

Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Berner Heiliggeistkirche

Autor(en): **Hofer, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **9 (1958)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-392643>

Nutzungsbedingungen

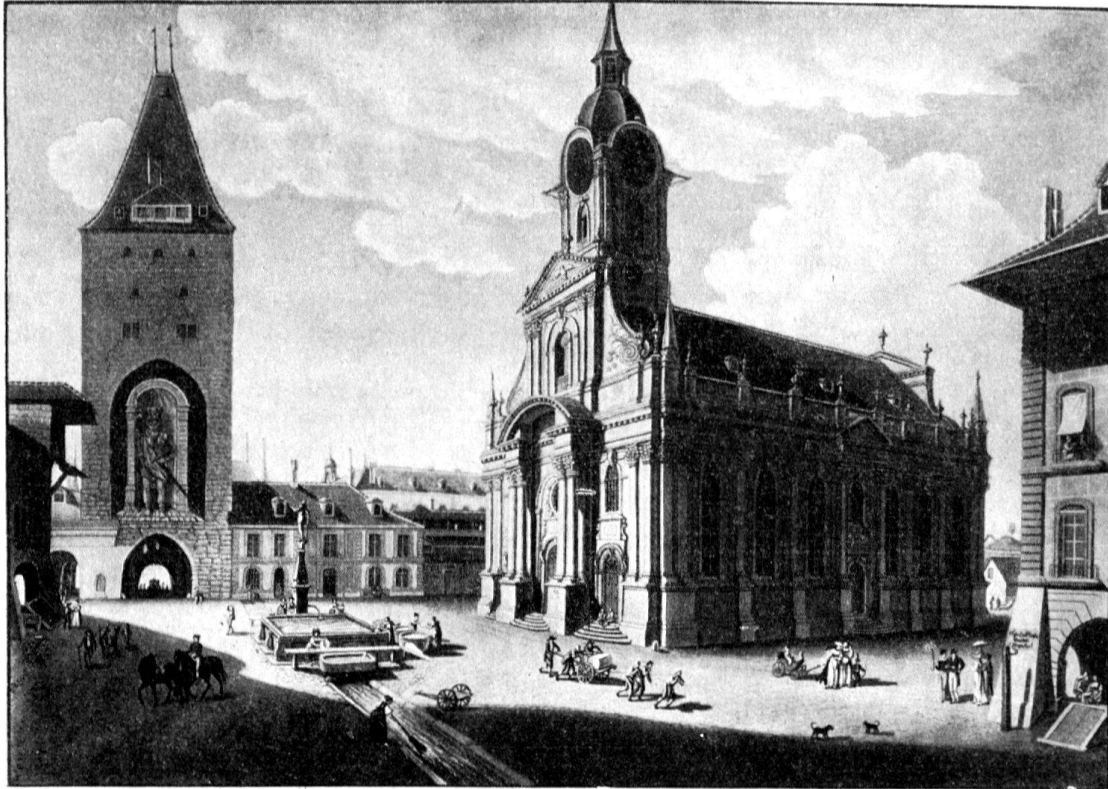
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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



Christoffelturm und Kirche vor den Abbrüchen von 1830–1865. Aquatinta nach Lory père, 1818

ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN STELLUNG DER BERNER HEILIGGEISTKIRCHE

Die Heiliggeistkirche in Bern, 1726–1729 an Stelle des kleinen Spitals zum Hl. Geist dicht innerhalb der Ringmauer neuerbaut als Pfarrkirche der Oberen Stadt, ist in dreifacher Hinsicht von Bedeutung. Einmal ist sie das Hauptwerk des Berner Architekten NIKLAUS SCHILTKNECHT; sodann bildet sie, zusammen mit Erasmus Ritters Pfarrkirche von Morges (1770–1776) den wichtigsten Beitrag des bernischen Barocks zum Sakralbau überhaupt; darüber hinaus ist sie fraglos Hauptdenkmal der Westgruppe im protestantischen Schweizer Kirchenbau des 18. Jahrhunderts.

