Die Entwicklung des süddeutschen Kirchenraumes im Zeitalter des Spätbarocks

Autor(en): **Zürcher, Richard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **80 (1962)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-66085

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

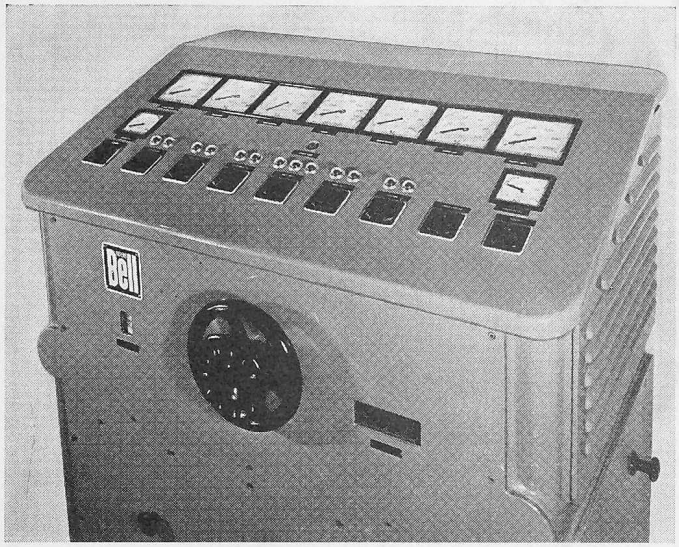


Bild 10. Ansicht des Steuerpultes

die Uebersetzung der Bewegungsübertragung zwischen den Ablenkern 11 und der Stange 127 und damit die Statik der Regelung verändert. Die Stange 127 ist über eine Gewindespindel mit einem Kolben verbunden, an dessen oberem Ende das eine Ende des Hebels 119 gelagert ist. Die Gewindespindel kann entweder am Handrad 121 oder vom Schaltbrett aus mittels des Motors 122 verdreht werden, wodurch sich der Kolben und mit ihm die Teile 119 und 113 auf- oder abwärtsbewegen und sich so die Turbinenöffnung verändert. Diese Vorrichtung dient zur Drehzahlverstellung, wenn die Maschinengruppe vom Netz getrennt ist, bzw. zur Laständerung beim Parallelbetrieb. Eine Rutschkupplung verhindert ein Ueberlasten des Motors 122 in den Endlagen.

Der Katarakt 112 der nachgiebigen Rückführung soll bekanntlich die Stabilität der Regelung jeweils zu Beginn der Regelvorgänge stark erhöhen, wobei diese aber immer wieder völlig abklingt. Dementsprechend muss der Anlenkpunkt des Hebels 119 zunächst den Regelbewegungen folgen, nachher aber wieder in seine Ruhelage zurückkehren. Diese Funktionsweise wird durch den Kataraktkolben 112a erreicht, der sich im Kolben 112 befindet und mit diesem zwei Räume umschliesst, die mit Oel gefüllt sind. Im Innern des Kolbens 112a schafft ein federbelastetes Ventil 112b eine feine, einstellbare Verbindung zwischen den beiden Räumen; an seinem oberen Ende greift ein Hebel an, der ein Gabelkurvensegment 117 trägt. In dieses greift eine Rolle 120 ein, die an einer Blattfeder 116 befestigt ist und die Rolle in das Kurvensegment 117 hineindrückt. Bei Regelbewegungen nimmt der Katarakt 112 zunächst den Kolben 112a durch das Oelpolster mit, wobei das Segment die Rolle 120 unter Ueberwindung der Kraft der Blattfeder 116 zurückdrückt. Damit übt nun aber die Rolle 120 eine Rückführkraft auf das Segment und weiter auf den Kolben 112a aus, der dieser nach Massgabe der Oelströmung durch das Ventil 112b nachfolgt, bis diese Organe ihre Ruhestellung wieder erreicht haben.

Bei der Verstellung der Drehzahl bzw. der Last soll das Regelgetriebe ungedämpft, d. h. unter Ausschaltung der Kataraktwirkung der nachgiebigen Rückführung in seine neue Stellung übergehen. Dazu ist dem Lastverstellmotor 122 ein Magnet 118 parallel geschaltet, der ein im Kataraktkolben eingebautes Ventil öffnet und so den Katarakt wirkungslos macht.

Bei Wasserturbinen sind die Regelgetriebe meist mit Lastbegrenzungsvorrichtungen auszurüsten, die vom Schaltbrett aus fernbetätigt werden können. Beim Bell-Regler besteht diese Vorrichtung aus einem Gestänge 115, das durch den Kataraktkolben 112 betätigt wird, dessen Stellung in einem festen Verhältnis zur Turbinenöffnung steht. Dieses Gestänge wirkt auf den Steuerstiften 114 und verhindert bei Erreichen der eingestellten Grenzlage des Kolbens 112 ein Auslenken des Hauptsteuerschiebers 104a nach oben, also im Sinne eines weitern Oeffnens der Wasserzufuhr zur Turbine. Der Drehpunkt 115a des Gestänges lässt sich am Handrad 123 oder vom Schaltbrett aus mittels des Elektromotors 124 höher oder tiefer stellen und so die gewünschte Grenzlast einstellen. Die Stellung des Hebels 115a wird mechanisch auf den Lastbegrenzungsanzeiger 157 im Steuerpult übertragen.

Jede Maschinengruppe ist mit einem Sicherheits-Geschwindigkeitsregler 171 ausgerüstet, der am rechtsseitigen Laufrad angekuppelt ist und bei Erreichen einer Auslösedrehzahl von etwa 500 U/min die Gruppe durch Ablassen des Steueröldruckes unverzüglich stillsetzt. Dieser Regler besteht im wesentlichen aus einem schwenkbaren Schwungring 177, der mittels einer Feder in der Betriebslage gehalten wird. Bei Erreichen der Grenzdrehzahl überwindet die Fliehkraft des Ringes die Federkraft, so dass der Ring ausschlägt und mittels der Klinke 173 die Sperrung des Kolbenschiebers 172 löst, worauf sich dieser unter der Wirkung einer Feder und des Oeldrucks verschiebt und dadurch die Steuerölleitung zwischen dem Hauptsteuerventil 104 und dem Servomotor 40 mit dem Ablauf verbindet, worauf dieser die Strahlablenker auf volle Ablenkung stellt. Nach erfolgter Notabschaltung sind der Schieber 172 und die Klinke 173 durch Betätigen eines Rückstellknopfes wieder in ihre Betriebsstellung zu bringen.

Die Notauslösung kann auch, falls es nötig ist, vom Steuerpult aus durch Betätigen des Druckknopfes 140 mittels des Magneten 106 eingeleitet werden. Durch Erregen des im Betrieb spannungslosen Magneten 106 öffnet sich mittels eines kleinen Hebels das Vorsteuerventil 106a, wodurch der sonst unter Oeldruck stehende Raum über dem Kolbenschieber 105 mit dem Ablauf verbunden wird. Dadurch hebt sich dieser und verbindet die Steuerölleitung, die zum Servomotor 40 führt mit dem Ablauf, so dass dieser unabhängig von der Stellung des Hauptsteuerkolbens 104a die Strahlablenker auf Nulleistung einstellt und die Schliessbewegung der Nadeln einleitet.

Vom Sammelpunkt der Druckölleitungen führt eine besondere Leitung zu einem Oelkühler 44 und von diesem in den Oelbehälter zurück. Die Durchflussmenge wird an einer Blende 45 eingestellt. Zum Einstellen der Kühlwassermenge dient der Schieber 49, während der Durchfluss am Anzeiger 50 überwacht werden kann.

Schluss folgt

Die Entwicklung des süddeutschen Kirchenraumes im Zeitalter des Spätbarocks

Von Prof. Dr. **Richard Zürcher**, Zürich

DK 72.034.7:726

Schluss von Seite 8

Die flüssige Verbindung von Kreis, Quadrat, griechischem Kreuz, Achteck und Stern, die in besonders dynamischer Form die im zweiten Weltkrieg zerstörte Franziskanerkirche in Ingolstadt auszeichnete, beschäftigt von nun an Fischer in fast allen wichtigeren Bauten. Sie wandelt sich ab in *Aufhausen* im Sinne einer gewissen Vereinfachung, nämlich unter Verzicht auf die sich vorrundenden Emporen in den Diagonalen, sowie noch schlichter in *Rinchnach*, und sie gewinnt an luzider Klarheit ihre geradezu klassische Kristallisation in *Rott am Inn* (1759), um schliesslich in *Altomünster* (1763) ins Greisenhafte zu erstarren.

