

Fidler, Petr

Giovanni Giacomo Tencalla

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1993-1995, vol. 42-44, iss. F37-39, pp. [85]-104

ISBN 80-210-1407-5

ISSN 0231-5025

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110757>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR FIDLER

GIOVANNI GIACOMO TENCALLA*

In Erinnerung an gemeinsame Jahre am Brüner Denkmalamt und in Dankbarkeit für zahlreiche Hilfeleistungen, ohne die auch diese Abhandlung nicht möglich wäre...

Die Personalunion zwischen dem Fürsten und seinem Hofarchitekten ging im Seicento automatisch mit dem Tod des ersteren und der Auflösung seines Hofstaates zu Ende. So war es auch in Valtice/Feldsberg, wo Giovanni Battista Carlone nach dem Tod seines Auftraggebers Fürst Karl von Liechtenstein 1627 das Amt des fürstlichen Hofarchitekten niederlegen mußte.¹ Sein Nachfolger — Giovanni Giacomo Tencalla — kam nach Valtice im Gefolge des Bruders des Verstorbenen, Fürst Maximilian von Liechtenstein.²

-
- * Mit dem Architekten G. G. Tencala befaßte sich der Verfasser im Rahmen seiner Innsbrucker Habilitationsschrift von 1990. P. Fidler, *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*, Innsbruck 1990, S. 121–140.
- 1 V. Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler*, Wien 1910, S. 18. Zu G. B. Carlone vgl. P. Fidler, *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*, Innsbruck 1990, S. 69–119.
- 2 G. Wilhelm, *Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehung zu Kunst und Wissenschaft*, Liechtensteinsche Kunstgesellschaft 1976, S. 35f. Maximilian von Liechtenstein, der jüngere Bruder von Karl von Liechtenstein, folgte seinem in der Politik erfolgreichen Bruder auch in der Brautwahl und heiratete die jüngere Schwester seiner Schwägerin, Katharina Šembera von Boskovice. Beide Hochzeiten, die zu ihrer Zeit Aufsehen erregten, begründeten ökonomisch den Aufstieg des Hauses Liechtenstein. Durch seine Frau gewann Maximilian die ertragreichen mährischen Herrschaften Bučovice, Pozovice und Nový Hrad. In Niederösterreich saß Maximilian auf Rabensburg und Hohenau. Maximilians Hofkarriere hängt eng mit seinem für die Kaiser Ferdinand II. und Ferdinand III. geleisteten Kriegsdienst zusammen. Er machte sich vor allem als Artillerist einen Namen, und zwar nicht nur als Praktiker, sondern auch als Verfasser von theoretischen Abhandlungen. 1601 wurde er zum Reichshofrat, 1613 zum Oberst-Stallmeister ernannt, 1623 in den erblichen Reichsfürstenstand erhoben. Seit 1638 kommandierte er die Grenzfestung Győr in Ungarn, wo er auch die Umbauarbeiten leitete und wo er schließlich 1643 starb. Vgl. auch T. Winkelbauer, *Repräsentationsstreben, Hofstaat und Hofzeremoniell der Herren bzw. Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, *Opera Historica* 3, Editio Universitatis Bohemiae

Maximilian von Liechtenstein widmete dem Ausbau und der Ausstattung seiner Schlösser große Aufmerksamkeit. So baute er die Schlösser Rabensburg und Ždánice/Steinitz aus. Im Hof des Schlosses Bučovice/Butschowitz ließ er einen monumentalen Brunnen, im Ort selbst eine neue Pfarrkirche errichten. Gemeinsam mit seinem älteren Bruder Karl förderte Maximilian auch den Bau des Paulanerklosters mit der Kirche in Vranov/Wranau bei Brünn, wo er die Familiengruft errichten ließ. Als Karl von Liechtenstein 1627 starb, übernahm Maximilian die Vormundschaft für dessen Sohn Karl Eusebius und setzte für den unmündigen Erben die vom Vater in Angriff genommene Bautätigkeit in Valtice und in Lednice/Eisgrub fort. 1630 empfahl Maximilian seinen Hofarchitekten Giovanni Giacomo Tencalla den Wiener Dominikanern für den Bau ihrer Klosterkirche.

Wie lange Giovanni Giacomo Tencalla 1630 bereits im Dienste Maximilians war, wissen wir genauso wenig, wie wir über die Laufbahn Tencallas vor 1630 informiert sind. Die Lebensdaten Giovanni Giacomos lassen sich in ein paar Worten zusammenfassen. Seine Familie stammte aus Bissone, wo sie bereits 1536 urkundlich überliefert ist.³ Giovanni Giacomo war der Sohn von Cristoforo Tencalla und Polissena Maderno — einer Cousine des berühmten römischen Architekten Carlo Maderno. Cristoforo Tencalla starb vor 1632.

Giovanni Giacomos Geburts- und Todesjahr sind nicht bekannt. Er war mit Giulia Bianchi di Campione verheiratet. Am 10.9.1623 wurde in Bissone ihr Sohn, der spätere berühmte Freskomaler Carpofofo Tencalla getauft, am 23.2.1630 die Tochter Polissena Francesca. Giovanni Giacomos Aufenthalte in Bissone sind noch in der Wintersaison 1628-29 und 1630-31 urkundlich belegt.⁴ Sein Bruder Giovanni war Stukkateur und später ebenfalls, wie auch ein anderes Mitglied des „Familienclans“, Bernardo Bianchi, im Dienste von Maximilian von Liechtenstein in Valtice tätig.

Laut einer Urkunde starb Giovanni Giacomos Frau Giulia Tencalla 1647 als Witwe, nach einer anderen starb in Bissone ein Giovanni Giacomo Tencalla erst am 2.10.1653.⁵

1629 arbeitete Giovanni Giacomo Tencalla in Polen, wohin ihm 1631 sein Bruder Giovanni folgte.⁶ Ab 1633 ist in Polen auch die Tätigkeit des ebenfalls aus Bissone stammenden Baumeisters Costante Tencalla bezeugt, der bald zum königlich polnischen Architekten avancieren sollte.⁷ Damals war Giovanni Giacomo jedoch bereits in Österreich. In Valtice übernahm Tencalla nach Giovanni Battista Carlone den Bau der dortigen Liechtensteinschen Pfarrkirche, den er bis 1638 führte. Am 23.10.1638 stürzte die Valticer Kirchenkuppel ein, und Ten-

Meridionalis, České Budějovice 1993, S. 171–198.

3 A. Lienhard-Riva, *Armoriale Ticinese*, Lausanne 1945, S. 474f.

4 L. Brentani, *Antichi Maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, Como 1963, VII, S. 98f.

5 Ebenda.

6 A. Lienhard-Riva, (zit. in Anm. 3) S. 474.

7 M. Karpowicz, *Artisti Ticinesi in Polonia nell' 600*, Ticino 1983 S. 87ff.

calla wurde in Ungnaden entlassen. Seine Stelle und die Aufgabe, die Valticer Bautätigkeit fortzusetzen, übernahm sein ebenfalls aus Polen berufener Bruder Giovanni Tencalla.⁸ Noch 1639 wandte sich Fürst Gundacker von Liechtenstein an beide Brüder mit dem Ersuchen, einen geeigneten Ersatz für den entlassenen Baumeister Pietro Colomba nach Moravský Krumlov/ Mährisch-Kromau zu vermitteln. Möglicherweise war Giovanni Giacomo Tencalla auch der Urheber der Pläne für die dortige seit 1633 umgebaute fürstliche Residenz sowie für die Bautätigkeit der Kromauer Piaristen.⁹ Das weitere Schicksal des „Versagers“ Giovanni Giacomo entzieht sich unserer Kenntnis.

Die mährische Barockforschung hält Giovanni Giacomo Tencalla für einen der Hauptakteure der lokalen Architekturgeschichte des Seicento und schreibt ihm in Südmähren zahlreiche Bauten zu.¹⁰ In Wien ist Giovanni Giacomo Tencalla lediglich als Architekt der Dominikanerkirche Sta. Maria Rotonda nachweisbar.¹¹

Das Oeuvre Tencallas muß jedoch im Lichte der neuesten Erkenntnisse revidiert und stilkritisch überprüft werden. Seine Urheberschaft beim Bau des Brünner Stadtpalastes des Kardinals Franz Dietrichstein auf dem Krautmarkt aus den Jahren 1614-1620 ist genauso fraglich wie seine Planung der Mikulover *casa santa* von 1625 für denselben Bauherrn — es sei denn, die Nachricht über Tencallas Aufenthalt in Polen vor 1629 würde berichtigt werden. Andererseits ist Tencallas Planung der St. Anna-Kirche in Mikulov/Nikolsburg für den Nefen und Nachfolger des Kardinals — Fürst Maximilian von Dietrichstein (1636-55) gesichert. Im Liechtensteinschen Dienste baute Tencalla auch das Gestüt in Dobra bei Úsov und arbeitete an Schloß und Garten in Lednice — 1632 Entwürfe für die Gartenbalustraden und für sechs von Pietro Maderno ausgeführte Springbrunnen.¹² Er entwarf auch den Brunnen im Schloßhof in Bučovice. Man schreibt ihm den Bau der Paulanerkirche in Vranov bei Brünn zu und stellte seine Autorschaft beim Umbau des Liechtensteinschen Schlosses in Ždánice zur Diskussion. Eine Erweiterung des Oeuvres Giovanni Giacomo Tencallas könnte auch eine Überprüfung der im Auftrag oder mit der Unterstützung des Fürsten Maximilian von Liechtenstein entstandenen Bauten in Mähren und in Österreich bringen.

