

Abb. 70. Dux, Hospital. Grundriß

Aufnahme Arch. Zeitler, Dux

## V. Stil und geschichtliche Stellung Jean Baptiste Matheys

Mathey ist in Böhmen — trotz seiner unmittelbar römisch-italienischen Schulung — seinem Wesen nach ein Exponent der vorklassischen französischen Kunst, für deren Ausbreitung in der slavischen Welt seine Epoche eine der zeitlich frühesten und qualitativ stärksten ist<sup>1)</sup>. Denn was ungefähr gleichzeitig mit ihm an französischen Künstlern im Osten tätig ist: in Böhmen die aus Burgund stammenden Maler Jean Claude Monot und Jean Valérien Callot<sup>2)</sup>, in Polen die Maler Etienne de la Hire, Claude Callot und François Desportes und die in ihrer polnischen Wirksamkeit noch gar nicht faßbaren sächsischen Architekten Raymond le Plat père et fils<sup>3)</sup>, das sind, mit Ausnahme François Desportes<sup>4)</sup>, durchwegs inferiore Köpfe, die zwar als frühe Träger französischer Kultureinflüsse für die Kulturgeschichte dieser Länder einigen Wert haben, kunstgeschichtlich aber bedeutungslos sind. Dieser durch Abstammung, Sprache, Sitte, Veranlagung,

<sup>1)</sup> Zur Geschichte der Ausbreitung der französischen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, vgl. Louis Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*. 3. Edit. Paris 1876; A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova 1886; P. Lespinasse, *L'art français et la Suède de 1637 à 1816. Essais de contribution à l'histoire de l'influence française*. Paris 1913; A. Reynaud, *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, Paris 1914; Louis Réau, *L'art français sur le Rhin au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1922; Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne (Le monde slave et l'orient)*, Paris 1924. Bei keinem der genannten Autoren ist Mathey erwähnt. Wie in Mitteleuropa ist im Osten der französische Einfluß erst nach 1700 zur vollen Entfaltung gelangt.

<sup>2)</sup> Prag, Stadtarchiv, Herainscher Nachlaß und *Pam. arch.* XXVIII (1916) S. 218, XXIX (1917) S. 86. XXXIV (1925) S. 525 u. 542. Ob die beiden Maler nicht mit Mathey nach Böhmen gekommen sind?

<sup>3)</sup> L. Réau, *Histoire de l'expansion* . . . , S. 7 ff. Vgl. auch Cornelius Gurlitt, *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*, Berlin 1917.

<sup>4)</sup> Claude François Desportes, *La vie de M. Desportes in den Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, Paris 1854 II, S. 98 ff.

erste burgundische Lehrzeit und stete geistige Verbindung mit der zeitgenössischen Pariser Architektur bedingte nationalfranzösische Charakter gibt seiner Kunst das unverkennbare Gepräge. Ihre aristokratische Vornehmheit und Eleganz, der Charme und die Delikatesse ihrer Formen, die regelsichere Klarheit ihres Aufbaus, aber auch (in den qualitativ minderen Fällen zumeist!) eine gewisse Leere, Kühle, Trockenheit und Rhetorik bei allem Ernst und aller Monumentalität der Gesinnung: dies alles sind Eigenschaften, die wir besonders mit der „vorklassischen und klassischen“ Kunst Frankreichs zu verbinden gewohnt sind<sup>5)</sup> und ihnen in der Hauptsache dürfte es zuzuschreiben sein, wenn die Architektur Matheys innerhalb des sinnlich heißeren Böhmens, als aus ganz anderen Voraussetzungen erwachsen, als Fremdkörper erscheint.

Wird in solchen Zusammenhängen die nationale Bedingtheit dieser Kunst sofort offenkundig, so gestaltet sich der Versuch, ihr Wesen auf klare begriffliche Formeln zu bringen, infolge der inneren und äußeren Komplexheit des Phänomens zu einem schwierigen Unternehmen. Wir haben es hier mit einem Künstler zu tun, dem Architektur und Malerei gleich sicher gehandhabte Organe seines künstlerischen Denkens und Wollens gewesen sind und dies nicht in einem entwicklungsmaßige Nacheinander, daß er etwa der Malerei entsagt habe, als ihn die Architektur zu fesseln begann, sondern in einem gleichzeitigen Beieinander das ganze Leben hindurch, in der Einheit und Unauflöslichkeit seiner Person. So sehr nun diese doppelte Begabtheit, rein metaphysisch betrachtet, für sein Verhältnis zur Kunst und die Besonderheit seines schöpferischen Arbeitsverfahrens kennzeichnend ist, sie bleibt für uns in dem gegenwärtigen Augenblick der Forschung nur in ihren baukünstlerischen Vergegenständlichungen erkennbar, da es bis zur Stunde nicht geglückt ist, auch nur ein Malwerk Matheys mit Sicherheit festzustellen<sup>6)</sup>. Es ist

<sup>5)</sup> Zur Geschichte und Charakteristik der „vorklassischen und klassischen“ Kunst Frankreichs, vgl. vor allem H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 2. Édit. Paris 1913 und H. Lemonnier, *L'art français au temps de Louis XIV. (1661—1690)*, Paris 1911; ferner Reginald Blomfield, *A history of French architecture (1464—1661)*, London 1911/12; A. E. Brinkmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, im *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin 1915, und Hans Rose, *Spätbarock*, München 1922. Wichtig auch die Abschnitte von H. Lemonnier in *André Michels Histoire de l'art*, Tome VI, 1. Teil S. 163 ff., Paris 1921, und Tome VI, 2. Teil S. 509 ff., Paris 1922. Doch bedürfte die gerade für den deutschen Südosten so wichtig gewordene Epoche der vorklassischen Kunst Frankreichs einer eingehenderen Untersuchung.

<sup>6)</sup> Die Erbmasse des Prager Erzbischofs Johann Friedrich von Waldstein dürfte viele Matheybilder enthalten haben, doch ist sie so verstreut, daß es schwer fällt, sie zu finden. Vielleicht ist ein Teil der noch nicht auf einen Meister bestimmten Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, die sich im Erzbischöflichen Palais zu Prag befinden, für Mathey in Anspruch zu nehmen. Vgl. Rudolf Kuchynka, *Inventář obrazů a gobelinů chovaných v arcibiskupském paláci v Praze*, in *Pam. arch.* XXXIV (1925) S. 497—504. Gemälde eines „Mons. Mathieu“ befanden sich übrigens in der Académie Royale de peinture et de sculpture zu Paris. Vgl. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris 1854. Tom. I p. 237. Von einem derselben heißt es dort: „Son aïeule royale Philippe de France, frère unique de roi et duc d'Orléans, est peint dans un tableau où M. Mathieu, académicien, a représenté sous la figure de Minerve la sérénissime princesse Henriette d'Angleterre, épouse en premières noces de Monsieur, qui est peint sur le bouclier donné pour attribut à Minerve.“ Doch dürfte es sich hier vermutlich wohl um den Verwandten unseres Mathey, Pierre Mathieu, handeln, einen Historienmaler, der 1675 in Dijon geboren wurde und am 18. September 1719 zu Paris gestorben ist. Mitglied der Académie Royale wurde er am 30. Juni 1708. [Vgl. L. Vitet, *L'Académie Royale de peinture et de sculpture*. Paris 1861. *Liste chronologique des membres de l'Académie Royale (1648—1793)*]. Auch der ebenfalls zur Sippe gehörende Historien- und Porträtmaler Antoine Mathieu père,

