

Richter, Václav

Santinis Pläne für die Kirche auf der Zelená Hora (Grüner Berg) bei Saar

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1966, vol. 15, iss. F10, pp. [25]-38

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111092>

Access Date: 28. 11. 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.

VÁCLAV RICHTER

SANTINIS PLÄNE FÜR DIE KIRCHE
AUF DER ZELENÁ HORA (GRÜNER BERG) BEI SAAR*Dem lieben Freund Prof. Dr. Jan Racek zu seinem 60. Geburtstag*

Einleitend kann man die bekannten Angaben wiederholen, die sich auf die Baugeschichte der berühmten Wallfahrtskirche St. Johann von Nepomuk am Grünen Berg bei dem ehemaligen Zisterzienserstift Saar (Zďár na Moravě) beziehen. Der Saarer Abt Václav Vejmluva (1705—1738) begann schon im Jahre 1719, im welchen (im Frühjahr — am 15. April) eine Kirchenkommission das Grab des Generalvikars Johannes von Pomuk (1372—1393) in Prag geöffnet und darin die unversehrte Zunge des Märtyrers gefunden hatte, ein Gotteshaus für den künftigen Heiligen (beatifiziert im J. 1721, kanonisiert 1729) zu bauen. Die Grundsteinlegung fand am 16. Mai 1720 statt, die Einweihung am 27. September 1722.⁴ Dem Saarer Mönch (ab 1769) Otto Steinbach² zufolge soll Václav Vejmluva einen (ideellen) Bauplan eigenhändig ausgearbeitet haben, allerdings besteht kein Zweifel darüber, daß der konkrete Entwurf vom Prager Architekten Giovanni Santini stammt. Diese unzweideutige Zuschreibung wurde auch im ausländischen Schrifttum³ geläufig.

* * *

Der Kunstgeschichte blieben jedoch zwei wichtige ursprüngliche Entwürfe für die Kirche am Grünen Berg, die sich im Nachlaß der barockzeitlichen Baumeisterfamilie Grimm aus Brünn befinden, bisher unbekannt. Es handelt sich um den Grund- und Aufriß des Bauvorhabens:

1. *Der Grundriß.* Papier 427×333 mm.⁴ Die Zeichnung ist mit bräunlicher Tusche, das Mauerwerk in graublauer Farbe ausgeführt (am Flächenmaßstab ist sie dunkler). Das mit einer starken und einer schwachen braunen Linie eingerahmte Blatt trägt keine Bezeichnung. Die mit Tinte vorgenommene Numerierung „N. 67“ und mit Bleistift „No. 64“ erfolgte nachträglich. Der Maßstab am unteren Rand: „0—20 Elen“ (Fig. 16).

2. *Der Aufriß.* Papier 694×421 mm.⁵ Die Zeichnung ist wiederum mit bräunlicher Tusche ausgeführt und grau schattiert, mit einer braunen dicken und zwei dünnen Linien eingerahmt. Sie trägt keine Bezeichnung. Nachträglich numeriert mit Tinte „No. 66“ und mit Bleistift „No. 63“. Am unteren Rand ist der Maßstab: „0—20 Elen“ (mit derselben Hand wie auf dem Grundriß) (Fig. 17).

Wenn wir die graphische Ausführung der beiden Zeichnungen gegenüberstellen, steht es außer jedem Zweifel, daß sie von demselben Autor stammen