Die Verbindung des Zentralraumes mit longitudinalen Tendenzen, die das innere Ziel der ganzen Reihe bildet, erfüllt sich durch das Anfügen eines selbständigen Chorraumes bereits in Fischers St. Annakirche zu München, sowie in Aufhausen, Rinchnach und Altomünster. Die Vorbilder dazu

stammen aus Oberitalien (z. B. S. Guiseppe in Mailand) und wurden durch Viscardi nach Bayern vermittelt [21]). Berg am Laim und Rott am Inn jedoch verwirklichen ihrem ausserordentlichen Range entsprechend die gleiche Tendenz jedes Mal auf sehr eigene Weise: Im *Berg am Laim* fügt sich an den Quadrat, Kreis, Achteck, griechisches Kreuz und Stern verschmelzenden Hauptraum zweimal als gewissermassen doppeltes Echo ein jedes Mal kleinerer Zentralraum an, von denen jeder dem vorangehenden ähnlich, indessen nicht gleich ist. Diese differenzierte Spiegelung ist es, die dem an sich aus Italien übernommenen Gedanken der sich perspektivisch verjüngenden Raumfolge ihren ganz besonderen Zauber verleiht. — Demgegenüber wäre Altomünster das Beispiel, wie ein ähnlicher Versuch nicht mehr gelingt, indem hier die Folge in allzu isolierte Elemente auseinanderbricht. -- In Rott am Inn aber erscheint, der kristallhaft reinen Ausgewogenheit dieses Werks entsprechend, der Hauptraum in die Längsaxe eingefügt zwischen je einem symmetrisch gestalteten An- und Ablauf.

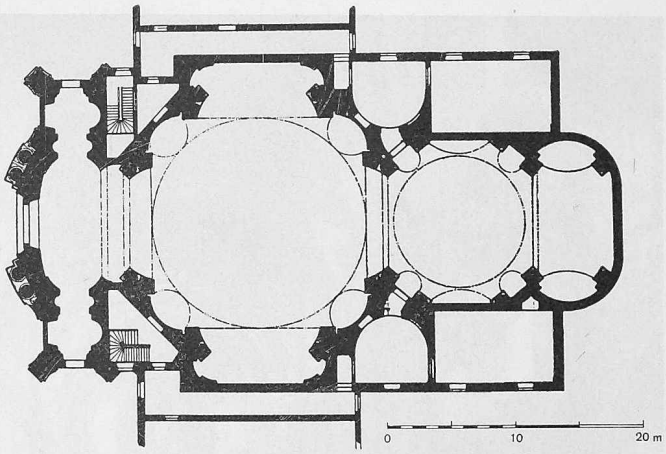
*

Der Hauptteil der zwischen Donau und Alpen, in Schwaben und Bayern während der Zeit von 1720 bis 1770 entstandenen Kirchen ist das Werk von *Johann Michael Fischer.* Neben ihm behaupten sich mindestens gleichwertig nur die beiden so hervorragenden Schöpfungen *Dominikus Zimmermanns:* Steinhausen und die Wies, denen sich im Rang bereits eine Stufe tiefer Günzburg anschliesst. Als Arbeiten mehr handwerklichen Charakters erscheinen daneben die meisten der von den Vorarlbergern nach 1720 erbauten Kirchen, deren schulmässig strenges Schema jetzt in einer Zeit der geschmeidigen Auflockerung in den überwiegenden Fällen etwas veraltert wirkt. Und ähnlich im zweiten und dritten Gliede stehen die bereits erwähnten Bauten des *Johann Georg Fischer* aus Füssen im östlichen Seeschwaben und im Allgäu. Auch in Altbayern gibt es neben J. M. Fischer einzelne Meister, deren Rang zwar ebenfalls handwerklich ist, deren Werke trotzdem nicht übersehen werden dürfen. Namentlich *Joh. B. Gunetzsrhainer* [31]) (1693 bis 1763) beschäftigt sich mit dem in Bayern besonders aktuellen Gedanken des Zentralbaues, ihn im Sinne des Längsraumes abwandelnd, als Achteck, das sich kreuzförmig erweitert und zwar in einer durch Altarraum und Orgelempore etwas stärker betonten Längsaxe in Sandizell (1735), ferner in der St. Anna Damenstiftskirche in München, wo der quergelegte Chor sich sehr reizvoll nach den Seiten hin ins scheinbar Unbegrenzte erweitert und mit einer eigenen Flachkuppel sich an das ebenfalls schon zentralisierte Schiff anschliesst, und endlich in der stattlichen Klosterkirche von Seeligenthal in Landshut (1732), deren Vierung durch vier vor die abgeschrägten Ecken gesetzte Säulenpaare bereits etwas von jener Pracht verspüren lässt, die später J. M. Fischer in Ottobeuren aufs höchste steigert.

Eine weitere Gruppe von Rokoko-Kirchen besitzt das Donautal zwischen Regensburg und Passau. Wohl werden sie an Bedeutung überragt durch die Gotteshäuser von Osterhofen, Fürstenzell, Aufhausen und Rinchnach, die J. M. Fischer gerade hier in seiner oberpfälzischen Heimat schuf. Entweder ist es die reiche Dekoration, die in Metten das an sich einfache Raumschema der tonnengewölbten Wandpfeilerkirche schmückt, oder die rhythmisch bewegte Abwandlung desselben Wandpfeilersystems wie in Frauenzell (1749), was diesen von den grösseren Residenzen und reichsunmittelbaren Abteien entfernten Werken ihren Reiz schenkt.

Balthasar Neumann

Die Zeit zwischen 1720 und 1770 steht in Franken noch stärker als in Bayern unter der künstlerischen Herrschaft eines einzigen Architekten. Es ist *Balthasar Neumann* (1687 bis 1753), dessen Einfluss das gesamte kirchliche Bauwesen durchdringt [32]). Als Leiter der fürstbischöflichen Bauunternehmungen hat er mindestens beratend, sehr oft aber entscheidend eingegriffen, und von seiner Meisterschaft zeugen nicht nur die sehr umfangreichen Bauvorhaben, zu denen neben Kirchen vom Range Vierzehnheiligens und Neresheims auch der Schlossbau gehört, sondern selbst bescheidene Dorfkirchen. Neumann tritt uns fast nirgens alleine entgegen; er hat über sich seine fürstlichen Bauherren aus dem von wahrer Bauleidenschaft erfüllten Hause der Schönborns, und es zeugt von der beidseitigen Erfülltheit durch die gemeinsamen Ideale der Zeit, dass es bei allen Kontroversen nie zu lähmenden Zwistigkeiten kam. Es ist auch sicher nicht nur dem vermittelnden und ausgleichenden Temperamente Neumanns zu verdanken, dass er insbesondere in dem über Jahrzehnte sich hinziehenden Riesenunternehmen des Würzburger Schlosses noch andere Meister neben sich duldete, sondern die im Werke sichtbare Harmonie der verschiedenen daran tätigen Meister entspricht der inneren Uebereinstimmung der Epoche überhaupt.



