

# Ein Tempel der Musik in der christlichen Kirche

## Das Orgelgehäuse für Saint-Sulpice in Paris von Jean-François-Thérèse Chalgrin

Saint-Sulpice ist nach Notre-Dame die größte Kirche von Paris. Seit deren Brand im April 2019 dient die Pfarrkirche im Quartier Saint-Germain auch als Interimskathedrale. Ihre Architektur und Ausstattung bewegen sich auf höchstem Anspruchsniveau.<sup>1</sup> Das 1857 bis 1862 von Aristide Cavallé-Coll geschaffene Orgelwerk auf der Westempore zählt zu den berühmtesten der Welt.<sup>2</sup> Hier geht es allerdings nicht um den instrumentalen Teil, wenn auch gelegentlich organologische Erklärungen kaum zu vermeiden sind. Gegenstand des Beitrags für den in der Architektur und den Bildkünsten wie der Musik kompetenten Jubilar ist das kunsthistorisch bedeutende Orgelgehäuse von Saint-Sulpice (Abb. 1), das ursprünglich ein 1781 fertiggestelltes, fünfmanualiges Werk des Orgelbauers François-Henri Clicquot aufnahm.<sup>3</sup>

Saint-Sulpice ist eine gewölbte Pfeilerarkadenbasilika mit vorgelegter korinthischer Pilasterordnung, dreischiffig mit Querhaus, wobei Kapellen die Seitenschiffe und den Umgang begleiten. Saint-Sulpice vertritt also prominent einen Typus, der in zahlreichen französischen Kirchen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts begegnet. Die Arbeiten am heutigen Bau begannen 1660 mit den Ostteilen nach dem Entwurf von Daniel Gittard, wurden jedoch bereits 1678 im Vierungsbereich unterbrochen. Erst unter dem tatkräftigen Pfarrer Jean-Baptiste Languet de Gergy wurde der Kirchenbau von 1719 bis

1736 durch Gilles-Marie Oppenordt zu Ende geführt. Gesamtdisposition und Einzelmotive lassen, vermittelt durch die Renaissancekirche Saint-Eustache, immer noch den Einfluss von Notre-Dame erkennen.<sup>4</sup> Auch die Hauptfront ist eine Zweiturmfassade, allerdings völlig anders in Stil und Baugedanken. Zahlreiche Architekten lieferten dazu Entwürfe, aus dem europaweit beachteten Wettbewerb ging 1732 der Florentiner Theaterarchitekt französischer Abstammung Giovanni Niccolò Servandoni als Sieger hervor.<sup>5</sup> Er realisierte die imposante Schauffront (Abb. 2) von römischer Größe mit zwei unteren Kolonnadengeschoßen in Superposition, wobei in den drei Hauptplanungsstufen zunehmend der antikische Habitus der Fassade unterstrichen wurde.

Nach dem Tod Servandonis 1766 wurden die Bau- und Ausstattungsaufgaben an Saint-Sulpice unter seinen Schülern aufgeteilt, den selbst bedeutenden Architekten Charles De Wailly und Jean-François-Thérèse Chalgrin. De Wailly war für die Kanzel und für die Gestaltung der Chapelle de la Vierge am Ostende der Raumachse

<sup>1</sup> Lemesle 1931; Lours/Rohan-Csermak 2014.

<sup>2</sup> Roth/Dub-Attenti 2014.

<sup>3</sup> Lours/Rohan-Csermak 2014, S. 190–192.

<sup>4</sup> Hesse 1984, S. 25–32 und S. 39–43.

<sup>5</sup> Hornsby 1989, chap. III, S. 8–29.



