Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 21 (1961)

Heft: 3-4

Artikel: Die Berner Heiliggeistkirche und der Temple de la Fusterie in Genf im Spiegel des hugenottischen Kirchenbaus

Autor: Germann, Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164711

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Berner Heiliggeistkirche und der Temple de la Fusterie in Genf im Spiegel des hugenottischen Kirchenbaus

Von GEORG GERMANN

(Tafeln 69–72)

Das Begriffspaar «Hugenottenstil–Jesuitenstil» stammt aus der Kulturkampfzeit; es ist deshalb rasch aus der Mode gekommen und lebt nur noch im theologischen Schrifttum weiter[1]. «Hugenottenstil» und «Jesuitenstil» erklären voreilig den bekannten Gegensatz zwischen einer klassischen und einer barocken Strömung des nordischen 17. Jahrhunderts aus dem Glaubensbekenntnis einer Minderheit. In der Tat gehabt sich die Baukunst in den ganz oder teilweise reformierten Ländern England, Frankreich, Schweiz, Deutschland und Holland anders als in den angrenzenden katholischen Gebieten. Holland und Flandern, eben erst getrennt und ohne Sprachenschranke, entwickelten völlig verschiedene Spielarten des Barocks und nicht bloss in der Malerei, wo die Kluft zwischen Rubens und Rembrandt genugsam bekannt ist, sondern auch in der Architektur. Dennoch ist der Begriff «Hugenottenstil» mit Recht aufgegeben worden; denn in Frankreich, das im 17. Jahrhundert von den teilweise reformierten Ländern die bedeutendsten Architekten sah, fehlten den Hugenotten zwei unerlässliche Voraussetzungen für einen Sonderstil: ein zusammenhängendes reformiertes Gebiet und eine zusammenhängende reformierte Gesellschaft.

Aber nun gilt es, nicht in den Fehler zu fallen, den Reformierten jede eigene Leistung abzusprechen. Es ist mindestens zu erwarten, dass die Reformierten einen eigenen Kirchentypus schufen und verbreiteten wie gleichzeitig die Jesuiten oder fünfhundert Jahre früher die Zisterzienser. Indessen versichert uns ein Kenner der französischen Architektur vom Range Louis Hautecœurs[2]: «Les protestants n'ont pas créé, au début du XVII^e siècle, un typ spécial d'architecture religieuse», und unter dem Eindruck dieser Autorität wird in einer Dissertation die Untersuchung des Temple von Charenton und der Berner Heiliggeistkirche mit den Worten abgeschlossen: «En architecture, les Huguenots n'ont presque rien inventé.»[3]

Unser Thema geht deshalb von den Fragen aus: wovon sich die Hugenottentempel herleiten, ob ein monumentaler Typus entstand, wann und unter welchen Umständen dieser Typus ausserhalb Frankreichs aufgenommen und wie er entfaltet und umgestaltet wurde. Der Temple de la Fusterie in Genf und die Heiliggeistkirche in Bern gehören dabei zu den wichtigsten Denkmälern.

[1] Zuletzt: *André Biéler*, «Liturgie et architecture. Le temple des Chrétiens. Esquisse des rapports entre la théologie du culte et la conception architecturale des églises chrétiennes, des origines à nos jours». Avec une notice de Karl Barth: «Le problème de l'architecture des lieux de culte dans le protestantisme». Genf 1961. – Dank der Liebenswürdigkeit des Verfassers durfte ich die Probeabzüge der vielseitigen Schrift einsehen.

[2] *Louis Hautecœur*, «Histoire de l'architecture classique en France. Tome premier: la formation de l'idéal classique». Paris 1943, S. 714.

[3] *Carmen Leu-Llorens*, «Les éléments médiévaux de l'architecture baroque». Diss. Lausanne. Lausanne 1944, S. 58.

Leonardo da Vinci entwirft einmal ein «teatro da predicare»: kreisförmig um eine Kanzel gescharte Bänke in einem Zentralbau[4].

Ein Predigttheater war nach zeitgenössischem Urteil einer der nicht im Bild überlieferten Hugenottentempel in Lyon, «propre pour jouer farces et comédies»[5]. Der oft angeführte, nun durch neu ans Licht gezogene Zeichnungen genauer bekannte Temple de Paradis derselben Stadt, der im Jahre 1564 zugleich mit zwei andern errichtet wurde, war gleichfalls ein Predigttheater[6]: Auf den Bildern formt ein über wahrscheinlich ovalem Grundriss aufsteigender Mauerzylinder einen Saal, dessen Sitzplätze durch eine auf Kragsteinen ruhende Ringempore vermehrt sind; vier mastbaumartige Stützen, die ein Rechteck bilden, tragen den Dachstuhl. Die Kanzel steht zwar frei, doch – abweichend von Leonardos Entwurf – nicht in der Mitte des Raumes[7].

Der Zusammenhang mit einem Bau wie dem Swan-Theater Shakespeares (um 1590) ist offenbar. Auch dort wird ein Maueroval von schmalen Galerien umzogen. Selbst das typologische Bindeglied ist bekannt: Im Jahre 1597 entstand vor der Stadt Metz ein Hugenottentempel als Hypäthralbau; zuerst als Notbau dienend, wurde er später überdacht[8]. Bei der lückenhaften Kenntnis sowohl der Hugenotten- als auch der Theaterbauten darf bei der Beweisführung in Kauf genommen werden, dass die zeitliche Reihenfolge mit der typologischen nicht übereinstimmt; die genannten Bauten sind ja nur Beispiele.

Wir wissen, dass zwischen dem Baujahr des Temple de Paradis in Lyon und dem Edikt von Nantes, zwischen 1564 und 1598 also, eine grosse Anzahl von Hugenottentempeln entstand. Allein, ihre Gestalt ist selten und meistens ungenau bekannt[9]. Dennoch steht zu vermuten, dass sie den Gedanken des kunstlosen Predigttheaters weitergetragen haben, da nämlich die um 1600 neu entstandenen eben diesen Typus abwandeln und entwickeln: Der rechtwinklige wechselt mit dem polygonalen Grundriss, das einfache Dach mit basilikalem, die einzige Empore mit zwei Geschossen. Doch immer waren diese Gotteshäuser kunstlose Zweckbauten.

Den Monumentalbau schuf Salomon de Brosse 1623/1624 im Temple von Charenton bei Paris (Abb. 1 und Tafel 69*a*). Wie die meisten Hugenottentempel ist er nach 1685, als das Toleranzedikt aufgehoben wurde, der Volkswut zum Opfer gefallen und deshalb nur in Wort und Bild überliefert[10]. Trotz augenfälliger Neuerungen steht er ganz in der Tradition. Der Rechteckgrundriss findet sich schon vorher, sogar an dem Vorgängerbau in Charenton selbst, die zweigeschossige Empore nimmt Grand Quevilly bei Rouen vorweg, den Übergang von der schmalen Kragsteingalerie zur fest auf gemauerten Pfeilern ruhenden Tribüne vollzieht bereits der Temple

4 *Leonardo da Vinci*, «I manoscritti e i disegni dalla Reale Commissione Vinciana volume V. Il Codice B (2173) nell' Istituto di Francia». Rom 1941, Fol. 52r. – Als Vorläufer des protestantischen Bauwillens erkannt, aber durch eine gesuchte Kanzel – logos – Symbolik verunklärt von *Marcel Brion*, «Ces palais où Dieu habite. L'architecture religieuse de 1400 à 1800». Paris 1960, S. 18.

5 *Gabriel de Saconay*, «Discours des premiers troubles...», S. 41ff., zit. nach *Natalis Rondot*, «Les protestants à Lyon au dix-septième siècle». Lyon 1891, S. 144. Ich schulde die Kenntnis dieses für die Anfänge des protestantischen Kirchenbaues in Frankreich wichtigen Werkes dem Architekten Otto Heinrich Senn.

6 In vielen Handbüchern ist das Ölgemälde in der Genfer Universitätsbibliothek mit der Aufschrift «TEMPLE DE LYON NOMMÉ PARADIS» abgebildet. Von den beiden Silberstiftzeichnungen Jean Perrissins die Aussenansicht in: Neue Zürcher Zeitung, 16. April 1954, die Innenansicht im Katalog der Ausstellung «Les débuts de la Réforme en France», die 1959 im Musée de Lyon stattfand. Die Originale liegen im dortigen Archiv. Die Identität der Bauten ist nicht völlig gesichert.

7 Das einzige Beispiel einer zentralen Kanzel im Protestantismus ist Jean de la Vallées Entwurf für die Hedwig-Eleonorenkirche in Stockholm (1665). Der Planstich abgebildet bei *Per Gustav Hamberg*, «Tempelbygge för Protestanter. Arkitekturhistoriska studier i äldre reformert och evangelisk-luthersk miljö». Stockholm 1955, S. 199.