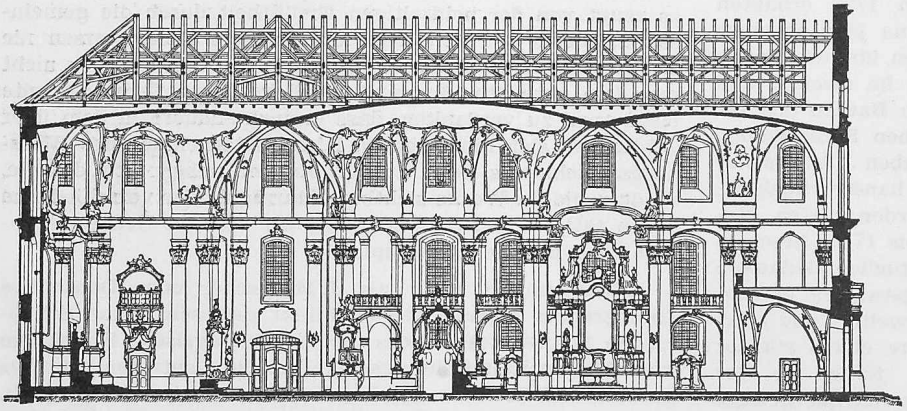
Berg am Lain, Grundriss 1:600

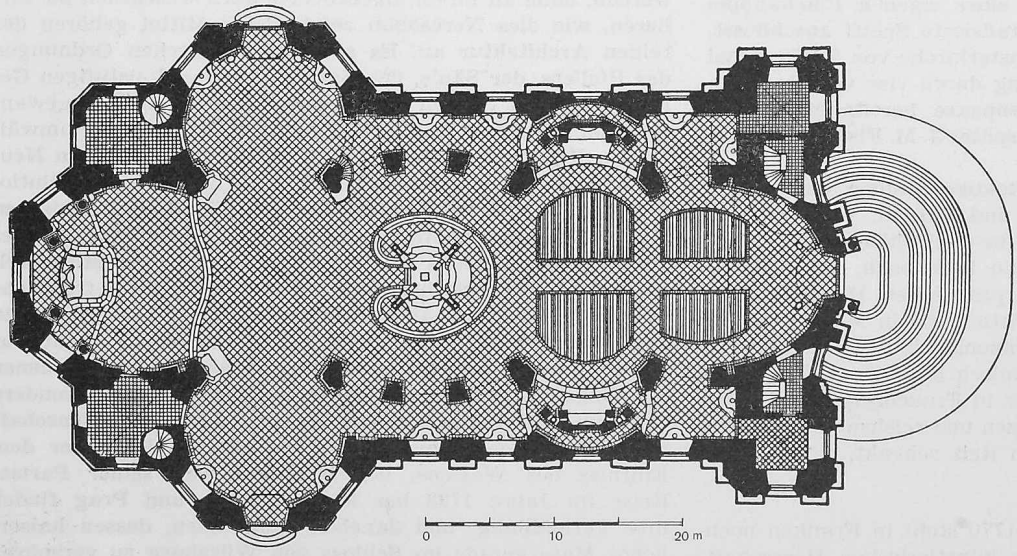
Neumann ist mehr als J. M. Fischer oder Dominikus Zimmermann eigentlicher Architekt gewesen. Seine Schöpfungen können deshalb des für das südbayrische Rokoko so wesentlichen Raumschmuckes gelegentlich entraten, wie dies Gaibach und Etwashausen beweisen. Ja es ist sogar möglich, dass sie in einem dem Rokoko gegensätzlichen Stil dekoriert werden, ohne an ihrem eigentlichen Kern wesentlich zu verlieren, wie dies Neresheim zeigt. Seine Mittel gehören der reinen Architektur an. Es sind die klassischen Ordnungen des Pfeilers, der Säule, des Bogens und des dreistufigen Gebälks, die nun freilich mit höchster Souveränität abgewandelt und mit einem Sinn erfüllt werden, der in seiner umwälzenden Kühnheit zunächst völlig unklassisch ist. Denn Neumann erscheint in gewisser Hinsicht als der grosse Revolutionär, der fussend auf Guarini und den böhmisch fränkischen Bauten Christof Dientzenhofers zu letzten Konsequenzen des europäischen Barocks gelangt, darin zugleich die Mittelstellung Frankens zwischen Böhmen und dem Rhein fruchtbar machend. Doch bei aller Kühnheit erweist sich Neumann zugleich auch als Persönlichkeit des Ausgleichs, nicht nur in der diplomatischen Vermittlung zwischen verschiedenen Meinungen innerhalb des jeweiligen Baukollegiums, sondern auch im Künstlerischen. Die sinnlich dumpfe Leidenschaft des böhmischen Barocks klärt und strafft sich unter dem Einfluss des Westens, den Neumann von seiner Pariser Reise im Jahre 1723 her kannte. Paris und Prag finden ihre Vermählung, und daneben steht Wien, dessen kaiserliches Mass gerade im Schloss von Würzburg zu verspüren ist. — Der Geist des Enzyklopädischen unterscheidet Neumann von den bisher hier erwähnten Baumeistern und durchdringt seine Fähigkeit wie sein Werk. So, wie er zugleich auch als Artillerist und Festungsingenieur tätig war, so widmet er sich den verschiedensten Bauaufgaben, die sein Schaffen wechselseitig befruchten.

In der Raumentwicklung von Neumanns Kirchenbauten steht die *Schönbornkapelle* neben dem Würzburger Dome

31) Ueber Gunetzsrhainer siehe *Ad. Feulner* op. cit., ferner *N. Lieb:* Münchner Barockbaumeister, 1941.

32) Die wichtigste Literatur über B. Neumann in den bei Schnell & Steiner in München erschienenen Kirchenführern über Vierzehnheiligen, Gössweinstein, Maria Limbach u. a.





Vierzehnheiligen, Grundriss und Schnitt 1:600

am Anfang. Ein kreisförmiger Kuppelraum greift hier in je einen seitlichen Raum derart hinein, dass die Gewölbegurten windschief geführt werden. Damit verwirklicht sich die Idee eines ausgreifenden Mittelraumes, die uns immer wieder im Schaffen Neumanns begegnen wird. Die dabei in doppelter Kurve, nämlich in der Vertikalen wie in der Horizontalen gekrümmten Bogen, konnte Neumann von Banz und den böhmischen Bauten Chr. Dientzenhofers übernehmen [33]; er wird sie von nun an immer verwenden. So greift in Gaibach, einer in ihrer Erscheinung schlichten Landkirche, die Vierung mit elastisch geführten Gurten ebenfalls in die Nebenräume und zugleich wachsen aus diesen ähnlich geführte Gurten den ersteren entgegen [34].

Noch wesentlich weiter in der Komplizierung geht das Innere der *Schlosskapelle* der *Würzburger Residenz*. Hier dehnen sich verschiedene Wölbungsschalen über die ihnen zugehörenden Wandabschnitte hinaus einander entgegen und es geschieht die dabei entstehende synkopische Verschiebung der Wölbung gegenüber der Wand wiederum mit Hilfe windschief geführter Gurten, in welchen sich die Wölbungsschalen berühren [35].

In der Würzburger Schlosskapelle agiert eine grosse Zahl von Säulen plastisch gegen den Raum, und die üppige Pracht der in farbigem Marmor, Stuck und Fresken ausgeführten Dekoration tut ein übriges, das Raumbild malerisch zu verunklären. Um so bewundernswerter wird die Leistung Neumanns in Vierzehnheiligen (1743 bis 1772) sein, wo ein noch grösserer Reichtum raumschöpferischer Ideen zusammen mit einer noch immer blühenden Dekoration seine Straffung und Klärung findet. Vorher jedoch schult Neumann seinen Sinn für durchsichtige Klarheit in zwei Kirchen, die das traditionelle Schema der longitudinalen Kuppelbasilika abwandeln. Die 1821 abgebrochene Klosterkirche von *Münsterschwarzach* gestaltete ein in der Geschossfolge an die Schlosskirche von Versailles sich anlehnendes Wandsystem in einer rhythmisch straffen Jochfolge ebenfalls französischer Observanz. Die Gewölbe verzichteten dementsprechend auf jede synkopische Verschiebung mittels windschief ge-

33) Ueber die Beziehungen Neumanns zu Böhmen siehe: *A. E. Brinkmann:* Von G. Guarini bis B. Neumann. 1932, ferner *R. Zürcher:* Der Anteil .... 1938, p. 57 ff. ferner *G. Franz:* Die Klosterkirche Banz und die Kirchen B. Neumanns in ihrer Verbindung zur böhmischen Barockbaukunst, in: «Ztschr. f. Kunstgeschichte» 1948, p. 54 ff.

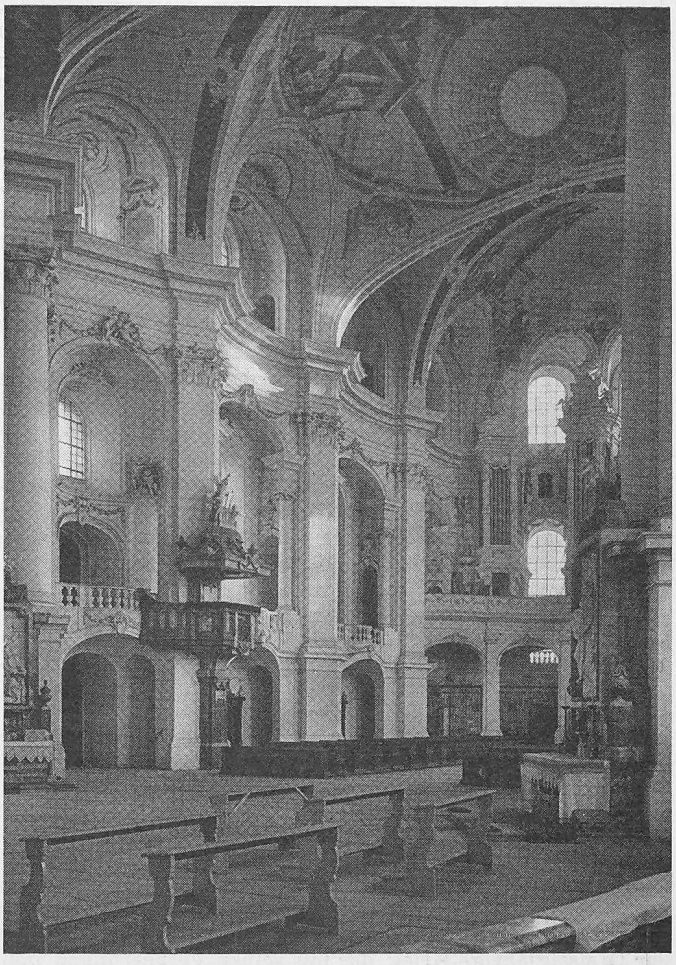
34) *H. Reuter:* Die Landkirchen B. Neumanns, in «Ztschr. für Kunstgeschichte» 1953, p. 154 ff.