1 Paris, Saint-Sulpice, Orgel. Gehäuse von Jean-François-Thérèse Chalgrin, 1776–1781.

zuständig. Chalgrin, heute bekannt für seine ab 1774 errichtete Kirche Saint-Philippe-du-Roule an der Rue du Faubourg-Saint-Honoré in Paris und mehr noch für den 1806 begonnenen großen napoleonischen Triumphbogen auf der Place de l'Étoile, übernahm die Fertigstellung der Westfassade und entwarf das Gehäuse der Orgel auf der Empore.<sup>6</sup> Der antikisierenden Erscheinung von Servandonis Kolonnadenfront

trug Chalgrin mit einem neuen, klassizistischen Entwurf für die beiden oberen Turmfreigeschosse Rechnung, welche die hier noch barock anmutende Lösung Servandonis ersetzen sollten. Nur am Nordturm wurde Chalgrins Entwurf realisiert. Die Orgelempore von Saint-Sulpice geht

<sup>6</sup> Zu Chalgrin zuletzt Baudez/Massounie 2016.



2 Paris, Saint-Sulpice, Westfassade. Giovanni Niccolò Servandoni, ab 1732, farbige Aquatinta von Jean-François Janinet nach Jean-Nicolas-Louis Durand, um 1790. Die Abbildung zeigt beide Türme nach dem Entwurf Chalgrins.



3 Paris, Saint-Roch, Orgel, Gehäuse, 1751–1752.

noch auf Servandoni zurück.<sup>7</sup> Sie ist, durchaus in Beziehung zu dessen antikisierender Fassade, als dreiachsiger Kolonnadenportikus kompositen Ordnung gestaltet. Darauf steht das von Chalgrin 1776 entworfene, bis heute weitgehend unverändert erhaltene Orgelgehäuse.

Chalgrins Orgelgehäuse ist Monumentalarchitektur, eine für Orgeln im damaligen Frankreich in jeder Hinsicht ungewöhnliche Lösung: Über einem schlichten Unterbau erhebt sich eine hohe Säulenstellung kompositen Ordnung bei je einer geraden Außenachse und fünf im Halboval zurückspringenden mittleren Achsen. Die Säulen auf dem Unterbau lassen ganz allgemein an antike Tempelarchitektur denken, an römische Podiumstempel vor allem. Aber auch an neuzeitliche Palastfassaden mit dem bis in das 20. Jahrhundert topischen Motiv der Ordnung auf dem Podium, welches letztlich auf Palastentwürfe im römischen Raffael-Bramante-Kreis zurückgeht, der das Funktionsprofil des antiken Großstadthauses mit dem Aufbau des Podiumstempels zu verbinden suchte.<sup>8</sup>