Der *Grundriß*, ein klares Rechteck mit eingeschriebener Längsachteck-Säulenstellung und südlicher Turmhalle, folgt im Längen-Breitenverhältnis genau der Teilung im Goldenen Schnitt. In konsequenter Ausbildung des reinen Predigtsaales ist auf jede Auscheidung einer Chorpartie verzichtet; einzig die am Nordende der Mittelachse freistehende hohe Sandsteinkanzel orientiert den Raum auf einen Fluchtpunkt. Beherrschendes Element sind die 14 mächtigen korinthischen Sandsteinsäulen. Sie tragen das reich profilierte Achteckgebälk und die große fensterlose Mitteltonne; es ergibt sich daraus der Eindruck einer tempelähnlichen Säulenhalle ohne Cella, um die sich das Rechteck der vier Fassaden als ein durchaus sekundäres lichtdurchlässiges Gehäuse legt. Ob die über Netzrippengewölben in wunderlich verspäteter Barockgotik ringsumlaufende steinerne Empore wirklich, wie es noch 1781 Sinner de Ballaigues behauptet, gegen den Willen

Schiltknechts eingespannt wurde, ist quellenmäßig nicht mehr auszumitteln; fest steht dagegen, daß sie ursprünglich in Holz geplant war. Die Emporen selbst sind wiederum mit Längstonnen überwölbt, deren Scheitelhöhe den Hallencharakter des Gesamtraumes nochmals aufs deutlichste betont. – Überzeugendster Teil des *Außenbaus* sind die klar und streng disponierten Pilasterordnungen der Längsfassaden, reiner Ausdruck jener proto-klassizistischen Kühle, wie sie die gesamte Berner Architektur um 1720–1730 kennzeichnet. Gleiche Gliederung sollte die nördliche Schmalfront erhalten; die Verantwortung dafür, daß sie, zum Nachteil der Ensemblewirkung, durch Ausbau auf zwei Geschosse mit je einem Dreieckgiebel der Hauptfront angeglichen wurde, trägt wiederum die Bauherrschaft. Nicht überzeugend auch die Verbindung der monumentalen Eingangsfront mit dem kupferbelegten Haubenturm. Im Gegensatz zur spröden Eleganz der Längsfassaden hat hier der Aufbau der Mittelachse, von der schweren Doppelsäulen-Ädikula des Portalbaus über das Tympanon des oberen Frontgeschosses bis zu Turmschaft, Zifferblatt und Spitzhelm das Malerische provinzieller Stilmischung. Die konstruktive und optische Allianz zwischen repräsentativer Schauseite und traditionellem Uhrturm ist wohl gesucht, aber nicht erreicht. – Von wechselnder Qualität auch die *Ausstattung*. Die Bauplastik, zur Hauptsache Werk des HANS JAKOB LANGHANS, ist heute fast durchwegs durch Kopien ersetzt. Überzeugendste Arbeit ist die vortreffliche, leider ihres Schalldeckel-Aufsatzes beraubte Kanzel von 1728. Von Schiltknecht selbst entworfen, gehört sie zu den besten spätbarocken Steinkanzeln überhaupt. Im gleichen Jahr stattet der junge JOHANN MICHAEL FEICHTMAYR Haupttonne und Emporenwölbung mit dem feinfühligsten Régencestuck aus, der sich in Bern erhalten hat. Die immer noch nicht nach Gebühr beachtete Jugendarbeit des nachmals berühmtesten deutschen Stukkators überspielt die Schwere der Konstruktionsform nicht, sondern folgt ihr in verhaltener, gleichsam melismatischer Lebendigkeit.