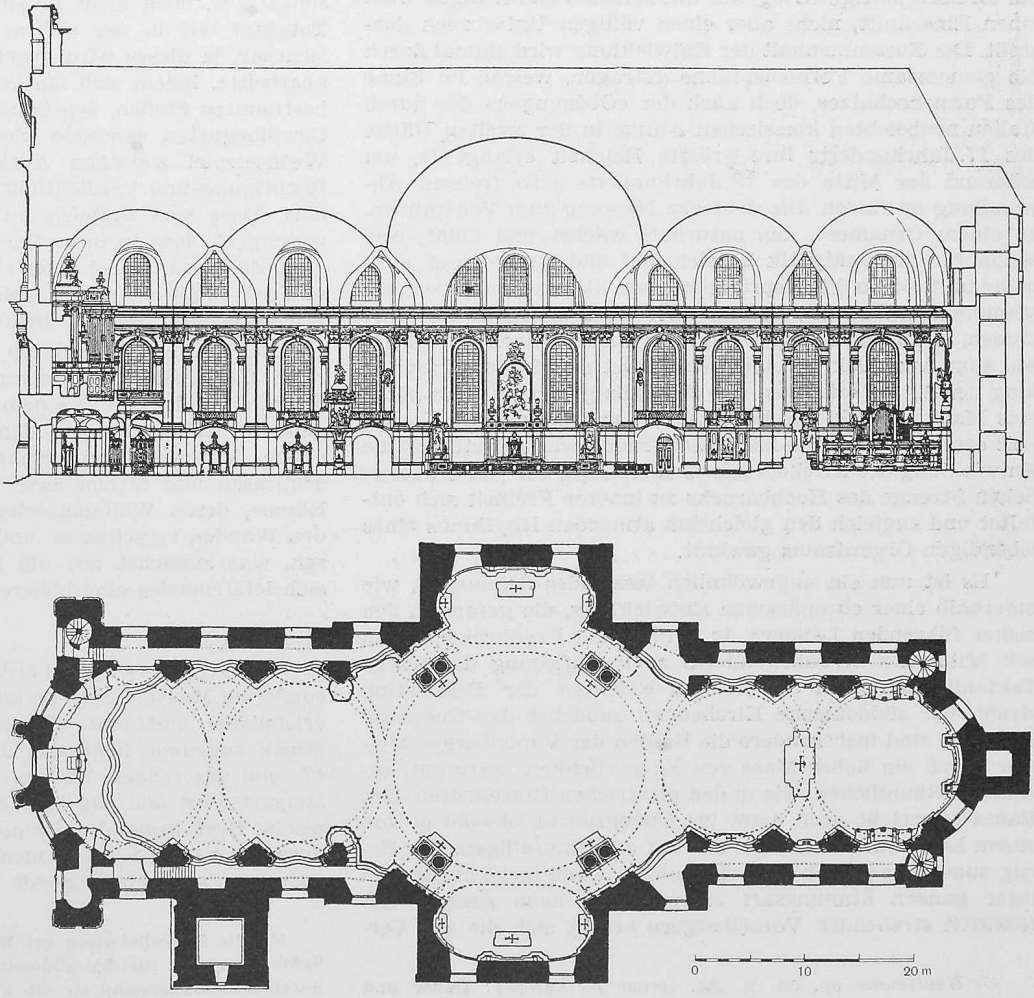
35) *H. Reuter:* Neumanns Gewölbebau, in: «Das Münster», 1953, p. 57 ff.

führter Gurten. — Die noch heute stehende Klosterkirche von *Gössweinstein* im fränkischen Jura hält sich nicht ganz so streng an westliche Vorbilder und verbindet eine noch immer straffe Bildung des Einzelnen mit der lässigen Weite der gerade hier hervorragend schönen Raumabmessungen. Ueber der Vierung aber, wo der Raum in ganz besonderer Harmonie sich ausweitet, wird durch scharf profilierte Stichkappen die flache Kuppelschale auf ein verhältnismässig kleines Format zurückgeführt, ein Gedanke, den an der nämlichen Stelle Vierzehnheiligen zu letzter Konsequenz entwickeln wird [36]).

Wie in *Vierzehnheiligen* Neumann ein bereits verfahrenes Unternehmen rettete und aus dem von seinem Vorgänger gemachten Fehler eine der grössten Tugenden des Baues gewann, nämlich die innerhalb der gesamten Raumfolge zentrale Aufstellung des Gnadenaltars, führt die Verbindung von Anpassungsfähigkeit und Charakter vor Augen, die Neumann wie einst Raffael auszeichnet. Im übrigen offenbart der Raum die höchste und reichste Synthese von Entwicklungsreihen, die nicht nur für das Schaffen Neumanns, sondern für die abendländische Entwicklung überhaupt massgebend sind: Der Typus der längsgerichteten Kuppelbasilika wird auf die eigenwilligste Weise abgewandelt, nämlich durch Zerlegung in eine Folge sich seitlich ausweitender Räume, in denen nicht nur Längs- und Querrichtungen miteinander verflochten sind, sondern in kühnsten Synkopen über den quergestellten Räumen das Gewölbe in sich tangierenden, windschief geführten Gurten sich zusammenzieht, um dazwischen in den Längsovalen sich auszuweiten. Dadurch gewinnt namentlich die Vierung, die bisher sich in einer Kuppel nach oben ausweitete, einen neuen Sinn, nämlich den einer höchsten Konzentration und Verdichtung in den struktiven Teilen, nämlich in den baldachinhaft sich berührenden Gurten in der Höhe und in den säulenbesetzten Vierungspfeilern, zu denen sich die in den Kreuzarmen sich ausweitenden Wände zusammenziehen. — Mit dem Schema der Basilika verbinden sich Elemente der Halle, denn im vielfach durchbrochenen Gefüge der inneren Raumschale sind die säulenbesetzten Pfeiler verhältnismässig weit gestellt, so dass von den lichtdurchstrahlten Nebenräumen aus auch die Raummitte erhellt wird. So durchflutet das Licht ähnlich wie in der Spätgotik den Raum und schafft aus seinen im einzelnen so kompliziert gebildeten Teilen im Erlebnis eine Einheit. Doch bis zur Romanik reichen die Erinnerungen, wenn ein erstes westliches Querschiff vor dem Langhaus die Längsaxe durchbricht.

Die Vorentwürfe, die in einer für die grossen Unternehmungen der Zeit bezeichnenden langen Planungsarbeit dem Bau von Vierzehnheiligen vorangehen, ähneln in einer bestimmten Phase jenen der schwäbischen Abteikirche von *Neresheim* (1745 bis 1792). Auch dieses Werk, selbst wenn es erst nach dem Tode Neumanns in der kargen und spröden Dekoration des «Zopfstils» vollen-





Neresheim, Emporengeschoss und Schnitt 1:700

36) Ueber die typologische Entwicklung Neumanns siehe *Hauttmann* op. cit. p. 193 ff; ferner *R. Zürcher:* Anteil der Nachbarländer . . . 1938, p. 57 ff.

det worden ist, bedeutet die Krönung weitausgreifender Systeme und kühnster Gedanken. Jetzt ist es die schon von Münsterschwarzach abgewandelte Wandgestaltung der Versailler Schlosskapelle, die in synkopischer Verschiebung zu der darüber sich hinziehenden Kuppelfolge in Bewegung gesetzt wird. Doch trotz der Kurvierung der einzelnen Wandabschnitte ist der Rhythmus strenger, die Gliederung noch straffer als in Vierzehnheiligen, Tendenzen, die in der grossartigen Mittelrotunde ihren wahrhaft erhabenen Ausdruck finden.

