

Šperling, Ivan

Die Prager Altararchitektur

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [279]-289

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110815>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IVAN ŠPERLING

Praha

DIE PRAGER ALTARARCHITEKTUR

Die Wahl des Themas erwuchs, wenn auch in stark eingeschränkter zeitlicher oder territorialer Abgrenzung, aus einigen kunstgeschichtlichen Forderungen. Der Hauptanlaß war das Bestreben nach einer komplexen Behandlung eines Abschnittes der Barockkunst, dem vorher bei uns verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Als Erstes resümieren wir in Kürze alle Kenntnisse, wie sie die frühere Literatur geliefert hat. Wie schon gesagt wurde, besitzen wir bei uns keine Studie, die sich der gegebenen Thematik gewidmet hätte. Dies bedeutet, daß wir gezwungen waren, hauptsächlich aus fremdsprachlicher Literatur zu schöpfen, speziell aus der Arbeit von Joseph Braun, die 1924 erschien.¹ Die zur Verfügung stehende tschechische Literatur können wir in zwei Kategorien teilen. In der ersten widmen sich die Autoren unserer Thematik nur am Rande, beschreiben höchstens einzelne Altäre ohne den jeweiligen obschon typologischen oder entwicklungstheoretischen Zusammenhang anzufassen.² In eine weitere Gruppe können monographische Arbeiten aufgenommen werden, welche die Altäre nur im Bezug zum gegebenen Thema beachten.³ Hierher können wir nur die Arbeit von Mathon über frühbarocke Altäre⁴ und Erwähnungen über Barockplastik in den Arbeiten von O. J. Blažiček⁵ einreihen. Der erste der Autoren beachtet in seiner schriftlichen Abhandlung hauptsächlich die architektonische Kompositionslösung eines Teiles der Altäre des 17. Jahrhunderts, wie im Bezug auf die Renaissancekunst, so auch im Bezug auf die Entwicklung des barocken Bauwesens, wobei er den Einfluß der westlichen Kunst und verschiedener Vorbilder verfolgt. Dementgegen geht Blažiček, meiner Ansicht nach richtig, neben diesen stillbildenden Erwägungen, aus ideologischen Beziehungen der vormaligen religiösen Auffassung des Altäres, als Verkörperung der barocken Vorstellung des Himmels mit Wolken in plastischer Form, aus.⁶ Dabei verfolgt er diese fundamentalen Entwicklungsveränderungen von großen Altäre illusiven Stiles an⁷ bis zu den überkultivierten kleinen Rokokoaltären.⁸ Demgegenüber läßt die Grundpublikation über die tschechische Barockarchitektur⁹ die Entwicklung dieser Kultstellen überhaupt außer Acht. Darum müssen wir in der ersten Linie nach den Grundfunktionen, welche die Barockaltäre erfüllen, fragen, denn aus diesen Unterlagen wächst auch ihre künstlerische Lösung. Ich meine, daß Blažičeks Ausgangspunkt der richtige ist, wie auch sein Exposé. Schon früher wird es durch die sich auf den Barockkatholizismus berufende Literatur bestätigt, wonach bei uns sogar auch das Erbe der verlassenen Reformation zum Worte kam. Das unterstützte, nach

¹ J. Braun, *Der christliche Altar*. München, 1924.

² *Umělecké památky Čech [Kunstdenkmäler Böhmens]*. Praha, 1957.

³ Z. Skořepová, *O sochařské rodině Platzerů [Von der Bildhauerfamilie Platzer]*. Praha, 1957, 63.

⁴ J. Mathon, *Pražské oltáře v raném baroku [Die Prager Altäre des Frühbarock]*. Umění XI, 1937, 561.

⁵ O. J. Blažiček, *Pražská plastika raného rokoka [Prager plastik des Frührokoko]*. Praha 1946, 24, derselbe, *Sochařství baroku v Čechách [Die Bildhauerkunst des Barock im Böhmen]*. Praha, 1958, 38.

⁶ Blažiček, *Sochařství*, I. c., 38.

⁷ Blažiček, *Sochařství*, I. c., 38.

⁸ Blažiček, *Pražská plastika*, I. c., 24.

⁹ H. G. Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen*. Leipzig, 1962.

unserer Ansicht, noch die passende Ausnützung reicher historischer Traditionen mit dem Hervorheben böhmischer Heiliger. Wie Blažíček aufmerksam macht, erfand die aktuelle religiöse Literatur den barocken Altar nicht nur als Stätte der Aufopferungszeremonie, sondern auch gleichzeitig als Bild überirdischer Sphären, als Teil einer höheren Welt, wo eine, den menschlichen Wissenschaften nicht unterliegende Heiligkeit tront. Die Behauptung können wir leider, wegen des beschränkten Umfangs der Studie, nicht näher entwickeln. Wenn wir auch Blažíčeks Behauptung annehmen, daß vielleicht nur einigen, nach südlichen künstlerischen Selbstbewußtsein strebenden Hofvirtuosen das Thema eines Heiligen und eines heidnischen Gottes gleichwertig sein könnte, setzen trotzdem jedoch die Künstler, vielleicht im Unterbewußtsein, das rein überirdische Geschehen in die dem Menschen ganz nahe Welt, aus der erst die überirdische Welt beim Altare hervorwuchs.¹⁰ Als Dokument können Barockaltäre dienen, wo die Gestalten der Heiligen oder das in ihrem Leben Geschehene in ein uns nahes Milieu gesetzt werden, über die insbesondere vom Ende des 17. Jahrhunderts an, Gott Vater, umgeben von einem Gefolge von Engeln, herrscht.¹¹

Beim Lösen dieser Frage ist die Behauptung Brauns (in der zitierten Arbeit) nicht uninteressant, die die bildliche Darstellung des Gotteshauses auf Erden in der Gestalt der Architektur als Widerschein der Wohnung der Gläubigen betrifft.

