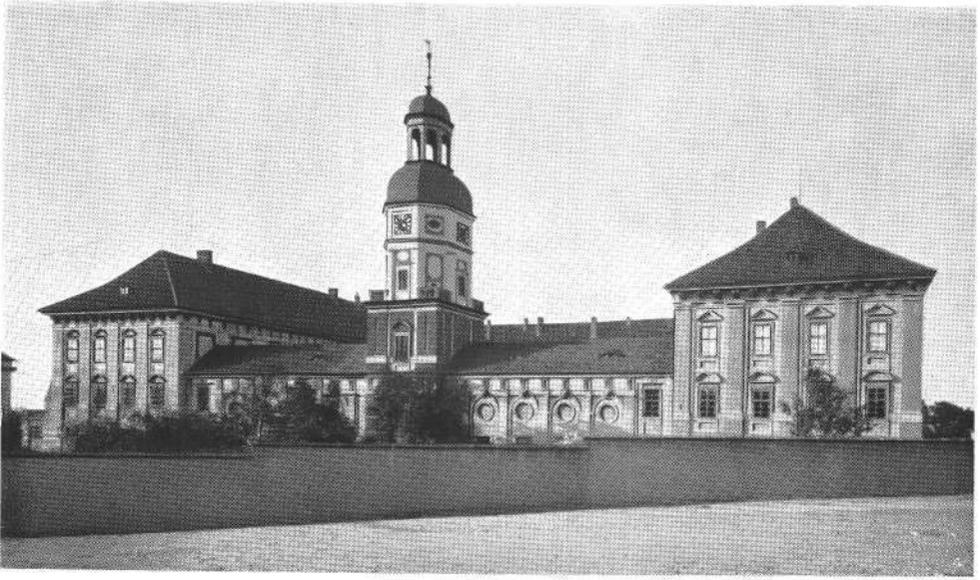


Abb. 1

Schloß Raudnitz  
Foto Marburg



Abb. 2

Jesuitenkonvent in Kuttenberg  
Foto Marburg

Abb. 3

*St. Georg auf dem Hradschin, Prag*  
*Foto Marburg*



Abb. 4

*Palais Czernin, Prag. Innenhof*  
*Foto Marburg*



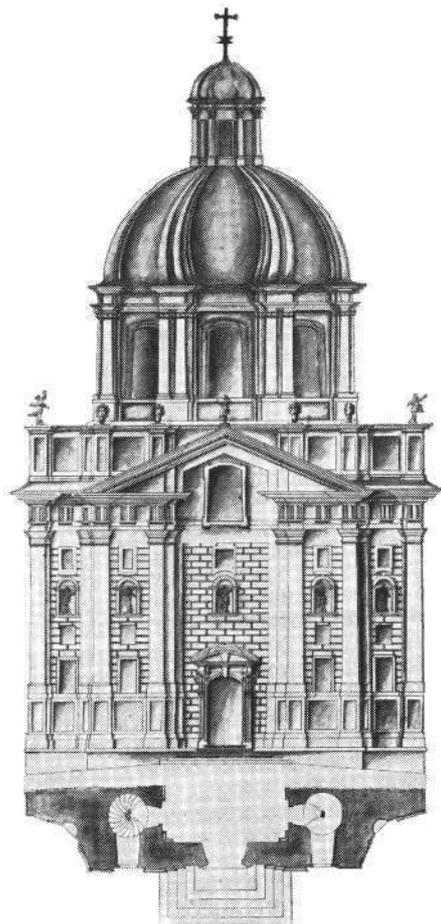


Abb. 5  
*Palais Czernin*  
 Aufriß der Hauptfront nach  
 Abraham Leuthner  
 Foto Marburg

Abb. 6  
 Jean-Baptiste Mathey:  
 Entwurf zur Kreuzherren-  
 kirche in Prag.  
 Landeshauptarchiv, Dresden  
 Foto Marburg

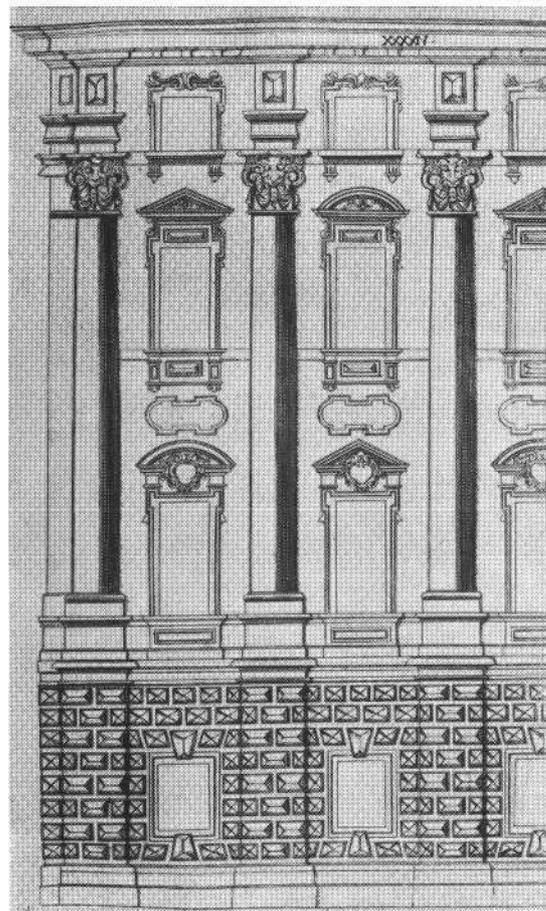


Abb. 5



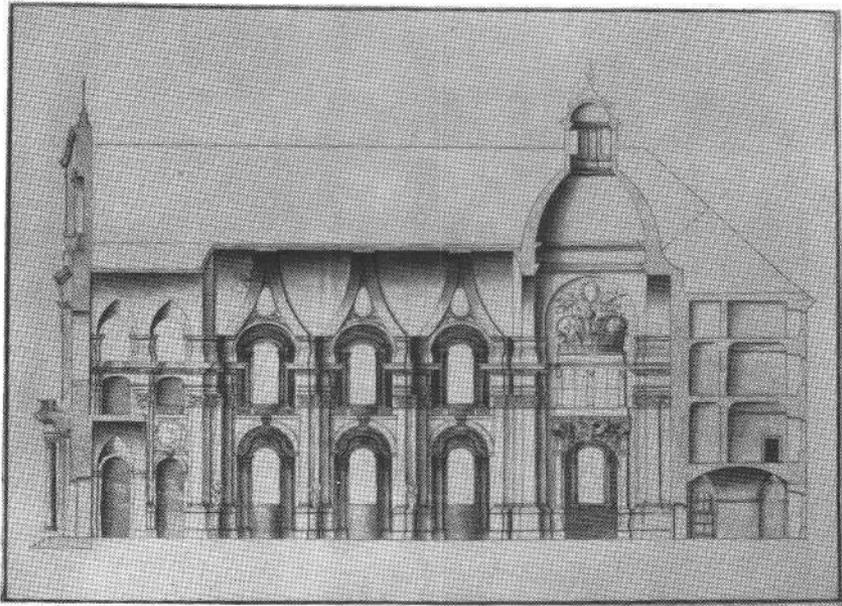


Abb. 9

*St. Niklas, Prag. Längsschnitt. Grundrißentwurf Christoph Dientzenhofers (Plankopie?). Archiv des Frhn. v. Ritter zu Groenesteyn, Kiedrich*