Der Gedanke der einen Längsbau dominierenden Mittelrotunde liegt in der Zeit des reifen Rokoko. Er findet sich sowohl in J. M. Fischers Rott am Inn, wie in der ungefähr gleichzeitig von Michael Thumb vollendeten Klosterkirche von St. Gallen. Allen drei Schöpfungen gemeinsam ist das Streben nach Abklärung und Beruhigung, ohne dabei schon der Starrheit des Klassizismus zu verfallen. Vielmehr entsteht in diesen von einer schwebenden Feierlichkeit erfüllten Räumen so etwas wie eine Klassik des Rokoko. Denn aus der Bewegung entwickelt sich jedes Mal eine Ruhe, die nicht von Anfang gesetzt ist, sondern als das Ergebnis von noch komplex zusammenspielenden Bemühungen erscheint. Diese Bemühungen sind bei Neumann am kompliziertesten; die Ausgangslage ist die verwickeltste, doch umso vollendeter erscheint der in Neresheim daraus kristallisierte Rundtempel, der zum Idealsten gehört, was jemals gebaut wurde.

Vielheit und Einheit der Entwicklung

Die Entwicklung, die der süddeutsche Kirchenbau zwischen 1580 und 1770 durchläuft, umfasst so verschiedene Phasen, dass es auf den ersten Blick vermessen erscheint, sie alle der gleichen grossen Epoche zuzuordnen. Dass dies möglich ist, liegt an der inneren Kontinuität, die in Süddeutschland mit der Gegenreformation beginnt und mit dem Sieg der Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts endet. Geistige Krisen erweisen sich damit stärker als selbst der Dreissigjährige Krieg, der mit seinen Verheerungen wohl einen Einschnitt, nicht aber einen völligen Unterbruch darstellt. Der Zusammenhalt der Entwicklung wird einmal durch die gemeinsame Formensprache getragen, welche im Sinne des Formenschatzes, doch auch der «Ordnungen» der durch Italien neubelebten klassischen Antike in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre grösste Reinheit erlangt [37]), um während der Mitte des 18. Jahrhunderts ihre freieste Abwandlung zu finden. Die deutsche Neigung zum Vegetabilen, zu einem Ornament, das naturhaft wächst und blüht, war schon für die Spätgotik bezeichnend und durchdringt nunmehr im Rokoko die ursprünglich dem klassischen Süden entstammenden Formen, kommt aber auch schon in den Girlanden, Kränzen und Blattkapitälen der vorangehenden Phasen zum Ausdruck. — Aehnliches lässt sich in der Entwicklung der Altäre erkennen, die ebenfalls gegen 1700 ein höchstes Mass von tektonischem Aufbau und plastischer Festigkeit erreichen, und die nämliche Grundtendenz bestimmt die Entwicklung des Kirchenraumes überhaupt, der von der feierlichen Strenge des Hochbarocks zu innerer Freiheit sich entfaltet und zugleich den gleichsam atmenden Rhythmus eines lebendigen Organismus gewinnt.

Es ist nun ein ungewöhnlich fesselndes Schauspiel, wie innerhalb einer europäischen Entwicklung, die gerade in den bisher führenden Ländern, in Italien und Frankreich, schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts nach Auflösung der festen Tektonik und nach den letzten Effekten der Dekoration strebt, der süddeutsche Kirchenbau zunächst das Gegenteil sucht. So sind insbesondere die Bauten der Vorarlberger Meister durch ein hohes Mass von Körperlichkeit bestimmt, sowohl im Räumlichen, wie in den plastischen Einzelheiten. Der Raum entweicht noch nicht ins Unbegrenzte, obwohl er von einem Licht durchflutet ist, das auf das Sinnfälligste den Bezug zum Unendlichen veranschaulicht. Doch nicht nur in den ihrer ganzen Stammesart entsprechend nach ruhiger Gefasstheit strebenden Vorarlbergern erfüllt sich die zur Verfestigung und Verharrung neigende Hochstufe des süddeutschen Barocks [38]), sondern Verwandtes kann man selbst in den gleichzeitigen Schöpfungen der Asams spüren, denn auch hier ist bei allem sehr viel stärkeren Aufgehen im Metaphysischen die den Raum umhüllende Schale mit einer eigentümlich schweren Konsistenz gestaltet.

Die Tendenz zur Entfestigung des Raumgefüges und zur Auflösung der Raumschale siegt erst im Rokoko. Jetzt erst, zwischen rund 1730 und 1760, kommt es zu einer letzten Verschmelzung des Innenraumes mit dem unendlichen Freiraum. Es geschieht dies mit den Mitteln eines scheinbar ungehemmt den Innenraum durchwogenden Lichtes, dem sich fast alle Formen vermählen, ihre plastische Fülle und ihre tektonische Festigkeit dabei preisgebend. Die Fenster werden in phantastischer Bewegung ausgebuchtet, und vollends das Ornament gerät in einen eigentümlichen Zustand, nicht nur des freien Wachstums, sondern eines Wogens, Schäumens und Flackerns, in welchem sich alles Eindeutige sozusagen vor unseren Augen zu verändern scheint.

Am weitesten geht in dieser Auflösung Dominikus Zimmermann, dessen Kirchenräume nicht mehr als Menschenwerk in die Natur gesetzt zu sein scheinen, sondern mit dieser Natur, die unter einem ständig wechselnden Himmel wächst, spriesst und blüht, auf das innigste verbunden ist und nichts anderes als ein Teil der Schöpfung sein möchte. — Indessen bleibt selbst jetzt noch eine geheime Ordnung und eine letzte Gehaltenheit gewahrt. Dies gilt nicht nur für das verhältnismässig streng gefasste Frühwerk in Steinhausen, sondern selbst für den seligen Lichtrausch der «Wies».

Noch grösser ist dieses Element der Ordnung bei J. M. Fischer, dessen Werke stärker als bei dem naturhaft ländlichen Dominikus Zimmermann den allgemeinen Zeitgeist offenbaren. Es wurde hier schon gesagt, wie die «Aufklärung» im eigentlichen Sinne des Wortes den Kirchen Fischers eine neue Helligkeit verleiht. Dabei löst auch er die Raumschale auf, doch nicht in jener fast alle Teile ergreifenden Totalität wie in der «Wies», sondern es bleibt ein Gerüst sichtbar, ja dieses wird gegenüber früher deutlicher herausgearbeitet, indem sich die den Raum fassenden Energien in bestimmten Stellen, den Säulen, Pfeilern, Gebälkstücken und Gewölbegurten sammeln. So erscheint ein sehr geistvolles Wechselspiel zwischen Auflösung und Anspannung, Verflüchtigung und Verdichtung, das durchaus zum Rokoko gehört. Dass sich zugleich im ganzen die bauliche Substanz verringert, dass in ihrer flackernden und züngelnden Bewegung die Rocaille sich aller eindeutigen Bestimmung entzieht und der Eindruck des Einzelnen wie des Ganzen verwirrend vieldeutig wird, gehört ebenfalls zum Wesen des Rokoko.

Bei Balthasar Neumann aber, der viel mehr als Fischer reine Baukunst schuf, sammeln sich die architektonischen Energien nicht nur in einem Gerüst, das mit immer wieder neuen Durchbrechungen den Raum umspannt, sondern in einem Vorgang von höchst schöpferischer Komplexität schliessen und öffnen sich in reicherem Rhythmus seine Räume, deren Wölbungsschalen sich synkopisch gegenüber den Wänden verschieben, und aus den Durchdringungen dessen, was zunächst nur als Fragment erscheint, entwickelt sich letztenendes eine höhere Einheit.

«Gebaute Musik»

Die schöpferischen Leistungen des Barocks sind in besonderem Masse durch die künstlerische Gestaltung des Zeiterlebnisses bestimmt. Es ist das Transitorische, das der Musik zugrunde liegt, das durch die deutschen Dichter des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ins Metaphysische gesteigert wird und das in hohem Grade auch die architektonische Gestaltung des Raumes kennzeichnet. Das bedeutet, dass der barocke Raum nicht als ein in sich ruhendes Sein, sondern als vorübergehende Erscheinung zu erleben ist, als

[37]) *Hauttmann* op. cit. p. 251, ferner *R. Zürcher:* Dauer und Wandlung, p. 108 ff.

