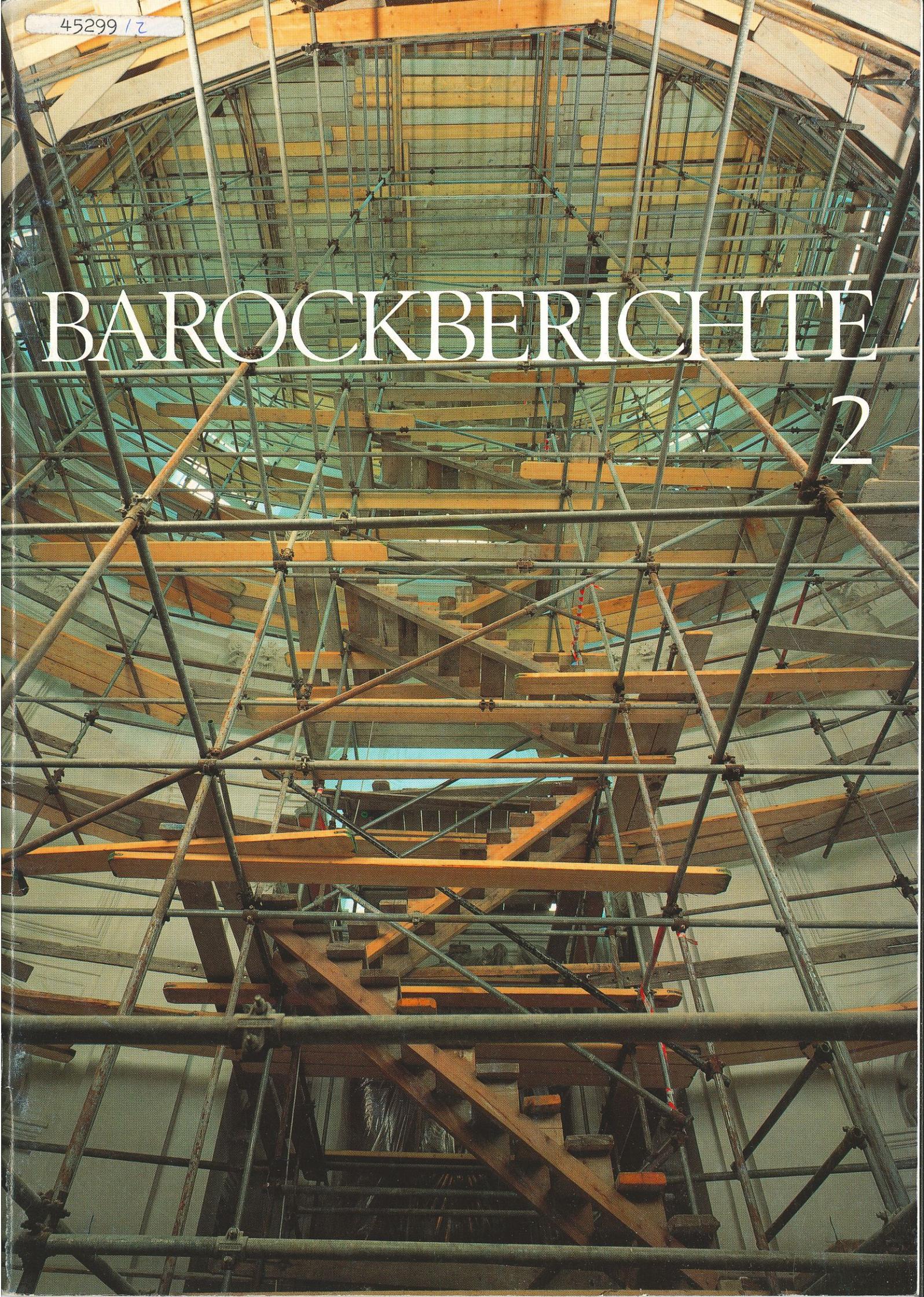


BAROCKBERICHTE

2



Zur Architektur der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg

Sieben Jahre nach seinem Amtsantritt läßt Erzbischof Johann Ernst Graf Thun (1687–1709) im spärlich verbauten Gebiet zwischen dem St.-Andreas-Bogen der ersten rechtssalzachseitigen Stadtmauer und dem auf Wolf Dietrich zurückgehenden Schloß Mirabell mit den Arbeiten an einem Priesterseminar beginnen. Damit sollte die von Erzbischof Johann Jakob von Kuen-Belasy (1560–86) im Geist des Tridentinums begründete Institution zur Priesterausbildung eine repräsentative Bleibe erhalten.

