

Die Karlskirche in Volders

Die Herkunft der Bauformen und ihre Bedeutung für den frühbarocken Kirchenbau nördlich der Alpen

Sabine Petersohn

1. Einleitung

Die Karl-Borromäus-Kirche in Volders bei Hall in Tirol entstand im wesentlichen zwischen 1620 und 1654 als erstes Gebäude eines in einsamer Lage geplanten Klosterkomplexes. Sie ist das Lebenswerk des universell gebildeten Arztes, Schriftstellers und Architekturdilettanten Hippolyt Guarinoni. Als Bauwerk steht die Karlskirche am Anfang einer nur langsam wieder einsetzenden sakralen Bautätigkeit in Nordtirol nach 1600¹. Das äußere, phantastisch anmutende Erscheinungsbild der Kirche, die Wahl des zentralen Bautypus sowie die Gestalt und Raumwirkung des Inneren stehen vor dem Hintergrund der lokalen Bautradition Tirols ohne vergleichbare Beispiele da.

Obwohl die Forschung der Karlskirche als erstem frühbarocken Kirchenbau Tirols eine besondere kunsthistorische Stellung zuweist, beschränken sich die meisten Autoren auf eine summarische Beurteilung des Baus². Erika Frodl-Kraft faßt die kunsthistorische Bedeutung der Karlskirche, wie sie von den Autoren im großen und ganzen geteilt wird, wie folgt zusammen: „*In dem nicht nur geistesgeschichtlich, sondern auch als architektonische Schöpfung bedeutsamen Bau mischen sich geniale und abstruse, rückständige und in die Zukunft weisende Züge, wie es dem Wesen begabten Dilettantentums entspricht.*“³ Erstmals in jüngster Zeit unternahm es Susanne Krezdorn in ihrer Magisterarbeit, den Bau ausführlich vorzustellen und auf seine baukünstlerischen Voraussetzungen hin zu untersuchen⁴. Allerdings beschränkt sie sich bei dem Versuch, eine architekturhistorische Eingliederung vorzunehmen, im wesentlichen auf die Ausführung der mageren, in der Literatur aufgeführten Hinweise. Eine genauere Untersuchung der Herkunft des Bautypus unterbleibt indessen.

Im Rahmen dieses Aufsatzes soll deshalb - ausgehend vom ursprünglichen Bau Guarinonis - der Bautypus der Karlskirche auf seine Herkunft hin untersucht werden⁵. Guarinonis persönliche Vorstellungen und die damit verbundenen geistigen Voraussetzungen, die dem Bau zugrunde liegen, sind dabei von großer Bedeutung. Vor diesem Hintergrund ist es möglich, die Kirche Guarinonis in ihrer Bedeutung für den frühbarocken Kirchenbau nördlich der Alpen zu bewerten.

¹ Egg, 1957, 83.

² Gurlitt, 1889, 157; F. Grass, 1953, 415; Trapp, 1954, 190; Frodl-Kraft, 1955, 11; Egg, 1958, 403-404 und 1970, 152; Wagner-Rieger, in: Hubala 1970, 291; Dollinger 1975, 80-82; Brucher, 1983, 78-79.

³ Frodl-Kraft, 1955, 11.

⁴ Krezdorn, 1985, 61-90.

⁵ Diesem Aufsatz liegt eine umfassende Bauuntersuchung der Karlskirche zugrunde: Petersohn (geb. Hohmann), Sabine, Die Karlskirche in Volders bei Hall in Tirol (Magisterarbeit), Würzburg 1991. Die Arbeit ist in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck, einzusehen.



Die Karlskirche in Volders, Ansicht von Südosten.

2. Der Zusammenhang von Baugestalt und Sinngehalt - Guarinonis inhaltliches "Programm"

Die Gestalt der Karlskirche ist in erster Linie abhängig von Bestimmung und Funktion des Baus, also von Anforderungen, die durch die religiösen Vorstellungen des Stifters und Bauherrn Guarinoni bedingt sind. Sowohl Guarinonis Schriften als auch ein Entwurfsstich der Karlskirche von 1627/28⁶ machen deutlich, daß für die Baugestalt Aspekte ausschlaggebend waren, die auf ein übergeordnetes inhaltliches Programm zurückzuführen sind.

Guarinonis erste Äußerung aus dem Jahr 1617, dem heiligen Karl Borromäus eine Kirche zu bauen, steht in direktem Zusammenhang mit einer gerade überwundenen Pestepidemie in Tirol. Der erst ein Jahr zuvor heiliggesprochene Karl Borromäus wird in diesem Zusammenhang ausdrücklich als Helfer in Pestnöten bezeichnet. 1576 hatte sich dieser während der Pest in Mailand durch seinen engagierten seelsorgerischen Einsatz schon zu Lebzeiten den Ruf eines Heiligen erworben. Seitdem wurde er neben den bekannten Pestpatronen wie dem heiligen Rochus und dem heiligen Sebastian verehrt.

Allein in Mailand entstanden nach 1576 drei Pestkirchen über zentralem Grundriß, die von Erzbischof Karl Borromäus genehmigt worden waren⁸. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß auch Guarinoni in bewußter Anknüpfung an die Tradition zentraler Pestkirchen den Zentralbau wählte und diesen in besonderem Andenken dem Mailänder Pestpatron und Förderer der katholischen Reform, dem heiligen Karl Borromäus, weihte. Während die Bestimmung der Kirche in der ansonsten aufschlußreichen Legende des Entwurfsstiches nicht erwähnt wird, wurde der Pestgedanke thematisch im Hauptaltarbild Guarinonis wieder aufgenommen⁹.

Obschon die Kirche primär dem heiligen Karl Borromäus geweiht ist, mißt Guarinoni der Verehrung Mariens mindestens ebensoviel Bedeutung bei. Die verehrte Maria Immaculata, die auf dem Entwurfsstich als Himmelskönigin mit Krone und segnendem Christuskind dargestellt ist, ordnet Guarinoni symbolisch der zentralen Rotunde zu. Sie dominiert als zentrales Marienheiligtum die drei kleineren Rotunden, die den Titelheiligen Karl Borromäus, Ignatius von Loyola und Franziska Romana symbolisch zugeordnet sind. Alle Titelheiligen sind Förderer der katholischen Reform, von der ein wichtiger Bestandteil die Marienverehrung darstellte. Damit erweist sich der Kirchenbau als ein in Architektur umgesetztes Sinnbild dieser Bewegung.

Die Bedeutung der Dreizahl, die vor allem auf den Trinitätsgedanken anspielt, drückt sich in den drei Rotunden des Stiches bzw. in der trikonchalen Anordnung der Kapellen und im kleebattförmig ausschwingenden Turm aus, der die Grundrißidee des Kirchengebäudes wieder aufnimmt. Guarino-

⁶ Diese detaillierte Darstellung des Außenbaus wurde in der von Guarinoni verfaßten medizinisch-philosophischen Schrift „Chylosophie academicae artis Aesculapiae...“, die 1648 in Innsbruck in Druck ging, veröffentlicht. Vgl. Hochenegg, 1963, 23.

⁷ „Wolte Gott, daß ich das vermoegen hette, als ich das Hertz und Willen hab, wolt Eur Hochfürstl. Heilig Gnaden, ich, hier in Teutschland, die ansehnlichste kirche under dero h. Namen bawen, stewarten, weihen, und nur kein Menschen fürkommen lassen“. Guarinoni, 1612, „dedicatio“, 13.

⁸ S. Sebastiano wurde 1576 von Karl Borromäus gestiftet und - nach Vorbild des Pantheon - ab 1577 von Pellegrino Tibaldi ausgeführt. Fiorio, 1985, 340-341. S. Carlo al Lazzaretto ebenfalls im Auftrag von Karl Borromäus 1585 - in Form eines zweischaligen und zweigeschossigen Oktogons - von Pellegrino Tibaldi begonnen. Ebd., 193. Geplanter Bau der Pestkirche S. Rocco (Plan datiert 30. Mai 1578). In Mailand entstanden diese Pestkapellen, obwohl sich Karl Borromäus ansonsten in seinen „instructiones“ gegen runde Kirchengebäude ausspricht. Man muß deshalb davon ausgehen, daß die Rundform gerade für Pestkirchen als geeignet empfunden wurde. Vgl. zur Baupolitik Karl Borromäus: Voelker, 1977.

⁹ Das Bild wurde spätestens 1769 durch ein Gemälde Martin Knollers ersetzt und ist seitdem verschollen, es ist uns aber durch eine eigene Beschreibung Guarinonis inhaltlich genauestens überliefert. Demnach sollten mehrere Themen nebeneinander auf der Tafel festgehalten werden: Maria Immaculata, Mariae Geburt und S. Carlo, den Kranken das Abendmahl reichend. Vgl. Koch II, 1925, 136-138.



Karlskirche, beigegebundener Kupferstich in: H. Guarinoni, Chylosophiae academicae artis Aesculapiae...., tomi duo, Innsbruck 1648. Reproduktion aus: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, W 2135.

ni, der als Verehrer der heiligen Dreifaltigkeit bekannt war¹⁰, legte bei seinem Kirchenbau entschieden Wert auf die architektonische Umsetzung dieses religiösen Gedankens. Die „Einheit in der Dreiheit“ machte er im Entwurfsstich dadurch anschaulich, als sich in der mit „1“ bezeichneten Laterne (= Maria geweiht) die drei - von den Heiligen ausgehenden - Strahlen vereinigen. Für die Raumwirkung ist dieser symbolische Hintergrund insofern bedeutsam, als Guarinoni sicherlich auch im Inneren die „Einheit in der Dreiheit“ anklingen zu lassen suchte. Die Trinitätssymbolik fügt sich nahtlos in das inhaltliche Programm Guarinonis, da besonders seit dem Mittelalter in Pestzeiten die heilige Dreifaltigkeit um Hilfe angerufen wurde¹¹. Die Dreifaltigkeitssymbolik erweist sich in diesem Zusammenhang als eine Kombination mittelalterlicher und nachtridentinischer Traditionen, da neben der Pestsymbolik bewußt auf drei Heilige der katholischen Reform Bezug genommen wird.