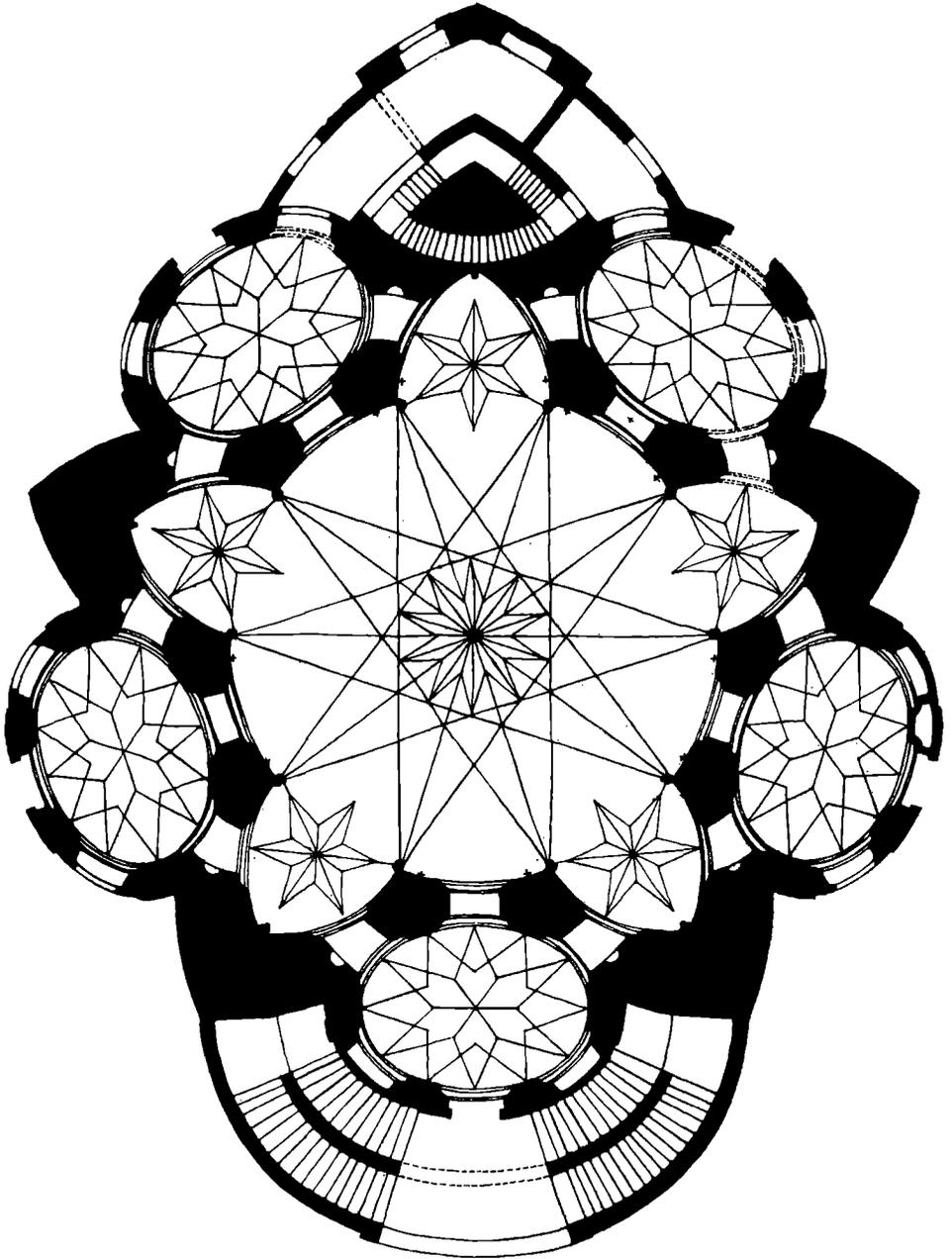


Fig. 1. Grundrißkopie (gezeichnet von Aug. Šik).

und ihre weitere Komparation mit anderen bekannten Entwürfen G. Santinis beweist, daß die Pläne für den Grünen Berg von ihm direkt gezeichnet wurden, was auch der Charakter der Beschriftung auf den beiden Maßstäben beweist.

Die erwähnten Pläne G. Santinis für den Grünen Berg bringen in erster Linie einige neue Erkenntnisse zur Geschichte dieses Wallfahrtskomplexes. Vor allem fällt nämlich auf, daß der erhaltene Entwurf sich lediglich auf die St. Johanneskirche und nicht auf die Wallfahrtsambiten rund um das Heiligtum bezieht. Im Zusammenhang damit steht sicher der Umstand, auf den bereits hingewiesen worden war,⁶ daß nämlich der Grüne Berg auf dem erhaltenen Porträt Václav Vejmluvas nur mit Kirche, jedoch ohne Ambiten abgebildet ist.⁷ Zweitens, der entdeckte Entwurf (Grund- und Aufriß) hebt sich von dem ausgeführten Zustand der Kapelle am Grünen Berg ab.⁸ Im ursprünglichen Projekt war eine Eingangspartie der Kirche mit vorgelegter Freitreppe vorgesehen worden. Zweifellos hat also die Planung des St.-Johann-Komplexes eine bestimmte Entwicklung durchgemacht. Freilich darf man bei Überlegungen über die Genesis der endgültigen architektonischen Struktur der Kirche und des Komplexes keine übertriebenen Schlüsse ziehen. Der Gedanke, wonach der bekannte nicht verwirklichte und nicht bestimmte Entwurf einer Wallfahrtskirche mit Ambiten, der sich im Archiv des Klosters Raigern befindet,⁹ G. Santinis vorläufiger Projekt für den Grünen Berg sei, ist ziemlich unwahrscheinlich. Es scheint kein Gegenbeweis vorzuliegen, daß der von mir nachstehend veröffentlichte Entwurf der St.-Johann-Kirche die primäre, anfängliche Idee des Architekten für Saar ist.

Die Originalzeichnungen vom Grünen Berg (insbesondere der Grundriß) ermöglichen es, den künstlerischen Charakter dieses Alterswerkes von G. Santini bei weitem besser als irgendwelche heute vorgenommene Vermessung zu begreifen. Man kann sogar annehmen, daß uns allein der erhalten gebliebene Entwurf einige Eigentümlichkeiten der Kirche verständlich macht. Übrigens hat bisher niemand versucht, eine eingehende Analyse dieser hervorragenden Architektur durchzuführen.

In der Grundrißkonstruktion vom Grünen Berg lassen sich drei (bzw. vier, wenn man auch den Ambit mit einbezieht) Konzeptionsphasen unterscheiden:¹⁰

1. Dem Kreis mit einem Radius von 11 Ellen (der Durchmesser beträgt also 22 Ellen) ist ein regelmäßiges Zehneck einbeschrieben. Bekanntlich ist die Seite dieses Zehneckes der längeren Strecke eines nach dem Goldenen Schnitt geteilten Radius gleich. Den Seiten des Zehneckes des Grundkreises sind abwechselnd 5 „Spitzbögen“ angeschlossen. Der Radius ihrer Segmente ist der Seite des Zehneckes gleich und diese Segmente haben ihre Mittelpunkte in den Eckpunkten des Zehneckes. Es ist also aus dem Grundkreis eine Art fünfzackiger Stern entstanden, wobei ersichtlich der materielle Mantel dieses Gebildes in der ersten Phase merkwürdigerweise nicht in Betracht gezogen wurde.

Gleich an diesem Ort kann man — obgleich es der Zeitfolge der Konzeptions-

arbeit wohl nicht entspricht — bemerken, daß die zehnzackigen Sterne (der große und der kleine) in dem Grundkreis durch Verbinden der Eckpunkte des Zehneckes konstruiert sind. Die sechszackigen Sterne in den „Spitzbögen“ sind einem Kreis mit einem Durchmesser von Halbmesser von 3 Ellen eingeschrieben, dessen Mittelpunkt auf der Achse des „Spitzbogens“ von dem Mittelpunkt des Grundkreises 12 Ellen entfernt ist.