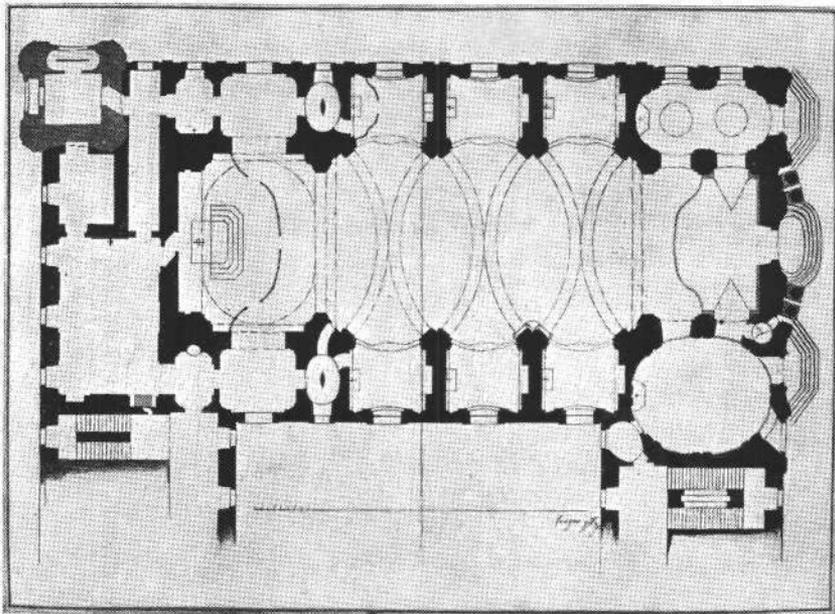


Abb. 10

*St. Niklas, Prag. Grundrißentwurf Christoph Dientzenhofers (Plankopie?). Archiv des Frhn. v. Ritter zu Groenesteyn, Kiedrich*



*Abb. 11*

*Pfarrkirche in Lomnitz  
Foto Illek u. Paul, Prag*

er eigenhändig beschriftet hat als „nach einer Zeichnung des Abraham Paris in Rom“ gemacht.<sup>13</sup>

Die Fassade von St. Josef fällt beim ersten Blick schon aus dem Werk des Mathey heraus. Mit ihrer starken Durchsetzung durch lotrechte Bewegungsströme und der gleichzeitigen horizontalen Überklammerung dieser Vertikalstreben schließt sie an die Architektur-Formen der Oberitaliener an. Die gesteigerte, fast qualvoll pathetische Plastizität steht im Widerspruch zu Matheys Stil. Aber auch die Gliederung des Inneren ist nicht seinem sonstigen Werk einzufügen. Einem gestreckten Ovalraum sind seitlich je drei Nischen angefügt, von Doppelsäulenstellungen eingefast, die sich in die Gebälk- und Attikazone hinauf verkröpfen. S. Maria dei monti (1662) in Rom von Rainaldi kann als das Vorbild angesprochen werden, nur ohne die erwähnten Säulen. Diese Plastisierung der Raumgrenzen kennen wir bei Mathey sonst nicht. Die Freisäule findet sich bei ihm überhaupt nicht (eine gewisse Ausnahme bildet nur das Palais Toskana). Sein Gliederungsprinzip ist die flächige Schichtung (Inneres der Kreuzherrenkirche). Die dekorativen Elemente schließen sich wie die Formen an der Fassade der gleichzeitigen Architektur der Orsi und Lurago an (die „gehornten“ Rahmen der Emporenöffnungen, die Konsölechen und die Bänder in und über den Nischen). Mathey kommt für das Innere als Autor so wenig in Frage wie für die Fassade. Sein Anteil kann ein Erstentwurf gewesen sein, durch den vielleicht die Grundriß- und die allgemeine Raumform festgelegt wurden. Während der Bautätigkeit, die 1682 einsetzte, ist dieser Plan vermutlich abgeändert worden. Man hat eine andere Fassade vorgesetzt und im Inneren die Säulenstellungen nebst Details hinzugefügt. Da man weiß, daß der Leiter des Baues ein P. Ignatius de Gesu war, darf man vielleicht in diesem den Urheber der Abänderungen der Matheyschen „pianta“ sehen. Es liegt eine offensichtliche Ablehnung des fortgeschrittenen flächigen Stils des Mathey vor, unter Bevorzugung der altertümlicheren massig schweren Formen, wie sie das Prager Barock um 1650—80 ausgebildet hatte. Um diesen Tatbestand kommt man nicht herum, wenn man die Architektenfrage von St. Josef lösen will. Die Fassade von St. Josef stellt einen Sieg der alten oberitalienischen Formen über die klassisch-schlichten des Mathey dar.

Über Matheys Bedeutung ist zusammenfassend zu sagen: Mathey hat den französischen Stil klassischer Mäßigung und unplastischer Wandgliederung in das Prager Bauen eingeführt. Gleichzeitig damit werden durch Guarino Guarinis Auftreten die extremen Formen des italienischen Hochbarock bekannt. Diese haben in keiner zweiten deutschen Landschaft so lebendige Aufnahme und Weiterbildung erfahren, wie in Böhmen durch die beiden Dientzenhofer, Vater und Sohn, Christoph und Kilian Ignaz. Der Stil Matheys wird um 1700 von dem neuen bewegten Stil abgelöst, den Christoph Dientzenhofer und Santini Aichel ausgeprägt haben. Die sparsam-schlichten Glieder-

13) vgl. J. J. Morper und H. Sedlmayr.

formen haben aber nachgewirkt und sind für die Wandgestaltung beider bedeutsam geworden. Christoph Dientzenhofer hat freilich in der Gesamtaufassung auf die Vorliebe für schwere Massenwirkung zurückgegriffen, wie sie seit 1650 maßgebend war.

## II. Zum Werk des Christoph Dientzenhofer

### 1. Unbekannte Pläne zur St. Niklaskirche, Prag-Kleinseite

Seit meinem Versuch, Christoph Dientzenhofer als den Schöpfer einer geschlossenen Gruppe böhmischer Kirchen anzusehen, sind Pläne bzw. Plankopien zu zwei dieser Kirchen ans Licht gekommen — im Archiv der Frhn. von Ritter zu Groenesteyn in Kiedrich —, die die Frage der Zusammengehörigkeit dieser Bauten erneut aufwerfen und eine Stellungnahme fordern. Dazu treten einige Entwürfe aus einem Codex mit Plänen zu Jesuitenbauten des 17. und 18. Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek, die klärende Hinweise zur Baugeschichte von St. Niklas liefern. Es wird dabei die Bedeutung bestimmter, durch die Tradition gegebener Kirchenbautypen für die Baugruppe des Christoph Dientzenhofer deutlich. Diese Raumtypen werden in auffallender Weise beibehalten und lediglich nach neuen Gesichtspunkten variiert.