8 V. Fleischer, Fürst (zit. in Anm. 1) S. 18-27, 31ff., 84. Kurzfristig leitete den Bau auch der Brünner Baumeister Andrea Erna.

9 F. Wilhelm, Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein, Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts XII, 1918, Beiblatt 25, S.36f.

10 Z. Kudělka, in *Dějiny Českého výtvarného umění II/1*, S. 279ff.

11 E. Iby, Innenraum der Dominikanerkirche. Vergleich-Kirchentypus des 17. Jahrhunderts in Wien, Aufnahmearbeit SS 1978, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien.

12 Präzise Angaben zu der Tätigkeit Tencallas für die Familie Liechtenstein bringt auch H. Haupt in seinem mir freundlicherweise zur Verfügung gestellten Manuskript über die Kunsttätigkeit von Karl Eusebius von Liechtenstein.

Die Dominikanerkirche Santa Maria Rotonda in Wien

Den fürstlichen Hofarchitekten Giovanni Giacomo Tencalla würden wir vergebens in den Wiener Tauf- und Ehematrikeln suchen. Auch sein bisher einziges bekanntes Wiener Werk — die Wiener Dominikanerkirche — kam auf Vermittlung seines Dienstgebers zustande. Der Wiener Kirchenbau hängt nicht nur chronologisch, sondern auch formal mit der Valticer Pfarrkirche zusammen. Beide Kirchenbauten sind nichts anderes als lediglich Variationen über das gleiche Raumthema.

Die Wiener Dominikanerkirche Sta. Maria Rotonda wurde 1631-1675 an der Stelle des alten Ordensgotteshauses erbaut.¹³ 1616 erlaubte Kaiser Mathias den Dominikanern, für den Neubau Geld zu sammeln. In seinem Nachfolger Kaiser Ferdinand II. fanden sie einen tatkräftigen Förderer. Anlässlich der Vermählung des Kaisers Ferdinand II. mit Maria von Spanien legte der Kaiser ein Gelübde ab, der Muttergottes eine Kirche zu erbauen und dem Bau 200 Gulden monatlich zu widmen. 1630 wurde eine Gründungsmedaille von Donat Stark, 1631 eine zweite von Christian Maler geprägt.¹⁴

Bereits am 1.5.1630 wurde ein Bauvertrag mit Giovanni Giacomo Tencalla, dem Architekten des Fürsten Maximilian von Liechtenstein, abgeschlossen.¹⁵

-
- 13 K. Lind, Erinnerung an die Wiener Dominikanerbastei, Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, XXXI/1895 S. 100-116. E. M. Prantner, Die Dominikanerkirche in Wien, Wien 1912. G. Prischnik, Die Rosenkranz-Basilika der Dominikaner zu Wien, Wien 1957. I.W. Frank, Zur Gründungsgeschichte des Wiener Dominikanerklosters, in: Festschrift F. Loidl zum 65. Geburtstag, Bd 2, Wien 1970, S. 53-104. E. Iby, Aufnahmearbeit (zit. in Anm. 11) wo auch die komplette ältere Bibliographie angegeben wurde. M. Lechner, Die Kloster- und Pfarrkirche zu den Dominikanern in Wien, Festschrift 350. Jahrestag der Weihe (1634-1984), Wien 1984, S. 18-34. Der mittelalterliche Kirchenbau der Wiener Dominikaner (1225) litt wegen seiner exponierten Lage an der Stadtmauer unter den Wien bedrängenden Kriegseignissen. Im 16. Jahrhundert mußte der Chor abgetragen und zum Bau der Bürgerbastei verwendet werden. Die in der Reformationszeit dezimierte Ordensgemeinde durfte erst im zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts aufatmen und an einen Kirchenneubau denken.
- 14 Die Medaille von D. Stark zeigt ein Modell der zukünftigen Kirche mit Maria, die ihr Kind dem knieenden Herrscher aus dem Hause Habsburg präsentiert. Den gleichen dynastischen Anspruch erhebt auch die zweite, 1631 geprägte Gründungsmedaille der Dominikanerkirche. Der Medailleur Christian Maler übernahm im großen und ganzen die Komposition seines Vorgängers. Er vereinfachte einerseits die Fassadengestaltung des Architekturmodells, andererseits zeigt er bereits die später ausgeführte Ostlösung mit zwei Türmen. E. Iby, Aufnahmearbeit (zit. in Anm. 11) S.7, Anm. 15. Die Unterschiede der auf den beiden Medaillen überlieferten Kirchenmodelle könnte man durch eine Planänderung erklären. (Vgl. die Gestaltung der Ostpartie mit der Kuppel!) Andererseits darf man jedoch die Aussagekraft der beiden schematischen Darstellungen nicht überschätzen.
- 15 E. Iby, Aufnahmearbeit (zit. in Anm. 11) Beilage. Der Architekt verpflichtete sich gegenüber dem Dominikanerprior Johannes de Valdespino, für 300 fl. jährlich die Bauaufsicht bis zur Vollendung des Baues auszuüben, alle Pläne sowohl für den Steinmetzmeister Giacomo Petrucci (?) als auch für die Maurermeister zu liefern und die Einhaltung des Projektes zu überwachen. (Diese Praxis dürfte sich wohl in Anbetracht der Verpflichtungen Tencallas in Mähren, wo seine ständige Anwesenheit Voraussetzung für einen zügigen Fortgang der aus-

Am 10.9.1630 wurde auch ein Vertrag zwischen den Maurermeistern Johann Jakob Spazzo — kaiserlicher Werkmeister, Cipriano Biasino — Bürger und Baumeister in Krems und Antonio Canevale auf der einen Seite und dem Prior Johannes de Valdespino auf der anderen Seite paraphiert.¹⁶

Am 5.5.1631 fand in der alten Kirche der letzte Gottesdienst statt, und am 29.5.1631 legte Kaiser Ferdinand II. feierlich den Grundstein zum Neubau. Nach der anfänglichen Baueuphorie geriet die Bauausführung ins Stocken. Die notorisch leere kaiserliche Kasse konnte dem kaiserlichen Versprechen nicht nachkommen, und 1633 eröffnete der Prior seinen Mitbrüdern die bevorstehende Baueinstellung. Der Konvent beauftragte ihn jedoch, den Bau um jeden Preis fortzusetzen, so daß bereits am 1.10.1634 die Kirche — ohne Kuppel, daher mit einer provisorischen Überdachung der Vierung — in Anwesenheit des Kaiserhofes geweiht werden konnte.¹⁷ Man nahm von dem ursprünglichen Projekt einer Tambourkuppel später Abstand, und 1666-74 wurde die Vierung mit einer Flachkuppel abgeschlossen. Ein Jahr später war auch die Kirchenfront unter Dach und Fach. Ungeachtet der Schwierigkeiten mit der Kuppel wurde die Ausstattung der Seitenkapellen fortgesetzt und zusammen mit der Stuckierung und Freskierung der Kuppel und der Gewölbe im Presbyterium und im Schiff bis 1676 abgeschlossen. In diese Bauperiode fällt auch die Errichtung der kaiserlichen Oratorien.¹⁸

gedehnten Bautätigkeit der Familie Liechtenstein war, nicht bewährt haben. Auf alle Fälle werden wir den Namen Giovanni Giacomo Tencalla im Zusammenhang mit dem Bau der Dominikanerkirche nicht mehr hören).

- 16 Ebenda. Im Vertrag wurden die Abtragung der alten Kirche inklusive ihrer alten Fundamente und die Aushebung der neuen Fundamente für die neue Kirche mit ihren Kapellen vereinbart. Der Bau sollte dann nach einem Holzmodell von Giovanni Giacomo Tencalla ausgeführt werden — mit Vorbehalt der Berücksichtigung etwaiger Änderungswünsche seitens des Bauherrn. Der Vertrag bringt auch die genauen Maße der zu erbauenden Kirche, was die Rekonstruktion des verschollenen Projektes möglich macht.
- 17 E. Prantner, Dominikanerkirche (zit. in Anm. 13) S. 13ff., E. Iby, Aufnahmearbeit (zit. in Anm. 11) S. 9f. Um welchen Preis der Bau realisiert werden konnte, sollte sich bald zeigen: Als 1635 die Inangriffnahme des Kuppelbaues gefördert wurde, sahen sich die Baumeister außerstande, diesem Wunsch des Bauherrn nachzukommen mit der Begründung, daß sie bei dem Bau wider den ursprünglichen Vertrag die Fundamente des mittelalterlichen Vorgängerbaues benützt und die Vierungspfeiler für eine hohe Tambourkuppel nicht stark genug ausgeführt hatten. Diese Feststellung gab Anlaß zu einem gegen die Baumeister und ihre Erben bis zum Jahre 1682 geführten Prozeß. Die Sparmaßnahmen während des Baues brachten den Bäumeistern seitens der Mönche Kritik ein: Die Oratorien seien um drei Schuh niedriger gebaut worden und erinnerten an „Backöfen“. Einem 1646 anlässlich einer Kirchenbaubesichtigung im Laufe des Prozesses verfaßten Protokoll sind auch andere festgestellte Bauschäden zu entnehmen, für die jedoch die Baumeister jede Verantwortung ablehnten. Was die Tambourkuppel anlangte, erklärten sie sich bereit, diese auf eigene Gefahr auszuführen — vorausgesetzt, der Konvent würde für diesen Mehraufwand Baumaterial zur Verfügung stellen. Aus dem obigen Streit ist ersichtlich, inwieweit die ursprüngliche Raumkonzeption von G. G. Tencalla während der Realisierung „verfälscht“ wurde.
- 18 Die künstlerische Ausstattung der Dominikanerkirche ist ein „Kollektivwerk“ von zahlreichen Wiener Hofkünstlern. Das Presbyterium und die Querhausarme freskierte Giovanni