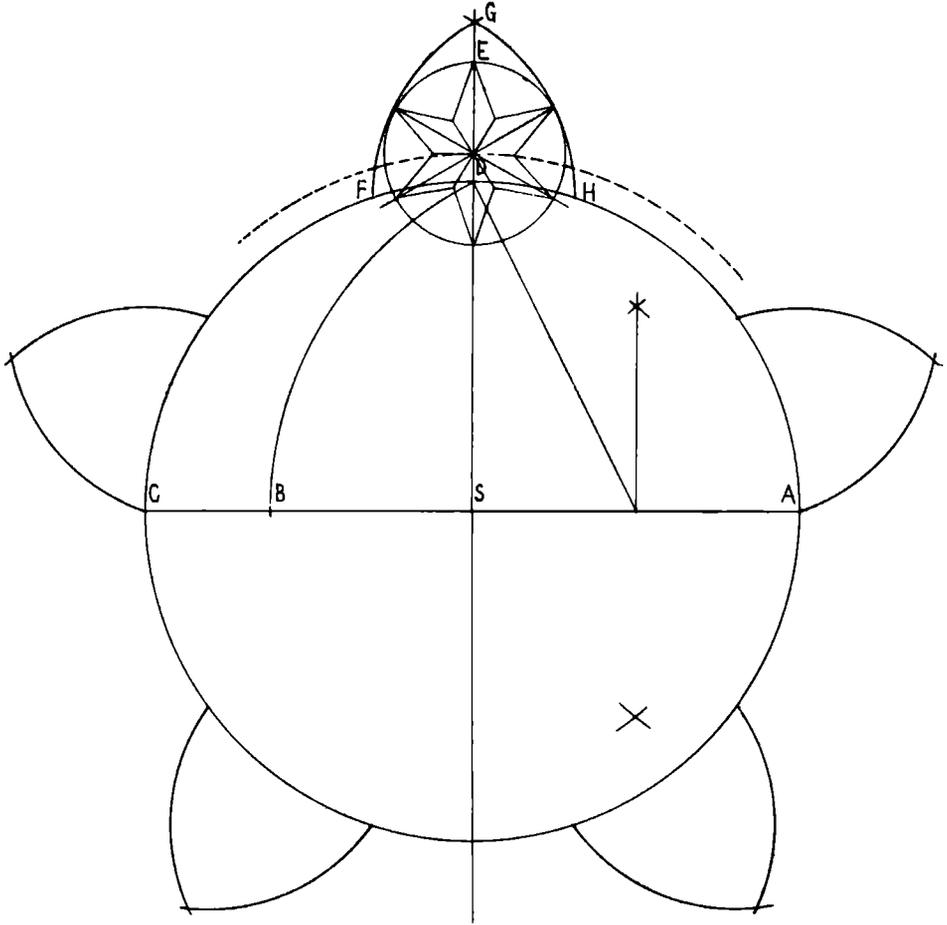


Fig. 2: Erste Phase ($SA = 11$, $SB : BC = SC : SB$, $\overline{FG} = \overline{GH} = \overline{FH}$, $SD = 12$, $DE = 3$).
Gezeichnet von Aug. Šik.

2. Zu dem Grundkreis ist ein konzentrischer Kreis mit einem Halbmesser von 13 Ellen gezeichnet. Das Intervall (Breite) von 2 Ellen zwischen beiden Kreisen stellt die imaginäre Mächtigkeit der Umfangsmauer des Grundzylinders dar, die sich in Wirklichkeit nur auf fünf Geraden, d. h. auf fünf Achsen der

Durchgänge vom zentralen Zylinder in die ovalförmigen Kapellen äußert. Zwischen den Kreisen mit Radien von 11 und 13 Ellen ist ein konzentrischer Kreis mit einem Radius von 12 Ellen geschlagen.¹¹ Es ist angebracht hierbei zu bemerken, daß die drei konzentrischen Kreise mit den Radien von 11, 12 und 13 Ellen auch der Grundrißkonstruktion der Kirche von Smiřice zugrunde lagen.¹²

Die Aufgabe der zweiten Konzeptionsphase ist es, die Ovale und die äußeren Umfangslinien sowohl der „Spitzbögen“ als auch der Ovale zu errichten. Da die Zeichnung des Grundrisses von G. Santini nicht genau aufgetragen ist, ist die Interpretation der Ovalkonstruktionen nicht ganz eindeutig und dürfte vielleicht folgende drei Modalitäten aufweisen:

a) Wir wollen die Eckpunkte des Zehneckes mit den Ziffern 1—10 und analog die Spitzen des um Mittelpunkt des Grundkreises geschlagenen kleinen zehneckigen Sternes mit den Ziffern 1'—10' numerieren. Dann schneidet z. B. ein Kreis, dessen Mittelpunkt im Eckpunkt 2 und dessen Radius der Verbindungslinie des Eckpunktes 2 mit dem Eckpunkt des „Spitzbogens“ über den Eckpunkten 3—4 gleich ist, wohl die Achse der Seite 10—1 im Mittelpunkt des erwünschten Ovals und berührt dabei die Spitzen des Sternes 6' und 9'.¹³ Usw.

b) Zu demselben Resultat kommt man wohl, wenn man auf die Achse der Seite 10—1 das Ausmaß von $13\frac{1}{2}$ Ellen mit Zirkel anträgt, und zwar wiederum vom Eckpunkte des Zehneckes 2 aus. Der Schnittpunkt auf der Achse 10—1 ist der Mittelpunkt des Ovals (Schnittpunkt der Hauptachsen des Ovals). Usw.