Als Architekten gewinnt Johann Ernst den 38jährigen Bildhauer, Architekten und Gartenplaner Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). Ein erster Vertrag vom 25. Juni 1694 verpflichtet den vornehmlich für die hohe österreichische Aristokratie Tätigen, „dass er schuldig sein soll, anheur noch einmahl – die nachfolgenden zway jahr aber, in welchen man selbigen [Bau] mit Hilf gottes zum endt zu bringen verhofft, jedes [Jahr] dreymal – alher zu begeben und darbey zueusehen, [. . .] solche Reisen aber auf eigene Unkosten zu verrichten.“ Dafür „haben Ihre hochfürstlichen Gnaden sich erclärt, dass Sie ihme Herren Fischer für dise mühwaltung drey Jahr nacheinander mit einschluss des heurigen iedes 500 fl. und nach beendtem Pau 100 Duggaten in specie zur recompens außfolgen und erlegen lassen wollen. Wormit beede thail zufrieden zu sein sich declarirt“ (1).

Die Aufgabenstellung ist für Fischer von Erlach genaugenommen eine dreigeteilte: Neben dem Kirchenbau sollen sowohl eine Unterkunft für Priester und Alumnen (d. h. den geistlichen Nachwuchs) als auch das sogenannte „Collegium Virgilianum“ für sechs unterstützungswürdige Knaben aus adeligen Häusern geschaffen werden (2). Dies findet im Entwurf des kaiserlichen Hofarchitekten jedoch formal keinen Niederschlag; in Analogie zur Gestaltung profaner Adelspaläste mit ihren betonten, im Zentrum der Konzeption stehenden Festsäulen und diesen zu- und untergeordneter Flügelbauten entwirft Fischer von Erlach auch seinen ersten Sakralbau in harmonischer Symmetrie mit unbestrittener Dominanz der Mitte. Er folgt damit dem vorherrschenden Typus barocker Klosteranlagen (3).

Die Bauarbeiten schreiten – neben Fischers weiteren Salzburger Großprojekten Kollegien-, St.-Johannes- und Markuskirche, der Kirche zu Maria Kirchenthal sowie Schloß Kleßheim – zügig voran, und bereits am Dreifaltigkeitssonntag (14. Juni) des Jahres 1699 erfolgt die Weihe durch den Bischof von Chiemsee, Karl Sigismund

Graf von Castell-Barco, unter der selbstverständlichen Anwesenheit ihres Stifters Johann Ernst Thun.

1702 sind letzte Arbeiten abgeschlossen. Das Aussehen des erzbischöflichen Kollegiums zur Zeit der Vollendung findet sich in Franz Anton Danreiters bekannter Stichfolge Salzburger Kirchen (um 1730) festgehalten.

Nur ein halbes Jahrhundert später, 1757 unter Erzbischof Sigismund von Schrattenbach (1753–1771), wird die prinzipielle Idee und architektonische Grundkonzeption Fischer von Erlachs von über die einzelnen Bauglieder wahrhaft triumphierenden Tambour und Kuppel durch die Erhöhung der beiden Türme um mehr als zwanzig Fuß (ca. 7,5 Meter) außer Kraft gesetzt; nach dem Brand von 1818 finden mit dem Aufsatz von flachen Hauben die gravierenden Eingriffe an den Doppeltürmen ihren Abschluß. Nach die Dachlandschaft der Wohntrakte entstellenden Veränderungen steht das Ensemble des Priesterhauses in seinem Äußeren dem Makartplatz zu wohl seit 170 Jahren in der jetzigen Gestalt vor uns.