Die Jesuiten haben im Anfang des 18. Jahrhunderts in der St. Niklaskirche auf der Kleinseite die bedeutendste Prager Barockkirche geschaffen. Mit diesem Bau ragt die Bautätigkeit der Prager Jesuiten in das Bereich der höchsten Architektur hinauf. 1703—1715 errichtet, ist St. Niklas, vor allem in der Fassade, der bedeutendste Bau des ganzen böhmischen Barock. Sie steht zeitlich am Ende der ganzen Bautätigkeit des Ordens in Prag und hat daher Anteil an dem großen Aufschwung der Barockarchitektur im Anfang des 18. Jahrhunderts in den österreichischen und deutschen Ländern. Als Architekt ist Christoph Dientzenhofer überliefert. Zur Kirche wurde schon 1673 zusammen mit dem Profeßhaus der Grundstein gelegt und 1676 wurde mit dem Baumeister Domenico Orsi ein Bauvertrag geschlossen, der uns erhalten ist. Jedoch erst 1703 wurde mit der Ausführung begonnen, nach einem neuen Plan.<sup>14</sup> Für die Gestalt dieses endgültigen Baues ist aber der ursprüngliche Entwurf nicht ganz bedeutungslos gewesen, denn von ihm ist offenbar die Raumform übernommen worden, die Wandpfeilerhalle mit seitlichen Kapellen und Emporen darüber. Dieser Ausgangsplan ist in einigen Blättern der Pariser Nationalbibliothek erhalten.

Bestimmungsgemäß mußten die Jesuiten die Pläne von allen Bauvorhaben zur Begutachtung an das Ordensgeneralkapitel in Rom senden. Dieser Vor-

14) Für Einzelheiten zur Baugeschichte verweise ich auf den Anmerkungs- teil meines Buches, Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer, Brünn 1942. Dort ist auch reichhaltiges Bildmaterial zu allen im folgenden erwähnten Bauten zu finden, worauf weiterhin nicht mehr gesondert verwiesen wird.

schrift haben wir an mehreren Stellen die Erhaltung eines großen Planmaterials zu danken, das bei der Aufhebung des Jesuitenordens in die Archive und Sammlungen gelangt ist. Den umfangreichsten Bestand besitzt die Pariser Nationalbibliothek in einem Klebeband mit Plänen für die österreichische Provinz des Ordens.<sup>15</sup> In diesem Band befinden sich auch die Entwürfe zum Jesuitenkloster der Prager Kleinseite. Fünf Grundrisse der verschiedenen Stockwerke sind erhalten. Für uns ist allein Nr. 2 wichtig, da nur in ihm die Grundrißaufteilung und Wölbung der Kirche wiedergegeben ist (Abb. 8). Dieser Grundriß gibt allerdings wohl nicht den Plan Orsis von 1676 wieder, sondern er muß später datiert werden. Die Kirche war als vierjochige Anlage ohne Querhaus geplant. Tiefe Kapellen zwischen Wandpfeilern mit schmalem Durchgang begleiten sie an beiden Seiten. Vermutlich sollten Emporen darüber liegen, zu denen der Zugang über die eingebauten Treppen und die westliche Empore zu gewinnen war. Mit großer Wahrscheinlichkeit war eine Emporenhalle geplant, wie sie von Dientzenhofer am Anfang des 18. Jahrhunderts ausgeführt wurde.

Christoph Dientzenhofer kam erst 1685, dreißigjährig, nach Prag.<sup>16</sup> Wir wissen nicht, ob er damals schon sofort in die Dienste der Kleinseitner Jesuiten trat. Wenn er die Raumform aus dem alten Plan für den Neubau übernommen hat, darf man vermuten, daß diese von den Jesuiten im 17. Jahrhundert häufig verwendete Form dem Baumeister aufgetragen wurde. Geändert wurde nach seinem Plan folgendes: 1. Die Vorhalle ist schmaler als das Mittelschiff geworden und in zwei Joche unterteilt. 2. Der Chor erhält ungefähr die gleiche Tiefe wie die Eingangsjoche. 3. Durch beides wird die Kirche länger und schneidet nach Osten in den Trakt des Professorehauses ein. 4. Im Westen schiebt sich auf der Nordseite die Totenkapelle ein. In dieser ist vielleicht das Mauerwerk des Turmes der gotischen Vorgängerin der St. Niklas-kirche verwandt worden (alte Stadtansichten zeigen den Turm an dieser Stelle).

Der Plan des 17. Jahrhunderts ist für uns insofern wertvoll, als er zeigt, daß Dientzenhofer eine festgelegte Raumform übernommen hat. Einzig das

15) Eine Erwähnung und Aufzählung der Pläne brachten schon Z. Wirth und J. Jíra in den *Památky archeologické*, zitiert bei Franz, Kirchenbauten.

16) Die biographischen Angaben in meinem Buch „Kirchenbauten“ sind teilweise zu berichtigen, indem genauere Angaben zur Verfügung stehen. Der Vater des Christoph Dientzenhofer Georg Dientzenhofer (der Ältere) ist 1654 von Oberulpoint bei Au in der Nähe von Aibling (jetzt Pfarrei Litzldorf) in Bayern nach St. Margarethen bei Flintsbach gezogen. In seinem dortigen Anwesen „Zum Guggen“ (Hausname noch heute erhalten) ist Christoph Dientzenhofer als ältestes von vier Kindern geboren. Der Vater Georg hatte sich 1642 ein zweites Mal verheiratet, mit Barbara Thanner. Aus dieser Ehe stammen folgende Kinder: 1. Christoph, 7. Juli 1655; 2. Barbara, 3. Nov. 1657; 3. Leonhard, 20. Febr. 1660; 4. Johann, 25. Mai 1663 (Taufbuch der Pfarrei Flintsbach Bd II, S. 13, 20, 31, 47). Der Vater Georg ist am 20. Febr. 1673 gestorben. Ich verdanke diese Angaben Herrn Pfarrer Alois Roeder in Flintsbach. Vgl. auch A. Mitterwieser, *Herkunft und Heimat der Dientzenhofer*. München 1943.

Raumbild war zu gestalten; die Raumfolge und die Raumanordnung lagen fest.

Der heutige Bau von St. Niklas zeigt die Idee Christoph Dientzenhofers nicht mehr in reiner Form. Der Chor ist erst von seinem Sohn Kilian Ignaz um die Mitte des Jahrhunderts angefügt und außerdem ist die Gliederung der Gewölbe verändert worden. Den ursprünglichen Entwurf Christoph Dientzenhofers haben uns zwei der Pläne überliefert, die im Archiv in Kiedrich aufgetaucht sind (Abb. 9, 10).<sup>17</sup> Durch sie sind Vermutungen bestätigt worden, die ich bereits früher geäußert hatte. Die Kirche sollte mit einem Chor, der in den Ausmaßen ungefähr dem Eingangsjoch entsprach, schließen und damit vor dem östlichen Flügel der Konventsgebäude enden. Das Gewölbe aber sollte durch sphärisch gekurvte Gurte geteilt werden, die die Bewegung der konvex vorgekurvten Pfeiler und ihrer in die Diagonalstellung gedrehten Pilaster nach oben fortsetzen. Ob diese Gurte je ausgeführt und erst nachträglich bei Anbringung des großen Deckenfresko im Jahre 1750 abgeschlagen wurden, oder ob sie überhaupt nicht zur Ausführung gekommen sind, wissen wir nicht.

