©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Die Erhardkirche in Salzburg

Von Manfred Ebhardt, Göttingen

Einleitung

Die Salzburger Erhardkirche gehört zu den wichtigsten bauschöpferischen Leistungen italienischer Architekten auf österreichischem Boden. Sie wurde zwischen 1685 und 1689 von Giovanni Gaspare Zuccalli (1667[?]—1717) in der Vorstadt Nonntal an der Stelle einer wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert stammenden Kapelle errichtet[1]).

Auch wenn die Erfordernisse der Seelsorgestation einen Neubau der 1603 vom Domkapitel erworbenen Kapelle als notwendig erscheinen ließen, sind es dennoch in erster Linie die künstlerischen Interessen des Erzbischofs Max Gandolf von Khuenburg (1668—1687), denen der heutige Bau von St. Erhard seine Entstehung verdankt. Ähnlich wie im frühen 17. Jahrhundert bei Scamozzi und Solari erfolgte auch jetzt eine Übernahme zeitgemäßer italienischer Lösungen, durch die das Salzburger Stadtbild und insbesondere die bis dahin unbedeutende Vorstadt Nonntal eine wesentliche Bereicherung erfuhren. Man kann sogar sagen, daß nunmehr das südliche Formgefühl in einer für Salzburg zuvor unbekannten Weise lebendig wird. Wie bereits 1957 Theodor Hoppe in seiner knappen stilgeschichtlichen Analyse von St. Erhard feststellte, „bildet die von Caspar Zugalli erbaute Kirche zusammen mit der ungefähr gleichzeitigen, vom selben Architekten erbauten Kajetanerkirche die letzten italienisch beeinflußten Schöpfungen der Salzburger Sakralbaukunst vor dem Auftreten Fischers von Erlach"[2]).

Obwohl demnach Zuccallis Erhardkirche eine frühere Stilstufe als die Kulmination des österreichischen Barock in der nächsten Künstlergeneration verkörpert, kann die Meinung Harald Kellers nicht ohne Widerspruch hingenommen werden, nach der die „Komposition der Fassade" kein organisches Gebilde ist und „die Raumkomposition

1) Albert Ilg, Die Fischer von Erlach. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895, S. 206. Österreichische Kunsttopographie, Bd. IX: Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, bearb. von Hans Tietze, mit archivalischen Beiträgen von Franz Martin, Wien 1912, S. 282 f. Durch ein Dekret des Salzburger Domkapitels vom 2. Dezember 1687 wird zwar bescheinigt, daß Zuccalli *disen mihesamben Pau in die drei Jahr lang mit sonderbahren Fleiss und Treue dirigirt,* nichts aber über den genauen Zeitpunkt der Vollendung der Kirche gesagt, zu der am 2. April 1685 der Grundstein gelegt worden war. Da die Weihe am 3. Mai 1689 stattfand, dürften in diesem Jahr die Bau- und Ausstattungsarbeiten abgeschlossen gewesen sein. — Die alte gotische Erhardkirche ist deutlich auf einer Ansicht Salzburgs von Paul von Vianen zu erkennen; abgebildet bei Herbert Klein und Wolfgang Wegner, Neue Ansichten von Salzburg von Paul von Vianen, in: MGSLK, Bd. 98, Salzburg 1958, S. 219 ff.

2) Theodor Hoppe, Salzburg (Aktuelle Denkmalpflege), in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, 20. Jahrg., Wien 1957, S. 144.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

nirgends über die italienischen Raumvorstellungen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinausgeht"[3]). Nicht zuletzt wegen dieser Behauptung muß außer der formalen Analyse die stilistische Ableitung von Gesamtform und Detailgestaltung im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen.

Grundriß (Abb. 1)

Vom Grundrißtyp her gesehen, handelt es sich um einen über einem griechischen Kreuz hochgeführten Zentralbau. Der quadratische Mittelraum wird von einer kreisrunden Tambourkuppel mit abschließender Laterne überfangen. Während der südlichen, nördlichen und westlichen Seite des Kuppelraumes kurze Kreuzarme mit deutlich eingezogenen Halbkreisapsiden vorgelegt sind, grenzt an die östliche Eingangsseite eine rechteckige Vorhalle an, die sich zentrierend zwischen die seitlichen Achsen schiebt. Sie bildet also den Mittelteil der „eigentümlich zerklüfteten zweitürmigen Fassade"[4]) aus Konglomerat und Untersberger Marmor, deren Zentrum ein vorgelagerter Portikus mit ionischen Säulen und einer eingestellten Treppe ausfüllt.

Die Fassade (Abb. 2)

Mehr als in jedem anderen früheren oder gleichzeitigen Salzburger Kirchenbau haben sich in dieser Schauseite, die zwischen die schon vorhandenen Trakte des Spitals direkt vor dem Felsabhang des Nonnberges eingefügt werden mußte, sakrale und profane Vorstellungen miteinander vereinigt. Während nämlich in den unteren Geschossen Motive wie die von einer einfachen profilierten Rahmung eingefaßten Rechteckfenster sowie die Eingangstür mit ihren schmucklosen Leisten und ihrem geraden abgestuften Sturz auf das dekorative Gliederungssystem einer Palastfassade hindeuten, sind die oberen Teile in ihrer auf Weitsicht berechneten, reich differenzierten plastischen Form als repräsentativer Ausdruck des religiösen Kunstgefühls im Barock zu interpretieren. Wenn man die auf diese Weise entstandene Verteilung der architektonischen Schichten zugrunde legt, erhält die Fassade ihren Hauptakzent durch den eindrucksvollen Dreiklang, der aus den Glockengeschossen der Türme und der zurückgesetzten zentralen Kuppel gebildet wird. Ihr hoher Tambour zieht zwischen den oktogonalen oberen Turmgeschossen, denen die Funktion von zugleich rahmenden und optisch zusammenschließenden Flanken zufällt, den Blick in die rhythmisch gesteigerte Mitte des Ganzen.

Die homogene Gesamtwirkung in diesem Bereich, die sich auch im harmonischen Zusammenklang der Dachaufbauten an der Rückseite zeigt, wird durch die zwischen den Hauptachsen der Pilaster in den Türmen und in den großen Feldern des Tambours angeordneten Ovalfenster ebenso unterstrichen wie durch die stark profilierten Gebälk-

3) Harald Keller, Salzburg, München/Berlin 1956, S. 30 f.

4) Reclams Kunstführer Österreich. Baudenkmäler, Bd. 2, bearb. von Franz Fuhrmann, Laurin Lindner, Karl Oettinger, Erwin Heinzle, Karl Ginhart, Hans Riehl, Stuttgart 1961, S. 565.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

und Attikazonen und den oberen Abschluß, der aus der plastischen Schale der Kalotte, der auf ihr aufsitzenden, die Gestalt der unteren Ovalfenster aufnehmenden Laterne und den 1711 von Sebastian Stumpfegger veränderten Dächern der Türme und ihren Bekrönungen besteht.

Auch im unteren Teil der Fassade ist trotz des flächenhaften Wandcharakters eine reiche plastische Aufgliederung der einzelnen Kompartimente zu erkennen. Wie erwähnt, ist dem mittleren Abschnitt ein Portikus mit vier ionischen Säulen auf hohen abgestuften Sockeln vorgelegt, zwischen denen sich eine doppelläufige Treppe mit einem kleinen Podium in der Mitte zieht. Darunter ist eine kleine Nische mit dem Brunnen Götzingers eingefügt. Diese Anordnung wird zunächst dadurch verständlich, daß infolge der ständigen Hochwassergefahr der Eingang höher gelegt werden mußte. Andererseits aber handelt es sich um eine in ihrer Art nahezu klassische Formgebung, in der sich die einzelnen Teile organisch zusammenfügen.

Der innerhalb des Salzburger Kunstschaffens singuläre Portikus, dessen die Fensterzone durchschneidendes Gebälk übrigens unter Verzicht auf eine mit der tragenden Funktion der Säulen korrespondierende Pilasterrücklage an die Hintergrundfolie der Wand einfach angeklebt scheint, ist aus zwei Gründen für das Moment der Zentrierung innerhalb des gesamten Organismus der Schauseite nicht ohne Bedeutung; einmal nämlich geht gerade von ihm der Anfang der Höhen- und Tiefenstaffelung der einzelnen plastischen Formationen aus, die von hier direkt auf die besonders erhöhte Attikazone und schließlich auf die körperhafte Rundung der Kuppel übergreift, und zum anderen ruft der dreiecksförmige Flachgiebel zusammen mit den über die Gebälkzone weit vorspringenden Segmenten, die auf den unteren Turmflanken aufsetzen, einen zweiten, für das Verständnis der Fassade wichtigen Dreiklang hervor.