8 «Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français» 1951. S. 153–157.

9 Das bis dahin bekannte Material wohl vollständig bei *Jacques Pannier* «L'église réformée de Paris sous Louis XIII de 1621 à 1629 environ». Band I. Paris 1932, S. 142–151. Neueres in dem genannten Bulletin.

10 Ausführlich bei *Pannier* (vgl. Anmerkung 9), S. 154–213.

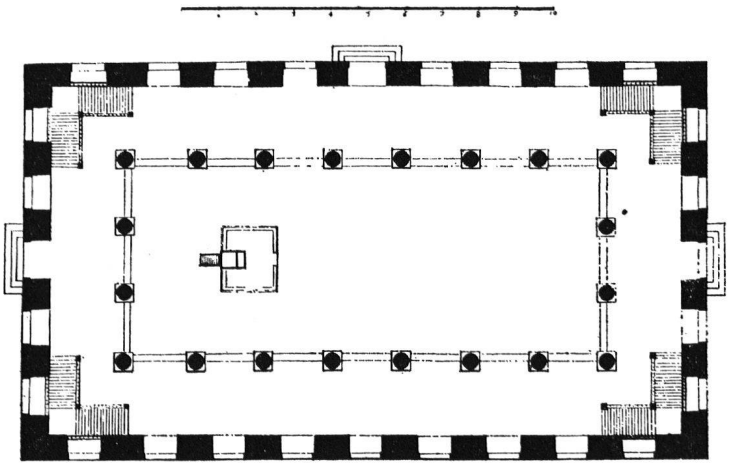


Abb. 1. Hugenottentempel von Charenton (1623/24, zerstört), Grundriss nach dem Kupferstich von Jean Marot (vgl. auch Tafel 69 *a*). Maßstab in Klaftern (toises).

von Caen[11]. Die «zentralisierende Tendenz» der gestreckten Polygone klingt deutlich nach im Walmdach, das keine Fassade duldet, und in der zweifachen Symmetrie der Lang- und Breitseiten; der Originalplan lässt erkennen, dass man deshalb mit der Kanzelstellung schwankte; ausgeführt wurde eine Längskirche[12].

Der Temple von Charenton war das Gotteshaus der Pariser Gemeinde, die gemäss den Bestimmungen des Edikts ausserhalb der Stadt bauen lassen musste. Der grösste Architekt des damaligen Frankreichs entwarf ihn. Kein Wunder, dass sein Zauberstab aus dem kargen Fels der hugenottischen Überlieferung den Quell eines Kunstwerks schlug. Er verwandelte die unarchitektonischen Masten von Lyon und die ungestalten Pfeiler von Caen in wohlgemessene toskanische Säulen, welche nun den ersten Emporenring als Kolossalordnung überschneiden und sich oberhalb des zweiten in einer Pfeilerattika fortsetzen. Seine Emporenhalle unterscheidet sich von allen vergleichbaren Beispielen in Deutschland und Holland darin, dass die Arkade durch die Kolonnade ersetzt ist. Diesen Schritt taten der katholische und der evangelische Kirchenbau erst Jahrzehnte später: in einem basilikalen Entwurf der Brüder Perrault für Ste-Geneviève in Paris[13], ferner in den Schlosskapellen von Eisenburg (1680), Versailles (Planwechsel 1698) und Zerbst (1696). Allgemeingut des Kirchenbaus wurde das Kolonnadenmotiv erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Schon vor über hundert Jahren hat man auf die Ähnlichkeit zwischen dem Temple von Charenton und der Basilika von Fano des Vitruv hingewiesen (Abb. 2 u. 3)[14]. Seither sind die Zweifel an einer Verbindung immer lauter geworden. Nimmt man aber statt einer modernen die venezianische Ausgabe des Daniele Barbaro zur Hand, deren Holzschnitte Palladio gezeichnet hat, gewinnt der Vergleich die alte Überzeugungskraft zurück. Hier wie dort ist der Grundriss im Goldenen Schnitt angelegt, hier wie dort ergibt der Schnitt durch ein Seitenschiffjoch unter der ersten Galerie ein Quadrat, hier wie dort ist das Mittelschiff (sieht man bei Vitruv

[11] In der Besprechung dieser Bauten unübertroffen ist *Heinrich von Geymüller* «Die Baukunst der Renaissance in Frankreich». 2 Hefte (=Handbuch der Architektur, Teil 2, Band VI). Stuttgart 1898/1901, S. 605.

[12] *Heinrich von Geymüller* (vgl. Anmerkung 11), S. 608. Nach freundlicher Mitteilung der Direktion befindet sich der Plan, entgegen der Angabe *Panniers*, nicht in der Bibliothèque Nationale.

[13] *Michael Petzet* «Un projet des Perrault pour l'église Sainte-Geneviève à Paris». In: «Bulletin monumental» CXV (1957), S. 81–96. Vgl. ferner seine Diss. «Soufflots Ste-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts» (=Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. von Hans Sedlmayr, Bd. II). Berlin 1961.

[14] *Léon Vaudoyer* «Etudes d'architecture en France». In: «Magazin pittoresque», 1845, S. 79, zit. nach *von Geymüller* (vgl. Anm. 11), S. 605.

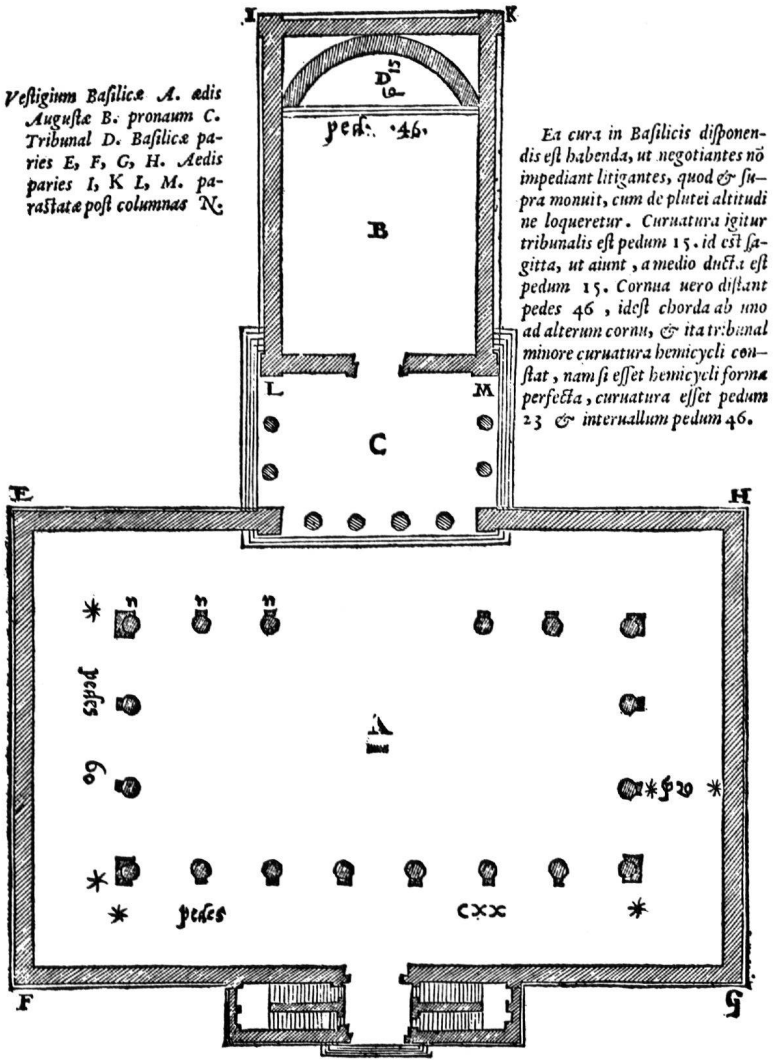


Abb. 2. Basilika von Fano des Vitruv. Grundriss nach Palladio. Vgl. auch Abb. 3.