Für die Fassade der Dreifaltigkeitskirche wählt Fischer von Erlach einen zweizonigen Aufbau, gefügt aus einem aus Nagelfluhquadern und genuteter Wand bestehenden, in seiner grauen Farbfassung deutlich abgesetzten Sockel, sowie, darüber, ein von Doppel- und Halbpilastern gegliedertes Hauptgeschoß. Wie in Danreiters Stich ersichtlich, scheidet das stark plastische Kranzgesims die Glockenstuben, die zwischen sich verjüngenden, über Eck geführten Pilastern in einem leichten Aufschwüngen gegeben sind, hart von der darunterliegenden Zonengliederung. Sie wirken wie aufgesetzt (ohne jedoch fehlen zu dürfen) (4) und gleichen in ihrer ursprünglichen Gestalt Widerlagern einer fiktiven Kuppel über der bestehenden.

In der Stellung zum Gebäude- und Fassadenganzen bestimmt sich die Kirchenanlage als vorspringendes Zentrum, die Wohntrakte bleiben vornehmlich ruhig mit Wandvorlagen gegliederte Fläche; kernige Abwechslung bringen in diese nur die massiven Toreinfassungen aus Nagelfluh. Mit der Rücknahme um die Höhe des Mezzanins in den beiden unmittelbar an die Kirche anschließenden Achsen wird dezent auf die Sakralarchitektur vorbereitet (5). Den durch das Postgebäude gegen Süden und durch das neue Mozarteum (den Lodronischen Primogeniturpalast) gegen Norden zu heute verdeckten zweiachsigen Eckrisaliten der Wohngebäude antwortet das schwere Vortreten des Doppelturmmotivs. Damit setzt sich der Kirchenbau als Herz