## 2. Die emporenlose Wandpfeilerhalle bei Dientzenhofer

Daß der Architekt in der Durchbildung des Raumes von St. Niklas sich nicht frei bewegen konnte, wird jedem klar, der von hier auf das zweite Hauptwerk Dientzenhofers, die Benediktiner-Klosterkirche in Břevnov bei Prag (1707—1715) blickt. Auch da ist er von einem Bautypus des 17. Jahrhunderts ausgegangen, der in Böhmen eine große Rolle gespielt hat, von der emporenlosen Wandpfeilerhalle. Hier hat er aber tiefer in die überlieferte Form eingegriffen. Die gesamte Raumanlage hat er seiner Idee unterworfen und zu einer Einheit verschmolzen.

Die gleiche emporenlose Wandpfeilerhalle mit zwei oder drei seitlich zentralbauartig erweiterten Mitteljochen liegt allen weiteren Kirchenbauten des Architekten zugrunde. Diese Raumform ist in Böhmen schon vorher bekannt. Aus dem späten 17. Jahrhundert haben wir in der mährischen Pfarrkirche in Lomnitz (Lomnice) ein schönes Beispiel einer derartigen Anlage (Abb. 11).

Im 18. Jahrhundert erscheint sie in der 1711 begonnenen St. Klemenskirche im Prager Klementinum (Abb. 12, 13). Zu dieser Kirche haben sich unter den Pariser Jesuitenplänen zwei Grundrißentwürfe erhalten. Im ersten Entwurf (Abb. 14) besteht der Mittelteil aus drei Jochen, die von Kreuzgewölben bedeckt sind; diese werden seitlich von Querbogen getragen, die die Wandpfeiler verbinden. Im zweiten Entwurf (Abb. 15) erfolgt die Aufteilung in größere Joche, so daß der erweiterte Mittelteil nur zwei Joche enthält. Das Gewölbe besteht hier aus Mulden- bzw. breiten Flachkuppeln, die seitlich in die Nischen zwischen den Wandpfeilern hineingreifen. Die Jochfolge ist in

17) Die Entdeckung der Pläne ist Herrn Museumsdirektor Dr. Boll, Regensburg zu danken. Herr Dr. Boll hat auch seine Photographien überlassen und ihre Veröffentlichung gestattet. Ein Teil ist bereits in dem Buch von G. Neumann, Neresheim, München 1947, wiedergegeben.

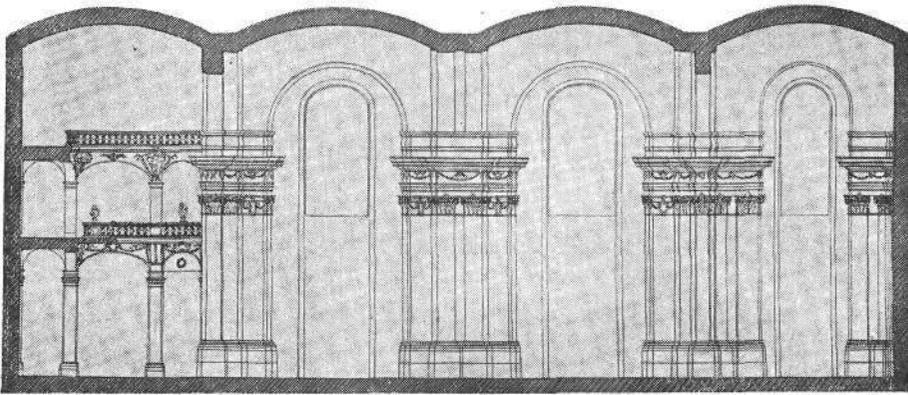


Abb. 12

*St. Klemens, Prag. Längsschnitt*  
*Aufnahme der tschech. Technischen Hochschule, Prag*

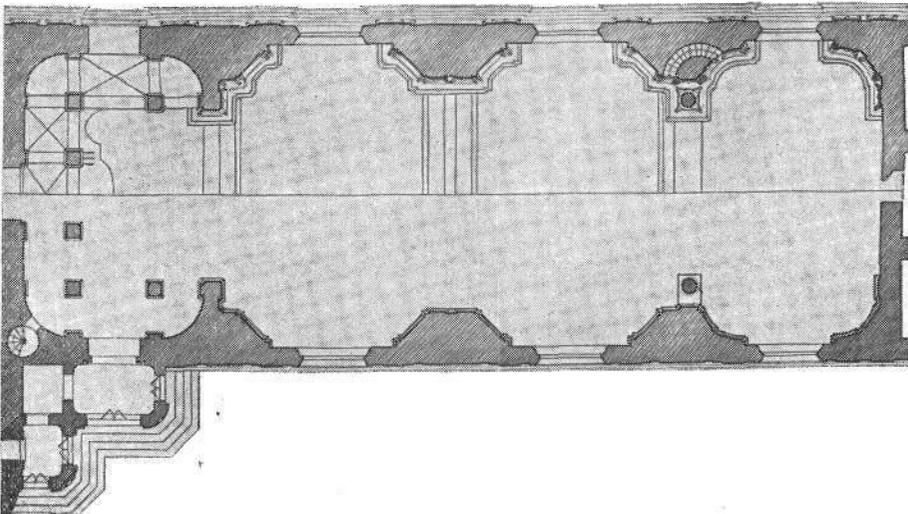


Abb. 13

*St. Klemens, Prag. Grundriß*  
*Aufnahme der tschech. Technischen Hochschule, Prag*

der Wölbung damit stärker unterbrochen zugunsten einer Betonung jedes einzelnen Raumabschnittes.

Christoph Dientzenhofer hat diesen heimischen Raumtypus durchsetzt mit den neuen Ideen kurviger Verschmelzung der Raumgrenzen, die in Italien Borromini und Guarini entwickelt hatten. Wahrscheinlich sind sie von Guarini selbst, der 1679 einen Kirchenentwurf für die Prager Theatiner geliefert hat, in Böhmen eingeführt worden. Vielleicht hat auch Lukas von Hildebrandt mit seinem Frühwerk, der Laurentiuskirche in Deutsch-Gabel (1699) diesen Einfluß vermittelt, dem er in seinen späteren Wiener Bauten freilich nicht mehr gefolgt ist.

