©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Die Kollegienkirche und die Kirche der Sorbonne

Von Hans Sedlmayr

Metamorphosen der Kreuzkuppelkirche im Übergang zum Frühbarock

Daß die Grundrisse der Sorbonnekirche und der Kollegienkirche einander ähnlich sind, ist oft bemerkt worden — übrigens mit fraglichem Recht, denn ähnlich sind sie nur prima vista, ihre Struktur ist verschieden. Mit mehr Recht hat man festgestellt, daß die Grundrisse miteinander verwandt sind, nämlich beide abgeleitet von dem Grundriß der römischen Kirche San Carlo ai Catinari oder, um es präziser zu sagen, genetisch identisch sind[1]). Warum aber die Kirche eines berühmten französischen Kollegs und die Kirche der Salzburger Universität auf diesen selben Grundriß zurückgegriffen haben, ist noch nicht klargeworden und kann auch nicht klarwerden, ohne daß man größere Zusammenhänge durchschaut.

Die Hochrenaissance bringt, instrumentiert mit den antikisierenden „Ordnungen", einen Kirchentypus des byzantinischen Ostens zu kurzer Blüte: die Zentralkuppelkirche, umgeben von kleineren Kuppelräumen in den Diagonalen und mit Kreuzarmen in den Achsen, allenfalls mit Apsiden — also jenen Typus, den man im Osten als „Kreuzkuppelkirche" kennt. In den Entwürfen Leonardos, Bramantes und Michelangelos — um nur die Hauptmeister zu nennen — wird er auf mannigfaltige Weise abgewandelt. Schon auf den ersten Blick scheint nun der Grund für die Übernahme dieser Kirchenform (die im Mittelalter nur selten, an untergeordneten Bauten und immer unter direktem byzantinischen Einfluß aufgetreten war) kein religiöser zu sein, sondern ein rein ästhetisch-formaler. Denn daß die Übernahme dieser Kirchenform mit den Unionsbestrebungen des frühen 15. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden kann, wäre eine ganz abwegige Annahme. Sie wird vielmehr übernommen, weil sie in hohem Maße das Bedürfnis der Renaissance nach einem vollkommen in sich ausgewogenen, reich ausgegliederten und abgestuften Bauorganismus erfüllt. Doch auch so, rein formal gesehen, ist es bemerkenswert, daß die Renaissance ihre Idealraumform nicht aus westlichen oder antikrömischen Voraussetzungen entwickelt hat, sondern sie sich aus dem griechischen Osten holen konnte: aus jener Kirchenform, die ihrem abbildenden liturgisch-symbolischen Sinne nach das Weltall, den Kosmos in gei-

1) *K. Lewin*, Der Begriff der Genese. Leipzig, 1922.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

stiger Bedeutung darstellt. Die mystisch-pneumatische Kosmosidee der Ostkirche wird hier gleichsam zu einem ästhetisch-formalen „Kosmos" säkularisiert[2]). Während aber in der Kreuzkuppelkirche des Ostens die Hauptkuppel über einem Raum stand, in dem sich liturgische Vorgänge abspielten, steht in der Kreuzkuppelkirche des Westens der Höhepunkt der Kirche in Tambour und Kuppel über einem Raumteil, der keine liturgische Funktion hat.

Dieser Typus hat in zwei Varianten, mit je einer Apsis an den vier Kreuzarmen oder auch ohne solche Apsiden, hervorragende Bauwerke hervorgebracht, vor allem hat er der Hauptkirche der westlichen Christenheit, Michelangelos Neubau von St. Peter in Rom, seine Gestalt gegeben. Aber weit verbreitet hat er sich nicht.

Die westliche Kirche ist — von Sonderformen abgesehen — von der Zeit Konstantins an immer die longitudinale, monoaxiale, mit nur einer Symmetrieachse geblieben. Die biaxiale Kreuzkuppelform mußte in dieser mächtigen Tradition ein Fremdkörper sein.

So setzen, während Michelangelos St. Peter und Alessis Sta. Maria Assunta di Carignano in Genua (Abb. 1) noch im Bau sind, seit rund 1570 schon Versuche ein, die Kreuzkuppelform durch Längung auf verschiedene Weise der Tradition zu assimilieren. Ansätze dazu reichen bis zur Hochrenaissance zurück — ein Beispiel: S. Celso e Giuliano in Rom —, doch ihre reichste Entfaltung erreichen diese Metamorphosen der Kreuzkuppelkirche im letzten Viertel des 16. und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Man verlängert den Kreuzkuppelkern durch Addition um ein Joch von derselben Art wie ein Kreuzarm, entweder nur auf der Eingangsseite (Abb. 3) oder nur auf der Chorseite oder auf beiden Seiten (Abb. 2). Eine Liste von Kirchen mit „rectangular outside shape and only one facade (instead of four) and all of them linking the centralized plan of St. Peters with an emphasis on the longitudinal apsis" hat R. Wittkower gegeben[3]). Doch die Bedeutung dieser Gruppe innerhalb christlicher Kirchenkunst der Neuzeit ist noch nicht erkannt. Allein die Tatsache, daß eine so hervorragende Kirche wie die 1574 begonnene des Escorial (Abb. 3) eine Kreuzkuppelkirche mit Vorkirche ist, und daß auch eine der wichtigsten Kirchen Mailands (Wittkower), S. Alessandro (Abb. 4), zu dieser Gruppe gehört, zeigt deren historische Wichtigkeit.

Die Längung kann aber auch noch auf andere Weise erreicht werden, nicht durch Addition, sondern durch Subtraktion, nämlich durch Wegnehmen der beiden Apsiden in der Querachse aus dem durch vier Apsiden erweiterten Organismus der Kreuzkuppelkirche (Abb. 1). In

2) *H. S.*, Zur Revision der Renaissance. In: Epochen und Werke Bd. 1, 1959, Seite 215. Ebenso in der Studienausgabe von 1978. — *N. Brounoff*, L'Eglise à cinq nefs dans l'Architecture byzantine. In: Echos d'Orient, 1927, 3—32.

3) *R. Wittkower*, Art and Architecture in Italy 1600 to 1750. In: Pelican History of Art 1958, revised edition 1965, p. 74—76.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

allen diesen Formen der Längung bleibt aber das Herzstück der Kirche immer die Kreuzkuppelform. Indem man sie überwindet, wünscht man sie doch unverändert zu bewahren. Das gilt auch für Il Gesù in Rom (seit 1568), wo aber ein kompletter Kreuzkuppelbau nicht das Herzstück, sondern das Kopfstück bildet, und das gilt eigentlich auch von Madernas Umbau von St. Peter (seit 1604). An dieser Hauptkirche der westlichen Christenheit ist die Rückkehr vom biaxialen zum monoaxialen System besiegelt worden. Doch in der Zeit von 1570 bis 1605, im Übergang zum Barock, ist die Kreuzkuppelkirche mit Annexen in der Längsachse geradezu die dominante Form im italienischen Kirchenbau geworden.

Aus diesen Versuchen sticht einer heraus: der Grundriß der römischen Kirche S. Carlo ai Catinari, von Rosato Rosati 1612 begonnen (Abb. 10), ist keine Längung, sondern eine S t r e c k u n g der Kreuzkuppelkirche. Von der Basis der kreisrunden Zentralkuppel und den Querarmen des Kreuzes ausgehend, die von der Streckung nicht ergriffen sind, werden die Längsarme des Kreuzes gestreckt und die Eckkapellen der Kreuzkuppelkirche verwandeln sich demgemäß im Grundriß aus Kreisen in oblonge Räume, gewölbt mit ovalen Kuppeln, welche die Längsarme des Kreuzes begleiten. Formal sind sie längsoblong, liturgisch-funktionell aber queroblong, denn ihre Altäre stehen in der kurzen Querachse. Zum Unterschied von der bloß stückelnden Längung ist die Streckung ein organischer Vorgang. Die gestreckte Kreuzkuppelkirche behält nicht nur ihre „renaissancehafte" Ausgewogenheit, sondern auch ihre Biaxialität, an der nur die Apsis mit Vorjoch nicht teil hat. Um so erstaunlicher, daß dieser „ideale" Typus nur so geringe Nachfolge gefunden hat.

Ganz anders dagegen die Ovalkreuzkirche, die ungefähr zur gleichen Zeit entsteht[4]). Auch sie ist das Ergebnis einer Streckung, in diesem Falle auch der zentralen Kreisform zu einem aus vier paarweise gleichen Kreissegmenten gebildeten Oval; an der Streckung nehmen auch die Kreuzarme in der Längsachse des Ovals teil. Die Ovalkreuzkirche ist wirklich „ein später Kirchentypus", mit einer zahlreichen und schönen Nachkommenschaft, darunter ein so bedeutender Bau wie die Wiener Karlskirche. Hier sind auch die vier Diagonalkapellen ins Oval gelängt (liturgisch aber Querovale, wie an S. Carlo ai Catinari und an der Kollegienkirche) und sinnvoll dem Kernoval angeschmiegt.

4) *H. S.*, Zur Geschichte eines späten Kirchentypus: Die Ovalkreuzkirche. Ungedruckte Dissertation der Wiener Universität, 1923.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

San Carlo ai Catinari

Die Kirche S. Carlo ai Catinari hat als Hauptpatrozinium den Namen des erst 1610, zwei Jahre vor dem Baubeginn 1612, heiliggesprochenen Karl Borromäus, als Nebentitel das Patrozinium der alten Kirche an dieser Stelle: S. Biagio[5]). Rosati arbeitete an der Kirche bis 1620, damals waren das Innere und die Kuppel fertig[6]). Die Apsis, die Sakristei und die Innendekoration wurden erst nach seinem Tode 1622 vollendet, die Fassade 1636 bis 1638 von Gian Battista Soria hinzugefügt. Als Rosati starb, waren die großen Meister des Hochbarock — Pietro da Cortona, Bernini, Borromini — noch nicht aufgetreten.

Rosati (geboren um 1560 in Macerata) war Domherr von San Lorenzo in Damaso und „gentiluomo" von Kardinal Montalto, dem Nepoten Papst Pauls V. Rosati wird von Baglione geradezu als Prototyp des Dilettanten in der Architektur bezeichnet; „era buono il Rosati in ogni sorta di virtù; e disegnò assai bene, e fece alcuni ritratti di cere coloriti molto aggiustati ed assai rassomiglianti; e in queste effigi, e lavori di cera grandemente seppe, e sopra gli altri valse. Dilettosi anche di architettura, e fece il disegno e modello della Chiesa di S. Carlo Borromeo alli Catinari, che è riuscito assai vago, e ben ornato, siccome vedesi, e i buoni intenditori giudicio ne fanno."[7]). Doch das Dilettieren hatte Folgen: „Ma pare che la bellezza dell'invenzione non fosse pari alla perizia dell architetto", schreibt Ortolani und zitiert anschließend Paolucci: „perchè i pilastroni della cupola furono in progresso di tempo giudicati da peritissimi architetti troppo gentili ed insufficienti a portare il gran peso ... furono riempiti e fortificati i fondamenti e cerchiato con due cerchi di ferro il tamburo ... con che resta assicurata tutta la machina." Auch die Kuppel selbst mußte verschiedene Male unter großen Auslagen verstärkt werden. 1641 klagt der Kanzler des Collegio: „Questa (chiesa) di S. Carlo, oltre al pericolo, in cui ha posto, ha redotto la casa quasi in estrema povertà." Das ist der Grund, weshalb sich der Bau lange hinzog. Die Apsis wurde erst 1646 vollendet, die innere Dekoration erst 1649.