Die Türme selbst, die in der Höhe ihrer Fensterachsen durch niedrigere Zwischenstücke mit dem dominierenden Mittelteil verbunden sind, muten in ihrem Verhältnis zur Folie der Wand wie stark hervortretende Eckrisalite an, die selbständig vom Boden aufsteigen. Dieser Eindruck wird nicht zuletzt durch die rahmenden dorischen Kolossalpilaster verstärkt, die an den Ecken im verschleifenden Sinn angeordnet sind. Von dieser strophischen Ordnung aus nimmt die ansteigende Bewegung ihren Anfang, die sich in den Lisenenstreifen der Attika und vor allem in den Pilastern von Glockengeschossen und Tambour sowie in der Streifengliederung der Kalotte und schließlich in den Fensterrahmungen der Laterne fortsetzt.

Die dem Kircheninneren wie ein breiter Querriegel vorgelagerte Schauseite setzt sich also aus drei scheinbar selbständigen großen Baublöcken zusammen, die durch die erwähnten Zwischenstücke nur locker miteinander verbunden werden. Zugleich ist diese Art von rhythmisierter plastischer Belebung sichtbarer Ausdruck der Vertikaltendenz, so daß Türme, Portikus und Kuppel ein einheitliches architektonisches Gebilde ergeben. Andererseits aber ist die aus den horizontalen Gesimslinien der Türme, der Kuppel und des Giebelabschlusses des Portikus resultierende Gegenbewegung nicht zu übersehen,

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

die besonders deutlich im weit vorstehenden Band des unteren Giebelstreifens hervortritt. Die Segmente und die Bekrönung des Portikus stellen ihrerseits eine waagrechte Reliefschicht dar, die durch das reiche Gesims oberhalb der Attika ihren endgültigen Zusammenhalt bekommt. Durch diesen Ausgleich der Bewegungsrichtungen wird nicht nur der Übergang vom Rechteck zu den polygonalen Obergeschossen der Türme erleichtert, sondern darüber hinaus die organisch-plastische Struktur mit ihren Vor- und Rücksprüngen noch einmal veranschaulicht.

Im ganzen betrachtet, beruht der spezifische künstlerische Charakter dieser Fassade hauptsächlich auf dem lebendigen Kontrast zwischen bewußt verhaltener Flächenwirkung und der von drängender Körperlichkeit erfüllten dynamischen Formgestaltung in den großen Baublöcken. Im Gegensatz zur eingangs zitierten Meinung Harald Kellers handelt es sich also in jeder Beziehung um eine in allen Einzelheiten durchdachte Komposition, da jedes Detail folgerichtig in den Gesamtorganismus einbezogen ist.

Der im letzten Abschnitt in seinen Grundzügen beschriebene Ostabschluß der Erhardkirche erhält durch den eben charakterisierten rhythmischen Zusammenklang von Türmen und Kuppel den für die äußere Verbindung von Doppelturmfassade und Zentralbau typischen Akzent, der in der Architektur des Cinque- und Seicento wiederholt in Erscheinung tritt und von Zuccalli in die Salzburger Baukunst eingeführt worden ist. In diesem Zusammenhang können u. a. genannt werden die 1552 von Alessi entworfene, aber erst am Ende des Jahrhunderts vollendete Schauseite von S. Maria di Carignano in Genua[5]) und die 1656 von Borromini in ihrer heutigen Gestalt begonnene Fassade von S. Agnese auf der Piazza Navona in Rom[6]).

Über diese allgemeinen Berührungspunkte hinaus stellt eine genaue Analyse der Einzelformen unter Beweis, wie intensiv sich Zuccalli mit dem Kompositionsschema und dem Aufrißsystem der gleichzeitigen und etwas älteren italienischen Baukunst auseinandergesetzt hat. So etwa beim Portikus, der im Zusammenhang mit einer zweitürmigen Kirchenfassade ein bisher außerhalb von Italien singuläres Motiv ist, für das es im 17. Jahrhundert zwar nur wenige, aber um so wichtigere Vergleichsbeispiele gibt. Man braucht nicht nur auf die von Bernini dem Außenbau des Pantheon 1626 hinzugefügten Flankentürme[7]) zu verweisen, sondern kann ebenso die Fassadenzeichnung dieses überragenden römischen Barockarchitekten von 1637 für die Peterskirche mit den zwei Seitentürmen[8]) anführen, die ähnlich wie in Salzburg frei vom Boden aufsteigen und nicht durch ein gemeinsames Gesims mit dem Mittelstück der Schauseite verbunden sind. Außerdem wird auch bei Bernini und schon in der ausgeführten Front

5) Corrado Ricci, Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien, Stuttgart 1923, Abb. 318.

6) Kurt Gerstenberg, Baukunst des Barock in Europa, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1961, Abb. 21.

7) Roberto Pane, Bernini architetto, Venezia 1953, Abb. 35.

8) Pane, a. a. O., Abb. 36 und 37.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Madernas der vortretende Mittelteil von einer hohen Attika überlagert, unterhalb derer nicht anders als an der Fassade von S. Agnese eine zentrale Säulenstellung mit abschließendem Dreiecksgiebel ihren Platz hat.

Allerdings kann man gerade bei diesem letzten Beispiel im Gegensatz zu den von Rainaldi nach Entwürfen Berninis 1662 begonnenen Kirchen auf der Piazza del Popolo in Rom (Abb. 3) nicht von einem selbständigen plastischen Körper sprechen, sondern nur von einer reliefartig vorgeblendeten Schicht, die der Akzentuierung der Mitte im Vergleich zu den mehr flächenhaften, durch Pilaster gegliederten Flanken dient. Während es jedoch Bernini und Borromini auf die organisch-körperliche Belebung und Durchdringung der Wand ankommt, mutet das Wandgefüge der Erhardkirche wie eine glatte undurchsichtige Folie an, deren Aufbau im ganzen jedoch zur klassisch-barocken Richtung im Spätwerk Berninis in enger Beziehung steht.

Was den inneren Gehalt der Erhardfassade betrifft, stehen dieser Ableitung Beziehungen zur klassizistischen Architektur Frankreichs im Zeitalter Ludwigs XIV. keinesfalls im Wege. So ist der Portikus als selbständiger Annex der Fassade der um 1650 entstandenen Nordseite von Lemerciers Kirche der Sorbonne in Paris vorgelegt (Abb. 4), allerdings nicht mit ionischen, sondern mit korinthischen Säulen, über denen wie in Salzburg eine hohe Attika aufsteigt. Es könnte auch an Cherets „Église des Filles de l'Assomption" (1670—1676)[9]) — eine freie Nachbildung von Pantheon und Peterskirche — gedacht werden, wenn nicht die völlig andersartigen Proportionen unmittelbare Beziehungen zum Stil Zuccallis in dieser Schaffensperiode ausschließen würden. Allerdings findet in dieser Fassade der profane Charakter der Schauseite von St. Erhard eine gewisse Parallele. Dagegen entbehren die Überlegungen Anton Eckardts jeder Grundlage, da er von der Salzburger Vorhalle her „eine vereinfachte Version des Invalidendomes" sehen will, „an die links und rechts Türme angefügt wurden"[10]).

Der klassisch-barocke Grundzug der Erhardfassade läßt in gleichem Maße die stilistische Abhängigkeit von den vom dekorativen Element beherrschten Eingangshallen oberitalienischer Villenbauten nicht als ungewöhnlich erscheinen. So bestehen zu dem von Palladio und Scamozzi im Umkreis von Vicenza entwickelten Villentyp deutlich sichtbare Analogien, auf die zum erstenmal Donin in seiner Studie „Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur" (1948) eingegangen ist. In diesem Buch, in dem gewöhnlich die Rolle des venezianischen Einflusses überbewertet wird, gibt es zahlreiche Hinweise sowohl auf die plastische Gestaltung des Portikus selbst als auch auf die Form der Treppenanlage zwischen den Sockeln der Säulen. Donin erwähnt in diesem Zusammenhang u. a. die „Freitreppe zwischen venezianisch hohen Postamenten in dem wahrschein-

9) Gerstenberg, a. a. O., Abb. 59.

10) Anton Eckardt, Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 127), Straßburg 1910, S. 94.

©Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

lich auf Scamozzi zurückgehenden Carabinierisaal und später in der Winterreitschule, wobei nicht so sehr das Motiv der Freitreppe überhaupt, sondern die zarte, fast spielerische Art, wie sie den Gebäuden vorgelegt wird, für den Villenbau Venetiens typisch ist"[11]). Ebenfalls wird in der um 1560 vollendeten Villa Foscari bei Malcontenta[12]) der hohe Sockel von seitlichen Treppenläufen begleitet, ohne daß freilich hier von einer gegenseitigen Durchdringung der einzelnen Bauformen die Rede sein kann. Mit dem aufgelockerten Typus der Treppe in der Erhardfassade sind bis zu einem gewissen Grad auch die schräg ansteigenden Treppenläufe im Vordergrund von einzelnen Bildarchitekturen Veroneses wie z. B. im „Gastmahl im Hause des Levi" und im „Gastmahl Gregors des Großen" verwandt[13]).

Was das Aufgespaltensein dieser Schauseite in drei große, einerseits die ansteigende Bewegung, andererseits die körperhafte Schichtung betonende plastische Formation angeht, verweist Donin auf die ab 1663 hauptsächlich von Barelli und Enrico Zuccalli erbaute Theatinerkirche in München, da hier „die seitlichen Türme vom kuppelgekrönten Mittelteil stärker geschieden sind"[14]) als etwa in der Fassade des Salzburger Domes. Diese hauptsächlich vom Motiv der frei aufsteigenden Türme ausgehende Beobachtung wird dennoch den tatsächlichen Verhältnissen insofern nicht ganz gerecht, als auch in der ursprünglichen Planung Enrico Zuccallis für die Fassadengestaltung der Theatinerkirche (vor 1679) die Türme einem doppelgeschossigen Mittelteil angefügt wurden, der im Grunde dem von Il Gesù bis S. Andrea della Valle immer wieder abgewandelten Schema entsprechen sollte[15]).

Dagegen stellt der das Zentrum fest zusammenschließende risalitartige Charakter der Turmflanken von St. Erhard eine eigenständige, nur schwer ableitbare Struktur dar, da selbst in München trotz des offensichtlichen Ansatzes zur Freigeschossigkeit die Türme durch ein gemeinsames Gesims mit dem Mittelstück verbunden sind. Gerade hier liegt auch trotz der von Donin angeführten Ähnlichkeit „in der Anordnung der Fenster und der Einfassung durch Doppelpilaster"[16]) der gravierende Unterschied zur Salzburger Domfassade, bei der bekanntlich von echten Freigeschossen der Türme noch nicht gesprochen werden kann. Alles in allem bedeutet die Schauseite der Erhardkirche eine nicht ohne Bernini und Rainaldi denkbare Konzentrierung von gleichberechtigten, sich zu einer organischen Ganzheit zusammenfügenden Akzenten.

11) Richard Kurt Donin, Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur, Innsbruck 1948, S. 144.

12) Fritz Burger, Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur, Leipzig 1909, Tafel 31.

13) Antoine Orliac, Veronese, Paris 1939, Abb. 77 oben und Abb. 86 oben.

14) Donin, a. a. O., S. 143.

15) Richard A. L. Paulus, Der Baumeister Henrico Zuccalli (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 136), Straßburg 1912, Abb. 38 und 45.

16) Donin, a. a. O., S. 143.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Innenraum

Der stark zerklüftete Aufbau, welcher der Fassade sein besonderes Gepräge verleiht, ist nicht weniger für die Strukturbildung des Innenraumes (Abb. 5) charakteristisch, der — wie Wackernagel richtig erkannt hat — „vor allem auf Breitenentfaltung" und „Breitensicht der Raumgruppe angelegt"[17]) ist. Wie bereits ausgeführt wurde, setzt sich der über dem Grundriß des griechischen Kreuzes aufgemauerte Kirchenraum aus einem breiten, quadratischen Zentrum, drei gleichlangen rechteckigen Kreuzarmen mit abschließenden eingezogenen Apsiden und einer quergelagerten, im Verhältnis zum Mittelquadrat wesentlich verkürzten Eingangshalle zusammen, so daß der unterhalb der Orgelempore „Eintretende fast unter die Kuppel", d. h. in den die Nebenräume beherrschenden und zusammenschließenden Mittelteil der gesamten einheitlich durchkomponierten Raumgruppe „tritt"[18]).

Auf Grund dieses sowohl von der architektonischen Disposition als auch von der optischen Steigerung des Eindrucks her zu verstehenden Kunstmittels kommen die innere Geschlossenheit und die in sich abgestufte, konzentrierte Rhythmik voll zum Tragen, die in jeder Weise der hochbarocken Vorstellung vom Zentralbau entsprechen. In diesen Rahmen fügt sich wie selbstverständlich die reiche Formensprache der einzelnen Architekturglieder ein, wobei nicht nur die konstruktiven, sondern ebenso die dekorativen Details zur Dynamisierung des Aufrisses beitragen.

Im einzelnen sind die tragenden Pfeiler so weit in den Raum vorgezogen, daß sich zwischen ihnen und der äußeren Ummantelung ein noch entschiedeneres Spannungsverhältnis als in der Gliederung der Schauseite einstellt. Diese Aufspaltung bzw. plastische Zerteilung der Wandstruktur muß dazu führen, daß auch das breite, in seinen Abstufungen dreiteilige Hauptgebälk und die besonders energische Kämpferzone starken Vor- und Rücksprüngen unterworfen sind, die in der Bündelung oder Schichtung der Pilaster in den Kreuzarmen eingeleitet und in den Volutenkapitellen oder Kapitellstücken sowie in den Verkröpfungen der Gebälkzone, den Abstufungen der Deckplatten und in den von der unteren Gliederung abhängigen Profilierung der Gurtbögen aufgenommen und fortgesetzt werden. Außerdem wird durch den aufgezeigten Kontrast zwischen den verbindenden Folien der Wand einerseits und den großen blockhaften Formationen andererseits auch der Wechsel zwischen den kräftig ausladenden Profilen der Bögen und den schmalen Intervallen der Konchenwölbung vorbereitet, wenn nicht gar erst ermöglicht.

Zieht man also ein vorläufiges Fazit, kann man den Innenraum von St. Erhard als ein strukturelles oder — besser gesagt — strukturiertes Gebilde bezeichnen, das auf Grund seines von den Vorsprüngen

17) Martin Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts II: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 24), Berlin/Neubabelsberg 1915, S. 130.

18) Franz Martin, Salzburg. Ein Führer durch seine Geschichte und seine Kunst, Augsburg/Wien 1923, S. 124.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

geprägten Aufrisses entfernt an die plastische Komponente im Wandsystem der noch im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert auftretenden Nachfolgebauten von St. Michael in München mit Pilastergliederung und vorgezogenen Emporen erinnern könnte[19]).

Die gerüsthafte Einteilung scheint jedenfalls nicht ohne die in Darios Klosterkirche Maria Plain (1671—1674) zu reliefmäßiger Effektivität gesteigerte Wandstruktur in dieser Weise möglich zu sein. Auf jeden Fall macht in St. Erhard die von den vortretenden Pilastern bewirkte Unterteilung des Raumganzen im Gegensatz zu anderen, direkt von der organisch-gedehnten Form oberitalienischer Grundrißlösungen beeinflußten Zentralbauten in Tirol und Oberösterreich[20]) eine Verschleifung der einzelnen Kompartimente unmöglich. Infolgedessen entstehen in der Vorstellung des Betrachters abgetrennte, jeweils für sich selbständige Abschnitte, nämlich Apsiden und Zwischentravéen, deren kompositorische Beziehung zum dominierenden Kuppelraum freilich in keiner Weise in Frage gestellt werden dürfen. Anders ausgedrückt, die Funktion von Kreuzarmen und Apsiden, einschließlich der genannten Trennpfeiler, erscheint nur dann völlig eindeutig, wenn man sich den architektonischen Zusammenhang, nämlich das Verhältnis der Kuppel zu den Rundungen der Apsidengewölbe vom Zentrum des Raumkörpers her erschließt.

An den Schnittpunkten von Kreuzarmen und Mittelraum treten die abgeschrägten großen Vierungspfeiler weit nach vorn vor. Auf ihrem kühn ausladenden Abschlußgebälk ziehen zwischen den gedehnten Vierungsbögen, die das Raumzentrum überspannen, die Pendentifs der alle anderen Abschnitte beherrschenden und optisch zusammenschließenden Kuppel den Blick auf sich. Das wird gewissermaßen schon durch die äußere Beziehung zwischen dem Mitteltück der Gebälkzone der Vierungspfeiler und den in der gleichen Ebene angehobenen mittleren Gebälkstreifen der Stuckrahmen in den Pendentifs augenscheinlich, die sich im kräftigen Profil herausheben. Ferner gehen die Vierungsbögen und die unteren Gesimsstreifen der Kuppel nahtlos ineinander über, so daß hier, zwar mit anderen Mitteln, aber einem visuell vergleichbaren Effekt, in mancher Hinsicht wie im Dom Solaris der Eindruck einer kreisenden, dabei die Vertikaltendenz betonenden Bewegung entsteht.