Schließlich verweist der Entwurfsstich noch auf die Funktion des Baus als Klosterkirche. Es ist anzunehmen, daß im längsrechteckigen Vestibül Einrichtungen zur Unterbringung der Ordensbrüder vorgesehen waren, wahrscheinlich in Form eines Mönchschores im Obergeschoß, der durch einen auf dem Stich abgebildeten Brückengang mit dem Konventsgebäude verbunden war. Hinter der Idee, die Karlskirche als Teil einer Klosteranlage zu errichten, standen erneut als Vorbilder Karl Borromäus und die Jesuiten, die durch den Bau von Ordensniederlassungen (meist Jesuiten- und Kapuzinerklöster) für eine Festigung des katholischen Glaubens nördlich der Alpen sorgten¹². Deshalb hatte Guarinoni ursprünglich vorgesehen, Kirche und Kloster bei Volders den Jesuiten zu übergeben, nach deren Absage er sich erst an die Innsbrucker Servitenniederlassung wandte¹³.

Die Form des nur im unteren Bereich nach Guarinonis Plänen ausgeführten Turmes, in dessen kleeblattförmigem Umriß der symbolbefrachtete Kirchengrundriß im Kleinen wiederholt wird, ergibt sich zunächst aus dem Wunsch, auch hier dem Dreifaltigkeitsgedanken Ausdruck zu verleihen.

Zwei wichtige Überlieferungen legen jedoch die Vermutung nahe, daß die Turmgestalt über die Wiederholung der Dreifaltigkeitssymbolik hinausgeht: eine schriftliche Aussage Guarinonis zu einem heute verschollenen früheren Entwurf¹⁴, der eine schlangenförmige - gemeint ist wohl eine spiralförmige - Spitze als Turmbekrönung vorsah, und die Turmabbildung auf Guarinonis Stichtentwurf von 1627/28.

Den Hinweis auf eine spiralförmige Turmspitze brachte die Forschung in Zusammenhang mit „borrominesken Turmlösungen“¹⁵, wobei insbesondere auf die spiralförmige Turmspitze der erst circa 20 Jahre später begonnenen Universitätskirche S. Ivo della Sapienza in Rom (1642-50)¹⁶ verwiesen wird¹⁷. In diesem Zusammenhang entstanden mannigfaltige Deutungsvorschläge, die teilweise auch

¹⁰ Vgl. Nachruf der Marianischen Kongregation in Hall; abgedruckt bei: Klaar, 1903, 35-40.

¹¹ Die Pest wurde als „Geißel“ Gottes, als Strafe für begangene Sünden aufgefaßt, weshalb man zum dreifaltigen Gott betete, der zugleich Richter und Erlöser ist. Vgl. Coreth, 1982, 16/Anm. 20, 21.

Anläßlich der Pest von 1611 wurde schon ein Jahr später in Innsbruck eine Pestkirche errichtet, die Dreieinigkeitskirche. Sie wurde von Innsbrucker Bürgern gestiftet und 1612 in gotischem Mischstil erbaut. Die Kirche war „den dreien Heiligen Sebastiano, Rocho und Pirmiano“ geweiht. In seiner „dedicatio“ zum „Pestilenz-Guardien“ erwähnt Guarinoni ausdrücklich diese Pestkirche. Vgl. Koch, II, 1925, 13. Baudaten aus: Hammer, 1933, 399.

¹² Anderes, B., Der heilige Karl im Tessin, zur Kunstgeschichte und Ikonographie, in: Anderes u.a. (Ed.), 1980, 48-49.

¹³ Koch, K., Guarinonis Anteil an der Erbauung der Karlskirche an der Volderer Brücke, in: Dörrer (Ed.), 1954, 200.

¹⁴ Guarinoni erwähnt in seinen „Denkwürdigen Geschichten“ eine illuminierte Zeichnung der Karlskirche, die er zur Beurteilung an Bruder Thomas von Bergamo nach Wien geschickt hatte. Auf dieser hätte sich der Turm „schlangenförmig weit in die Höhe erheben sollen“. Zit. n. Habtmann, 1834/35, 95.

¹⁵ Frodl-Kraft, 1955, 11.

¹⁶ Ost, 1967, 111.

¹⁷ Krezdom, 1985, 85-87.

für Guarinonis Bau von Bedeutung sein könnten¹⁸. So wird der Typus eines spiralförmigen Turmes - vor allem in der niederländischen Malerei - mit dem Babylonischen Turm in Verbindung gebracht¹⁹, der seit der beginnenden Neuzeit auch positiv als „sapientia Babilonia“, als Sitz Gottes oder der katholischen Kirche, gedeutet wird²⁰.

Die Stufen bzw. die Spiralform symbolisieren hier eine Leiter oder Treppe, die zum Himmel emporführt, und beinhalten ganz allgemein den Gedanken des „Ascensus“, den Aufstieg zu Licht und Himmel²¹. Solche Vorstellungen können Guarinonis Wunsch, den Kirchenbau nicht nur „per se“, sondern als Bollwerk gegen den „ketzerischen Glauben“ zu sehen, offenbaren.

Guarinoni stellte sein inhaltliches Programm, das er in gebaute Architektur umzusetzen suchte also ganz in den Dienst der katholischen Reformbewegung, für deren Verbreitung in Tirol er sich Zeit seines Lebens eingesetzt hatte²².

3. Die Herleitung der Bauformen

Die Volderer Karlskirche ist das Werk eines Gelehrten und Architekturdilettanten. Für einen solchen Bau ist es charakteristisch, daß die Idealvorstellungen des Bauherrn nicht mit dem tatsächlich ausgeführten Bau übereinstimmen. Dennoch offenbaren gerade die Idealentwürfe Vorstellungen, die den Bauherrn bei der Wahl des Bautypus geleitet haben könnten.

Deshalb sollen in diesem Kapitel sowohl der Bautypus des Entwurfsstiches von 1627/28 als auch der des ursprünglich ausgeführten Baus auf ihre Herkunft hin untersucht werden.

3.1. Guarinonis Idealentwurf - Die Funktion des Zentralbaus als Marienheiligtum

Guarinoni selbst legt die symbolische Bestimmung der zentralen Rotunde als besonderen Ort der Marienverehrung fest. Wie der Entwurfsstich der „Chylosophiae academiae“ zeigt, ging Guarinoni ursprünglich von dem Bagedanken eines kreisrunden Zylinders mit halbkugeliger, direkt auf dem Mauermantel lastender Kuppel aus. Die Ursache, weshalb dieser Entwurf nicht in der geplanten Weise ausgeführt wurde, ist wahrscheinlich auf bautechnische Schwierigkeiten zurückzuführen, wie sich im folgenden noch zeigen wird.

Die Marienrotunde des Idealentwurfs steht in der Tradition zentraler Marienheiligtümer, deren Rundform sich direkt von dem im Jahre 610 zu Ehren der Jungfrau Maria und aller Märtyrer („Sancta Maria ad Martyres“) geweihten Pantheon in Rom - auch als S. Maria Rotonda bezeichnet - ableiten läßt²³.

Die „architektonische Formel“ für die „runde“ Form einer Marienkapelle prägte dabei nicht die Rotunde des Pantheons, sondern ein früherer Bau²⁴. Es handelt sich um das sogenannte „Grab der Jungfrau“, ein zweigeschossiges rundes Martyrium im Tal Josaphat bei Jerusalem, dessen Beschrei-

¹⁸ Born, 1943, 233ff.; Ost, 1967, 101ff.; Hauptman, 1974, 73-80.

¹⁹ In der niederländischen Malerei ist erstmals um 1520 das Thema des Turmbaus in Form eines kleinen Tafelbildes von Sanders Bening (Umkreis Hubert van Eyck) überliefert. Bei Bruegel nimmt dann der charakteristische, in Stufen gegliederte Rundturm monumentale Ausmaße an und zeitigte eine unübersehbare Nachfolge. Zur Ikonographie des Babylonischen Turmes, vgl. Minkowski, 1960, 48ff.

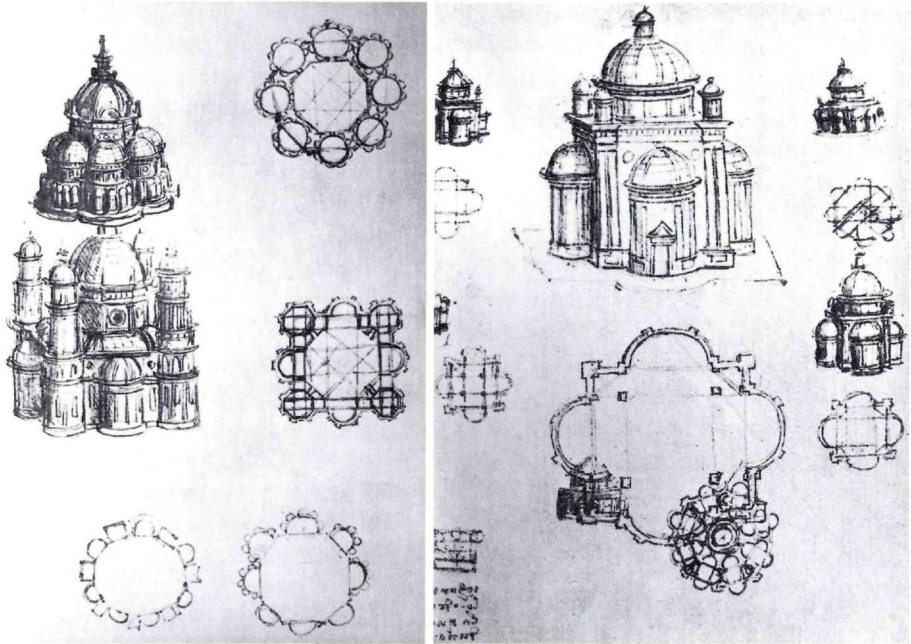
²⁰ Ost, 1967, 133 -134.

²¹ Ebd., 127 und 135.

²² Vgl. dazu: Dünser, 1983, 5-35.

²³ Grundlegende Arbeiten zu mittelalterlichen, zentralen Marienbauten und deren Ableitung vom Pantheon bei Götz, 1968, 51ff.; und Krautheimer, 1954, 21-27.

²⁴ Schübler, in: Festschrift Eital, 1969, 78.



Leonardo da Vinci, Zentralbaustudien, fol. 3v, Ms. 2037.