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Dominikanerkirche für die Wiener Sakralarchitektur um 1630 kann nicht hoch genug gewürdigt werden. Bereits ein Vergleich mit der soeben fertiggebauten Universitätskirche von Giovanni Battista Carlone zeigt überzeugend die Reichweite von Tencallas künstlerischer Erneuerung. Die Wiener Universitätskirche mit ihrem „trockenen“ Raumschema einer kontinuierlichen, lediglich durch eine „leise“ Lichtäsur des letzten Seitenkapellenpaares gebremsten Raumflucht wurde nun mit einem durchgestalteten Raumschema einer interessanterweise mit der Familie Liechtenstein assoziierten Kirchenbautengruppe konfrontiert. Die Valticer Pfarrkirche und die Wiener Dominikanerkirche (Fürst Maximilian) sowie die Karmeliterkirche in Wien (Fürst Hartmann) vertreten in unserer Seicento-Architektur den Raumtypus einer Saalkirche mit basilikalem Querschnitt mit einem völlig entwickelten Querhaus und einer flachen Vierungskuppel. Im einzelnen weichen die Raumlösungen in der obigen Gruppe freilich voneinander ab.

Die Dominikanerkirche ist ein dreijochiger hoher Saal mit drei tiefen Seitenkapellenpaaren und einem eingezogenen Vorjoch für die Orgelempore. Die Kirche hat ein Querhaus und ein kurzes einjochiges, gerade abgeschlossenes Presbyterium. Die Seitenkapellen sind miteinander verbunden. Oberhalb der Seitenkapellen fanden noch gedrungene Emporen Platz. Über den beiden Sakristeien befinden sich Oratorien. Der Kirchensaal ist mit einer Tonne mit Gurten und Stichkappen gewölbt. Die Schubkräfte des Saalgewölbes werden durch die Quertonnen der Seitenkapellen aufgefangen. Die Last der flachen Pendantivkuppel über der Vierung wird durch die Quertonnen der Querhausarme und durch die Tonne des Presbyteriums eliminiert.

Die Raumkomposition der Dominikanerkirche besteht aus ziemlich isolierten Raumeinheiten, deren Addition einfachen Proportionsregeln folgt. Der Kirchen Grundriß ist einem langen Rechteck mit dem Seitenverhältnis 1:2 eingeschrieben. Das gleiche Maßverhältnis liegt auch den Proportionen des Kirchensaales zugrunde und läßt sich im Verhältnis der Seitenkapellen zum Saal feststellen. Die Tiefe des Vierungsrechteckes (kein Quadrat!) entspricht einem Viertel der Kirchengrundrißlänge. Die Höhe des Saales gleicht etwa dessen Länge und trägt daher dessen doppelte Breite.

Die axiale Lichtführung in den einzelnen Raumkomponenten betont deren exklusive Stellung im Raumgebilde der Kirche. Das Prinzip der Raumaddition fand seinen Ausdruck auch in der Wandgestaltung. Die separaten Pilastergerüste der Seitenkapellenarkaden und der extrem hohen Saalwände sind lediglich „verzahnt“. Die Seitenkapellen sind axial auf den Saal bezogen und ihm untergeordnet.

Giacomos Sohn Carpofo Tencalla. Das Langhaus schmückten Fresken von Matthias Rauchmüller, das nicht mehr erhaltene Seicento-Kuppelfresko malte Nikolaus van Hoy. Der Stuck G. G. Tencalla gilt als anonym. An den Altarbildern beteiligten sich im 17. Jahrhundert Tobias Pock, Frans Leuyx, Johannes Spillenberger u.a.

Sowohl die Wand- als auch die Gewölbegestaltung betont die räumliche Exklusivität des Kirchensaales. Die Raumkomponenten des Ostteiles — Vierung, Querarme und Presbyterium — bilden ebenfalls eine Raumeinheit, die auch bei der ausgebliebenen Lichtkrone der ursprünglich geplanten Tambourkuppel eine stark zentralisierende Tendenz aufweist.

Das System der Stuckdekoration der Dominikanerkirche hat bereits Inge Schemper analysiert.¹⁹ Es läßt sich eine planmäßige Ausführung nach Kapellenpaaren annehmen. Die Zuschreibung des Stuckdekors an konkrete Wiener Werkstätten wäre bei dem heutigen Forschungsstand mehr als gewagt. Ein Anteil Giovanni Tencallas — der die Architekturen seines Bruders Giovanni Giacomo auch in Valtice und in Mikulov mit Stuck schmückte — läßt sich vor allem in den Seitenkapellen nicht ausschließen.²⁰

Das äußere Erscheinungsbild der Dominikanerkirche ist heute durch Anbauten des 19. Jahrhunderts im Osten und durch die Nivellierung des Straßenniveaus vor dem Kircheneingang im Westen verändert.²¹ Die westliche Kirchenfront machte Wien mit dem im Rom Carlo Madernos üblichen Schema einer turmlosen Fassade bekannt. Die Wiener Fassade zeigt auch die für den römischen Typus charakteristische Konzentration der architektonischen Kräfte auf die Mitte hin. Sie ist zweigeschossig mit einem Giebelaufsatz und wird in der Mitte — in Wien erstmalig — durch einen Risalit hervorgehoben. Sowohl dem

19 I. Schemper, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1983, S. 57-69.

20 Die Wandgestaltung im linken Querarm nimmt eine besondere Stellung innerhalb des Architektur- und Dekorationssystems der Kirche ein. Die feine Reliefschichtung seiner Portalarchitektur mit Segmentgiebeln und das gekonnte spannungsvolle Ausfüllen der Lisenenrahmenrücklagen durch fortlaufende Rahmen-Kartuschen-Bänder verraten eine andere Architekturauffassung, die man in der Nähe Filiberto Lucheses ansiedeln möchte. Schließlich war er um 1655, als die im Auftrag der Familie Abensberg-Traun in dem linken Querarm errichtete Kapelle dekoriert wurde, auch anderswo für denselben Bauherrn tätig. Vgl. P. Fidler, Filiberto Luchese — Ein vergessener Pionier der österreichischen Barockarchitektur?, Römische Historische Mitteilungen 30, 1988, S. 177-198. P. Fidler, Architektur (zit. in Anm. 1), S. 196-201.

21 Es mußte hier eine Freitreppe errichtet werden. Die Frontispizproportionen erfuhren dadurch eine ungünstige Höhenstreckung. Durch die östlichen Anbauten verlor die mit Rücksicht auf die Fernsicht als eine Doppelturmfront konzipierte und in die Stadtmauer eingegliederte Ostseite der Kirche ihre Wirkung. Eine freilich in den Proportionen etwas verzerrte Abbildung des ursprünglichen Erscheinungsbildes der Kirchenfront in der Postgasse bieten die Zeichnungen von W.W. Praemer. (von ihm auch ein Längsschnitt der Kirche) und S. Kleiner, bzw. der Stich S. Kleiners, Wahrhaftige und genaue Abbildung... I., Augsburg 1724, Taf. 8. H. Tietze, Wolfgang Wilhelms Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des XVII. Jahrhunderts, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXXII/4, Wien 1915, S. 379 (Abb. 94, 96, 100) Obwohl das Fassadenschema der Wiener Dominikanerkirche römischer Herkunft ist, lassen sich für ihr architektonisches Instrumentarium Vorbilder in der zeitgenössischen lombardischen Architektur finden. (Bissone, S. Rocco, Mailand, S. Vittore al Teatro, S. Ivenzio in Gaggiano, S. Vito e Pasqiorolo, insbesondere s. Werke von Ercole Turati — S. Paolo und S. Ivenzio in Gaggiano/Mailand).

Risalit als auch den Rücklagen ist ein Pilastergerüst vorgeblendet. Die ionischen Kapitelle mit Cherubsköpfen und Früchtestons gehören dem gleichen Typus an wie die Kapitelle im Kircheninneren.

Mit sparsamen, jedoch raffinierten Mitteln erzielte der Architekt die Betonung der Fassadenmitte. Ihre Portalachse wurde in die durch eine Unterbrechung des Pilastergerüsts entstandene „Leere“ eingesetzt. Das Pilastergerüst dramatisiert den Rhythmus der Achsenbreiten, in dem es zur Mitte hin geschichtet wird. Auch die Verkröpfung des Gebälks und des weit ausladenden Gesimses hilft, die architektonischen Kräfte zu sammeln. Für die Gestaltung des dreiaxigen Attikageschosses wurde im großen und ganzen das soeben beschriebene Schema des Untergeschosses übernommen.