---

5) *L. M. Cacciari,* Memorie intorno alla chiesa dei SS. Biagio e Carlo á Catinari in Roma. Rom 1861. — *S. Ortolani,* San Carlo ai Catinari. In der Serie: Le chiese di Roma illustrate N. 18 (ca. 1928). — *Vincenzo Fasolo,* La cupola di S. S. Carlo ai Catinari. Istituto di Studi Romani, 1947. — *A. de Rinaldis,* L'arte in Roma dal Seicento al Novecento (Storia di Roma vol XXX), 1948, p. 13. — *W. Buchowiecki,* Handbuch der Kirchen Roms I, 1967, p. 460—467.

6) Über Rosati siehe *Thieme-Becker,* Bd. XXIX (1963) S. 5, und *R. Wittkower* (siehe Fußnote 3) p. 74—75 und 346 Anm. 12. — *P. Portoghesi,* Roma barocca. Rom o. J. 1966, p. 264—265.

7) *G. Baglione,* Le vite dei pittori, scultori ed architetti. Roma 1642, p. 173—174.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Dieses Werk eines Baudilettanten, mit seinen technischen Gebrechen, sollte ein Impuls für zwei der originellsten Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts werden.

San Carlo ai Catinari und die Kirche der Sorbonne

In seinem Tagebuch schrieb John Evelyn in Paris 1644: „Thence to the Sorbonne, an ancient fabric, but the restoration which the late Cardinal de Richelieu has made to it renders it one of the most excellent buildings; the sumptuous church, of admirable architecture, is far superior to the rest. The cupola, portico and whole design of the church are very magnificent."

Die neue Kirche, 1635 begonnen, 1648 geweiht, ist das Hauptwerk Le Merciers. „Der Bau ist in jeder Hinsicht ein absolutes Novum in der französischen Architektur, das sich nur aus der Kenntnis und aus der Auseinandersetzung mit Italien verstehen läßt, obwohl die Gestaltung durchaus französisch wirkt[8]) (Abb. 5—9).

Armand Duplessis Herzog von Richelieu (1585—1642) war 1607 „hospes et socius" der Sorbonne geworden und 1622, als Nachfolger des Kardinals Retz, deren Provisor (d. i. Rektor), übrigens in demselben Jahr, als Richelieu Kardinal wurde. Seit 1624 erster Minister, hatte er alle Möglichkeiten für einen großartigen Bau[9]). Der Abbruch des alten Gebäudes wurde schon 1626 begonnen und Le Mercier arbeitete die Pläne für das neue aus. Der Kardinal beschloß, für die neue Kirche 200.000 Goldtaler zu spenden und plante, sich in ihr bestatten zu lassen; die Kirche der Sorbonne sollte also zugleich Grabeskirche Richelieus sein. Der Grundstein wurde von ihm selbst im Mai 1635 gelegt. Im September 1640 war der Bau weit vorgeschritten, doch als Richelieu im Dezember 1642 starb, war er noch nicht beendet[10]).

Das sollte der Grund dafür werden, daß die Ausstattung nie im Sinne Richelieus zustande kam. Zwar wurde die Universalerbin Richelieus, die Herzogin von Aiguillon, durch sein Testament verpflichtet, und es wurde 1646 noch einmal notariell festgelegt, „de terminer

8) *E. Hubala,* Die Kunst des 17. Jahrhunderts. In: Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 5, 1970, S. 87 ff. — Nebenbei: In der Geschichte dieses Jahrhunderts ist Le Merciers anderes Hauptwerk, das Schloß Richelieu in Poitou, noch nicht genug berücksichtigt. Es darf weit eher der Vorläufer von Ludwigs XIV. Versailles genannt werden als Schloß Vaux-le-Vicomte.

9) *L. Batiffol,* Autour de Richelieu. Paris 1937.

10) *J. T. Duvernet,* Histoire de la Sorbonne, 2 Bde., Paris 1971 (2. Auflage), deutsch 1972 in Straßburg. (Unergiebig). — *E. Mérie,* La Sorbonne et son fondateur, Paris 1888. — *A. Franklin,* La Sorbonne, ses origines, sa bibliothèque ... 2. édition, Paris 1875. — *J. Bonnerot,* La Sorbonne. Paris 1935. — Es ist ein Mangel dieses Beitrags, daß ich die Ausstellung zur Geschichte der Sorbonne, die 1973 in der Kirche selbst veranstaltet wurde, nicht gesehen habe.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

l'église avec son pavé de marbre, des vitres, de la munir de tables, retables, tableaux d'autel, chaires de choeur, clôture de chapelle; de meubler la sacristie: armoires, argenterie, linges, ornements; d'achever, enfin la grande place à présent vague et vide devant la façade de l'église sur la rue"[11]). Man sieht daran, wie reich die Ausstattung der Kirche werden sollte. Aber Rechtsstreitigkeiten zwischen der Herzogin und der Sorbonne zogen sich jahrzehntelang hin, noch 1680 fehlten die Altäre, so daß man die Kirche geschlossen halten mußte, erst 1681 und 1686 wurden die beiden Hauptaltäre aufgestellt. Das Grabmal Richelieus wurde sogar erst 1694 von Girardon errichtet, in demselben Jahr, in dem die Kollegienkirche begonnen wurde.

Die weiteren Schicksale der Sorbonne und ihrer Kirche sind für unser Ziel nur am Rande interessant. 1791 wurde durch ein Dekret Ludwigs XVI. die Sorbonne aufgelöst. 1792 kampierten in der Kirche die Truppen Henriots und begannen sie zu zerstören. 1794 wurde die Kirche in einen „Temple de Raison" verwandelt und Büsten Marats und Le Pelletiers darin aufgestellt. Dann drohte der Kirche der Abbruch. Alexandre Lenoir rettete sie, indem er sie zum „Musée des Arts" erklären ließ und in ihrem parzellierten Inneren Künstlerateliers unterbrachte. Unter Napoleon wurde die Sorbonne theologische Fakultät der Universität Paris. Erst unter der Restauration Karls X., 1825, wurde die Kirche wiedereröffnet und Richelieus Grabmal im südlichen Querarm aufgestellt. 1882 wurde die Sorbonne als theologische Fakultät aufgehoben und ist seit 1889 Faculté des Arts et des Sciences der Pariser Universität. 1885 begann der Neubau ihrer Gebäude unter dem Architekten Nénot und dauerte bis 1900[12]). Seit 1906 hat die Kirche keinen regelmäßigen Kult mehr.

Daß zwischen der Kirche der Sorbonne und der Kirche S. Carlo ai Catinari in Rom enge Beziehungen bestehen, hat zuerst Anthony Blunt festgestellt. Nachdem er den Plan der Sorbonnekirche (Abb. 9) flüchtig beschrieben hat, nennt er ihn „a close imitation of Rosato Rosatis church of S. Carlo ai Catinari in Rome, which was begun in 1612, that is to say at the time, when Le Mercier was in Rome"[13]). Le Mercier war 1607, vielleicht mit Richelieu, nach Rom gekommen und dort bis 1614 geblieben. Von „close imitation" kann man zwar nicht reden, gewiß aber ist der Plan eine eigentümliche Interpretation des Grundrisses von S. Carlo ai Catinari. Erst Martin Stankowski hat die Struktur der Kirche der Sorbonne richtig beschrieben. Seine umständliche, doch zutreffende Beschreibung läßt sich vereinfachen, wenn man

11) *R. A. Weigert,* L'église de la Sorbonne. Paris ca. 1922. — *A. Boinet,* Les églises Parisiennes, tome II. Paris 1958.

12) *H.-P. Nénot,* Monographie de la nouvelle Sorbonne, Introduction par *O. Gérard,* Paris 1903.

13) *A. Blunt,* Art and Architecture in France 1600 to 1700. In: Pelican History of Art, Vol. 24, 1953, second impression 1957, p. 114 ff., besonders 115.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

sagt: Das Herzstück der Kirche bildet ein Kreuzkuppelbau, daran schließt Le Mercier in der Hauptachse einen Eingangsarm und einen Chorarm von je zwei Jochen, halbbasilikal, tonnengewölbt, begleitet von je zwei gleichfalls zweijochigen, tonnengewölbten, oblongen Kapellen. „Die Anschlußstellen (werden) durch verdoppelte Gurtbogen gekennzeichnet (Abb. 8), was bei deren Kassettierung gegenüber der sonst einheitlich weiß getünchten Tonne auffallen muß", auch sind die Joche um die Kuppel leicht in den Raum vorgezogen[14]). Diese Rechnung geht zwar nicht ganz auf, denn die Eckkapellen müßten quadratischen Grundriß haben, während sie tatsächlich rechteckig sind (Abb. 9). Doch die vier Laternen außen um die Hauptkuppel herum bestätigen, daß Stankowski richtig gesehen hat. „Das Ganze der Kirche bildet demnach keine räumliche Einheit in seinen Jochen", aber sekundär wird der Gesamtraum durch das über alle Bauteile durchlaufende Kranzgesims doch zu einer Einheit zusammengefaßt. Blunt kann also sagen: „The similarity between the two Churches" — Sorbonne und S. Carlo — „extends to the interior, where the barrelvault and the particular order used are very alike"[15]). Und ähnlich sind auch die absoluten Baugrößen: S. Carlo ai Catinari gehört zu den mittelgroßen Kirchen Roms: Gesamtbreite 28 m, Gesamtlänge ohne Apsis 36 m, mit Apsis 46 m, Durchmesser der Kuppel 14,8 m, Höhe der Kuppel 65,5 m. Die Kirche der Sorbonne mißt in der Breite 24,5 m, in der Länge 49 m und in der Höhe 49 m.

Le Mercier hat also den einheitlichen Organismus von S. Carlo ai Catinari in eine Kreuzkuppelkirche mit zwei gleichwertigen Annexen zurückverwandelt — zurück, denn sein Bau gehört unverkennbar zu der Gruppe der oben beschriebenen additiv gelängten Kreuzkuppelkirchen, mit der Besonderheit, daß er die Biaxialität von S. Carlo ai Catinari beibehält. Das gilt nur in formaler Hinsicht, denn liturgisch sind die vier Kapellen ebenso geostet wie die ganze Kirche, welche so gesehen das zentrale Mausoleum Richelieus durchdringt.

Noch auffallender, stellt Blunt fest, ist die Ähnlichkeit der beiden Kuppeln. Der Tambour der Sorbonne unterscheidet sich von dem konventionellen Schema des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts darin, daß er mit Bogenfenstern zwischen Pilasterbündeln gegliedert ist (Abb. 5). Beide Merkmale kommen an S. Carlo vor, doch an keiner anderen Kuppel dieser Epoche. Da aber die Kuppel von S. Carlo nicht vor 1620 vollendet war, also sechs Jahre nachdem Le Mercier Rom verlassen hatte, muß man annehmen, daß dieser Rosatis Entwurf gekannt, also Zugang zu dessen Atelier gehabt hat. „C'est vraiment à la Sorbonne qu'apparaît le type achevé du dôme qui va s'imposer à l'époque classique" (Weigert).