Leonardo da Vinci, Zentralbaustudien, fol. 25v, Ms.B.

bung uns durch den fränkischen Pilger Arculphus um 670 überliefert ist²⁵. Dieser Grabbau erst ermöglichte die Dedizierung des Pantheons in „Sancta Maria ad Martyres“²⁶. Trotzdem bildete der monumentale römische Bau den Prototyp für spätere Marienrundbauten.

3.1.1. Zentrale Marienheiligtümer der Renaissance in Deutschland

Anfang des 17. Jahrhunderts entstand ein solches Marienheiligtum in der näheren Umgebung Guarinonis. Unweit von Augsburg, in Klosterlechfeld, wurde 1602 von der Augsburger Bürgermeisterswitwe Regina Imhof die Wallfahrtskapelle „Zu Unserer Lieben Frauen Hilf“ gestiftet²⁷. Elias Holl fertigte für diese kleine Zentralanlage - seinen ersten Sakralbauauftrag - ein Holzmodell und führte den Bau anschließend mit seinem Bruder Esaias zwischen 1603 und 1604 aus²⁸. Der ursprüngliche Rundbau, der durch größere Um- und Neubaumaßnahmen verändert wurde, ist im Kern heute noch erhalten²⁹. Das ursprüngliche Aussehen des Rundbaus von 1603 überliefert ein Kupferstich aus einem Augsburger Mariale des Jahres 1609³⁰ von Christoph Mang. Über kreisrundem Grundriß erhebt

²⁵ Götz, 1968, 51.

²⁶ Schübler, a.a.O., 78.

²⁷ Otten/Neu, 1967, 65-66.

²⁸ Ebd.

²⁹ Die Rotunde von Klosterlechfeld wurde 1667 aufgestockt und als Ostchor einer neugebauten Langhausanlage einverleibt. Die Weihe fand 1659 statt. Schütz, 1974, 56/Anm. 148.

³⁰ Otten/Neu sprechen von einem Holzstich. Ebd.; Roeck, 1985, 115 und Schütz, 1974, 56/Anm. 148, bezeichnen den Druck als Kupferstich. Soweit es die vergrößerte Abbildung des Ausschnitts nach Roeck, 115, erlaubt, handelt es sich meiner Meinung nach um einen Kupferstich.

sich dort, auf niedrigem Sockel fußend, ein steil aufragender Mauerzylinder, auf dem eine halbkugelige Kuppel mit Laterne ruht. Außer einem Portal und der Außenkanzel weist der Bau keine weiteren Gliederungselemente am Außenbau auf. Die fensterlose Rundkapelle wird einzig durch die Laterne erhellt. Im Gegensatz zur heute zweischaligen Anlage besaß der Holl'sche Rundbau keinen niedrigen pultdachgedeckten Umgang.

Die Herkunft des Klosterlechfelder Rotudentypus ist durch Quellen überliefert. Demnach beschloß man, auf den Rat des Bürgermeistersohnes hin - einem Ritter des Stephansordens in Florenz - die Kapelle in Form von S. Maria Rotonda in Rom zu errichten. „*Nach solcher Arth und klein ist zu bauen beschlossen worden*“³¹. Man nimmt an, daß dem Baumeister, der nie in Rom war, die Gestalt des Pantheons durch Stichvorlagen, wie sie vor allem durch Sebastiano Serlios und Andrea Palladios Architekturtraktate weite Verbreitung fanden, vertraut war³².

Dieser Typus, der direkt Bezug auf die Form des Pantheons nimmt, war Anfang des 17. Jahrhunderts für Marien- und Wallfahrtskapellen „gefragt“. Dies bestätigt die ab 1634 als Votivkapelle nach einer Pestepidemie erbaute Mariahilf-Kapelle in Amberg³³, die in direktem Zusammenhang mit dem Lechfelder Bau entstand. Quellen überliefern, daß man vor Baubeginn „*vergleichs- und studienhalber*“ die Kirche auf dem Lechfeld und die in der Au bei München besucht habe³⁴. Der Ursprungsbau fiel 1697 Neubaumaßnahmen zum Opfer und ist heute nur noch auf zwei Ölgemälden³⁵ überliefert. Gemäß dem Vorbild von Klosterlechfeld handelte es sich um einen kreisrunden Zylinder mit Kuppeldach und Laterne.

Beide Beispiele zeigen, daß Anfang des 17. Jahrhunderts der Sinnbezug zwischen dem zentralen Marienheiligum und dem römischen Prototyp im süddeutschen Raum präsent war. Auch Guarinoni, der seinen Bau als Pest- und Marienkirche geplant hatte, dürften solche Zusammenhänge als gebildetem Katholiken nicht unbekannt gewesen sein. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß er sich für seinen Entwurf entweder an solchen Vorbildern orientierte oder aber direkt am Pantheon, das ihm sowohl durch eigene Anschauung als auch durch Stichvorlagen bekannt gewesen sein dürfte³⁶.

3.1.2. Zentrale Marienheiligümer der Renaissance in Italien

Während im deutschen Raum nur wenige zentrale Marienheiligümer während der Renaissance entstanden, wurden in Oberitalien - vor allem in der Lombardei - Ende des 15. und Anfang bis Mitte des 16. Jahrhunderts zahlreiche zentrale Marienkirchen errichtet³⁷. Die Zunahme ihrer Zahl steht im Zusammenhang mit der steigenden Bedeutung des Marienkults in der Renaissance; 1439 wurde auf dem Baseler Konzil die Unbefleckte Empfängnis befürwortet und von Papst Sixtus IV. im Jahr 1476 bestätigt. Auch die Reformation begünstigte die Marienverehrung der Katholiken³⁸. Es handelt sich bei den Marienheiligümern meist um zentrale Kreuzkuppelanlagen, deren zusammengesetzte und streng hierarchisch abgestufte Baukörper über den unterschiedlichsten zentralisierenden Grundrißfiguren konstruiert sind: Es entstanden kreisförmige, polygonale und ovale „Rotunden“ mit oder ohne

³¹ Endres, J.A., Geschichte und Wallfahrt des Klosters Lechfeld, Regensburg 1893, 14; zit. n. Roeck, 1985, 114/Anm. 61.

³² Ebd., 114.

³³ Mader 1909, 51ff.; Schütz, 1974, 56/Anm. 150.

³⁴ Mader, a.a.O., 52.

³⁵ Die zwei Ölgemälde befinden sich in den beiden vorderen Seitenkapellen der heutigen Wandpfeilerkirche.

³⁶ Hier sei an Guarinonis Romwallfahrt erinnert, die er 1613 unternommen hatte. Stampfer, 1879, 83.

³⁷ Grundlegende Untersuchungen zu Renaissance-Zentralkirchen bei Sinding-Larsen, 1965, 203-252; Außerdem Wittkower, 1965, 23/Anm. 4; Lotz, 1955, 7-99; Ders., 1964, 157ff.; Burckhardt, 1955, 84ff.; Strack, 1882, Katalog der Zentralkirchen Oberitaliens mit Bauaufnahmen.

³⁸ Wittkower, 1969, 31.

Annexe, Anlagen über quadratischem Grundriß mit und ohne Kreuzarme und andere individuell kombinierte Bauten³⁹.

Vor allem Zentralbauten des beginnenden Cinquecento wurden entscheidend mitgeprägt durch die Ideen Leonardo da Vincis, die - über den Austausch mit Bramante - Eingang in die Zentralbauvorstellungen des Cinquecento fanden⁴⁰. Erinnert sei hier insbesondere an die Wallfahrtskirche S. Maria della Consolazione in Todi (ab 1508 begonnen, 1607 erst endgültig fertiggestellt)⁴¹, die bezeichnenderweise - aber zu Unrecht - immer wieder Bramante zugeschrieben wurde⁴². Leonardo da Vinci, der sich auf rein theoretischer Basis mit dem Zentralbau befaßte - er war nicht an Aufträge gebunden -, verwirklichte in seinen überlieferten Zentralbaustudien seine Idealvorstellungen⁴³. Anhand Leonardos Zentralbauentwürfe soll im folgenden einerseits gezeigt werden, wie eng Guarinonis Idealentwurf mit Zentralbauvorstellungen der lombardischen Hochrenaissance verwandt ist; andererseits sollen am Beispiel von diesen Studien sowohl die Problematik der Realisierbarkeit solcher Idealentwürfe als auch Lösungsvorschläge Leonardos aufgezeigt werden, die wiederum in enger Beziehung zum Guarinoni-Bau stehen.

Guarinonis Idealentwurf zeigt in seiner Gesamtanlage einen Zentralbau, der sich aus einer dominierenden Mittelrotunde und drei daran angelehnten kreisrunden, überkuppelten Trabantenbaukörpern sowie einem rechteckigen Vestibül-Kubus zusammensetzt. Die Eigenständigkeit jedes einzelnen Baukörpers wird durch eine jeweils eigene Kuppel - beim Vestibül durch ein Satteldach - unterstrichen.

Diese Eigenschaft von Bauten, „in selbständige zylindrische und überkuppelte Einzelrotunden“⁴⁴ zerlegbar zu sein, die sich symmetrisch um einen Mittelbau gruppieren, charakterisiert auch die Zentralbaustudien Leonardos. Folio Ms.B. 25v.⁴⁵ zeigt im oberen Blattabschnitt Außenansicht und Grundriß einer Zentralanlage. Die Grundrißfigur besteht aus einem zentralen, dominierenden Oktogon und acht daran angelehnten, kreisrunden mit einem Kapellenkranz versehenen Trabantenbaukörpern. Wie auf dem Idealentwurf der Karlskirche setzt sich der Bau auch hier aus selbständigen, einzeln überkuppelten Zentralbaueinheiten zusammen. Dabei ergibt sich hier wie dort die gleiche Schwierigkeit, nämlich die der Verknüpfung der einzelnen Trabantenrotunden mit dem zentralen Baukörper.