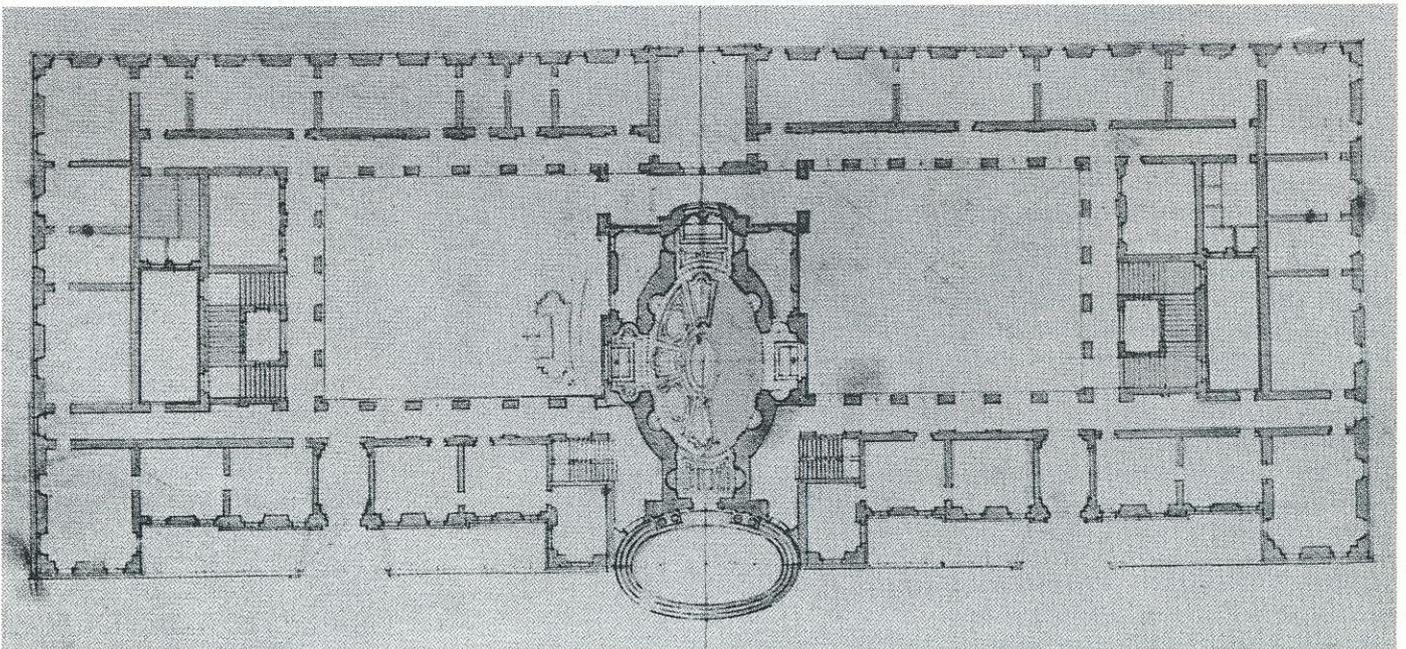
und Zentrum des Priesterhauses entschieden – heute noch unterstrichen durch eine abgestufte Farbgebung – von den ihn bergenden Annexbauten ab. Einmal durch das harte Vortreten der Doppeltürme freigebracht von der Umklammerung derselben, führt der Kontrast des sanften Einschwingens der Außenhaut den Ankommenden zum Portal. Dieses selbst wirkt jedoch von der Würdeform der gekuppelten Doppelsäulen auf ihren massigen Pedestalen bedrängt, ja erweist sich darin wiederum als zugunsten von Tambour und Kuppel zurückgenommen. Wie von Francesco Borromini in Sant'Agnese in Piazza Navona in Rom vorerzert (ein Bau, den Fischer von Erlach von seinen langjährigen Studien bei Philipp und Christoph Schor, Gianlorenzo Bernini und Carlo Fontana kannte), steigert die zwischen Türmen aufgespannte konkave Form der Fassade die Wirkung des sich gegen das Portal zu verjüngenden Kuppelovals. Und Fischer von Erlach geht in seiner Lösung noch über das Motiv Borrominis hinaus: ließ dieser noch den Schwung von den Seiten her in einem das Portal rahmenden, giebelbekrönten Portikus verebben (womit der Torbereich als eigenständiges Glied erscheint), nimmt Fischer von Erlach das Gerundete mit hinein in die Säulenrisalite, selbst wenn, wie bereits betont, der Eingang damit als wörtlich „eingekeilt“ in Kauf genommen werden muß. Mag sein, daß für das durchgehende Schwingen des Mittelteils Fontanas Konzeption von San Marcello al Corso (1682/83 ausgeführt) Pate gestanden hat. Tambour und Kuppel sind sowohl von außen als auch von innen als „im Zentrum stehend“ zu begreifen (womit schon eine Ahnung von der Wichtigkeit der Rottmayrschen Aufgabe gegeben ist). Durch die Auflösung der Portalachse in eine das Mittelfeld weitgehend füllende, nach oben hin mit einem auf Kämpfern gelagerten Rundbogen abschließende Fensterfläche (6), tragen die Doppelsäulen viel weniger die Personifikationen von Liebe, göttlicher Weisheit, Hoffnung und Glaube (7) – damit stimmen die Größenverhältnisse von Skulptur und Architektur einfach nicht überein –, sondern sie heben die Ovalform dahinter empor und damit das Bild der „Krönung Mariä“; dieses „in einem Oben münden“ läßt nun gleichfalls die so verhaltene Sockelzone, allgemein die schlichte, wenngleich mit stark raumhaltigen Baugliedern operierende Instrumentierung der Fassadenarchitektur verständlich werden. Eine „Steigerung gegen die Mitte“ (8) zu wird horizontal in den Straßenseiten der Paläste, vertikal in der Fassade der Kirche selbst vorbereitet. Überzeugend macht dies



Abb. 2 (oben): Franz Anton Danreiter, Vorzeichnung für Tafel V (Dreifaltigkeitskirche und Priesterhaus) der um 1730 entstandenen Vedutenfolge „Salzburgischer Kirchenprospect“, Feder/Pap., SMCA, Inv.-Nr. 2072/49.

Abb. 3 (unten): Johann Bernhard Fischer, Grundriß der Salzburger Dreifaltigkeitskirche und des Priesterseminars, Bleigriffel und Feder in Schwarz auf Papier, Universitätsbibliothek Zagreb.

Abb. 4 auf Seite 28: Atelier Fischers, Detail des halben Querschnitts durch die Nord-Süd-Achse der Dreifaltigkeitskirche. Bleigriffel und Feder in Braun, laviert, 620 × 381 mm, SMCA, Inv.-Nr. 2552/49 verso.