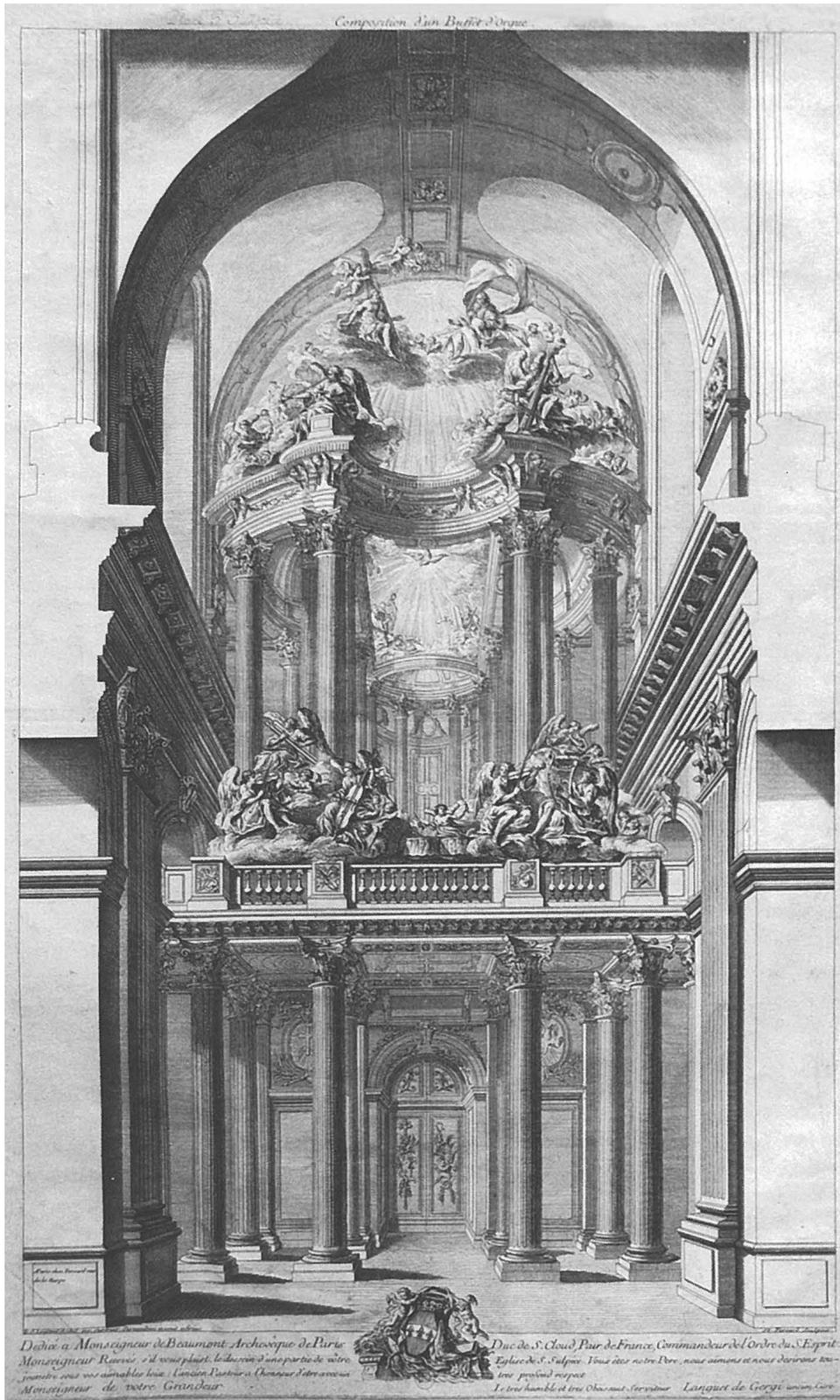
„Le buffet de cet orgue est piquant par sa nouveauté,“ vermerkt der Rezensent des „Mercure de France“.<sup>9</sup> Wie radikal neu Chalgrins Entwurf für Saint-Sulpice war, zeigt ein Blick auf konventionelle Orgelgehäuse großer Instrumente des fortgeschrittenen 17. und des 18. Jahrhunderts. Vereinfacht gesagt, wurden Orgeln, wiewohl immer ortsfest, gestalterisch meist als große Möbel aufgefasst. Das 1751–1752 geschaffene Orgelgehäuse von Saint-Roch in Paris (Abb. 3) ist dafür ein gutes Beispiel, wenngleich innerhalb der Konvention sehr extravagant wegen seiner Rokokoformen.<sup>10</sup> Das große Hauptgehäuse im hinteren Teil der Empore nimmt das Pfeifenwerk des 2. Manuals, des *Grand-Orgue*, auf. Ihm

<sup>7</sup> Hornsby 1989, chap. III, S. 8.

<sup>8</sup> Melters 2008, S. 57 f.

<sup>9</sup> Lettre à M. \*\*, sur la réception de l’orgue de Saint-Sulpice; in: *Mercure de France*, Septembre 1781, S. 42 f.

<sup>10</sup> Métrope 1994. Auch hier ist der instrumentale Teil mehrfach um- und neugebaut worden und entspricht nicht mehr der äußeren Erscheinung.



4 D.J. [?] Laurent: Entwurf zu einem Orgelgehäuse für Saint-Sulpice in Paris, 1748.

entspricht das kleine Gehäuse des *Positif* für das 1. Manual in der Emporenbrüstung. Im Prospekt, den Fassaden beider Teilgehäuse, stehen die offenen Pfeifen der Prinzipalregister *Montre* oder *Prestant*. Weitere Manuale wie *Bombardes*, *Récit* oder *Écho* und auch das Pedal haben in der klassischen französischen Orgel Sonderfunktionen. Sie treten an der Front nicht in Erscheinung. Beide Gehäuse gliedern sich nach Türmen und Flachfeldern. Weil die Pfeifenlängen eines Registers sich exponentiell zur Tonhöhe verhalten, ergeben sich bei den Flachfeldern meist harfenähnliche Pfeifenfolgen. Ein solcher Aufbau mit *Grand buffet* und *Petit buffet* kennzeichnet viele größere Instrumente.

