

Von der Residenz her gesehen ist die innenräumliche Gestaltung Trojas ein gewaltiger Fortschritt. Dort war es innerhalb des räumlichen Erlebnisses zu keiner Steigerung gekommen, ohne Rhythmik schob sich Raum neben Raum und trotz der „Enfilade“ fehlte die große Einheit. Hier aber in Troja sind die Räume rhythmisiert und logisch auseinander entwickelt. Der Mittelakzent ist schließlich so kräftig, so alle Bedeutung an sich reizend, daß die übrigen Räume unterjocht werden und im Gesamtsystem ihre Selbständigkeit an die Kraft dieses überragenden Mittelakzentes abgeben. Von ihm aus begreift man plötzlich auch den Sinn der Außengestaltung. Sie ist das Ergebnis des Innenbaues: um dieses einen großen Saales willen, der zuerst in der Konzeption da war, ist die Flügelmitte zentral hochgetrieben und nicht, wie etwa am Waldsteinpalais in Prag, ist der Saal in das fertige Stockwerkssystem nachträglich hineinkomponiert. Ebenso begreift man erst die belvedereartigen Türme über den Schmalseiten des Baues von der innenräumlichen Gestaltung aus. Sie sind der nach außen sichtbar gemachte Aufstieg ovaler Treppen, denen die Verbindung der beiden Stockwerke obliegt. Im großen Saal führt ein großes Portal auf den Balkon der Gartentreppe, von dem die Läufe der Treppe gelassen hinunterwendeln. Ihre geistreiche Anlage enthüllt sich erst von dieser Warte aus. Denn steigt man von unten herauf, so erlebt man im Höherkommen die in die Tiefe entwickelte Gigantomachie der Skulpturen, und beim Betreten des Saales wird der Blick durch die ins Unendliche geführte Malerei emporgerissen, so daß aus dem Wechsel von Höhen- und Tiefenerlebnissen eine unvergleichliche dramatische Wirkung erzielt wird. Ob sie freilich nicht erst durch das axiale System des Gartens vorbereitet war, ist bei dem Mangel an zeitgenössischen Abbildungen heute nicht mehr zu entscheiden. Gewiß aber wird der Garten jene Folie gewesen sein, auf der erst die ganze Größe der künstlerischen Konzeption zur Geltung kommen konnte.

3. Die Kreuzherrnkirche (1679—1688)

Parallel mit den Arbeiten Matheys für den Grafen Wenzel Adalbert von Sternberg geht das Wachstum seiner ersten Kirche in Prag, der Kreuzherrnkirche in der Altstadt¹⁾ (Abb. 19). Bauherr war Johann Friedrich von Waldstein in seiner Eigenschaft als Großmeister des Kreuzherrnordens, der ihn 1668 in diese Würde eingesetzt hatte. Aber Johann Friedrich war nur der Vollstrecker eines schon aktiv gewordenen Bauwillens; denn bereits unter seinem Vorgänger, dem Kardinal Ernst von Harrach, hatte man die Absicht eines Neubaus von Kloster und Kirche in die Tat umzusetzen begonnen. Man war dabei radikal genüg verfahren: der gegen die Moldau gewendete Teil des Klosters wurde bis auf die Grundmauern niedergelegt und am 24. April 1661 über einen völligen Neubau mit Carlo Lurago kontrahiert. Die Arbeiten kamen rüstig vorwärts. Schon am 25. Januar 1662 setzte man den Kontrakt mit dem Zimmermeister Johann Karl auf, der Ende des Jahres den Bau unter Dach brachte. Im Frühling des nächsten Jahres trafen auf der Baustelle die Stukkatoren ein. Carlo Lurago hatte sich mit der Absicht getragen, die Außenwände in Schmuck förmlich ertrinken zu lassen. Aber der kluge Prior Pospichal verwarf die üppige Bauzier, weil sie das Bettlervolk anlocke, das von prächtig geschmückten Häusern auf

¹⁾ Bienenberg, Analekten zur Geschichte des Militärkreuzordens mit dem rothen Sterne, Prag 1787 S. 104 ff.; F. Ekert, Posvátná místa král. Hl. města Prahy, v Praze 1883 I 329—348, und F. Jacksche, Geschichte des ritterlichen Ordens der Kreuzherrn mit dem roten Sterne, Prag 1904 S. 72 ff.