Der hohe Tambour der Kuppel (Abb. 6) selbst, der ähnlich wie der eigentliche Kirchenraum durch Bogenfenster aufgehellt wird, weist eine Anordnung von gebündelten und sich nach oben verjüngenden Pilastern auf, über denen männliche Karyatiden Volutenkapitelle tra-

19) Man kann in diesem Zusammenhang an die zwischen 1686 und 1701 erbaute Klosterkirche von Obermarchtal erinnern; Norbert Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, 3. überarbeitete Aufl., München 1969, Abb. 2 und 3.

20) Genannt werden müssen an dieser Stelle die unter dem allgemeinen Einfluß italienischer Vorbilder entstandenen Bauten, die durch eine optisch fließende Ummantelung auffallen, wie z. B. die Mariahilferkirche in Innsbruck (1647—1649 von Christoph Gumpp), die Ägidiuskirche in Vöcklabruck (ab 1688 von Carlantonio Carlone) und die Wallfahrtskirche Christkindl bei Steyr (beg. 1706 von Carlone, voll. nach 1708 von Prandtauer).

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

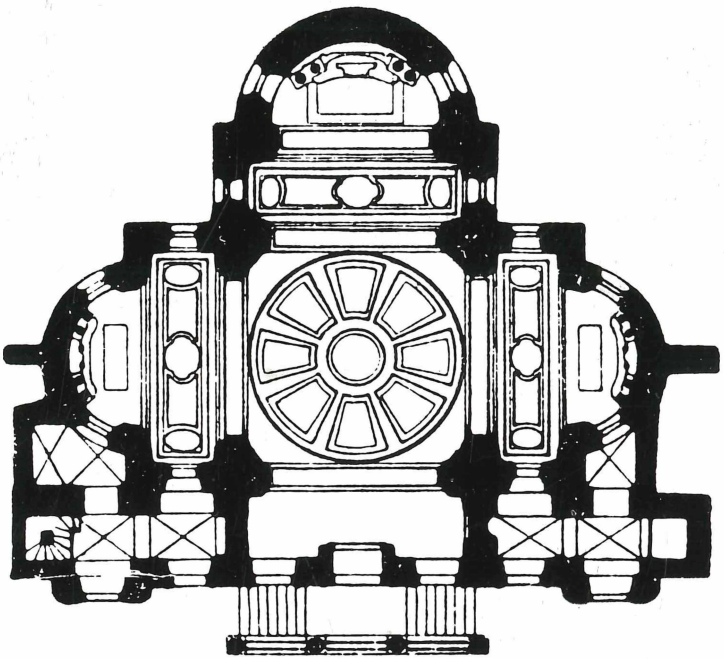

Abb. 1 St. Erhard, Grundriß

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Abb. 2 St. Erhard, Fassade

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Abb. 3 Kirchen auf der Piazza del Popolo in Rom