Die Einsicht, daß die Wandpfeilerhalle mit geweitetem Mittelteil und sich gleichendem Eingangs- und Chorjoch vom Typ Lomnitz bzw. St. Klemens, Prag, der gesamten Gruppe von Kirchenbauten zugrunde gelegen hat, die Christoph Dientzenhofer zugeschrieben werden kann, bietet einen wichtigen Gesichtspunkt für die Beurteilung dieser Bauten. In allen ist der gleiche Raumtypus nach ähnlichen Prinzipien umgestaltet, wobei ein deutliches Fortschreiten der künstlerischen Auffassung zu verfolgen ist. Christoph Dientzenhofers Tätigkeit ist nur für Břevnov und St. Niklas in Prag-Kleinseite gesichert. Die anderen Bauten fügen sich jedoch typologisch wie chronologisch-genetisch mit diesen zu einer einheitlichen Gruppe. Wir wollen die einzelnen Stufen der Umformung betrachten, um die zeitliche Folge zu untersuchen.

Die Umbildung der Wandpfeilerhalle beginnt in dem frühesten Bau der Klosterkirche in Wobořišt (zwischen 1699 und 1707 begonnen). Die geradlinigen Raumgrenzen einer Kirche vom Typus des ersten Planes für St. Klemens, Prag (vgl. Abb. 14), werden im erweiterten Mittelbau kurvig ausgebogen. Zwischen den Wandpfeilern liegen — unter kurzen Quertonnen — ganz schmale Seitenkapellen. Die einzelnen Wandjoche sind konkav gekrümmt, jedes Joch in sich, so daß die Pilaster in die Diagonalstellung gerückt sind und der Wandpfeiler spitz zuläuft. Die Mitte ist zentralraumartig erweitert. Eine Zwischenform zwischen Zentralanlage und Langraum liegt hier vor. Die Wölbung der Mitte und ein verschobenes Kreuzgurtgewölbe, das in der Mitte eine illusionistisch gemalte Kuppel freiläßt, machen wahrscheinlich, daß der Entwurf Guarinis zur Prager Theatinerkirche das unmittelbare Vorbild war. In Guarinis Entwurf enden die diagonalen Gurte freilich jeweils unterhalb einer Laterne. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden ergibt sich damit, daß Guarini die einzelnen Raumkompartimente scharf als selbständige kuppelig geschlossene Einheiten heraushebt. Gurtbögen trennen sie und auch in der Wandzone sind sie scharf geschieden. Jedes Joch hat tiefe Absseiten statt der flachen Nischen in Wobořišt, und die Wandpfeiler treten tief in den Raum hinein. In Wobořišt entsteht dank der geringen Tiefe der Achsenbiegung, durch die Flachheit der Kapellen und durch die geringe plastische Ausladung des Wandreliefs (bei Guarini herrschen schweres Gebälk und volle Säulen) ein fließender Übergang der Teile.

Vor allem ist in der Gewölbezone die scharfe Trennung verschwunden.

Die zeitlich sich anschließenden Kirchen, die wir Christoph Dientzenhofer zuschreiben, wandeln und steigern die Raumlösung von Woboříš und führen sie dabei immer weiter von Guarinis Vorbild fort. Man könnte sich fragen, ob vielleicht auch schon Guarini sich in seinem Entwurf zur Theatinerkirche an diesen in Böhmen üblichen Bautyp der Wandpfeilerkirche angeschlossen hat, der ihm möglicherweise von den Bauherren vorgeschrieben worden ist.

### 3. Die St. Klarakirche in Eger

In Kiedrich haben sich neben den Plänen für St. Niklas in Prag auch zwei für die ehemalige Kirche der Klarissinnen in Eger (1707—1711) erhalten (Abb. 16, 17). Die Zuweisung an Christoph Dientzenhofer, die der stilistische Befund ergibt, wird durch diesen zusammenhängenden Planfund noch erhärtet. Es ist auffallend, wie Dientzenhofer auch hier vom gleichen Raumtypus ausgeht wie in Woboříš, aber wir haben es deutlich mit einer fortgeschrittenen Stufe zu tun. Auch hier ist ein Langraum mit eingezogenen schmalen Wandpfeilern — die 3 mittleren Joche springen leicht vor — in gebogene Formen verwandelt. In Eger ist aber die Halle stärker ausgeprägt, indem die Wölbung der quergestellten Seitenkapellen in gleicher Höhe mit dem Hauptgewölbe ansetzt. Das Gebälk ist nicht mehr durchgezogen. Der halbbasilikale Aufbau, Abseitenkapellen und darüber Fenster unter Lünettenbogen, ist aufgegeben.

Die seitlichen Raumgrenzen sind in ihrem gleichförmigen Aufbau zerstört. Die Gleichordnung dreier konkaver Traveen mit Arkadenabschluß im Mittelraum, die in Woboříš ausschlaggebend war, ist in Eger aufgehoben. Im ersten und dritten Joch scheint die Binnenwand durchstoßen. Die Horizontalen des Gebälks sind hier unterbrochen. Im Gewölbe sind die Gurte fortgefallen und allein die Gewölbekappen werden gekrümmt. Segelartig blähen sie sich über den Raum mit windschief-sphärischen Grenzen. Sie stehen aber in ganz logischem Zusammenhang mit der Biegung des Gebälks. Durch die konkave Einziehung der Pilaster werden die Kappen an ihren Aufsatzstellen zusammengezogen, oben krümmen sie sich nach den Seiten aus, die schmälere Mitte scheint hingegen zusammengedrückt. Die breiten Gewölbe sind als die primär bewegten durch aufgesetzte Rahmenleisten hervorgehoben. In Eger sind die Gewölbekappen über den Fensterjochen die „Hauptgewölbe“, die expansiv auf die benachbarten übergreifen. Die Gewölbe über den festen Wandtraveen sind dagegen nur Verbindungsteile. Sie sind schmaler und flacher als die anderen und kaum merklich nach oben gebuchtet, während die zwei breiten Hauptgewölbefelder entschiedener gewölbt sind. Die Gewölbeordnung ist synkopisch: in der Wandzone neutral füllenden, also „negativen“ Jochen entsprechen im Gewölbe „positive“ und umgekehrt. Durch die Seichtheit des „Zwischengewölbes“ entsteht an der Deckenzone ein leichtes Fluktuieren, das im Gegensatz zu den dynamischen Stößen der Wandflucht

steht, die durch das Zurücksinken der neutralen Zwischenwände ruckartig zerlegt wird. Die Gewölbemasse ruht auf den eingestellten Wandpfeilern und erscheint wie im gotischen Kreuzrippengewölbe mit dem Träger eng verbunden. Die gemeinsame Krümmung läßt die Verbindung besonders deutlich hervortreten. Die Wand wird als ungegliederte Grenzfläche negiert und durch große Fenster im Licht aufgelöst. Die vertikale Tragleistung ist auf wenige Teile konzentriert. Dieses zerlegte Tragen zeigt im Grundriß die Zusammenballung der Wandmasse auf einige beschränkte Stellen. Es bestimmt auch die Gliederung des Äußeren. Wo das Gewölbe aufsitzt, biegt sich die Wand zu einem spitzkantigen Pfeiler nach außen, der mit der reziproken Biegung des Inneren die gewölbetragende Mauermaße bildet. Der Außenbau der Klarissinnenkirche in Eger geht mit der Struktur der Innenwände überein und zeigt die gleichen gebogenen strebepfeilerartigen Bildungen.