Schon vor Chalgrin wich allerdings ein früher Entwurf zu einer Orgel für Saint-Sulpice ganz entschieden von der Konvention ab. 1748 schlug der bislang nicht weiter bekannte Architekt Laurent eine in Paris völlig solitäre Lösung vor (Abb. 4), eine Orgel ohne sichtbare Pfeifen an der Frontseite.<sup>11</sup> Auf der Empore Servandonis sollte sich ein raumhohes Ensemble aus hölzerner Architektur, aus Skulptur und aus Malerei erheben – die Illusion eines tiefen himmlischen Kolonnadenrunds mit Blick auf einen mittleren Rundtempel, eine figurenreiche Komposition mit Personifikationen der Musik, mit David und Moses, Engeln sowie der von Lichtstrahlen umgebenen Trinität mit der Taube des Heiligen Geistes im Zentrum. Laurents Entwurf gleicht einer barocken Bühnendekoration aus seitlichen Kulissen, oberen Soffitten und rückwärtigem Prospekt. Deshalb ist ein Einfluss des einschlägig ausgewiesenen Servandoni wahrscheinlich. Das nicht sichtbare Pfeifenwerk und den Klangaustritt wird man sich zwischen und hinter den zentralperspektivisch arrangierten Dekorationselementen vorstellen müssen, ebenso die Windversorgung, die Steuerungsmechanik und den Spieltisch.

Orgeln ohne sichtbare Pfeifenfront sind sehr selten, gelegentlich ein Anliegen von eifersüchtig auf die Autonomie ihrer Kunst bedachten Architekten. In diesem Sinn bemerkt bereits der „*Mercure de France*“ zu Laurents Entwurf: „Les tuyaux n’incommodent point la décoration.“<sup>12</sup>

Sogar Dom Bédos, Benediktiner, Orgelbauer und Verfasser des wichtigsten einschlägigen Traktats im Frankreich des 18. Jahrhunderts, publiziert einen Kupferstich von Pierre-Claude de La Gardette nach einem Entwurf des Bildhauers Jean-Jacques Caffieri für ein prospektpfeifenloses Orgelgehäuse (Abb. 5).<sup>13</sup>

Dom Bédos bringt seine Wertschätzung für den europaweit renommierten Künstler Caffieri zum Ausdruck, doch versteht er die Veröffentlichung von dessen Orgelentwurf eher als eine Konzession an Kunstliebhaber, die einen deutlicher architektonischen Aufbau von Orgeln wünschen. Zugleich dient Dom Bédos der pfeifenlose Prospekt Caffieris als Anschauungsbeispiel im Rahmen seiner „*Réflexion sur les Orgues sans tuyaux apparents*“, in welcher der Autor seine Vorbehalte gegen den Verzicht auf Prospektpfeifen zum Ausdruck bringt.<sup>14</sup> Zwar seien nach Meinung vieler Personen die üblichen Orgelprospekte mit ihren Türmen und Flachfeldern durchaus zu kritisieren. Auch finde sich dabei zugegebenermaßen mancher tektonische Widersinn, wenn etwa die schlanken Prospektpfeifen den Eindruck erwecken, das schwere Gebälk des Gehäuses und sogar darüber befindliche Figuren zu tragen, doch seien Pfeifen ein Spezifikum dieses Instruments. Eine Orgel ohne sichtbare Pfeifen sei daher wie eine Geige ohne Saiten.<sup>15</sup>

Laurents Entwurf für Saint-Sulpice lässt an den Perspektivtraktat des Andrea Pozzo denken, verarbeitet aber auch mit den oberen Figurengruppen und der Taube im Strahlenkranz Motive von Gianlorenzo Berninis *Cathedra Petri* im