14) *M. Stankowski,* Die Kollegienkirche in Salzburg und ihre Voraussetzungen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIX, 1976, S. 168 ff.

15) *A. Blunt* (siehe Anm. 13), p.115.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Zu den auffallendsten Zügen der Sorbonnekirche gehört, daß sie zwei verschiedene, doch annähernd gleichwertige Fassaden hat. Das hat zunächst einen praktischen Grund: Die zweite Fassade wurde notwendig, da der linke Querarm zum Hof der Sorbonne hin sonst eine geschlossene Mauer gebildet hätte. Doch diese Erklärung genügt nicht, vielmehr kommt in den beiden Fassaden das Doppelwesen dieses Baus zum Ausdruck, zugleich „Kollegkirche" und „Grabeskirche" des Begründers zu sein.

Die Längsachse führt von einem halbrunden Vorplatz auf den Hauptaltar zu, der ein christologisches Programm erhalten sollte. Vor dieser Längsachse steht eine Fassade in der Art herkömmlicher römischer Fassaden von Langhauskirchen (Abb. 5). Sie zeigt noch einmal, daß S. Carlo ai Catinari das Vorbild gewesen ist, denn sie ist eine Replik seiner Fassade, wobei nur die seitlichen Intervalle im Oberstock durch Voluten ersetzt und das Erdgeschoß statt mit Pilastern mit Säulen instrumentiert wurde. Im Anblick von dem Platz vor dieser Fassade scheidet die Kuppel der Kirche aus.

Die zweite Fassade, welche die cour d'honneur der Sorbonne schließt, führt in das Mausoleum Richelieus (Abb. 6). Es spricht manches dafür, daß sein Grabmal darin Platz hätte finden sollen, entweder unter der Kuppel oder eher in dem rechten, südlichen Querarm, wo später der Marienaltar stehen sollte. Noch im Dezember 1664 behielt sich die Erbin Richelieus vor, „de faire ériger et construire aux dépenses de la dite succession le tombeau dudit defuncte Seigneur Cardinal en tel lieu de la dite église et de tel dessein et fabrique qu'il lui plaira et qu'elle trouvera estre le plus honorable et digne de la mémoire dudict Seigneur Cardinal"[16]). Die Frage des Ortes für das Grabmal war also 1646 noch ganz offen. Geplant waren auf einem Piedestal vier Figuren aus Carraramarmor mit der Figur Richelieus „en priant", im Gebet, als Dominante, „suivant la mesure et le modèle de M. Berthelot", des Bildhauers, dem der erste Entwurf aufgetragen worden war. Dieser Entwurf Berthelots wurde nicht ausgeführt. Nach Chantelou hatte Bernini während seines Aufenthalts in Paris 1665 Entwürfe für das Grabmal gemacht. Errichtet wurde es aber erst 1694, nach einem neuen, dramatischeren Entwurf Girardons, und zwar nicht im Kreuzkuppelbau, sondern in der Mitte des Chors, vor dem Hauptaltar, umgeben von einer Kolonnade[17]). Die zweite Fassade, über welcher sich der Bau durch die Kuppel und ihre vier Laternen als Zentralbau zu erkennen gibt, hat mit ihrer freistehenden und originell angeordneten Säulenporticus den Charakter einer Mausoleumsvorhalle. Jedenfalls sind die beiden Fassaden miteinander unvertauschbar.

16) *R. A. Weigert* (siehe Anm. 11) p. 13—14.
17) *Boinet* (siehe Anm. 11) p. 222.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Die Struktur der Sorbonnekirche kann man also am einfachsten so sehen: eine halbbasilikale Langhauskirche mit begleitenden Kapellen, in ihrer Mitte statt einem Querhaus ein Mausoleum in Kreuzkuppelform, und an die Nordseite dieses Zentralbaus anschließend die Gebäude um den Hof der Sorbonne, wie um einen Kreuzgang bei mittelalterlichen Kirchen. Hat man das verstanden, so braucht es nicht viel, um einzusehen, daß die Kollegienkirche im Grundriß S. Carlo ai Catinari viel näher geblieben ist als die Kirche der Sorbonne. Es gibt meines Wissens keine zweite Kirche im barocken Europa, welche Gemeindekirche und Grabeskirche auf *diese* Weise verbindet.

San Carlo ai Catinari und die Kollegienkirche

Die Ableitung des Grundrisses der Kollegienkirche von dem Grundriß der Kirche S. Carlo ai Catinari ist zuerst von Franz Fuhrmann gegeben worden[18]). Sie kann nicht bestritten werden, zu zahlreich sind die übereinstimmenden Merkmale: 1. In die Länge gestrecktes griechisches Kreuz, 2. einem Rechteck eingeschrieben, 3. mit oblongen Kapellen in den Eckfeldern, welche 4. ihre Hauptöffnung zum Mittelschiff hin und ihren Altar in der kurzen Achse haben, 5. mit einer hohen Tambourkuppel über der Vierung, und 6. mit einer angeschobenen Apsis. So weit sind das alles typische Züge einer gestreckten Kreuzkuppelkirche. Dazu kommt aber ein untypisches und deshalb besonders zu beachtendes Merkmal: 7. die Apsis ist flankiert von zwei längsrechteckigen Sakristeien, welche 8. durch einen schmäleren Querarm hinter der Apsis miteinander verbunden sind. Daß die Kapellen nicht nur ovale Wölbung haben, wie in S. Carlo auch, sondern ovalen Grundriß, daß das Querschiff leicht vorspringt, kann an der prinzipiellen Gleichheit der Grundstruktur nichts ändern. Das alles gilt nur für die frühen Entwürfe Fischers zur Kollegienkirche, bevor er die zweite Apsis in den Bau eingeführt hat (Abb. 11 und 12). Doch auf der späteren Stufe ist noch die eigentümliche Form des Anbaus rings um den Chor von S. Carlo ai Catinari (Abb. 10) übernommen.

Es ist methodologisch falsch und heuristisch sinnlos, jedes einzelne Merkmal oder kleine Komplexe solcher Merkmale von einem besonderen „Vorfahren" genetisch abzuleiten, wenn alle acht Merkmale vorher an einem einzigen Vorfahren schon vereinigt zu finden sind.

Der Rückgriff Fischers auf den Grundriß von S. Carlo ai Catinari

18) *F. Fuhrmann*, Kirchen in Salzburg, Wien 1949, S. 40 und 46. — Unser Grundriß (Abb. 10) ist nach einer Zeichnung Robert de Cottes angefertigt, welche dieser während seines Aufenthalts in Rom im Jahr 1689 angefertigt hat. Das Original befindet sich im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale in Paris. Die Vorlage verdanke ich Volker Hofmann.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

ist also ein Faktum[19]), er ist aber auch verständlich. Es hat nichts Verwunderliches, daß Fischer von einem Grundplan angesprochen wurde, der für die Kirche einer christlichen Universität mit ihren vier Fakultäten, im Barock, geradezu geschaffen zu sein scheint.

Das „genus proximum" der Kollegienkirche ist also eine in die Länge gestreckte Kreuzkuppelkirche. Ihre „differentiae specificae" sind: 1. die Emporen, 2. die besondere Gestalt der Emporen, 3. die Streckung in die Höhe. Doch keiner dieser Hauptzüge ist bisher genetisch abgeleitet.

Es ist bisher nicht gelungen, eine Kreuzkuppelkirche mit Emporen nachzuweisen, welche das Vorbild der Kollegienkirche oder deren Inspirationsquelle gewesen sein könnte. Es ist bisher nicht gelungen, die spezifische Raumgestalt der Emporen abzuleiten. Deren Merkmale sind: 1. Ihre Öffnungen sind sehr hoch, 7 Meter, Höhe eines zweistöckigen Hauses. — 2. Die beiden Bogen, mit denen sie sich auf Längs- und Querschiff öffnen, sind in Form und Größe genau gleich; gleiche Gestalt und fast genau gleiche Größe hat auch das Fenster, welches die Emporen nach außen öffnet. — Für diese eindrucksvolle Gestalt der vier hohen und lichten Räume über den Ovalkapellen ist eine genetische Ableitung bisher nicht nur nicht gefunden, sondern auch nicht versucht worden[20]).

Es ist nicht gelungen, die ungewöhnlichen Proportionen der Kollegienkirche genetisch abzuleiten. In den tonnengewölbten Kreuzarmen mit ihrem Verhältnis von Breite zu Höhe wie 1 : 2,3 übertrifft sie sogar die steilen Raumverhältnisse früher gotischer Kathedralen wie Noyon (1 : 2) oder Senlis (1 : 1,9). Der Raum unter der Kuppel mit einem Verhältnis von Breite zu Höhe wie 1 : 5 wird nur von einigen georgischen „Kathedralen" des frühen 11. Jahrhunderts übertroffen[21]). Wir a h n e n nicht einmal, wo im Barock die Voraussetzungen für solchen „Vertikalismus" liegen. Vertikalismus in diesem Sinne ist etwas anderes als „Hochdrang", das heißt: Formen mit einem Vektor nach oben. Auch davon zeigt die Kollegienkirche Beispiele, in dem Hineinragen von Öffnungen in die nächste höhere Zone. Und auch dieses Phänomen ist genetisch noch nicht abgeleitet.

Es hat keinen Sinn, kleineren Einzelheiten genetisch nachzugehen, solange diese großen, den Gesamteindruck bestimmenden Züge der Kollegienkirche genetisch nicht erhellt sind. Eines kann man aber schon vorher mit Bestimmtheit sagen, daß keiner dieser Züge nach Rom weist; bei Cortona oder Rainaldi wird man sie vergebens suchen. Und

19) Die Ableitung der Kollegienkirche von S. Carlo akzeptiert von *E. Hubala* 1970 und *Chr. Norberg-Schulz* 1971. Siehe Anm. 8 und 24.

20) *H. S.*, Kollegienkirche Salzburg. Christliche Kunststätten Österreich Nr. 120, 1980. — *H. S.*, Neue Ergebnisse zur Kollegienkirche. In: Jahrbuch der Universität Salzburg 1977—1979, Salzburg 1980, S. 97—111.

21) *H. S.*, Östliche Romanik. In: Festschrift Karl Oettinger, Erlangen, 1966.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

solange sie nicht abgeleitet sind, bleibt die einfachste Annahme immer noch, daß Fischer sie erfunden hat.

Erst wenn diese Hauptfragen gestellt sind, hat es einen Sinn, nach möglichen Vorstufen für die zweite Apsis der Kollegienkirche zu fragen. Daß der erste uns bekannte Entwurf für die Fassade, mit zwei Türmen (Aufriß im Museum C. A.), auf die Domfassade zurückgeht, hat man immer schon gesehen. Über die „Neuen Ergebnisse" hinaus[22]) kann man beweisen, daß in diesem Entwurf die eigentliche Front zwischen den Türmen etwas zurückgesetzt zu denken ist, so wie sie der Dom zeigt. Auch ist es gelungen, ein „missing link" zwischen dieser ebenen Fassade und der zweiten Apsis zu finden: einen kastenförmigen Vorbau, der in sich schon eine Vorhalle und eine Musikempore darüber enthält, so wie dann die Nordapsis auch (Zeichnung in Agram). Das alles hat mit S. Carlo ai Catinari nichts mehr zu tun, zeigt aber, daß die Kollegienkirche aus heterogenen Quellen schöpft.