infolgedessen vorläufig auch unmöglich, den entwicklungsgeschichtlich so eminent wichtigen Komplex der Wechselwirkungen zwischen beiden Kunstkategorien stilkritisch zu verwerten und zu bestimmen, inwieweit von Mathey die Synthese beider angestrebt worden ist, oder ob bei ihm jede den nur ihrer Sphäre eigentümlichen Gesetzen folgt. Dazu kommt, daß die baukünstlerischen Vergegenständlichungen nur in fertiggestalteten Endergebnissen auf uns gekommen sind, daß wir also bei dem Fehlen jeglichen Planmaterials nichts Genaueres darüber aussagen können, wie und warum es gerade zu diesen Bauresultaten gekommen ist, was für Entwurfsreihen der endgültigen Gestaltung vorausgegangen sind, welchen Hemmungen und Förderungen die Gedanken bis zu ihrem letzten Schliff und ihrer Auferstehung im Werke begegnet sind, mit anderen Worten, daß Matheys künstlerische Arbeitsweise für uns noch ganz im Dunkeln liegt. Wir müssen daher einen Ausweg wählen, indem wir den Geist der archivalisch und stilistisch für ihn in Anspruch zu nehmenden Bauten als die Grundkonstante seines künstlerischen Wesens überhaupt setzen und in der frühzeitig erfolgten Hereinnahme der architektonischen Betätigung in seinen Ausbildungsgang zum mindesten auch die Konsequenz einer Selbsterkenntnis sehen, der nämlich, daß er sich selber sehr bald klar darüber geworden ist, auf architektonischem Gebiete vor allem begabt zu sein. Tatsächlich ist auch Mathey — ganz unvoreingenommen betrachtet — so sehr Architekt in seiner Baukunst, daß man auf den ersten Blick sagen und meinen könnte, er sei überhaupt niemals etwas anderes gewesen. Seine Architektur ist von einer streng struktiven Gesinnung beherrscht, die aus den elementaren Gesetzen der Tektonik entwickelt ist und „Architektur“ als ein vernunftvolles Spiel statischer Kräfte und Funktionen versteht. Die Funktionswerte der einzelnen Teile sind daher immer scharf herausgearbeitet: die Tragbestimmung des Sockels durch eindringliche Horizontalbetonung, der Aufstieg des raumumschließenden Mauerwerks durch Pilaster- und Lisenengliederung, die abschließende und krönende Wirksamkeit des Daches durch steigende Diagonalformen. Dabei sind die Verhältnisse von Sockel und darüber aufwachsender Wand keine wohlklingend klar abgestuften im Sinne des Gesetzes der stetigen Proportion, sondern nach der vertikalen Seite hin dynamisch übersteigert. Sehr oft entwickeln sich die Vertikalen schon direkt aus dem Boden, so daß die Aufrißfläche der Wand wie vertikal durchgekämmt erscheint. Die Vorliebe für den Kolossalpilaster, der durch seine Höhe das vertikale Moment von selbst zur Geltung bringt, entspricht diesen Gestaltungsabsichten. Unter dem vertikalen Auftrieb büßt die Wand ihre neutrale Konsistenz, ihren indifferenten Charakter ein. Sie wird zum Träger eines ihr vom Architekten ingerierten Kräftespiels, das den struktiven Vorgang sichtbar macht. Die toten Flächen verschwinden, da die Felder zwischen den Kolossalpilastern so mit Spannungsenergien gesättigt werden, daß der Eindruck ungewöhnlicher Lebendigkeit entsteht. Für solche Art der Mauerverlebendigung wäre Troja das prachvollste Beispiel.

der hauptsächlich in London tätig war und seit dem 1. April 1663 nur kurze Zeit zur Académie Royale zählte, könnte als Verfertiger der Bilder in Frage kommen. André Fontaines Buch, *Les collections de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris 1911, das vielleicht Aufklärung geben würde, blieb uns leider unzugänglich. J. B. Mathey selbst war nicht Mitglied der Académie Royale. Doch wäre es nicht unmöglich, daß sich in Paris Werke seiner Hand befinden, zumal er ja auf seiner Reise im Winter 1695 einen Teil seiner Habschaften mit nach Paris genommen hat. Vielleicht hatte er überhaupt mit der Möglichkeit eines ständigen Aufenthaltes in Paris gerechnet.

Eine neue Aktivität wird der vertikalen Ebene eingepflegt durch rhythmische Gliederung ihrer Breitenentfaltung. Denn die Achsen folgen einander nicht in gleichmäßigem Taktschlag, dem Prinzip der eurhythmischen Reihung gemäß, sondern sie treten zu Gruppen zusammen, die von einer beherrschenden Mittelgruppe ihre rhythmische Abstufung und proportionale Gesetzmäßigkeit empfangen. Manchmal sind die Akzente im Interesse einer reicheren Rhythmik auf die Eckgruppen verteilt, ohne freilich darum den natürlichen Vorrang der Mitte empfindlich schwächen zu können (Strahow, Bucquoy-Palais). Im Gesamtsystem der Wand weist Mathey der dominierenden Kraft der Mitte die Hauptbedeutung zu. Durch Risalitbildung und überragende Abmessungen hebt er sie aus der vertikalen Ebene heraus, durch großartigere Gliederung vor den Rücklagen drückt er ihr den herrscherlichen Stempel auf. Die Rücklagen werden dadurch in ein untergeordnetes Verhältnis zur Mitte gedrängt und verlieren bis zu einem gewissen Grade ihre Selbständigkeit. Wo die Unterjochung der Rücklagen eine sehr relative noch ist, wie bei der erzbischöflichen Residenz oder den Schmalseiten des Schlosses Troja, wird die Überlegenheit der Mitte durch belvedereartige Aufbauten zu sichern versucht.

Diese Mauerverlebendigung durch Enthüllung des struktiven Prozesses einerseits und durch rhythmische Gliederung des Gesamtaufisses andererseits steht bei Mathey in Korrelation zu der übergeordneten Einheit des Baukörpers, dessen plastische Intensität durch das in der Fläche sich abspielende rührige Leben seiner Außenseiten in einer raffinierten Weise gesteigert wird. Denn das ist das Entscheidende: die Bauten Matheys sind durchwegs rein kubisch erfaßt. Sie vollenden sich zwar künstlerisch in ihren Stirnen, wollen aber über diese hinaus die gesamte Baumasse, den Baublock als solchen nie vergessen machen. Daher ist mit vollem Bewußtsein Volumen und Gewicht der Baumasse von allem Anfang an in die künstlerische Rechnung eingestellt, wird aus beiden ein erheblicher Gewinn an Wirkung erzielt. Aber es ist nicht die träge, starre, granitharte Masse, der die Absicht gilt, sondern die rhythmisch bewegte, würdevoll akzentuierte. Dabei werden keine Wellungen der Wand und Kantenverschleifungen in fluktuierendem Sinne vorgenommen, der Bewegungseindruck wird vielmehr aus einer rhythmischen Gruppierung von kubisch klar begrenzten Mauerblöcken gewonnen. Wieder wäre Troja anzuführen als Beispiel einer solch rhythmisch bewegten Massenkombination.

Das Interesse an der massigen Wirkung des Baukörpers schließt bei Mathey einen Verzicht auf alles überflüssige dekorative Beiwerk in sich, der um so überraschender wirkt, als Mathey doch auch Maler war und mit der Gartentreppe von Troja ein Werk extrem malerischer Auffassung geschaffen hatte, das zeigt, daß diese Seite seinem Wesen durchaus nicht fremd war. Es ist erstaunlich, wie wenig an eigentlicher Ornamentik an seinen Bauten vorkommt. Wenn Troja hierin eine Ausnahme macht, so ist daran zu erinnern, daß der Zweck des Baues als »*maison de plaisance*« zu dekorativer Üppigkeit sehr wohl verleiten mochte, wengleich wir glauben, daß der reichere Schmuck hier wohl eine Bedingung des Bauprogramms darstellte. Die Bauten Matheys haben daher in ihrer äußeren Erscheinungsform etwas durchaus Klassizistisches, das sie aus ihrer Umgebung sondert und sie leicht kühl und fremdartig wirken läßt im Rahmen ihrer zeitlichen Stellung.