Nur werden uns die künstlerischen Annahmen, aus denen die Gestaltung der Barockaltäre hervorging, interessieren. Schon Mathon¹² versucht in seiner Arbeit über die Prager frühbarocken Altäre die Quellen und Grundlagen, aus denen diese Schöpfung herauswuchs, festzustellen. Unserer Meinung nach ist das gebotene Bild nicht ganz erschöpft und vollkommen. Wenn wir die erhaltenen Prager Altäre der ersten zwei Drittel des 17. Jahrhunderts vergleichen, stellen wir enge Verbindungen mit der Schöpfung der böhmischen Renaissance des 16. Jahrhunderts fest, aus der sie sich nicht nur architektonische Elemente, sondern auch plastische und malerische Dekoration entnahm. Schon die Gesamtkomposition der Kompositionsanordnung mit einem ausgeprägten Vertikalismus, unterbrochen durch ein horizontales Kordongesims, durch Benützung von plastischer Dekoration, bestätigt diese Tatsache als Fortsetzung einer architektonischen Gliederung, die ihre Analogie in der Renaissancearchitektur der Arkadenhöfe und Palastportale oder Giebel hat. Aus den letzteren beginnt auch ihre Etagegliederung mit dauernd sich verengenden Komposition, endend mit einer Betonung der Mittelachse. Als Beispiel können wir die Giebel des Leitmeritzer Rathauses aus den Jahren 1537–1539 oder der Schwarzenbergpalastes in Prag, aus dem Jahre 1547–1548 erwähnen.¹³ Der Hauptausgangspunkt muß für unser Thema der Stand der Lösungen ähnlicher Probleme der späteren Renaissance sein. Als Quelle erscheint hier die Lösung plastischer Wandgrabmäler wie das Grabmal von Joachim von Salhausen aus dem Jahre 1583 in der Kirche des hl. Wenzels in Valtřov¹⁴ oder ein wirklicher dreidimensionaler Altar als Hauptaltar der Kirche des hl. Jakob des Älteren in Svárov¹⁵ oder auch gemalte Altäre, wie sie z. B. die verdeckten Altararchitekturen der Kirche hl. Thomas in Prag auf der Kleinseite¹⁶ aus den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts darstellen.

Neben diesen direkten, konkreten Verbindungen ist es nötig schon einleitend auch weitere Quellen, die die Altarentwicklung als Ganzes beeinflußten, zu beachten. Bei grober Einleitung des reichen Prager Materiales, ergänzt zur Kontrolle noch mit dem vergleichbaren Material außerhalb Prag, können wir es verläufig in drei Gruppen teilen. Der Grundtyp für das ganze 17. und 18. Jahrhundert ist die architektonische Konstruktion, in die die übrige Dekoration eingesetzt ist. Diese Art von Altären unterliegt begreiflicherweise den Veränderungen und Wandlungen in der Entwicklung des Barocks. Ein weiterer Typus, charakteristisch hauptsächlich von den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des nachfolgenden, verzichtet auf die architektonische Lösung und legt das Hauptgewicht auf die plastische Komposition; die letzte Gruppe entspringt dem malerischen illusiv-architektonischen Verarbeiten der Altäre als Ganzes und hat zwei Zeitabschnitte, in 17. Jahrhundert und dann von neuem im 18. Jahrhundert.

Wenn wir das gesamte Material übersehen, so stellen wir fest, daß die Arbeit von Mathon nur ein Teilbild der Typen und Originalitäten der Vorschläge der Altarkonzeption für das 17. Jahr-

¹⁰ Blažíček, *Sochařství*, I. c., 37.

¹¹ Blažíček, *Sochařství*, I. c., 37–38.

¹² J. Mathon, *Prázké oltáře v raném baroku* [Die Prager Altäre aus Frühbarock]. Umění XI, 1937, 561.

¹³ E. Šamánková, *Architektura české renesance* [Die böhmische Renaissancearchitektur]. Praha, 1961, Abb. 25, 26, 63, 64.

¹⁴ *Ibid.*, Abb. 63, 64.

¹⁵ *Ibid.*, Abb. 126.

¹⁶ Neu entdeckt.

hundert gibt. Deshalb wenden wir uns von neuem diesem Problem zu und ergänzen dies mit weiteren Angaben.

Die Autorenzuschreibung der Entwürfe können wir in einige Umkreise teilen. In die erste Gruppe kann man Architekten einreihen, die im Rahmen der Adaptierung des kirchlichen Baus auch die Frage der Typen von Altarkomplexen lösten. Hierher gehört die ideale Lösung des Innenraumes der Kirche zum hl. Nicolaus¹⁷ auf der Kleinseite, oder die Kirche der hl. Margarethe in Břevnov.¹⁸ Aus dem Bereich außerhalb Prags führen wir die Lösung des Hauptaltars in Zelená Hora bei Žďár nad Sázavou von Santini an.¹⁹ In eine andere Gruppe kann die Realisierung der Altäre der bildenden Künstler-Nicht-Architekten eingereiht werden. Unter diesen sind die wahrscheinlich typischsten die Arbeiten von Jáček um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, mit echtem Bildhauer-Charakter, die entweder im Ganzen oder im Detail auch das Schaffen in unserem Gebiet für die weitere Zeitspanne des Barock beeinflussten. Auf ähnliche Art erhielten beispielhaften Charakter für die Lösung von kirchlicher Architektur noch die Entwürfe des Pozzo Schüler Hiebel für die Kirche des hl. Kliment in der Karlsgasse in Prag, die die schöpferische Tätigkeit der Brüder Winterhalter in Mähren oder Kilian Ignaz Dienzenhofers in der Břevnover Klosterkirche beeinflussten. Erst in die dritte Gruppe können wir die Entwürfe von Tischlern zu Altären für die moderne Adaptierung von älteren Kircheninnenräumen einreihen. Es ist begreiflich, daß diese Handwerker sich im Rahmen der Konkurrenz bemühten, ihre Vorschläge hervorzuheben und auf die Rechnung ihrer höher stehender Konkurrenten zu bewerten.