Noch etwas ist an ihr besonders auffallend, nicht nur das quasi „gotische" Hochtreiben der Raumverhältnisse für sich, sondern dessen paradoxe Verbindung mit einem „klassischen" Barock, von dem noch die Rede sein muß (unten S. 385).

Dazu ist der Hinweis von Christian Norberg-Schulz wertvoll, daß der annähernd gleichzeitige Invalidendom in Paris (1680—1707), das Hauptwerk von Fischers Zeitgenossen Jules Hardouin-Mansart (1646—1708), ein Bau, der vorübergehend als Grabeskirche Ludwigs XIV. geplant war[23]), „eine einzigartige Synthese von klassischer Architektur und gotischer Tendenz zur Vertikalen" ist[24]), welch letztere sich, wie an der Kollegienkirche auch, in einem Schnitt durch den Bau am unübersehbarsten zeigt. Daß Norberg-Schulz hier mit Recht Gotisches konstatiert, zeigt, als pars pro toto, der Tambour der Kuppel, in dessen Mittelachse nicht ein Intervall steht, sondern der Körper eines Säulenpaares, ein der klassischen Kunst nicht nur durchaus fremder, sondern ihrem „Gesetz" widerstreitender Gedanke. Auch die Laterne steht „gotisch" über Eck. Diese Synthese ist zwar eine Parallele zur Kollegienkirche, ergibt aber keine genetische Erklärung.

Die Kirche der Sorbonne und die Kollegienkirche

Die beiden Kirchen sind inkommensurabel, mit Ausnahme eines einzigen Aspekts, der stilistischer Art ist.

Inkommensurabel ist ihre Form. Das gilt schon für den Grund-

22) *H. S.*, Neue Ergebnisse zur Kollegienkirche (wie Anm. 20) S. 11.

23) *E. Hubala*, Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Neue Propyläen Kunstgeschichte Bd. 9, 1970, S. 248.

24) *Chr. Norberg-Schulz*, Architektur des Barock, deutsch Belser Verlag Stuttgart, 1975, S. 130.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

riß (siehe oben Seite 377), das gilt für den Aufbau, das gilt für die Raumverhältnisse, das gilt für die absolute Größe, denn anders als die Kirche der Sorbonne wetteifert die Kollegienkirche mit den g r o ß e n Kirchen in Rom.

Inkommensurabel sind die Lichtverhältnisse. In der Kollegienkirche ist der Leitgedanke ursprünglich das Aufsteigen zu immer höherem Licht[25]). Über den stark in sich abgeschlossenen und dämmernden vier Ovalkapellen unten stehen in einer zweiten Zone hohe und lichte Emporen, die durch je ein riesiges Bogenfenster und zusätzlich durch eine Laterne im Gewölbescheitel reichliches Licht von außen empfangen und durch zwei Bogen von gleicher Form und Größe wie das Fenster indirekt in den Kirchenraum weitergehen. In einer dritten Zone hätten nach dem ursprünglichen Entwurf Fischers zwölf große Ovalfenster, jedes vier Meter hoch, eine Flut d i r e k t e n Lichtes in die Kirche gebracht und zur höchsten Steigerung des Lichtes im Tambour der Kuppel vermittelt. Dort kulminiert es in den acht je fünf Meter hohen Bogenfenstern. Im Gewölbe klingt es mit vier kleinen Ovalfenstern ab, um in dem Licht der Kuppellaterne zu verklingen. Daß diese grandiose und durchdachte Lichtkomposition nicht verwirklicht wurde, daß heute eine licht- und schmucklose Tonne den Lichtaufstieg unterbricht und die Kirche lichtarm macht, ist gegen die Absicht Fischers. — Ganz anders die Kirche der Sorbonne. Schon die Zeitgenossen hatten den Eindruck einer „demi-obscurité". François Blondel hat sie zu erklären versucht: „Il est probable que Le Mercier avait affecté cette obscurité à la Sorbonne, tant à cause que de son temps on suivait encore en quelque sorte l'ancien usage, que ayant érigé cet édifice pour servir de sépulture à son fondateur et que étant destiné à des offices particuliers et non publics il avait conçu que peu de lumière dans un pareil vaisseau était plus convenable"[26]). Daß Blondel diesen Zug der Sorbonne richtig gedeutet hat und ihre „demi-obscurité" beabsichtigt gewesen ist, läßt sich beweisen. Die Arme des Langhauses sind mit Tonnen gewölbt, unter deren Stichkappen sich große Fenster öffnen; in den Kreuzarmen des Mausoleums in der Kirchenmitte sind dagegen die Fenster durch Figurennischen ersetzt, ihre Tonnen sind lichtlos (Abb. 7).

Inkommensurabel sind die beiden Kirchen auch nach ihrem Zweck, nach ihrer Bestimmung. Merkwürdigerweise hat man immer wieder übersehen, daß die Sorbonne, als Le Mercier ihre Kirche erbaute, k e i n e U n i v e r s i t ä t w a r. Gegründet wurde sie 1257 von dem Hofkaplan Ludwigs des Heiligen als „une compagnie de pauvre maîtres, étudiants en théologie", als eine Art Alumnat. Auch als sie im Laufe der Zeit durch ihre geistigen Leistungen, durch bedeutende

25) *H. S.*, Kollegienkirche Salzburg, siehe Anm. 20, S. 5 f.

26) *Jacques-François Blondel*, Architecture Françoise . . . Tome 1—3, Paris 1752 bis 54, Livre 3, Chapitre XIV, p. V.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Gelehrte und ihre reiche Bibliothek berühmt geworden war, so daß man sie „un abrégé du monde" nannte, blieb sie institutionell ein Kollegium neben der Pariser Universität. Erst 1554 wurde sie sozusagen Sitz der theologischen Fakultät. Da es innerhalb der Sorbonne vier Fakultäten nicht gab, kann man nicht erwarten, die vier großen Kapellen — so wie in der Kollegienkirche — den Heiligen der Fakultäten geweiht zu finden. Ob nach Richelieus Absicht ihre Patrozinien einen sinnvollen Quaternar bildeten oder hätten bilden sollen, wird sich wohl nicht mehr feststellen lassen. Eine so innige Einheit von sichtbarer Baugestalt und unsichtbarem geistigen Gehalt wie an der Salzburger Kollegienkirche, ist nicht zu erkennen. Unmittelbar anschaulich tritt nur e i n e Seite der doppelten Zweckbestimmung der Sorbonnekirche hervor, die Mausoleum zu sein, und sie ist unübersehbar, innen und außen. — Auffallend ist noch, daß das Hauptpatrozinium der Sorbonnekirche — sie ist der hl. Ursula geweiht, wie die Kirche der Wiener Universität auch — liturgisch und bildlich so wenig betont ist. Zwar heißt ihr Hauptportal „porte Ste. Ursule", aber geweiht ist der heiligen Ursula nur e i n e der vier Kapellen, die neben dem Eingang, nicht der Hauptaltar. Wie anders zeigt die Salzburger Kollegienkirche ihr Hauptpatrozinium: zuerst auf dem höchsten Punkt der Giebelfront und dann im Inneren im Bild der hier buchstäblich „mit der Sonne bekleideten" Immaculata als strahlender Mittelpunkt der riesigen Glorie und des ganzen Innenraums.

Wilhelm Mrazeks Prinzip, das Bildprogramm eines barocken Raums von d e m Bild her aufzuschließen, welches im Bau den höchsten Ort einnimmt, ist für die Sorbonnekirche schon deshalb nahegelegt, weil ihre Kuppel und ihre Pendentifs jener Teil der alten Kirche sind, dessen Dekoration nicht zerstört worden ist. Philippe de Champaigne, Richelieus Maler, hat ihre Fresken von 1641 bis 1644 gemalt. Im Kuppelscheitel erscheint Gottvater. In der in acht radiale Bahnen geteilten Kuppel sind, nach dem Vorbild der Capella Sistina von Sta. Maria Maggiore in Rom, die Engelsordnungen dargestellt, doch in anderer Weise als dort. Die neun Chöre der Engel sind auf drei reduziert: Seraphim im obersten, Herrschaften im mittleren, Fürstentümer im untersten Register[27]). Dorival vermutet, daß Richelieu selbst das Konzept zu diesem Bildprogramm der Kuppel gegeben hat. In der Zone unter der Kuppel sind die Pendentifs mit Bildern der vier lateinischen Kirchenväter besetzt. In der Zone der großen Pilaster, welche das Gebälk tragen, geht dann das Programm von gemalten zu skulpierten Bildern über. In jedem der acht Felder zwischen je zwei großen Pilastern stehen in zwei Nischen übereinander Marmorstatuen, insgesamt also sechzehn. Berthelot (um 1570/80 bis 1648) hatte acht

27) *B. Dorival,* Richelieu, Philippe de Champaigne et la Décoration de l'Eglise de la Sorbonne. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1972 (publ. 1977), p. 35—103.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

davon skulpiert, sein Mitarbeiter und Nachfolger Guillain (1582 bis 1658) die anderen acht[28]). Dargestellt waren die zwölf Apostel und die vier Evangelisten. — Das läßt folgenden Schluß zu: Da Berthelot schon 1648, im Jahr der Kirchweihe, gestorben ist, und die Ausführung der acht Statuen immerhin einige Zeit gedauert haben muß, darf man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß das Programm der sechzehn Statuen noch in die Zeit Richelieus zurückgeht, das heißt aber auch das Gesamtprogramm seiner Grabeskirche. In den acht Nischen in der Zone der Wölbung standen nach Boinet (p. 214) die Statuen von Engeln. Bei dieser Annahme ergibt sich für das gesamte Mausoleum ein sinnvoller Bilderzyklus, nämlich Boten Gottes: Engel, Apostel, Evangelisten, Kirchenväter. Eine Beziehung zur Grabesidee ist nicht zu erkennen, vielleicht aber zur Sorbonne, deren Mitglieder das Werk der Gottesboten ja in gewissem Sinne fortsetzen wollten.

Dagegen ist die Ikonologie der Kollegienkirche leicht durchschaubar und klar. In den vier Kapellen die vier Heiligen der Fakultäten: Thomas Aquinas, Ivo, Lukas, Katharina. Als Krönung der Türme die vier Evangelisten auf dem linken, die vier lateinischen Kirchenväter auf dem rechten Turm. Was die Statuen in den zwanzig Nischen zwischen den Riesenpilastern dargestellt hätten, ist nicht mehr zu entscheiden. Der große Fries enthält nur naturgetreu dargestellte sakrale Geräte und Paramente, durchflochten mit Eichen-, Lorbeer- und Palmenzweigen, mit Rosen und Lilien.

Auch die Bildprogramme der beiden Kirchen erweisen sich also als inkommensurabel. Wohl aber gibt es in puncto Stil eine Gemeinsamkeit zwischen Le Merciers und Fischers Kirche, und das trotz dem großen zeitlichen Abstand von zwei Generationen — Baubeginn dort 1635, hier 1694.