[38]) Die Periodisierung der Entwicklung nach Früh-, Hoch- und Spätstufen wird für den süddeutschen Barock besonders konsequent durch *Max Hauttmann* op. cit. vorgenommen. Vergl. hierzu auch *H. Sedlmayr:* Oesterreichische Barockarchitektur, 1930, p. 22 ff.

eine Folge aneinandergereihter Einheiten, von denen jede durch die vorangehende vorbereitet ist und zugleich auf eine nachfolgende hinweist. In dem «langen Atem» [39]) des Erlebnisses, dem Bewusstsein, was hinter einem liegt, und der Erwartung, was kommen wird, ist das Aufnehmen der architektonischen Gesamtanlagen des Barocks jenem der Musik verwandt. Im katholischen Kirchenraum der gleichen Epoche verbindet sich dieser Charakter der einer musikalischen Suite vergleichbaren Abfolge mit dem Erlebnis einzelner dominierender Raumbilder, wie man sie vor allem vom Eingang, und in zweiter Linie auch in umgekehrter Richtung, nämlich vom Altarraum aus gegen den Orgelprospekt über dem Eingang gewinnt. Beide Ansichten, welche die gesamte Raumkomposition umfassen, zerlegen sich indessen gleich den Plänen einer barocken Bühne in mehrere Schichten, die man ebensosehr als ein einziges Bild wie als ein Nacheinander von real durchschreitbaren Räumen erfassen kann. Das Erleben wird also ein doppeltes: einmal treten die verschiedenen Pläne zu einem von einem einzigen Standpunkt aus sich darbietenden Bild zusammen, doch löst sich zugleich dieses Bild in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf, die im Unterschied zum barocken Gemälde, doch um so mehr den Bühnen jener Zeit verwandt, durchschreitbar sind. Der somit entstehende Prospekt ist aus plastischen und räumlichen Realitäten gebildet, doch diese geben nicht mehr wie in einem Bauwerk der italienischen Renaissance die allseitige Wirklichkeit, sondern ihre Realität ist demgegenüber vermindert: ihr selbständiges Für-sich-sein geht auf in der Beziehung auf einen an einen oder wenige bevorzugte Standpunkte gebundenen Betrachter, und ihr Dasein sublimiert sich zu einem in erster Linie optischen Erlebnis. Ohne dass der Raum seine greifbare und durchschreitbare Realität ganz aufgibt, verwandelt er sich zum Bild [40]).

Im katholischen Kirchenraum erscheint das der Musik verwandte Erlebnis der Zeit als eine Abfolge, die mit dem meistens sehr grossen Kontrast zwischen dem Aussenbau, der mit Vorplatz und Fassade gleich einer weithinwirkenden Ouvertüre die Erwartung weckt, und dem Innenraum beginnt, dessen Betreten mit dem Aufzug eines Vorhangs verglichen werden kann. Das Innere lässt sich in seiner Folge von Räumen oder mindestens von gegeneinander abgesetzten Raumabschnitten als musikalische Suite erleben, oder als ein Schauspiel in verschiedenen Aufzügen, ein Vergleich, der einem durch die häufige Verwendung des Vorhangmotivs, beispielsweise über dem Chorbogen nahegelegt wird. Die Abfolge der Räume vollzieht sich, dem katholischen Gottesdienst gemäss als eine Steigerung: vom Laienhaus über das Priesterhaus bis zum Allerheiligsten des Altarhauses. Das künstlerische Problem liegt dabei in der Sichtbarmachung der höheren Heiligkeit des an sich kleinsten Raumes, demgegenüber das Laienhaus der an äusseren Massen umfangreichste Teil der Raumfolge ist. Der äusserlich kleine Altarraum wird gewöhnlich durch seinen reichen Dekor, insbesondere durch den Hochaltar hervorgehoben, wobei dem Chor oder Priesterhaus eine Zwischenrolle zukommt. In den hervorragendsten Leistungen geschieht diese Betonung von Chor und Altarhaus mit architektonischen Mitteln, wie dies vielleicht am schönsten die Wieskirche vermittelt. Doch auch der Hochaltar erreicht mit der Hochstufe der Entwicklung, d.h. seit dem frühen 18. Jahrhundert einen höchsten architektonischen Gehalt und erfüllt als eigener, raumumfassender Säulenbau seinen Sinn als Ziel und Blickpunkt innerhalb der mit dem Eingang, bzw. der Vorhalle beginnenden Raumfolge. Dass nunmehr der Hochaltar auf die ihn umgebende Architektur zwar die stärkste Rücksicht nimmt und sich trotzdem von ihr in Form, Mass und Farben in wirkungsvollen Nuancen unterscheidet, bildet seinen hohen Reiz, ebenso wie seine Verwandlung der realen Architektur zum Bild, welche in dem im Vergleich zum übrigen Raum meist kleineren Masstab, doch in den umso reicheren Formen und intensiveren Farben zum Ausdruck kommt. Wenn im 17. Jahrhundert nicht nur die Seitenaltäre, sondern auch der Hochaltar an ein relativ isoliertes in den Raum gestelltes Möbel erinnerten, so wird im 18. Jahrhundert mit der Steigerung der architektonischen Gehaltes auch die Verbindung mit der Gesamtarchitektur stärker, wobei die Kirchen der Asams, namentlich Weltenburg, einen Höhepunkt darstellen. Bei J. M. Fischer jedoch wandelt sich der Hochaltar zum farbig schimmernden Bild, das bei allem raffinierten Zusammenklang mit dem Gesamtraum sich von diesem bereits bis zu einem gewissen Grade löst.

Die Steigerung der Raumfolge zum wenigstens optisch dominierenden Altarraum, bei welcher in der Art eines Dithyrambus der äusseren Verengerung eine mit künstlerischen Mitteln erreichte Verklärung entspricht, wandelt sich in der rund das zweite Drittel des Jahrhunderts umfassenden Phase des Rokoko. Wohl bleibt in Ottobeuren, Rott am Inn und Vierzehnheiligen der Hochaltar ein Akzent ersten Ranges, aber mit ihm wetteifert an Bedeutung nunmehr die Raummitte, die in Vierzehnheiligen als Ausweitung um den Gnadenaltar, in Ottobeuren, Rott am Inn, St. Gallen und Neresheim als eine jedes Mal wieder anders gestaltete Mittelrotunde dem optischen Ziel des Hochaltars ein Zentrum entgegensetzt, das die Kräfte sämtlicher Raumteile in sich sammelt. Kontrapunktisch tritt damit dem Altarraum eine Mitte entgegen, die weniger durch den Kult — Vierzehnheiligen mit seinem in die Mitte der ganzen Anlage gerückten Gnadenaltar ist hier die eindrucksvolle Ausnahme — als kraft eigener architektonischer Werte ihre Bedeutung besitzt. In dieser Zweiheit grundsätzlich verschiedener Pole, von denen der eine primär kultisch, der andere primär ästhetisch ist, offenbart sich die innere Spannung des Rokoko, das seinem komplexen Wesen nach, ähnlich wie einst Palladio [41]) sowohl die Möglichkeit zum Manierismus wie auch zur Klassik in sich schliesst. Die daraus sich ergebende Rokoko-Klassik taucht kurz vor dem nun sehr bald einsetzenden Klassizismus auf, jedoch dem Wesen echter Klassik entsprechend nicht als Aeusserung eines allgemeinen Zeitstils, sondern als begnadete Leistung weniger Einzelner.

Der Raumfolge, zu der sich der spätbarocke Kirchenbau in so reichem Masse entwickelt, liegt als verbindendes Element der Rhythmus zugrunde. Rhythmisch ist die Wandzone unterteilt und ihr entspricht zunächst direkt, dann, in Banz und im Schaffen Neumanns, in synkopischer Verschiebung, die Einteilung der Gewölbe. Am Anfang, in St. Michael in München, ist die Teilung der Wände und Gewölbe noch flächig zurückhaltend. Der Raum ist noch nicht in einer plastisch akzentuierten Weise durch eine körperhaft differenzierte Gliederung gefasst, sondern streicht in der an sich grossartigen Einheit über die linienhaft zurückhaltenden Pilaster, Gebälkstücke, Gesimse und Gurten hinweg. — Plastisch akzentuiert ist dagegen der Rhythmus in den Räumen der Vorarlberger, zunächst, wie in Friedrichshafen und Obermarchthal, in streng gleichmässiger Folge, die erst durch Andeutungen eines Querschiffs leicht modifiziert wird. Auf strengem Gleichmass baut sich die plastische Fülle der einzelnen Glieder auf, von den stark vortretenden Wandpfeilern über die üppig ausladenden Gebälkstücke bis zur Pracht der korinthischen Kapitäle und den strotzenden Girlanden und Kränzen, welche an sich ebenfalls streng gemessen das Tonnengewölbe unterteilen. — Das Gefüge löst und lockert sich, und zugleich bereichert sich der Rhythmus in den späten Räumen der Vorarlberger, in Weissenau und Weingarten, doch auch in Irrsee und Pielenhofen. Zugleich befreit sich der Rhythmus von der bisherigen Kleinteiligkeit; der Masstab wird grösser, und die einzelnen sich nun ausweitenden Wand- und Wölbungsabschnitte erfüllen den Gesamtraum mit Elementen des Zentralbaues. — In einer letzten Stufe der Vorarlberger alteriert der Takt der Joche, und zwi-

39) Ein Ausdruck, den *Wilhelm Pinder* in seinen für die Deutung des deutschen Barocks bahnbrechenden Vorlesungen gebrauchte.