Wie seine Studien zeigen, setzt sich Leonardo jedoch mit dieser Problematik auseinander. Dies wird zum einen in weiteren - zum Teil achtpaßförmig gestalteten - Grundrißfiguren desselben Blattes als auch auf einem anderen Blatt Leonardos, auf folio 3v des Manuskriptes 2037⁴⁶, anschaulich. Dort ist in Grund- und Aufriß eine Vierkonchenanlage mit Alternativlösungen dargestellt. Leonardo ersetzt hier die idealen Grundrißfiguren Kreis und Polygon durch Quadrat und Halbkreis und ermöglicht so eine Anbindung der Trabantenbaukörper an den Kernkubus. Um einen kubischen Mittelblock über quadratischem Grundriß lagern sich nun vier halbkreisförmige Apsiden an, die etwa um jeweils 1/4 der Seitenlänge des Grundriß-Quadrats eingezogen sind. Sie bilden eine symmetrische,

³⁹ Wittkower zählt 60 Zentralbauten, davon allein 26, die der Maria geweiht sind. Vgl. Wittkower, 1962, 23/Anm. 3 und 4. Sinding-Larsen, der sich in seinem grundlegenden Aufsatz zum kirchlichen Zentralbau der italienischen Renaissance auch speziell mit Marienkirchen auseinandersetzt, unterscheidet verschiedene Kategorien, in die er Zentralbauten einordnet. Vgl. Sinding-Larsen, 1965, 203-252.

⁴⁰ Zänker, 1971, 75ff.

⁴¹ Grundlegende Bearbeitung von S. Maria della Consolazione in Todi von Zänker, 1971.

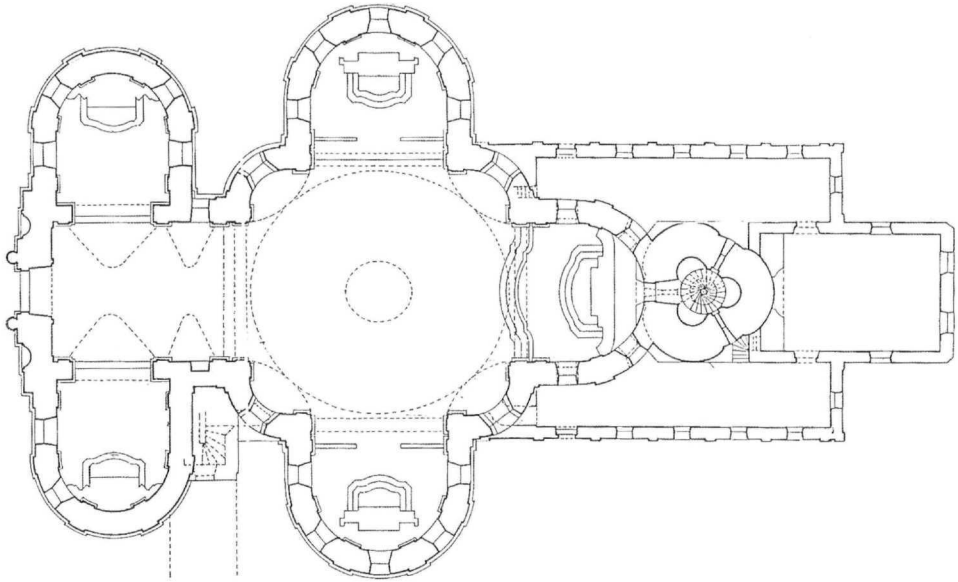
⁴² Zur Baumeisterfrage von Santa Maria della Consolazione in Todi, vgl. ebd., 128-133.

⁴³ Ebd., 78/187.

⁴⁴ Schütz, 1974, 61.

⁴⁵ Leonardo da Vinci, Zentralbaustudien, fol. Ms.B. 25v., in: Richter, J.P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, II, London - New York - Toronto 1939, Plate XC.

⁴⁶ Leonardo da Vinci, Zentralbaustudien, in: Richter, a.a.O., Plate LXXXV.



Grundriß der Karlskirche in Volders.

tetragonale Anlage. Im „Vierungsquadrat“⁴⁷ der Konchenschnittfläche sind vier Freisäulen eingezeichnet, die die Tambourkuppel mit halbkugeliger Kuppel und Laterne tragen.

Die Gegenüberstellung beider Leonardo-Entwürfe zeigt trotz einer unterschiedlichen Gesamtwirkung wie eng verwandt beide Grundrißfiguren miteinander sind. Genau denselben gedanklichen Prozeß durchschritt Guarinoni, als er daran ging, seinen Idealentwurf in gebaute Architektur umzusetzen. Aus den selbständigen Rotundeneinheiten wurde eine trikonchale Zentralanlage mit Vestibül, die sich wie bei Leonardos Entwurf um einen - hier etwas unregelmäßigen - Kernkubus legt. Darüberhinaus dürfen jedoch auch die Unterschiede nicht übersehen werden. Die strenge hierarchische Staffelung der Baukörper, wie sie auf Leonardos Entwürfen zutage tritt, ist bei der Karlskirche - im Entwurf sowie im ausgeführten Bau - zugunsten einer Angleichung aller Wandabschnitte an die Höhe des Kernzylinders stark zurückgenommen.

Leonardos Entwürfe, die Guarinoni natürlich nicht gekannt hat, spiegeln die Auseinandersetzung der Architekten des ausgehenden Quattrocento mit dem Zentralbau wider. So entstand zur selben Zeit in der Lombardei die Wallfahrtskirche S. Maria della Croce in Crema, die Guarinoni durchaus auf seinen Gesandtschaftsreisen nach Mittelitalien gesehen und studiert haben konnte. Der Zentralbau weist ähnliche Grundprinzipien, wie Leonardo sie vorstellt, auf.

S. Maria della Croce wurde 1490 nach Entwürfen Giovanni Domenico Battagios aus Lodi begonnen und von Antonio Montanari 1493-1500 vollendet⁴⁸. Für dieses zentrale lombardische Marienheiligtum ist vor allem die Zerlegbarkeit der Anlage in fünf selbständige Bau- bzw. Raumkörper charakteristisch, die alle wiederum in sich zentriert sind: Der außen kreisrunde, innen oktagonale, mit Tam-

⁴⁷ Hier übernehme ich die von Zänker eingeführte Bezeichnung. Vgl. Zänker, 1971, 79.

⁴⁸ Fiorio, 1985, 206.

bour und Kuppel überhöhte Kernraum dominiert über die achsensymmetrisch angeordneten Nebenräume; diese sind wiederum als selbständig überkuppelte Zentralraumeinheiten in Form von quadratischen Räumen mit kurzen Kreuzarmstümpfen und eigener Pendentif-Tambourkuppel gestaltet. Die Selbständigkeit der einzelnen Zentralraumgebilde spiegelt sich auch am Außenbau wider. Sowohl die Kuppel des zentralen, steil aufragenden Zylinders, die hinter dem reich gegliederten Tiburio verschwindet und der durch Massivität und Höhe über die Trabantenbauten dominierende Mittelzylinder als auch die niedrigen Annexe zeichnen sich als selbständige zentrale Baukörper aus.

Auch wenn Guarionis Zentralanlage keine stilistischen Vergleichsmomente mit dem lombardischen Bau aufweist, ist sie dennoch nicht ohne diese baugeschichtliche Voraussetzung zu denken. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Guarionis diesen Zentralbautypus an dieser oder einer anderen oberitalienischen Zentralanlage studierte. Neben der unmittelbaren Anschauung ist es allerdings ebenso wahrscheinlich, daß sich der Gelehrte Guarionis über architekturtheoretische Schriften Anregungen für seinen Zentralbau erwarb. Besonders Serlios Bücher, die seit 1537 erschienen, erfreuten sich gerade nördlich der Alpen großer Beliebtheit, wohl weil sie den Charakter einer „anwenderfreundlichen“ Vorlagensammlung hatten⁴⁹. Dort sind im ganzen zwölf zentralisierende Grundrißfiguren abgebildet, die Serlio für einen Zentralbau am geeignetsten erschienen. Serlio beginnt mit der Kreisform, die schon Alberti als Ausdruck strengster Symmetrie und harmonischer Ausgewogenheit als vollkommenste Zentralfigur allen anderen voranstellt; es folgen der Grundriß eines kreuzförmig erweiterten Kreises, verschiedene Polygone, ein Quadrat mit eingeschriebenem Achteck und Kapellen, ein Quadrat mit eingeschriebenem Kreis und kreuzförmig angefügten Kreiskapellen, ein griechisches Kreuz sowie ein ovaler Grundriß.

Besonders die kreuzförmig erweiterten Grundrißfiguren könnten Guarionis als Anregung für seinen Kuppelbau gedient haben.

Die Zentralanlage von Volders steht im Zusammenhang mit zentralen Marienheiligtümern der Renaissance, die, wie der Volderer Bau, aus einem „zusammengesetzten“ Baukörpergefüge bestehen. Insbesondere mit Zentralbauvorstellungen wie sie Leonardo da Vinci prägte, weist die Karlskirche grundlegende Gemeinsamkeiten auf.

Es ist denkbar, daß Guarionis Anregungen für den Bautypus bzw. für die zentrale Grundrißfigur der Karlskirche sowohl aus eigener Anschauung vor Ort als auch indirekt durch italienische Architekturtraktate gewann.

3.2. Guarionis ausgeführter Bau, die Dreikonchenanlage und ihre Herkunft

Ausgehend von der Formenanalyse des Grundrisses handelt es sich bei dem ausgeführten Bau um eine Dreikonchenanlage mit Vestibül. Sie setzt sich aus einem annähernd quadratischen Kern mit abgerundeten Ecken und vier in Kreuzform angefügten Anräumen in Form von drei leicht eingezogenen gestelzten Apsiden und einem rechteckigen Saal zusammen. Die vom Idealentwurf Guarionis abweichende Form des Bautypus erklärt sich aus der bautechnischen Schwierigkeit Anräume und Kernraum miteinander zu verbinden. Der Kernkubus ist also als Kompromiß zu verstehen. Daraus läßt sich schließen, daß sich die im Grundriß des ausgeführten Baus anschaulich werdenden abgerundeten Ecken des „Quadrates“⁵⁰ unmittelbar aus dem Wunsch Guarionis nach größtmöglicher Annäherung an die symbolisch bedeutsame Kreisform erklären.

⁴⁹ Serlio, 1619, 202-213; Wittkower, 1969, 22.

⁵⁰ Die Anführungszeichen verweisen hier wieder auf die Ungenauigkeit des Ausdrucks, da es sich ja genau genommen um ein kaum unmerklich gestrecktes Quadrat handelt.