Für Le Mercier hat A. Blunt richtig erkannt: „Le Merciers style is composed of two elements which have never succeeded in completely fusing. The first is the current french manner of the first years of the seventeenth century" — eine „Manier", die man ruhig „früher Stil Louis XIII." nennen kann — „and the second consists of the idiom which he learned in Rome"[29]).

„Le Merciers relation to Roman architecture can be precisely defined: he brought back to France the academic style inaugurated by Giacomo della Porta and continued after his death by a few architects, of whom Rosati was one, who resisted the movement of Maderna towards Baroque. In this way his function in the relation to the development of French art is analogous to that of Vouet, who brought back the idiom of painting current in Italy just before the flowering of Baroque."

28) *Bonnerot,* (siehe Anm. 10) p. 13.
29) *A. Blunt,* Art and Architecture in France (siehe Anm. 13) p. 114.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

An dieser Feststellung ist der Ausdruck „akademisch" unannehmbar. Denn gerade Giacomo della Porta, der kühne und eigenwillige Vollender von hinterlassenen Hauptwerken Michelangelos und Vignolas, war alles andere als ein Akademiker[30]). Mit Recht sagt Hibbard, daß in manchen Werken della Porta dem Geist eines Bernini oder Borromini näher ist als Maderna[31]). Aber richtig ist, daß Le Mercier sich in Rom an jene Richtung gehalten hat, welche den Übergang zum Barock nur in gemäßigter Form mitgemacht und den „energischen" Barock, der mit Madernas Fassade von Sta. Susanna schon 1603 ein Meisterwerk und ein Musterbeispiel geliefert hatte, umgangen hat. Mit Recht betont Fasolo an Rosatis S. Carlo ai Catinari den „carattere di calma geometria del rinascimento" und die „placida luce che ... piove à fiumi dall'alto"[32]).

Dieses Festhalten an der klassischen Richtung inmitten des werdenden Frühbarock zeigen auch die beiden Fassaden der Sorbonnekirche. Die gegen den Platz zu (Abb. 5) hält sich recht genau an Sorias Fassade für S. Carlo ai Catinari (1635), benutzt aber die Säulen im Erdgeschoß, anders als Madernas Sta. Susanna, nicht zu einer Steigerung gegen die Mitte, sondern wägt Flanken und Mitte gegeneinander aus.

Am Beginn des 17. Jahrhunderts verlaufen also in Rom zwei Richtungen der Barockbaukunst nebeneinander: ein „klassischer" Barock, in direkter Fortsetzung der Renaissance, und ein „energischer" Barock, der „Kraft und Masse" in neuer Weise verbindet und darstellt. Daß die erste Richtung Le Mercier näher stand als die zweite, ist unmittelbar einleuchtend. Dieser kühle Barock ging als Stilkomponente in seinen eigenen Stil ein. Zu ihm gehört die große Klarheit der Raumproportionen, welche die einfachsten sind: an der Sorbonnekirche verhält sich die Breite zur Länge und zur Höhe wie 1 : 2 : 2. Gewiß: „Die französische Klarheit des Le Mercier ist von einer anderen Art als die Klarheit Fischers"[33]). Und cum grano salis kann man gelten lassen: „Erfassen bedeutet für den Franzosen eben nicht ansehen, erleben, sondern verstehen, begreifen." Über diesen Unterschied hinaus ist aber für Fischer sein klassischer Barock an der Kollegienkirche nur ein „Genosstil"[34]), geeignet für den Innenraum der Kirche, nicht für die Glorie, wo Fischer den Römischen Hochbarock, nicht für die Schauseite, wo er den österreichischen Spätbarock, nicht für das

30) *H. S.*, Das Kapitol des della Porta. In: Epochen und Werke II 1960, Studienausgabe 1978, S. 15.

31) *H. Hibbard*, Borromini e Maderna. In: Studi sul Borromini, vol. prima, Rom 1967, p. 497—506.

32) *Fasolo* (siehe Anm. 5), p. 21.

33) *M. Stankowski* (siehe Anm. 14), S. 170.

34) Der Begriff „Gattungsstil" wird hier in einem etwas anderen Sinn verwendet als bei *P. H. von Blankenhagen*, welcher ihn in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Siehe: Das neue Bild der Antike, Bd. II, 1942, S. 328 ff.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Angebäude, wo er eine Variante des Régence-Stils einsetzt[35]). So erklärt sich der Rückgriff auf S. Carlo ai Catinari, auf einen Bau also, der zu Le Merciers Zeit hochmodern, aber das längst nicht mehr war, als Fischer sich zwischen 1670 und 1684 in Rom aufhielt und in den Bannkreis der Kunst Berninis geriet. Ob in den verlorenen architektonischen Werken der beiden Brüder Schor die klassische Tradition des Barock nicht vielleicht stärker fortgelebt hat als im eigentlichen Berninikreis, ist eine unbeantwortbare Frage.

Der Rückgriff Fischers auf S. Carlo ai Catinari hat also eine doppelte Raison: eine funktionelle — denn jener Grundriß ist für die Kirche einer Universität mit vier Fakultäten geradezu prädestiniert — und eine stilgeschichtliche, die Bevorzugung eines „kühlen" Barock, den man minervahaft nennen kann, der schön ist nicht im Sinne des „pulchrum", sondern im Sinne des „kalon", der praktischen und zugleich geistigen Schönheit.

Anhang I:

San Ivo alla Sapienza und die Kollegienkirche

Die Eigenart der Grundstruktur der Kollegienkirche tritt im Vergleich mit S. Carlo ai Catinari hervor, die Eigenart des Stils im Vergleich mit der Kirche der Sorbonne, die Eigenart ihrer Semantik aber im Kontrast mit dem komplizierten Symbolismus der Kirche der römischen Universität: der Sapienza, die allgemein als das Hauptwerk Borrominis angesehen wird.

Das Gebäude der Universität war von Pirro Ligorio und Giacomo della Porta begonnen worden, die Hauptfassade und der schöne zweistöckige Arkadenhof mit der Exedra waren erbaut, dahinter die Kirche schon von della Porta als Rundbau geplant, als Borromini 1632 die Bauleitung übernahm. In der Zeit von 1642 bis 1660, unter dem Pontifikat dreier Päpste, gab er der Kirche ihre einzigartige Gestalt.

Ausgangspunkt ist, wie schon Dagobert Frey erkannt hatte, ein gleichseitiges dreieckiges Prisma mit je einer Halbkreisapsis an seinen drei Seiten und mit abgestumpften Ecken (Abb. bei H. S., die Architektur Borrominis Fig. 25). Dieses vorgegebene einfache Gebilde deutet Borromini in einen Sechspaß um, an dem zwei Formen von Nischen alternieren, im Grundriß halbkreisförmige und „trogförmige" (E. Hubala). In jeder dieser Nischen wiederholt sich zweimal derselbe von zwei Kolossalpilastern gerahmte Wandabschnitt, sechsmal in ebener Form und sechsmal in leicht konkaver. (Der Doppelstruktur, die

35) *E. Przywara:* Schön, sakral, christlich. In: Archivio di Filosofia, 1957, p. 11—30, besonders p. 12 f.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

sich dabei ergibt, nachzugehen, ist für unser Ziel nicht notwendig.) „Die grundlegende Erfindung von S. Ivo ist jedoch der Gedanke, eine vertikale Kontinuität der Wandabschnitte zu erzielen, indem man die vollständige Form des Grundrisses ohne Unterbrechung in die Kuppel weiterführt. Die Kuppel hat daher ihren traditionellen Charakter eines statisch umgrenzten Bezirks verloren. ... Wirklich ist S. Ivo einer der einheitlichsten Totalräume in der Geschichte der Architektur trotz seiner neuartigen und reichen Form. .... Es gibt kaum einen Bau, der überzeugender die Grundintentionen des Barock ausdrückt"[36]). Doch nicht die Intentionen des Barock überhaupt, sondern eines häretischen Flügels. Wenn in einer kühnen Metapher der Architekt Juvarra Borromini den „Kalvin der Architektur" genannt hat[37]), dann wäre Bernini die orthodoxe Mitte des Barock und Fischer gehörte in seinen Kirchen zu einer jansenistischen Strömung. Doch „mehr als irgendein anderes Werk muß S. Ivo Borrominis Zeitgenossen veranlaßt haben, ihn als ‚gotischen' Architekten zu bezeichnen" (Norberg-Schulz).

Solange man die architektonische Form dieser Kirche für sich betrachtet — den Grundriß im Sechspaß, die ungewöhnliche Form einer „gefalteten" Kuppel, die Krönung der Laterne mit einer steinernen Spirale —, scheint im Gebäude selbst ein sinnvoller Bezug zu dem Thema „Universitätskirche" nicht zu finden. Die Universität mit ihren vier Fakultäten ist in dieser Kirche nur durch das Gemälde des Hochaltars, von Pietro da Cortona, repräsentiert. Es stellt deren vier heilige Patrone dar, welchen die Kirche der Universität geweiht ist. Diese sind — abweichend von der Kollegienkirche —: der hl. Leo der Große (als entschlossener Verteidiger der Rechtgläubigkeit Vertreter der Theologen); der hl. Ivo (für die Juristen, wie in der Kollegienkirche); der hl. Pantaleon (als Leibarzt des Kaisers Maximian christlicher Märtyrer und im Abendland Patron der Ärzte) und der hl. Lukas (Artisten). Daß Haupt- und Titelpatron der Kirche der hl. Ivo ist, hat lediglich einen historischen Grund: die Kirche trägt den Namen der Rechtsgelehrten deshalb, weil diese unter dem Pontifikat Alexanders VII., in welchem die Kirche vollendet wurde, vier der sechs Lehrstühle innehatten[38]). In der Bauform selbst kommt die Vierzahl der Fakultätsheiligen nicht zum Ausdruck.

Es hat lange gedauert, bis die tiefere Bedeutung, die diesem Kirchengebäude zugedacht war, erschlossen worden ist. Erst in den sechziger Jahren ist der Symbolismus bei Borromini gesehen worden. 1976 konnte dann Marco Fagiolo schreiben: „Sant Ivo, il capolavoro di Borromini, stà per diventare oggetto di interpretazioni conver-

36) *Chr. Norberg-Schulz,* Architektur des Barock, 1975, S. 214.

37) *M. Fagiolo,* In: Studi sul Borromini, vol. 1, 1967, p. 163, 170.

38) *Hans Ost,* Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 30, 1967, S. 101—142.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

genti" — des symbolischen Gehalts —, „quasi come la Tempestà di Giorgione."[39]). Ich halte mich im Folgenden an die Interpretation von Hans Ost, die eine neue Dimension von Borrominis Denken erschlossen hat, aber nicht unbestritten ist[40]).

Da der Gesamtkomplex der römischen Universität von alters her „Sapienza" genannt wurde, lag es nahe, die Stelle aus den Sprüchen Salomonis IX, 1—2, auf das Gebäude zu beziehen und auch die Kirche als „Haus der Weisheit" aufzufassen.