#### 4. Die Klosterkirche Břevnov

Als nächste Stufe des umgebildeten Wandpfeilerbaues folgt die Klosterkirche in Břevnov (1708—1715), von der wir ausgegangen sind. Die Grundform bildet hier eine Anlage mit einem nur zweijochigen geweiteten Mittelraum, wie sie in der Kirche von Lomnitz in einfacher Gestalt vorliegt. Der Vergleich der Kirche von Lomnitz mit der von Břevnov zeigt sehr instruktiv die neue Form, die Dientzenhofer jetzt aus diesem überlieferten Raumtypus gestaltet hat. Gegenüber Wobořišt und Eger fällt in Břevnov die Dynamisierung aller Formen des Raummantels auf. Die Biegung ist in den Wandpfeilern zu dynamischer Unruhe gesteigert, wie es vor allem im Gebälk zutage tritt. Sie erscheinen aus der Ruhelage verschoben, zusammengepreßt und vorgezogen. Die Pilaster sind in die Schräglage mitgerissen und haben die Gewölbejoche mit sich ausgebogen. Das Gewölbe erscheint durch die Biegung zerrissen und eingekrümmt zu Segelgewölben. Die illusionistische Malerei unterstreicht den synkopischen Wechsel der Gewölbekompartimente. Wir werden angeleitet, das gesamte Raumsystem als Umwandlung aus planen, geraden Formen anzusehen. Das Vorbiegen der Pfeiler muß als der Ausgangspunkt der Bewegung angesehen werden, die von hier alle Teile der Raumhülle ergriffen hat. Im Innenraum von Břevnov liegt eine Barockisierung des Raumes von Wobořišt vor, insofern, als alle horizontalen Wandformen eliminiert und die vertikal aufsteigenden freigelegt und isoliert sind. Im Raum von Eger setzt dieser Vorgang ein mit der Zerreißung der Binnenwand (vgl. Abb. 16, 17). Die Wandpfeilerhalle ist in Břevnov zu einem allseitig von kurviger Bewegung umfangenen Raum geworden. Dieser Raum bedeutet den Höhepunkt in der Reihe von Umbildungen dieses alten heimischen Typus.

Zwischen der Kirche in Eger und der in Břevnov liegt ein nicht minder bedeutsamer stilistischer Einschnitt wie zwischen Wobořišt und Eger. An die Stelle bewegter Flächen tritt eine körperhaft bewegte Raumgliederung.

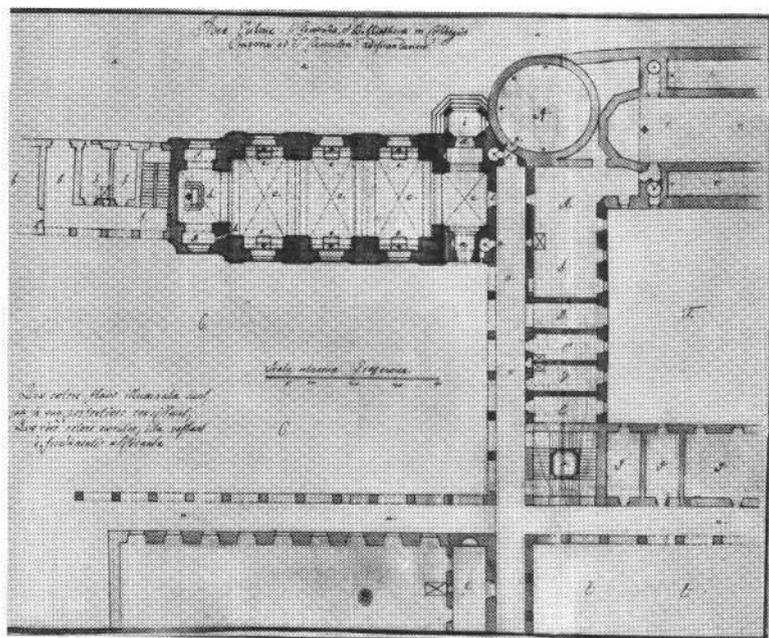


Abb. 14  
 St. Klemens,  
 Prag.  
 Vorentwurf.  
 Bibliothèque  
 Nationale, Paris  
 Foto Marburg

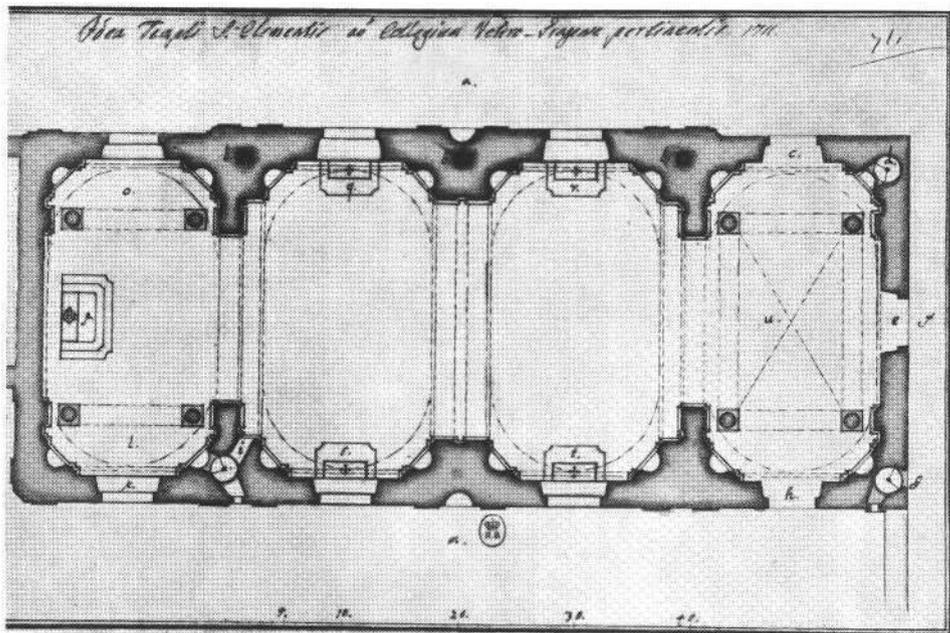


Abb. 15

St. Klemens, Prag. Vorentwurf.  
 Bibliothèque  
 Nationale, Paris  
 Foto Marburg