c) Auf der Zeichnung des Grundrisses vom Grünen Berg (s. die Wiedergabe) lassen sich zwei Kategorien von kleinen Kreuzchen verfolgen, mit denen G. Santini gewöhnlich¹⁴ die Mittelpunkte der bei der Konstruktion der Zeichnungen gebrauchten Kreise markierte. Eine Kategorie dieser Kreuzzeichen unseres Grundrisses liegt bei der Linie (nicht an der Linie) des Inkreises vor den annähernden Mittelpunkten der Pfeiler (im ganzen also 10 Kreuzchen). Ihre Bedeutung liegt, entsprechend dem Plan, außer jedem Zweifel: sie bilden die Mittelpunkte der Kreissegmente, die die Krümmungen der Durchgänge zwischen den fünf „spitzbogenartigen“ Kapellen mit Altären und den fünf ovalförmigen Kapellen abgrenzen. Der zweiten Gruppe der Kreuzchen gehören nur zwei Kreuzchen neben den Pfeilern in der „spitzbogenartigen“ Apsis mit dem Hauptaltar an,¹⁵ die wiederum locker bei der Wand plaziert sind.¹⁶ Der Sinn dieser Kreuzchen ist auf den ersten Blick nicht ganz klar. Erst bei näherer Beobachtung stellt sich heraus, daß die von Architekten von diesen Punkten aus (also bei den Eckpunkten 1⁺ und 2⁺) mit Radien (gegebenen durch die Entfernungen der Eckpunkte 3 und 10) geschlagenen Kreise die Mittelpunkte der Ovale auf den Seitenachsen des Zehneckes 2—3 und 10—1 genau bestimmen.

Es hat den Anschein, daß von den drei erwähnten Konstruktionsmöglichkeiten der dritten (letzten) Vorzug zu geben ist, denn die erwähnten zwei Kreuzchen

auf dem Entwurf müssen ihre Berechtigung gehabt haben und auch die Konstruktion der Ovalmittelpunkte entsprechend diesen Kreuzchen stimmt mit der tatsächlichen erhaltenen Zeichnung des Grundrisses am meisten überein. Außerdem hängt von diesen Kreuzchen auch die Festlegung von weiteren Ovalkurven ab, wie gleich bewiesen wird. Aus dem Vorstehenden geht also hervor, daß die Konstruktion der Ovale mit beträchtlicher Willkür gegeben ist.

Da die innere Kurve des Ovals die Tangente des äußeren Hauptkreises (mit einem Halbmesser von 13 Ellen) ist, ist durch den gewonnenen Mittelpunkt des Ovals die Länge der kürzeren Ovalachse bestimmt, die weiter die Radien der beiden Bögen des Ovals auf der kürzeren Achse (die von den Grenzpunkten der Strecke — der kürzeren Achse aus geschlagen sind) darstellt. Zur Vollendung des Ovals bleibt noch übrig, die Mittelpunkte der kleineren Bögen (der Kreissegmente) auf der längeren Achse des Ovals zu bestimmen, die auf dem fertigen Zeichnung nur aus den Zirkelstichen erkenntlich sind, da der dem Oval einbeschriebene zwölfzackiger Stern diese Mittelpunkte unberücksichtigt läßt. Diese Mittelpunkte hatte der Architekt zweifellos so gewonnen, daß er mit dem Radius, der der um 1 Elle verlängerten kürzeren Ovalachse gleich war (mit anderen Worten: die bis zu dem Behelfskreis mit einem Halbmesser von 12 Ellen reichte) die längere Ovalachse wiederum von jenen Kreuzchen im „Spitzbogen“ aus schnitt, von denen aus auch die Mittelpunkte der Achsen des Ovals errichtet worden waren.¹⁷

Der eben tangierte Behelfskreis hängt auch mit der Ausführung der Außenseiten der „Spitzbögen“ zusammen. Seine Schnittpunkte mit den kurzen Ovalachsen bilden die Mittelpunkte der Kreise, die die äußeren Segmente zwischen den ovalförmigen Kapellen festlegen, wenn diese Kreise als Halbdurchmesser haben entweder die Verbindungslinie z. B. des Eckpunktes des Zehneckes 2 mit dem Eckpunkt des „Spitzbogens“ über den Eckpunkten 3—4, oder, numerisch, die Länge von $13\frac{1}{2}$ Ellen. Das bedeutet, daß es geometrische Affinitäten gibt zwischen der Konstruktion der Außenseiten der „Spitzbögen“ und den Modalitäten der Konstruktion der Ovale sub a) oder sub b). Mit anderen Worten spräche der Fall der Konstruktion der äußeren Seiten der „Spitzbögen“ anscheinend für die Wahl der sub a) oder sub b) erwähnten Möglichkeit, wodurch allerdings der Sinn beider Kreuzchen in dem „Spitzbogen“ nur auf die Bestimmung der Ovalmittelpunkte des Ovals auf dessen Längsachse determiniert wäre. Nach der wirklichen Zeichnung erscheint jedoch, wie bereits gesagt wurde, die dritte sub c) angeführte Möglichkeit als zweifellos präziser. Man kann noch hinzufügen, daß sich die Kreise der äußeren Segmente der „Spitzbögen“ in den Schnittpunkten des inneren Grundkreises mit den Achsen der Ovale fast berühren. Es wäre allerdings sinnlos, daß die äußeren Winkel der „spitzbogenartigen“ Kapellen (vgl. den Aufriß) an dem inneren (11 Ellen betragenden) und nicht an dem äußeren (13 Ellen) Kreis geraten sollten. Die angeführte ungenaue

3. Schließlich sind in der dritten Phase mittels Parallellinien vor das Eingangs-oval die Freitreppe einfach beigegeben und hinter die gegenüberliegende „spitzbogenartige“ Kapelle mit Hochaltar gleichfalls konzentrische Bögen, die die Treppe auf Tribünen und akzessorische Räumlichkeiten (Sakristeien) beschränken. Diese Akzidentien verleihen dem bisher strikt zentral gehaltenen System longitudinale Tendenzen.