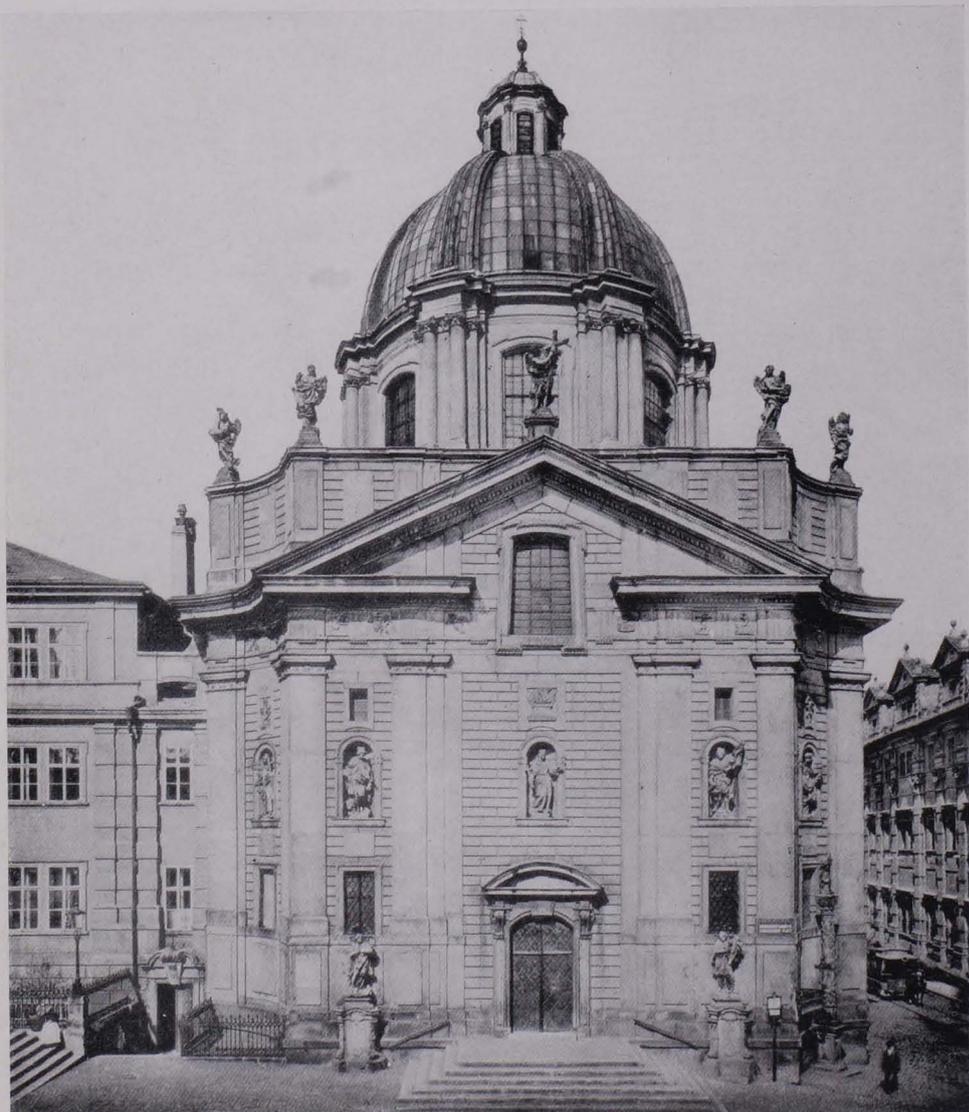


Abb. 19. Prag, Kreuzherrnkirche

den Reichtum ihrer Besitzer schließe²⁾. So blieb es bei der einfachen, grob rustizierten Pilastergliederung für die Front zum Kreuzherrnplatz, nur die Moldauseite gab sich in den oberen Teilen blühend reich. (Im 19. Jahrhundert wurde diese Dekoration abgeschlagen und die Fassade der Kreuzherrnplatzfront gleichgestaltet.) Diese Stuckarbeiten waren vor Einbruch des Winters vollendet worden. Mit ihnen schließt die erste Bauperiode.

Es sind die Gründe nicht geklärt, weswegen man mit dem Bau der Kirche, die sehr schadhafte war, volle fünfzehn Jahre zuwartete. Am Geld allein scheint es nicht gelegen zu haben. Waren Rechtsstreitigkeiten daran schuld?

Im Frühjahr 1679, am 20. April, beginnen die Bauarbeiten. Die alte Kirche wird bis auf die Krypta eingerissen. 1680 stand das neuaufgehende Mauerwerk eineinhalb Klafter hoch. Zwei Jahre später ist man so weit, daß man den bildhauerlichen Schmuck an der Fassade aushauen lassen konnte. Das nächste Jahr gilt ganz der Kuppel, deren Schale dann im Sommer 1684 geschlossen wird. Am 6. Oktober werden einem italienischen Maler für das Fresko des hl. Geistes in der Laterne 23 fl ausbezahlt. Im folgenden Jahre wird im Juli das Dach der Kuppel angestrichen. Schon setzt im Innern die Stukkaturarbeit ein, (am 24. September erhält Johann Bartholomäus Cometa für „4 quator Angulij in der Kuppel“ 40 Gulden): Da zwingt die Pest, die in Prag ausgebrochen ist, zur Einstellung aller Arbeiten. 1688 erst kann der Großmeister Johann Friedrich v. Waldstein seine Kirche weihen, die zweite Bauperiode ist zu Ende³⁾.

Die dritte Bauperiode von 1700—1725, die vor allem der inneren Ausschmückung der bis dahin fast leer gestandenen Kirche gilt, muß aus Gründen der thematischen Einheit hier unbehandelt bleiben. Lediglich die Eindeckung der Kuppel mit Kupferblech in den Jahren 1723—1725 verdient besonders angemerkt zu werden, weil sie das ursprüngliche Aussehen der Kuppel stark verändert hat und durch Reduzierung der lanternina dem Aufstieg der äußeren Führungslinie die elastisch federnde Kraft genommen hat⁴⁾.

Über die beteiligten Meister und Arbeitskräfte der zweiten Bauperiode erteilt das sehr genau geführte, in tschechischer Sprache geschriebene Baurechnungsjournal Aufschluß. Die Risse sind von J. B. Mathey angefertigt worden, dem zugleich die oberste Bauleitung zukam. Im Jahre 1681 werden ihm 150 fl dafür ausgehändigt. „D. (omino) Matthaeo od delani abrysu a staweni directi. Dem Herrn Matthaeus für die Anfertigung des Risses und die Leitung des Baues“ lautet der Eintrag. Die Ausführung des Baues unternahm die Baugesellschaft Carlo Lurago, als deren Vertreter Francesco Torre fungierte. Arbeiter stellte auch der Steinmetzmeister Gaudenzio Casanova, daneben waren beteiligt der Maurermeister Denomesti, die Steinmetzmeister Adam Kulich, Santin Aichel, Carlo Pozzo, der Polier Simon Steyer, der Stukkator Giovanni Bartholomaeus Cometa, der Schmiedmeister Mathias Berchtold. Sehr bunt war die niedere Baumannschaft. Durch-

²⁾ Ant. Rezek, Paměti generála řádu křižovnického Jiřího Pospichala z let 1661—1680. v Praze 1880. Die wichtige Stelle aus dem Diarium des Priors Pospichal lautet, (bei Rezek p. 5) 1663. 5. Junii. „Pan baumistr Karel Lurago chtěl, abych naše stavení proti mostu štukaterským dlelem ozdobiti dal. Ale já rozvažující předně, že to se na řeholníky nesluší, aby ozdobjší domy nežli knížata a páni svěští měli, za druhé, že by snad mnozí domínivali se, že nevím jaké bohatství u nás vězí, ježto se sotva tak tak voháníme, jemu jsem toho odepřel a aby toliko to, co on a zedníci dělali umějí, dělal.“

³⁾ Prag, Kreuzherrnarchiv. Stavba kostela Spitalská. Im Diarium des Priors Pospichal kommt unterm 11. Dezember 1679 diese Stelle vor: Plantam Ecclesiae nostrae misi D^o Mathaeo per puerum ipsium.

⁴⁾ Kreuzherrnarchiv, Bauakten zur Kirche Franz Seraph. Vgl. Anhang.

schnittlich arbeiteten 20 Maurer und 15 Handlanger am Bau. Wie in Troja überwog das tschechische Element.