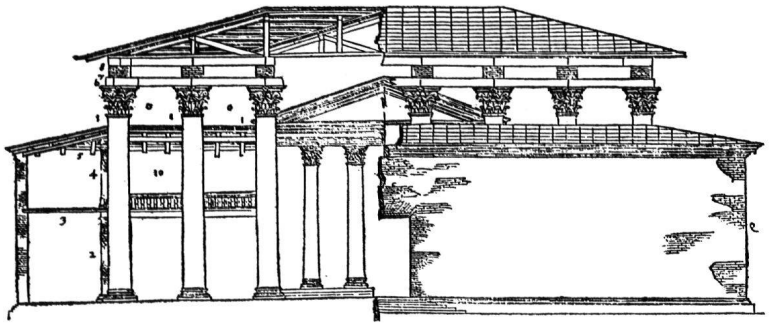


Abb. 3. Basilika von Fano des Vitruv. Aufriss und Längsschnitt. Grundriss vgl. Abb. 2.

vom Tribunalflügel ab) von zwanzig Säulen umgeben. Die Bezeichnung der Vitruvischen Markthalle als Basilika spielte wohl für de Brosse die geringste Rolle. Wenn die Renaissance (im weitesten Sinn) auf frühchristliche Zeiten zurückgriff, hielt sie sich an die christlichen Bauten. Giulio Romanos Kathedrale von Mantua ist ein solches Beispiel und übrigens als Architrav-basilika die einzige Ausnahme von der Arkadenregel. Von einem archäologischen Hang ist bei de Brosse nichts zu bemerken: Er gibt nicht eine Rekonstruktion der Basilika von Fano, sondern übernimmt einzelne Züge, wie die kolossale Kolonnade, und verschmilzt sie mit der hugenottischen Überlieferung des Predigttheaters.

Die Aufnahme ausserhalb Frankreichs

Das in Charenton geschaffene Modell wurde weithin verbreitet und dabei ähnlich vielgestaltig verwandelt wie von den Jesuiten der Gesù des römischen Mutterkollegs.

Zahlreiche Kirchen übernahmen lediglich das Kolonnadenmotiv, das offenbar als eigentlich protestantisch empfunden wurde, so die Marekerk in Leiden (1639), ein basilikaler Zentralbau mit Kuppel, die Kapelle in Renswoud (Holland), ein griechisches Kreuz mit Achteckkuppel, und die Neue Lutherische Kirche in Amsterdam (1668), ein Kreiskuppelsaal, den ein mit zwei Emporen gefülltes Ringsegment erweitert[15].

Wichtiger sind jene vier Gotteshäuser, welche verschiedene niederländische Freikirchen statt nach einheimischen Mustern in engem Anschluss an Charenton erbauten: in Amsterdam die Remonstrantenkirche (um 1630), die Alte Lutherische Kirche (1632) und die Mennonitenkirche «Het Lam» (1639), in Rotterdam die Remonstrantenkirche (1645, zerstört um 1900)[16]. Diese Freikirchenbauten unterscheiden sich von den Gotteshäusern der Staatskirche durch ihre das Mittelschiff auf drei oder vier Seiten in zwei Stockwerken umgebenden Emporen. Sie wirken ausgesprochen nüchtern und kunstlos wie die frühen Hugenottentempel. Zwar sind die Stützen wie in Charenton toskanische Säulen, aber die Grosse Ordnung ist durch eine Geschossteilung ersetzt, und die unmässigen Interkolumnien rauben den Ordnungen jeden Glanz. An der Alten Lutherischen Kirche sind überdies die Säulen der Emporen balusterartig geschwellt.

Obgleich die Dissenters ihrer Eigenart entsprechend grossen Wert auf schlichte, unmonumentale Bauten legten, griffen sie doch nicht auf den älteren Vielecktypus zurück. Diesem folgten unmittelbar nur Hanau (1622 und 1654, zur Doppelkirche verschmolzen) und Königsberg (Kreiskuppelsaal 1683, polygonale Doppelkirche 1687/1688, beides Entwürfe)[17]. Man könnte nun vermuten, Stilgründe hätten in Holland die kolossale Kolonnade Charentons in niedrige Geschosse zerbrochen und de Brosse sei allzu weit und allzu kühn vorgeprellt, als dass sein Vorbild in Holland hätte befolgt werden können; doch unterbieten an Monumentalität die Dissentertempel die übrigen Kirchen, wie die Westerkerk in Amsterdam, so sehr, dass die Deutung aus dem puritanischen Geist vor der Deutung aus dem Ortsstil wenigstens die grössere Wahrscheinlichkeit behauptet.

Die Entfaltung und die Umgestaltung

Dem Pariser Vorbild gerechter als die holländische Gruppe wurde die Refugiantengruppe des Charentontypus, welche die Französische Kirche am Gendarmenmarkt in Berlin (1701–

[15] Abgebildet bei *Hamberg* (vgl. Anmerkung 7), S. 105–141.

[16] Vgl. *Hamberg* (Anmerkung 7), S. 125–148 mit zahlreichen Abbildungen nach alten Zeichnungen und Kupferstichen, und *M(urk) D(aniel) Ozinga*, «De protestantsche kerkenbouw in Nederland. Van hervorming tot franschen tijd». Amsterdam 1929, S. 8f., 115ff. und 119 (Rotterdam).

[17] *K. E. O. Fritsch*, «Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart». Hrsg. von der Vereinigung Berliner Architekten (oft ohne Autornamen zit.), Berlin 1893, S. 48f. (Hanau). – *Georg Fritsch*, «Die Burgkirche zu Königsberg i. Pr. und ihre Beziehungen zu Holland. Ein Beitrag zur Neringforschung». Diss. TH Berlin, Königsberg 1930, S. 8–15, Abb. 3ff.

1705), den Temple de la Fusterie in Genf (1713–1715), die Heiliggeistkirche in Bern (1726–1729) und die Französisch-Reformierte Kirche in Königsberg (1733–1736) umfasst. Refugiantengruppe nenne ich sie deshalb, weil ihrer drei von Refugianten oder für Refugianten erbaut wurden, deren Zahl nach dem Widerruf des Toleranzedikts viele Hunderttausend betrug. Die Berner Heiliggeistkirche, die darin eine Ausnahme zu bilden scheint, hängt auf das engste mit dem Genfer Temple zusammen und fügt sich auch zeitlich in die Refugiantengruppe ein.

Dem Plan der Französischen Kirche am Gendarmenmarkt in Berlin (Abb. 4 u. 5) legte der Ingenieur und Architekt Louis Cayard auf ausdrücklichen Wunsch der Gemeinde die Idee des Temple von Charenton zugrunde[18]. Der von 1701 bis 1705 errichtete und später mehrfach veränderte Bau war ursprünglich eine Querkirche; die Schmalseiten sind als eingezogene abgeplattete Konchen gebildet, das längsachteckige Mittelschiff war durch magere Pfeiler, die keiner der klassischen Ordnungen entlehnt waren, von dem ringförmigen Seitenschiff getrennt; die einzige, ebenfalls ringförmige Empore lag vergleichsweise tief, wohl um der Kanzel willen. Die Decke, bei allen früheren Beispielen eine hohe Tonne oder Mulde, war hier flach. Mit seinen Rustikabändern und seinem Walmdach gab sich die Berliner Kirche auch nach aussen bewusst bescheiden. Sowohl das einfache rechteckige Mittelschiff als auch die Zweizahl der Emporen war offenbar unmodern geworden. Denn darin stimmen alle Kirchen der Refugiantengruppe überein, dass sie diese eingeschossig, jenes an den Schmalseiten ausgerundet bilden[19].

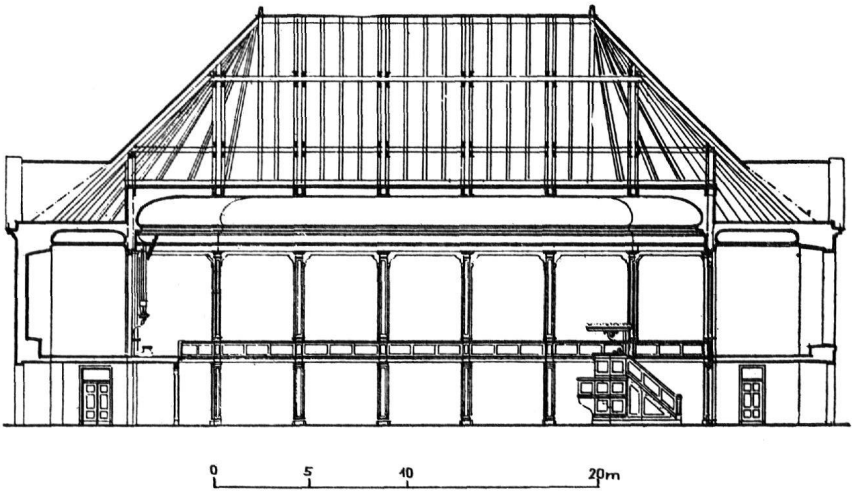


Abb. 4. Französische Kirche am Gendarmenmarkt in Berlin (1701/05), Längsschnitt des Zustandes vor 1904.