Obwohl aus dem Vorstehenden hervorgeht, daß der Grundriß der Kirche am Grünen Berg mit einer ziemlich beträchtlichen geometrischen Freiheit konstruiert wurde, stellt er im Vergleich mit dem Aufriß des Heiligtums dennoch eine gewisse feste Fügung dar. Das Projekt eines Aufbaues über dem Grundriß, wie er durch das Blatt mit der Aufrißzeichnung gegeben ist,¹⁸ ist nämlich so unbestimmt, daß seine Unterschiedlichkeit von den heutigen Arbeitsvorgängen und -gewohnheiten geradezu phantastisch erscheint.¹⁹ Falls G. Santinis Entwurf für den Grünen Berg lediglich aus dem bisher erhalten gebliebenen Grund- und Aufriß bestehen sollte (was nicht ausgeschlossen werden kann), so müssen die praktischen Fähigkeiten eines ausführenden Bau- oder Maurermeisters außerordentlich gewesen sein. Wie ist in groben Zügen die stereometrische Struktur des beabsichtigten Gotteshauses? Der Grundzylinder, dessen materieller Mantel, wie erwähnt, einen unbestimmten Charakter hat, ist im Erdgeschoß und in ersten Stockwerk mit Spitzbögen in den einzelnen Seiten des einbeschriebenen Zehneckes durchbrochen. Da diese Arkaden abwechselnd breit (in der ganzen Seitenbreite des Zehneckes in die „spitzbogenartigen“ Kapellen) und enger (in die ovalförmigen Kapellen hinein) sind, bleiben von dem Zylinder zehn Schwerpunkt Pfeiler übrig, die in fünf Paaren vereint sind.²⁰ Die Arkaden im Erdgeschoß eröffnen den Raum des Zylinders zum Umgang, da das Erdgeschoß der „spitzbogenartigen“ Kapellen und der ovalförmigen Kapellen einander mittels Durchgänge verbunden ist. Die im ersten Stockwerk befindlichen Arkaden verbinden den Zentralzylinder in analoger Weise mit Tribünen, die wiederum durchgängig sind. Die Tribünen werden einerseits durch die ersten Etagen der „spitzbogenartigen“ Kapellen, andererseits durch eine Art laternenartige Kapellen über den Gewölben der ovalförmigen Kapellen gebildet. Der Grundzylinder ist über den Tribünen mit einem kuppelförmigen Gewölbe überbrückt, das sich mittels fünf Lunetten in die fünf zweiten Etagen der „spitzbogenartigen“ Kapellen erschließt, die große Spitzbogenfenstern in den konvexen Seitenwänden haben. Diese zweiten Etagen der „spitzbogenartigen“ Kapellen sind mit einer zehnlappigen Galerie einander verbunden, die rund um den Zylinder beim Fuß der Kuppel und mit den quasi vortretenden Fersen der Kuppel und der Lunetten (also anscheinend wanddick) untergewölbt ist. Das architektonische Detail des ganzen Kircheninneren ist gotisierend, äußerlich überwiegt das Prinzip der stereotomen Gliederung, das von anderen Bauten G. Santinis bekannt ist.

Der Gedanke des Aufbaues, sowie das Prinzip der Konstruktion des Heilig-

tums am Grünen Berg wurde im Schrifttum bisher nicht gebührend verstanden. Ant. Bartušek interpretierte diese Architektur von G. Santini als Durchdringung der Körper, G. H. Franz²¹ erblickte einen engen Zusammenhang des Grünen Berges mit der Schloßkirche in Frain a. d. Thaya, die von Johann Bernh. Fischer von Erlach²² erbaut wurde. Allerdings ist der räumliche Sinn vom Grünen Berg und der Frainer Kirche im wesentlichen widersprüchlich, was ich noch zeigen will. Die Struktur vom Grünen Berg erscheint hier nämlich als ein zylinderförmiger Baldachin, auf zehn Pfeilern ruhend, dessen Gewölbe von außen her von fünf dreieckigen Stützpfählern am Umfang des Bauwerkes gestützt wird, und die an die zisterzienser dreieckige Stützen erinnern. Auf Grund dieser Funktion der „spitzbogenartigen“ Kapellen können auch die ungewöhnlichen steigenden Hauptgesimse an der Außenseite dieser Kapellen — Stützen begriffen werden. Die konvexen Seitenwände der „spitzbogenartigen“ Kapellen beruhen auf den Gewölben der ovalen Parterrekapellen und auf den Durchgängen der Tribünen in der ersten Etage und man kann sie somit als verborgene Stützbögen vorstellen, die den Druck des Zylindergewölbes auf die massigen spitzen Randstützen verteilen. Die ovalförmigen Kapellen sollten also eigentlich eine Art Umgangskapelle zwischen den Stützenpfählern darstellen. Der Gedanke einer spätgotischen Halle mit Tribünen und einem „Triforium“ (einer Galerie) wurde hier in ein barockes Zentralgebilde umgeformt.