Die Gesamtkosten des Baues betragen für 1679 und 1680: 6250 fl 51 kr 3 $\frac{1}{2}$ ₤.

Für 1681 4700 fl, für 1682 6595 fl 23 kr, für 1683 6585 fl 27 kr, für 1684 4223 fl 32 kr 4 $\frac{1}{2}$ ₤, für 1685 3707 fl 16 $\frac{1}{2}$ kr. Das Steinmaterial stammte aus den Brüchen von Hloubětín und Slivenetz.

Zum Verständnis der Leistung Matheys ist wichtig zu wissen, daß der Neubau sich auf der Bebauungsfläche des alten erhob und die städtebauliche Situation schon durch die mittelalterliche in den wesentlichsten Zügen vorgeformt war. Die alte Kirche ist ziemlich genau rekonstruierbar. Kombinieren wir eine Beschreibung derselben aus dem 17. Jahrhundert mit dem Aussehen auf alten Prager Stadtplänen⁵⁾, so erhalten wir eine (nach den Urkunden aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts stammende, 1558 erneuerte) Hallenkirche, die in ihren Maßen ebenso breit als lang und ganz schlichter Haltung im Äußeren unter einem mächtigen Satteldach mit pfeilhaft spitzem Dachreiter auf der Mitte des Firstes zusammengefaßt war. Sie hatte im Gegensatz zu ihrer romanischen Vorgängerin, die östlich orientiert war, ihr aus dem Mauerkerne ein wenig herausgedrücktes Chorhaupt nach Norden gewendet und band sich so in den Klosterkomplex ein, daß zu ihrer Westflanke ein langgestreckter Fachwerktrakt bis an die Moldau sprang, zu ihrer östlichen Seite aber, ein kurzer Stumpf in den Zug der heutigen Kreuzherrngasse hereinragte. Von dieser Kirche, die im Innern reichen Skulpturenschmuck aufwies, ist nichts mehr erhalten außer einigen Mauerzügen in der Krypta, die übrigens in den untersten Teilen noch romanisches Gemäuer enthält. Ebenso sind vom mittelalterlichen Kloster nur Mauerreste der alten Keller übriggeblieben. Ist also das aufgehende Mauerwerk völlig neu, so haben doch die Baulinien der alten Anlage die Führung der neuen entscheidend bestimmt. Schon Carlo Lurago, des Klosters erster Baumeister, zieht bei dem Westtrakt im Anschluß an die mittelalterliche Lösung die Ecke pfostenartig vor und formt den mittelalterlichen Erkerbau zu einem kräftigen, im Grundriß quadratischen Eckrisalit um. Dabei scheint ihn ebenso die Rücksicht auf den nahen gotischen Brückenturm wie die Stellung der Kirche im platzräumlichen System geleitet zu haben. Denn mit diesem Eckrisalit schafft er ein plastisches Gegengewicht zu den Volumen von Turm und Kirche, gelingt es ihm, die ganze Platzwand im Sinne plastisch-räumlicher Durchdringung zu aktivieren. Etwas Ähnliches hatte Lurago schon bei der Ostwand des Platzes angestrebt, wo die von hohen Bogenstellungen getragene Altane der Fassade sich mit der räumlichen Quadratur des Platzes gewissermaßen verzahnt. Das Kreuzherrnkloster ist im Aufriß dem Clementinum nachgestaltet, nur hat dieses komposite Riesenordnung, jenes dorische, dieses einfache Fenster, jenes gekuppelte⁶⁾. Daraus dürfen wir abnehmen, daß bei Lurago auch die Kirchenfassaden im Aufrißschema übereinstimmten, daß also Luragos Plan zur Kreuzherrnkirche sich im allgemeinen, was die Fassade betrifft, mit jener der Salvatorkirche deckte. Denn aus zwei Gründen halten wir es für unwahrscheinlich, daß die heutige

⁵⁾ Vgl. v. Helfert, Drei Stadtpläne und eine Stadtansicht vom alten Prag in Mitteilungen der k. k. Centralkommission, N. F. Band 19, p. 1 ff. und Sadelers Plan von 1606. Vgl. J. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, Prag 1893. I. Bd. S. 111 ff.

⁶⁾ Das Kreuzherrnkloster hatte früher genau solche Giebel wie das Clementinum. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden sie in einen ganzen Stock zusammengezogen. Vgl. alte Ansichten im Kreuzherrnarchiv.

Fassade der Kirche in ihrer Grundform auf eine Formulierung Carlo Luragos zurückgeht. 1. Ist ihr System so fortschrittlich, sind ihre Verhältnisse so überlegen abgestuft, daß hier ein Mann von ganz anderem Kaliber die Hände im Spiele gehabt haben muß und 2. enthält das Werk Luragos auch nicht den Schatten einer Andeutung einer ähnlichen Fassadenlösung, die berechtigen würde, ihm einen entscheidenden Einfluß auf die Kreuzherrnkirchenfassade zuzusprechen. Wie er sich das Innere dachte, bleibt ungewiß, aber eine zentralistische Lösung wird es sicher gewesen sein, da der sehr beschränkte Platz eine solche von selbst nahelegt. Doch dürfte auch sie von dem jetzt stehenden Zentralbau wesentlich differiert haben. —