In den Grundrissen liebt Mathey die klaren, geometrischen Figuren, das, was mit strenger

Regelmäßigkeit gesättigt ist, zeigt er Vorliebe für Korrespondenz und symmetrische Entsprechung, geht er allem Verschlungenen, Verwirrenden und Verunklärenden geflissentlich aus dem Wege. Auch offenbart sich das Bestreben, Raumsysteme von festgefügtter Einheitlichkeit zu schaffen, und obgleich die Nebenräume in ein straffes Verhältnis zu einem überragenden Hauptraum gebracht werden, tritt die Tendenz, sie ihrerseits wieder zu relativen Sonderexistenzen auszuformen, hervor. Enfilade und Korridor helfen im Profanbau den Einheitsgedanken der innenräumlichen Disponierung befördern. Und wie im Außenbau die Masse rhythmisiert ist, so wird auch im Innern die Raumabfolge einem Rhythmus unterworfen, der in dem großen Saal zu höchster Feierlichkeit aufrauscht. Trotzdem bleibt der rhythmische Bewegungseindruck kein suggestiv zwingender, weil die additive Aneinandergeschobenheit von Räumen, die in der Vorstellung noch als isolierte Teileinheiten bestehen, das Gesamtbewegungserlebnis in mehr oder minder in sich abgeschlossene Teilerlebnisse zerstückelt, aus denen erst durch einen denkoperativen Vorgang im Erlebnissubjekt die rhythmische Bewegungseinheit zusammengesetzt werden muß. Im tiefsten Grunde hängt dies freilich mit den Eigenschaften der Raumvorstellungen Matheys zusammen. Denn diese Vorstellungen sind von solcher Klarheit und so stereometrisch exakt bestimmt, daß sie die ganz natürliche Tendenz zur Sonderung und Verselbständigung der Einzelräume haben und dementsprechend auch in der innenräumlichen Gesamtaufteilung mehr das koordinierende Moment als das subordinierende zur Geltung zu bringen sich bestreben. Zwar gehört Mathey einer zu fortgeschrittenen Stilstufe an, um nicht von dem neuen architektonischen Einheitsbegriff seiner Zeit, der auf strengste Unterordnung der Nebenräume unter einem überragenden Hauptraum gerichtet ist, bestimmt zu sein, daß ihm aber Einheit immer noch die Summe einer Zusammenzählung von einzelnen Raumsommanden verschiedener Größe bedeutet, zeugt von einer durchaus konservativen Gesinnung, wenigstens was die innenräumlichen Lösungen seiner Profanbauten und Langhauskirchen betrifft. Kompliziertere Raumvorstellungen verwirklicht Mathey nur im kirchlichen Zentralbau, wo er Durchdringungen an sich heterogener Raumarten gibt und das Prinzip des idealen Gleichgewichtes der Achsen in das der dynamischen Spannung hinüberwechselt. Denn die Tiefenachse dominiert über die Breitenachse in einem Maße, daß sie richtungsbestimmend für das ganze räumliche System wird und so den zentralen Hauptraum mit einer ausgesprochenen Längentendenz durchsetzt. Wenn der Hauptraum dabei ovale Form annimmt und sich selber dadurch mit Tiefenwerten infiziert, so erscheint dies lediglich als die mechanische Folge der Absicht, den Raum der Tiefe nach zu erschließen. Doch müßte es wundernehmen, wenn sich bei aller axialen Bindung der Räume nicht auch hier wieder eine raumisolierende Neigung offenbaren würde. In der Tat sind besonders die Chöre relativ selbständig ausgebildet und bei der Kreuzherrnkirche sind die Kapellen hinter den Kuppelpfeilern überhaupt rein für sich bestehende Sonderexistenzen, die für die innenräumliche Gesamtaufassung keinerlei Bedeutung beanspruchen. Es sind also, wenn wir kurz zusammenfassen, folgende Qualitäten für die Architekturauffassung Matheys bestimmend:

1. In der Mauerinterpretation ein ausgesprochener Rationalismus, dessen Hauptanliegen die vollendet klare Sichtbarmachung der struktiven Vorgänge innerhalb der Mauer ist.

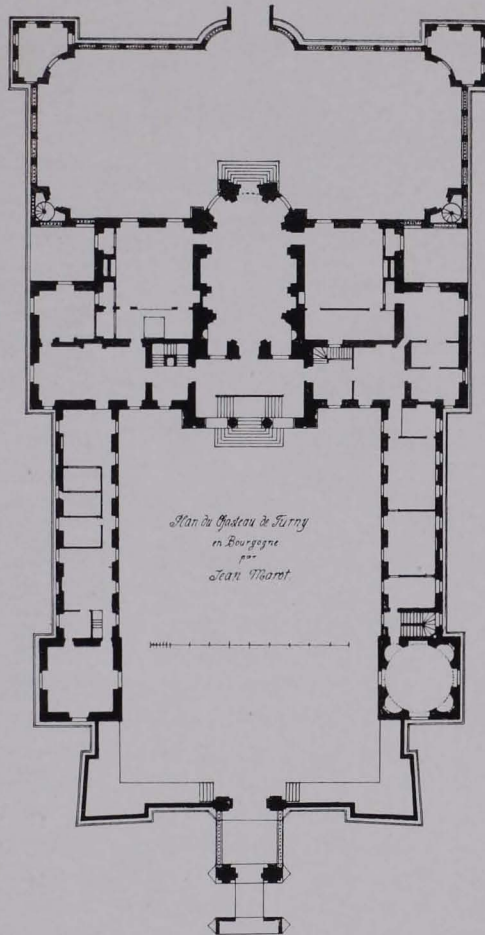


Abb. 71. Château de Tourny en Bourgogne. Stich von J. Marot  
Umzeichnung von Arch. S. Bauer

2. In der Baugestaltung ein ausgeprägtes kubisches Empfinden, das die Masse als solche in Gewicht, Volumen und plastischer Spannung bejaht.
3. In der Einzeldurchbildung ein leidenschaftlicher Aktivierungswille, der sowohl dem Baukörper wie seinen Fronten gilt.
4. In der Raumgestaltung Klarheit und mathematische Exaktheit der räumlichen Vorstellungen und sorgfältig abwägende Disponierungskunst, die bei allem Vereinheitlichungsbestreben auf saubere Auseinanderlegung der einzelnen Vorstellungskomplexe bedacht ist.

Diese Erkenntnis gibt uns die Mittel an die Hand, Matheys geschichtliche Stellung genauer zu fixieren. Es zeigt sich nämlich, daß die hier aufgezeigten Eigenschaften des Matheyschen Baustils sich aufs engste berühren mit jenen Gestaltungsprinzipien, die A. E. Brinck-

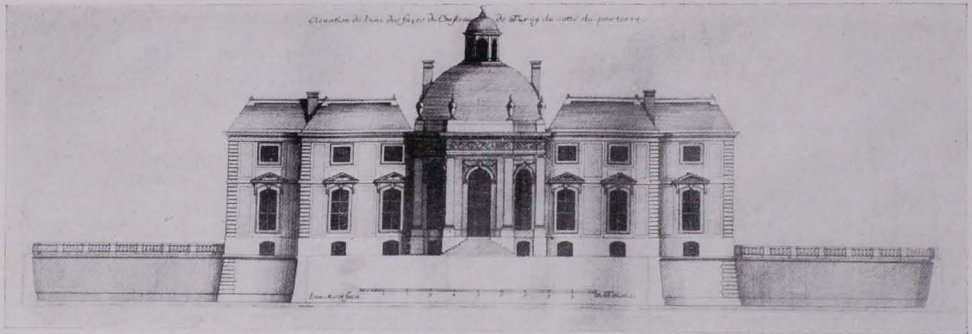


Abb. 72. Tournay en Bourgogne. Stich von Jean Marot

Phot. Dr. Ritz

mann in trefflicher Analyse für die vorklassische Kunst Frankreichs herausgestellt hat<sup>7)</sup>, sodaß sich also Mathey schon durch dieses Faktum als ein Vertreter der französischen Vorklassik ausweist. Aber auch sonst stimmt unsere Rechnung. Mathey, der um 1655 als etwa Zwanzigjähriger nach Italien gegangen ist, gehört mit J. B. Tuby (1630), G. Blanchard (1630), J. B. de Champagne (1631), L. Lefèvre (1632), J. van der Meulen (1632), C. de la Fosse (1636), L. Bruand (1637) und J. Bérain (1637) zur Generation der dreißiger Jahre, der letzten großen Schöpfergruppe des vorklassischen Stils, und seine ersten künstlerischen Anfänge in Burgund (um 1650 etwa) fallen gerade in jenen Zeitabschnitt des vorklassischen Stiles, wo die französische Architektur aus der unbedingten Abhängigkeit von Italien und den Niederlanden sich gelöst und, wenn auch immer noch von beiden Ländern Anregungen empfangend, in den Werken Le Merciers, François Mansarts, Abraham Bosses, Louis Levas, Jean Marots, Charles Lebruns und Antoine Lepautres den eigenen nationalen Ausdruck zu gewinnen, sich eben angeschickt hatte. Burgund war der Bewegung nur zögernd gefolgt, da es zäher am Hergebrachten festhielt und offenbar an der ihm gelungenen Verschmelzung der italienischen Einflüsse mit der überkommenen einheimischen Architektur ein Genüge fand<sup>8)</sup>. Aber um die Mitte des 17. Jahrhunderts zeigte sich besonders der burgundische Adel für den neuen „Pariser“