Es würde zu weit führen ihm ein bewußtes Streben nach Verschleifung von Raumkanten im Sinne des barocken Kunstwillens zuzutrauen, eine Tendenz, die sich etwa bei dem Mailänder Zeitgenossen Francesco Maria Ricchini in dessen Entwürfen zur Capella della Madonna im Mailänder Dom bereits nachweisen läßt⁵¹.

Der Typus des Trikonchos war in Tirol im Mittelalter und in der Renaissance weder in Kombination mit einem Longitudinalbau noch als reiner Zentralbau gebräuchlich⁵². Um 1600 taucht dieser Bautypus jedoch erstmals in dem epochalen Dom von Salzburg auf. Initiiert wurde der Neubau von Erzbischof Wolf-Dietrich von Raitenau (1587-1612)⁵³, der sowohl mit der mailändischen Linie der Medici, als auch mit dem Erzbischof Karl Borromäus verwandt war. Dieser Bau, der nach dem Brand der spätromanischen Bischofskirche im Jahr 1598⁵⁴ erforderlich geworden war und der in der Kunstgeschichte als „beispielhaft für den stilistischen Übergang von der Spätrenaissance zum Frühbarock“⁵⁵ gilt, wurde nach den Plänen des Lombarden Santino Solari im wesentlichen (abgesehen von Türmen und Kuppel) zwischen 1614 und 1618 ausgeführt⁵⁶.

Pläne zum Neubauprojekt lassen sich bis in das Jahr 1601 zurückverfolgen. Ein erster 1606⁵⁷ datierter Entwurf zum Dom, der niemals zur Ausführung kam, stammte von Vincenzo Scamozzi aus Venedig, dem Schüler und Nachfolger Andrea Palladios (1552-1616)⁵⁸.

Im Grundriß des ausgeführten Baus wird eine komposite Anlage über lateinischem Kreuz anschaulich, ein Longitudinalbau in Form eines Saalraumes mit begleitenden Kapellen, der mit einer zentralisierenden, gekuppelten Dreikonchen-Choranlage verbunden ist. Eine Vorhalle mit Doppelturmfassade bildet den westlichen Abschluß des Saalraumes, während im Osten quadratische Sakristeianbauten, die in ihrer Breite leicht über die Achsen des Langhauses hinaustreten, in die Konchenzwickel eingefügt sind. Charakteristisch für die Salzburger Trikonchoslösung ist das straffe Zusammenziehen der drei gestelzten Konchen zu einem kompakten, fast vollständig ausgebildeten Zentralraumgebilde und dessen Durchdringung mit dem Longitudinalraum, wodurch das Kircheninnere zu einem Gesamtraum verschmilzt, der in der überkuppelten Vierung gipfelt.

In ähnlich straffer Weise ist die dreipaßförmige Anlage der Volderer Karlskirche gebildet. Hier wie dort handelt es sich um gestelzte, tonnengewölbte Konchen, die sich unmittelbar an den quadratischen Raumkern mit Kuppel anschließen. Anders als in Salzburg dominiert allerdings in Volders die Fläche des „Quadrates“ gegenüber der der angefügten Apsiden. Während man in Salzburg besser von einer kreuzförmigen Zentralraumeinheit mit konchalen Abschlüssen spricht, handelt es sich in Volders um eine quadratische Zentralraumeinheit, die in Kreuzesrichtung durch gestelzte Konchen erweitert wird.

Im Aufriß öffnen sich im Salzburger Dom die vier Arkadenbögen der Konchen und des Saalbaus raumbildend zur quadratischen Vierung, wobei die abgeschrägten Pfeilerkanten durch ihren Diagonalbezug schon im Aufgehenden auf die Rotationsbewegung der Kuppel vorbereiten. Die Tambourkuppel, zu der Zwickel über dem Gebälk vermitteln, ist innen und außen achteckig gebildet.

Anders verhält es sich dagegen mit der Kernrotunde in Volders, wo mehrere Transformationen des

⁵¹ Mit der Cappella della Madonna dell'Albero am Mailänder Dom befaßt sich Kummer, I, 1974, 103-114 (Quellen- und Literaturverweise) und III, 79, Abb. 49-60.

⁵² Dollinger, 1975, führt in ihrer Untersuchung über Tiroler Zentralbauten nur die Karlskirche als Dreikonchenanlage auf.

⁵³ Ebhardt, 1975, 15.

⁵⁴ Ebd., 20.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Zur Baugeschichte des Salzburger Doms. Ebd., 20ff.

⁵⁷ Ebhardt beruft sich auf eine Notiz von 1601, Ebd., 20.

⁵⁸ Donin, 1948, 32.

Baukörpers vom „Grundrißquadrat“ über den oktogonalen Wandaufbau zur „kreisrunden“ Kuppel stattfinden. Das dadurch entstehende Raumbild unterscheidet sich grundsätzlich von dem durch die relativ steile Aufwärtsbewegung geprägten überkuppelten Zentrum der Salzburger Dreikonchenanlage und steht entwicklungsgeschichtlich auch in einem anderen Zusammenhang.

Obwohl sich vergleichbare Momente zwischen den beiden Bauten in erster Linie auf den formalen Vergleich des Bautypus beschränken, ist es sehr wahrscheinlich, daß sich Guarinoni als angehender Bauherr an dem aufsehenerregenden Neubau orientierte.

Der Salzburger Dom, der von A. Riegl als der „reinste italienische Monumentalbau“⁵⁹ nördlich der Alpen bezeichnet wurde, ist von der Forschung eingehend auf die Herkunft seiner Struktur untersucht worden, wobei Vorbilder verschiedener Landschaften in Betracht gezogen wurden⁶⁰. Nachdem Donin⁶¹ erstmals auf allgemeine Zusammenhänge mit der lombardischen Architektur hingewiesen hatte, verknüpfte Buchowiecki 1961 die Salzburger Dreikonchenanlage in überzeugender Weise mit der trikonchalen Choranlage des Comer Domes⁶². Diese topographische Verknüpfung mit der Lombardei ist insofern äußerst überzeugend, als der 1576 geborene Santino Solari aus Verna im Bergland zwischen Como und dem Lago Lugano stammte⁶³. Solari hat sich sicherlich genauestens mit der Anfang des 17. Jahrhunderts noch unvollendeten Dreikonchenanlage⁶⁴ des Domes auseinandergesetzt und in diesem Rahmen das dazugehörige aus dem Jahr 1519 stammende Holzmodell⁶⁵ studiert.

Beim Comer Dom handelt es sich, wie in Salzburg, um eine Kompositanlage mit - hier dreischiffigem - Langhaus und einer straff komponierten Dreikonchenanlage mit achteckiger Tambourkuppel im Zentrum. Beide Bauten sind darüberhinaus in ihren Proportionen eng verwandt.

Somit erklärt sich Solaris Dom in Salzburg mit Sicherheit aus der im Bautypus so verwandten Dreikonchenanlage des Comer Baus, geht aber gleichzeitig in seinem barocken Raumverständnis und in seiner straffen Einheitlichkeit entschieden über den „kleinteiligeren“ und „dekorativeren“⁶⁶ lombardischen Vorläufer hinaus.

Für den Bautypus der Volderer Karlskirche muß vor dem Hintergrund dieser baukünstlerischen Zusammenhänge ebenfalls eine lombardische Wurzel für die Dreikonchenanlage angenommen werden. Die Anregung für den in Tirol so ungewöhnlichen Bautypus erhielt Guarinoni dabei entweder über die Vermittlung der Salzburger Dreikonchenanlage oder aber unmittelbar von lombardischen Dreikonchenbauten, die dort in einer langen Tradition stehen⁶⁷.

⁵⁹ Riegl, 1928, 111f.

⁶⁰ Die Forschungsmeinung zur Herkunft der Bauformen des Salzburger Doms ist in umfassender Weise zusammengestellt und durch eigene Beobachtungen erweitert bei Fuhrmann, 1974, 100 und 100/Anm. 1.

⁶¹ Donin verweist auf die Abhängigkeit des Solari-Domes von dem 1606 datierten Scamozzi-Entwurf. Vgl. Donin, 1948, 91.

⁶² Buchowiecki, 1961, 11-12.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Die Dreikonchenanlage entstand erst zwischen 1627 und 1669 unter Mitwirkung der Architekten Francesco Maria Ricchini und Carlo Buzzi, also erst nach Vollendung des Salzburger Doms. Vgl. Buchowiecki, 1961, 11; Fuhrmann, 1974, 113.

⁶⁵ Das Holzmodell, welches als Gemeinschaftsarbeit des Cristoforo Solari und des Tomaso Rodari entstanden war, befindet sich heute im Museo Civico in Como. Buchowiecki, 1961, 11.

⁶⁶ Deutlich altmodischer ist in Como z.B. der polygonale Schluß der Konchen sowie der innere Aufriß mit der hohen Attika, der dem Innenraum einen „labilen und ausgesprochen manieristischen Zug“ verleiht. Fuhrmann, 1974, 113-114.

⁶⁷ Zur Tradition von Tri- und Tetrakonchosanlagen, vgl. Zänker, 1971, 73ff und Strzygowski, 1915, 181-190. Bei Zänker ist außerdem weiterführende Literatur zu Definition und Geschichte des Tri- bzw. Tetrakonchos angegeben. Zänker, 1971, 73/Anm. 161.

4. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Karlskirche

An die Feststellung, daß Guarinonis Karlskirche sowohl was die Zentralgestalt als auch die originelle Fassaden- und Turmgliederung angeht eine Sonderstellung unter den zeitgleichen Bauten Tirols einnimmt, knüpft sich die Frage, ob ein solch kuriose Einzelstück baukünstlerische Reflexe auf später entstandene Zentralbauten in Tirol und im benachbarten altpäpstlichen Raum geworfen hat.

4.1. Die Mariahilf-Kirche in Innsbruck

Der erste bedeutende Zentralbau, der noch während des Dreißigjährigen Krieges in unmittelbarer Nähe entstand, ist die als Votivbau von 1647 bis 1649 errichtete Mariahilf-Kirche in Innsbruck⁶⁸. Der Bau setzt sich ähnlich wie in Volders aus einer zentralen, kreisrunden Kuppelrotunde und daran additiv angefügten Anräumen zusammen. Eine annähernd quadratische Vorhalle mit gegenüberliegender Chorkapelle über 3/4-kreisförmigem Grundriß sowie je zwei diagonal einander gegenüberstehende Kapellenkonchen ordnen sich dem zentralen Raumkern deutlich abgestuft unter. Am Außenbau treten die abgestuften Anräume als Annexe in Erscheinung.