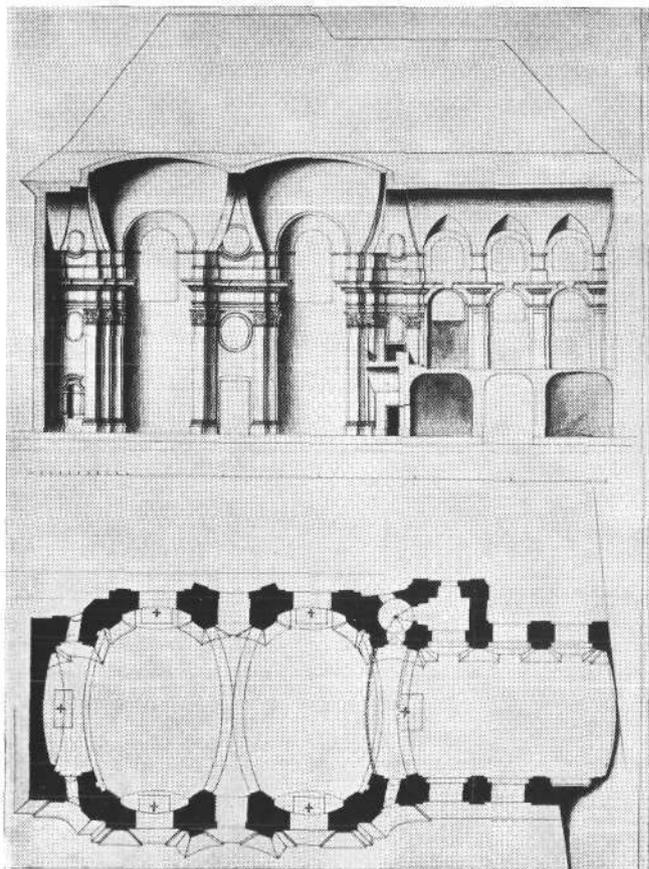


Abb. 16

*St. Klara, Eger. Längsschnitt und Grundriß (Plankopie?)*

*Archiv des Frhn. v. Ritter zu Groenesteyn, Kiedrich*

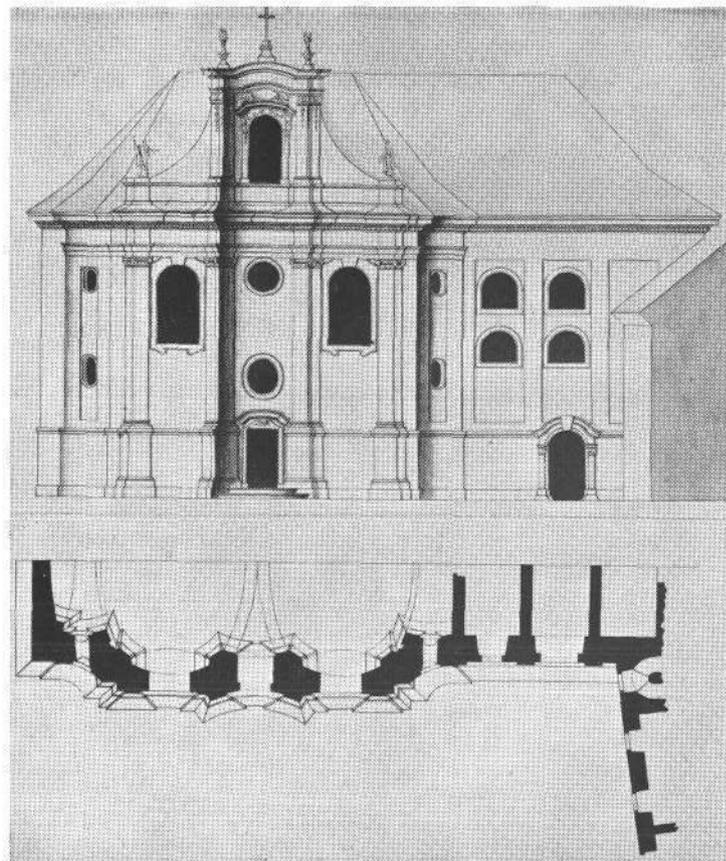


Abb. 17

*St. Klara, Eger. Südliche Fassade und halber Längsschnitt (Plankopie?)*

*Archiv des Frhn. v. Ritter zu Groenesteyn, Kiedrich*

Gegenüber diesem stilgeschichtlichen Tatbestand bietet die Datierungsfrage Schwierigkeiten, da beide Bauten ihrem überlieferten Baubeginn nach eng zusammen liegen. Doch gehen wir wohl kaum fehl, wenn wir vermuten, daß der Plan zur Kirche in Eger zeitlich weiter zurückliegt als der für die Kirche in Břevnov. Wir müssen bedenken, daß in der Geschichte eines Baues überlieferte Daten häufig täuschen können. Bei längerer Bauzeit erfolgte oft eine mehrmalige Abänderung der Pläne und die Einzelformen fanden erst in der letzten Bauphase ihre endgültige Ausgestaltung. Die Anwendung der überlieferten Daten erfordert oft größte Vorsicht. Man muß sich stets vor Augen halten, daß Planung und Ausführung oft weit auseinander liegen oder aber sich in komplizierter Weise überschneiden. Die St. Niklaskirche bedeutet mit ihrer sich lange hinziehenden Fertigstellung einen solchen schwierigen Fall. Wenn wir den Innenraum nach dem Baubeginn 1703 in die Bauten Dientzenhofers eingliedern wollen, so ist das Bild der einheitlichen Entwicklung, wie es die Reihe der übrigen Bauten bot, gestört. In der Gestaltung der Raumgrenzen steht St. Niklas eindeutig neben der Klosterkirche von Břevnov. Die Pfeiler sind ebenfalls in plastisch quellenden Formen bewegt, die Pilaster diagonal gestellt. (Die Masse quillt im Gegensatz zu Břevnov nur im Gebälk und im Sockel, nicht aber zwischen den Pilastern heraus, so daß in Břevnov die Dynamik noch um eine Stufe weiter getrieben ist.) Man wird die Innengliederung der Niklaskirche unbedenklich in die zeitliche Nähe von Břevnov rücken. Der innere Ausbau muß also wesentlich später als 1703 erfolgt sein. Tatsächlich lassen die Berichte es möglich erscheinen, daß er erst 1709—1717 stattfand. Denn 1711 stand das Langhaus erst im Rohbau, 1705 war aber schon das Dach aufgesetzt worden. Wir kommen mit dem endgültigen Ausbau in unmittelbare zeitliche Nähe zur Kirche in Břevnov, in die Jahre zwischen 1711 und 1717. Die anfängliche Diskrepanz der Baudaten klärt sich, wenn wir annehmen, daß die definitiven Pläne erst 1708—10 im Detail ausgearbeitet worden sind. Die Entwicklung der Außengliederung der besprochenen Bauten zeigt einen ganz parallelen Ablauf. Die plastisch-dynamische Stufe vertreten die Westfront von St. Niklas und die Südfront in Břevnov. Die Zerreißung der Wandhaut, die im Inneren der Egerer Kirche erstmalig auftrat, ist in beiden ein bestimmendes Merkmal.