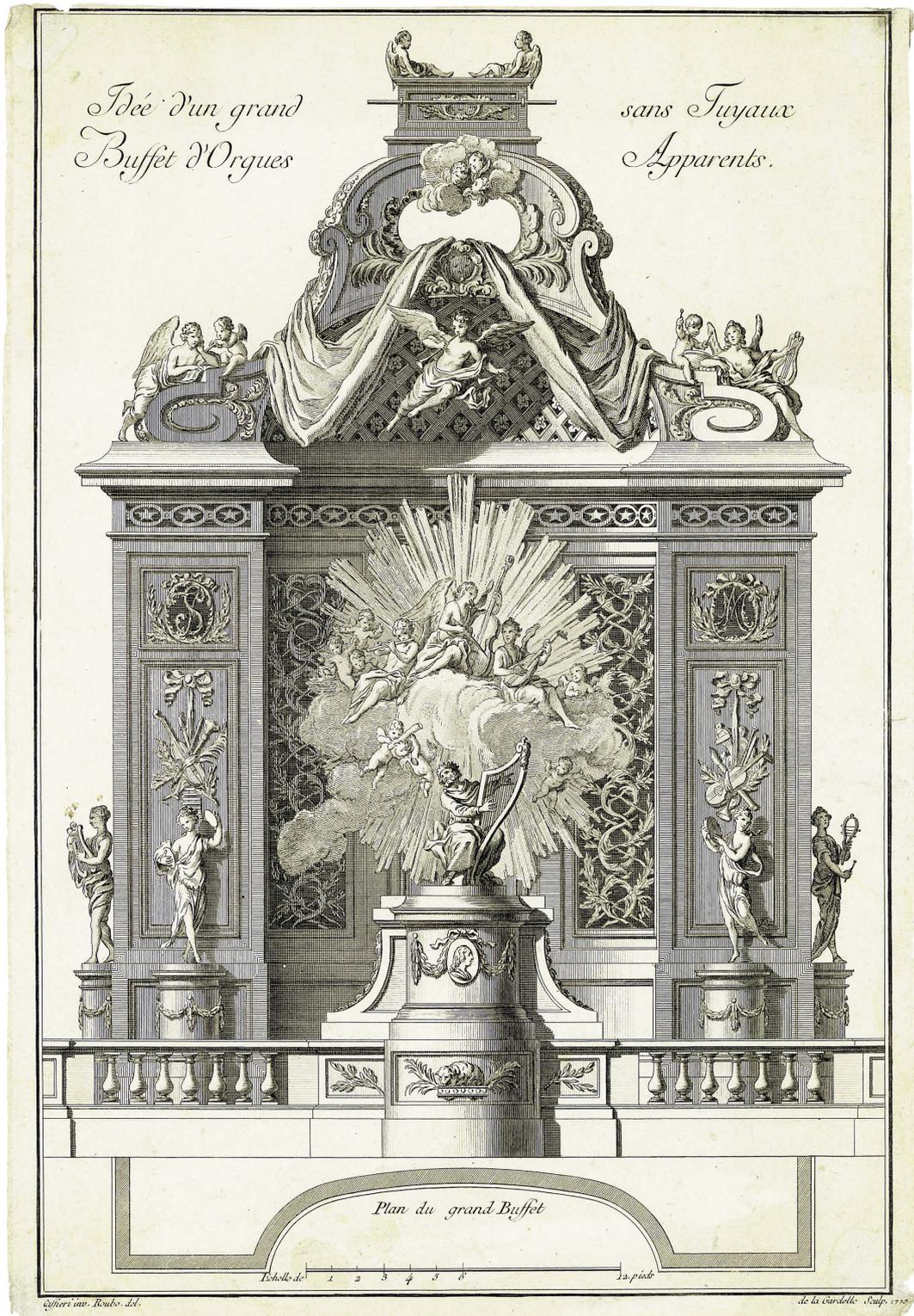
<sup>11</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, VA 266; Lours/Rohan-Csermak 2014, S.188–191. Der 1748 von Étienne Fessard geschaffene Kupferstich gibt die beiden Vornamen Laurents mit den Initialen D. J. an.

<sup>12</sup> *Mercure de France*, Septembre/Octobre 1748, S.134; Raugel 1927, S. 140.