Auch wenn wir aus den Feststellungen Joseph Brauns,²⁰ der in seiner Arbeit die Entwicklung der Grundtypen von Altären verfolgte, ausgehen, müssen wir die Beeinflussung bei der Lösung der Altäre von gedruckten Musterkollektionen, ähnlich denen der Bildhauer und Maler, annehmen. Auf einige von diesen, die hauptsächlich wichtig für die böhmische Barockkunst des 17. Jahrhunderts sind, macht J. Mathon²¹ in seiner Arbeit aufmerksam. Seine Reihe beginnt mit Hans Vredeman de Vries, geboren in Leuwaiden, Baumeister und Architekturmalers; er hat Nachfolger in Rudger Kassmann aus Köln am Rhein und Marcus Nonnenmacher aus Prag; für beide ist der handwerkliche Ausgangspunkt typisch. Sie sind natürlich Tischler und ihre gedruckten Arbeiten erfüllen gleich zwei Missionen, neben den Musterkollektionen, sozusagen Lehrbehelfen, sollen diese Bücher eine Apologie des Tischlergewerbes und dessen Gleichberechtigung mit der Maler-, Bildhauer- und Baukunst bilden. J. Mathon macht um Zusammenhang mit Nonnenmachers Arbeit auf die enge Beziehung des Textes mit Vignola's Büchern über die Architektur aufmerksam. Diese Feststellung kann durch eine Betrachtung über die Möglichkeit, diese Arbeit als Grundlage zur Lösung der Altararchitektur zu benutzen, ergänzt werden. Der letztgenannte Buchtitel erinnert uns an ein anderes Nachschlagebuch, das in letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in Prag erschien. Damit meinen wir das Werk von Abraham Leuthner „Gründliche Darstellung der fünf Säulen“ vom Jahre 1677. Nonnenmachers Werk führt uns jedoch noch zu einer anderen Arbeit und zwar der des Jesuitenfraters und Malers Andrea Pozzo aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts.²² Über die enge Verbindung der angeführten Bücher zu unserem Texte können wir zwei Beispiele vorlegen: Hiebels Realisation der Altäre bei St. Kliment in der Altstadt Prag,²³ Dienzenhofers Vorschlag für den Hauptaltar der Kleinseitner Niklaskirche²⁴ und die Altäre der Klosterkirche St. Margareth in Břevnov.²⁵

In diesem Teil unserer Betrachtung müssen wir noch andere Quellen als Muster, die die Typen der Barockaltäre entscheidend beeinflussen, hervorheben. Wie schon Brauns²⁶ eingehende Studie, die das tschechische Material nicht anführt, erforscht hat, bilden die Grundlage der Lösungen

¹⁷ E. Sedláčková, *Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně* [Die Kirche des hl. Niklas am Kleinseite]. Praha, 1941.

¹⁸ Blažiček, *Sochařství*, I. c., 209.

¹⁹ Blažiček, J. Čeřovský, E. Poche, *Klášter sv. Markéty v Břevnově* [Kloster der hl. Margarete in Břevnov]. Praha, 1944, 25.

²⁰ J. Braun, I. c., II. Theil.

²¹ J. Mathon, I. c., 561

²² B. Kerber, *Bibliographie zu Andrea Pozzo*. Archivum historicum XXXIV. Roma 1965, 96—134.

²³ V. Mířová, *Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby kostela sv. Klimenta* [Archivmaterial zur Geschichte der Kirche des hl. Klimenta]. Umění VII, 1960, 168.

²⁴ E. Sedláčková, *Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně* [Die Kirche des hl. Niklas am Kleinseite]. Praha 1941.

²⁵ Blažiček, Čeřovský, Poche, I. c., 25.

²⁶ O. J. Blažiček, *Umění a umělci 17. a 18. věku* [Die Kunst und die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts]. Umění III, 1954, 162.

Typen, deren Entwicklungsreihe wir schon in vergangenen Zeiträumen verfolgen können. Durch Vergleiche stellen wir in unseren Ländern die schnelle Reaktion auf diese hauptsächlich aus Italien und Deutschland kommenden Anregungen fest. Eine weitere Quelle sind auch freie graphische Blätter, die verschiedene architektonische Denkmäler, special aus Italien abbilden.

Zum Schluß dieses Abschnittes betrachten wir in Kürze den Vorgang bei der Realisation einzelner Altäre. Man kann sagen, daß er ähnlich wie bei den anderen Kunstwerken verlief. Als Basis war ein gezeichneter Entwurf, welcher nicht nur die Lösung im Ganzen, sondern auch die Dekoration, ausgenommen die Malerei, umfaßte. Als Beispiel können wir die publizierten Skizzen des Mitgliebes des Jesuitenordens Hörmann aus dem Jahre 1699 für die klösterliche Ordenskirche in Waldsassen anführen.²⁷ In vielen Fällen waren diese gezeichneten Skizzen mit dreidimensionalen Modellen ergänzt, wie beim Hauptaltar der Kirche der hl. Ursula.²⁸ An der Realisation der Altäre nahmen drei bis vier Werkstätte teil: Tischler, Bildhauer, Staffierer und Maler. Den Bildhauerwerkstätten wurde nicht nur die figurale, sondern auch die ornamentale Dekoration anvertraut. Sehr oft geschah es, daß die Altäre in Etappen hergestellt wurden. Nachträglich — oft mit einigen Jahren Verspätung — wurden die hauptsächlichsten Staffierarbeiten durchgeführt und gegebenenfalls Altarbilder eingesetzt.²⁹ In Prag wurden sehr oft Bilder älteren Datums in neuere Architekturenhauptsächlich aus dem 17. Jahrhundert eingesetzt, die man sogar für diese Zwecke adaptierte.³⁰ Ein ganz sporadisches Beispiel ist der Hauptaltar in der Kirche des hl. Thomas auf der Kleinseite, wo die umfangreiche Rokoko-Altararchitektur zwei großen Hängenbildern von Peter Paul Rubens angepaßt wurde.

Wenden wir uns zum konkreten Material. Von Anfang an machen wir aufmerksam, daß wir gezwungen waren, nur die charakteristischsten Beispiele der einzelnen Typen zu wählen, da der Umfang der Studie eine detaillierte Charakteristik des gesamten Materials nicht erlaubt. Im ersten Teil betrachten wir die hauptsächlichsten Arbeiten des 17. Jahrhunderts.