Matheys Neubau ist unabhängig von jeglichen Vorentwürfen anderer Architekten und nur gebunden an die Grundfläche des alten Baues. Als er Ende 1678 den Auftrag bekam, lag für ihn die Situation so, daß der durch Carlo Lurago nicht eben glücklich gestaltete Platz nur durch einen Monumentalbau von kraftvoll geschlossenem Umriß und kompakter Massenwirkung gewinnen könnte. Die eurhythmisch gegliederten Wände von Kreuzherrnkloster und Clementinum, die kleinlich geratene Fassade der Salvatorkirche forderten eine Dominante, von der aus ihr Dasein einen neuen Sinn erhielt, in der ihre Linien optisch zusammenliefen. So individuell-persönlich und überlegen daher Matheys Bau als Platzdominante sich geben mußte; er durfte andererseits nicht den Zusammenhang mit den Nachbarbauten zerschneiden, die architektonische Gestaltung derselben nicht ignorieren, wenn sein Bau als ihre Steigerung erscheinen und der Platz künstlerisch gerettet werden sollte. Mathey schleift je eine Achse an den Kanten der Fassade zu Kreiszyklindervierteln aus und bewerkstelligt dadurch ein vermittelndes Anlaufen der vorderen Fassadenwand gegen das Kloster. Andererseits gewinnt die Fassade durch die Einrundung ihrer Ecken ein starkes dynamisches Moment, indem ihr Mittelteil wie elastisch vorgeschleunigt erscheint. Die fünfachsige Fassade ist von toskanischen Pilastern gegliedert, die wunderbar skandiert sind und die Rhythmik von Kreuzherrnkloster und Clementinum in feierlichen Takten zu Ende bringen. Wie in Troja ist der innere Pilasterabstand der größte, so daß also der Achsenrhythmus $a\ b\ a\ a$ entsteht. Die Pilaster stehen auf hohen Stühlen, deren Strunk von länglich-rechteckigen Platten angeblendet ist. Die Deckel der Stühle bilden dünne Quaderstücke, die aneinandergereiht spangensartig den Fassadensockel umschließen. Auf ihnen ruhen die glatten Blockfüße der Pilaster auf. Die beiden innersten Pilaster bündeln sich mit je einem Halbpilaster zusammen, eindringlich die Vertikalen häufend. Im Gegensatz dazu sind die Zwischenfelder von schmalen horizontalen Linien durchzogen, belebende Gliederung geben den Zwischenfeldern die auf der Sockelkante aufsitzenden Fenster, die Nischen darüber und die kleinen Fensterchen bzw. plakettenartigen Verzierungen hart über den Nischenbögen. Doch haftet diesen dekorativen Stücken etwas Kleinliches an. Den Mittelteil der Fassade schließt oben ein mächtiger Dreiecksgiebel ab. Seine Sohle ist in der Mitte von einem großen Fenster aufgeschnitten, das bis in die Frieszone des Hauptgesimses hinunterreicht. Die scharfprofilierten Gewände des Fensters laufen schräg zu. Das Hauptgebälk zeigt kräftigen Zahnschnitt und kragt weit vor, die Metopen des Triglyphenfrieses sind mit christlichen Emblemen geschmückt. Hinter dem Giebel steilt eine hohe Attika auf, deren vertikale Gliederung den Rhythmus des darunterliegenden Systems aufnimmt. In feurig bewegten Engelsgestalten zersprühen die Vertikalen.



Phos. Vojta

Abb. 20. Prag, Kreuzherrnkirche. Blick vom Brückenturm

Die Fassade steht in einem unmittelbaren Kompositionszusammenhang mit der hinter ihr hochwachsenden Kuppel. (Großes Kompositionsdreieck!) Sie ist der Block, auf dem die Kuppel wie eine Krone auf dem Kissen aufruhet. Arbeitete die Fassade mit großer Flächengliederung und trug sie ihre Dekoration nur in ganz schwachem Relief auf, so steht im Gegensatz dazu die Gliederung der Kuppel, die mit starken plastischen Mitteln kommt. Die Verstreungen des hohen Tambours weisen in ihrer vordersten Ebene vollplastische Säulenpaare auf, hinter denen sich das Mauerwerk in Halb- und Viertelpilastern zurückkröpft. Eindringliche Bewegungsreize entstehen. Die Wände zwischen diesen Mauerverdickungen sind mit hohen Fenstern ausgesetzt. Diese verglasten Durchlochungen der Mauer bewirken in der Außenerscheinung des Tambours einen aufgelockerten Eindruck und zugleich eine vermehrte Unterstreichung der struktiven Bedeutung der Kuppelverstreungen. Die Kuppelschale hält sich an das gleiche

Prinzip. Ihre erhöhten und stark durchgebildeten Rippen spannen zwischen sich die Gewölbemembrane wie einen ganz neutralen Stoff und laufen gegen die Laterne an. Die Säulchen derselben nehmen den Gliederungsrhythmus von Tambour und Kuppelschale nochmals auf und führen ihn über Gesimskröpfe und Rippen hinweg in der dünnen Vertikale des Kreuzes zur Einheit des Ausklangs.

Der erste Eindruck, den man von der Kirche bekommt, ist der ihrer Voluminösität. (Abb. 20.) Es ist eine sehr kompakte und gedrungene Masse, die ganz geschlossen wirkt. Die Gliederung unterstützt diese blockige Wirkung, indem sie in der Fläche verharrt und nur die Wand als solche sprechen läßt. Diese Betonung des Blockcharakters ist grundsätzlich verwandt mit der erzbischöflichen Residenz und Schloß Troja trotz der Verschiedenheit der Themen. Die Masse ist energisch durchdifferenziert und in allen Teilen fest zueinander in Verhältnis gesetzt. Kein Sprung, keine Kluft zwischen oben und unten, sondern organisch entwickelte Massenschichtung von stärkster Kohärenz! Einheitsfördernd wirkt in diesem Sinne die Ausdeutung des Mauerkörpers nach der funktionalen Seite hin. Dadurch wird seine neutrale Konsistenz in ein dynamisches Kräftesystem übergeführt, in dem die Senkrechten den Ton angeben. Die glatte Behandlung der Pilaster gegenüber den horizontal schraffierten Zwischenfeldern läßt ihre funktionale Bedeutung nur um so auffälliger hervortreten. Die innerhalb des Wandsystems gegebenen Bewegungsfunktionen