In der ausgeführten Kirche wählte Borromini, um den Sapienza-Gedanken auszusprechen, nicht die Allegorie des abstrakten Begriffs aus der Salomonischen Weisheit, sondern er wählte das wichtigste Exempel für die Wirksamkeit dieser göttlichen Weisheit in der biblischen Geschichte: Die Ausgießung des Heiligen Geistes zu Pfingsten. Dargestellt ist dieses Ereignis: 1. Durch das Bild der Taube, Symbol des Heiligen Geistes, von welcher feurige Zungen in 12 Strahlen ausgehen, in der Kuppel der Laterne (Abb. 12 bei Ost, nach Giannini). — 2. Durch die 12 Sternstreifen, die in der Kuppel hinabführen auf die 12 Nischen in den 6 Konchen (Abb. 16 bei Ost). — 3. Durch die Statuen der 12 Apostel in den Nischen; sie sind erst 1685 hinzugekommen und wurden 1741 wieder entfernt, doch gehören sie zum ursprünglichen Programm (Ost, Abb. 11a). Die Gegenüberstellung des Pfingstwunders in der Langhauskuppel von San Marco in Venedig und des Aufblicks in die Kuppel von San Ivo (Abb. 15 und 16 bei Ost) zeigt überzeugend die Realisierung desselben Leitgedankens in zwei verschiedenen Formensprachen.

Daß dieses ikonologisch-emblematische Programm durch Allusionen auf den Tempel Salomos, aber auch auf die drei Päpste, unter deren Pontifikat die Kirche entstand, vielfach überlagert wird, ist wichtig genug, aber für das Verständnis der wesentlichen Idee doch schon sekundär und tertiär.

Doch ganz anders als an der Kollegienkirche fehlt an S. Ivo die Entsprechung zwischen dem Grundplan der Kirche und dem ikonologischen Programm. Vom Leitgedanken dieses Programms her ist es nicht einzusehen, weshalb drei der Konchen sich in ihrer Grundgestalt von den drei anderen unterscheiden. Die 12 Apostel, zu denen der Heilige Geist hinabsteigt, lassen eine Unterteilung in zwei Gruppen nicht zu.

Weder das Thema der Ausgießung des Heiligen Geistes, noch die Allusion auf Salomo (Sechsstern), noch die Allusion auf die Biene (Sechszahl), welche zugleich Wappentier des Barberinipapstes Urban VIII. und Allegorie der Sapienza ist, erfordern eine Unterscheidung der Konchen in zweimal drei. Durch diese Unterscheidung entsteht

39) *M. Fagiolo,* I temi della poetica borrominiana nella storia della critica. In: Studi sul Borromini, vol. 1, 1976, p. 157—172, besonders p. 170.

40) Siehe Anm. 38.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

eine Diskrepanz zwischen Baugestalt und Gehalt, die leicht zu vermeiden gewesen wäre, wenn Borromini allen sechs Konchen gleiche Gestalt gegeben hätte.

Da es aber keine Entsprechung zwischen der Grundform der Kirche und dem Pfingstwunderprogramm gibt, ist die komplizierte Form des Grundrisses wesentlich ästhetisch bedingt und in diesem Sinne „willkürlich". Das aber scheint mir über Borromini noch mehr Aufschluß zu geben als das Programm selbst[41]).

Bisher ist nur von dem Inneren der Kirche die Rede gewesen. Zu dem Pfingstprogramm gehört aber in paradoxer Weise auch noch die lange nur als „sonderbar" empfundene steinerne Schnecke als Krönung der Laterne. Sie ist eine der möglichen und geläufigen Darstellungen der Turris Babilonica in Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Die babylonische Sprachverwirrung, die wir mit dieser Gestalt assoziieren, scheint nun gerade das Gegenteil des Pfingstwunders, solange man nicht bedenkt, daß eben dieses Wunder den Aposteln die Fähigkeit verliehen hat, in allen Sprachen zu sprechen. Unter christlichem Vorzeichen wird also aus der Sprachverwirrung eine Gabe des Heiligen Geistes, der höchsten göttlichen Weisheit. Eine Kopie, die der schwedische Architekt Eric Dahlberg, welcher 1655/56 auf einer Studienreise in Rom war, nach einer Zeichnung Borrominis gemacht hat, zeigt Kuppel und Laterne von S. Ivo und ist beschriftet: „Sapientia Babilonica" (Abb. 30 bei Ost). Aus der Turris Babilonica ist der Thron der Sapientia geworden. Von den zwölf Säulen der Laterne, den Sinnbildern der Apostel, getragen und unter dem alles krönenden Kreuz gipfelt die Kirche der römischen Universität in dem Thron der höchsten göttlichen Weisheit. Der Babelturm hat eine interpretatio christiana erfahren.

Das alles zeigt einen ganz anderen Modus der Zuordnung von Sichtbarem und Unsichtbarem, von Bau und Bild, Bau und Emblem zur intendierten „Idea" als an der Kollegienkirche Fischers, ja geradezu einen anderen Stil der ikonologischen Erfindung. Borrominis Symbolik, sehr wahrscheinlich durch Theologen der Sapienza selbst oder der päpstlichen Bauherren inspiriert oder sogar geleitet, ist ein Höhepunkt des barocken „Concettismo" und der „Argutezza" im Felde der

41) *H. S.*, Die Architektur Borrominis, 1939, Reprint 1973, S. 119 und 123: „Auf d(ies)en Unterschied zwischen rein psychologisch und zwischen kunstgeschichtlich zu erklärenden Momenten wird man scharf achten müssen". Psychologische und kunstgeschichtliche Erkenntnis operieren zu verschiedenen Ebenen. Die geglückte symbolisch-ikonologische Interpretation von S. Ivo kann richtig diagnostizierte Merkmale einer typisch schyzothymen Einbildungskraft nicht auslöschen. Sie bleiben im unmittelbaren Eindruck als kennzeichnende physiognomische Züge bestehen. Ja, die von mir herausgearbeiteten sechs Merkmale treten nach Osts Interpretation noch schärfer hervor als vorher. So, unbestreitbar, das erste Merkmal: „Neigung, heterogene Bestandteile in demselben Werk zu vereinigen und auf seltsam unmotivierte Weise zu verbinden", aber auch alle anderen Merkmale.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Architektur, zugleich aber ist sie altertümlich. Das zeigt sich daran, daß sie sich so gut mit mittelalterlichen Darstellungen vergleichen und auf mittelalterliche Texte beziehen läßt, zum Beispiel auf Durandus[42]). Fischers Art ist moderner, schlichter, rationeller und historischer, und vor allem frei von Allegorien.

Anhang II:

Der neue Hochaltar der Kollegienkirche

Eine ganz andere architektonische Darstellung hat der Gedanke der Sapienza in einem frühen Grundriß Borrominis gefunden, der als Vorentwurf wahrscheinlich zwischen 1632, dem Jahr der Bestellung Borrominis zum Architekten der Sapienza, und 1642, dem Jahr des Baubeginns, entstanden ist. Heute im Archivio di Stato in Rom (Abb. 9 bei Ost).

In diesem Entwurf „ist der Altar gegenüber anderen Entwürfen aus der Nische hervorgezogen und in dem hinter ihr frei werdenden Raum sind sieben Säulen im Halbkreis aufgestellt"[43]).

Eine sorgfältige Beschriftung in der linken oberen Ecke der Zeichnung sagt dazu: „Nel fregio della porta SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM — nel fregio delle 7 collonne EXCIDIT COLUMNAS SEPTEM — nel Piedistallo della Statua PROPOSUIT MENSAM SUAM." Es ist die Weisheit Salomos (IX, 1—2), die hier unmittelbar auf den Bau bezogen wird: Die Weisheit hat ihr Haus gebaut, hat sieben Säulen ausgehauen und ihren Tisch bereitet.

„The writings and the personality of the wise king inspired the planners of the church of S. Ivo continuously: from the earliest stage, when the Archivio di Stato plan was drawn up, to the final years when Alexander VII had a plaque set up over the west facade of the church, referring to it as the AEDES SAPIENTIAE or House of Wisdom spoken of by Salomo in the Proverbes"[44]).

Doch der Gedanke des Siebensäulen-Altars wurde früh aufgegeben, wohl weil eine Aufstellung der sieben Säulen in dem schmalen, hinter dem Altar verbliebenen Raum eng und kleinlich gewirkt hätte[45]). Hundert Jahre später wurde er in der Kollegienkirche wieder belebt.

Im Jahre 1738 wurde der riesige „Tabernakel anstatt des Altars",

---

42) Ausführlich erörtert die Eigenart von Borrominis Symbolismus *E. Battisti* in „Studi sul Borromini", vol. I, 1976, p. 231—284, besonders 264 f.

43) *Ost* (siehe Anm. 38), S. 111 und Abb. S. 9.

44) *Pierre de la Ruffinière de Prey,* Solomonic Symbolism in Borrominis Church of S. Ivo alla Sapienza. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 31, 1968, S. 216—232.

45) *Ost* (siehe Anm. 38), S. 114.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

den Fischer unter der Stuckglorie der Apsis 1707 errichtet hatte, abgebrochen und durch den jetzt stehenden Altar ersetzt. Das Hauptmotiv dieses neuen Altars hinter der sarkophagförmigen Mensa und dem reich verzierten Tabernakel aus Metall bildet die konkav einschwingende Kolonnade aus sieben Säulen. Es ist derselbe Gedanke wie in dem Vorentwurf Borrominis, und die Inschrift, die ihn dort erläutert, ist ohne weiteres auf den neuen Hochaltar der Kollegienkirche zu beziehen. Auf den figuralen Aufbau dieses architektonischen Concettos gehe ich nicht ein[46]).

Daß der Entwerfer des neuen Hochaltars den Vorentwurf Borrominis gekannt hat, ist ganz unwahrscheinlich. Die Idee des Altars stammt gewiß nicht von dem bescheidenen Unterbaumeister Johann Kleber, der ihn zeichnete, und nicht von dem Bildhauer Pfaffinger, der ihn skulpierte, sondern sichtlich von einem Theologen. Nach dem braucht man nicht lange zu suchen, es spricht alles dafür, daß es der Berater des damaligen Fürsterzbischofs Leopold von Firmian in architektonischen Dingen gewesen ist, dessen Hofbaumeister Pater Bernhard Stuart[47]).

An sich ist für den Hochaltar einer Universitätskirche die Verkörperung des Spruchs aus der Weisheit Salomos durchaus sinnvoll. Doch so wenig zu der grandiosen, zwanzig Meter hohen Stuckglorie der kleinfigurige, überreiche und spannungslose Aufbau des neuen Altars paßt, so wenig paßt zu Fischers Stil der Stil der ikonologischen Erfindung. Eine Metapher bauend beim Wort zu nehmen, ist eine altertümliche Idee. In großartigster Weise ist das in der frühen Kirche der Dominikaner in Toulouse (1260—1292), die zugleich Universitätskirche des jungen Ordens war, geschehen: Sieben riesige, fast zwanzig Meter hohe Säulen auf der Hauptachse des Kirchengebäudes verkörperten die Sentenz: „Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem." Im neuen Hochaltar der Kollegienkirche ist ein fünfhundert Jahre alter Topos mitten im „siècle des lumières" in bescheidener Weise wiederaufgelebt[48]).