Der künstlerische Sinn der Santinischen Architektur vom Grünen Berg bei Saar kann man auf Grund hermeneutischer Leitfaden begreifen, unter denen das üblichste bipolare Schema von Form und Inhalt absolut abstrakt und somit leer ist. Die Rätselhaftigkeit des Sinns der Kunst vertieft sich, je mehr wir darüber nachdenken. Seine Problematik ist nämlich streng historisch²³ und beginnt bereits bei Platon und Aristoteles. Noch heute begegnet uns in der neuesten Literatur z. B. die Ansicht von H. G. Gadamer,²⁴ wonach die Seinsweise der Kunst im wesentlichen die Darstellung sei. Diese Bestimmung hat offensichtlich einen dogmatischen Beigeschmack, auch wenn ihr vielleicht eine Reaktion auf die Erlebniskunst des 19. Jh. zugrundeliegt. Für den Kunsthistoriker ist in der heutigen Situation nicht die ästhetische, sondern die ontologische Lehre M. Heideggers anziehender: die Kunst ist das Werk, durch das die Wahrheit des Seins als Unverborgenheit des Seienden geschieht.²⁵ Zum Werksein gehört die Aufstellung einer Welt, das Sich-Zurückstellen in die Erde und gleichzeitig das Herstellen der Erde. Das Werk erlaubt der Erde, Erde zu sein, d. h. das Sich-verschließende. Das Werksein ist der Streit von Welt und Erde, eines der primären Arten des Geschehens der Wahrheit. Später interpretierte M. Heidegger²⁶ den Begriff der Welt als das Geviert von Erde und Himmel, der Göttlichen und Sterblichen. Das Geviert bildet ein untrennbares Ganze der Vier, das Weltspiel. Die Erde ist charakterisiert als die bauend-tragende, der Himmel als der Sonnengang, Mondlauf, die Zeiten des Jahres u. ä.

Der künstlerische Sinn der Kirche am Grünen Berg ist vor allen Dingen durch das Treffen des Sakralen und Profanen „ikonologisch“, und zwar durch den Titel die „Kirche Sankt Johann von Nepomuk am Grünen Berg“ festgelegt. Die Bedeutung ist gegeben einerseits allgemein als „zentrale Wallfahrtsheiligtum am Berge“, andererseits speziell als das „Heiligtum St. Johannis von Nepomuk“. Die baldachinartige Zentralität des Gebildes eines Heiligtums auf einem Hügel hängt zweifellos mit dem uralten orientalen Brauchtum im Toten- und Heroenkult und mit der Macht der Berge zusammen.²⁷ Es handelt sich um eine mächtige Memorie eines Heiligen auf einem mächtigen Berge. Der Hochaltar St. Johannis von Nepomuk verbarg zweifellos die Reliquien des Heiligen. Die Wahl der Benennung der weiteren vier Altäre (die Evangelisten) ist weniger klar, wohl wurden die Evangelisten um der programmlichen Einheitlichkeit für die restlichen vier Plätze in den „spitzbogenartigen“ Kapellen auserwählt. Der Dynamismus war im 18. Jh. noch lebendig, was man an anderen Beispielen beweisen könnte. Die zentrale Struktur der Kirche kann man also als ein Symbol der Macht²⁸ des Grünen Berges interpretieren, wo es zur Kommunikation des Göttlichen und des Sterblichen kam. Eine nähere Bezeichnung, daß es sich um ein mächtiges Heiligtum St. Johannis von Nepomuk handelt, brachte der Architekt mittels Zeichen zum Ausdruck, d. h. mittels fünf abstrakter sechszackiger Sterne an den Gewölben der fünf „spitzbogenartigen“ Kapellen, nicht also mittels einer symbolischen sternenförmigen Gestalt der Kirche. Fünf sechszackige Sterne umgeben, kreisförmig geordnet, das „Haupt“, den Hochaltar St. Johannis von Nepomuk. Dieses Attribut²⁹ hat eine interessante Geschichte. Sowohl das Mittelalter als die Renaissance kannten ihn nicht, nichts davon weiß auch die älteste Vita des Heiligen von Bohuslav Balbín (1621—1688).³⁰ Die letztere erwähnt lediglich die Lichter, die bei der Geburt und dem Tode des Heiligen erschienen sind, doch hier haben wir mit den in Legenden geläufigen Wundern zu tun.³¹ Die offizielle Schrift zur Kanonisation³² berührt schon die Sterne. Die Feuertraten wiederum teils bei der Geburt,³³ teils beim Tode³⁴ in Erscheinung. In der im J. 1729 von Benedikt XIII.³⁵ zu Rom erlassenen Kanonisationsurkunde ist allerdings nur folgende Rede: „Totus enim Moldavae fluvius continuo flammis reluxit et Martyris corpus secundo flumine, quasi facibus undique cinctum, descendens, effusam ad spectaculum civitatem attraxit.“ Bei der Einweihung der Kirche am Grünen Berge im J. 1722 gab es auch Verweise³⁶ auf die Johannissterne in einer Festpredigt, auch der Entwurf der Kirche hatte schon Sterne in Erwägung gezogen und den Kopf der bekannten Statue des Heiligen an der Karlsbrücke in Prag (1683) umgibt ein Nimbus mit fünf sechszackigen Sternen. Es fragt sich, ob man im Barock von den Flammen zu den Sternen gelangt ist durch volkstümliche Poetisierung oder durch Rationalisierung des Wunders auf die Spiegelerung der Sterne im Wasser oder in der bildenden Kunst, wenn

man auf die geringe bildnerische Kraft der im Wasser lodernden Feuer Rück-sicht nimmt.