<sup>7)</sup> A. E. Brinckmann, a. a. O. p. 198. „Sieht man von der konservativen Richtung im Kirchenbau ab, so zeigt sich deutlich in der Raumbildung der vorklassischen Zeit das Bestreben, reiche, rhythmische Raumfolgen zu entwickeln, sie in Beziehung zum Zentrum der Raumgruppe zu bringen, ohne sie jedoch diesem Zentrum dienend unterzuordnen, wie es Italien zu gleicher Zeit tut. Im Gegenteil werden die trennenden Glieder scharf herausgearbeitet und sogar Treppenräume durch besondere Behandlung der Wandabschnitte und der Decke aus isolierten Abschnitten zusammengesetzt . . . In jeder Einzelgruppe spricht sich große Klarheit der Raumvorstellungen, sorgfältige, rechnende Bedachtsamkeit aus, die den rauschenden Schwung italienischer Vorstellungen wie einen gefährlichen Strudel vermeiden.“

<sup>8)</sup> Ein wissenschaftlich brauchbares Werk über den burgundischen Barock ist leider nicht vorhanden. Die betreffenden Abschnitte in A. Perrault-Dabot, *L'art en Bourgogne*, Paris 1894, p. 171 ff., sind schwach und geben fast nichts. Einen guten Überblick über Dijon gibt A. Kleinclaucz, *Dijon et Beaune (Villes d'Art célèbres)*, Paris 1913. Sonst ist zu nennen: Baron J. Taylor, *Dijon, ses monuments*, Paris 1864, Henri Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, Dijon 1894, und besonders Léon Deshairs, *Dijon, architecture et décoration aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1910, mit nützlichem Begleittext. Die ältere Literatur ist mit annähernder Vollständigkeit bei A. Perrault-Dabot aufgeführt. Sie war uns nur zum Teil zugänglich.

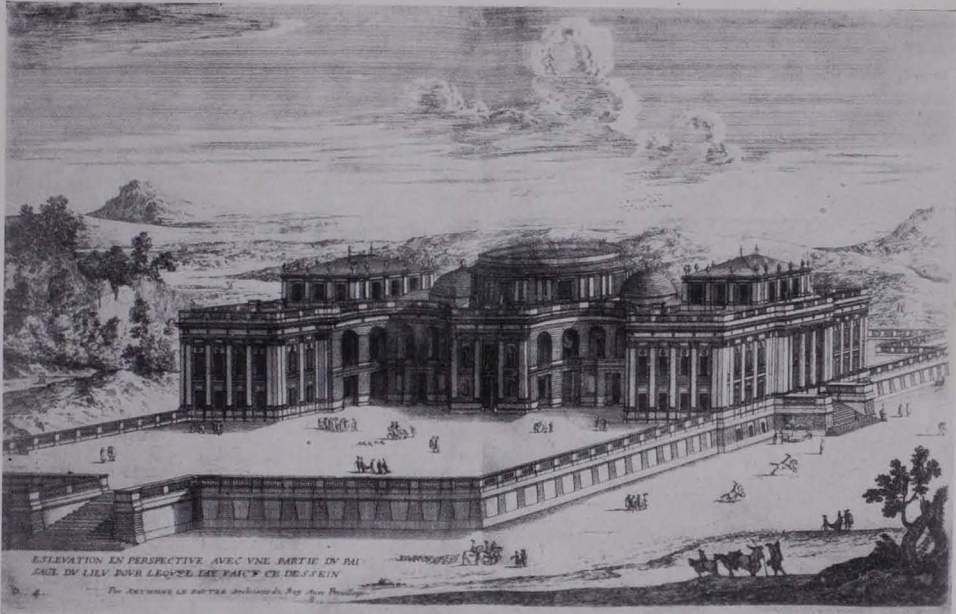


Abb. 73. Antoine Lepautre (1621—1691). Entwurf D 4. Gesamtansicht 1652

Phot. Dr. Ritz

Stil offen und in Tourny entstand kurz nach 1650 sogar ein Hauptwerk des vorklassischen Stils, Jean Marots berühmtes „Château“ (Abb. 71 u. 72)<sup>9)</sup>. Es ist ungewiß, ob Matheys Verbindung mit Marot und im weiteren Sinne mit der Pariser Architektur gerade an dieses entwicklungsgeschichtlich so wichtige Werk anzuknüpfen ist, aber es müssen Werke dieser Art und Herkunft gewesen sein, die die Brücke geschlagen haben, da sich keinerlei Zusammenhang nachweisen läßt zwischen der übrigen burgundischen Architektur und Mathey, und z. B. weder die Kirchen von Dijon [l'église de Saint-Nicolas (1610), la Chapelle des Godrans (1617), l'église des Carmélites (1643)], von Joigny und Bernouil, um nur einige zu nennen, noch Profanbauten wie die Stadtpaläste Perreney, Vesvrottes, Bouchu in Dijon auch nur eine Spur des Eindruckes auf Mathey verraten. Die ganze spätere Wirksamkeit Matheys basiert auf der eindringenden Kenntnis der „modernen“ Pariser Architektur und wenn ihn auch vor allem römische und oberitalienische Architektur stark beeinflußt hat, wie weiter unten noch zu eruieren sein wird, die italienische Komponente seines Baustiles ist durch die französische entscheidend bestimmt. Wir haben schon bei der Besprechung der einzelnen Bauten das Französische in der Architektur Matheys aufzuzeigen versucht, wir möchten nur kurz nachtragen, daß auch die Raumform der Kreuzherrnkirche neben römischen und bolognesischen Voraussetzungen doch auch ein solches Werk wie die Kirche des von Mazarin gegründeten Collège des Quatre Nations (entworfen von Leveau, ausgeführt durch Dorbay und Lambert 1660 bis

<sup>9)</sup> Unsere Abbildungen sind dem Exemplar des Berliner Kunstgewerbemuseums entnommen. Nr. 1152 im Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums, Leipzig 1894, p. 186.



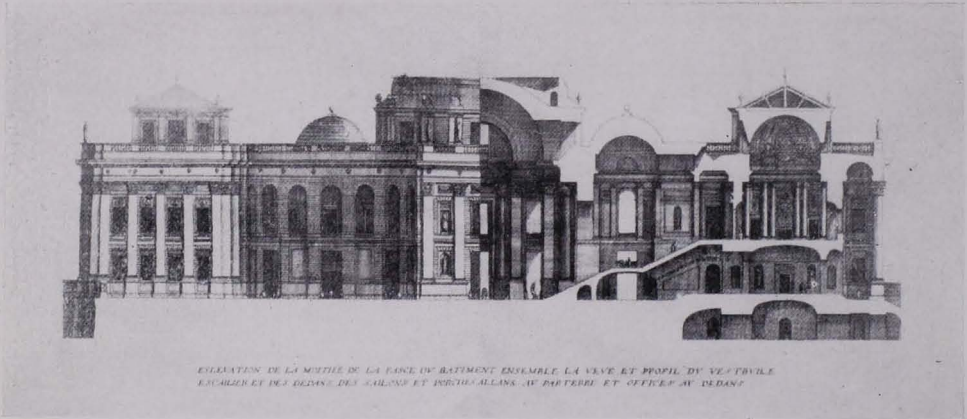


Abb. 74. A. Lepaute (1621—1691) Entwurf D 5. Aufriß und Schnitt zu D 4 1652

Phot. Dr. Ritz

1668) zum ideellen Substrat hat, wengleich in der Lagerung der Hauptraumovale bei beiden Kirchen ein wesentlicher Unterschied besteht<sup>10)</sup>.

Doch stehen ihre Raumdurchdringungen nicht nur auf der gleichen Entwicklungsstufe miteinander, sie sind auch durch die Art, wie ihre Schöpfer die einzelnen Vorstellungskomplexe klar gesondert auseinanderlegen, so unter sich verwandt, daß die 19 Jahre jüngere Kreuzherrnkirche ohne die Pariser Kirche kaum zu denken sein dürfte.