46) Siehe *F. X. Traber*, Kollegienkirche zu Salzburg, Salzburg o. J., S. 15.
47) Über Stuart, siehe *Thieme-Becker*, Bd. 32, Reprint, 1963, S. 223—224.
48) *H. S.*, Die Entstehung der Kathedrale, 1950, Reprint 1978, S. 422.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

Nachweis der Abbildungen

1. *G. Alessi: Genua, S. Maria di Carignano, 1952.* — Nach L. H. Heydenreich und W. Lotz, Architecture in Italy 1400—1600 (The Pelican history of Art), p. 288.
2. *G. Valeriani: Neapel, Gesù Nuovo, 1584.* Die Vorlage verdanke ich Herrn Dr. Richard Bösel.
3. *Herrera: Kirche im Escorial, 1574 beg.* — Nach: El Escorial 1563—1963. Arquitectura Artes, Madrid 1963, p. 126 (Foto Zentralinstitut für Kunstgeschichte München).
4. *L. Binago: Mailand, S. Alessandro, 1601 beg.* — Nach R. Wittkower, Art and Architecture in Italy 1800 to 1750, Fig. 2 p. 75.
5. *Le Mercier, Kirche der Sorbonne, Hauptfassade.* — Nach J. Marot (Foto Albertina Wien).
6. *Le Mercier, Kirche der Sorbonne, Seitenansicht.* — Nach J. Marot (Foto Albertina Wien).
7. *Le Mercier, Kirche der Sorbonne, Längsschnitt.* — Nach J. Marot (Foto Albertina).
8. *Le Mercier, Kirche der Sorbonne, perspektivischer Querschnitt.* — Nach J. Marot (Foto Albertina).
9. *Le Mercier, Kirche der Sorbonne, Grundriß.* — Nach J. Marot (Foto Albertina).
10. *R. Rosati, S. Carlo ai Catinari, Grundriß.* — Nach einer Zeichnung Robert de Cottes im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale von Paris. (Ich verdanke die Vorlage Volker Hofmann.)
11. *J. B. Fischer von Erlach, Kollegienkirche, Grundriß* im Museum Carolino Augusteum in Salzburg, die linke Hälfte spiegelbildlich ergänzt (Foto Anrather).
12. *J. B. Fischer von Erlach, Kollegienkirche.* Alternativprojekt der P. Benediktiner. Rechte Hälfte des Grundrisses im Museum CA spiegelbildlich ergänzt (Foto Anrather).

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

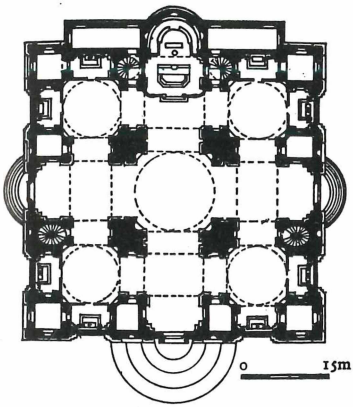

Abb. 1 Genua, S. Maria Assunta di Carignano.

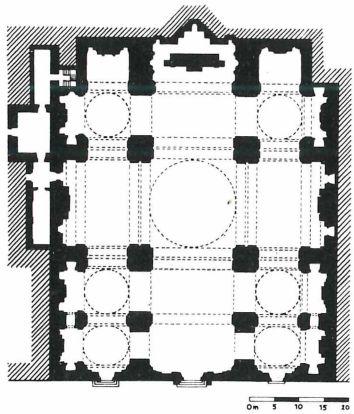

Abb. 2 Neapel, Gesù Nuovo.

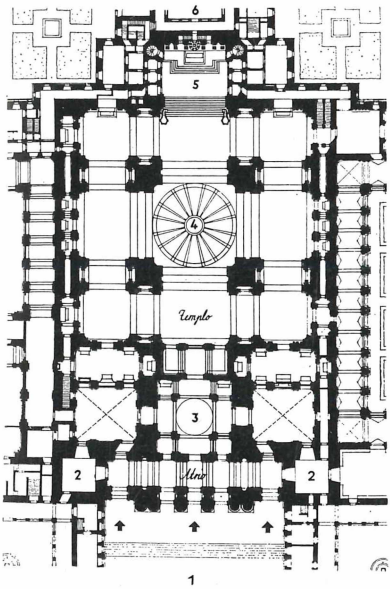

Abb. 3 Kirche im Escorial.

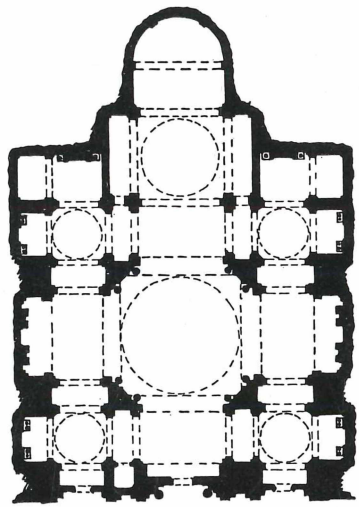

Abb. 4 Mailand, S. Alessandro.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

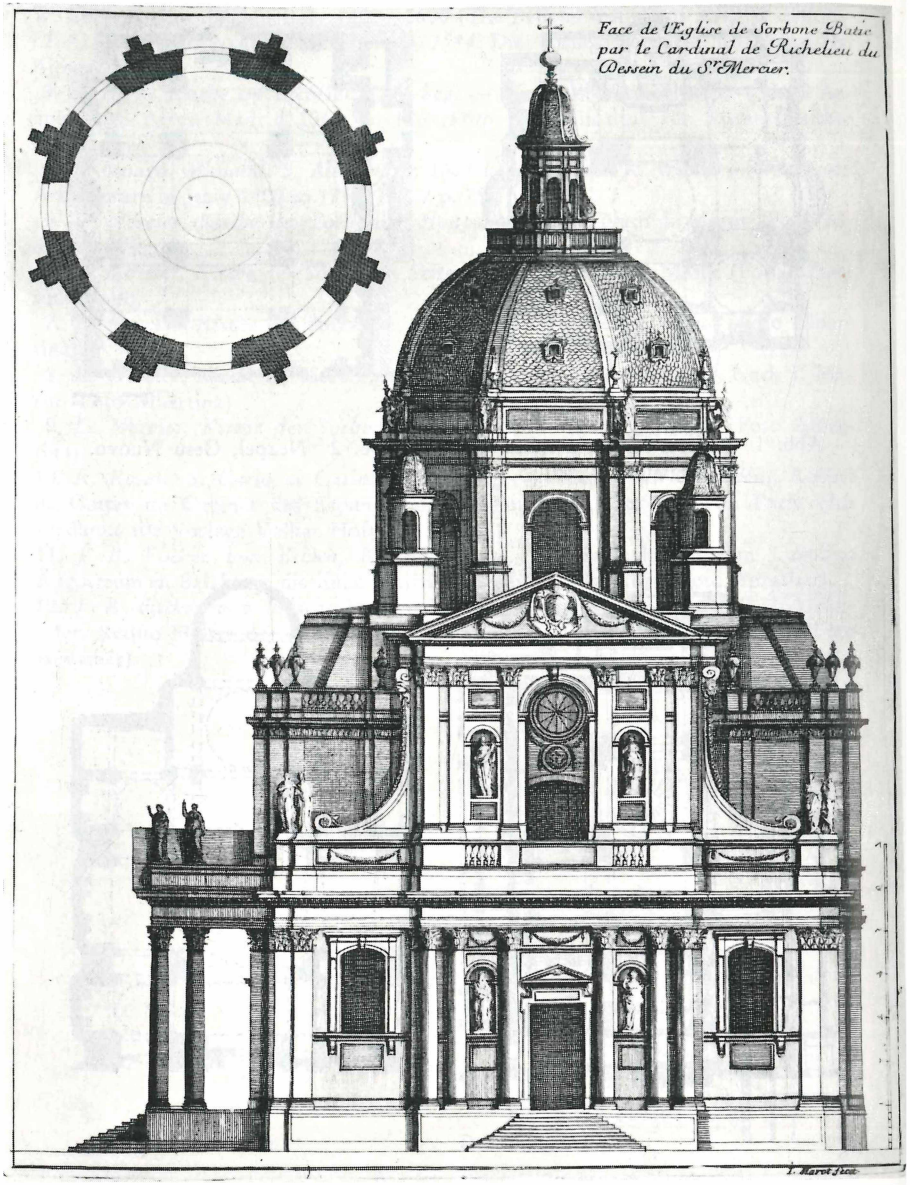

Abb. 5 Kirche der Sorbonne, Westfassade.

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

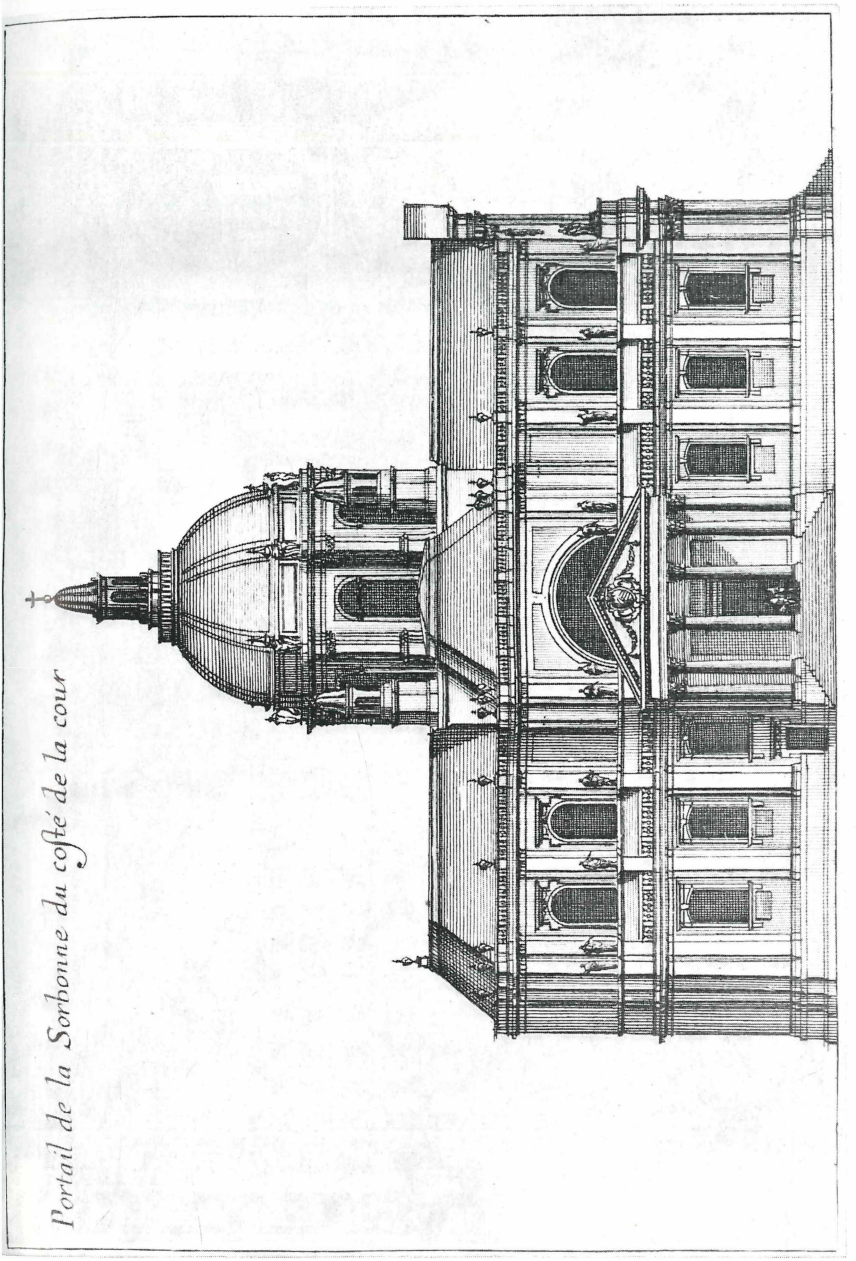

Abb. 6 Kirche der Sorbonne, Seitenansicht mit Nordfassade.