Den kunstgeschichtlichen Wert der Heiliggeistkirche begründet vornehmlich das *Innere*. Man hat den Raumtypus immer wieder von dem 1621–1623 erbauten, bereits 1686 zerstörten, aber durch Marot-Stiche überlieferten Hauptwerk des hugenottischen Sakralbaus, dem «Temple» Salomon de Brosse zu *Charenton* hergeleitet. Geht dessen Außengliederung von der bahnbrechenden protestantischen Kirche St. Martin Heinrich Schickhardts in *Montbéliard* (1601) aus, so führt de Brosse die innere Säulenstellung mit Empore, die Ecktreppen, die axiale Kanzelstellung und die Tonnenwölbung in den hugenottischen Kirchenraum ein. Mit den Neubauten Christopher Wrens nach dem *Londoner* Stadtbrand von 1666 dringt das Schema in England, mit dem Umbau von St. Peter in *Zürich* (1705) und der «Fusterie» Jean Vennes in *Genf* (1707) auch in die Schweiz ein. Hier wie dort behält die umlaufende Galerie ihre aus zwei Säulenstellungen übereinander zusammengesetzte Gestalt. Bereits 1670–1684 aber hatte Wren mit St. Bride in der Fleet Street zu *London* diesen ältern zweiteiligen Aufriß zur «großen Ordnung» einer einzigen Doppelsäulenstellung mit eingespannter Holzempore entwickelt. Von St. Bride ausgehend gibt 1721–1726 Wrens einflußreichster Schüler, James Gibbs, seinem Hauptwerk *St. Martin-in-the-Fields* die Gestalt einer weitgespannten Halle mit schlanken korinthischen Einzelsäulen, Stichkappentonne und kurvig eingezogener Chorpartie. Unmittelbar nach Vollendung von St. Martin's (1726) nimmt Niklaus Schiltknecht den Bau der Berner *Heiliggeistkirche* in Angriff. Nicht nur in Grund- und Aufriß des Innern, sondern,



Innenansicht gegen Turmhalle und Haupteingang. Photo Martin Hesse, Bern

noch deutlicher, in der nahezu identischen Gliederung der Turmschäfte bis zu den vier Zifferblättern liegt der Zusammenhang zwischen beiden Kirchenbauten klar zutage. Das gilt nicht nur vom Innenraum. Die Außengliederung der Längsseiten ist der Straßenseite von Aldrichs All Saints in *Oxford* (1707–1710) aufs unmittelbarste verwandt. Aber auch hierin führen die Bezüge immer wieder mitten ins Werk von Wren selbst hinein. Die große Portal-Aedicula der Heiliggeist-Hauptfront ist eine kaum variierte Replik des Portals am Old Ashmolean Museum (1683) in der gleichen Stadt.

Von Reisen Schiltknechts ist uns freilich noch nichts bekannt; ganz allgemein liegt die Biographie des Architekten noch fast ganz im Dunkel. Trotz reichverzweigten Herkommens der konstruktiven und formalen Elemente beschränkt sich die Heiliggeist Kirche nicht auf Umgruppierung übernommener Motive. Dieser gewiß nicht überfeinerte, dafür gelenkstarke doppelschalige Kirchenraum aus derbkräftigen, standfesten Säulen und schwerem muldenartigem Gewölbe ist mit keinem anderen Bau auch nur von fern zu verwechseln. Bei massivsten Gewichten hat der dunklere Raumkern, von der hellbelichteten Emporenzone umfassen und zugleich aufgeschlossen, nichts Drückendes. Die Sprache ist energisch, klangvoll, dicht. Im Ausdruck des Innenraums ist das am Äußern noch überall einzeln ablesbare Motivgut des italienischen, französischen und englischen klassizistischen Barocks nicht ausgeschieden, wohl aber umgesetzt in eine Schöpfung charaktervollen Gepräges und eigenen Gewichts. Paul Hofer

Nach durchgreifender *Renovation* des Turms (1952/53), der Ost- und Westfassade (1954–1956) und des Innern (1956/57) durch Stadtbauamt und Kirchengemeinde steht mit der bevorstehenden Instandstellung von Haupt- und Nordfront der Abschluß der Gesamterneuerung auf 1959/60 in Aussicht.

Ein *Kunstführer* in unserer schweizerischen Reihe ist auf Ende 1958 in Vorbereitung.