Mathey verdankt der Pariser vorklassischen Architektur hauptsächlich zwei Elemente seiner Architekturauffassung: 1. den Rationalismus seiner Mauerinterpretation und 2. das äußere und innere Gliederungssystem seiner Profanbauten. Nur zeigt sich bei ihm, vergleicht man seine Bauten etwa mit Jean Marots Pariser Hotelbauten für Pussort, Mortemart, Jabach, Monceaux (siehe Marot, Berliner Exemplar), alles zurückübersetzt in eine elementarere Geometrie und Stereometrie, die zwar seinen Kunstanschauungen durchaus entsprechen mochte, sicher aber auch ein primitiveres architektonisches Denken zur Basis hat, das zu einfacheren Lösungen um der eigenen Sicherheit willen greift. Es kann darum nicht überraschen, wenn bei Mathey ein solches Schwelgen im Aussinnen von komplizierten Raumkonstellationen, wie es in Antoine Lepautres 1652 zu Paris erschienenen „Oeuvres d'Architecture“ seinen graphischen Niederschlag gefunden hat, nicht vorkommt (Abb. 73, 74 u. 75), obwohl gerade sein Hauptauftraggeber, der Prager Erzbischof Johann Friedrich von Waldstein für die architektonischen Zeichnungen Antoine Lepautres eine besondere Verehrung hatte<sup>11)</sup>. Diese „raumkaleidoskopischen Erscheinungen“ (Brinckmann), Ausdruck eines auf höchster Stufe stehenden, räumlichen Denkens, mußten für ihn, dem klare Vernunft, Logik und Gesetzmäßigkeit die Leitsterne waren, etwas Irrationales bedeuten, das seinem Wesen vollkommen widersprach. Er ist also kein Raumproblematiker. Die Welt seiner Raumgedanken ist primär einfach, ist elementare Raumlogik.

<sup>10)</sup> Vgl. A. E. Brinckmann, a. a. O. p. 196.

<sup>11)</sup> Vgl. Brief vom 22. August 1668. Pürlitz, Archiv des Fürsten von Fürstenberg, Italienische Korrespondenz des Erzbischofs Johann Friedrich von Waldstein.

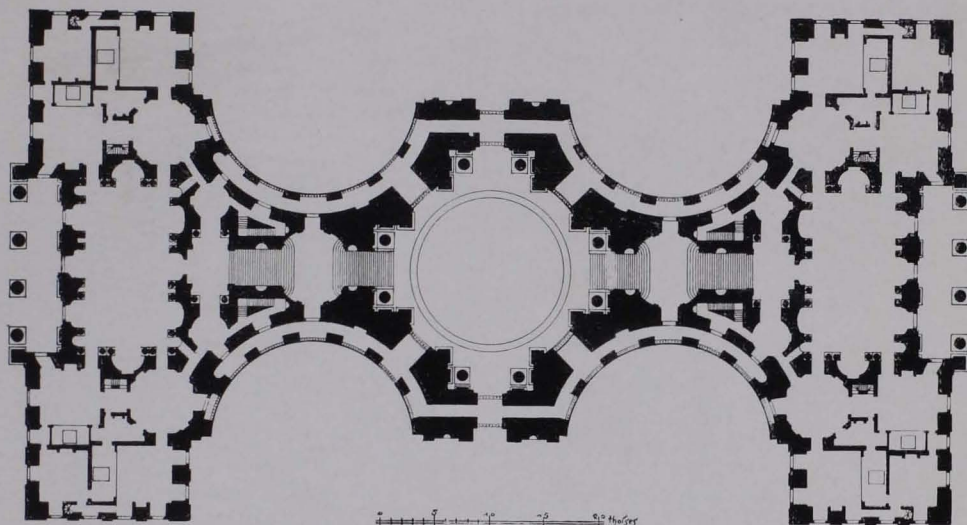


Abb. 75. Antoine Lepautre (1621—1691), Grundriß zu Entwurf D 4 u. 5 1652  
 Unzeichnung von Arch. S. Bauer

Die zweite Komponente des Matheyschen Baustiles ist italienisch. In dem bekannten Briefe an Kaiser Leopold I. äußert Mathey selbst, daß er „zu Rom, vnd in andern Vornehmsten Städten in Welschlandt etliche Vnd zwanzig Jahr zugebracht“ hat, bekennt er demnach, daß hier der Hauptteil seiner künstlerischen Ausbildung sich vollzogen hat. Es erscheint auffällig, daß er just in dem Augenblick nach Italien geht, wo sich schon allmählich die Verschiebung des künstlerischen Schwergewichts von Rom nach Paris vorbereitet, aber Mathey steht mit seinem Italiengang im Zuge einer Tradition, die in der italienischen Kunst das Ideal und Vorbild sah und von ihr zu lernen wünschte, was das eigene Land versagt hatte. Alle großen Franzosen wie Sarrazin, Vouet, Callot, Poussin, François Mansart, Lorrain, Errard, Mignard waren in Rom gewesen und von den engeren Landsleuten Matheys waren ihm François Perrier (1590—1656), Guillaume Perrier (1600—1655), Jacques Courtois (1621—1676) hierin vorangegangen. Und doch scheinen ihm am Anfang seines Italienaufenthaltes nicht so sehr die römischen Künstler etwas bedeutet zu haben als vielmehr die Romfranzosen, in deren Kreis er um 1655 auftritt als unmittelbarer Schüler Claude Lorrains. Er sucht also in Italien zuerst Frankreich (das ein römisch gewordenes Frankreich ist), um Italien verstehen zu können. Aber auch ein anderes wird durch diese Tatsache klar: Mathey dürfte nach Italien hauptsächlich um der Malerei willen gegangen zu sein und wir müßten uns täuschen, wenn er nicht eben deswegen auch sehr bald Mitglied der römischen Akademie des hl. Lukas geworden ist, der doch im 17. Jahrhundert auch viele Franzosen präsidierten<sup>12)</sup>. Wenn wir vorläufig auch nicht entscheiden können, wie Claude Lorrain als Maler auf den jungen Mathey gewirkt hat, die Architekturstaffagen auf den Gemälden Claude Lorrains aber müssen für den Architekten Mathey eine besondere Bedeutung erlangt haben. In der Tat besteht zwischen der an der

<sup>12)</sup> Vgl. G. J. Hoogewerff a. a. O. und M. Missirini a. a. O.

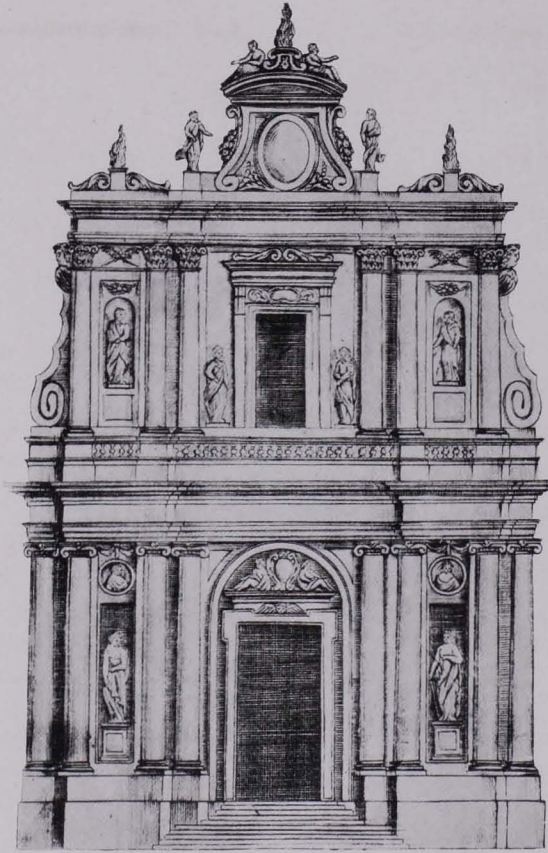
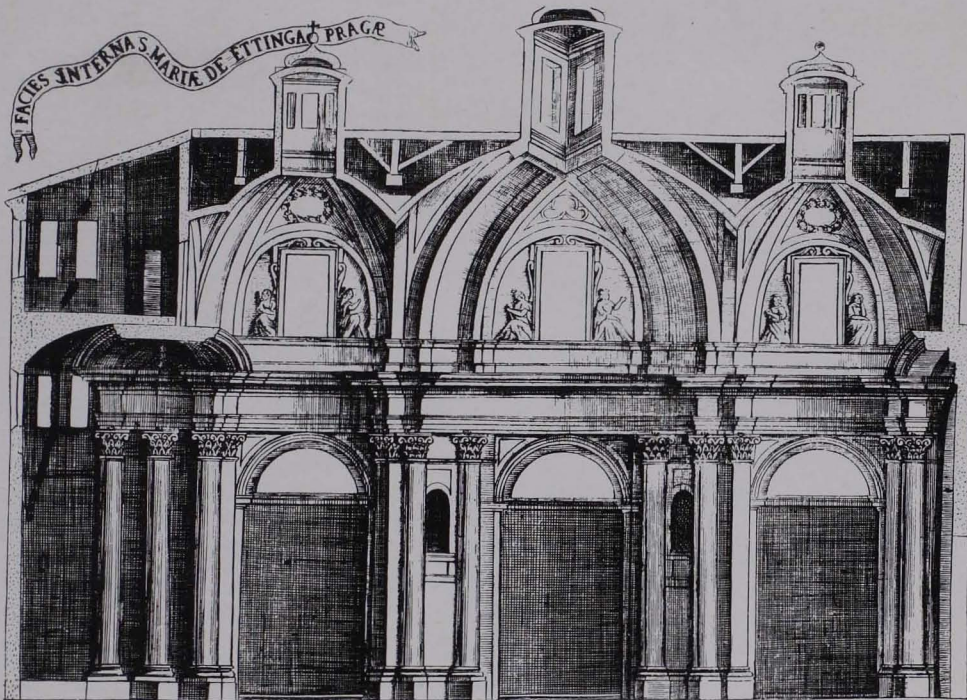