Während Krapf den Innsbrucker Zentralbau „in keinerlei Beziehung“⁶⁹ zu der 1649 noch im Bau begriffenen Karlskirche sieht, ist es für denkbar, daß der Baumeister Christoph Gumpf die Anregung für die Wahl eines kreisrunden Kernraumes von dem ursprünglich auch als kreisrunde Kuppelrotunde geplanten Zentralraum in Volders bezog. Für diese Annahme spricht vor allem die Tatsache, daß die Karlskirche den einzigen „idealiter“ kreisrunden Kuppelraum aufwies, während die wenigen zeitlich unmittelbar vorangehenden Zentralbauten in Tirol und im Trentino als Oktogone errichtet wurden⁷⁰. Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß diese motivische Übereinstimmung auf die gemeinsame Tradition der kreisrunden Marienheiligtümer zurückzuführen ist. In seiner Konzentration auf die Mitte und in seiner strikt hierarchischen Abstufung der einzelnen Raumteile gegeneinander knüpft der streng gegliederte Raum in Innsbruck direkt an den italienischen Zentralbau des Cinquecento an⁷¹. Bei dem Volderer Innenraum hingegen ist die hierarchische Stufung der einzelnen Raumkompartimente zugunsten einer Gesamtraumwirkung stark zurückgenommen.

Nach dem Dreißigjährigen Krieg entstanden in Altbaiern kleinere Zentralbauten, meist Wallfahrtskirchen, die sich jeweils durch eine ihnen eigene „originelle, bisweilen phantastische und kuriose Kleinarchitektur mit gesucht schwierigen Grundrißlösungen“ auszeichneten⁷². Es handelt sich dabei um eine Gruppe von Zentralanlagen, die eine eigene, auf Altbaiern beschränkte Entwicklung kennzeichnet. Deshalb spricht man bei dieser Zentralbaugattung auch von einer „bayerischen Nebenströmung der Baukunst“ des 17. Jahrhunderts⁷³.

⁶⁸ Grundlegende Bearbeitung des Baus in Michael Krapfs Gumpf-Monographie. Ebd., 76-82.

⁶⁹ Krapf, 1979, 80.

⁷⁰ Zum Beispiel die 1628 erbaute Seekapelle „Heilig Kreuz“ in Seefeld, die von Erzherzog Leopold zur Aufnahme einer Heiligtümerreliquie gestiftet wurde (Krapf, 1979, 80). Allerdings entstanden in diesen Jahren nur wenige Marienheiligtümer im Tiroler Raum. Vgl. Dollinger, 1975, 83. Im Trentino entstand als oktogonaler Zentralbau die Inviolatakirche in Riva, errichtet 1603. Vgl. Frass, H., Der Gardasee, Rovereto 1967; zit. n. Krapf, 1979, 198, 80/Anm.23.

⁷¹ Ebd., 80.

⁷² Schütz, 1975, 279.

⁷³ Zu dieser Baugruppe zählen Bernhard Schütz und Wagner-Rieger Maria Birnbaum und die Kappel bei Waldsassen (1685-89); Schütz setzt zusätzlich die Filialkirche Heilig Kreuz in Westerdorf am Wasen (1668-71) zeitlich und entwicklungsge­schichtlich zwischen die beiden Bauten. Wagner-Rieger, in: Hubala, 1970, 280.

Am Beispiel von zwei Zentralbauten soll im folgenden gezeigt werden, daß die Karlskirche in Volders mit diesen später entstandenen Bauten wesensverwandt ist und zum Teil sogar einen nachweisbaren Niederschlag in der bayerischen Zentralarchitektur des 17. Jahrhunderts gefunden hat⁷⁴.

4.2. Die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum

Schütz bezeichnet die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum bei Aichach (1661-68)⁷⁵ als Initialbau dieser Gattung. Es handelt sich, wie bei der Karlskirche, um ein phantasievolles Zentralbaugebilde, dessen Grundentwurf nicht - wie bisher angenommen - auf den einheimischen Baumeister Constantin Pader zurückgeht, sondern bezeichnenderweise von einem Architekturdilettanten, nämlich vom Bauherrn Philipp Johann von Kaltenthal selbst, entworfen wurde⁷⁶. In vielerlei Hinsicht ist dieser Bau deshalb mit Volders vergleichbar.

Wie die Karlskirche setzt sich Maria Birnbaum aus mehreren gerundeten Baukörpern zusammen, aus einer mittleren und höheren Zentralrotunde mit begleitenden Trabantenrotunden, die zusammen eine rhythmische Dreiergruppe formen. Trotz der Verschiedenheit der Baukörper macht die Anlage ähnlich wie in Volders einen geschlossenen Gesamteindruck, der durch die einheitliche Wandhöhe der einzelnen, aneinandergefügten Baukörper sowie ein gleichmäßig additiv um die gesamte Anlage gereihtes Wandgliederungssystem hervorgerufen wird.

Wie auch der Volderer Stichentwurf von 1627/28 zeigt, sind ebenfalls bei Maria Birnbaum alle Baukörper selbständig überkuppelt. Für beide Bauten ist die kuppelreiche und bei Maria Birnbaum zusätzlich auch turmreiche Silhouette für das äußere Erscheinungsbild des Baus charakteristisch. Im Osten fügt sich an das fast ganz symmetrische Baukörpergefüge von Maria Birnbaum ein Turm, dessen quadratischer Unterbau bis zur Höhe des Daches durch leicht eingezogene Konchen klebbattförmig erweitert ist. Diese Lösung, die dazu beiträgt, den Turm in den gesamten, gerundeten Kirchenumriß mit einzubinden, ist ungewöhnlich und läßt sich am ehesten mit dem dreipaßförmig ausschwingenden Turm in Volders in Verbindung bringen.

Auch der mächtige Laternenaufsatz über der Kernrotunde von Maria Birnbaum mit seiner Gliederung aus Rundbogenfenstern und Lisenen weist Ähnlichkeiten mit der großen Laterne in Volders auf. Die Proportionen lassen sich nicht nur von einer gemeinsamen Tradition als transalpines Pantheon ableiten⁷⁷. Im Inneren überrascht der geschlossene Raumeindruck der vielgliedrigen Anlage. Beherrschender Raumteil ist hier wie in Volders die laternenbekrönte Kernrotunde, die Schütz auch als „Rotationshohlkörper“ bezeichnet⁷⁸. Ähnlich wie in Volders handelt es sich um ein Gewölbe, das sich ohne Tambour über der Wandschale erhebt, wodurch der lagernde Raumeindruck entsteht. Allerdings sitzt bei Maria Birnbaum das Stüchkkappengewölbe in Form einer gedrückten Halbkugel unmittelbar mit seinen Gewölbefüßen auf dem Abschlußgesims der eingeschossigen Wandgliederung auf, während in Volders die Flachkuppel über vermittelnden Pendentifs aufsteigt⁷⁹.

In einem wesentlichen Punkt, nämlich in der Auffassung des Zentralraumes, unterscheidet sich Maria Birnbaum grundlegend von Volders. In Volders schließen die Kapellenkonchen additiv an den

⁷⁴ 1958 betonte Erich Egg erstmals einen allgemeinen Zusammenhang mit Maria Birnbaum und der Kappel bei Waldsassen, ohne ihn allerdings näher zu erläutern. Egg, 1958, 404.

⁷⁵ Schütz, 1975, 279-280.

⁷⁶ Eine grundlegende Untersuchung zu Maria Birnbaum ist die Baumonographie von Bernhard Schütz; dort findet sich auch die Behandlung der Baumeisterfrage. Vgl. Schütz, 1974, 62-75.

⁷⁷ Ebd., 56-58.

⁷⁸ Ebd., 41.

⁷⁹ Einschränkend sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß Guarinonis Idealvorstellungen - wie bei Maria Birnbaum - von einem überkuppelten Zylinder ausgingen.



Constantin Pader und Philipp Jakob von Kaltenthal, Maria Birnbaum bei Aichach, Ansicht von Südwesten.

Kernkubus an, wobei im Innenraum Querschnittsarkaden⁸⁰ entstehen, die aufgrund ihrer Größe und Lage alle Raumteile (bis auf das Vestibül) zu einem Gesamtraum vereinigen. Die flache Wölbchale der Karlskirche, die sich fast im selben Winkel wie die Pendentifzwickel fortsetzt, vermittelt den Eindruck, es handle sich um eine direkt auf dem Gebälk ruhende Kuppelschale, die durch die Querschnittsarkaden aufgeschnitten wird. Die Kuppel von Maria Birnbaum dagegen liegt unmittelbar auf der Wandschale auf. Die anschließenden queroblungen Anräume schneiden hier tatsächlich die Rotunde auf. Da die halbkreisförmig ausgeführte Arkade höher hinaufreicht als die abgeschnittenen Kuppelsegmente, die einen korbbogenförmigen Schnitt bilden würden, wird der Unterschied durch ein Anschlußgewölbe in Form einer dreieckigen Stiehkappe ausgeglichen⁸¹. Auch hier vereinigen die Querschnittsarkaden alle Raumteile zu einem Gesamtraum.

Der Typus des so gebildeten Einheitsraumes unterscheidet sich grundlegend von dem in Volders geschaffenen. Während bei letzterem ein dreikonchenförmiges, ungerichtetes Zentralraumgefüge anschaulich wird, geht die Auffassung des Innenraumes von Maria Birnbaum weit über diese in der cinquecentesken Zentralarchitektur verwurzelten Zentralraumvorstellungen hinaus. Im Innenraumgefüge von Maria Birnbaum kommt es durch die drei hintereinander gestaffelten Rotundenkörper zur Vereinigung von Zentral- und Longitudinalraum.

⁸⁰ Querschnittsarkaden sind Arkaden, die den Querschnitt der Anräume nachzeichnen. Definition nach Schütz, 1974, 42.

⁸¹ Ebd., 43.

Volders erscheint im Vergleich zu den wesentlich komplexeren Baukörper- und Raumvorstellungen von Maria Birnbaum wie eine „primitive“ Vorstufe zu dem altbayerischen Bau, der gerade in Hinblick auf barocke Zentral- und Longitudinalraumideen zukunftsweisend ist.