In Königsberg weist schon die unter den Plänen zur Burgkirche auftauchende Doppelkirche (1687/1688) auf eine beachtliche französische Gemeinde. Als diese in den Jahren 1733 bis 1736 ein eigenes Gotteshaus schuf, griff sie auf die Grosse Ordnung und das Muldengewölbe von Charenton zurück (Tafel 70*a*). Wie in Holland stellt sich die Frage: War nun die Zeit reif geworden für eine wuchtige Kolonnade oder bezeichnet sie die minder puritanische Baugesinnung einer selbstbewussten Gemeinde? Jedenfalls deuten auch der Übergang von der toskanischen

[18] *Arthur Werner*, «Der protestantische Kirchenbau des fridericianischen Berlins». Diss. TH Danzig, Berlin 1913, S. 42f. – Die Schweiz steuerte 600 Reichstaler an die Kirche. Vgl. «Amtl. Slg. der älteren eidg. Abschiede», Bd. 6, Abt. II A, S. 970.

[19] Vgl. *Richard Zürcher*, «Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks». Diss. Universität Zürich. Ms. der ungedruckten Teile, S. 3f.

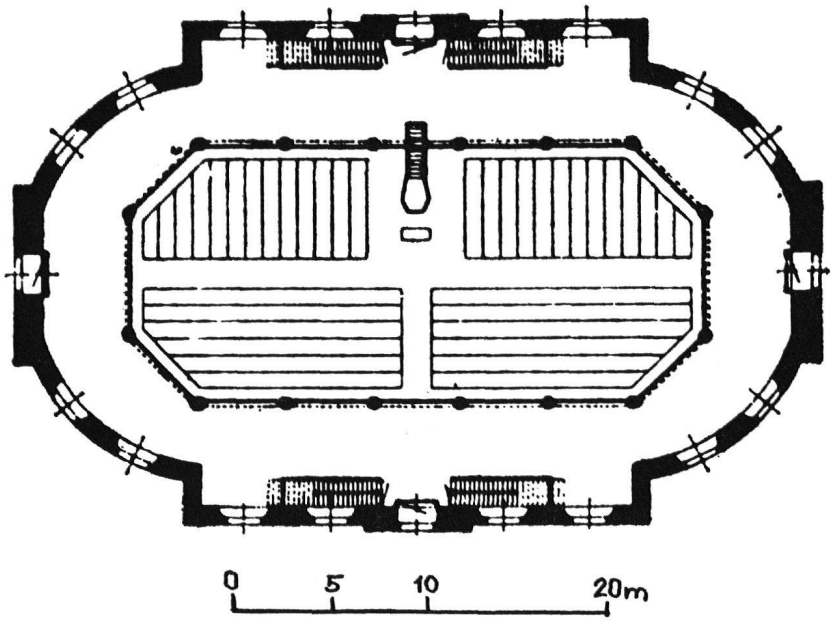


Abb. 5. Französische Kirche am Gendarmenmarkt in Berlin (1701/05), Rekonstruktion des Grundrisses.

zur ionischen Säule und der freilich unvollendet gebliebene Westturm auf das zweite[20]. Der Grundriss lehnt sich trotz der Längsrichtung an die Berliner Kirche an. Statt rund sind die Schmalseiten fünfseitig gebildet, aber hier wie dort springen die Breitseiten vor. Im Innern der Königsberger Kirche wird die ionische Kolonnade von einer Art zentralem Querschiff mit Quertonne unterbrochen, während die Empore ungestört durchläuft. Die Farben sind Weiss und Gold.

Die schweizerischen Beispiele in Genf und Bern verhalten sich in Zeitabstand und Charakter ähnlich wie ihre Schwesterbauten in Brandenburg.

Nachdem in Genf seit dem 16. Jahrhundert die alten Kirchen durch behelfsmässige Emporen erweitert worden waren, zwang der gewaltige Strom französischer Flüchtlinge schliesslich doch zu einem Neubau. Der Temple de la Fusterie (Abb. 6 u. Tafel 70*b*) wurde in den Jahren 1713 bis 1715 anscheinend nach den schon 1708 von dem Hugenottenarchitekten Jean Vennes vorgelegten und vom Rat gutgeheissenen Plänen ausgeführt[21]. Der Grundriss erweist die enge Anlehnung an Charenton, gleichgültig ob der Architekt dieses noch aufrecht stehen sah oder nur aus Abbildungen kannte. Von dem Mauerrechteck sind die Ecken als Treppenhäuser weggeschnitten, und das so entstehende gestreckte Achteck ummantelt konzentrisch den gleichfalls achteckigen Kernraum. Der Aufriss ist zweigeschossig: Zwei Ränge von toskanischen Säulen, zwischen die sich die Emporenbalustrade schiebt, tragen über Gebälk und Kehle die flache Mittelschiffdecke. Die weit auseinander stehenden Säulen und die schmalen, weitgereihten Baluster vermögen die Schiffe nur schwach zu trennen und lassen die Emporenhalle als einen geräumigen Saal erscheinen. Die Wände, das Emporengestänge und die Decke sind grau gestrichen und machen ihn ernst und düster.

Wie soll man sich die teils mit der holländischen Gruppe, teils mit dem Berliner Denkmal

[20] Grundriss bei *Fritsch* (vgl. Anmerkung 17), S. 98, Aussenansicht und Beschreibung bei *Alfred Wiesenhütter*, «Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart» (=Kunstdenkmäler des Protestantismus). Leipzig 1936, S. 81f. – Nach *Brion* (vgl. Anm. 4), S. 121, wäre Joachim Ludwig Schultheiss von Unfried der Architekt der Kirche.

[21] *Bénédict Pictet*, «Dissertation sur les temples, leur dédicace et plusieurs choses qu'on y voit avec un sermon». Genf 1716. – *Camille Martin*, «Le Temple Neuf de Genève, notice historique et descriptive». Genf 1910. – *Ch.-Henri Richard*, «Le temple de la Fusterie». In: «Almanach du Vieux Genève» 1928, S. 70–74.

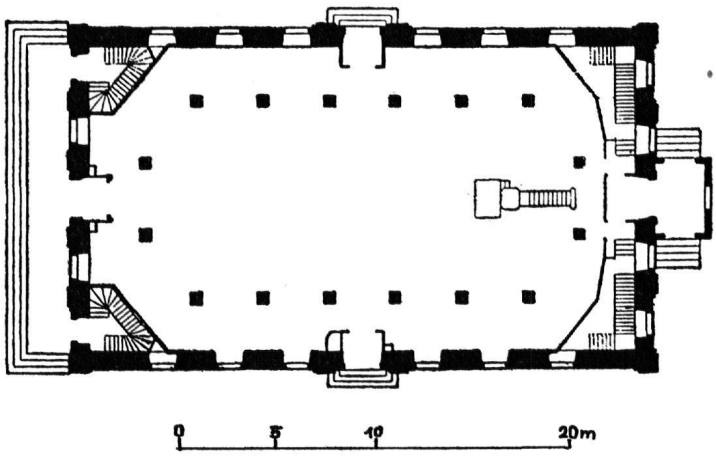


Abb. 6. Temple de la Fusterie in Genf (1713/15). Grundriss mit modern veränderter Kanzelseite.

übereinstimmenden Veränderungen des Charenton-Vorbilds erklären? Sollte es in Frankreich uns nicht mehr fassbare Zwischenstufen gegeben haben? Wusste Vennes um die Schwesterbauten? Plante er unter ähnlichen Voraussetzungen ähnlich? Benutzte er ungenaue Vorlagen wie den Stich von Leclerc (Tafel 69*b*), der die Zerstörung des Hugenottentempels darstellt, oder ist dieser umgekehrt auf Grund der jüngeren Bauten entstanden?

Paul Hofer hat vor vier Jahren die kunstgeschichtliche Stellung der Berner Heiliggeistkirche umrissen und dabei die Verwandtschaft mit englischen Bauten, zumal der Wren-Schule aufgezeigt (Tafel 72*a*), die vor ihm schon Adolf Reinle angedeutet hatte[22]. Während es Paul Hofer, dem ich für vielfältige Hilfe herzlich danken möchte, vor allem darum ging, die Querverbindungen zu den Zeitgenossen des bernischen Baues zu ziehen, steht hier die Wandlung des Charentontypus im Brennpunkt. Ich beschränke mich auf Plangeschichte und Lösung des Innenraums[23].

Wegen zunehmender Baufälligkeit musste im Jahre 1721 der Neubau von Kirche und Spital zum Heiligen Geist beschlossen werden. Erst 1725 bekam die Kirche den Vortritt. Von den bis dahin entstandenen Plänen sind nur die zahlreichen des Werkmeisters Niklaus Schiltknecht (1687–1735) und ein einziger Grundriss Daniel Stürlers (1674–1746), den wohl sein Sohn Albrecht ausführte, bekannt[24]. Auf diesen Spitalgrundrissen folgt die Kirche stets dem Charentontypus, der im einzelnen freilich pausenlos abgewandelt wird. Innerhalb des feststehenden rechteckigen Mauermantels gibt es drei Gruppen: In der ersten ist das Mittelschiff wie in Charenton rechtwinklig gebildet, in der zweiten beschreiben die Säulen ein Achteck wie in Genf, in der dritten fällt eine der längsseitigen Säulenreihen weg, so dass eine hufeisenförmige Empore entsteht wie in zwei der Amsterdamer Tempel. Stürlers genferischer Entwurf scheint durch Sperren des mittleren Interkolumniums das Königsberger Querschiff vorwegzunehmen. Wie das Spital war offenbar auch die Kirche zweigeschossig geplant; der einzige Aufriss, welcher die Kirche als Anbau zeigt, bestätigt diesen Schluss. Bei dem überall verwendeten kleinen Maßstab wage ich es nicht, aus dem Säulendurchmesser über die Frage der Kolossalordnung zu entscheiden.