Abb. 76. Guarino Guarini. Entwurf für die Theatinerkirche in Prag 1679. Fassadenaufriß

Phot. Morper

Antike herangeschulten gemalten Architektur Lorrains, die durchaus klassizistischer Prägung ist, und den Bauten Matheys ein innerer geistiger Zusammenhang, ohne daß wir freilich im einzelnen diese oder jene Entlehnung konkret nachweisen könnten. Wichtiger aber noch als diese gemalte Architektur Lorrains ist für Mathey die zeitgenössische römische Baukunst geworden. Ihr verdankt er nicht nur die ausgesprochene kubische Auffassung seiner Baukörper und die monumentale Raumgesinnung, sondern auch im Kirchenbau die entscheidenden Raumgedanken. Und zwar sind es nicht die Vertreter einer subjektivistischen Kunstauffassung, wie Francesco Borromini oder Pietro da Cortona, die ihn beeinflussen, es sind vielmehr „Objektivisten“, wie Carlo Rainaldi und Bernini<sup>13)</sup>, zu denen er in ein Lernverhältnis tritt. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Carlo Rainaldi sein eigentlicher Architekturlehrer gewesen, da gerade zu ihm die meisten Verbindungsfäden führen. Trotzdem ist Mathey kein reiner Italiener geworden. Er hat sich

<sup>13)</sup> Vgl. Erwin Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, 40. Band. Berlin 1919, S. 241 ff.



A. D. Guarino Guarini Auct. Anno 1679

S. Abbati F.

Abb. 77. Guarino Guarini, Entwurf für dieTheatinerkirche in Prag 1679. Schnitt

Phot. Morper

zwar mit den modernsten römischen Gedanken erfüllt, aber er stellt sie auf seine Weise dar und bleibt Franzose auch dann noch, wenn er in italienischer Zunge spricht. Dies ist die entscheidende Erkenntnis.

Es ist noch unbestimmt, an welchen Bauten in Italien Mathey seine gewonnenen Architekturkenntnisse erprobt hat. Als Johann Friedrich von Waldstein ihn in die Prager Dienste nimmt, erscheint er bereits als ein völlig ausgebildeter Architekt mit langjähriger Baupraxis, dem große Bauten ruhig anvertraut werden konnten. Auch sein Baustil ist am Beginn seiner Prager Laufbahn schon zu individueller Kraft ausgeprägt und zeigt die Sicherheit des reifen Mannes, der über sein inneres Wesen sich völlig klar geworden ist. Nur scheinen seine ersten Bauvorhaben in Italien noch untergeordneter Natur gewesen zu sein, da sonst nicht einzusehen wäre, warum er sie in seinem Brief an Kaiser Leopold I. nicht genannt hätte.

Matheys Eintritt in die Prager Baugeschichte erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo der Assimilierungsprozeß der seit der Mitte des 17. Jahrhunderts erneut in immer größeren Scharen eingewanderten Oberitaliener nahezu vollzogen war und bereits eine selbständige böhmische Architektur sich allmählich herauszubilden begonnen hatte. Wohl war diese neue oberitalienische Importkunst — zumal in ihren bauentwicklungsgeschichtlich sehr zu Unrecht vernachlässigten volkstümlichen Ablegern um Como und Mailand herum — schon so mit Elementen nordischer Formanschauung durchsetzt, daß ihr das Einwachsen

in die besonderen böhmischen Verhältnisse kaum sonderlich schwerfallen mochte, aber sie mußte doch erst die Errungenschaften der einheimischen Bauüberlieferung ganz in sich aufgenommen und verarbeitet haben, ehe sie in dem künstlerisch okkupierten Lande wirklich *bodenständig* werden konnte. Das war ihr ohne Zweifel wesentlich erleichtert durch die mehr als 100 jährige Vorarbeit der ihr in Böhmen vorangegangenen älteren oberitalienischen Bauarbeitergenerationen, deren Erbe sie nach dem großen Krieg antrat. Man weiß ja, daß Böhmen im 16. und 17. Jahrhundert geradezu ein Monopol oberitalienischer Bauhandwerker gewesen ist, und nirgends im ganzen Norden hat der Italianismus einen so klassisch reinen Niederschlag gefunden als gerade hier in Böhmen. (Prag, Belvedere; Gartenhalle des Waldsteinpalais.) Was aber um 1540 den Ausklängen der sogen. Wladislawischen Gotik als etwas völlig anderes und nur von den oberitalienischen Voraussetzungen her zu Begreifendes gegenübertrat, das war hundert Jahre später bereits so in nordischem Sinne umgeschliffen worden, daß es nur noch als spezifisch böhmische Abwandlung verstanden werden kann. Es genügt zur Erläuterung auf die zahlreichen Beispiele in Oskar Pollaks, *Studien zur Geschichte der Architektur Prags (1520—1600)*, Wien 1910 und Antonín Balšánek, *Štíty a motivy attikové v české renaissanci*, Prag 1912 hinzuweisen, die für die einzelnen Stadien dieses Umschleifungsvorgangs eine fast lückenlose Belegreihe erbringen. In den Anfangsstadien werden die neu importierten italienischen Formen überhaupt nur rein ornamental verwendet, indem sie sozusagen als fremde Pfropfreiser auf die noch ganz mittelalterlich empfundene Gebäudesubstanz aufgesetzt werden, ohne freilich deren Physiognomie entscheidend beeinflussen zu können. In einer reiferen Entwicklung werden sie zu integrierenden Bestandteilen derselben, wobei der neue Tektonismus auch die Gebäudesubstanz als solche zu erfassen und von Grund auf zu verändern beginnt.

Sowie aber der Baugeschmack an den Gebilden streng italienischer Kunstanschauung, die nun allenthalben in Böhmen möglich werden, sich ersättigt hatte, und die fortschreitende Entwicklung zur Übersetzung der italienischen Formen in die einheimische Bau-sprache drängte, wird der aus statischen Grundprinzipien herausentwickelte Tektonismus der Italiener im alten dynamischen Sinne der immer noch mächtigen Gotik interpretiert und so mit der lokalen Überlieferung verschmolzen. Daher rührt es, wenn die Bauformen der Oberitaliener im Norden anders aussehen als in ihrer Heimat. Die Bewegung war um 1650 etwa zu einem gewissen Ende gekommen.