Das Ädikulaportal mit einer Statuennische im gesprengten Segmentgiebel wird von Pilastern mit vorgeblendeten korinthischen Halbsäulen flankiert. Die Portaleinfassung ist gehört und hat einen abgetreppten und mit einem geflügelten Cherubskopf besetzten Türsturz. Sowohl die Profilierung des Portals als auch jene der Statuennischen verraten auf den ersten Blick die Hand Giovanni Giacomo Tencallas, wie der Vergleich z.B. mit dem Formenapparat der St. Anna-Kirche in Mikulov beweist. Die gleiche kantige Profilierung weisen auch die Portale des Dominikanerklosters auf. Die Seitenfassaden der Kirche und die östliche Doppelturmfront werden lediglich durch schlichte Lisenenrahmen gegliedert.

Die Pfarrkirche in Valtice/Feldsberg

Mit dem Bauvorhaben einer neuen Pfarrkirche in Valtice befaßte sich bereits Fürst Karl von Liechtenstein. 1602 lag sogar ein Baumodell vor.²² Zu einer feierlichen Grundsteinlegung nach einem neuen Projekt kam es jedoch erst nach dem Tode Karls unter der Ägide seines jüngeren Bruders Maximilian im Jahre 1631. Die Bauführung hatte bis 1638 dessen Architekt Giovanni Giacomo Tencalla inne. Die Innenausstattung ist ein Werk der Stukkateure Giovanni Tencalla und Bernardo Bianchi. Während der Stuckierung der Kirche stürzte die Kuppel ein, und Giovanni Giacomo Tencalla wurde in Ungnade entlassen. Die Bauführung übernahm 1641 zwar der Brüner Baumeister Andrea Erna, aber der

22 V. Fleischer, Fürst (zit. in Anm. 1) S.17ff. G. Skalecki, Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen, Regensburg 1989, S. 209, Anm. 408. Skalecki vergleicht die Valticer Kirchenfassade mit dem Frontispiz der römischen Kirche S. Atanasio dei Greci von G. della Porta (1580-83). Für den Planurheber des Valticer Kirchenbaues hält er Josef Heintz oder G. M. Filippi. Die Ähnlichkeit der Kirche Della Portas mit Valtice ist jedoch lediglich typologischer Art. Vgl. Typus VII, A bei G. Giovannoni, Chiesa della seconda met... del Cinquecento in Roma, L'Arte, XV/VI, 1912, XVI/I, 1913, XVI/II, 1913, S. 104.

Stukkateur und Bruder des unglücklichen Architekten vermochte sich als entwerfender Baumeister weitgehend durchzusetzen.²³

Das Raumschema der Valticer Pfarrkirche weicht nur im Detail von der Baustruktur der Wiener Dominikanerkirche ab. Die Valticer Pfarrkirche ist ebenso wie ihr Wiener Pendant ein Saal mit basilikalem Querschnitt, mit Seitenkapellen, jedoch ohne Emporen und mit Obergadenfenstern unter den Stichkappen des Tonnengewölbes. Ebenso wie in der Wiener Dominikanerkirche setzt sich der Ostteil der Valticer Pfarrkirche — eine „Dreipaß“-Raumgruppe mit den Querhausarmen und dem Presbyterium, die um den Vierungs-Nucleus unter einer Flachkuppel „geschart“ sind — vom Kirchensaal ab. Unterschiede in der Raumkonzeption der beiden Kirchen lassen sich unter Berufung auf anzunehmende Plänenänderungen im Falle der Wiener Kirche, unterschiedliche Zweckbestimmung und liturgische Aufgaben erklären.²⁴

Die Stuckdekoration und die Wandgestaltung der Valticer Pfarrkirche sind für die Beurteilung der architektonischen Auffassung und der Raumkonzeptionen Giovanni Giacomo Tencallas eine authentische und daher verlässlichere Ausgangsbasis als die Wiener Kirche.²⁵

Die Fassaden der beiden Kirchen Tencallas unterscheiden sich voneinander nur typologisch und variieren das gleiche Schema. Die Valticer Pfarrkirche hat zwar eine Doppelturmfassade, die sich neben dem prächtigen „römischen“ Frontispiz ihrer Wiener Schwester durch ihr architektonisches Instrumentarium ein wenig bescheidener ausnimmt.²⁶ Die Betonung der Fassadenmitte durch einen Risalitenvorsprung und durch den Rhythmus der „Interkolumnien“ des Pi-

23 Die Vollendung der Innenausstattung der Kirche erfolgte erst 1653-1660. 1654 wurden alle Altäre inklusive der Kommunionbänke aus verschiedenen farbigen Marmorsteinen nach Entwürfen von Giovanni Tencalla mit dem Steinmetz Domenico Morelli verdingt. 1655 konnte man mit der Ausmalung der Kirchendecke beginnen. (Wegen der organisatorisch-technischen Probleme holte man sich Ratschläge und die Stellungnahme eines „Stoccotore“) 1654 wurde die alte Sakristei abgebrochen und durch eine größere ersetzt. Die Bauführung lag weiterhin in den Händen des Baumeisters Andrea Erna. Neben Morelli arbeitete am Bau auch der Steinmetz Giovanni Pietro Salvi. Am 21. Juni — also vierzig Jahre nach Baubeginn — konnte die Kirche geweiht werden. Für weitere Details s.: V. Fleischer, Fürst (zit. in Anm. 1) und H. Haupt, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, Manuskript, Wien. Dem Verfasser bin ich für die freundlicherweise erlaubte Einsicht in sein Manuskript mit Dank verpflichtet.

24 So sind die Seitenkapellen in Valtice miteinander nicht verbunden, und das Emporengeschoß — obwohl vorhanden — blieb geschlossen und lediglich durch Stuckrahmen optisch präsent. Der Ostteil behauptet in Valtice noch stärker als in Wien seine Raumdominanz gegenüber dem Saal, der in Valtice um ein Joch kürzer und mit dem obligaten Vorjoch für die Orgelempore aufgezogen wurde. Siehe Anm. 17.

25 So zeigt sich ganz deutlich die Bemühung des Architekten, den Saalraum optisch vom Ostteil abzugrenzen und ihn als eine in sich ruhende und klar definierte Raumeinheit mit den untergeordneten Raumzellen der Seitenkapellen darzubieten.

26 In ihrem architektonischen System zeigt die Valticer Kirchenfront eine gewisse Ähnlichkeit mit der von Costante Tencalla im damals polnischen Wilno 1634 errichteten St.-Theresa-Kirche der Karmeliten. M. Karpowicz, Artista (zit. in Anm. 7) S. 90.

lastergerüstes sowie durch die Verkröpfung seines Gesimses, das ebenso wie in Wien mit einer Dedikationsinschrift im Fries versehen ist, erfährt jedoch in Valtice im zweiten Obergeschoß mit Rücksicht auf die hohen Türme eine Veränderung. Anstelle von Lisenen wurde dem Obergeschoß ebenfalls ein Pilastergerüst mit ionischen Kapitellen auf einem verkröpften Sockel vorgeblendet. Die tektonische Fassadenkulisse mußte wohl unter Berufung auf die vitruvianischen Regeln der „Supraposition“ die Fortsetzung der Pilasterordnung — diesmal mit korinthischen Kapitellen — auch an den Flanken der Glockengeschosse der Türme erzwingen. Die Bedachtnahme auf „gute Proportion“ zwang schließlich den Architekten, die Wand der Turmobergeschosse durch eingelassene rechteckige Putzfelder „auszufüllen“. Dieses Motiv und die geschuppten Hermenpilaster des großen Kirchenfensters rücken die Valticer Fassade in die Nähe der Front der Wiener Schottenkirche aus der Zeit nach 1643, für die als Architekt der damals auch als Stukkateur tätige Hofingenieur Filiberto Luchese vorge schlagen wurde.²⁷

Die Tätigkeit Giovanni Giacomo Tencallas in Bučovice/Butschowitz

In Bučovice war Tencallas Team seit 1633 mit der Errichtung einer neuen Pfarrkirche und mit der „Modernisierung“ des alten Schlosses beschäftigt. Die vier Ecktürme des Renaissance-Schloßbaues, die wohl von Pietro Ferrabosco stammen, bekamen vor 1633 neue Turmaufsätze, und die Räume im Obergeschoß wurden neu gewölbt. Im Schloß wurde 1637-41 eine neue Kapelle mit Stuckdekorationen und Fresken (?) von Bernardo Bianchi errichtet.²⁸ Als Architekt dieser durch ein Gemälde von 1754 dokumentierten Schloßrenovierung kommt der fürstliche Baumeister Giovanni Giacomo Tencalla in Frage, während die älteren Trakte des Vorhofes wohl in Zusammenhang mit Giovanni Battista Bussi di Antonio — „maestro delle Fabriche del Maximilian Liechtenstein in Buczowicz“ — zu bringen sind.²⁹

Urkundlich für Tencalla gesichert und fast intakt erhalten ist in Bučovice auch ein anderes Werk — der prächtige dekorative, jedoch ohne das ursprüngliche Wasserbecken erhaltene Springbrunnen mit einer Bacchusstatue im dortigen Schloßhof. Die Bedeutung dieser ausdrucksvollen Statuengruppe wurde bereits 1954 von O. J. Blažiček gewürdigt und der Brunnen einem Schüler des Florentiner Bildhauers Pietro Tacca (1577-1621) zugeschrieben und auf 1637 datiert.³⁰

27 Das Valticer Fenster läßt sich urkundlich mit 1643 datieren. Vielleicht ist Luchese mit dem in Valtice als „Stoccotore“ überlieferten „Bauberater“ von 1655 identisch. S. V. Fleischer in Anm. 22.