Johann Friedrich Pereths Stich „Erzbischof Johann Ernst Graf Thun und seine Stiftungen“ aus dem Salzburger Museum Carolino Augusteum augenfällig.

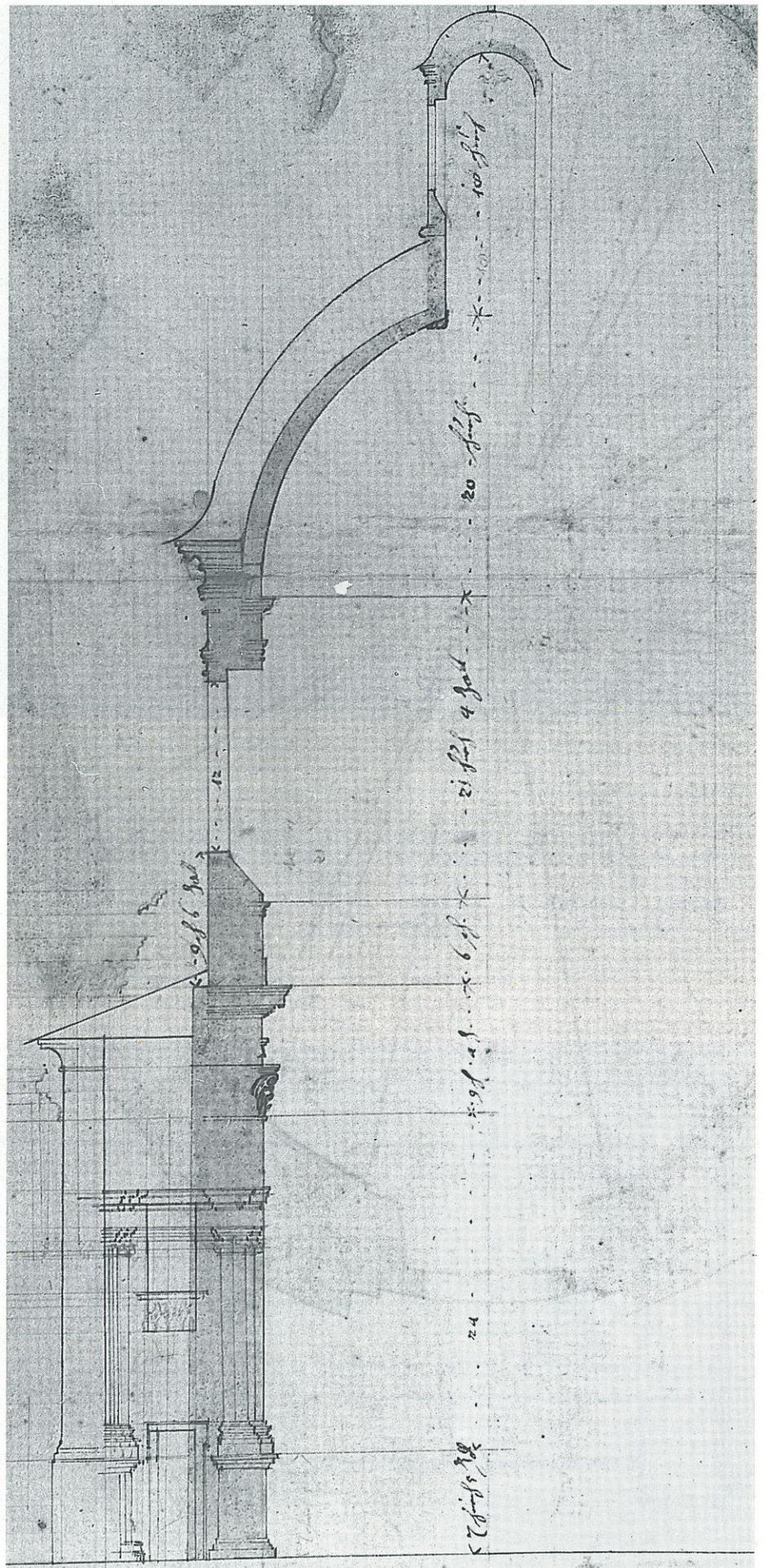
Nach wie vor strittig ist, ob Fischer von Erlach sein Priesterhaus auf eine Platzwirkung hin konzipierte oder aber bereits mit einer späteren beengenden Verbauung des heutigen Makartplatzes gerechnet hat. Keinerlei Indizien in der isolierten Betrachtung der Kirchenfassade sprechen für eine „Gassenwirkung“; auch darf angenommen werden, daß man dann das gesamte Ensemble – Kirche und gegenüberliegendes Gebäude – dem Baukünstler zur Planung übertragen hätte.