Die Fassade von St. Niklas entstand in den Jahren 1709—1711. Als Vertreterin des plastisch-dynamischen Stiles von Břevnov steht sie im Gegensatz zum flächigeren Stil von Wobořiřt und dem Außenbau von Eger. Sie folgt dem heimischen hohen zweigeschossigen Typ mit einem anschließenden Mittelgiebel, entsprechend der zweigeschossigen Teilung der Abseiten. In drei großen Mulden ist sie gebogen. Die zwei seitlichen Achsen bilden einfache und flache konkave Schwünge. Die Mitte sinkt ein, setzt aber dann zu erneutem konvexen Ausschwingung an, aus dem sie wieder in die Konkave zurückgleitet. Ein Balkon zieht sich in Fortsetzung der seitlichen Wandabschnitte vor der einspringenden Mitte hin. Die sekundäre konkave Ein-

senkung der Mitte durchbricht, vertikal durchlaufend, den horizontalen Aufbau. Der Architrav des Untergeschosses bricht ab und läuft in zwei Konsolen aus, die den Balkon stützen. Der zurückliegende Mittelteil der Fassade ist in seinem Habitus bestimmt durch vertikal durchlaufende Zerreißen — sie erscheinen im Prinzip ebenso an der Außenwand der Kirche in Břevnov, die gleichzeitig (1709) mit der Fassade begonnen wurde — sowie durch die stärkere Bewegtheit in konvex-konkav-konvexer Krümmung. Die Fassade zerlegt sich also in dieser Zone in zwei Schichten; nur die zurückliegende ist „kontakt“ im Flächenverband, die Vorderschicht Fragment. Auch diese Zerlegung entspricht der Außen- und Innenstruktur von Břevnov und der inneren von Eger.

### 5. Die Schloßkirche in Smiřice

Eine besondere Schwierigkeit der zeitlichen Einordnung in die Abfolge der bisher behandelten Kirchenbauten bietet die Schloßkirche in Smiřice. Für sie ist kein urkundlicher Hinweis auf Dientzenhofer vorhanden. Aber im Innere wie im Außenbau zeigt sie die gleichen Grundformen und -motive wie die übrige Dientzenhofersche Kirchengruppe. Den Stilformen nach gehört sie neben die Fassade von St. Niklas. Im Außenbau ist sie neben der Niklasfassade die bewegteste Lösung von allen. Sie war bisher immer mit dem Datum 1699 als dem vermutlichen Jahr des Baubeginns zusammengebracht worden. 1699 ist das Votivdatum der Kirche, damals wurde sie gelobt. Neuere Urkundensfunde haben aber gezeigt, daß sie erst 1713 vollendet war, so daß die Möglichkeit besteht, daß die eigentliche Erbauung erst gegen 1710 liegt. Rein stilgeschichtlich wäre sie zwischen Břevnov und St. Niklas zu stellen. Von dem 1702 begonnenen Wobořiřt unterscheidet sie sich in der Stilauffassung grundlegend, und sie geht auch über die erste plastische Auflösung der Wand in Eger einen Schritt hinaus. Im Innenraum steht sie stilgleich neben der Lösung von Břevnov, im Äußeren steigert sich die Idee der Niklasfassade.

Einzigartig an der Kirche von Smiřice ist, daß die Wand ohne Unterschied von Innen und Außen von einer einheitlichen Biegung erfaßt ist, als habe eine einheitliche, plastisch tätige Kraft sie gebogen. Die Raumform ist, so wenig man dies zunächst gewahr wird, auch hier der Hallenraum mit kurzen Wandpfeilern und mit schmalerem, sich entsprechenden Vorhallen- und Chorraum wie in den bisherigen Bauten. Dieser Langraum ist völlig verwandelt und zu einem ovaloiden Raum „verbogen“ worden. Das erste und das dritte Joch sind konkav nach außen ausgebogen, das mittlere Joch konvex in den Raum vorgebuchtet. Über den beiden konkaven Wandachsen biegt sich ein konvexer Gurt nach innen, so daß zwischen beiden Krümmungen sphärisch begrenzte Lünetten bzw. Resträume zwischen den Wandpfeilern bleiben wie in Břevnov. Die Pilaster sind ebenfalls wie in Břevnov von der Biegung erfaßt und in die Schräglage gegeneinander und vor die Wand verschoben. Die Wand ist als kahle Fläche ausgeschieden und wird von der Gliederung gemieden, — auch dies wie in Břevnov und schon in Eger. Die sich ent-

sprechenden Räume am Anfang und Ende sind quergestellte Ovale und treiben ihren Gurtbogen sphärisch in den Mittelraum hinein. Die Bewegung der Mauern im Innern wiederholt sich ganz entsprechend am Außenbau. Die nördlichen und südlichen Langseiten sind durch ein leicht vortretendes Risalit — Segmentbogengiebel über einer Stellung von zwei Doppelpilastern — als Längsfassade ausgebildet und in die konvex-konkav-konvexe Biegung mitgerissen, so daß eine geschwungene Fassade entsteht. Nach Osten ist die Fassade konvex gebogen und mit den Längsseiten zu einem Körper zusammengesogen. Diese Neigung, Quer- und Längsseiten gleichwertig zu gestalten und damit den Longitudinalcharakter in der Außenansicht zu verwischen, finden wir ebenso an der Kirche von Břevnov wie an St. Niklas auf der Kleinseite. Auch in Eger sind die Langseiten die Fassaden, und dasselbe zeigen andere böhmische Kirchen der Zeit, die offenbar im Gefolge dieser Bauten stehen (auch St. Klemens, Prag).

Nach der Überschau über die ganze Kirchenbaugruppe, die mit dem Namen des Christoph Dientzenhofer zu verbinden ist, dürfte die stilistische Stellung der Kirche in Smiřice klar sein: sie muß zeitlich neben der Fassade von St. Niklas und neben dem Innenraum von Břevnov stehen. Die zügige Biegung der Außenwand in kurvig ein- und ausschwingender kontinuierlicher Bewegung entspricht ersterer, und die plastische Zerlegung des Inneren in kahle Hüllwände und konvexe Pfeiler mit schrägen Pilastern reiht sich Břevnov und dem Langhaus von St. Niklas an. Die Kirche in Eger besitzt diese plastischen Formen noch nicht. Dieser Stil muß sich zwischen 1707 und 1709 bei Christoph Dientzenhofer herausgebildet haben, wenn wir das Datum 1707 für den Beginn der Egerer Kirche auch als Zeitpunkt der Planung ansehen wollen. Die Jahre um 1710 sind als die reife Zeit seines Schaffens anzusprechen.

Aus dem folgenden Jahrzehnt besitzen wir keine Bauten von Christoph Dientzenhofer. Die ihm auf Grund der zeitgenössischen Quellen zuzuweisende Kirche St. Paul am Zderaz in der Prager Neustadt (1715) ist nicht erhalten und ihr Bild in den zur Verfügung stehenden Stadtansichten ist zu un- deutlich, um Näheres über sie aussagen zu können.

Durch das gesamte Werk des Christoph Dientzenhofer zieht sich der Wandpfeilerraum als Grundform. Während das österreichische und süddeutsche Barock für seine Raumschöpfungen des 18. Jahrhunderts die traditionellen Langraumschemata mit Vorliebe verlassen hat, um zu freien und selbständigen Lösungen zu gelangen, ist der böhmische Baumeister bei den überlieferten Altformen geblieben und hat diese lediglich in allmählich freier werdender Weise umgestaltet. Ob der Grund des Festhaltens an ihnen handwerkliche Tradition oder Bindung durch die Auftraggeber war, ist nicht zu entscheiden. Die Tatsache allein dürfte aber verdienen, herausgestellt zu werden, ganz abgesehen davon, daß sie einen Beweis für die enge Zusammengehörigkeit der Kirchen zum Werk eines Baumeisters darstellt.