In erster Linie zitieren wir die historischen fundamentalen Daten über den Ursprung der charakteristischsten Altäre. Eine der ältesten Arbeiten dieses Zeitraumes ist der Hauptaltar in der Kapelle des hl. Wenzel im Wallensteinpalast aus dem Jahre 1630³¹ mit der plastischen Dekoration von Arnošt Johann Heidelberg. Dann der Hauptaltar der Kirche Maria Victoria, datiert in die Jahre 1648 bis 1649, abgeändert anfangs des 18. Jahrhunderts. In derselben Zeit entstand auch der Hauptaltar der städtischen Pfarrkirche Unserer Lieben Frau vor dem Tein. Aus demselben Jahre — 1648 — stammt auch der Seitenaltar des Johannes des Täuflers in der Neustädter Kirche des hl. Stephan. In den Jahren 1663—1669 entstand der Hauptaltar bei hl. Stephan, im Jahre 1663 der Seitenaltar Herr Jesus, 1664 die Seitenaltäre hl. Adalbert und hl. Wenzel in der Teinkirche und 1668 der erste Altar in der Kirche Maria Victoria. Alle diese Altäre erhalten die Grundteilung, der wir in den weiteren Zeiträumen des barocks begegnen. Der eigentliche Bau des Altares wächst von einem hohen Sockel auf, dessen Bestandteil auch die Mensa ist, die sehr oft durch einen Aufsatz für Seitensockel begrenzt ist, von denen aus die eigentliche Altararchitektur emporwächst. Diese ist in drei Teile geteilt: Predella mit dem Tabernackel, Reliquiar und Überbau. Ein typisches Zeichen aller Altäre der ersten zwei Drittel des 17. Jahrhunderts ist die Bemühung den Vertikalismus auszuprägen, dessen Hauptträger Säulen oder Pfeiler oder Pilaster sind, dessen Fortsetzung auch die Bildhauerdekoration, die im gewissen Sinne den Ersatz architektonischer Teile, oder die sogenannte „Architekturplastik“ bildet. Als erster in der Reihenfolge unserer Beispiele ist der Hauptaltar

²⁷ J. Braun, I. c., II. Theil, 396—407.

²⁸ I b i d., II. Theil, 396, 399, Abb. 322.

²⁹ Z. B. Thomaskirche.

³⁰ Z. B. Thomaskirche.

³¹ O. J. Blažiček, *Barockkunst in Böhmen*. Praha 1967, 12.

in der St. Wenzelskapelle im Wallensteinschen Palast. Sie ist ein gewisses Beispiel der Verbindung des mittelalterlichen Retabelaltars mit dem aus tordischen mit Reben verzierten Säulen bestehenden architektonischen Rahmen, der ausdrucksvoll die profilierte Ädicula mit Gesims trägt. Auf diesem dann, als Fortsetzung der vorgestellten Säulen, Vasen mit brennenden Flammen plaziert sind. Die Mitte des Altars ist durch einen Aufbau in Art eines reich geschnitzten Rahmens zum Ausdruck gebracht. Der Vertikalismus des Bildes ist ein wenig beim Retabel durch Seitenplastiken mit Engeln auf Konsolen gestört. Diese Verteilung wird ein gewisses Muster hauptsächlich der Seitenaltäre des Adiculum-Typus bilden.

Bei dieser Gelegenheit betrachten wir einige dekorative Grundelemente, die sich auch in den weiteren Perioden uns wiederholen werden. Das Erste unter ihnen ist die tordierte Säule, die im unteren Teile mit Kannelierungen, im oberen mit Weinreberanken, geschmückt ist. Diese erwähnte schon O. J. Blažiček,³² der Autor deduziert dieses Motiv von der sogenannten Jerusalem- oder Heiligen Säule in der hl. Peters-Basilik im Rom, die schon seit 1438 ein Gegenstand der Verehrung wurde. Dieses dekorative Element war ein beliebtes Motiv der frühbarocken Altäre insbesondere nördlich der Alpen. Nach Blažiček begegnen wir diesem Motiv auch bei Berninis Tabernakel der hl. Peterskirche (1629—1633). Das 18. Jahrhundert reduziert diese Dekoration nur auf die tordierte Säule. Wir sind entgegen Blažičeks Ansicht der Meinung, daß das erwähnte Element auch in der Zeit des Hochbarocks seine Geltung hatte. Dies beweisen z. B. auch Pozzos Sammelwerke.³³ Ein anderes interessantes Motiv, das sich die ganze Barockzeit hindurch wiederholt, sind Vasen mit Flammen auf dem Gesims.³⁴ Als Beispiel erwähnen wir die Seitenaltäre des Strahover Klosters. Das letzte dekorative Motiv sind auf Aufsätzen liegende Engelgestalten. Diese wechselten im Hochbarock nur ihre Plazierung und befinden sich hauptsächlich auf den Anläufen der Gesimse der Retabeln.³⁵

Die Gesamtlösung des Hauptaltars in der Kapelle des hl. Wenzel im Wallensteinschen Palast hat ihre Verbindung in den Seitenaltären. Versuchen wir also ihre Entwicklung für den Zeitraum des Frühbarock auszuforschen. Hierher gehören alle Seitenaltäre, die wir schon früher erwähnten. In der ersten Reihe steht der Altar des hl. Adalbert in der Teinkirche. Einen ähnlichen Charakter hat der Teinaltar Christus am Ölberg aus dem Jahre 1663³⁶ mit kannelierten Säulen, die das Altarbild mitsamt der Statuen auf den Konsolen an den Seiten des Altars begrenzen. Hier nämlich wächst beiderseits über die durchbrochenen Segmente als Fortsetzung der tordierten Säule ein Sockel mit einer Statue empor. Im Aufsatz ist anstatt eines Kreisbildes ein rechtwinkeliges Aufsatzstück. Diesen Altartypus würden wir im Einklang mit J. Braun als Ädikularaltar bezeichnen.

In dieselbe Gruppe müssen wir auch die drei prunkvollen Hauptaltäre der Teinkirche, der Stephanskirche und Maria Schnee Kirche einreihen, die aus gleichen renaissance-architektonischen Prinzipien hervorgehen und eine ähnliche Einteilung einhalten. Im Gegensatz zu den beschriebenen Seitenaltären kommt es hier zu einer Ausbreitung des Retabels in drei Teile. Der älteste Tein Haupt-

³² O. J. Blažiček, *Barokové oltáře* [Die Barockaltäre]. Umění II, 1954, 115.