[22] *Paul Hofer*, «Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Berner Heiliggeistkirche». In: «Unsere Kunstdenkmäler», Band IX (1958), S. 31–33. – *Joseph Gantner/Adolf Reinle*, «Kunstgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts», Band III, 1500–1820. Frauenfeld 1956, S. 242.

[23] *Werner Bandi*, «Heiliggeistkirche und Burgerspital. Ein Beitrag zur bernischen Bautätigkeit im 18. Jahrhundert». Diss. Bern. (Wien 1922/23). – Weitere Literatur: *Paul Hofer*, «Die Heiliggeistkirche in Bern» (=Schweizerische Kunstführer). Bern 1959, S. 11f.

[24] Die Pläne Schiltknechts im Burgerspitalarchiv, beschrieben von *Bandi*, S. 71ff. – Die Zuschreibung eines in der Stadtbibliothek aufbewahrten Plans an Stürler auf Grund der gleichen Zierschrift wie auf signierten Kirchenrissen (*Bandi*, XVI. Projekt).

Aus dem Jahre 1725 sind uns zwei Kirchenprojekte erhalten geblieben[25]. Das eine, das Abraham Wild zugeschrieben wird, hält trotz abenteuerlichen Ausmassen und einer für eine reformierte Kirche unerhörten überkuppelten Querschiffrotunde an der umlaufenden Empore und an der Verbindung von Säule und Gebälk fest (zwei Ordnungen mit Doppelsäulen). Das andere, wiederum von dem jungen Stürler für den zum Generalinspektor des Baues ernannten Vater gezeichnet, folgt im wesentlichen dem Temple de la Fusterie, unterbricht aber im Innern zugunsten einer Turmvorhalle die eine Emporenschmalseite.

Von dem Anfang 1726 erkorenen Entwurf Schiltknechts stand nur der Aussenbau fest, der zuerst begonnen werden musste. Zweihundert Jahre lang war weder in Stadt noch Landschaft Bern eine Kirche von solchen Ausmassen errichtet worden. So eindeutig sich die beiden führenden Architekten zum Charentontypus entschlossen, so unsicher blieb die Baukommission. Als schon die schwierige Fuhre der «Capitalsäulen» besprochen war, schob sie die Entscheidung auf, wie und ob die Säulen und die Empore gemacht werden sollten, bis die Hauptmauern aufgeführt seien[26]. Einmal wurde ein die ganze Kirche überspannendes Gewölbe, somit eine Saalkirche vorgeschlagen, dann wieder wurde Schiltknecht angewiesen, «dass Inwendig der Kirchen die grossen steinernen säulen, wie der gemacht Plan ausweisst, mit denen impostes oder nebenpfeileren darhinder, construiert, damit in fall der noth oder mangel platzes, lättner (Emporen) gemacht werden können[27]»; die Kolossalsäulen mögen das Trugbild einer emporenfreien Hallenkirche vorgegaukelt haben. Als endlich die Empore beschlossen war, erhob sich der Zweifel, ob sie in Stein oder Holz auszuführen sei, wobei dann Schiltknechts Modell über die beiden fremden Entwürfe für Holzemporen siegte[28]. Endlich wurde der Kirche statt der bereits verdingten glatten eine Stuckdecke bestimmt und Joseph Anton Feichtmayr übertragen. Zuletzt wurde noch die Kanzelstellung erprobt.

Die Gestalt des Schiffes ist diese (Abb. 7, Tafeln 71 u. 72*b*): Eine grosse Ordnung langsam schreitender korinthischer Säulen umzieht im gezogenen Achteck den Hauptraum und trägt über unverkröpftem Gesims das hohe Muldengewölbe. Die Aussenmauern mit langen Rundbogenfenstern beschreiben ein Rechteck. Auf flach gespannten Netzgewölben, denen gebündelte toskanische Säulchen dienen, führt eine Emporenbrücke durch die Abseiten. Die Lichtverhältnisse sind die einer Hallenkirche: aus hellen Seitenschiffen werden die Emporenarkaden beleuchtet, während es im Hauptgewölbe wie in einer Glocke dämmert.

Die strenge Kolonnade hat oft dazu verführt, die Heiliggeistkirche als vorklassizistischen Bau zu würdigen und sogar den französischen Architekten Abeille als Entwerfer zu bemühen. Mir scheinen umgekehrt die Emporengewölbe, ihre gebündelten Dienste, die achtkantigen Sockel der grossen Säulen, ja selbst die Wahl der Corinthia den Schlüssel zu geben für das nachgotische Formgefühl, das den Innenraum durchwaltet. Interkolumnien von fünf unteren Säulendurchmessern (statt vier wie in Charenton) sind gänzlich unklassisch, aber an den mittel- und norddeutschen Hallenkirchen des 15. bis 17. Jahrhunderts vorweggenommen; an diese erinnert auch die Trennung von Emporenbrüstung und Kolonnade, die in Charenton wie in Königsberg in einer Ebene liegen. Ebendahin deutet auch die unausrottbare Fabel, Schiltknecht habe eine emporenfreie Kirche gewollt[29].

Woher erklären sich aber die im damaligen Bern ungewöhnlichen Züge der Heiliggeistkirche? Dass Schiltknecht als Werkmeister am spätgotischen Münster mit dem gotischen Formenschatz

[25] Beide im Burgerspitalarchiv. Vom Wildschen der Grundriss abgebildet bei *Gantner/Reinle* (vgl. Anm. 22). S. 240, das Stürlersche, von dem *Bandi* nur die Fassade nennt (I. Projekt), nun auch in Längsfront, Grundriss und Querschnitt bekannt. Die Datierungsfrage würde zu weit führen.

[26] Burgerspitalarchiv, Manual der Baukommission, S. 35 (16. März 1726) und S. 54 (24. Mai).

[27] Ebenda, S. 60 (5. Juni 1726) und S. 112 (26. Februar 1727).

[28] Ebenda, S. 140f. (19. August 1727), S. 143 (16. Sept.) und S. 156f. (24. Dez.).

[29] *Hofer*, (vgl. Anm. 22), S. 31f.

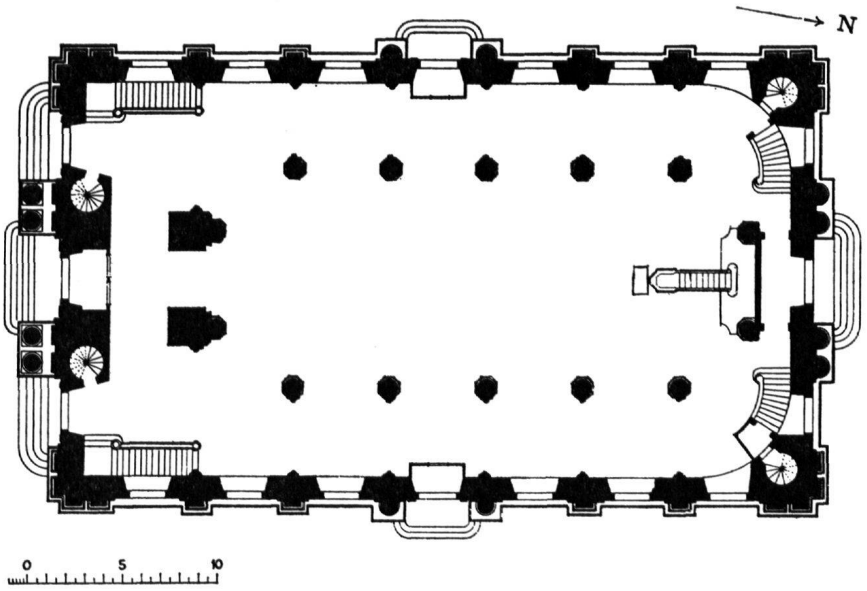


Abb. 7. Heiliggeistkirche in Bern (1726/29), Grundriss.

vertraut war, bildet doch allein die Voraussetzung. Offenbar galt die Gotik um jene Zeit gleichsam als vierte Ordnung neben den klassischen, als die sie ja auch bei Guarini erscheint, und als Ausdruck des Majestätischen, als welchen sie der Abbé Laugier preist[30]. Merkwürdiges Zusammentreffen: Der von Salomon de Brosse hundert Jahre früher geschaffene radikal unkirchliche, von den Katholiken als Heidentempel, Moschee und Synagoge verschrieene Typus[31] wurde in Bern zwar auf Grund des gleichen Bekenntnisses und ähnlicher Liturgie übernommen, aber von der gemächlich in gotischen Gotteshäusern gross gewordenen Berner Staatskirche mit gotischen Formen instrumentiert[32].