Dem Umschließen des Formnegativs „Einschwingende Fassade“ antwortet unmerklich die queroval angelegte Treppenanlage als Positiv, in welcher die Längstendenz des Platzes davor zu einem kurzen Stillstand gebracht wird, um sich im Tiefenoval des Kircheninneren als nunmehr geheiligter Raum wiederzufinden (9). Ist das Oval in sich schon eine „leitende“, „führend-bewegende“ Form, so durchwirkt der Tiefenzug in seiner Verlängerung durch den östlichen Kreuzarm (dem Eintretenden frontal gegenüber, sich durch gekuppelte Doppelpilaster und gerundeten Ostabschluß von den anderen drei, gleichfalls tonnengewölbten Armen unterscheidend) noch artikulierter den Zentralraum. Dieser taucht in modifizierter Form in allen Salzburger Kirchenbauten Fischers auf.

Sockel- und Fensterzone des Äußeren finden sich nun im Oval unter der Kuppel von acht Pilastern in Kolossalordnung zusammengefaßt, deren hohe Pedestale in Verkröpfungen des stark ausgeprägten Kranzgesimses ihre Entsprechung haben. Die Pilaster durchstoßen hart das um den Zentralraum weitergeführte Gebälk der Kreuzarme, dabei an den Kuppelpfeilern den Eindruck von gepreßten, überladenen Einzelformen hinterlassend.

Zwischen den Wandvorlagen bezeichnen Nischen mit Muscheldekor die Diagonalen. Interessant erscheint, sich darin überlebensgroße Skulpturen vorzustellen (10), etwa – und dies wäre ikonographisch im Hinblick auf die darüberliegenden Kirchenväter-Darstellungen absolut logisch – der vier Evangelisten. Der architektonisch strenge Eindruck des Raumes wäre damit durchbrochen. Jedenfalls hat sich nichts Schriftliches erhalten, das diese Hypothese stützen könnte; in der reinen Anschauung liegt ebenfalls keine eindeutige Entscheidung darüber begründet.

Über den Nischen strecken hochrechteckige Bildfelder optisch den Hauptraum. In diesen waren, wie eben erwähnt, die Bilder der vier abendländischen Kirchenlehrer, auch sie von Johann Michael Rottmayr gemalt, zu sehen (11). Ihre Stellung ist durch das Einnischen des darunterliegenden





Mauersockels hervorgehoben, ja über die Ableitung der vier, die Kreuzarme bezeichnenden Korbbögen lastet das (faktische, optische wie auch das theologische) Gewicht der freskierten Kuppel, gemildert durch den Tambour, auf ihnen.

Den vieren kommt in dogmatisch-spekulativen Darstellungen der Immaculata Conceptio zentrale Stellung als Zeugen der „Vorzüge Mariens“ zu, sie tragen dieselbe förmlich – und Fischer setzt diese Symbolik überaus anschaulich um – durch den Disput um die jungfräuliche Geburt Jesu (12). Wie bereits im Patrozinium der Kollegienkirche manifest, besteht offensichtlich auch bei der Dreifaltigkeitskirche ein sehr direkter Zusammenhang mit der Betonung der Unbefleckten Empfängnis Mariens unter Erzbischof Johann Ernst Graf Thun (13). Eine subtile Verdeutlichung solch gearteter Zusammenhänge durch Architektur ist dem Zeitalter des „Gesamtkunstwerks“ wesentliches Prinzip.

Der in seiner Wirkung von der Schauseite (d. h. dem Platz) her noch vor der verhältnismäßig flachen Kuppelkalotte zu reihende Tambour bestimmt sich im Inneren über den besagten Bildern und dem Kranzgesims als schlichter Wechsel von gekuppelten ionischen Doppelpilastern und (acht) Fenstern; darüber schließt mit festgefügt, schwerfarbiger Figurenwelt Johann Michael Rottmayr die Ovalform.