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

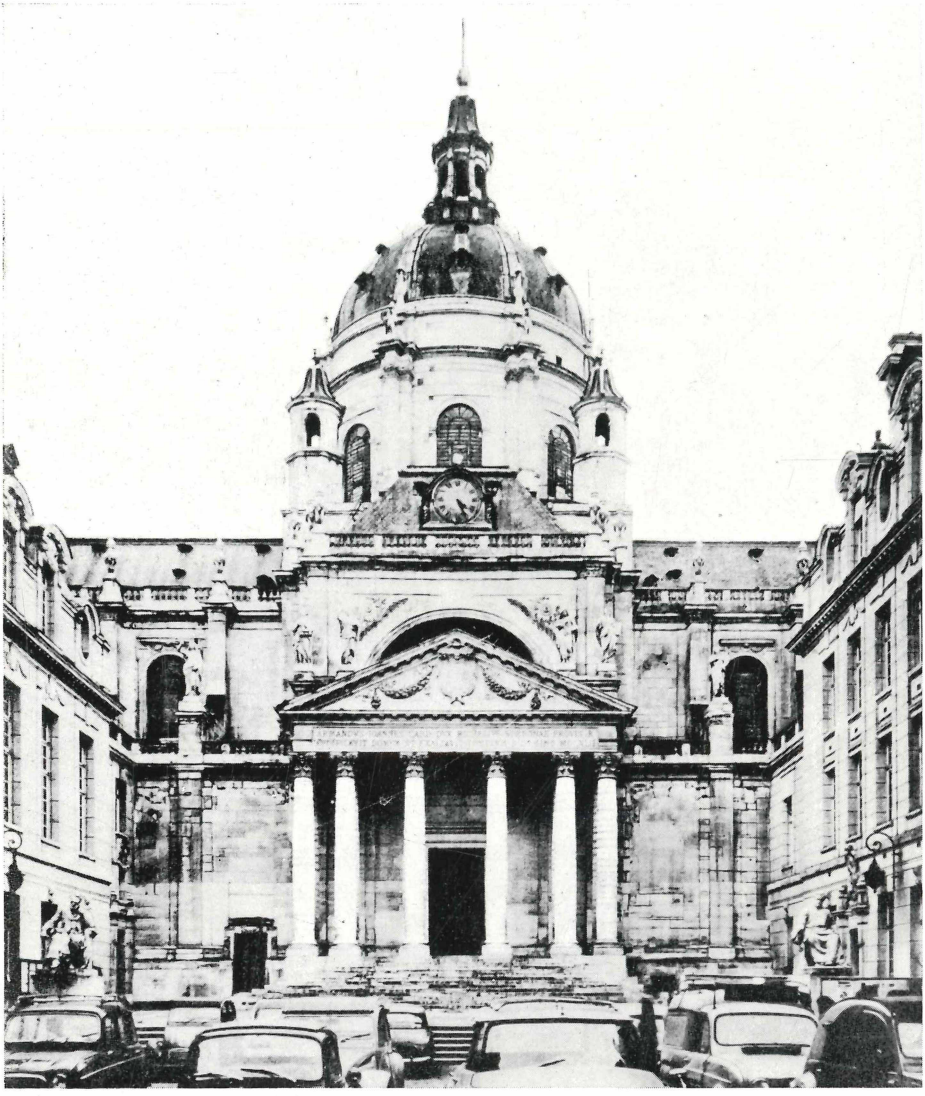

Abb. 4 Nordseite der Kirche der Sorbonne

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

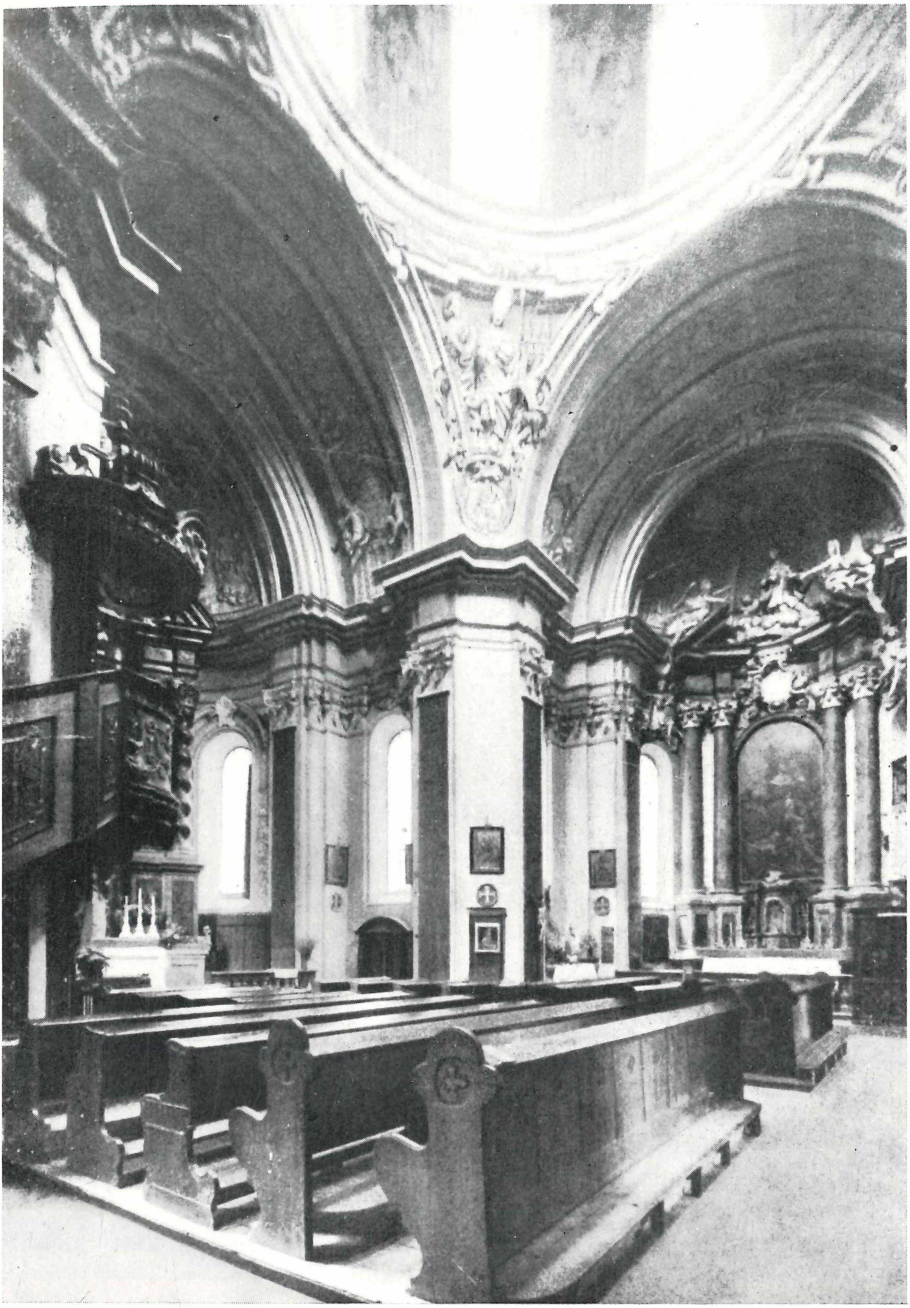

Abb. 5 St. Erhard, Innenraum

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

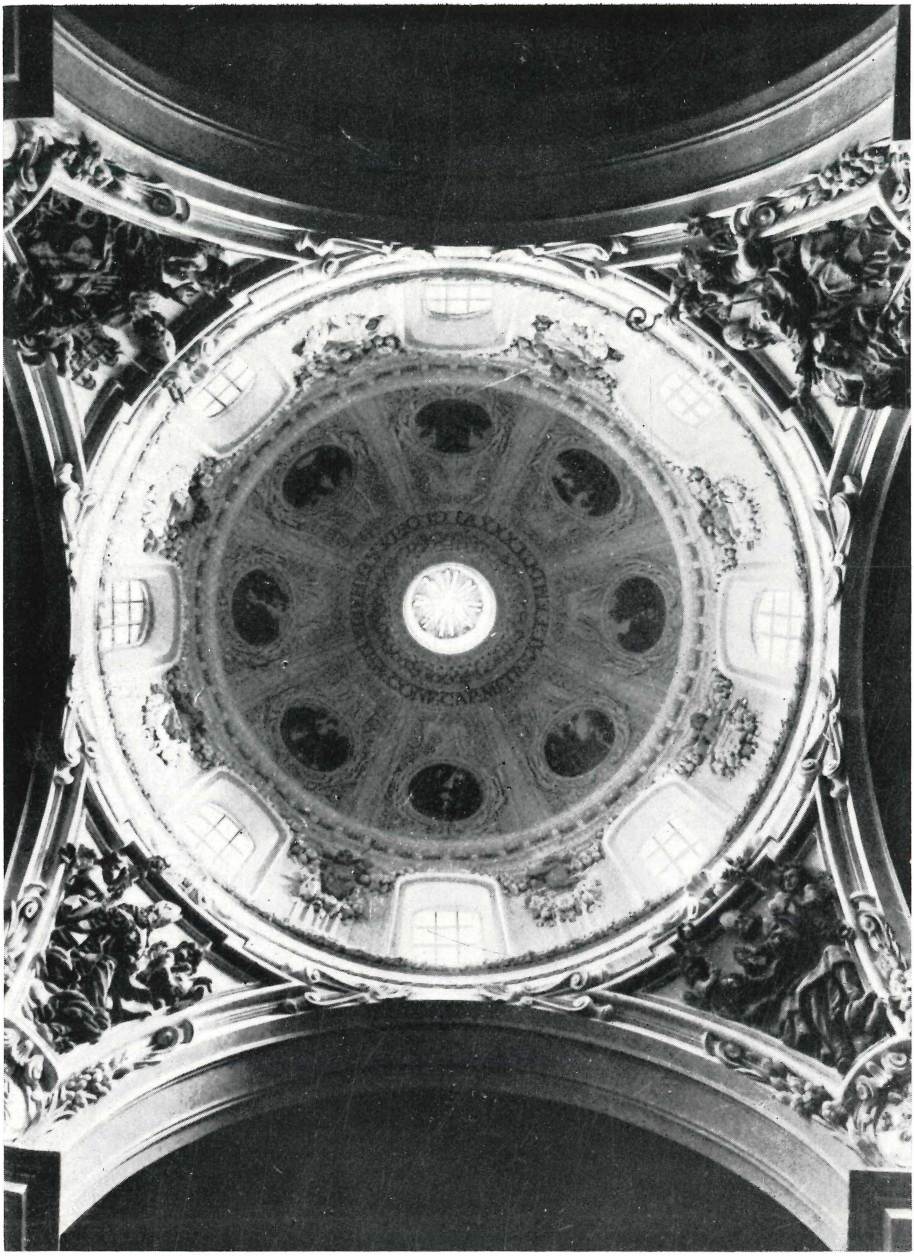

Abb. 6 St. Erhard, Kuppel

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

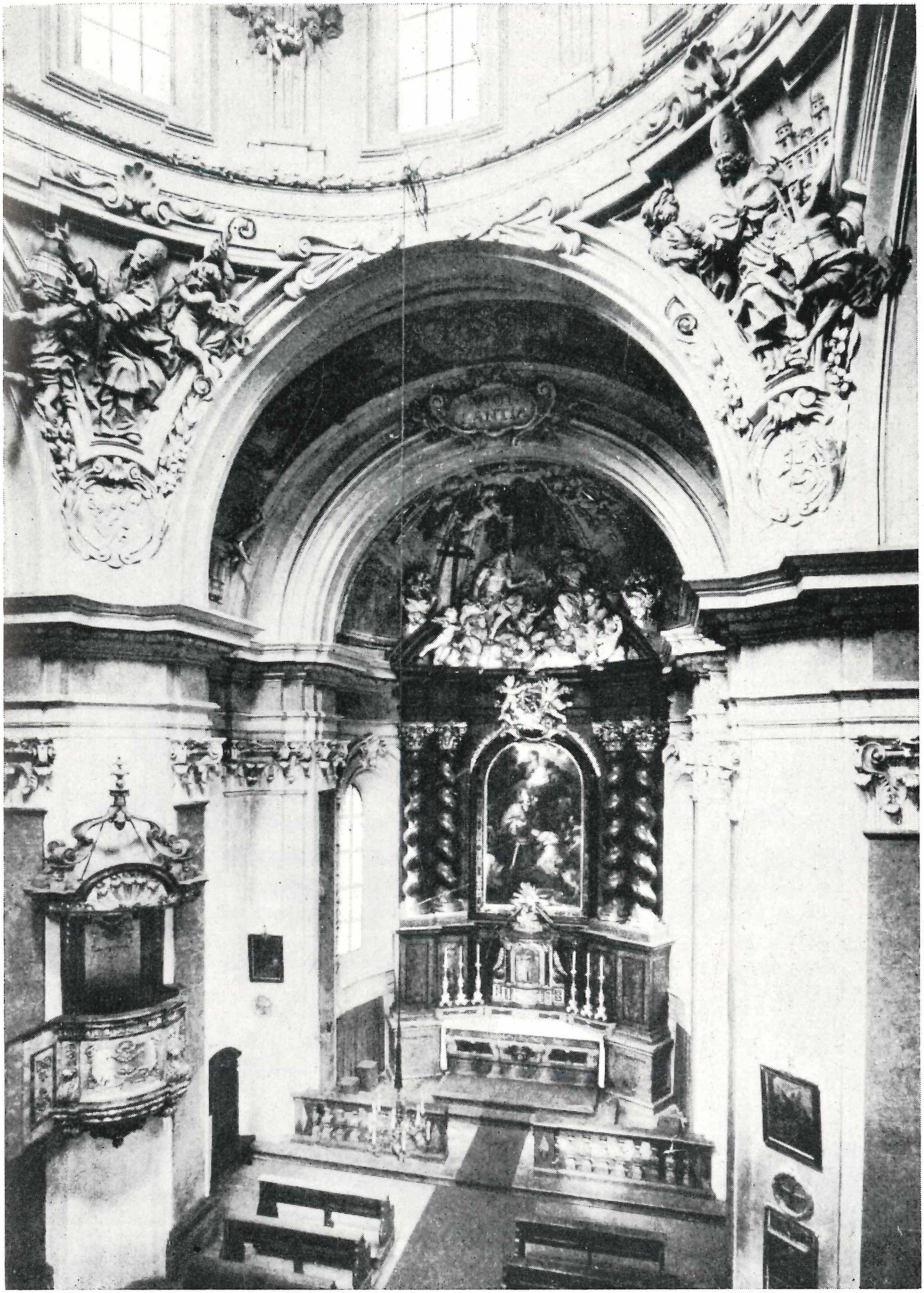

Abb. 7 St. Erhard, Innenraum: Blick zum Hochaltar (Dekoration)

Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

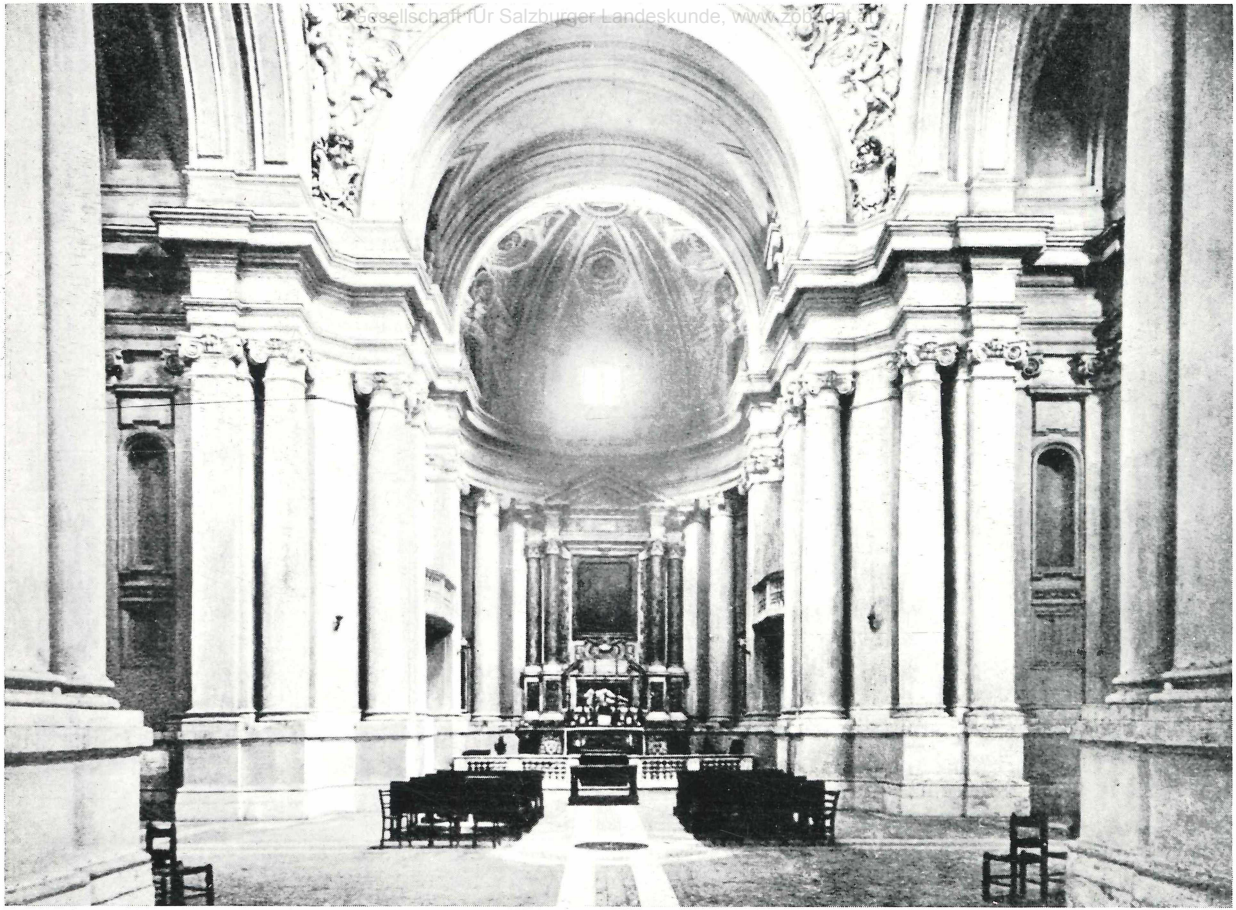

Abb. 8 S. Luca e Martina (Rom), Innenraum

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

gen. Weiter oberhalb befindet sich das dreiteilige, profilierte Kämpfergebälk. Von seinem unteren Teil geht eine lineare Gliederung aus, die sich über den Fenstern in ovalen Kurven umbiegt. Der obere Abschluß des Gesimses ist mit Konsolen und Rosetten besetzt, die zur reliefplastischen Bewegung des Ganzen beitragen. Die reiche Anhäufung der Formen in dieser Zone wird nicht zuletzt durch das herausgehobene Abschlußgesims unterstrichen, über dem die strophische Einteilung des Tambours in den trapezförmigen Streifen der Kalotte ihre folgerichtige Fortsetzung findet. Schließlich wird in den Pilastern der Laterne das Prinzip der gliedernden Achsen vollendet, das für den gesamten Kuppelbereich typisch ist. Dabei gehen die plastischen Werte und die linearen Ordnungen ebenso wie im unteren Teil eine enge Verbindung ein.

Die Dekoration des Innenraumes (Abb. 7) kann an dieser Stelle nur auf ihren Zusammenhang mit der Architektur untersucht werden. Es ist selbstverständlich, daß die baulichen und dekorativen Elemente in einer engen Wechselbeziehung stehen, zumal die für den Barock symptomatische Vorstellung vom Gesamtkunstwerk den Architekten auch für die Ausstattung verantwortlich machte. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt sich jedenfalls unter der Einwirkung Italiens, wo es schon vorher zu ausgereiften Dekorationssystemen gekommen war, in der österreichischen, böhmischen und süddeutschen Barockarchitektur eine erhebliche Bereicherung und rhythmische Belebung der Ornamentik. Diese Zeit- und Stilhaltung wurde von Riesenhuber nicht ganz zu Unrecht als „das späte Frühbarocke oder Stuckbarocke“[21]) charakterisiert. Eine solche Phase hängt jedoch noch unmittelbar mit der Wirksamkeit italienischer Architekten zusammen. Sie wird eingeleitet durch die Generation Solaris, findet ihre Fortsetzung im Zeitalter der Lurago und Carlone und erreicht ihren Höhepunkt am Ende des 17. Jahrhunderts, in München in den Bauten Barellis und in Salzburg in denen Zuccallis. Anders als in der gleichzeitig begonnenen Kajetanerkirche ist in St. Erhard die Malerei auf die von Rottmayr und Altomonte geschaffenen Altarblätter beschränkt. Der gesamte Innenraum wird statt dessen von den schweren Stuckformationen Carlantonio und Francesco Brennos beherrscht, die auf die architektonische Gliederung genau abgestimmt sind. Das wird schon aus der Tatsache deutlich, daß oberhalb der Volutenkapitelle die Gebälkzone im weit ausladenden Abschlußgesims der Altäre zugleich eine optische Intensivierung und rhythmische Verstärkung erfährt. In diesem Sinn sind auch die den Apsidenrundungen angepaßten Säulenpaare auf selbständigen hohen Sockeln zu verstehen. Daß für den Hochaltar unter der bis ins 18. Jahrhundert überall sichtbaren Einwirkung Berninis die Form der gewundenen Säule gewählt ist, steigert nicht unerheblich den ästhetischen Eindruck. Die funktionelle Bedeutung der Säule muß gerade unter diesem Vorzeichen um so offensichtlicher in Erscheinung treten, als in der plastisch aufgespaltenen Wandstruktur bewußt jede Rundung vermieden wird.

21) P. Martin Riesenhuber, Die kirchliche Baukunst in Österreich, Linz 1924, S. 26.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Weiterhin ergibt sich hierdurch ein nicht zu unterschätzender Anhaltspunkt für die Verbindung der Apsidenräume mit der Kuppel.