Die Leistung der Hugenotten

Wir kehren zum Anfang zurück. Die eigentümlichste Schöpfung der Hugenotten, ihr Predigttheater und seine monumentale Ausformung in Charenton, pflanzte sich durch ganz Europa fort, aber unter wechselndem Stilkleid und in wechselnder Baugesinnung. Sie war palladianisch gross in Charenton, puritanisch nüchtern in Holland, schlicht bei den Flüchtlingen in Berlin, vornehm und heiter in Königsberg, ernst und selbstbewusst in Genf, gewichtig und nach rückwärts gerichtet in Bern.

Die Kolonnade bewährte sich in der Untersuchung als die kritische Form des Charentontypus. Sie verdeutlichte von vornherein dessen Selbständigkeit gegenüber herkömmlichen Hallen-

[30] *Guarino Guarini*, «Architettura Civile». Turin 1737 (Guarini ist aber schon 1683 gestorben). – *Marc Antoine Laugier* «Essai sur l'architecture». Paris 1753, S. 200. – Beide zit. nach *Erik Forssman*, «Dorisch, ionisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts» (= Acta Universitatis Stockholmiensis V). Uppsala 1961, S. 114f. – Vgl. *Engelbert Kirschbaum* «Deutsche Nachgotik. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550–1800». Augsburg 1930. Dieser stellt Höhepunkte der Nachgotik um 1610 und 1720 fest.

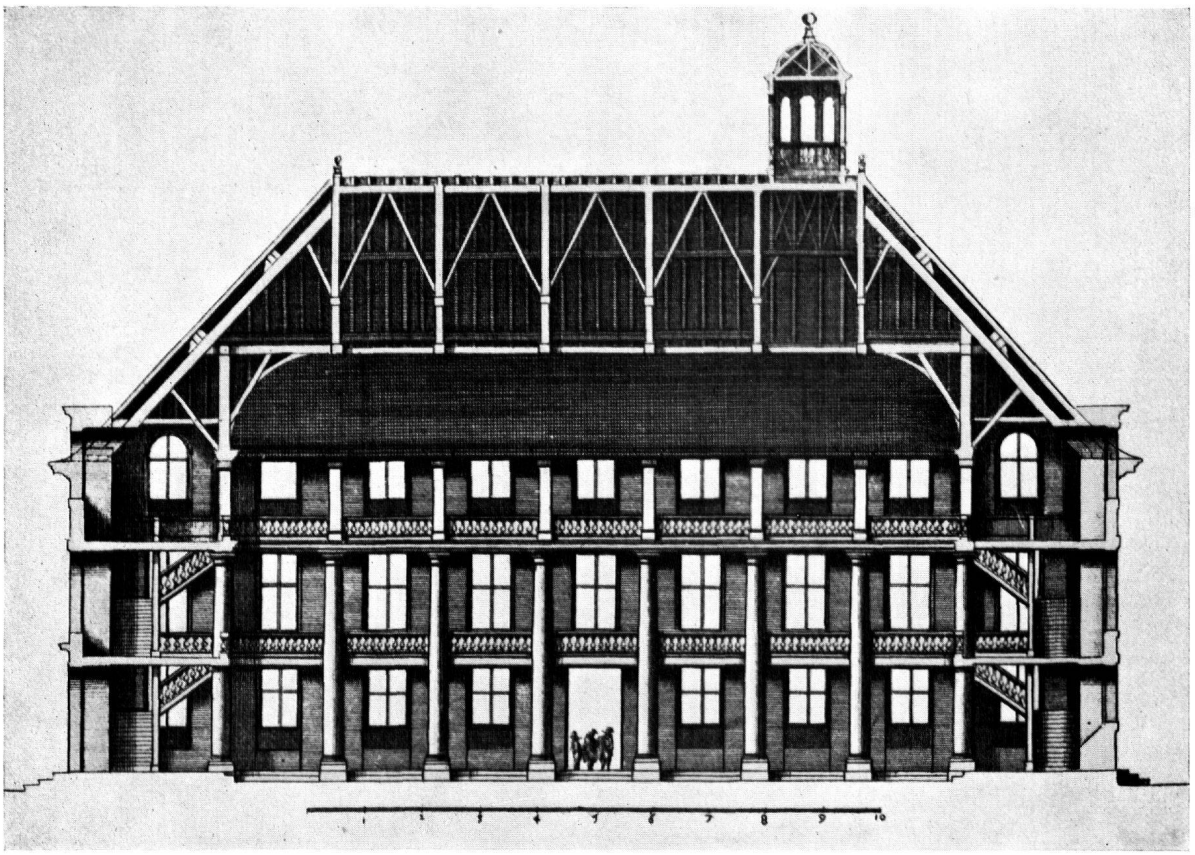
[31] Vgl. das Schmähgedicht bei *Hamberg* (vgl. Anm. 15), S. 47.

[32] Guillaume Hénault, der in Orléans eine ähnliche Stelle bekleidete wie Schiltknecht in Bern, entwarf im Jahre 1718 für die Kirche Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, welche er der Schlosskapelle in Versailles nachbildete, neben einem klassischen einen gotischen Aussenbau, der den Beifall Robert de Cottes gefunden zu haben scheint. *Petzet*, «Soufflot» (vgl. Anm. 13), S. 83 und Tafel XIV. – Ein Beispiel dafür, wie sich Nachgotik und Neugotik die Hand reichen, ja ineinander verfliessen.

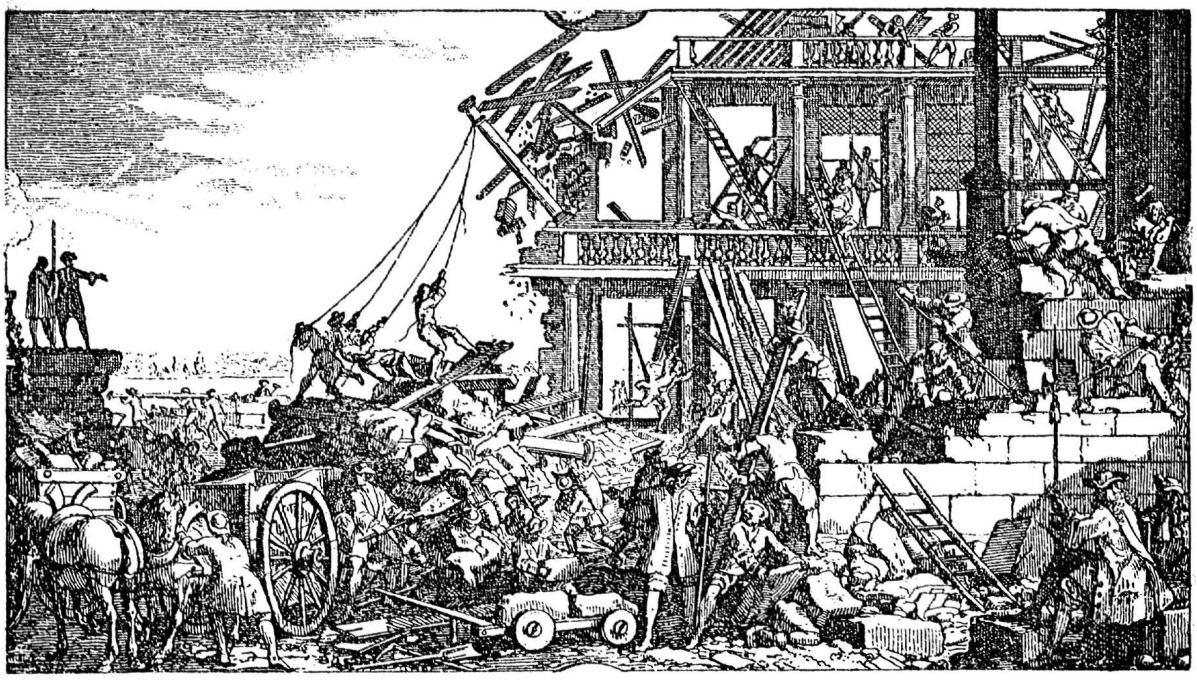
kirchen und wurde auch auf protestantische Zentralbauten übertragen. Vermutlich kam der Anstoss zum Kolonnadenmotiv jedesmal von einer anderen Seite. Als Giulio Romano in Mantua zu derselben Zeit mit seinem Dombau begann wie das Konzil von Trient mit seinen Beratungen, dürfte bei ihm das Gedächtnis einer Märtyrerkirche wie S. Lorenzo in Rom entschieden haben; im Chordurchblick von Palladios Redentore treffen wir eine virtuose, einmalige Lösung eines zumal aus der französischen Baukunst des 12. und 13. Jahrhunderts bekannten Problems, nämlich des engeren Stützenintervalls im Chorhaupt, und haben damit einen Vorgeschmack der seit Soufflot manifesten Verquickung von Klassizismus und Respekt vor der Gotik; de Brosse findet in der Kolonnade eine monumentale Formel für die Abkehr vom herkömmlichen Kirchenbau, wie sie nur in der calvinischen Diaspora möglich scheint; Bernini säumte in Rom den Petersplatz damit, aber im Kirchenbau ist sie bei ihm undenkbar; erst um 1700, als in Frankreich die Profanarchitektur führte, kam auch im katholischen Kirchenbau das Motiv in Schwang, vielleicht durch die Erbauer der Louvre-Kolonnade selbst, jedenfalls unter Berufung auf dieses ihr Werk. Die Hugenotten, welche den profanen und heidnischen Charakter nicht nur in Kauf nahmen, sondern wollten, waren um fast hundert Jahre vorausgegangen.