Schütz erwähnt in seiner Maria Birnbaum-Monographie zwar Ähnlichkeiten mit dem Volderer Bau, bringt ihn entwicklungsgeschichtlich aber nicht in Zusammenhang mit den bayerischen Zentralbauten, geschweige denn mit Maria Birnbaum⁸². Daraus müßte man schließen, daß vorhandene Gemeinsamkeiten beider Bauten sich allein aus einem ähnlich gearteten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang erklären lassen.

Eine gemeinsame Verwurzelung beider Bauten im italienischen Zentralbau des 16. Jahrhunderts bzw. in zeitgenössischer italienischer Traktatliteratur wie zum Beispiel dem Werk Montanos wie Schütz annimmt, kann nicht ausreichen, um die stilistisch verwandte Gesamtwirkung beider Bauten zu erklären⁸³. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß der Bauherr Kaltenthal sich von der auffallenden und wegen ihrer exponierten Lage an der Brennerstraße allseits bekannten Karlskirche zumindest inspirieren ließ.

Ein weiteres Beispiel bestätigt, daß die Karlskirche in Volders nachweislich als Inspirationsquelle für bayerische Zentralbauten sowohl direkt als auch indirekt durch die in den „Chylosophiae academiae“ des Hippolyt Guarinoni veröffentlichten Stichvorlagen herangezogen wurde.

4.3. Die Heilig Kreuz-Kirche in Westerndorf am Wasen

Unmittelbar nach Maria Birnbaum entstand in Westerndorf am Wasen (bei Bad Aibling) die Filialkirche Heilig Kreuz (1668-1671)⁸⁴. Die Entwürfe zum ausgeführten Bau werden aufgrund großer stilistischer Übereinstimmungen mit Maria Birnbaum dem Baumeister Constantin Pader zugeschrieben⁸⁵. Aus den Quellen geht hervor, daß die Planung dieses Baus charakteristischerweise auch hier durch das Zusammenwirken von Bauherren, Baudilettanten in der Behörde und ausgebildeten Baufachleuten bestimmt wurde⁸⁶.

Dem ausgeführten Bau, in dem zwei gegensätzliche Zentralbautypen miteinander kombiniert werden, der „Rotunden- und der Kreuzarmtypus“⁸⁷, geht eine aufschlußreiche Planphase voraus. Auf dem sogenannten „ersten Entwurf“ (um 1667)⁸⁸ sind auf einem Blatt Außenansicht, Grundriß und Aufriß des geplanten Baus mit erklärenden Beischriften zusammengestellt. Besonders die Außenansicht des kreisrunden, doppelschaligen Baus mit basilikalem Querschnitt weist Übereinstimmungen sowohl mit dem Stichtentwurf als auch mit dem ausgeführten Bau in Volders auf. Wie in Volders antwortet dort der Turmzylinder nachdrücklich auf das symbolbefrachtete Kreisrund des Kirchengrundrisses. Eine Beischrift bestätigt dies: „*Exterior templi Facies. Turris forma rotunda, huic templo respondet: quae super quadrata basi comode firmiterque erigi potest*“.

Eine kolossale Pilastergliederung umzieht wie in Maria Birnbaum und in Volders im gleichmäßigen Wechsel mit einer zweigeschossigen Fensteranordnung den ganzen Kirchenbau. Der Chorturm weist wie in Volders - ein eigenes Wandgliederungssystem auf. Dort zieren dreifach geschichtete

⁸² Ebd., 64 und 160/Anm. 185.

⁸³ Ebd., 61 und 63/Anm. 184.

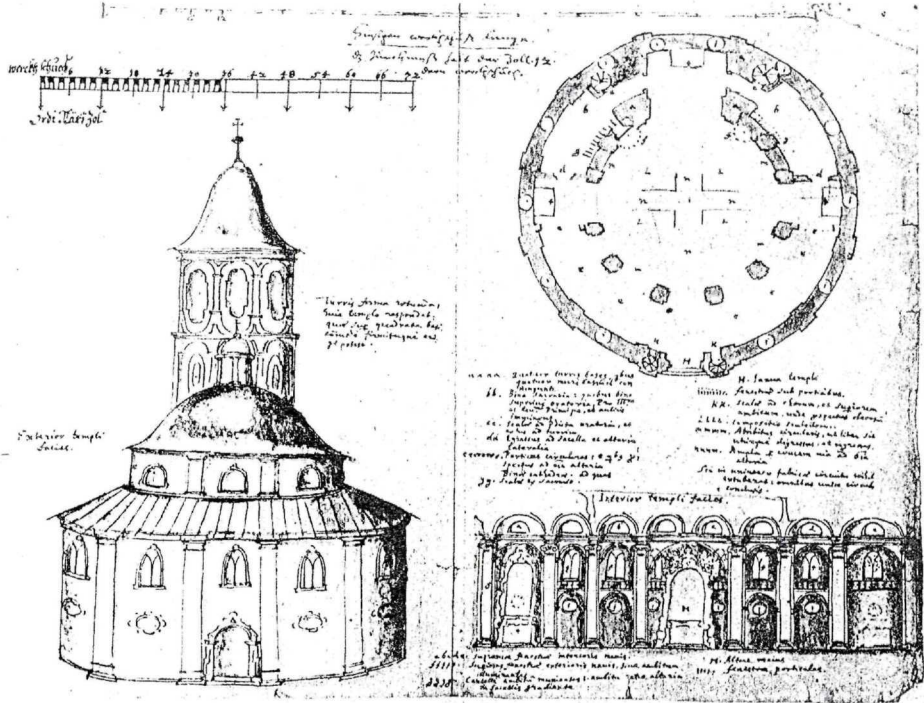
⁸⁴ Archivalische Quellen zur Entstehungsgeschichte bei Bomhard, 1954, 117-123. Grundlegende Untersuchung der Heilig Kreuz-Kirche bei Schütz, 1975, 279-295.

⁸⁵ Offen bleibt allerdings bis zu welchem Grad die Herren der Baubehörde die Bauidee mitbestimmten. Vgl. Schütz, 1975, 292.

⁸⁶ Gemeint ist die oberste staatliche Baubehörde, der Kurfürstliche Geistliche Rat in München, dessen Genehmigung Voraussetzung für den Bau der Kirche war. Vgl. Bomhard, 1984, 3.

⁸⁷ Schütz, 1975, 280.

⁸⁸ Der Entwurf befindet sich im Münchner Stadtmuseum. Vgl. Ebd., 286.



Die Heilig-Kreuzkirche in Westerdorf am Wasen, Entwurf („Dilettantentwurf“), München Stadtmuseum.

Rahmen und Felder (oder sind es Fensteröffnungen?) in hochrechteckiger Form mit halbrunden Abschlüssen oben und unten - wie auf der Stichvorlage von Volders - die zwei oberen Turmgeschosse. Der Ornamentcharakter des Gliederungssystems, der so typisch für die Gestaltung der Außenwände in Volders ist, wird hier fast wörtlich zitiert.

Verblüffende motivische Übereinstimmungen lassen sich an der glockenförmigen Turmbedachung und an dem laternenartig aufgesetzten Obergadengeschoß des Westerdorfer Entwurfs festmachen: Während erstere in Proportion und Größe an die Form der Laterne des Volderer Entwurfsstiches erinnert, ist letzteres eine wörtliche Übernahme des ausgeführten Laternenaufsatzes in Volders.

Diese offensichtlichen Übereinstimmungen bestätigen, daß der Entwurfszeichner sich nicht nur an der Stichvorlage, sondern auch vor Ort an der Karlskirche orientiert hat. Aus der unbeholfenen Zeichenweise, der Beschriftung in „gewähltem Latein“⁸⁹ und der Tatsache, daß der Zeichner auf eine Vorlage aus einem medizinisch-philosophischen Werk zurückgriff, muß man schließen, daß hier kein Baufachmann, sondern ein gelehrter Laie die Entwurfsskizze anfertigte. Schütz wertet diesen „Dilettantentwurf“ als reine Ideenskizze, die keine Aussicht auf Verwirklichung hatte⁹⁰.

Ein weiterer, erhaltener Grundrißentwurf für Westerdorf bestätigt in sehr anschaulicher Weise, daß die Entwicklung der altpäuerlichen Zentralbaugattung in engster Verbindung mit den früher entstan-

⁸⁹ Schütz, 1975, 285.

⁹⁰ Ebd.

denen Tiroler Zentralbauten des frühen 17. Jahrhunderts steht. Auf der Grundlage des gerade beschriebenen „Dilettantenentwurfs“ entstand ein zweiter Plan und ein nicht mehr erhaltenes Holzmodell, das sogenannte „neue Visier nach der runden Form“, daß leicht korrigiert - diesmal von „Pau-leithen“ - ausgeführt wurde⁹¹. Das „Visier“ ist im „Dientzenhofer-Skizzenbuch“ als Grundrißskizze überliefert⁹². Seite 370 des Skizzenbuches zeigt den der Länge nach halbierten Grundrißentwurf der Westerdorfer Kirche, dem als Alternative der halbierte Grundriß der Mariahilf-Kirche in Innsbruck gegenübergestellt ist.

Die Vergleiche zeigten, daß die kuriose Architektur der Karlskirche sowohl in Form der Stichvorlage als auch als ausgeführter Bau zeitgenössischen Fachkreisen des Baugewerbes und architekturinteressierten Laien bekannt gewesen ist, was auch wegen der exponierten Lage der Kirche an der Brennerstraße nicht weiter verwundert. Der originelle, aus dem Rahmen fallende Zentralbau darf deshalb mit Sicherheit als Inspirationsquelle für den altbayerischen Zentralbau nach dem Dreißigjährigen Krieg angesehen werden.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Guarinoni-Baus liegt vor allem darin, daß über die Karlskirche italienische Zentralbauideen des beginnenden Cinquecento - in erster Linie handelt es sich um lombardische Marienheiligtümer - in die Tiroler und süddeutsche Kunstlandschaft vermittelt wurden. Trotzdem die Baustruktur - wie es für Baudilettanten charakteristisch ist - eher einer symbolbedingten Zufallsinvention als bewußtem Streben nach Raumverschmelzung im barocken Sinne zuzuschreiben ist, weist die Karlskirche weit über die strengen Renaissancearchitekturen hinaus. Sie muß deshalb - noch vor Maria Birnbaum - als Initialbau dieser Zentralbaugattung des 17. Jahrhunderts gewertet werden.