Die eingewanderten oberitalienischen Bauhandwerkertrupps der Nachkriegszeit hatten in Böhmen der in der italienischen Kunst vorherrschenden Raumart der Basilika zum endgültigen Siege verholfen und sie in den Bauten von Komotau (Jesuitenkirche) um 1650, Königgrätz (Jesuitenkirche) 1654, Klattau (Jesuitenkirche) 1655, St. Johann unterm Felsen 1657, Prag (Ignazkirche) 1665, Passau (Dom) 1668, Kloster 1668, Prag (Galluskirche) 1671, Prag (Kleinseitner Nikolauskirche) Entwürfe 1673, eine immer mehr sich verstärkende spezifisch böhmische Note gewinnen lassen. Auch im Schloß- und Palastbau hatten sie mit Raudnitz 1652, Prag, Czerninpalais 1669, Rotenhaus 1670 neue Gedanken in die böhmische Bauentwicklung geworfen. Trotzdem zeigt sich, daß die neuen Ideen nicht unvermittelt in die böhmische Architekturgeschichte eintreten, da z. B. mit Kirchen wie Sancta Maria de Victoria in Prag (1611—1613, wiedererbaut nach 1624) oder der Ma-

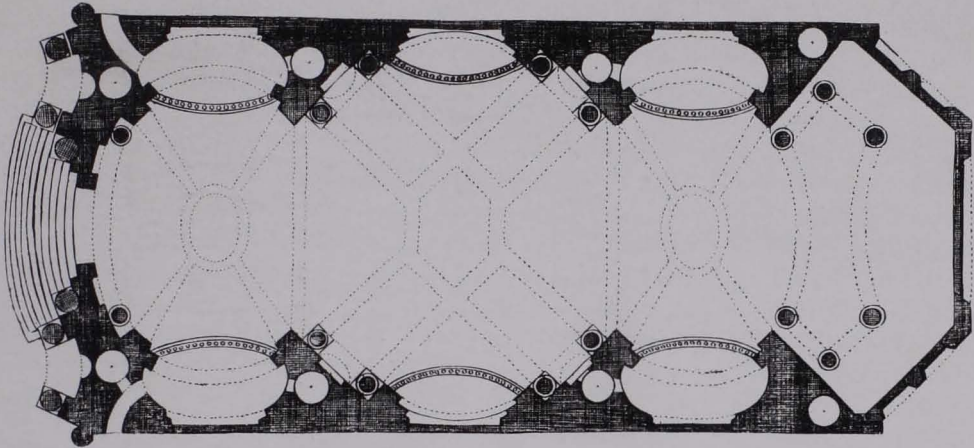


Abb. 78. Guarino Guarini, Entwurf für die Theatinerkirche in Prag 1679. Grundriß

Phot. Morper

rienkirche von Altbunzlau (1617—1623), die unmittelbar an die lombardische Renaissance anknüpfen, und den großen Waldsteinpalästen zu Prag und Sagan oder dem Michnapalais in Prag längst der Boden bereitet war für solche Ideen<sup>14</sup>).

Dem Vorteil seiner italienischen Schulung und dem Umstand, daß er aus zunftrechtlichen Gründen veranlaßt war, sich mit Bauunternehmern wie Carlo Lurago, Antonio della Porta und Silvester Carlone zu alliieren, ist es zuzuschreiben, wenn Matheys Auftreten in der Prager Baugeschichte als ein organisches erscheint, obwohl seine Architektur gerade für Prag eine neue Epoche bezeichnet. Sein erster Bau, die erzbischöfliche Residenz, weist sogar starke Beziehungen zu Antonio della Portas Schloß in Rotenhaus (1670—1675) auf. Trotzdem kann von einer Absorbierung der böhmischen Architekturvoraussetzungen nicht gesprochen werden. Denn Mathey tritt sehr bald in einen deutlichen Gegensatz zur herrschenden Richtung und seine Baukunst erweist sich immer mehr als der böhmischen Art ungemäß und fremd. Und doch kommt ihr innerhalb der böhmischen, im besonderen aber innerhalb der Prager Architekturentwicklung eine nicht unbedeutende Rolle zu, weil sie einerseits im Profanbau die eurhythmische Gliederung der Fassaden durch die rhythmische ersetzt und in der Baukörpergestaltung Dominanten und Akzente gebraucht, andererseits im zentralen Kirchenbau Raumdurchdringungen gibt, die die Vorstufen für die ganz komplizierten Raumvorstellungen der späteren Generationen bilden. Vergleicht man seine Profanbauten mit Prager Palästen, wie Nostitz-Rieneckpalais (1660), Czerninpalais (1669) oder Silva-Taroucapalais in seiner ursprünglichen Fassung (um 1670), seine zentralen Kirchenbauten mit der Adalbertkirche (1561), der Wälschen Kapelle (1590) der Rochuskirche (Strahow) in Prag (1603) oder der Rochuskapelle in Březnic (1643), man wird den Gegensatz spüren, aber auch den Entwicklungsfortschritt der Matheyschen Bauten ermessen können! Wichtiger indessen wird Mathey als Träger französischer Bauideen, die durch ihn in die Prager Architektur Einlaß finden, zwar nicht in Reinkultur, weil vermengt mit italienischen Gestaltungselemen-

<sup>14</sup> Die hier nur flüchtig skizzierte Entwicklung wird in unserem Dinzenhoferwerk ausführlich dargestellt sein. Dort alle archivalischen Belege und Pläne.

ten, aber doch stark genug, um immer aufzufallen. Er ist der erste faßbare Franzose im Prager Barock! Kennzeichnet schon dies seine eigentümliche Stellung, so wird sie vollends kurios durch den Umstand, daß sie zeitlich zusammenfällt mit dem Eintritt G. Guarinis in die Prager Baugeschichte, der in jeder Hinsicht sein Gegenpol ist. 1679, — im gleichen Jahre beginnt der Bau der Kreuzherrnkirche! — hatte Guarini für die Theatinerkirche Sancta Maria in Öttingen-Prag Entwürfe angefertigt und es wird neuerdings immer mehr wahrscheinlich, daß er hierzu selbst nach Prag gekommen ist (Abb. 76, 77 u. 78)<sup>15</sup>). Zwar ist der Bau nicht zur Durchführung gelangt, aber die Entwürfe haben zu ihrer Zeit in Prag gewaltiges Aufsehen erregt, wenn auch gewiß ist, daß damals in Prag noch keiner der Architekten sie hätte ausführen können. Und wie wenn es symbolisch wäre: dieses zeitliche Zusammenfallen der beiden entscheidendsten Architekturtaten im Prag des späten 17. Jahrhunderts, der Kreuzherrnkirche Matheys und der Entwürfe Guarinis für die Theatinerkirche, — diese beiden Architekten, Mathey, der Vertreter der französischen Vorklassik und Guarini, der Vertreter des *Stilo borrominesco*, sind die „Lehrer“ der nach 1700 in ihre entscheidende Wirksamkeit tretenden Architekten: Christoph Dinzenhofers (1655—1722), Johann Santin Aichels (1667 bis 1723)<sup>16</sup>) und Paul Ignaz Bayers (1656—1730)<sup>17</sup>), in denen die beiden Grundströmungen des Barock ihre böhmische Synthese finden. Von diesen drei großen Architekten ist Paul Ignaz Bayer derjenige, der am meisten von Mathey beeinflußt ist. Die Formentlehnungen sind bei ihm am häufigsten.

[Am Vorbau der Ignazkirche ist die Bossierung der Säulen von der Josephskirche entnommen, den Plattenbelag der Kreuzherrnkirche verwendet Bayer an der Clemenskirche<sup>18</sup>), St. Salvator Kloster und Galluskloster zeigen die klassizistische Haltung der Matheybauten und Zámek Ohrada folgt den Gliederungssystemen Matheys im Schloßbau.]

Aber Matheys architekturgeschichtliche Bedeutung steigert sich durch seine Einwirkung auf den Wiener Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach. Sie ist für uns um so wertvoller, als durch sie endlich die Beziehungen Fischers von Erlach zur Prager Architektur geklärt werden, nachdem die ältere Literatur schon immer von solchen Beziehungen gesprochen hatte, ohne sie erhärten zu können. Als Beweise dienen uns die

<sup>15</sup>) Vgl. *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica inventati et delineati del padre D. Guarino Guarini Modenese de'Chierici Regolari Theatini matematico dell'Altezza Reale di Savoia.* — In Torino 1686, Per Domenico Paulino. Con licenza dei Superiori. Fascicolo di 45. tavole incise. Vgl. auch Karel B. Mádl, Dienzenhofrovský motiv, in Pam. arch. XXXII (1921) p. 201 ff.