BILDNACHWEIS

Abb. 1 u. Tafel 69*a*: Repro nach Hamberg, Tempelbygge för Protestanter. Stockholm 1955.
Abb. 2 u. 3: Repro nach Pollio Vitruvius, I dieci libri dell' architettura tradotti e commentati da Mons. Daniele Barbaro. Venedig 1567 (und lateinische Co-Edition).
Abb. 4: Repro nach O. March in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 1904.
Abb. 5: Repro nach A. Werner, Der protestantische Kirchenbau des fridericianischen Berlins, Berlin 1913.
Abb. 6: Repro nach C. Martin, Le Temple Neuf de Genève, notice historique et descriptive. Genf 1910.
Abb. 7: Nach Plan Kunstdenkmäler des Kantons Bern.
Tafel 69*b*: Repro nach K. E. O. Fritsch, Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart, Berlin 1893.
Tafel 70*a*: Repro nach A. Wiesenhütter, Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart, Leipzig 1936.
Tafel 70*b*: Repro nach P. Escuyer, Atlas pittoresque de Genève 1822 (–1833), réimpr. 1893, publ. par J. Julien.
Tafel 71: Repro nach C. Gurlitt, Historische Städtebilder, IV, fol. 8.
Tafel 72*a*: nach Photo des Verfassers.
Tafel 72*b*: nach Photo Kunstdenkmäler des Kantons Bern (Photo M. Hesse).



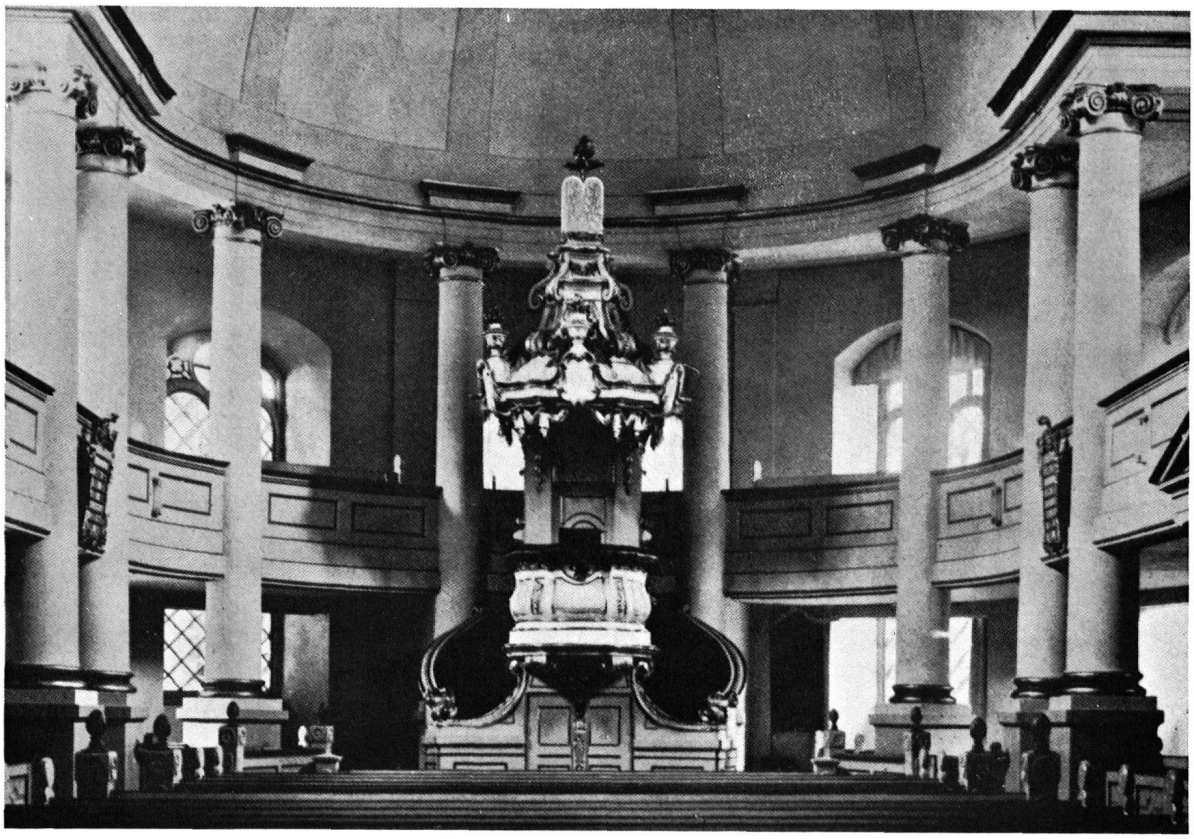
a



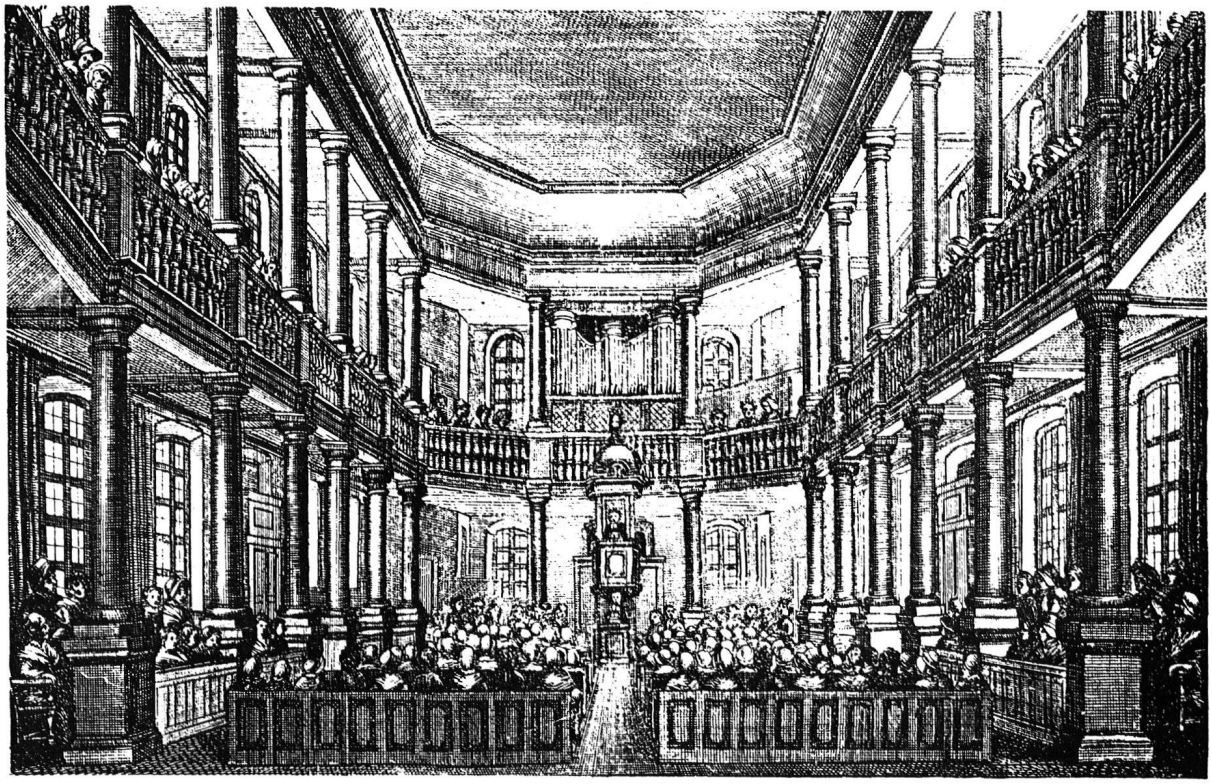
b

a, b Hugenottentempel in Charenton (1623/24). – *a* Längsschnitt nach dem Kupferstich von Jean Marot. Maßstab in Klaftern (toises). – *b* Zerstörung, nach dem Stich von Seb. Leclerc.