28 D. Menclová, Státní zámek v Bučovicích, Praha 1954. S. auch H. Lietzmann, Das Neugebäude in Wien, München 1987, 133f. Von einem urkundlich überlieferten Besuch des Antiquars Jacopo Strada in Bučovice 1583 schließt Hilde Lietzman auf seine Planurheberschaft.

29 G. Martinola, Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini, Bellinzona 1963, S. 191

30 J.O. Blažiček, Fontana v Bučovicích, Umění II, 1954, S. 251. Der Bildhauer des Brunnens,

Die Pfarrkirche in Bučovice

Die Bučovicer Pfarrkirche aus der Zeit von 1637–41 war auch vor dem Umbau von 1826 ein Saalraum mit einem „reduzierten“ basilikalen Querschnitt, mit einem eingeschnürten und gerade abgeschlossenen Presbyterium.³¹ Beide Räume sind mit StICKKAPPENTONNEN gewölbt. Im Presbyterium „ruht“ das Gewölbe auf einem ausladenden Gesims, im Saalraum auf den Gebälkabschnitten der Pilastervorlagen der Wandpfeiler. Das reich „gefächerte“ Relief der geschichteten Pilaster schließt optisch den Saalraum sowohl vom Presbyterium im Osten als auch von den Orgelemporen im Westen ab. Hohe, mit Segmentbögen abgeschlossene Obergadenfenster reichen im Saalraum fast bis zum Architrav des Pilastergerüstes hinab. Den mit einer schlichten kantigen Leiste umrahmten Fenstereinfassungen an den Seitenfassaden, die unter segmentbogigen Verdachungen in eine kämpferlose Blendarkade eingesetzt sind, sind wir bereits in einer leicht variierten Form an den Querarmen und am Presbyterium der Val-ticer Pfarrkirche begegnet.

Schloß Rabensburg

Obwohl Fürst Maximilian von Liechtenstein als Vormund des damals noch nicht volljährigen Neffen Karl Eusebius der architektonischen Aufwertung des von ihm verwalteten Liechtensteinschen Majorats große Aufmerksamkeit zuwandte, lag ihm besonders der Umbau seiner eigenen Residenz in Rabensburg am Herzen.³² Das alte Liechtensteinsche Schloß Rabensburg wurde in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts zu seinem Hauptwohnsitz. Fürst Maximilian modernisierte die alte mittelalterliche Feste und versah sie auch mit einem neuen Ehrenhof, wo ein neuer Repräsentationssaal entstand. Zu einer neuen Schloßfestung gehörten freilich im Zeitalter der Gegenreformation und des Dreißigjährigen Krieges auch eine neue Schloßkirche und eine moderne Befestigungsanlage.

Die genauen Baudaten sowie die Namen der in Rabensburg tätigen Künstler und Handwerker sind nicht bekannt. Da der Umbau des Rabensburger Schlosses in die „Dienstjahre“ des Architekten Giovanni Giacomo Tencalla fällt, bieten sich die erhaltenen Architekturformen des Schlosses zu einer Stilkritik an. Für

— Pietro Maino Maderno und das Entstehungsjahr 1635 sind jedoch bereits seit 1910 bekannt. Maderno arbeitete an seinem Brunnen nach einem „disegno date del architetto“, der wohl damals kein anderer als Giovanni Giacomo Tencalla gewesen sein dürfte. V. Fleischer, Fürst (zit. in Anm. 1) S. 31f.

31 C. Kramoliš, *Vlastivěda moravská II.*, Místopis. Bučovický okres, Brno 1900, S. 51ff.

32 Ein Vergleich der umfangreichen Bautätigkeit des Fürsten Maximilian in dem ihm anvertrauten Dominium seiner reicheren Verwandten mit seiner eigenen eher bescheidenen Bautätigkeit zeigt vielleicht, wie er die ihm vom Schicksal angebotene Chance, sich als *fürstlicher* Bauherr zu profilieren, gern wahrnahm.

unsere Stilanalyse stehen auch alte Bauaufnahmen und Schloßansichten zur Verfügung.³³

Die älteste mir bekannte Bauaufnahme des Schlosses Rabensburg von Franz Anton Hillebrand aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt noch die intakte Schloßanlage mit dem Geviert des „alten Schlosses“ und dem trapezförmigen, an der Ostseite lediglich durch einen ebenerdigen Trakt abgeschlossenen Hof des „neuen Schlosses“.³⁴ Die Schloßanlage — südlich des „alten Schlosses“ ergänzt durch den Solitärbau der Schloßkirche und westlich durch Dessins eines kleinen Schloßgartens — bildet eine befestigte „Insel“ mit Ravelins inmitten einer Aulandschaft und ist mit dem „Festland“ durch eine Brücke über den Wassergraben verbunden. In diesem Zustand zeigen das Schloß Rabensburg nicht nur die Zeichnung Delsenbachs aus dem frühen Settecento, sondern auch die Schloßansicht von G.M. Vischer aus dem Jahre 1672.³⁵

Das „alte Schloß“ ist eine dreigeschossige Vierflügelanlage um einen beinahe quadratischen Hof. Dreigeschossig — mit einem oberen Mezzanin — ist auch die Nordseite des „neuen Schlosses“, während ihr Pendant im Süden ein lediglich zweigeschossiger Einfahrtstrakt mit zwei Seitenrisaliten und einem Uhrturm über der Einfahrt bildete. Der Einfahrtstrakt ist in seinem Baukern bereits um 1600 entstanden.³⁶ Die Schloßkirche südlich des „alten Schlosses“ war ein Saal in der Grundrißform eines griechischen Kreuzes mit zwei Seitenkapellen und Emporen.

Der Architekt des Rabensburger Schloßumbaues von 1630 bemühte sich nicht nur um eine Modernisierung der alten Feste oder um ihre Erweiterung. Er stattete den nunmehrigen Wohnsitz des Feldherrn Liechtenstein mit allen den „modernen“ Forderungen entsprechenden Architekturfunktionen aus. Die mächtige Sternfortifikation mit Kanonen auf den Bastionen umschloß die *isola* des Wohnsitzes mit vorgelagerten Wirtschafts- und Repräsentationstrakten. Zur Privatsphäre gehörten auch die Schloßkirche und ein Refugium — ein Garten mit Blumenparterren und einem Teich. Obwohl die bauliche Vereinigung einzelner, ihrem Zweck entsprechend voneinander isolierter Teile noch nicht angestrebt wurde, bemühte sich der Architekt um eine Koordination innerhalb des Baukomplexes sowohl in der Raumgestaltung der einzelnen Teile als auch in der Komposition des Ganzen. Obwohl der Hof für ihn als räumliches Grundelement seine Dominanz behält, gelingt es dem Architekten, die Verbindung der Höfe mit verschiedenen Funktionen, Proportionen und architektonischen Gestalten durch ein Achsennetz der virtuellen Verbindungswege zu einer einheitlichen

33 Boheim, Schloss Rabensburg, Monatsblatt des Altertumsvereines zu Wien, III, 8/1861, Nr. 9, S. 118f. R. Büttner, Burgen und Schlösser in Niederösterreich. Vom Marchfeld bis Falkenstein, Wien 1982, S. 147ff.

34 „Plan des Hochfürst. Schlosses Rabensburg sambt einige gegendt F. A. Hillebrandt könig. Ingenieur“. Fürstlich Liechtensteinsches Hausarchiv Wien, Plansammlung.

35 Fürstlich Liechtensteinsches Hausarchiv Vaduz. G.M. Vischer, Topographia Archiducatus d'Austria Inferioris Modernae, III., Taf. 67.

36 S. die Schloßabbildung aus dem Jahre 1607 im Cod. 10.827, Fol. 25 der ÖNB in Wien.

Raumstruktur zu erheben. Die *isola* war über eine Brücke und durch einen martialischen „Triumphbogen“ zugänglich. Von einem kleinen Vorhof vor dem Einfahrtstrakt mit Zugang zur Schloßkirche — einem architektonischen „Windfang“ — führte die Zufahrtsachse durch das Vestibül des Einfahrttraktes ins Freie des Ehrenhofes hinaus, wo sie in einem point-de-vue — einer reich gestalteten Ädikula an der Wand des Nordtraktes — verankert wird. Die symmetrische Anordnung der um einen trapezförmig sich verbreiternden Ehrenhof gruppierten Trakte bricht die Einfahrtsachse um 90 Grad und führt sie durch ein Portal in den quadratischen Hof des „alten Schlosses“ hinein.

Durch eine klare Raumorganisation und axiale Raumausrichtung zeichnet sich auch der Grundriß des umgebauten Rabensburger Schlosses aus. In der Nordostecke des alten Schlosses plazierte der Architekt ein doppelläufiges Treppenhaus mit einem geschlossenen Kern, der jedoch jeweils von einem der beiden Höfe abwechselnd direkt beleuchtet wird. Durch die geschickt plazierte Stiege waren nicht nur die Wohnräume des alten Schlosses, sondern auch der Saal und die Repräsentationsräume im Obergeschoß des nördlichen Neubaus zugänglich. Eine zweite Stiege, bescheidener im Maßstab, jedoch vom gleichen Typus, befindet sich in der gegenüberliegenden Hofecke des alten Schlosses.