³³ Andrea Pozzo, *Perspektiva pictorum atque Architectorum*. Roma 1698 (II. Teil).

³⁴ J. Braun, I. c., II. Theil, 396—407.

³⁵ Blažiček, *Sochařství*, I. c., 73.

³⁶ Blažiček, *Čeřovský*, Poche, I. c., 26

altar³⁷ ist in den gotischen Raum komponiert und besteht in seinem Kompositionsschema aus einem Dreieck und einem System der Gradation einer Renaissancegiebelarchitektur. Der ganze Altar ist in zwei, respektive drei Etagen gelöst, wobei jede nachfolgende Etage sich gegen die vorhergehende verengt und die Architektur in einen einteiligen Aufsatz mit einer vertikalen Statue des hl. Michael mündet. Die gesamte plastische Dekoration dient eigentlich der architektonischen Wirkung. Ein weiterer und in der Entwicklung noch vorgeschrittener ist der Hauptaltar der Neustädter Kirche Maria Schnee, datiert 1651.³⁸ Wie die frühere Literatur³⁹ aufmerksam machte, behält auch dieses „Gotteshaus“ noch ein älteres Renaissance-schema, das jedoch schon frühbarocke Motive ergänzen, wie z. B. die vierte rein bildhauerische Etage des Kalvarienberges. Die eintäfelige Renaissance-Ruhe ist durch plastische Dekoration gestört,⁴⁰ nicht nur in ihrer Typologie und Ausarbeiten, sondern auch in der Mehrheit. Eine neue Sensation sind die Segmentabschnitte des Gebäudes, die sich über die äußersten kannelierten Säulen der unteren Etage des dreiteiligen Retabulums erheben.⁴¹ Das Abklingen der Renaissanceeinflüsse auf die Lösung der Altäre stellt der Hauptaltar der Neustädter Kirche hl. Stephan um das Jahr 1669 dar.⁴²

Hier kam es zu einer weiteren Vereinfachung der architektonischen Form. Eine architektonische Etage wird verlassen, so daß der Effekt des Altars über dem Aufsatz der zweiten Etage in der Vertikale dreier Figuren abklingt. Entwicklungsmäßig schließen sich an diese Typen die Seitenaltäre der Kirche Maria Victoria an, wenn es auch beim Datieren zu bestimmten zeitlichen Abweichungen kommt. Durch ihre Verteilung erinnern sie eher an eine Zugehörigkeit zur Typologie der Seitenaltäre, die architektonische Verteilung der Säulen, das Streben nach dem Vertikalen jedoch erinnern an die drei Hauptaltäre, mit denen sie durch eine gewisse Barockisierung, in der Art von vorgestellten Dekorationselementen verbunden sind, analog wie bei den vorher behandelten Altären. Stilistisch und zeitlich der älteste ist der Altar hl. Teresia vom Tischler Abraham Stolz aus dem Jahre 1668. Aus um 10 Jahre jüngerer Zeit kommt der Altar hl. Josephus vom Tischler Markus Nonnenmacher. Dieser Altar wurde zum Prototyp und Muster für andere drei Seitenaltäre aus dem Jahre 1716.⁴³ Beim Altar des hl. Joachim begegnen wir einem architektonischen Motiv, das in einer stilisierten Form in ganzem Rokokozeitalter wiederholt. Wir meinen damit die Voluten, die aus unterbrochenen Segment- oder Dreieckgesimsen herauswachsen und die Seitenrahmen der ausgebreiteten Basis der Altaraufsätze bilden. Diese Voluten sind oft mit Puttogestalten verziert. Analogischen Motiven begegnen wir nicht nur bei den Seitenaltären in der Kirche hl. Thomas aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, sondern auch bei den Spätrokoko-Seitenaltären in der Kirche am Strahov. Die Seitenaltäre bei Maria Victoria eröffnen gleichzeitig eine Entwicklungsreihe von Hochbarock-Altären, durch die wir auf das Niveau der Nachbarländer gelangen. Ein Beleg ist der Vergleich mit den Altarvorschlägen des erwähnten Jesuitenkünstlers Hörmann. Schon ein gewöhnlicher Vergleich zeigt eine vollkommene Übereinstimmung in der Anwendung nicht nur einer komplexen Typologie, sondern auch einzelner dekorativen Grundelemente.

In weiterem Teil unserer Abhandlung werden wir versuchen, wenigstens die charakteristischen Typen unter den Grundtypen der Altäre, wie sie uns erhalten

³⁷⁻⁴² J. Mathon, l. c., 561 ff.

⁴³ Blažiček, Čeřovský, Poche, l. c., 26

blieben, in der Auswahl für die restlichen Zeiträume des Barocks zu erfassen. Die Reihenfolge dieser Beispiele, für die Zeit am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, erscheint aus zwei bedeutenden Bildhauer-Tischler Werkstätten Jäckls und Nonnenmachers. Die Entwicklungsreihe beginnen wir mit dem zuerst genannten Künstler, der im angegebenen Zeitraum seine Arbeiten in drei Prager Kirchen lieferte: in die Kleinseitner Kirche des hl. Joseph in den Jahren 1696—1699, in die Loretto-Anlage in den Jahren 1702—1707, in die Kreuzherrenkirche in den Jahren 1702—1707. Zwei Seitenaltäre in der Kirche des hl. Joseph⁴⁴ und zwar der hl. Thekla und der hl. Teresie, sind im Kongruenzsystem des dreieckigen Grundrisses komponiert, als Adikulaltar mit hervortretenden tordierten Säulen mit Schlingpflanzen und Seitenpilastern, vor die Jäckls Plastiken hervortreten. Die portative Konstruktion trägt ein ausgedrückt profiliertes Gesims. Auf diesem haben die architektonischen Teile ihre Fortsetzung in Form von stehenden und knienden Engelsgestalten. In den Aufsätzen erscheinen, typisch für die böhmische Altardekoration im 18. Jahrhundert, Figuralgruppen der hl. Familie und der Allerheiligsten Dreifaltigkeit. Aus den Jahren 1698—1699 stammt der Hauptaltar der Kirche des hl. Joseph, ein mächtiger Zweietagenbau auf Grund eines fast Halbkreisgrundrisses. Über die Mitte des inneren Teiles des Altarsretabulum wächst ein dreiwinkliger Aufsatz empor, auf dessen Gipfel die Gestalt Gott Vaters, in Begleitung einer Engelschar, thront. Aus derselben Bildhauerwerkstatt und unter Mitwirkung desselben Tischlers kam ein weiterer monumentaler Hauptaltar der Kirche des hl. Franciscus bei den Kreuzherren, mit dem Jahre 1707, heraus.⁴⁵ Zum Unterschied der vorhergehenden Arbeiten ist dieses Werk eher in einer breiten Fläche, mit an der Seite hervortretenden Doppelsäulen beiderseits, komponiert. Über das ausdrucksvolle Gesims ragt ein plastisch angelegter Aufsatz der Allerheiligsten Dreifaltigkeit mit einem Gipfelkreuz und rundem Fenster im Hintergrund. Neben dieser Bildhauerdekoration fesselt uns eben das Motiv des Lichtes, aus dem Kreisfenster im Hintergrund, wodurch die Plastizität der Dekorationen betont wird.