ZU G. GERMANN, DIE BERNER HEILIGGEISTKIRCHE UND DER TEMPLE DE LA FUSTERIE IN GENF IM SPIEGEL DES HUGENOTTISCHEN KIRCHENBAUS



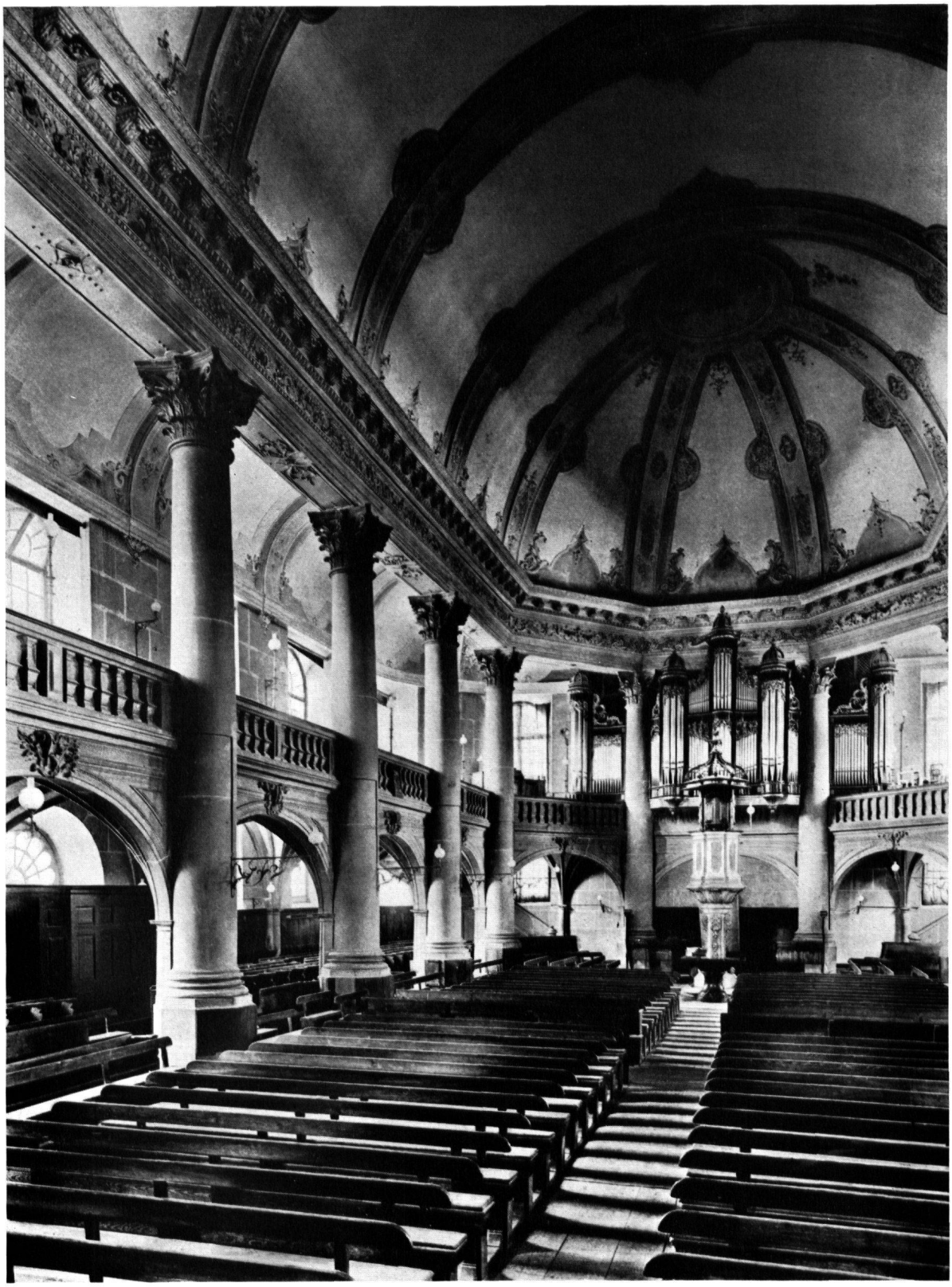
a



b

a Französisch-Reformierte Kirche in Königsberg (1733/36), Inneres. – *b* Temple de la Fusterie in Genf, Inneres nach dem Stich von Pierre Escuyer; die Erdgeschoßfenster jetzt vermauert.

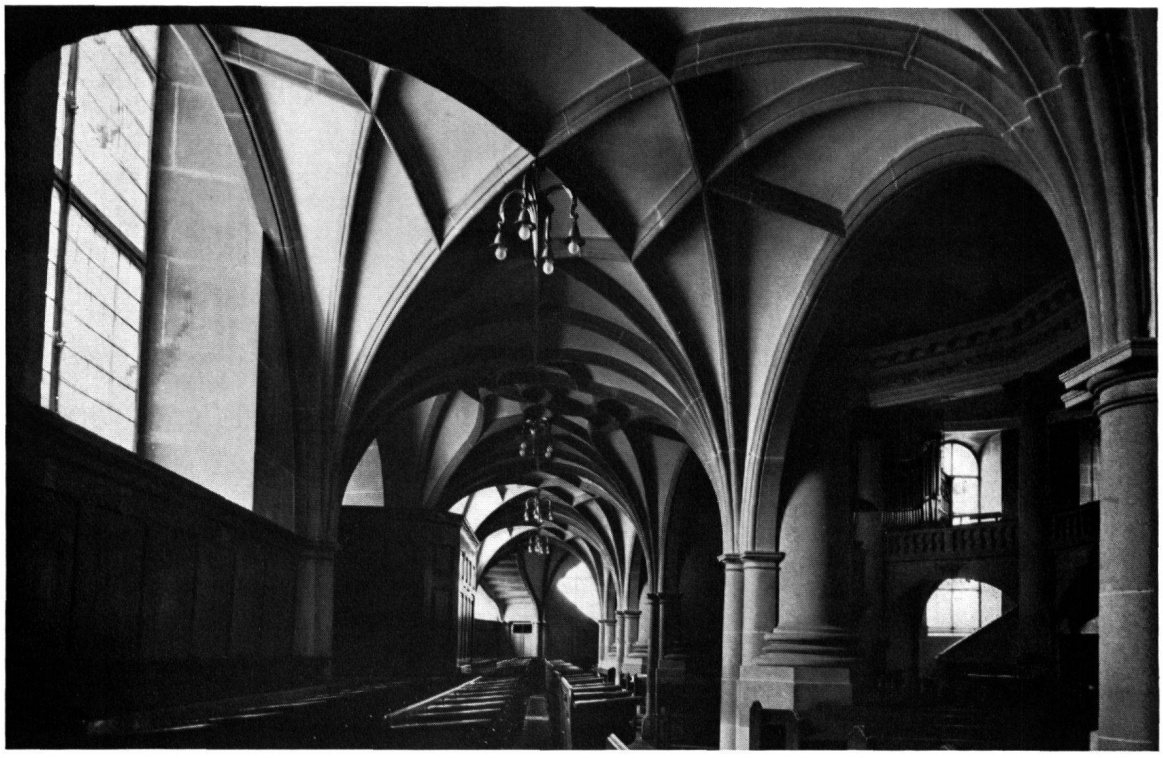
ZU G. GERMANN, DIE BERNER HEILIGGEISTKIRCHE UND DER TEMPLE DE LA FUSTERIE IN GENF IM SPIEGEL DES HUGENOTTISCHEN KIRCHENBAUS



Heiliggeistkirche in Bern, Inneres mit alter Bestuhlung.

ZU G. GERMANN, DIE BERNER HEILIGGEISTKIRCHE UND DER TEMPLE DE LA FUSTERIE IN GENF IM SPIEGEL DES HUGENOTTISCHEN KIRCHENBAUS

a



b

a St. Martin-in-the-Fields in London (1721/26), Inneres. – *b* Heiliggeistkirche in Bern (vgl. auch Tf. 71), Emporenunterseite.

ZU G. GERMANN, DIE BERNER HEILIGGEISTKIRCHE UND DER TEMPLE DE LA FUSTERIE IN GENF IM SPIEGEL DES HUGENOTTISCHEN KIRCHENBAUS