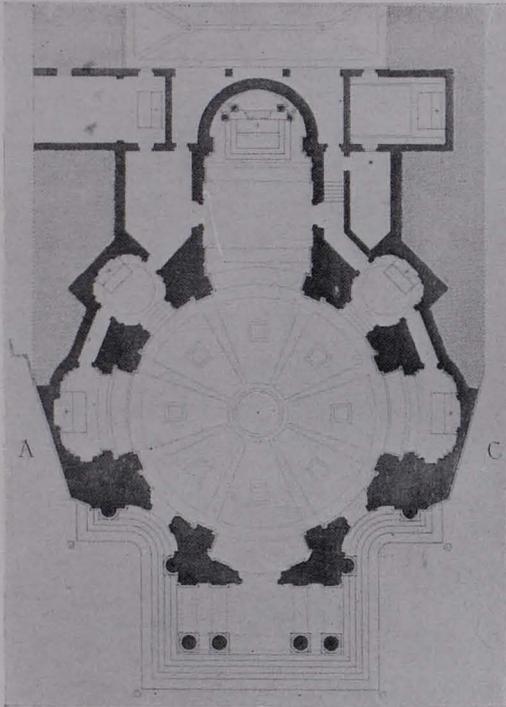


Abb. 20a. Rom, S. Maria de' Miracoli

nach Letarouilly

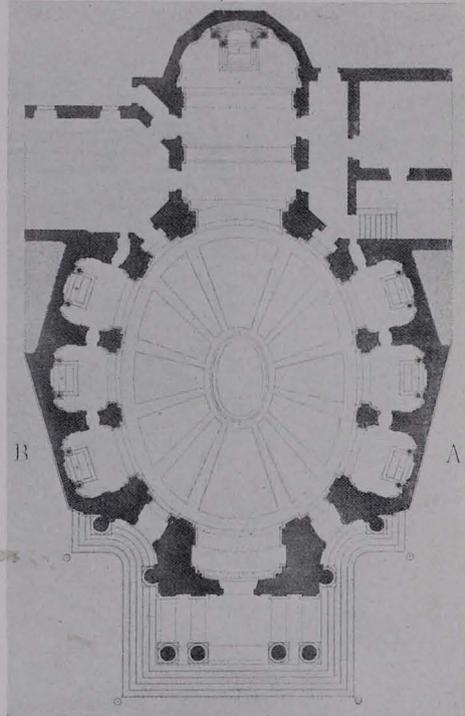


Abb. 20b. Rom, S. Maria dei Monti

verleihen der Fassade etwas ungemein Aktives. Dazu kommt, daß der Fassadenkörper als solcher durch die Ausstanzung seiner Ecken neue Bewegungsreize empfängt. Der Mittelteil erscheint wie vorgestoßen und dadurch erst zur Dominante gestempelt. Hierin geht Mathey über Troja und die Residenz hinaus. Dort war die Dominante nur durch ein Mehr an Volumen innerhalb des Baukörpers kenntlich gemacht worden, das sich ohne Verschleifung, ganz abrupt und hart aus dem Gesamtumriß heraushob. Auf materiellem Wege wurde also erzeugt, was auf ideellem noch nicht erreichbar war. Der Supremat war ein quantitativer, kein qualitativer noch. Das wird bei der Kreuzherrnkirche schon anders. Zwar muß Mathey, um die Überlegenheit der Mitte völlig zu sichern, ein großes Giebelndreieck zu Hilfe nehmen, aber dadurch, daß er sie gegen die Kanten in Kreisviertelsbögen gleichmäßig auslaufen läßt, gibt er ihr von selbst die erhöhte geistige Bedeutung, ohne dabei ein stoffliches Plus in die Rechnung einsetzen zu müssen. Die Kuppel, die unmittelbar hinter der Attika hochsteigt, schafft freilich durch ihre gewaltige Plastizität einen so überragenden Mittelakzent, daß der qualitative Supremat der Fassade erneut durch einen quantitativen aufgehoben wird.

Welches sind nun die Vorbilder, an die Mathey bei der Fassade der Kreuzherrnkirche angeknüpft hat? Die Untersuchung der Prager Kirchenfassaden des 17. Jahrhunderts ergibt ein negatives Ergebnis. Keine: Sancta Maria de Viktoria, St. Salvator, St. Ignatius, die Ent-

Abb. 21. Prag, Kreuzherrnkirche. Grundriß der Krypta

Umzeichnung von Arch. S. Bauer

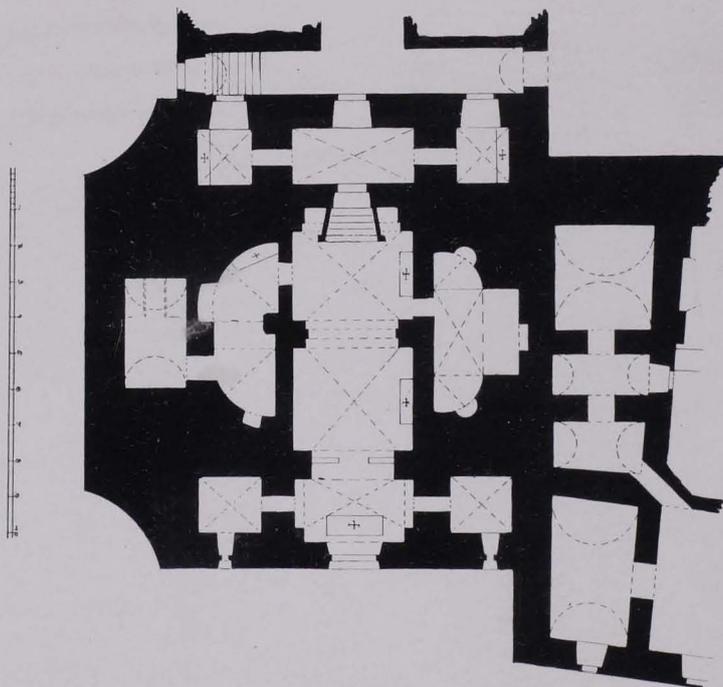
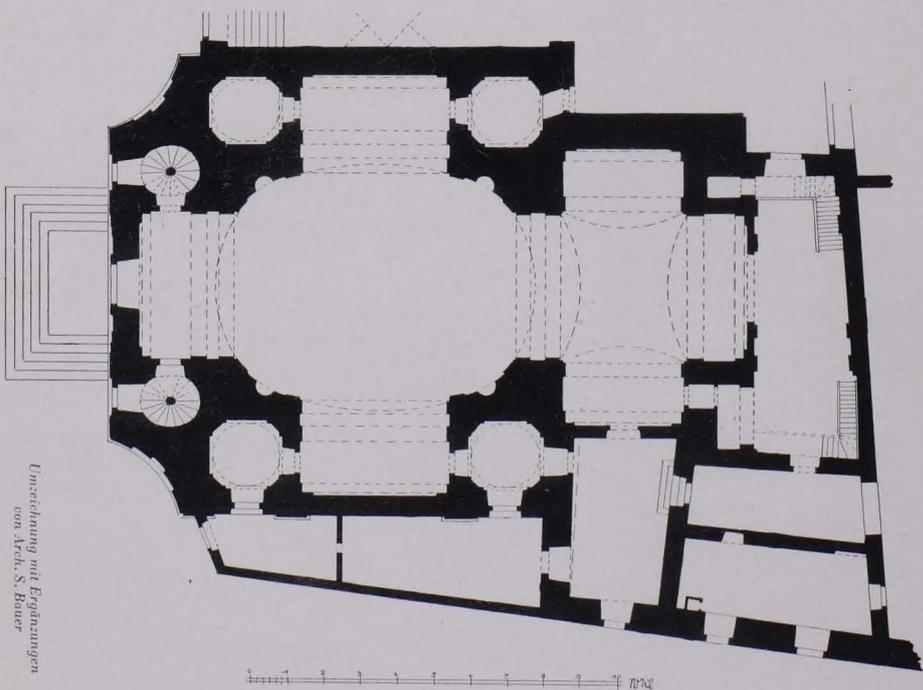