40) Ueber das «Bildhafte» in der Architektur vergl. *W. Pinder:* Deutsche Dome, 1910, p. 16, ferner *R. Zürcher:* Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento 1947, p. 82, ferner *H. W. Hegemann:* Deutsches Rokoko, 1942, p. 20, ferner *Dr. Frey:* Der Realitätscharakter des Kunstwerkes in: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 1946, p. 107 ff.

41) *R. Zürcher:* Stilprobleme . . . 1947, p. 85.

schen das bisherige Gleichmass der Folge schiebt sich in der Mitte ein stärker akzentuierter Abschnitt, der sich schliesslich zur beherrschenden Mittelrotunde steigert.

Freier im Rhythmus sind die bayrischen Räume, schon in den Werken der Asams, vor allem in Weltenburg, doch auch auf engstem Raume, wie in der Hauskapelle in München. Was in Weltenburg sich zum Oval ausweitet, wird in München auf die in Wirklichkeit fast flachen Wände einer steilen Raumschlucht mit malerischen Mitteln projeziert. Aber auch die Räume J. M. Fischers sind freier und reicher als bei den Vorarlbergern rhythmisiert, selbst in dem frühen Osterhofen, wo die Melodie der vorschwingenden Emporen sich mit dem hier noch strengen Gleichmass der Wandpfeiler verschlingt, ein Gegensatz, den Fischer später nochmals im Langhaus von Zwiefalten übernimmt. In Diessen gewinnt die von Wandsäulen getragene Chorkuppel ihren Glanz gerade aus dem Kontrast zur strengen Wandpfeilerfolge des Langhauses. Am freiesten und damit am kühnsten variiert Fischer in Berg am Laim in jedem der drei perspektivisch aufeinanderfolgenden Räume den Rhythmus, ohne das diese Räume Verbindende dabei ganz preiszugeben. In Ottobeuren beruhigt sich der Rhythmus, was zusammen mit dem weiten Atem der Proportionen diesem Raume seine einzigartige Majestät verleiht. In Rott am Inn schliesslich ist mit der Verfestigung des ganzen Raumgefüges auch der Rhythmus wieder streng geworden, wobei der Gesamtraum gerade aus der Straffung des Taktes und der Angleichung der Masse seine klassische Schönheit gewinnt.

Zu den kühnsten Konsequenzen wird die rhythmische Durchbildung des Raumes in Franken gesteigert, nämlich zur synkopischen Verschiebung der Gewölbe gegenüber der Wandzone, noch zähflüssig und schwerfällig in Banz, dann aber zu sublimster Musikalität gesteigert in den späten Werken Neumanns: in Vierzehnheiligen, und, der Nähe Schwabens verpflichtet und damit um einen Grad beruhigter, in Neresheim. Nirgends aber, nicht einmal in der Mystik der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen, gelangt die Auflösung bis zum Eindruck der Willkür. Vielmehr bleibt gerade bei Neumann zumindest die Ahnung einer grossen Gesetzmässigkeit, ähnlich wie in den Schöpfungen der gleichzeitigen Musik.

Der Kirchenraum Daseinsausdruck

Im Kunstwerk manifestiert sich das Verhältnis einer ganzen Epoche zum Dasein überhaupt, seine Einstellung zum Endlichen und Unendlichen, Diesseits und Jenseits, Vergänglichkeit und Ewigkeit. Es sind dies Polaritäten, die gerade für den ungemein komplexen und damit spannungsgeladenen Charakter des Barocks massgebend sind, wozu das ebenfalls für diese Epoche so bezeichnende Spiel mit der Wirklichkeit, d. h. deren illusionistische Ueberhöhung tritt [42]).

Innerhalb des süddeutschen Kirchenraumes tritt uns ein höchstes Mass von messbarer Realität in den Werken der Italiener, der Theatinerkirche in München und Stift Haug in Würzburg entgegen, ferner in den um 1700 entstandenen Bauten, in welchen die Vorarlberger Schule ihre erste Reife erfährt. Der Raum bleibt relativ überschaubar, seine Proportionen sind klar und abmessbar, sowohl was die Gesamtkomposition wie auch was die einzelnen Unterteilungen anbelangt, und der mit dem Verstand erfassbaren Gesetzmässigkeit des Ganzen entspricht die plastische Fülle und körperhafte Kraft des Einzelnen. Doch alle diese Werte entwickeln sich auf einer Grundlage, in welcher unter dem greifbar-Gegenständlichen und rational Begrenzten bereits das optisch Bildhafte herrscht, der allgemeinen europäischen Entwicklung entsprechend, und alles Endliche in ein umfassendes Unendliches hineingestellt ist.

Diese Grundtendenzen des Barocks bestimmen auch noch die Entwicklung des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts. Sie charakterisieren im Sinne einer Auflösung des streng rhythmisierten Gefüges bereits die späteren Bauten der Vorarlberger: Weingarten und auch Einsiedeln. In den Schöpfungen der Asams wächst in den sonoren Farben des Stuckmarmors, der körperhaften Fülle der Raumgliederung sowie in den plastisch akzentuierten Altären die Sinnfälligkeit bis zu bedrängender Mystik. Das Sinnliche übersteigert sich zum Rausch, in welchem sich inmitten höchster irdischer Pracht bereits das Jenseits öffnet.

Wies

Das Rokoko, d. h. die ungefähr von 1730 bis 1770 dauernde Spätphase bringt gegenüber dem mystischen Rausch der Asams und dem in seiner Art ebenfalls überwältigenden Pathos von Weingarten, Fulda und Banz zunächst wieder den Verstand zu stärkerer Geltung. Doch die Herrschaft des Verstandes erweist sich keineswegs als eindeutig, vielmehr wirkt er als «magister ludi» in einem Illusionismus, der nunmehr seine höchste Geistigkeit erlangt: Man soll als Kenner das Spiel durchschauen können, sich der Verzauberung der Wirklichkeit bewusst bleiben, und sich ihr doch mit allem Sinnengenuss hingeben. In dieser Stillage verliert der Rhythmus seine klar durchschaubare Gesetzmässigkeit, wenn sich das Raumgefüge auf einzelne Punkte hin strafft, die Distanzen durch leichte, kaum sichtbare, indessen spürbare Abwandlungen verunklärt werden und damit der Raum aus der eindeutigen Realität auf das geistvollste in eine sublime Sphäre des Unkontrollierbaren und Vieldeutigen entrückt wird. Auf solche Weise fügen sich die zwar aufeinander bezogenen, doch auf das raffinierteste zugleich voneinander unterschiedenen Räume zu perspektivischen Raumfolgen, wofür J. M. Fischer, vornehmlich in Berg am Laim, doch auch schon in Diessen und später in Zwiefalten und Ottobeuren der grosse Meister ist.

Die vernunftmässige Komposition tritt bei Dominikus Zimmermann am stärksten hinter die emotionalen Werte zurück. Denn schon in Steinhausen und Günzburg, dann aber vor allem in der Wies verwandelt sich der gebaute Raum zu einer gleichsam naturhaft gewachsenen Schöpfung, die insbesondere in der Fülle eines unendlich abgestuften Lichtes die Beziehung zum Unendlichen schafft und in ähnlicher Weise wie die grossen Meister der gleichzeitigen Musik aus dem Vorübergehenden heraus die Ewigkeit des Zeitlosen gewinnt.

Auf der anderen Seite steht Balthasar Neumann, der mit höchster Verstandeskraft derart seine Raumgebilde kompliziert und die verschiedensten Rhythmen durcheinanderflicht, dass das Ergebnis eine letzte Sublimierung ist, in welcher sich der Raum aus der nüchternen Wirklichkeit gelöst hat.