Der Streit zwischen der Welt und der Erde, bzw. den Sterblichen und dem Transzendenten mit der Erde und dem Himmel ist nicht nur im Horizont der Bedeutungen („Ikonologie“), sondern unmittelbar im dinglichen Sein des Werkes zu erfassen. Die Erde ist nicht nur tragend, sondern auch bauend. Bekanntlich trat in der Neuzeit die Wahrheit des Seins als Gegenständlichkeit in der Beziehung zum Subjekt zutage und im Barock steigerte sich die Gegenständlichkeit zur optischen Illusion. Das Werk am Grünen Berg läßt erkennen, wie dem Architekten (mit dem Bauherrn) gestattet wurde, das Sein als das Sichentziehende und Verbergende, das Geheimnis „Erde“ und „Himmel“, das geheimnisvolle Nichts zu bauen. G. Santini hatte dafür gewisse Vorbilder in der Spätgotik gefunden und wir traten an den Grünen Berg durch die zeitgenössische Kunst heran. Das Wesen des Grünen Berges bildet der optische Raum, der sich vom Innern (dem objektiven und subjektiven) aus unbegrenzt ins Unendliche und im Zeitfluß ohne jede Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsgliederung aufbläht. Das stereotome Nichtmaterielle der Materie steht mit diesem Wesenszug in vollem Einklang. Die Kirche zu Frain a. d. Thaya ist eine Komposition von plastischen Körpern im Geiste des klassisierenden Manierismus, der Grüne Berg ein sich aufblähender Raum, eine Art Zergehens des lebendigen Schaumes.

G. Santinis Werk am Grünen Berg besteht heute noch, doch seine „ikonologische“ Welt ist zerstört. Das Objekt ist zum Ziel des Fremdenverkehrs geworden und eine Rückkehr in die ursprüngliche Welt ist unmöglich. Hat es damit aufgehört, Kunst zu sein? Sein „ikonologischer“ Gehalt ist für uns faßbar, wenn nicht gleich, dann später. Die moderne Kunst hat uns erlaubt, das dingliche Seiende dieser Architektur vom Grünen Berg zu begreifen. Das Sein ist jedoch auch weiterhin Geheimnis geblieben und es gibt keine Gewähr, daß die historische Unverborgenheit des Grünen Berges von dieser Seite her künftighin noch mehr aufgeheilt sein wird. Oder verneint? Auch wenn die Gegenwart dem ikonologischen Herantreten und Untersuchungen förderlich ist, ist der Abgrund der Wahrheit der Erde für manche noch verführender. Wohl ist diese Sicht für die Gegenwart auch wichtiger, da sie den traditionellen, bereits im 19. Jh. zerstörten Humanismus übertritt.

Übersetzt von R. Merta

ANMERKUNGEN

¹ J. F. Svoboda, *Žďárský okres [Bezirk Saar]*. Vlastivěda moravská 1937, S. 321–322. — St. Sochor, *K symbolismu barokní architektury [Zum Symbolismus der barockzeitlichen Architektur]*. Umění XI, 1938, S. 251–258. — M. D. Hejlová, *Moravské barokní stavby*

- Giovanni Santiniho* [Die mährischen Barockbauwerke Giovanni Santinis]. Diss. der Karlsuniversität in Prag, 1950, S. 21–35. — Ant. Bartušek, *Santiniho stavby ve Žďáře nad Sázavou* [Santinis Bauwerke in Saar], 1956, S. 5–6. — M. Zemek, Ant. Bartušek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou* [Geschichte der Stadt Saar] II, 1 (1962), S. 63–64 (der Beginn der Bautätigkeit im J. 1719 schließt nicht die Grundsteinlegung 1720 aus, vgl. S. 345, Anm. 38). — J. Petřů, *Žďár n. Sázavou* [Saar a. d. Sázava], 1964. — Das ältere Schrifttum führe ich nicht an, da es in den zitierten neueren Arbeiten zu finden ist.
- ² O. Steinbach, *Diplomatische Sammlung historischer Merkwürdigkeiten aus dem Archive des gräfl. cisterzienser Stiftes Saar in Mähren*, Prag 1783, S. 302.
- ³ Vgl. neuerdings z. B. Brian Knox, *Bohemia nad Moravia. An architectural companion*, London 1962, S. 134. — H. G. Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen*, Leipzig 1962, S. 118–121. — *Barock in Böhmen*. Herausgegeben von K. M. Swoboda, München 1964, S. 48.
- ⁴ Wasserzeichen: Ein Wappen mit Bischofsmitra und zwei gekreuzten Schlüsseln?
- ⁵ Wasserzeichen: W S.
- ⁶ M. D. Hejlová, a. a. O., S. 21–35.
- ⁷ Zwischen dem Bauvorhaben der Kapelle und der Ambiten dürfte kein großer Zeitraum liegen, einerseits mit Rücksicht auf G. Santinis Tod im J. 1723, andererseits stellt sich auf einer Ansicht des Saarer Stiftes von F. Witinhofer aus den J. 1722–1730 die Kapelle schon mit dem Ambitus dar. Vgl. St. Sochor, a. a. O., *Umění XI*, 1938, S. 250 (Anm. 6), S. 253.
- ⁸ Vgl. den Grundriß z. B. bei St. Sochor, a. a. O., S. 251, oder bei Aug. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV* (1904), S. 1064, Fig. 1352.
- ⁹ St. Sochor, a. a. O., *Umění XI*, 1938, S. 252.
- ¹⁰ Die Zeichnung wurde vom Architekten so ausgeführt, daß dieser außer der Grundverteilung nur einer der Nebenelemente der Struktur anfertigte, die übrigen übertrug er mechanisch.
- ¹¹ Wie angedeutet, beruhen darauf die Mittelpunkte der sechszackigen in den „Spitzbögen“ befindlichen Sterne.
- ¹² V. Richter, *Zámecká kaple ve Smiřicích* [Die Schloßkapelle in Smiřice], *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university IV*, (1955), C Nr. 2, S. 103.
- ¹³ Allerdings ist der Stern auch mittels der Verbindungslinien der Eckpunkte 1–10 bestimmt, wie bereits erwähnt wurde.
- ¹⁴ Vgl. den Grundriß der Kirche in Smiřice, s. Anm. 12.
- ¹⁵ Wie angegeben (Anm. 10), konstruierte G. Santini nur einen Teil der Komposition.
- ¹⁶ Diese Punkte liegen auch auf dem Behelfskreis mit einem Radius von 12 Ellen nicht.
- ¹⁷ Die Radien der kleineren Ovalsegmente sind, nebenbei bemerkt, etwa 3 Ellen lang, auch wenn sie numerisch nicht bestimmt werden mußten.
- ¹⁸ Daß der Aufriß als Projekt gedacht wurde, beweist der darauf befindliche Maßstab.
- ¹⁹ Nichtsdestoweniger ist es bemerkenswert, daß — dem Vernehmen nach — ein Lehrstuhl an der TH nicht in der Lage war, einige Fälle der Schalengebilde der heutigen Architektur deskriptiv zu fixieren.
- ²⁰ Ein Kontrast: der breite Bogen in die kleinere „spitzbogenartige“, der engere in die größere ovalförmige Kapelle hineinragend.
- ²¹ G. H. Franz, a. a. O., S. 120.
- ²² Zum barocken Umbau in Frain a. d. Thaya s. nun V. Richter, *K autorským otázkám zámku ve Vranově n. D.* [Zu den Autorenproblemen des Schlosses in Frain a. d. Thaya], *Umění XIII*, 1965, S. 106.
- ²³ Daher die Phänomenologie von R. Ingarden, *Ze studiów nad zagadnieniem formy*