Abb. 22. Prag, Kreuzherrnkirche. Grundriß der Kirche

*Umzeichnung mit Ergänzungen
von Arch. S. Bauer*



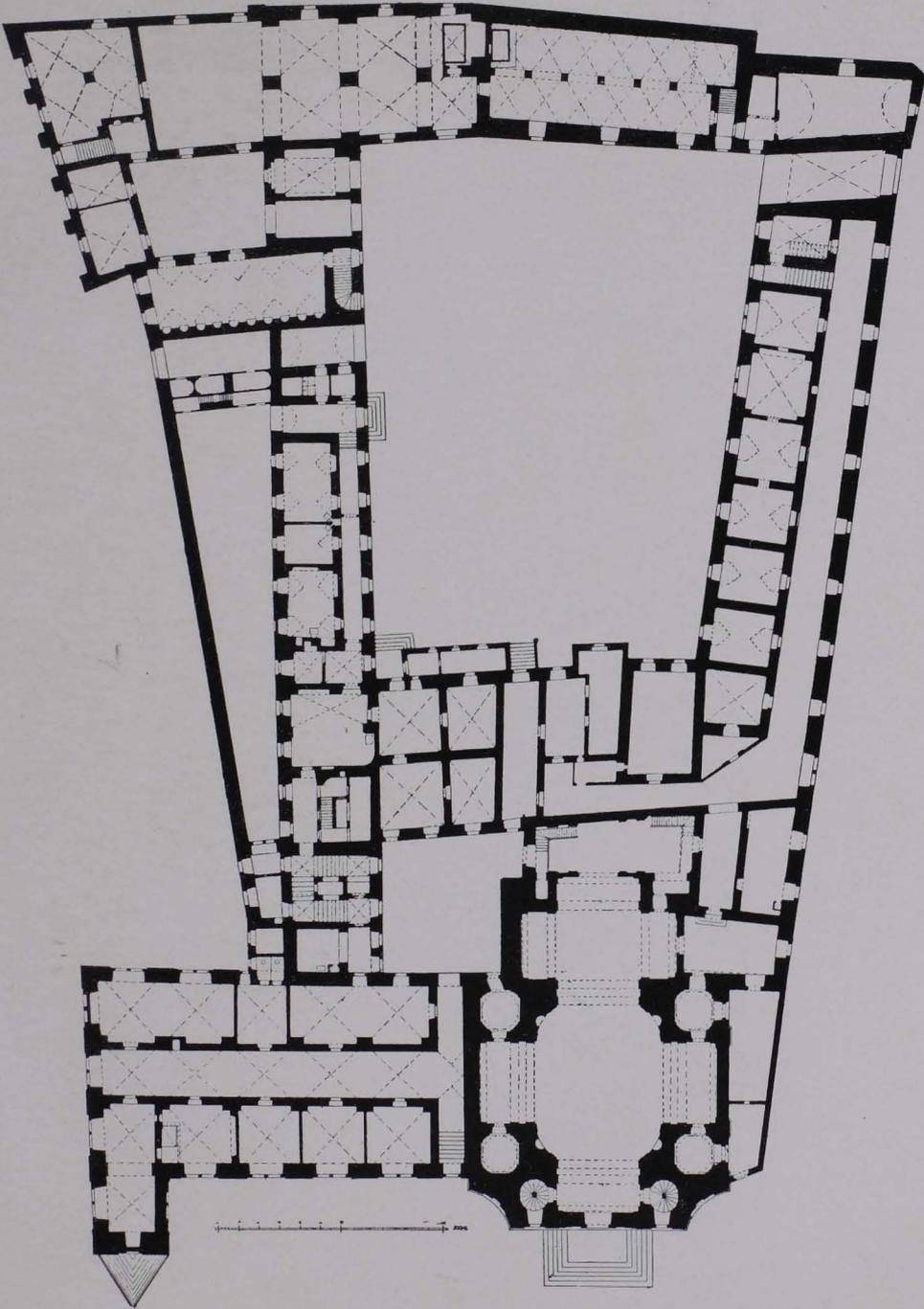


Abb. 23. Prag, Kreuzherrnkirche. Grundriß des alten Klosters

Umzeichnung v. Arch. S. Bauer

würfe für die Nikolauskirche auf der Kleinseite (1673), um nur die wichtigsten zu nennen, ist der Kreuzherrnkirche verwandt. Ebenso findet sich in Böhmen nichts, was zum Vergleich herangezogen werden könnte. Bleibt also Rom, der Ort seiner hauptsächlichsten künstlerischen Ausbildung, und Frankreich. In Rom kommen die beiden Kirchen S. Maria di Monte Santo und S. Maria de' Miracoli in der Fassadengestaltung der Kreuzherrnkirche



Phot. Reach

Abb. 24. Prag, Kreuzherrnkirche. Inneres. Blick zum Chor

am nächsten⁷⁾ (Abb. 20 a u. b). Schon in der Lage sind Berührungspunkte gegeben: Beide Zentralbauten bilden die Front der gegen die Piazza del Popolo in Spitzen auslaufenden Stadtviertel und stellen innerhalb des städtebaulichen Organismus wichtige Knotenpunkte der Raumbewegung dar. Die Kreuzherrnkirche ist zwar mit ihrer Westseite an den Klostertrakt angeschlossen, aber zu ihrer östlichen Flanke zieht die Straße vorbei und vor ihr breitet

⁷⁾ Vgl. Eberhard Hempel, Carlo Rainaldi, München 1919, S. 47 ff., und derselbe, Carlo Rainaldi Roma, 1923. Vgl. ferner Bartolomeo Nogara, SS. Ambrogio e Carlo al Corso, Roma, s. a. Le chiese di Roma Nr. 3.