Die rechteckigen Kreuzarme sind in ihrer Doppelwertigkeit bezeichnend für Fischer von Erlach. Einerseits ordnen sie sich dem Hauptraum unter, seine dynamische Grundform damit unterstreichend, andererseits sind sie in sich überzeugend gegliederte Einzelformen, die in strenger Plastik Corretti mit marmorimitierender Verkleidung und kleine Portallösungen, vor allem aber Kartuschen, Rahmenfelder und Akanthusdekor (14) der beiden Stukkateure Giovanni Battista Retti und Andrea Solari bergen. Große Rundbogenfenster setzen die dominanten Altäre (der Hauptaltar wurde nach Entwürfen Fischer von Erlachs 1947 und 1955 weitgehend wiederhergestellt) in mildes Gegenlicht; strahlend flutet hingegen die Abendsonne durch das große Westfenster der nach dem Brand von 1818 durch Georg Pezolt erneuerten Orgelempore. Diese stützt sich auf zwei gußeiserne Säulen, Zeichen neuer Ästhetik in der Baukunst.

Abschließend sei noch auf den Fußboden hingewiesen. Er spiegelt in seinem bewegten Flächenmuster die zweifache Ovalform von Grundriß und Kuppel.

Neben hochbarocken römischen Vorbildern (einzelne Motive wurden bereits angesprochen) zeigt nicht nur das in Giacomo Barozzi da Vignolas Entwurf für Sant'Anna dei Palafrenieri in Rom (ab 1573) (15) bereits vorweggenommene Tiefoval, sondern auch das Maßverhältnis des Innenraums von 1:2 (die Ovalform ist 14 Meter

lang, die Höhe der Kuppel beträgt 28 Meter) deutlich Fischer von Erlachs weitreichendes Interesse auch an italienischer Architektur von Renaissance und Manierismus (16).

Doch nicht nur cisalpine Gestaltungsvorschläge des 16. und 17. Jh.s regen den Architekten zu eigenständigem Weiterdenken an; die Servitenkirche in Wien etwa, deren Verschmelzung eines griechischen Kreuzes mit einem Längsoval noch eine Generation früher Werk des Italien-stämmigen Carlo Carlone ist (17), oder für Salzburg die bereits erwähnte Verschmelzung von (optisch gänzlich in der Fläche gehaltenen) Kirche und Kloster der Kajetaner von 1685/97 werden von Fischer von Erlach in unserem Bereich gesehen, er reagiert ganz offensichtlich darauf. Unbedingt empfehlenswert ist an dieser Stelle ein persönliches Vergewärtigen der unterschiedlichen Wirkung von Tief- (Dreifaltigkeitskirche) und stärker in sich ruhendem Queroval (Kajetanerkirche). Fischer von Erlachs Leistung der Dynamisierung von Architektur, damit auch der Ausprägung hochbarocker Formen im Erzbistum, wird darin wesentlich besser verständlich.

Johann Ernst Graf Thun, Salzburgs „Stifter“, hat in Johann Bernhard Fischer von Erlach einen kongenialen Architekten und dieser im Fürsterzbischof einen aufgeschlossenen, mutigen Förderer seiner gestalterischen Experimente auf dem Gebiet des Kirchenbaus im letzten Jahrzehnt des 17. Jh.s gefunden. In die Reihe derer, die mit der nun abgeschlossenen Instandsetzung der Dreifaltigkeitskirche (womit alle vier Kirchenbauten Fischer von Erlachs in der Stadt Salzburg nun wiederhergestellt sind) diese beiden prägenden Gestalten neuerlich würdigen, möchte sich der vorliegende kurze Abriss von Geschichte und architektonischer Gestalt einer ehrwürdigen Salzburger Institution gleichfalls gestellt sehen.

Anmerkungen:

(1) Zitiert nach: „Österreichische Kunsttopographie“, Bd. IX, bearbeitet von Hans Tietze, Wien 1912, S. 161.