- i trésci dziela sztuki* (Dziela filozoficzne: Studia z estetyki, 2. Bd. 1958), S. 317 ff., ist kurzatmig.
- ²⁴ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1960, S. 144.
- ²⁵ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Holzwege und Aufsätze, 1954), S. 145–162. — O. Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, 1963, S. 247 ff.
- ²⁵ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Holzwege 1950), S. 7–68.
- ²⁶ Vgl. z. B. M. Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken* (Vorträge und Aufsätze, 1954), S. 145–162. — O. Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, 1963, S. 247 ff.
- ²⁷ Vgl. z. B. L. Hautecoeur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, 1954.
- ²⁸ Über den Begriff „Symbol“ vgl. z. B. H. G. Gadamer, a. a. O., S. 68.
- ²⁹ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst II* (1926), S. 350.
- ³⁰ *Acta Sanctorum*, Maii III (1866), S. 663, (16. Mai).
- ³¹ Ebenda, S. 668, 669: Beim Tode Johannis von Pomuk „ignes et flammae, quae olim B. Joannem nascentem significaverunt, mortuum cinxerunt; totus continuo Moldava fluvius relaxit. Videre erat innumera et miri candoris lumina innoxie toto fluvio innatare, commodum enim id temporis excreverat flumen et latius atque altius fluctus attolabantur corpus vero B. Martyris, secundo flumine lentissime descendens, numerosiores et exporrectae magis comitabantur faces, inde aliae aliaeque sequenbantur, quasi pompam funeris deducerent“. — „Tota illa nocte circum corpus B. Martyris luxerant flammae, sed dies quid factum esset, ostendit: jacebat in arena corpus exanime, suo in habitu, vultu placido ac renidenti, decentissime compositum.“
- ³² *Historia de vita, martyrio et miraculis S. Joannis Nepomuceni*, Prag 1729.
- ³³ Ebenda, 6: „Flammae quaedam pulcherrimae visibiliber de coelo visabantur descendere, quae paternas aedes implebant et circumdabant et jam tunc praesagire poterant luminaria caelestia, qualia in pretiosa ejus morte, ut suo loco diceret, erant comparitura. Nocturnis hujusmodi luminibus videtur Deus indicare voluisse illud incendium charitatis“ (usw.).
- ³⁴ Ebenda, S. 47: König Wenzel IV. wollte Johannes heimlich bei Nacht ertrinken, „sed magnus ille Dominus, qui consilia dissipat impiorum, et facit de tenebris lucem splendescere, mox illam, nec sine insigni manifestavit prodigio, simillimo illi, quod S. Gregorius de luminibus Sancti Hermenegildi Martyris refert et S. Antoninus de S. Petro Martyre Ordinis Praedicatorum scribit. Vix enim corpus exanime in superficiem aquarum emersebat, illico visebatur circumdatum flammis caelestibus, etiam magis prodigiosis, quam illae fuerint, quae nativitatem ipsius comitabantur et domum parternam illustrabant... Non desunt scriptores, qui flammam illas stellarum nomine appellant, sive confusa fortasse voce una cum altera, ob similem lucis claritatem, sive quod etiam stellae, quod verosimilius est, defunctum honoraverint Sanctum; id quod antiquis congruit picturis, quae illum stellis coronatum representant. Unde in vita Sancti Martyris figuris expressa et cum licentia Superiorum Augustae Vindelicorum anno saeculi nostri vigesimo quinto impressa, in icone ejus martyrii utrumque visitur hoc prodigium.“ — Auf Seite 48 ist wiederum von Lichtern über der Leiche des Märtyrers im Wasser die Rede, als ob es Begräbnisfackeln wären.
- ³⁵ Ebenda abgedruckt, S. 249.
- ³⁶ *Risus Sarae*, Brünn 1723, vgl. S. t. Sochor, a. a. O., Umění XI, 1938, S. 554.

PLÁNY ZELENÉ HORY U ŽDÁRU

V pozůstalosti brněnské barokní stavitelské rodiny Grimmů se zachovaly dva projekty (půdorys a nárys) od G. Santiniho pro proslulý poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře u bývalého kláštera Žďáru (1719—1722). Analýza těchto plánů, zejména půdorysu, připomínajícího v konstrukci Smiřice, dospívá k pochopení umělecké povahy této stavby. Podstatou architektury na Zelené Hoře je rozpínající se prostor a nehmotná stereotomně zpracovaná hmota.