Die Entwicklungsreihe der Altäre dieses Typus können wir mit dem Hauptaltar der Kirche der hl. Ursula aus der Werkstatt des Tischlers Johannes Unmuth und des Bildhauers Franz Preiss abschließen. Er stammt aus demselben Jahre, wie der vorangehende. In der Komposition hält er sich eher an die Altäre des hl. Joseph und dies nicht nur in seiner Komposition, als auch in seinen Dekorations-elementen.

Zum Schlusse dieses Teiles unserer Studie müssen wir die enge Anlehnung dieser Altäre an die Beispiele der zweiten Pozzos Musterkollektion hervorheben. Hier würden wir nicht nur Muster für komplexe Kompositionen, sondern auch Vorschläge für eine Lösung aller Details finden. Analogisch für alle anderen ist z. B. die Verbindung Jäckls Motive der Allerheiligsten Dreifaltigkeit in den Aufsätzen der Altäre. Diesem Motiv begegnen wir nämlich schon auf dem Altare des hl. Ignatius in der Kirche Il Gesù in Rom, den Andrea Pozzo als Autor in seinem Buche publiziert.⁴⁶

Bevor wir die Entwicklung weiterer architektonischer Altäre verfolgen werden, beachten wir auch andere Typen der „Gottes-Häuser“, die für diese Zeitraum charakteristisch sind. Wir meinen damit Jäckls Seitenaltäre für die Kirche des

⁴⁴ Blažiček, *Sochařství*, I. c., 67.

⁴⁵ Blažiček, *Sochařství*, I. c., 67.

⁴⁶ Pozzo, I. c.

hl. Franciscus bei den Kreuzherren und Seitenaltäre von Preiss für die Kirche der hl. Ursula aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Bei diesem wie bei einigen Jäcklschen Kapellenaltären in Loretta, kommt es zur Dementierung jedweder architektonischen Einteilung der Altäre und plastisch-malerischen Hervorhebung der Dekoration. Als erster Beleg sind die Seitenaltäre der Auffindung des hl. Kreuzes und der Himmelfahrt Marie in der Kirche des hl. Franciscus bei den Kreuzherren, einstöckige Retabulumaltäre, bei welchen über der Mensa Altarbilder in plastischen Schnitzereirahmen, wo die figurale Dekoration ikonographisch mit Themen des Bildes zusammenhängt, herrschen.⁴⁷ Man kann sagen, daß diese zwei Werke quasi Prototypen der Rokokohauptaltäre der Kirche des hl. Aedigiuß oder des hl. Thomas in Prag wurden. Monumentale fliegende Engel, die Bilder zum Retabel unterstützten oder tragen; bei allen diesen genannten Altären finden wir keine Motive des rein böhmischen Barocks. Ihren Ursprung haben sie in Berninis italienischer Kunst. Der Autor dieser Vorschläge mußte ein Künstler sein, der sich mit der Schöpfung römischer Altäre vertraut machte.⁴⁸ Demgegenüber hielten Franz Preiss und der Tischler Johannes Unmuth bei den Seitenaltären der Neustädter St. Ursula Kirche an den älteren Vorschlägen Markus Nonnenmacher fest. Nach denselben verfertigte in den Jahren 1701 bis 1708 Hieronymus Kohl und Franz Preiss Altäre im rechten und linken Seitenschiffe der Launer Kirche.⁴⁹ E. Bachmann⁵⁰ deduziert diesen Typus von den sogenannten Oberpfälzischen Rankenaltären und weist auf die fast gleiche Analogie mit den Altären von Ottenkirchen bei Vilshofen und Rank bei Kemnat hin, wobei er die Beliebtheit dieser Muster in ganz Europa zuläßt.

Wenn wir uns nach dem datierten Material vom Anfang des 18. Jahrhunderts umsehen, stellen wir fest, daß die Mehrheit der erhaltenen Altäre die wichtigen Schemata, die wir schon bei den Nonnenmachers Arbeiten in der Kirche Maria Victoria, gegebenenfalls beim Hauptaltar der Kirche des hl. Franciscus bei den Kreuzherren und der St. Ursula Kirche festgestellt haben, voll respektieren. Als Beweis für diese Behauptung dienen die Seitenaltäre der Kirche des hl. Jakobus der Prager Altstadt. Derselben Ordnung unterliegt auch der Hauptaltar der Altstädter Kirche des hl. Gallus, der aus dem Jahre 1710 stammt. Zum erstenmale finden wir hier seitliche Eingänge, die in der Höhe der Predella enden und in ihren Gipfeln mit Plastiken geziert sind. Dieses Motiv ist eher für die erwähnten Rokokohauptaltäre typisch. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen erst die Seitenaltäre der Kirche des hl. Clemens aus den Jahren 1716—1721, die mit Plastiken von Mathias Braun ausgestattet sind.⁵¹ Über die Autorschaft ihrer Entwürfe schweigt die Literatur. Als Fundament der Komposition ist die Gleichwertigkeit Brauns Plastik mit der Altararchitektur, die ein bindendes Ganzes des illusiven Hochbarocks bildet. Man könnte sagen, daß in diesen Fällen die Architektur eher eine Ergänzung der plastischen Dekoration, die auf jedem Altar als ein einheitliches ideologisches Ganzes komponiert wird, ist.