(2) Über den Torbögen der beiden Wohntrakte sind heute noch die von Adlern getragenen Kartuschen mit den Widmunginschriften zu sehen: „Collegium Presbyterorum et Alumnorum“ (Nordtrakt) und „Collegium Convictorum Virgilianorum“ (Südtrakt); letztergenanntes Gebäude diente seit 1775 unter der Bezeichnung „Pagerie“ auch den hochfürstlichen Edelknaben als Wohnstatt.

(3) Hans Sedlmayr, „Johann Bernhard Fischer von Erlach“, Wien 1976, S. 98.

(4) Albert Ilg („Die Fischer von Erlach“, Wien 1895) spricht in Hinsicht auf die kleinen Turmlösungen zutreffend vom „Pantheon- und St.-Peter-Motiv“ (S. 215), womit auf Gianlorenzo Berninis Versuch an den genannten Bauten hingewiesen ist, einem Erdrücken der Fassa-

den, ja vielleicht sogar einem optischen „Abfließen“ der in höchster gestalterischer Dichte vorgegebenen Kuppeln, über die Breite der Front hinaus, entgegenzuwirken. Wichtig ist dem Barock auch der Aspekt der „Rabmung“ von Welt und Umgebung, das Fassen und Lenken von Ausblicken.

(5) H. Sedlmayr hat auf das dadurch verursachte optische „Hängen“ der palastartigen Fassaden mit der daraus resultierenden noch deutlicheren Abhängigkeit derselben vom Kirchenkörper hingewiesen (a. a. O. 99).

(6) Das Aufreißen der Mittelachse ist in dieser Konsequenz ein Geniestreich Johann Bernhards; an seinen anderen Salzburger Kirchen mindert er die Auflösung durch ein Umfängen der Fenster mit betonten Nagelflubädikulen.

(7) Diese sind nach Vorstellungen Fischer von Erlachs von Bernhard Michael Mandl aus dem Marmor geschlagen worden. Neben Mandl arbeiteten folgende Bildhauer und Steinmetzen an der Dreifaltigkeitskirche: Wolf Weissenkirchner d. J., Matthias Wilhelm Weissenkirchner, Johann Schwäbl, Andreas Götzinger, Sebastian Stumpfegger sowie Lorenz Dräxl (nach Dehio „Salzburg“, Wien 1986, S. 613).

(8) H. Sedlmayr, a. a. O. 105.

(9) Ein vermittelndes Spiel der Architektur mit Außen- und Innenwelt gehört allgemein zu den barocken Gestaltungsprinzipien.

(10) Ich folge hierin einer Idee Franz Wagners. (11) Sie sind jedoch beim großen Stadtbrand von 1818 (er bricht am 30. April in der Pagerie aus) untergegangen; ersetzt werden die Malereien 1865 durch themengleiche Ölbilder Josef Rattenspergers (nach Entwürfen Franz Joseph Dobiaschowskys), die 1947 abgenommen worden sind.

(12) Siehe dazu weiters: „Lexikon der christlichen Ikonographie“, hrsg. v. E. Kirschbaum, II Bd., Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, S. 338ff., 530ff.

(13) So fordert bekanntlich Johann Ernst 1697 an der Universität die Eidleistung auf die schützende Mutter Salzburgs, die „Immaculata“; siehe dazu: Franz Martin, „Salzburgs Fürsten in der Barockzeit“, Salzburg 1949, S. 143.

(14) Fischer von Erlach selbst spricht im Zusammenhang mit seinem Baudekor von „französischem Blattwerk“; Hans Aurenhammer, „Johann Bernhard Fischer von Erlach“, London 1973, S. 82.

(15) Darauf weist gleichfalls H. Aurenhammer in eben genannter Arbeit auf Seite 63 hin.

(16) So zeigt Bramantes berühmter Tempietto in San Pietro in Montorio von 1502 – er gilt als Gründungsbau neuzeitlicher Zentralraumlösungen – eben dieses Maßverhältnis von 1:2. Als manieristisches Motiv im Werk des Grazers wäre weiters u. a. die Unterkirche der Johannesspitalskirche in Salzburg zu nennen.

(17) Günter Brucher, „Barockarchitektur in Österreich“, Köln 1983, S. 62f.

Abb. 6 auf Seite 31: Dreifaltigkeitskirche, Kuppelfresko nach Restaurierung 1989, Detail: Marienkrönung.