Bibliographie

- Anderes, B. - Carlen, G. (Ed.), Kunst um Karl Borromäus, in : Festschrift für A. Schmid zum sechzigsten Geburtstag, Luzern o.J. (1980).
- Bomhard, P. v., Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, I (1954), 117-123.
- Born, W., The Spiral Towers of Central Europe, Gazette des Beaux Arts, o.Nr. (1943), 233ff.
- Bosch, L., Eine Sammlung barocker Architekturzeichnungen im Bayerischen Nationalmuseum, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, V (1954), 188-204.
- Brucher, G., Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.
- Buchowiecki, W., Die Herkunft der Raumgestaltung des Salzburger Domes, Alte und moderne Kunst, LII (1961), 8-12.
- Coreth, A., Pietas Austriaca, Österreichs Frömmigkeit im Barock, (2. erweiterte Auflage) Wien 1982.
- Dollinger, I., Zentralbauten in Tirol (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, XCV, Kunsthist. Studien II, Ed. O. Lutterotti), Innsbruck 1975.
- Donin, R.K., Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur, Innsbruck 1948.

⁹¹ Ebd.

⁹² Diese Tatsache gab Anlaß, die Baumeister Dientzenhofer mit dem Bau der Westerdorfer Kirche in Verbindung zu bringen, vorzugsweise Georg Dientzenhofer, auf den der symbolbefrachtete, dreipaßförmige Bau der Kappel bei Waldsassen zurückgeht (1685-89). Vgl. Wagner-Rieger, in : Hubala, 1970, 290-91; Schütz, 1975, 280. Das sogenannte „Dientzenhofer-Skizzenbuch“ entstand zwischen 1670 und 1690 und befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum. Zu den Zeichnungen, vgl. Bosch, 1954, besonders 189. Als erster wies Max Hattmann auf den Zusammenhang dieser Zeichnung mit der Westerdorfer Kirche hin, ohne allerdings näher darauf einzugehen. Vgl. Hattmann, 1923, 162.

- Dörrer, A. (Ed.), Hippolytus Guarinonius (1571-1654), Zur 300. Wiederkehr seines Todestages, Schlern-Schriften, CXXVI (1954).
- Dünser, O., Dr. H. Guarinoni als barocker Laienapostel, Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum, LX (1983), 5-35.
- Ebhardt, M., Die Salzburger Barockbauten im 17. Jahrhundert, Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, CCCLIV), Baden-Baden, 1975.
- Egg, E., Aus der Geschichte des Bauhandwerks in Tirol (Schriftreihe der Jubiläumsstiftung der Kammer der gewerblichen Wirtschaft in Tirol, IV), Innsbruck 1957.
- Ders., Wattener Buch, Innsbruck 1965.
- Ders., Kunst in Tirol, Innsbruck 1970.
- Ders., Kunst in Hall, Die Renaissance, in: N. Grass und H. Hoehenegg (Ed.), Stadtbuch Hall in Tirol, Innsbruck 1981, 190-206.
- Fiorio, M.T., (Ed.), Le chiese di Milano, Mailand 1985.
- Frodl-Kraft, E., Tiroler Barockkirchen, Innsbruck 1955.
- Fuhrmann, F., Der barocke Dom - Form und Herkunft, in: Festschrift „1200 Jahre Dom zu Salzburg“, Ed. Metropolitan Kapitel zu Salzburg, Salzburg 1974.
- Gelmi, I., Kirchengeschichte Tirols, Innsbruck o.J.
- Giovannoni, G., Saggi sulla architettura del rinascimento, Mailand 1935.
- Ders., Antonio da Sangallo il Giovane, I-II, Rom 1959.
- Götz, W., Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Berlin 1968.
- Grass, F., Dr. Hippolytus Guarinonius zu Hoffberg und Volderthurn (1571-1654), in: Dörrer, A. (Ed.), Hippolytus Guarinonius, Zur 300. Wiederkehr seines Todestages, Schlern-Schriften, CXXVI (1954), 9-19.
- Ders., Dr. Hippolytus Guarinoni, Stiftsarzt und Stadtphysikus von Hall, Schlern-Schriften, CVI (1953), 337-394.
- Guarinoni, H., Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts, I, Ingolstadt 1610, II, handschriftlich (Universitätsbibliothek Innsbruck).
- Ders., Pestilenz-Guardien, Ingolstadt 1612.
- Ders., Praelaten-Cron Lebens und der gewaltigen Thaten deß H. Caroli Borromaei (...) beschrieben durch Petrum Jussanum, Freyburg im Bryßgaw 1618.
- Ders., Chylosophiae academicae artis Aesculapiae..., tomi duo (mit Kupferstichen der Karlskirche), Oeniponte 1648.
- Ders., Denkwürdige Geschichten der neuen kirchen bey der Voldererpruggen, handschriftliche Aufzeichnungen (1651), beglaubigte Kopie 1678 (Universitätsbibliothek Innsbruck, Codex 110, IV, 337-357).
- Gurlitt, C., Die Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland, Stuttgart 1889.
- Habtman, P., Ursprung, Merk- und Denkwürdigkeiten der Serviten-Kirche und des Klosters bei der Volderer-Brücke, Beschrieben im Jahre 1834/35 von einem Ordenspriester daselbst (Handschriftl. Aufzeichnungen im Besitz des Servitenklosters in Volders).
- Hammer, H., in: Frey, D. - Ginhard, K. (Ed.), Dehio - die Kunstdenkmäler in Kärnten, Salzburg, Steiermark, Tirol und Vorarlberg, Wien 1933.
- Hauptman, W., Luceat Lux Vestra coram Hominibus, A New Source for the Spire of Borromini's S. Ivo, Journal of the Society of Architectural Historians, XXXIII/1 (1974), 73-79.
- Hauttmann, M., Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780, München 1923.

- Hoehenegg, H., Die Tiroler Kupferstecher, Innsbruck 1963.
- Hubala, E., Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1970.
- Klaar, K., Dr. Hippolyt Guarinoni und die Bürgerkongregation in Hall, Innsbruck 1903.
- Koch, K., Dr. Hippolytus Guarinonius, I-II, Phil. Diss., handschriftl., Innsbruck 1925.
- Krapf, M., Die Baumeister Gump (Große Meister, Epochen und Themen der Österreichischen Kunst: Barock, Veröffentlichung der Österreich-Galerie und der Graphischen Sammlung Albertina), Wien-München 1979.
- Krautheimer, R., Sancta Maria Rotunda, Arte del Primo Millennio (Atti del 11. convegno per lo studio dell'arte dell'alto medioevo tenuto presso l'università di Pavia nel settembre 1950), Turin 1954, 21-27.
- Krezdorn, S., Die Karl-Borromäuskirche in Volders, Magisterarbeit, masch.schriftl., München 1985. Die Arbeit ist in der Bibliothek des Servitenklosters in Volders und in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum einsehbar.
- Kummer, S., Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini, I-III, Phil. Diss., Würzburg 1974.
- Lotz, W., Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte VII (1955), 9ff.
- Mader, F., Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg, XVI (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, I-II), München 1909, 51ff.
- Minkowski, H., Der Turm zu Babel, Berlin 1960.
- Ost, H., Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo della Sapiencia, Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXX (1967), 101-142.
- Otten, F. - Neu, W., Landkreis Schwabmünden (Bayerische Kunstdenkmäler, Kurzinventar XXVI), München 1967.
- Petersohn (geb. Hohmann), S., Die Karlskirche in Volders bei Hall in Tirol, Magisterarbeit, masch.schriftl., Würzburg 1991. Die Arbeit ist in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum Innsbruck einsehbar.
- Riegl, A., Gesammelte Aufsätze, Augsburg 1928.
- Roeck, B., Elias Holl, Architekt einer europäischen Stadt, Regensburg 1985.
- Röttger, B.H., Felix Ordo. Würzburger Beiträge zur Architekturgeschichte des Mittelalters, in: Würzburger Diözesangesichtsblätter, XI/XII (1945/50).
- Schübler, G., Zum gotischen Zwölfeckbau, in: Festschrift zum 600-jährigen Weihejubiläum der Klosterkirche Ettal (Ettaler Mandl, IL/2 (1967/70), 65-80).
- Schütz, B., Die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum und ihre beiden Baumeister, Phil. Diss. (Kieler kunsthistorische Studien, IV, hg. v. E. Hubala), Frankfurt 1974.
- Ders., Die Heilig Kreuz-Kirche in Westerndorf am Wasen, Zu ihrer Baugeschichte und architekturhistorischen Bedeutung, Das Münster, XXVIII (1975), 279-295.
- Serlio, S., Tutte l'opere d'architettura et prospettiva, Ed. G.D. Scamozzi, I-VIII. Buch, Venedig 1619.
- Sinding-Larsen, S., Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, II (1965), 203-259.
- Stampfer, C., Dr. Guarinonis Wallfahrt nach Rom 1613, Zeitschrift des Museum Ferdinandeum, XXIII (1879), 57-94.
- Strack, H., Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien, I-II, Berlin 1882.
- Strzygowski, J., Der Ursprung des trikonchen Kirchenbaus, Zeitschrift für Christliche Kunst,

XXVIII (1915), 181-190.

Trapp, O., Hippolyt Guarinoni als Baukünstler, in: Dörrer, A. (Ed.), Hippolytus Guarinonius (1571-1654), Zur 300. Wiederkehr seines Todestages, Schlern-Schriften, CXXVI (1954), 189-192.

Voelker, E. C., Charles Borromeo's *Instructiones fabricae et spellectilis ecclesiasticae*, 1577, A Translation with Commentary and Analysis, Phil. Diss., Syracuse 1977.

Wagner-Rieger, R., Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XX (1965), 175ff.

Wittkower, R., *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (The Pelican History of Art), Harmondsworth (2. Auflage) 1965.

Ders., *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969.

Zänker, J., *Die Wallfahrtskirche S. Maria della Consolazione in Todi*, Phil. Diss., Bonn 1971.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: [79](#)

Autor(en)/Author(s): Petersohn Sabine

Artikel/Article: [Die Karlskirche in Volders. Die Herkunft der Bauform und ihre Bedeutung für den frühbarocken Kirchenbau nördlich der Alpen. 33-54](#)