In der Ecke des nördlichen Neubaus interessiert uns vor allem der heute weitgehend seiner einstigen Ausstattung beraubte Festsaal. Der Saal — wie es dem Seicento-Usus entspricht — ist im Grundriß ein Rechteck mit dem Seitenverhältnis 1:2 und nimmt die ganze Traktbreite und die Höhe von beiden Obergeschossen ein. Der Saal ist von drei Seiten beleuchtet und an der kurzen Südseite vom Stiegenhaus und dem „alten Schloß“ her in zwei Achsen zugänglich.³⁷ Die Längsachse des Festsaales wird durch die Wandgestaltung der kurzen Saalseiten betont. Die Triptychon-Komposition des von zwei Fensterachsen flankierten Kamins der Saalaußenwand spiegelt sich an der gegenüberliegenden Saalwand in einer tiefen, von zwei Portalen begleiteten Kapellennische wider. Der Festsaal ist in zwei Achsen auch an die Repräsentationsräume des neuen Hofflügels angeschlossen.

Die schlichten Rabensburger Schloßfassaden hatten lediglich eine horizontale Gliederung durch Kordongesimse. Der parataktischen Reihung der Fenster mit geohrten Einfassungen boten lediglich Eckrustiken Einhalt. Die Fassaden der Schloßkirche mit Thermenfenstern wurden durch Lisenenrahmen hervorgehoben — nicht unähnlich der Fassadengestaltung der wohl gleichzeitig entstandenen Mikulover St. Anna-Kirche. Der wohl ursprünglich als Brunnennische die-

37 Die Stuckierung und die Fresken der Saaldecke, die auch in den Ecken Stichkappen hatte, sind nicht mehr erhalten. In einer tiefen rechteckigen Nische zwischen den beiden Saaltüren, die als Kapellennische diente, befanden sich noch im 19. Jahrhundert Reste des vergoldeten Stuckes und der Fresken. Der mit reichem Stuck und Fresken ausgeschmückte Saal, dessen Wänden ein Lisenengerüst mit ausladendem Gebälk vorgeblendet war, könnte man auch für einen „Ahnensaal“ halten: Noch am Anfang des 19. Jahrhunderts schmückten etwa 50 Portraitbüsten der Liechtensteins „*alla romana*“ die Saalwände.

nende und architektonisch durch eine Ädikula eingefafte point-de-vue des Rabensburger Ehrenhofes entspricht in seinen Formen der Gestaltung der Statuennischen der erwähnten Kirche.³⁸

Die Tätigkeit der Brüder Tencalla im Lustgarten in Lednice/Eisgrub

Die genauen Anteile Giovanni Giacomo und Giovanni Tencallas an dem unter den Zeitgenossen bewunderten Lustgarten in Lednice lassen sich aus den erhaltenen Quellen nur beschränkt ermitteln.³⁹

Der „Abries des gartens zue Eisgrub“ — von Karl Eusebius zusammen mit anderen Bauplänen inventarisiert — gilt heute leider als verschollen, und die Darstellungen der Lednicer Gartengebäude von W. W. Praemer und der Stich von Johann Adam Delsenbach aus dem Jahre 1720 bieten uns nur eine allgemeine Vorstellung über die Gartenanlage in Lednice.⁴⁰

Beide zeigen das Lustschloß zu Lednice noch vor dem letzten neugotischen Umbau.⁴¹ Es handelte sich wohl um einen langen dreizehnachsigen und einein-

38 Die Formparallelen gehen bis ins Detail der Stuckdekoration, die wohl die gleiche Hand verrät und eine Zuschreibung des Rabensburger Stuckes an Giovanni Tencalla, den Bruder des Architekten Giovanni Giacomo, plausibel macht. Die Segmentbogennische des Rabensburger Ehrenhofes ist in eine Ädikula eingefafte, die von schmalen Pilastern mit einem geraden, verkröpften und mit Eierstab geschmückten Gesims flankiert wird. Auf dem Gesims ruht ein Fenster mit einer geschichteten und aus scharfen kantigen Profilen gebildeten gehörten Einfassung mit Volutenflügeln, die eine gerade Fensterverdachung tragen. Die Ornamentik der Nische mit Früchtegirlanden, Blattstabwerk und Blattmaskenkonsolen wird zusätzlich durch Pilastervorlagen mit Satyrköpfen auf geschuppten Volutenkonsolen und unter Früchtevasen bereichert. Durch scharfe, kantige Profilierung zeichnen sich auch die Portale des „alten Schlosses“ aus. Sie kommt übrigens auch an den Fassaden der Piaristenkirche und des Piaristenklosters in Mikulov sowie an den Fassaden des dortigen zweiten Schloßhofes vor.

39 Den Garten in Lednice legte bereits Fürst Karl von Liechtenstein an. 1611 bestellte er den Linzer Wasserkünstler Antoni Pruntzler (?) wegen eines Wasserwerks für den Garten dorthin. Giovanni Giacomo Tencalla zeichnete seit 1632 Pläne und lieferte Modelle für Springbrunnen und Gartenbauten. Die Ausführung lag in den Händen der Steinmetze Pietro Maino Maderno und Francesco Caratti, der sich später in Böhmen einen Namen als Architekt und Baumeister machte. Als Stukkateure arbeiteten in Lednice Giovanni Tencalla und Bernardo Bianchi. Nach der Entlassung Giovanni Giacomos aus den Liechtensteinschen Diensten 1638 übernahm die Bauführung in Lednice der Brüner Baumeister Andrea Erna mit seinem Sohn Giovanni Battista. Sie übernahmen 1641 auch den Bau des von Tencalla 1635 angefangenen Lusthauses. V. Fleischer, Fürst (zit. in Anm. 1) S. 31ff.

40 Das gleiche muß leider auch über die den Gartenbau im allgemeinen betreffenden Passagen in dem Architekturwerk des Karl Eusebius von Liechtenstein festgehalten werden, zumal nicht klar ist, ob der Text eine „wahre“ Beschreibung des Lednicer Lustgartens oder ein Gartenideal und damit seine implizite Kritik bringt. Verlässlich läßt sich nur annehmen, daß in Lednice ein italienischer Garten mit Blumenparterren, Freitreppen und Rampen mit Balustraden errichtet wurde, zu dessen Attraktionen zahlreiche Springbrunnen, Teiche und Wasserwerke neben Spalieren mit Statuen und Lusthäusern gehörten. H. Tietze, Praemers (zit. in Anm. 21) S. 360ff. Abb. 16ff.

41 1643 wurde der Maler Giovanni Battista Ghidoni mit der Ausschmückung von 19 Zimmern

halbgeschossigen Doppeltrakt mit Altanen an den Flanken. In der Mitte ragte aus dem Gebäude ein zweigeschossiger Saalraum empor, der die volle Breite des Doppeltraktes einnahm und nach außen in der Form eines mächtigen Dachpavillons hervortrat. Auf der Gartenseite breitete sich vor dem Lustschloß ein beiderseits durch jeweils einen kurzen 7-achsigen Trakt flankierter Gartenhof aus. Die Fassade der Gartenseite des Lustschlosses wurde durch eine Blendarkade mit einer durchlaufenden Kämpferzone und durch ein Pilastergerüst gegliedert. An den Fassadenflanken und in der Mitte gruppierten sich die Pilaster zu Paaren. Der Fassadenakzent des dreiachsigen Saales wurde durch die Unterbrechung der Blendarkade und ihre Ersetzung durch rechteckige Putzfelder im Sinne der Fassadenlösung der Valticer Kirchenfront erzielt und oberhalb des Hauptgesimses durch einen Dachaufsatz mit Hermenpilastern in Paarstellungen auf Postamenten unterstrichen. Analog gestaltet waren auch die Turmpavillons an den Flanken. Die Vorliebe Tencallas für die Hermen (*termini*) kennen wir bereits von den Altararchitekturen der Valticer Pfarrkirche oder der Rabensburger Brunnennische her.

Die zweite Gartenterrasse vor dem Lustschloß wurde seitlich jeweils durch eine Exedra mit Rampen und Belvedere-Pavillons geschmückt, die ihre Inspiration durch die Gartenbauten der manieristischen Villa d'Este in Tivoli nicht verleugnen können.

Nach der Entlassung Giovanni Giacomo Tencallas aus den fürstlichen Diensten übernahm seinen Posten wohl sein Bruder Giovanni. Obwohl er zunächst als Stukkateur angeführt wird, betätigte er sich auch als Architekt. Für Giovanni Tencalla sind nicht nur die Planrisse für das Lustschloß in Lednice urkundlich gesichert. Er lieferte Fürst Karl Eusebius auch die Plandokumentation zu einem Gestütstall in Břeclav/Lundenburg. 1654 zeichnete Giovanni Tencalla einen Entwurf für ein Kreuz oder „Oratorium“, das auf dem Lednicer Weg aufgestellt wurde. Nach Tencallas Plänen wurden in der Valticer Pfarrkirche auch sämtliche Altäre ausgeführt. Obwohl Giovanni Tencalla am Ende seiner Valticer Tätigkeit sich von seinem Arbeitgeber Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein nicht gerade im besten Einvernehmen verabschiedete, schätzte ihn der Fürst trotz seiner unverhüllten Kritik auch als Designer, sonst hätte er nicht um jeden Preis vor der Abreise Tencallas Skizzenbuch erwerben wollen.⁴²

Andere Bauten für Maximilian von Liechtenstein

Unter den für die Familie Liechtenstein in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts errichteten Bauten könnte man sicherlich noch andere Werke Giovanni

des Lustschlosses durch Chiaroscuro-Bilder beauftragt. Das Schloß wurde 1766-72 im Stile des Klassizismus aufgestockt und umgebaut, 1815 von dem Architekten Joseph Kornhäusel renoviert und schließlich 1846-58 nach den Plänen des Architekten Georg Wingelmüller neugotisch umgestaltet. E. Chorvátová — Sedláčková — B. Štorm, Lednice, Praha 1958.