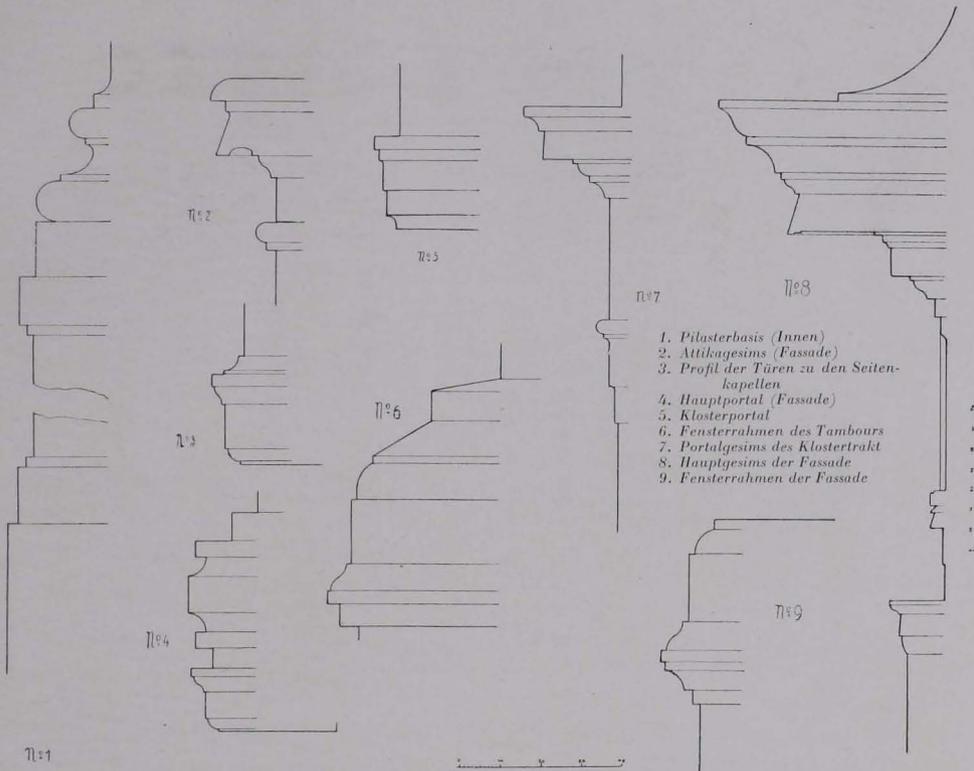
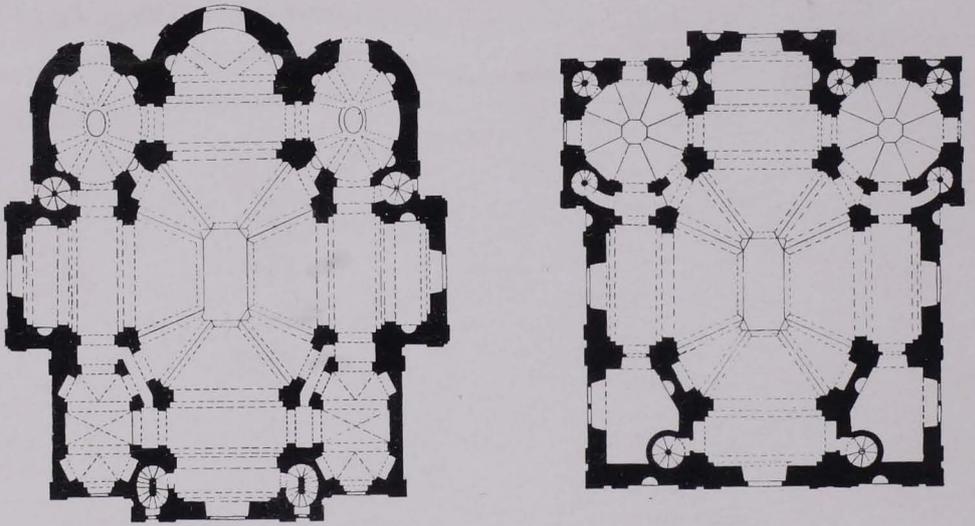


Abb. 25. Prag, Kreuzherrnkirche. Profile

Aufnahme Morper u. Bauer

sich der Platz, in dessen System ihr eine ähnliche städtebauliche Bedeutung zukommt wie den Marienkirchen in Rom. In den Aufrissen ist bei aller Verschiedenheit der deutlichste Zusammenhang zu erkennen, wenn wir vor allem ältere Kupferstiche zu Rate ziehen. Die beiden römischen Kirchen schleifen die Ecken genau so ab, wie die Kreuzherrnkirche, es ist der große Dreiecksgiebel vorhanden, die Attika, Tambour und Kuppel. Nur hat bei dem Mathey-Bau eine Um- und Rückbildung stattgefunden, die sehr bezeichnend für den Architekten ist. Vor allem sind die großen Säulenportiken kassiert worden, die zuviel Boden von dem sehr beschränkten Bauplatz weggenommen hätten und auch den künstlerischen Prinzipien Matheys, die auf Erhaltung des Blockeindrucks gerichtet waren, zuwider gewesen wären. Dann hat Mathey seine Attika stark überhöht, um seiner Kuppel eine wirksame Verbindung mit der Fassade im Sinne einer strafferen Einheit beider zu schaffen. In den Kuppeln unterscheiden sich die beiden römischen Kirchen wesentlich von jener der Kreuzherrnkirche. Doch ist das Vorbild auch hier ein römisches: S. Andrea della Valle und S. Pietro, die Mathey beide verschmilzt. Für die perspektivisch verkürzten Fenster wäre ebenfalls auf römisches zu verweisen: SS. Ambrogio e Carlo al Corso. Bleibt also vor allem die architektonische Gedankenwelt Carlo Rainaldis für die Gestaltung der Kreuzherrnkirche die anregende Unterlage, so sind in der Einzelgliederung wieder deut-



Unzeichnung und spiegelbildliche Ergänzung
von Arch. S. Bauer

Abb. 26. München, Nationalmuseum. Dinzenhofersches Skizzenbuch. Grundriß

liche französische Einflüsse zu spüren. Die aufgelegten länglich rechteckigen Platten, die rustizierten Zwischenfelder, die Quaderung der Mittelachse, die Art der Profilierung der Gesimse, das alles gehört zu den Requisiten der französischen Architektur des 17. Jahrhunderts, mit deren kühler Eleganz und trockenen Vornehmheit auch die klassizistische Haltung der Fassade ausgezeichnet zusammengeht.