*

In einer ersten Stufe der von ungefähr 1650 bis 1770 dauernden Gesamtentwicklung hatten die in Süddeutschland

[42]) *R. Zürcher:* Zum Problem des Illusionismus in der neueren Malerei, in: Artis II, 1961.

tätigen Italiener und Graubündner, doch in ihrer Art auch die Vorarlberger Räume geschaffen, an denen Sinne und Verstand annähernd gleichen Anteil besassen. Die folgende, durch das erste Drittel des 18. Jahrhunderts gegebene Stufe hatte insbesondere in den Schöpfungen der Asams das Sinnenerlebnis bis zum heiligen Rausch gesteigert, demgegenüber das rationale Verstehen des Baues zurücktrat. In den folgenden Jahrzehnten, dem Rokoko, in denen der süddeutsche Kirchenbau seine eigentliche Vollendung findet, löst sich die körperhafte Fülle und es klärt sich die sonore Farbigkeit der vorangehenden Phase zu einer Aufklärung im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Farben hellen sich auf und geben der lichten Folie des Weiss einen um so grösseren Raum. Die Proportionen weiten und straffen sich zugleich in den für das Rokoko bezeichnenden Spannungen. Doch die messbare, unmittelbar erfassbare Realität bleibt weiterhin überwunden. Die Herrschaft der Vernunft erweist sich als bedingt, als Mittel nur, um den Raum in eine Sphäre zarterer Sinnlichkeit und schwebend vieldeutiger Geistigkeit von sublimstem Zauber zu erheben.

Die Jahrzehnte zwischen 1720 und 1770 bedeuten Endphase und Uebergang zugleich: Auf die derart ins Extrem gediehene Auflösung und Entfestigung musste ein Rückschlag folgen. Doch konnte sich die Beruhigung zu einer neuen tektonischen Gesetzmässigkeit nicht mehr auf den bisherigen geistigen Grundlagen vollziehen. Die Transzendenz des Barocks erlischt. Die bildenden Künste sind nicht mehr im Stande, ein Endliches in das Unendliche hineinzustellen. Denn das Endliche, d. i. in unserem Falle der von Menschen geschaffene, künstlerisch gestaltete Raum, hat sich beinahe völlig im Unendlichen aufgelöst. Es ist nun nicht mehr möglich, das Uebersinnliche weiter zu versinnlichen und umgekehrt, in allem Diesseits bereits ein Jenseits ahnen zu lassen. Die Sphären trennen sich.

Was in einem zunächst feierlich getragenen, dann immer beschwingteren Rhythmus als geheime Musik die Räume des Barocks durchzogen hatte, löst sich nun von der Architektur. Die Musik bleibt die das Jahrhundert dominierende Kunst, aber sie zieht sich aus den übrigen Künsten zurück. Und ähnlich absolut wird nun auch der Geist, der in der Philosophie und der Gedanken-Dichtung des deutschen Idealismus seine eigenen Wege geht.

Die Architektur des jetzt beginnenden Klassizismus vermag [43]) zwar noch in einzelnen Gegenden, so gerade in Schwaben aus einer hier seit je vorhandenen Geistigkeit noch einzelne stattliche Werke zu schaffen. Aber es sind Räume, die nicht mehr durch die beschwingte Kurve, sondern durch die starren Formen einer elementaren Geometrie geformt sind. Der reine Kreis bestimmt, losgelöst von An- und Abläufen, das feierlich einfache Säulenrund von St. Blasien, und wo die barocke Synthese noch weiter wirkt, wie in Wiblingen bei Ulm, geschieht es in mühsam schwerfälliger Auseinandersetzung mit den starr und massiv gewordenen Mantelformen des Louis XVI. Das reine Rechteck bestimmt die Saalkirchen von Buchau und Wurzach, und ähnlich hart wie die Winkel des Grundrisses stossen nun auch Wand- und Wölbungszonen zusammen. Eine von Grund auf andere Gesinnung demonstriert in betont puristischer Klarheit ein neues Ethos, für das der Raum nicht mehr als nur den neutralen Rahmen, wenn nicht sogar nur eine tote Schale darstellt. Mit dem Tode der grossen Baumeister des Rokoko endet nicht nur eine Generation, sondern eine jahrhundertelange Entwicklung, und es zeichnen sich schon in den ersten Bauten des Klassizismus völlig neue Grundlagen ab [44]).

[43]) *Ilse Hoffmann:* Der süddeutsche Kirchenbau am Ausklang des Barock, 1938.

[44]) Das Grundlegende dieser Wende ist von der Malerei aus immer wieder von *Theodor Hetzer* betont worden, am grundsätzlichsten in seinem Aufsatz: Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800, in: Aufsätze und Vorträge I, 1957.

Adresse des Verfassers: Prof. Dr. *R. Zürcher,* Freudenbergstrasse 103, Zürich 44.

Der künftige Ausbau der Bahnanlagen im Raume Basel – Muttenz

DK 656.21

Der Bahnhof Basel umfasst zwischen dem Birsigtal und Pratteln einen ganzen Komplex von Anlagen, die vor Jahrzehnten entstanden sind, den heutigen Grossverkehr aber nur noch mit Mühe zu bewältigen vermögen. Der aus dem Jahre 1907 stammende Personenbahnhof dient auf seiner Westseite dem Verkehr mit Frankreich und auf der Ostseite demjenigen mit der Schweiz und mit Deutschland. Oestlich davon, unmittelbar anschliessend, liegt der Güterbahnhof Wolf, bei weitem die verkehrsreichste Güteranlage der SBB. Eng damit verschachtelt und zum Teil auch noch in den Bereich des Personenbahnhofes hineinragend folgt der Rangierbahnhof Wolf, der die Güterzugsbildung Richtung Frankreich und Deutschland besorgt. Weiter östlich schliesst der Rangierbahnhof Muttenz [1]) an, der zur Entlastung des Bahnhofes Wolf seit 1932 die Güterzugsbildung Richtung Schweiz gewährleistet und selbst an der Grenze seiner Leistungsfähigkeit angelangt ist. Noch weiter östlich finden wir schliesslich den wichtigen Trennungsbahnhof Pratteln, wo sich die Linien nach Stein-Säckingen und Olten verzweigen und sich die schienengleichen Kreuzungen bei der grossen Zugszahl äusserst nachteilig bemerkbar machen. Der Personenbahnhof Basel SBB einerseits und der Rangierbahnhof Muttenzerfeld anderseits sind durch die zunächst einspurige und vom Punkt der Vereinigung dieser beiden Linien an neuerdings doppelspurige Verbindungsbahn mit dem Badischen Bahnhof der Deutschen Bundesbahn und den Häfen von Klein-Hüningen verbunden. Die letzte Lücke in dieser Doppelspur wird zur Zeit durch den Bau der neuen Rheinbrücke [2]) geschlossen.

[1]) Siehe ausführliche Beschreibung in SBZ Bd. 94, S. 313 ff (1929).

[2]) Kurze Beschreibung in SBZ 1961, S. 78 (mit Lit.-Angaben).

Der Personenbahnhof als Ganzes bildet seit langem ein Sorgenkind der SBB. Auf der Westseite, im sogenannten Elsässerbahnhof, herrscht oft ein unerträglicher Platzmangel. Erschwerend kommt dazu, dass keine Gleise für den direkten Uebergang von Zügen Frankreich—Schweiz und umgekehrt zur Verfügung stehen. Die Erstellung solcher direkter Gleise kann erst in Betracht gezogen werden, wenn der nötige Platz dafür geschaffen wird. Die Anpassung der gesamten Basler Bahnhofanlagen an den ständig wachsenden Verkehr hat eine gemeinsame Voraussetzung: die Entfernung des Rangierbahnhofes Wolf. Es werden folgende Phasen notwendig werden: 1. Bau des neuen Rangierbahnhofes Muttenzerfeld, rheinwärts der heutigen Anlage. 2. Aufhebung des Rangierbahnhofes Wolf und Verlegung seiner Zugsbildungsaufgaben auf die neue Anlage Muttenzerfeld. 3. Verlegung der Eilgutanlage in Richtung Güterbahnhof Wolf. 4. Bau einer neuen Transitpost und weiterer Postanlagen über den Perrons längs der Peter-Merian-Brücke und auf dem Areal des heutigen Eilgutes. 5. Verlegung der Transitpost in die neuen Postbauten und Abbruch des südlich des Elsässerbahnhofes gelegenen Transitpostgebäudes. 6. Neugestaltung der Perronanlagen des Elsässerbahnhofes mit Gleisen für den direkten Uebergang von Zügen Frankreich—Schweiz.

Diese Verbesserung wird somit erst in der letzten Phase zu erreichen sein. Es galt daher, durch die Verwendung der modernsten Mittel der Sicherungstechnik noch ein mehreres aus der Anlage herauszuholen und bei gleichzeitiger Erhöhung der Sicherheit den Betriebsablauf noch weiter zu beschleunigen. Dieses Ziel hat mit den beiden neuen Stellwerken, dem seit einigen Jahren bestehenden Rangierstellwerk West und dem vor kurzem in Betrieb genommenen Stellwerk Ost, weitgehend erreicht werden können.