In diesem Augenblicke müssen wir die laufende Entwicklung der dreidimensionalen architektonischen Altäre unterbrechen und dem weiteren, für die Entwicklung unseres Themas wichtigen Typus unsere Beachtung widmen, wenn auch dieser Typus in Prag nur durch vereinzelte Beispiele, oft noch dazu in

⁴⁷ Blažiček, *Umění a umělci*, I. c., 162.

⁴⁸ *Ibid.*, 162.

⁵⁰ E. Bachmann in *Barock in Böhmen*. München 1964, 137.

⁵¹ E. Poche, *M. B. Braun*. Praha 1965, 29—31.

Torsozustand vertreten ist. Wir meinen damit die gemalte illusive Altararchitektur⁵² deren Entwicklung, beginnend mit der Spätrenaissance, wir leider in ihrer laufenden Entwicklungsreihe nicht verfolgen können. Belege für diese Behauptung bieten illusive Wandaltäre aus der Zeit des Spätrenaissanceumbaues der Kirche des hl. Thomas auf der Kleinseite zu Ende 16. Jahrhunderts, verdeckt durch bestehende Rokokoaltäre, oder das Torso des Seitenaltäres im linken Schiff der Kirche des hl. Salvador in Klementinum.⁵³ Während diese Aufzählung noch auch der Renaissanceauffassung hervorgeht, sind die weiteren Altäre schon gänzlich von der illusiven Architektur Pozzos beeinflusst.⁵⁴ Der Beweis dafür ist der erste bis heute erhaltene Hauptaltar der Kirche des hl. Clemens in der Karlsgasse, der in Jahren 1714—1715 vom Pozzos Schüler Johannes Hiebel verfertigt wurde.⁵⁵ Dieser Prototypus ist interessant nicht nur wegen der komplizierten Einrahmung der Predella, sondern auch durch das erstmalige Vorkommen des sogenannten Nischenaltäres, wo das Retabulumbild in ein reichgeteiltes Gewölbe der Nische eingesetzt ist. Den Typus illusiver Altararchitekturen finden wir im Prag noch einmal und zwar in den realisierten Entwürfen des renommierten Architekten Kilian Ignaz Dientzenhofers in der Klosterkirche St. Margareth in Břevnov,⁵⁶ die nach 1717 vom Kleinseitner Maler Johannes Pešina verfertigt wurden. In Verbindung mit Hiebels illusivem Hauptaltar des hl. Kliment müssen wir die Seitenaltäre in Nischenformen in der Kirche Maria Schnee in Betracht ziehen, welche in seichte Nischen eingesetzt sind, vor die nur ein architektonischer Rahmen mit Säulen mit Statuen, die auf mächtigen Voluten gesetzt sind, hervortritt. Dieses Volutenmotiv wiederholt sich von neuem bei den Adikula-Altären des Presbyteriums der Kirche des hl. Thomas auf der Kleinseite. Reich geteilte architektonische Altäre mit überwucherter Dekorationsskulptur, wie wir sie aus den Seitenaltären des hl. Clemens kennen, finden ihre Fortsetzung im Hauptaltar des Klosters in Břevnov (1719 bis 1720),⁵⁷ im Hauptaltar der hl. Jungfrau Maria der Theatiner (1724), oder in Altären des hl. Johann von Nepomuk und der hl. Familie in der Kirche St. Thomas und zuletzt beim Hauptaltar der Kirche Maria Victoria in seiner Endadaptierung aus dem Jahre 1723.

Damit kommen wir zu den Rokokoaltären, deren Hauptcharakteristik schon O. J. Blažiček in seiner Publikation über die Prager Bildhauer des Frührokos durchgeführt hat.

Man könnte konstatieren in Kürze, daß das Schema der Frühbarockaltäre dort zur Geltung kommt, wo die Architektur wieder die Dominante bildet, wobei die Skulpturdekoration nur ein Begleitsystem ist. In der Vordergrund treten einige selbständige Typen, die sich oft diametral unterscheiden. Der wichtigste von ihnen entsteht aus der zweiteiligen Lösung, einer gewissen Analogie der Schnitzerei der Retabel-Altäre des ersten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts. Dies ist eigentlich ein zweiteiliger Hauptaltar, bestehend aus einem horizontalen Gürtel und dem eigentlichen Altar mit der Tumba und dem Tabernakel, der, hauptsächlich in den Klosterkirchen, um seitliche Eingänge hinter dem Altar, beherrscht von vertikalen Plastiken, erweitert ist. Diese rahmen den zweiten Teil des Altars ein, das

⁵² P. Preiss, *Barokní iluzivní architektura v Čechách* [Die Barocke Illusionsmalerei in Böhmen]. Umění věků. Praha 1961, 172—175.

⁵³ Nicht publiziert.

⁵⁴ Nicht publiziert.

⁵⁵ Mixová, l. c., 168.

⁵⁶ Blažiček, Čeřovský, Poche, l. c., 26.

⁵⁷ *Ibid.*, 26.

Retabulum in Gestalt eines Altarbildes im massiven Rahmen, so wie wir darüber betreffs des Hauptaltars beim hl. Thomas (1731) und St. Aedigius (1734) gesprochen haben. Andere Beispiele dieser Typen sind die Hauptaltäre bei Jungfrau Maria unter der Kette (1730), hl. Jakob (1739) und der klementinische Hauptaltar des hl. Salvator. Hiezu kommt ein neuer Altartyp, der Baldachinaltar, dessen charakteristischen Beispiele die Altäre des hl. Nicolaus Tolentino und der hl. Anna (1739) der Prager Kirche des hl. Thomas sind. Diese behalten die ädiculare Form, das Retabulum ist jedoch in der Art einer Nische mit überhängenden Baldachinen geformt.