Im Innern stellt die Kirche einen Zentralbau dar, der von einer starken Längentendenz durchdrungen wird. (Abb. 21, 22, 23). Der Grundriß bildet in seinem Hauptteil ein etwas gedrücktes Oval, das sich nach den beiden Hauptachsen in rechteckige Räume öffnet. In der Längsachse schließt sich daran das Chorhaupt an. Es ist zentralistisch angelegt, indem sich um ein Quadrat schmale Rechteckräume gruppieren. Von den Seitenräumen der eigentlichen Kirche führen Türen in viereckige Kapellen, deren Ecken abgeschrägt sind. Für die innenräumliche Erfassung sind jedoch sie ohne Bedeutung. Ebenso die ovalen Treppen rechts und links vom Eingang.

Dieses sehr fein ausgewogene Grundrißsystem von zentraler Geschlossenheit und zugleich longitudinaler Tiefenerschließung ist im Aufriß von einer seltenen struktiven Klarheit. (Abb. 24). Den ovalen Hauptraum überwölbt auf mächtigen Pfeilern und breiten Pendentifs eine strahlende Kuppelbildung, die gegen die in Tonnen eingewölbten Seitenräume durch je zwei schmale Gurte abgetrennt ist. Das Chorquadrat ist von einer böhmischen Kappe eingedeckt, deren Ränder sich gegen die tonnengewölbten Nebenräume zu dünnen, scharfen Kanten abschleifen. Die Wände gliedern jonische Pilaster auf hohen Sockeln. Ihre Gesimse sind von rassigem Schnitt und springen weit aus der Mauer vor (Abb. 25). Die Pilasterabstände schmücken Nischen und länglich rechteckige Felder aus ähnlich denen der Fassade. (Farbe und Ausstattung frühes 18. Jahrhundert.)

Das Raumbild wirkt geschlossener, als man nach dem Grundriß vermuten würde. Gleichmäßig breitet sich der Raum nach allen Seiten aus, von den Nebenschiffen ebenso herangesogen wie von der Kuppel wieder absorbiert. Es ist eine Raumdurchdringung feinsten Art. Dazu kommt eine wunderbare Sicherheit in der Lichtführung, die die Einheit des Raumes zu wahren versteht und doch erst in der Kuppel die Vollendung erreicht. — (Unter der Kirche befindet sich eine Krypta, die im allgemeinen der Oberkirche in der Raumverteilung ihres Grundrisses folgt [Abb. 21]. Die Räume sind mit Kreuzgewölben eingedeckt. Die Krypta ist nicht mehr in Benützung.)

Wenn sich bei der Fassade der Kirche eine enge Beziehung zu den römischen Kirchen S. Maria de' Miracoli und S. Maria dei Monti ergab, so sind sie für das Innere ziemlich locker. Zwar ähnelt das System von S. Maria de' Miracoli im großen und ganzen dem der Kreuzherrnkirche, aber es ist dort zu keiner entschiedenen Kreuzschiffbildung gekommen, die jene Stufe der Raumdurchdringung verkörpern würde, auf der die Prager Kirche steht. Auch zeigt sich eine große Verschiedenheit in der Kapellenanordnung, die in Rom nur gegen den Chor zu an den Hauptraum der Kirche herangenommen sind, während sie in Prag hinter die Kuppel Pfeiler zu liegen kommen. Ebenso differieren die Chorlösungen beider Kirchen. Wenn so der ausgeführte Bau nur wenige Beziehungen zur Kreuzherrnkirche aufweist, so ist doch wohl möglich, daß die Planarbeiten zur Kirche Lösungen gebracht haben, die in einem engeren Bezug zur Kreuzherrnkirche stünden. Schon bei der Fassade enthalten jene Kupferstiche, die frühere Entwürfe Rainaldis wiedergeben, mehr und nachdrücklichere Einwirkungen auf Mathey, als der ausgeführte Bau sie dartun würde. Andererseits muß für die Raumform der Kreuzherrnkirche auf oberitalienische, vor allem auf bolognesische Kirchen hingewiesen werden. S. Maria della Vita in Bologna ist zwar später als die Prager Kirche, aber die Verwandtschaft ist doch zu stark, als daß wir hier nicht eine gemeinsame Quelle vermuten möchten, die uns noch unbekannt ist. Von dieser bolognesischen Kirche führen übrigens auch Beziehungen zu zwei Entwürfen im sogenannten Dinzenhoferschen Skizzenbuch des bayr. Nationalmuseums. Sie zeigen ganz ähnliche Durchdringungen, nur noch bereichert durch Kapellenanbauten, die zu respektabler Größe ausgewachsen sind (Abb. 26). Welche Vorform auch immer für Mathey entscheidend gewesen sein mag, immer wird die individuelle Note zu betonen sein, die sein Raum trägt. Es ist ein ernster, starker, männlich-sicherer, dabei höchst vornehm gestalteter Raum, der die Brust des ihn Erlebenden weit und warm zugleich macht. Es ist Matheys beste Schöpfung.

4. Die Josephskirche in Prag, Kleinseite (1682—1692)

Die Mauern der Kreuzherrnkirche waren zu halber Höhe gediehen, als Mathey mit einem zweiten Kirchenbau in Prag betraut wurde, der Josephskirche auf der Kleinseite (Abb. 27). Wer ihn dafür empfohlen, ob der Erzbischof oder der Graf von Sternberg, wissen wir nicht; jedenfalls ließe sich nicht ohne Grund vermuten, daß es der letztere war, gehörte doch eine Gräfin Sternberg zur Ordensgemeinschaft der Karmeliterinnen, die den Bau zu vergeben hatten. Es ist zu betonen, daß Mathey auch hier nicht vor eine vorgängerlose Aufgabe gestellt war, schon andere Architekten hatten ihm vorgearbeitet und vieles war festgelegt, so daß sich später zu entscheiden haben wird, inwieweit diese Vorarbeit der anderen für Mathey bindend gewesen war.