Was andere Beziehungen zwischen der architektonischen und der dekorativen Gestaltung betrifft, kann auf die kleinen Balustraden und Medaillons in den Gewölbetonnen, ferner auf die in den Pendentifs angebrachten Stuckrahmen mit den, die nach oben gerichtete Bewegung durch ihre Gestik unterstreichenden Figuren der vier Heiligen Rupert, Virgil, Vitalis und Martin verwiesen werden, da in diesem Bereich die Linienführung sowohl der Abschrägung der Vierungspfeiler als auch den Bogenrundungen angepaßt ist. Dazu wird hier das Motiv der Volutenkapitelle aufgegriffen und variiert, und zwar einmal in den eingerollten Schmuckleisten oberhalb der Stuckrahmen und zum anderen in den entsprechenden Bildungen an der Nahtstelle von Vierungsbögen und Tambour. Da noch verbleibende freie Stellen durch Medaillons, ebenfalls mit volutenartigen Einrollungen oder Fruchtgirlanden, ausgefüllt sind, kann trotz des entschieden vorgetragenen Profils der optisch-verschleifende Charakter Besitz von der Dekoration ergreifen. So läßt sich der Eindruck einer dynamischen Unruhe nicht verleugnen, die den Wandaufriß überzieht.

Von der ornamentalen Einteilung der Kuppel war bereits vorhin die Rede. Deshalb genügt jetzt ein kurzer Hinweis auf die auch hier auftretenden Fruchtgirlanden, die den Pilastern des Tambours vorgelegt sind, auf die Medaillons mit Szenen aus dem Leben des hl. Erhard zwischen den Streifen der Kalotte, auf die Muscheln in den Scheiteln der Bogenfenster und auf die Glorie mit der Darstellung des Heiligen Geistes an der Decke. Nunmehr werden nämlich nicht nur die von den Pendentifs her bekannten Formationen aufgegriffen, sondern es scheint außerdem die Rundung von Kuppelschale und Laternenöffnung durch die Mittel der Dekoration noch einmal akzentuiert.

Aus allen diesen Beobachtungen ergibt sich als Fazit, daß gerade die dekorativen Elemente das Raumbild von St. Erhard in seiner Gesamtwirkung steigern. Ferner sind sie für die Übergänge zwischen den einzelnen Kompartimenten nicht bedeutungslos. Wie entscheidend die eben besprochene bauplastische Ausschmückung ist, wird dann völlig klar, wenn man sich den Aufriß ohne das eine oder andere Detail vorzustellen versucht. Er müßte dann zumindest einen Teil seiner inneren Rhythmik entbehren. Im gleichen Maße wie das Erscheinungsbild der Fassade läßt sich auch das Innere mit der architektonischen Vorstellungswelt des Hochbarock auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Dabei fällt zunächst auf, daß dieser Kirchenbau Zuccallis „noch recht altertümlich als kurzarmiges griechisches Kreuz“[22]) angelegt ist. Ausschlaggebender jedoch als diese etwas einseitige Interpretation des Grundrisses, die sich auf die Raumstruktur als solche überhaupt nicht beruft, ist der Formcharakter im ganzen, der sich schon auf den ersten Blick von der noch flächenhaften Ausprägung frühbarocker Anlagen wie der zwischen 1651 und 1666 er-

22) Wackernagel, a. a. O., S. 30.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

richteten Servitenkirche in der Wiener Roßau[23]) unterscheidet. Während auch im Raumschema des Salzburger Domes die Wandeinheit trotz der Durchbrüche von Arkaden und Emporen sowie der aufstrebenden Bewegung in den Pilasterpaaren und Gewölbegurten und in Maria Plain trotz der von der großen verkröpften Ordnung ausgehenden strophischen Kraftentfaltung nicht in Frage gestellt wird, setzt schon in der Architektur Madernas wie im 1608 begonnenen Innenraum von S. Andrea della Valle in Rom[24]) eine kontrastvolle Aktivierung der Wand ein — ein Vorgang, der sich am Übergang zum eigentlichen Hochbarock in der Vervielfältigung der Pilasterordnung und der extensiven Verkröpfung äußert.

Diese Tendenz zur plastischen Verselbständigung des Wanddetails findet bei Bernini (Cappella Raimondi in S. Pietro in Montorio 1642)[25]) und bei Rainaldi (S. Maria in Campitelli 1656—1665)[26]) eine weitere Steigerung, wo „die Verwendung von Wandsäulen ein noch stärkeres Aus und Ein der Gebälke bedingt"[27]). Nicht weniger ergreift in den süddeutschen und österreichischen Sakralbauten Carlo Luragos, Carlo Carlones und Barellis[28]) das Vor- und Zurückspringen der gliedernden Ordnungslinien die gesamte Mittelschiffswand. Im Salzburger Dom hingegen werden die Kolossalpilaster nur unmittelbar vor der Vierung gebündelt, während es den Anschein hat, daß nach 1660 das verlebendigte System des römischen Hochbarock auf die Längsachsen von Kirchenräumen nördlich der Alpen übertragen wird. Unter diesem Aspekt bedeutet das Innere von St. Erhard nicht zuletzt wegen des Verzichtes auf die schwellenden Rundungen der Säulen eine Reduktion auf den vorwiegend konstruktivistischen Typus des reinen Pfeilerbaues, bei dem die Zwischenglieder und damit auch der Ausgleich der Bewegungsrichtungen zwangsläufig wegfallen. Das heißt nichts anderes, als daß die reliefhafte Schichtung der Wand zugunsten der tragenden Vorsprünge aufgegeben wird. Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, zeigt sich hier außer dem konstruktiven im hohen Grade ein klassisch-barocker Zug, der in der Vierung u. a. an den Raumeindruck von Berninis kleinem Kirchenbau S. Tommaso a Villanova in Castel Gandolfo (1658—1661)[29]) trotz der unterschiedlichen Detailbehandlung erinnert, und zwar sowohl in der Ausgewogenheit als auch in der Klarheit der architektonischen Konzeption. Hinzu kommen verschiedene formale Beziehungen, wo-

23) P. Richard Riccabona, Servitenkirche Wien (Kunstführer Nr. 819), München 1965, Titelbild und Abb. S. 5.

24) Josef Weingartner, Römische Barockkirchen, München (o. J.), Abb. 75.

25) Paolo Portoghesi, Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica, Roma (o. J.), Abb. 46.

26) Portoghesi, a. a. O., Abb. 221 ff.

27) Weingartner, a. a. O., S. 123.

28) Das kann in gleicher Weise von der 1663 begonnenen Münchener Theatinerkirche (Gerstenberg, a. a. O., Abb. 91), vom seit 1668 im Bau befindlichen Langhaus des Passauer Domes (Gerstenberg, a. a. O., Abb. 90) oder der 1669 begonnenen Jesuitenkirche in Linz gesagt werden (Hootz, Oberösterreich, Abb. 176).

29) Portoghesi, a. a. O., Abb. 80.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

bei aber die Einschränkung gemacht werden muß, daß die eine oder andere Einzelheit zu den konventionellen Bildungen des gesamten Zeitalters gehört. Das gilt vor allem für den Typus des abgeschrägten Vierungspfeilers mit den weit vorstoßenden Deckplatten, auf denen die Pendentifs der hohen Tambourkuppel aufsitzen, aber auch für besonders charakteristische Merkmale wie die Ausfüllung der Pendentifs durch große plastische Formationen, die Verwendung der Fruchtgirlanden und der Medaillons, die Bündelung der Pilaster im Tambour und für die figürliche Ausschmückung durch Karyatiden. Damit ist aber nichts über vergleichbare Tendenzen in der Komposition selbst gesagt, die für die Einordnung in jedem Fall gewichtiger ist als das Detail. Der klare logische Zusammenhang, zu dem sich in Berninis Kuppelraum die einzelnen Elemente vereinigen, erfährt in der Erhardkirche infolge der bewegten Linienführung der Ornamentik eine nicht unerhebliche Auflockerung, die sich vor allem im fast malerisch-verunklärenden Übergang zwischen Gurtbögen und Tambourgesims äußert.