©Gesellschaft fUr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

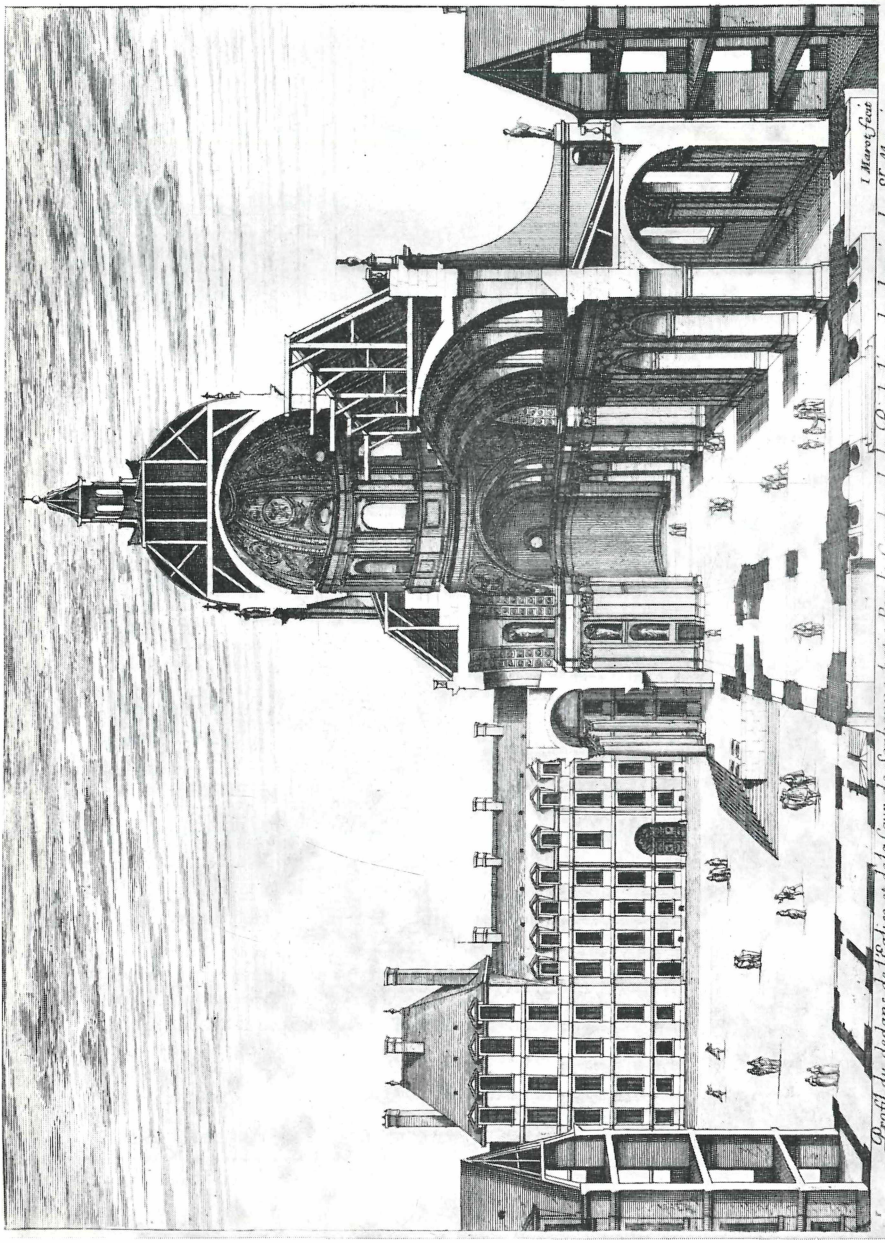

Abb. 7 Kirche der Sorbonne, Längsschnitt.

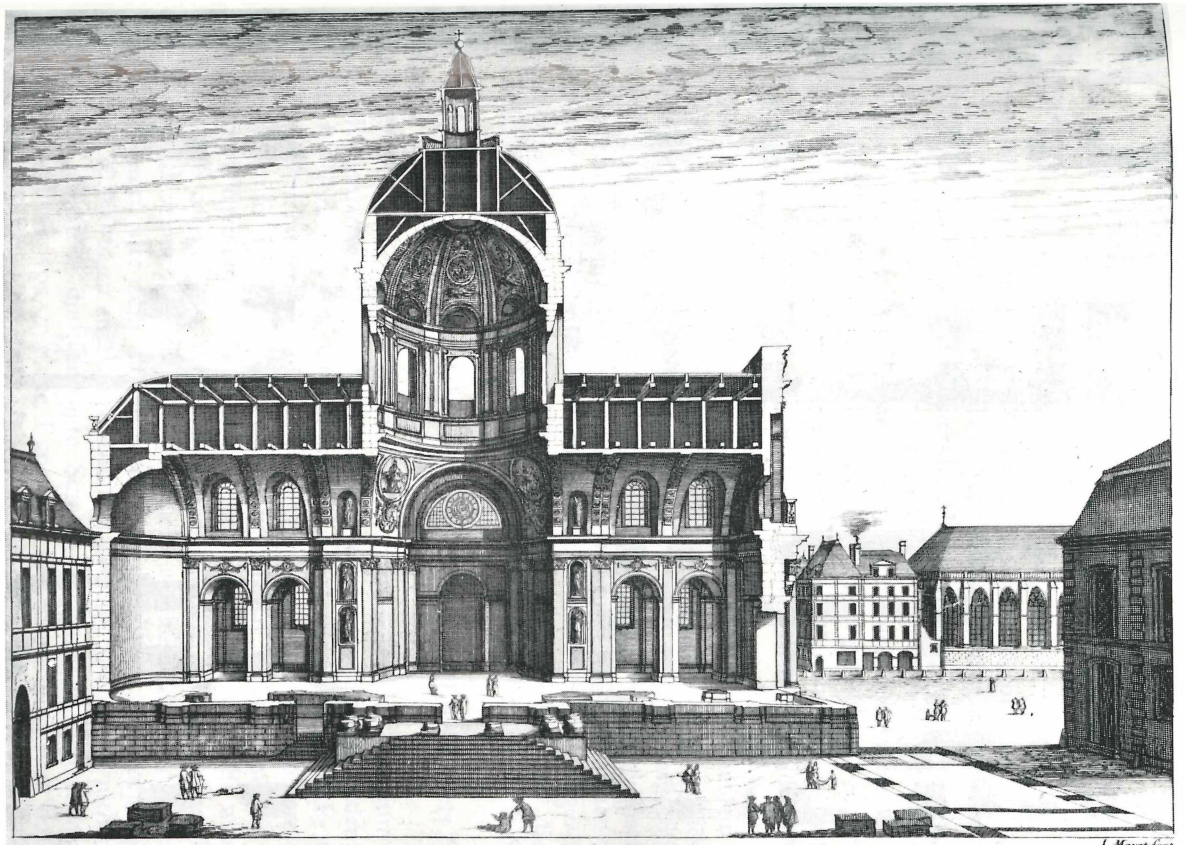

Abb. 8 Kirche der Sorbonne, Querschnitte.

©Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

©Gesellschaft fÜr Salzburger Landeskunde, www.zobodat.at

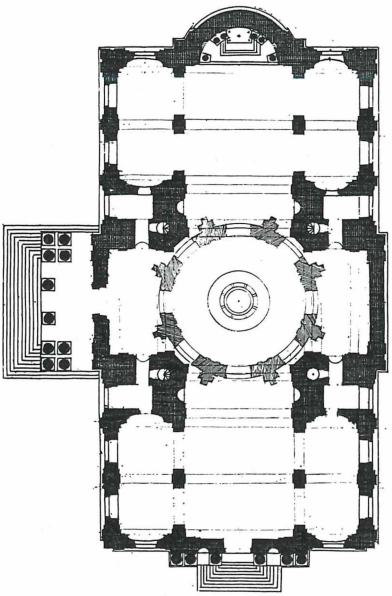

Abb. 9 Kirche der Sorbonne.

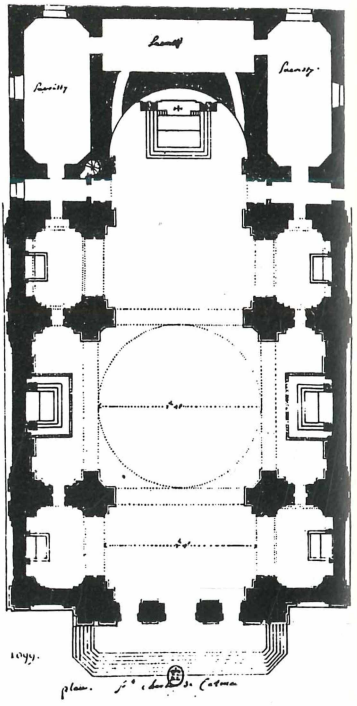

Abb. 10 S. Carlo ai Catinari nach R. de Cotte.

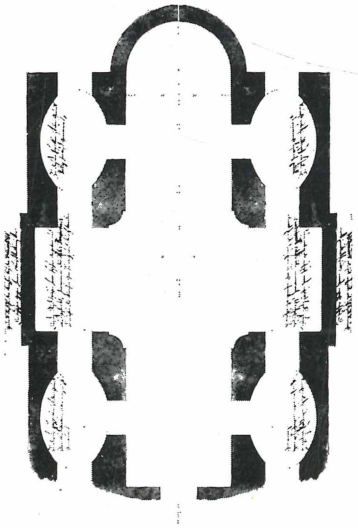

Abb. 11 Kollegienkirche Phase 1 A.

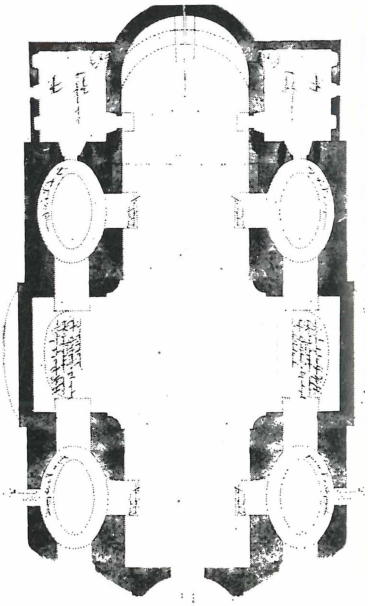

Abb. 12 Kollegienkirche Phase 1 B.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1981

Band/Volume: 120_121

Autor(en)/Author(s): Sedlmayr Hans

Artikel/Article: Die Kollegienkirche und die Kirche der Sorbonne. 371-398