Das architektonische Skelett ist aber schon in abstrakten Linsenenformen stilisiert, welche typisch sind z. B. für den dreiteiligen Triumph in der Kirche der Jungfrau Maria und Karl des Großen in Karlov. Während Blažíček⁵⁸ dieses ganze Kompositionsschema quasi als eine Wand betrachtet, kann man es anderseits als ein dreiteiliges Retabulum mit vermehrtem Tabernakel erklären. Demgegenüber behalten die Rokokoaltäre der Kirche des Ägidius aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts die ädiculare Form, wobei es jedoch zu einer Reduktion des Gesimses, welches das Retabulum vom Aufsatz trennt, kommt, und dadurch zu einem optischen Vereinigen der zwei Etagen in eine. Diese Konzeption erreicht ihren Höhepunkt in den Strahover Seitenaltären⁵⁹ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und in den Altären bei St. Nikolaus auf der Kleinseite, die wahrscheinlich nach den Plänen von Kilian Ignaz Dienzenhofer⁶⁰ gebaut wurden.

Unter den weiteren Typen befindet sich der Ziborium-Altar, dessen Hauptrepresentant der Altar des hlg. Kreuzes in der hl. Barbora Kapelle in der Kleinseitner Kirche des hl. Nikolaus ist. Das Säulenskelett des Retabulums trägt über dem Ädiculum stilisierte Voluten, deren Spitze eine Königskrone beherrscht. Hieher würden wir zwei Seitenaltäre beim Pfeiler des Hauptschiffes der Kirche des hl. Salvator in Klementinum einreihen. Demgegenüber könnten unter die Rokokoaltäre z. B. der Altar des hl. Norbert in der St. Ursula-Kapelle⁶¹ im Strahover-Klosterkirche oder der Altar des Prager Jesuleins in der Kirche der Maria zum Siege eingereiht werden. In die letzte Gruppe reihen wir einige Rokokoaltäre ein, wie den Hauptaltar der Kleinseitner St. Nikolaus-Kirche⁶² aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, zugeschrieben dem Kilian Ignaz Dienzenhofer, oder den Hauptaltar der Strahover Stiftskirche ein. Diese bilden einen Bestandteil der komplexen architektonischen Lösung des Presbyteriums, mit dem sie ein unteilbares Ganzes vorstellen. Hieher können wir die freien Seitenaltäre des Presbyteriums des Kleinseitner hl. Nikolaus beordnen. Diese architektonischen, größtenteils nach Pozzos Vorlagen konstruierten Altäre haben eine Beziehung zu den römischen Barockaltären dieses Typus.

Damit endet auch unsere Übersicht der Entwicklung der Prager Barockaltartypen, die in dieser beschränkten Form nur eine vorbereitende Studie für eine breitere Arbeit sein kann, die dieses Thema im vollen Umfange erschöpfen würde.

Übersetzt von K. Braun

⁵⁸ Blažíček, *Pražská plastika*, I. c., 24.

⁵⁹ J. Sokolová, *Strahov*. Praha 1941.

⁶⁰ Sedláčková, I. c.

⁶¹ Blažíček, *Sochařství*, I. c., 67.

⁶² Sedláčková, I. c.

PRAŽSKÉ BAROKNÍ OLTÁŘE

Cílem této práce je snaha o vyplnění mezery v uměnovědné literatuře, která se dosud monograficky nevěnovala zhodnocení pražských oltářů z údobí baroka, tj. ze 17. a 18. století.

V úvodní části studie jsme se snažili vysledovat základní poznatky, platné pro veškerý pražský materiál. Na základě srovnání lze konstatovat, že řešení oltářů vychází z obdobných slohotvorných zásad, platných pro jednotlivá odvětví umění tehdejší doby. Jedním z nejdůležitějších problémů je otázka autorského připsání jednotlivých oltářů. Souhrnně lze uvést, že na těchto zakázkách se podíleli vedle architektů, jimž bylo svěřeno řešení barokních sakrálních interiérů, jak sochaři a malíři, tak truhláři, přičemž jako pomůcku velmi často používali tištěných vzorníků, z nichž nejdůležitější jsou práce Nonnenmacherovy, Pozzovy a Leutnerovy.

Do první skupiny oltářů jsme zařadili práce prvních dvou třetin 17. století, jako například hlavní oltář kaple sv. Václava Valdštejnského paláce (1630), boční oltář Jana Křtitele kostela sv. Štěpána, hlavní oltář téhož chrámu (1663–1664), hlavní oltář kostela Matky boží před Týnem (1648–1649). Jejich základním znakem je snaha po zvýraznění vertikality, jehož výrazem je i sochařská výzdoba. Výchozím bodem pro řešení těchto oltářů zůstávají ještě renesanční architektonické principy.

Pro další vývoj jsou důležité oltáře kostela P. Marie Vítězné, provedené podle Nonnenmacherových návrhů, a Jäcklovy oltáře kostela sv. Josefa na Malé Straně. I u nich zůstává základem architektonické řešení, jež však přejímá základní principy barokní architektury konce 17. století.

Zvláštní skupinu tvoří dva boční Jäcklovy oltáře kostela sv. Františka u křižovníků a Preissovy boční oltáře kostela sv. Voršily z prvního desetiletí 18. století, kde dochází k popření architektury a zdůraznění sochařsko-malířského řešení. Začátek 18. století však přejímá i nadále i starší schemata konce předešlého století.

V Praze ojedinělými příklady jsou malované iluzivní oltářní architektury, jejichž hlavním zástupcem je Hieblův hlavní oltář jezuitského kostela sv. Klimenta (1714–1715) a hlavní oltář kostela sv. Markéty v Břevnově (1717), namalovaný malostranským malířem Janem Pešinou patrně podle návrhů K. I. Dienzenhofera.

Ve třicátých letech 18. století se setkáváme s novým typem hlavních oltářů, jejichž příklady najdeme v kostele sv. Tomáše (1731), sv. Jiljí (1734), P. Marie pod řetězem (1730) a sv. Jankuba (1739). Základem řešení se stává dvoudílná kompozice se zvýrazněním horizontálního řešení.

Konec rokoka probíhá opět ve znamení architektonických oltářů, toliko jejich typologie se rozšiřuje o ciboriové a baldachýnové, popřípadě o architektonické řešení hlavních oltářů jakožto nedílné součásti celého presbytáře.