42 V. Fleischer, Fürst (zit. in Anm. 1) S. 19, 21-27, 32 u. 84. S. auch H. Haupt, Manuskript (zit. in Anm. 23)

Giacomo Tencallas feststellen. Einige sind für ihn sogar urkundlich gesichert — leider fehlt jede Bilddokumentation, und es ist heute nichts mehr von ihnen vorhanden.

So wurde Tencalla 1632 nach Smrkowitz in Böhmen geschickt, um dort den berühmten Gestüthof des Herzogs Albrecht von Waldstein abzuzeichnen. Seine Erfahrungen konnte Tencalla anschließend bei dem Bau eines Gestüthofes für den Fürsten Maximilian von Liechtenstein in Dobra bei Úsov/Aussee fruchtbar machen.⁴³ Auch das bereits im 19. Jahrhundert durch einen Neubau ersetzte Liechtensteinsche Nové Zámky/Neuschloß bei Litovel/Littau geht wohl auf die Planung Giovanni Giacomos zurück. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Pfarrkirche und den Glockenturm sowie auf das ursprüngliche Schloßgebäude in Hohenau hinzuweisen.⁴⁴

Der Loretto-Komplex in Mikulov/Nikolsburg

Am 12. 1. 1636 mußte Giovanni Giacomo Tencalla zur Strafe fl 20 an die liechtensteinsche Kasse abführen, da er trotz Verbot nach Mikulov gefahren war.⁴⁵ Es handelte sich freilich um keine Vergnügungs-, sondern um eine Geschäftsreise. Tencalla und mit ihm auch andere Liechtensteinsche Hofkünstler nutzten wohl jede Gelegenheit zu einem Nebenverdienst. Im nahe gelegenen Mikulov warteten auf sie interessierte Bauherren wie die fürstliche Familie Dietrichstein bzw. die Mikulover Piaristen. Im Mittelpunkt des Mikulover Baugeschehens stand damals die Lorettokapelle mit der St. Anna-Kirche.⁴⁶

Als Architekt der St. Anna-Kirche ist der damals in Valtice für die Familie Liechtenstein tätige Giovanni Giacomo Tencalla urkundlich belegt. Die Stuckierung der Kirche und der Kapellen führte sein Bruder Giovanni Tencalla aus. Als Steinmetzmeister ist bei dem Kirchenbau Pietro Maino Maderno gesichert. Die Statuen lieferten die Wiener Bildhauer Peter Concord und Francesco Sala.⁴⁷

43 G. Wilhelm, Fürsten Liechtenstein (zit. in Anm. 2) S. 44, S. auch H. Haupt, Manuskript (zit. in Anm. 23)

44 Zur Abbildung des alten, wohl Tencallaschen Schlosses in Hohenau siehe G. M. Vischer, Topographia (zit. in Anm. 35) III, Taf. 31.

45 H. Haupt, Manuskript (zit. in Anm. 23) S.125.

46 Richter, V.-Křsek, I.-Stehlik, M.-Zemek, M., Mikulov, Brno 1971, S. 150-155. 1611 führte Kardinal Franz von Dietrichstein in Mikulov den Kapuzinerorden ein und vertraute ihm auch den Gottesdienst in der später von ihm gegründeten Loretto-Kapelle an. Zu deren Bau gewann Kardinal Dietrichstein 1622 (2.1.) die päpstliche Bewilligung. Das Grundstück für den Neubau wurde 1624 gekauft. Die Grundsteinlegung erfolgte kurz darauf. Die Stiftungsurkunde ist gar vom 22. August 1625 datiert. Ob die Loretto-Kapelle, zu deren Bau wir jegliche Baudaten vermissen, bereits 1622 als ein Teil eines größeren Baukomplexes gedacht war, ist nicht klar. Nach dem Tode des Kardinals im Jahre 1636 wurde über der Kapelle die St. Anna-Kirche errichtet. Die Kirche — zusammen mit den sechs Kapellen — wurde 1656 geweiht, nachdem ihr Bauherr, Fürst Maximilian von Dietrichstein, bereits 1655 gestorben war.

47 Die *casa santa* — eine Kopie nach dem Original von D. Bramante aus dem Jahre 1510 —

Das Presbyterium aus dem 17. Jahrhundert ist ein zweieinhalbjochiger Saal — ein schmales Joch bildet die Räumzäsur zum Kirchenschiff hin — tonnengewölbt mit Stichkappen zwischen Gurten. Das Gewölbe ist inklusive der Stichkappen und Gurten mit einer dünnen geometrischen Haut aus Stuckfeldern bezogen und sitzt auf einem Pilastergerüst. Das verkröpfte Gebälk wird im Chor durch hohe, rund abgeschlossene Fenster und oberhalb der Kapelleneingänge durch geohrte rechteckige Putzfelder unterbrochen. Der Zweischichtigkeit der Gewölbehaut entsprechen an den Wänden eingesenkte Putzfelder der Pilasterschäfte. Die von außen zylindrische, von innen oktagonale Kapelle an der Nordseite des Presbyteriums ist durch eine Flachkuppel mit Laterne abgeschlossen. Ein verhältnismäßig wuchtiges Pilastergerüst mit um die Ecke geknickten Pilasterpaaren sowie die verkröpfte Zickzacklinie des imposanten Gebälks machen den Blick in die Kuppelsphäre „frei“.⁴⁸

Problematische Zuschreibungen — Abschreibungen

Die Kirche und das Paulanerkloster in Vranov/Wranau bei Brünn

Fürst Maximilian von Liechtenstein gründete am 4.10.1633 bei der Wallfahrtskirche mit der Liechtensteinschen Gruft in Vranov ein Paulanerkloster.⁴⁹ Das schmucklose Gebäude des Paulanerkonvents wurde ab 1631 und wohl nach Plänen des Liechtensteinschen Architekten Giovanni Giacomo Tencalla errichtet. Die Urheberschaftsfrage bei der Vranover Dreifaltigkeitskirche von 1617-1636 ist jedoch nicht eindeutig zu beantworten. Die Kirche ist ein im 18. Jahrhundert renovierter Saalraum mit einem gerade abgeschlossenen Presbyterium, das sich sowohl im Grundriß als auch in der Lichthöhe vom Saalraum „abschnürt“. Das tonnengewölbte Presbyterium wird von einem Turmpaar und von Nebenräumen flankiert. Im Saalraum ruht die Tonne mit Stichkappen auf Wandpfeilern mit Pilastervorlagen. Ein reich und plastisch gestaltetes Gebälk faßt den ganzen Raum zusammen. Die Pilastervorlagen weisen in die Schäfte eingelassene Putzfelder auf, die Tencalla auch in der Mikulover St. Anna-Kirche

wurde 1784 durch einen Brand vernichtet. Ihr Erscheinungsbild dokumentiert ein Stich von Melchior Küssel aus dem Jahre 1673. Von der alten St. Anna-Kirche sind heute nur das Presbyterium mit einem Kapellenpaar, die Dietrichsteinsche Gruft und die doppeltürmige Kirchenfront aus dem 18. Jahrhundert — wohl ein Werk Johann Bernhard Fischer von Erlachs — erhalten.

48 Das ursprüngliche Erscheinungsbild des heute nicht mehr erhaltenen Kirchenschiffes läßt sich anhand eines Stiches von Melchior Küssel aus dem Jahre 1673 im großen und ganzen rekonstruieren. Das Kirchenschiff war ein Saal mit einer Holz(?)tonne. Um den Saal herum liefen Umgänge. Die Kirchensaalwände waren unten in Arkaden, oben in Corettiöffnungen aufgelöst. Der Saal war durch Obergadenfenster beleuchtet. Der Westfront war ein Turm vorgebaut, der beiderseits durch zweigeschossige Anbauten auf Arkaden flankiert wurde. V. Richter — I. Krsek — M. Stehlik ... Mikulov (zit. in Anm. 46) S. 131f.

49 A. Prokop. Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV, Wien 1904, S. 1351.

und in der Kirche der Wiener Dominikaner verwendete. Die Front der Vranover Wallfahrts- und Gruftkirche variiert das Valticer und Wiener Fassadenschema G. G. Tencallas. Die mächtige ungegliederte Attika mit dem Dreiecksgiebel geht z. T. auf einen Umbau von 1819-22 zurück. Die Seitenfassaden der Vranover Kirche werden lediglich durch Gurtgesimse horizontal gegliedert.⁵⁰

Die kantigen Leisten der Fenstereinfassungen der Türme — das Glockendoppelgeschoß mit Segmentgiebeln bzw. mit geraden Verdachungen — entsprechen zwar der Art Tencallas. Sein Anteil am Wranauer Kirchenbau darf jedoch nicht überschätzt werden. Die Literatur schreibt nämlich die Kirche in Vranov mit guten Gründen Giovanni Maria Filippi zu; für ihre Ausführung nach 1617 nennt sie den Brünner Baumeister Andreas Erna.⁵¹

Das Palais Dietrichstein in Brünn, Krautmarkt

Das Dietrichsteinsche Haus — als monumentaler Prospekt vor dem Parnass-Brunnen von Johann Bernhard Fischer von Erlach — hält die Barockforschung für ein Erstlingswerk Giovanni Giacomo Tencallas.⁵² Diese Zuschreibung könnte jedoch an den historischen „Tatsachen“ scheitern.