Was über die zuletzt aufgezählten Berührungspunkte hinaus die unmittelbare Beziehung des Innenraumes von St. Erhard zu den in der Strukturbildung und Rhythmik vergleichbaren Gestaltungen innerhalb des römischen Hochbarock betrifft, kann in erster Linie an Pietro da Cortonas Raumlösung für S. Luca e Martina (begonnen um 1638 [A b b. 8]) — eine der einfallsreichsten architektonischen Konzeptionen aus der Zeit vor 1650 — gedacht werden; denn hier wie dort handelt es sich um eine Grundriß- und Raumeinteilung, die aus einem „griechischen Kreuz mit Halbkreisschlüssen an drei Seiten“[30]) besteht. Jedoch ist der Grundriß Zuccallis wesentlich gestraffter als in diesem römischen Kirchenbau, in dem die weichen Rundungen der Apsiden, von der geschwungenen Fassade ganz abgesehen, das äußere Erscheinungsbild prägen. Offensichtlicher treten Gemeinsamkeiten bei einer vergleichenden Betrachtung beider Innenraumsysteme zutage. Das gilt allerdings weniger für die dekorativ-plastische Formgebung als vielmehr für die Strukturierung, die den Aufriß der Wand und die räumliche Disposition bestimmt. Es ist überflüssig, auf das Motiv der großen zentralen Kuppel einzugehen, deren Dominanz aus der inneren Einteilung des Raumes von vornherein gegeben ist. Dafür finden sich aber Beziehungen in der Aufrißgliederung, da in beiden Fällen die Apsidenrundungen von den Kreuzarmen durch stärkere Pfeilervorsprünge als etwa im Salzburger Dom abgetrennt sind, die sich folgerichtig in der entschiedenen Verkröpfung von Kapitell- und Gebälkzonen sowie in der Profilierung der Gurtbögen fortsetzen. Solche Stilzüge besagen, daß auch in S. Luca e Martina der Kontrast zwischen der zurücktretenden Folie und den vorgeschobenen körperhaften Akzenten für den Eindruck vorherrschend ist. Weitere Ähnlichkeiten zeigen sich hauptsächlich in der Selbständigkeit der aus der Wand herausgelösten Vierungspfeiler, der plastischen Artikulation der weit nach vorn stoßenden Deckplatten, die entsprechend der Pfeilerstruktur abgeschrägt sind, und in der Ausfül-

30) Franz Fuhrmann, Kirchen in Salzburg, Wien 1949, S. 39.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

lung der Pendentifs durch figuralen Schmuck. Ebenso kann die Abstufung der Vierungsbögen als ein vergleichbares Moment angeführt werden. Im Bereich der Kuppel lassen sich außer der auch sonst üblichen Streifengliederung vor allem die Art und Weise der Pilasterbündelung unter einem gemeinsamen Aspekt betrachten.

Trotz dieser Beziehungen dürfen aber entscheidende Unterschiede in der formalen Ausbildung beider Innenräume nicht unberücksichtigt bleiben. Bei einer genauen Gegenüberstellung sind nämlich im Aufriß der Wand sogar deutlich voneinander abweichende Gestaltungen sichtbar. Während in St. Erhard auf Grund des plastischen Charakters der Vorsprünge die Bindung an die Wand nicht ganz aufgegeben wird, erscheint in S. Luca e Martina infolge der vorgestellten Säulen gerade die Funktion der rückwärtigen Folie im malerisch-reliefhaften Sinn verändert, was besonders an den auf selbständigen Sockeln stehenden Freisäulen vor den Vierungspfeilern zu erkennen ist.

Ähnlich wie später Carlo Rainaldi betont Pietro da Cortona die Eigenständigkeit der plastischen Durchgestaltung, wogegen Zuccalli sogar das gerüsthafte Detail in den architektonischen Gesamtaufbau eingliedert. Dennoch ist S. Luca e Martina derjenige römische Sakralbau, der am ehesten an die Raumauffassung der Salzburger Erhardkirche heranführt, und zwar hauptsächlich in der Bezogenheit der einzelnen Kompartimente zueinander, die in ihrer Eigenart in der gleichzeitigen Architektur Venedigs und Oberitaliens keine Entsprechung gefunden hat. Nicht zuletzt durch diese formale und ästhetische Beziehung wird die Aufgeschlossenheit Zuccallis für die römische Barockbaukunst als eine Richtung von bindender Vorbildlichkeit offenkundig.

Weitere wichtige Hinweise auf die kunstgeschichtliche Stellung dieses Baumeisters ergeben sich aus dem Verhältnis des Innenraumes von St. Erhard zur Vierung des Salzburger Domes, in welcher der Zentralbaugedanke, kombiniert mit dem Kunstmittel des Lichteinfalls und der optischen Weite, seine erste geniale Ausprägung außerhalb von Italien erfahren hat. Donin erinnert in diesem Zusammenhang auf Grund der „drei mächtigen Konchen, welche unter Vermittlung von kurzen Tonnen an das Mittelquadrat ansetzen, an die von Venedig abgeleitete Grundrißlösung Scamozzis bei der Vierung und den Halbkreisapsiden des Salzburger Domes, von dem auch die venezianische, unter Vermittlung von Pendentifs auf hohem Tambour ruhende Kuppel und die Stuckrippengliederung der Apsidengewölbe übernommen wurde“[31]). Diese aus der räumlichen Strukturierung gewonnene Interpretation steht mit den tatsächlichen Verhältnissen insofern nicht ganz im Einklang, als man es mit in ausschlaggebenden Punkten voneinander abweichenden Raumgestaltungen zu tun hat. Denn wenn auch der Abschluß der drei Kreuzarme durch Konchen entfernt auf den venezianischen bzw. oberitalienischen Kunstkreis hindeutet, hat Zuccalli darin eine entscheidende Abwandlung des ersten Domprojektes vorgenommen, daß er durch die Verkürzung der Kreuzarme einerseits Grundriß und Raumdisposition konzen-

31) Donin, a. a. O., S. 144.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

trierter ausbildet und andererseits die vom Mittelquadrat ausgehende Zentrierung stärker hervorkehrt. Eher noch kann man auf den Trikonchos im Dom Solaris trotz der dort unverkennbaren weichen Dehnung in den Apsidenschlüssen verweisen, wo ebenfalls wegen der angestrebten räumlichen Konzentrierung die Kreuzarme nicht unerheblich verkürzt sind.

Allerdings ist nicht nur der Grundriß, sondern auch der Aufriß der Erhardkirche von einer viel gestraffteren Rhythmik gekennzeichnet, und zwar einmal wegen der für ihn geradezu charakteristischen Plastizität in den Vor- und Rücksprüngen und zum anderen wegen der kreisenden Rundung der Kuppel, die in ihrer nach allen Seiten bindenden Kraft ohne die künstlerischen Erfahrungen des Hochbarock in Rom nicht vorstellbar ist. Schließlich bietet auch die von Donin in die Diskussion gebrachte „Stuckrippengliederung der Apsidengewölbe" kaum Anhaltspunkte für eine vergleichende Gegenüberstellung. Während diese zäsurähnliche Apostrophierung in den Konchen des Domes zwar als folgerichtige Fortsetzung der Pilasterpaare erscheint, aber nichtsdestoweniger eine vornehmlich dekorative Funktion im Sinne der Wandbelebung besitzt, wirkt sie sich in St. Erhard ähnlich wie in S. Luca e Martina wesentlich auf die plastische Akzentuierung und räumliche Gliederung aus.

Obwohl die in diesem Aufsatz vorgenommenen Vergleiche letztlich ungenau sind, stellen sie trotzdem zwei kaum voneinander zu trennende Faktoren unter Beweis, die beide die methodische Grundlage der Kunstgeschichte betreffen, nämlich erstens — vom Objekt her gesehen — die Tatsache, daß die stilistische Genese sogar eines nicht unbedingt erstrangigen Bauwerks sich niemals nur auf ein einzelnes Vorbild zurückführen läßt, und zweitens die Erkenntnis, daß die Suche nach Vorläufern um jeden Preis einseitige, wenn nicht gar unrichtige Einschätzungen zur Folge hat. Besser als ein zu eng gefaßter Positivismus vermag die seit langem angebrachte Differenzierung zwischen Vorbild und Vorbildlichkeit zum Verständnis eines Baues wie der Erhardkirche beizutragen. Um zum thematischen Ausgangspunkt zurückzukehren, sei noch einmal darauf hingewiesen, daß alle Versuche einer stilgeschichtlichen Ableitung von St. Erhard den einen oder anderen Teilaspekt, nicht aber die Gesamtform verständlich machen. Sowohl die Schauseite als auch der Innenraum sind letzten Endes ein Konglomerat der verschiedenartigsten architektonischen Erscheinungsbilder des Barock, wobei sich mitunter konträre Richtungen gegenseitig durchdringen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde

Jahr/Year: 1974

Band/Volume: 114

Autor(en)/Author(s): Ebhardt Manfred

Artikel/Article: Die Erhardkirche in Salzburg. 65-78