<sup>16</sup>) Johann Santin Aichel ist der neben Kilian Ignaz Dinzenhofer bedeutendste Architekt Böhmens überhaupt. Er ist der Initiator der sogen. Barockgotik in Böhmen. Vgl. Z. Wirth, Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovici XIX. století, in Pam. arch. XXIII (1908) p. 121 ff. u. 201 ff. Wir bereiten eine eingehende Monographie über ihn vor. Seine wichtigsten Werke sind: Raudnitz Wenzelskirche (1699—1712), Sedlec Klosterkirche (1699 bis 1706), Jungferbřezan, Annakapelle (1705—1707), Saar Klosterkirche (1708 ff.), Plaß Kloster (1711—1723), Maria Teinitz Wallfahrtskirche (1711—1723), Kladrau, Klosterkirche (1712—1723), Seelau, (1712—1722) Frauenthal, Prostei (1714), Saar Johann Nepomukkapelle (1719—1722), Raigern Klosterkirche (1721—1723).

<sup>17</sup>) Über Paul Ignaz Bayer vgl. František Mareš, Stavitel Pavel Ignác Bayer in Pam. arch. XXIV (1910) p. 123 ff. p. 361 ff. u. 449 ff.

<sup>18</sup>) Vgl. Paris Bibliothèque, Nationale Cabinet des Estampes Hd 4 c Fol. 72 wo Bayers Originalplan 1710 aufbewahrt ist. Vgl. Jar. Jira, Plans de colléges jésuites tchèques, moraves et silésiens dans la Bibliothèque Nationale de Paris in Pam. arch. XXXIV, 1924, p. 246. Die von uns entdeckten Bauakten und Pläne sind in unserem Dinzenhoferwerk wiedergegeben.

bekannte Zeichnung der Josephskirche und ein neuerdings aufgefundenes Briefkonzept, das anscheinend der Obere des Kreuzherrnsipitals einem Brief an den Grafen Wenzel Adalbert von Sternberg zugrunde gelegt hat.<sup>19)</sup> Es ist nur zum Teil erhalten, der vordere Hauptteil fehlt. Es lautet:

„P. S.<sup>tum</sup> Mehr x. auch fallet mir bey, wie etwan Mon.<sup>s</sup> mathieu aus Verhinderung Eul. hochgrafl. Gnl. bubinetzer diensten Vor die khünfftige wochen nicht alhir sein möchte, weillen aber Ihre Kayßl Mayl Bawmeister Vischer (Bawmeister ist durchgestrichen, dafür Ingenieur H. Vischer darübergeschrieben) Verwichenen dienstäg bey mir supplicando einkhomben, Vndt Vmb die Erlaubnis gebetten Von den abryß Vnserer newerbawten Hospitellkhirchen nebenst derbruckhen ein BROUILON nehmben zur dörffen /: immaßen er, Vischer, gegen obberührten mathieu auß angeruhmter Experiencz in der architectur ein absonderliche affection heghet :/ alß habe hiemit Eul. hochgrafl Gnl. Ersuchen wollen, Sie belieben mir solliche durch den wenzell mit Vorseiender nachricht behändtigen zue laßen womit Verbleibe x. Die ut supra“

Auf der Rückseite steht unten mit Bleistift von anderer Hand geschrieben das Datum 7. aug. 1690. Die letzte Zahl ist weggerissen, doch deutet der Punkt an, daß hier eine 1 gestanden hat, die Zahl also 1691 heißt.

Das ungewöhnliche Lob im Munde des älteren Fischer von Erlach überrascht. Und doch eigentlich müssen wir daran erinnern, daß auch ein so baukundiger Mann wie Dominicus Andreas Graf von Kaunitz nur in Worten hoher Anerkennung von Mathey spricht und ihn mit Domenico Martinelli auf eine Stufe stellt. Die zeitgenössische Wertung ist freilich nicht ganz unsere, wengleich wir die letzten sind, seinen Wert gering einzuschätzen. Gewiß: er ist ein bedeutender Architekt, eine entwicklungsgeschichtlich sogar außerordentlich wichtige Künstlerpersönlichkeit, aber wir möchten seinen Namen nicht so unmittelbar in einem Zuge mit diesen beiden Wiener Architekten genannt wissen, weil doch ein gewisser, wenn auch nicht allzu merklicher Qualitätsabstand besteht. Aber die Großen erkennen sich. Wenn Fischer von Erlach Mathey so hoch einschätzt und nach seinen Plänen verlangt, so hatte ihm dieser auch etwas zu geben.<sup>20)</sup> In der Tat ist gerade die Kreuzherrnkirche für Fischer von eminenter Bedeutung. Es ist die Vorform seiner Dreifaltigkeitskirche (1694) in Salzburg, es ist das ideelle Substrat seiner Karlskirche (1716) in Wien.<sup>21)</sup> Der Zusammenhang ist evident. Nur ist Fischer eine zu über-

<sup>19)</sup> Vgl. Prag, Kreuzherrnarchiv. Das Briefkonzept ist ohne Zweifel aus einem Bande herausgerissen worden, da auf der Rückseite oben die Zahl 111 steht. Es ist überall eingerissen und sehr stockfleckig. Hochw. Herrn P. Cornelius Kniel O. S. B. und hochw. Herrn Archivar Jan Dvořák vom Kreuzherrnarchiv möchten wir hier für ihre so liebenswürdige Unterstützung unserer Archivstudien vor allem danken.

Durch den Brief wird auch ein Licht über die Zeichnung für die Josephskirche verbreitet hinsichtlich ihrer Datierung. Fraglos fällt ihre Entstehung in die achtziger Jahre vor der Vollendung der Josephskirche. Fischer scheint erst durch Abraham Paris auf Mathey aufmerksam geworden. Unsere Vermutung, daß Abraham Paris ein Landsmann Matheys ist, dürfte immer mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnen. In Besançon ist im 17. und 18. Jahrhundert eine Künstlersippe des Namens Paris wohnhaft, die in Pierre-Adrien Paris (geb. 1745) ihre stärkste Begabung erzeugt hat. Vgl. Bibliothèque de Besançon, Catalogue de la Bibliothèque de M. Paris, Besançon 1821, und Abbé Georges Chenesseau, Sainte-Croix d'Orleans, Histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons 1599—1829. I. L'œuvre artistique Paris 1921, p. 315 ff.

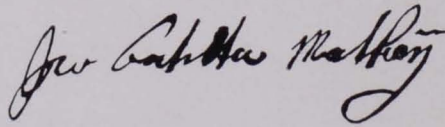
<sup>20)</sup> Über Fischer von Erlach vgl. Dagobert Frey, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade, Wien 1923, und Hans Sedlmayr, Fischer von Erlach der



ragende Persönlichkeit, um nicht sofort das Vorbild umzugießen in seinem Sinne, es nicht eingehen zu lassen in den Gestaltungsbereich seiner eigenen Bauphantasie. Und in einer anderen Hinsicht noch hat Mathey Fischer von Erlach gegeben. Er, der Vertreter der französischen Vorklassik auf böhmischem Boden, hat durch sein Werk Fischer auf das Stilphänomen der französischen Vorklassik verwiesen, das, wie Hans Sedlmayr, der treffliche jüngste Fischermonograph, dargetan hat, gerade Fischer so eindringlich beschäftigt hat. So sind denn die Samenkörner, die Mathey in Böhmen durch sein Wirken ausgestreut hat, eigentlich erst in Fischer von Erlach dem Älteren aufgegangen. Symbolisch wäre das Verhältnis etwa so auszudrücken: Die Prager Kreuzherrnkirche ist die Saat, die Wiener Karlskirche ist die Ernte. Der Prager Franzose Mathey ist von dem Wiener Deutschen Fischer von Erlach dem Älteren zu Ende gedacht worden. Fürwahr ein Europäertum der Tat!

Ältere, München 1925. Wichtig auch der Aufsatz von H. Sedlmayr im Piperboten, 2. Jg., 2. H. Sommer 1925.

<sup>21)</sup> Die Beziehungen der Wiener Karlskirche zur Prager Kreuzherrnkirche erhellen schon aus dem Umstand, daß beidemal derselbe Orden Bauherr ist.



Namenszug des Jean Baptiste Mathey in der Schreibweise des Vornamens Gio. Batista