Der Olmützer Bischof Kardinal Franz von Dietrichstein (1570-1636) kaufte nämlich bereits 1613 auf dem Krautmarkt in Brünn fünf Bürgerhäuser, ließ sie anschließend abreißen und an ihrer Stelle ein Stadtpalais errichten, das bereits auf den Stadtansichten aus den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts als vollendeter Bau zu sehen ist. Giovanni Giacomo Tencalla war 1613 wohl noch allzu jung und höchstwahrscheinlich gar nicht in Mähren anwesend. Außerdem stand er später nie in den Diensten der Dietrichsteins, sondern arbeitete nur „heimlich“ für sie.

Das Brünner Palais ist für uns als das erste Exemplar des monumentalen Seicento-Palastes dennoch höchst interessant. In Mähren gab es vor dem Umbau

50 Laut Doz. J. Kroupa befanden sich hier sowohl das durch eine hohe Pilasterordnung flankierte Kirchenportal als auch der Zugang zur Krypta.

51 Z. Kudělka in: *Dějiny II/1* (zit. in Anm. 10) S. 282. Andreas Erna (*um 1600, *1652) erscheint jedoch in den Brünner Akten zum ersten Male erst 1625. 1630 wurde er dort Bürger, und seine Aufnahme in die Brünner Maurerzunft erfolgte noch später. J. Noll, *Architektonické dílo Jana Křtitele Erny*, Diplomarbeit, Brünn 1977, S. 14. Es wäre jedoch durchaus denkbar, daß Erna nach 1633 in Vranov die Pläne Giovanni Giacomo Tencallas ausführte, die wiederum — entweder noch auf dem Papier oder bereits tw. ausgeführt — eine „idea prima“ von Giovanni Maria Filippi reflektierten. Das Grundschema der Kirche in Vranov ist z.B nicht weit von der Raumkonzeption der Filippi zugeschriebenen Wallfahrtskirche in Stará Boleslav — einer Saalkirche mit Türmen an den Flanken des Presbyteriums, entfernt. Vgl. auch T. Winkelbauer, *Repräsentationsstreben* (zit. in Anm. 2) S. 186. Winkelbauer zitiert einen Vertrag vom 23. Juli 1617 aus dem Liechtenscheinschen Archiv in Wien, in dem sich Andrea Erna, „Maurer aus Brünn“ (!) verpflichtete, die alte Kirche abzurechnen und eine neue nach den Plänen von „Joan Marie, Baumeister“ zu errichten.

52 V. Richter, *Neue Zuschreibungen in der Barockarchitektur Mährens*, SPFFBU 17, F 12, S.49ff.

des bischöflichen Palastes in Olmütz um 1665 nach den Plänen von Filiberto Luchese und Giovanni Tencalla kaum etwas Vergleichbares. Nicht wesentlich anders war die Situation in der Residenzstadt Wien. Die ersten imposanten Paläste errichteten die Wiener Bischöfe Wolfrath und Breuner sowie der Graf Verdenberg erst in den 30er bzw. 40er Jahren des 17. Jahrhunderts.⁵³

Der von Augustin Prokop veröffentlichte Grundriß des mächtigen Eckblockes zeigt eine Dreiflügelanlage, deren Trakte sich um einen trapezförmigen Hof gruppieren.⁵⁴ Die Steigung des Brünner Hausberges Petrov nützte der Architekt für einen Terrassengarten aus, dessen Mauer mit einer Blendarkade und einer Ädikula in der Mitte den Hof abschließt. Das Gebäude war ursprünglich dreigeschossig mit einem Mezzaninobergeschoß. Der Hauptflügel des Dietrichsteinischen Stadtpalastes ist ein Doppeltrakt beiderseits des mittleren Vestibüls. Die ursprüngliche Form des Vestibüls und des Stiegenhauses hat sich nicht erhalten. Die Räume der beiden Straßentrakte haben Tonnen- bzw. Spiegelgewölbe.

Die Hofseiten der Seitenflügel sind im Erdgeschoß in Arkaden auf rustizierten Pfeilern mit Pilastervorlagen geöffnet. Die Schlußsteine der Arkaden gliedern sich in das Kordongesims ein. Das architektonische Instrumentarium aus dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts besteht aus Kordongesimsen und schlichten geraden Fensterverdachungen. Der Fassadenraster der Straßenfronten geht schon auf die „Barockisierung“ des Palastes vor 1700 zurück. Ob die im ersten Obergeschoß mit Dreiecks- und im zweiten Obergeschoß mit Segmentbogen giebeln versehenen Fenster dem „Urbau“ aus dem 1. Drittel des 17. Jahrhunderts entsprechen, ist mit Rücksicht auf ihre „modernen“ Diamantenbossen schwer zu entscheiden.

Obwohl wir über die Umstände des Versagens G. G. Tencallas als Kuppelkonstrukteur nur ungenügend unterrichtet sind, ist sein Abschied von unserer Architekturszene nach dem zehnjährigen Gastspiel sehr zu bedauern. Tencalla brachte neue Impulse nicht nur aus der Lombardei, sondern direkt aus Rom nach Österreich, was die Frage seiner möglichen Schulung in Rom aufwirft. Giovanni Giacomo war mütterlicherseits mit Carlo Maderno verwandt und vor seiner „polnischen“ Expedition möglicherweise auch bei ihm in Rom tätig. Diesen Weg wählte auch sein Namensvetter Costante Tencalla.

Giovanni Giacomo Tencalla setzte in unserer heimischen Architektur neue räumliche und plastische Akzente. Der durch sein Auftreten hervorgerufene Entwicklungssprung überwand in Wien am Anfang der 30er Jahre den entwicklungsgeschichtlichen Rückstand der Carloneschen Architekturauffassung. In der

⁵³ P. Fidler, *Architektur* (zit. in Anm. 1) S. 357ff.

⁵⁴ A. Prokop, *Mähren* (zit. in Anm. 49) Fig. 1435f. Das Gebäude wurde noch vor 1700 im Inneren umgebaut und seine Fassade mit einem neuen Portal versehen. Dennoch sind seine ursprüngliche Raumstruktur und das äußere Erscheinungsbild noch zu erkennen. Doz. J. Kroupa verdanke ich die Kenntnis über barocke Planrisse, die den Bau noch mit dem alten Portal, jedoch bereits mit dem neuen Stiegenhaus zeigen. Der Hof ist auf dem Planriß durch einen Trakt mit der sala terrena abgeschlossen.

Sakralarchitektur ersetzte Tencalla den unrhythmisierten tunnelartigen Saalraum durch ein stark gegliedertes Raumgefüge mit dynamischen Schwerpunkten. Der asketische, jedoch heitere Spiritualismus der Paulanerkirche war ästhetisch nicht mehr aktuell. Die Fassadenflucht von Tencallas Kirchen wurde durch kräftige Risalitvorsprünge dramatisiert. Die Formen des architektonischen Apparates werden bei Tencalla wuchtiger, und das Licht-Schatten-Spiel ihrer kantigen Profilierung verleiht der Fassade auch in dem fahlen „nordischen“ Licht eine neue skulpturale Dimension. Tencalla gliedert die Baumasse nicht nur durch kräftigere Vor- und Rücksprünge. Er setzte durch reich instrumentierte Dachpavillons die bisher kompakte und ruhige profane „Dachlandschaft“ in Bewegung, und zur Belebung der Sakralarchitektur verwendete Tencalla erstmalig in Wien die Kuppel. Tencalla führte auch eine Reihe von bei uns bis dahin unbekanntem Gestaltungsmitteln zur Rhythmisierung und Polarisierung des Fassadenspiegels ein. Er emanzipierte die Wand als Rücklage des Pilastergerüsts und machte sie zum Ausdrucksträger der architektonischen Komposition. Ihre Schichtung veranschaulichte er durch starke Verkröpfung des wichtigen Gebälks. Der später beliebten Putzschichtung als Fassadengestaltungsmittel bediente sich Tencalla nur zögernd. Erst mit Giovanni Giacomo Tencalla setzte sich der Stuck in der Wiener Sakralarchitektur völlig durch. Das Gewölbelineament der Tencallaschen Kirchen wurde dadurch weicher und differenzierter, und dort, wo der Architekt auf die Hilfe des Stukkateurs verzichten wollte, gelang es ihm, den Raumausdruck lediglich durch Pilasterbündelung und Gurtenfächerung zu steuern.

Sein Hauptverdienst liegt jedoch im Bereich der Architekturtypologie. Durch ihn lernte Wien sowohl die römische Ädikulakirchenfassade als auch das römische Kirchenfrontispiz mit Risalit sowie die Kirche mit Vierungskuppel kennen.