<sup>13</sup> Bédos 1770, vol. II, pl. LXXIX, „*Idée d’un grand Buffet d’Orgues sans Tuyeux Apparents*“.

<sup>14</sup> Bédos 1770, vol. II, chap. XI, S. 474 f.

<sup>15</sup> Bédos 1770, vol. II, chap. XI, S. 475.



5 Jean-Jacques Caffieri: Entwurf zu einem Orgelgehäuse ohne sichtbare Pfeifen. Kupferstich von Pierre-Claude de La Gardette; in: Dom Bédos de Celles: *L'art du facteur d'orgues*. Paris 1770, Bd. 2, Taf. LXXIX.

römischen Petersdom.<sup>16</sup> Wenngleich für Paris ungewöhnlich, ist Laurents Entwurfsidee im Zusammenhang jener kurzen Phase um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu sehen, in der in Frankreich vor allem von ehemaligen Rom-Stipendiaten römisch-hochbarocke Dekorationen rezipiert werden, so auch in Saint-Sulpice mit dem von Charles De Wailly 1774 gestalteten Altarbereich der Chapelle de la Vierge. Heute steht hinter dessen offener Ädikula anstelle einer in der Revolution eingeschmolzenen Silberstatue Pigalles Marmorfigur der Immaculata im Wolkenhimmel.<sup>17</sup> De Wailly folgt hier in der Realitätsstruktur den Strategien von Berninis Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria in Rom.<sup>18</sup>

Laurents Entwurf beeinflusste übrigens frühe Orgelplanungen für die oberschwäbischen Klosterkirchen von Ottobeuren und Salem.<sup>19</sup> Als Vermittler ist wohl der Orgelbauer Karl Joseph Riepp anzunehmen. In Eldern bei Ottobeuren geboren, ließ Riepp sich im burgundischen Dole nieder. Er gelangte dort in seiner Profession zu hohem Ansehen, betrieb zugleich einen erfolgreichen Handel mit Wein und Rebstöcken, belieferte auch Kloster Salem und machte sich so um den Weinbau am Bodensee und in Oberschwaben verdient.<sup>20</sup> Riepp erhielt die spektakulären Großaufträge für jeweils drei repräsentative Orgeln in den Kirchen der beiden prestigebewussten Reichsabteien seiner alten Heimat, und zwar für zwei große Chororgeln und die Festorgel auf der Westempore in Ottobeuren wie auch in Salem.<sup>21</sup> Eine um 1755 entstandene Entwurfszeichnung eines anonymen Künstlers aus dem Ottobeurer Klosterarchiv für die dortige westliche Festorgel lehnt sich eng an das Pariser Projekt für Saint-Sulpice an.<sup>22</sup> Und Joseph Anton Feuchtmeyers etwa gleichzeitig entstandene, ehemals auch in Ottobeuren verwahrte Ideenskizze für die dortige Festorgel nimmt zumindest den Grundgedanken auf, indem sie das Orgelwerk in geschlossenen, pfeifenprospektlosen Kästen um die Fenster an der Westseite gruppiert.<sup>23</sup> An beiden Orten ging der Orgelbau jedoch in eine andere Richtung; weitestgehend original erhalten haben sich nur Riepps Chororgeln in Ottobeuren.

Wie man sich die Orgel für Saint-Sulpice nach Laurents Projekt in etwa vorzustellen hat, verdeutlicht ein Blick ins lothringische Lunéville, in die ab 1747 errichtete ehemalige Stiftskirche Saint-Remy, zugleich und bis heute Pfarrkirche Saint-Jacques (Abb. 6).<sup>24</sup> Der Kunstschreiner und Ebenist André-Jacob Roubo verweist in seinem Traktat auf den Zusammenhang zwischen dem Projekt für Saint-Sulpice und dem ungewöhnlichen, ebenfalls pfeifenlosen Orgelprospekt in Lunéville, kritisiert aber wie Dom Bédos den gänzlichen Verzicht auf sichtbare Pfeifen bei einer Orgel. Dieser ist für ihn ein Verstoß gegen die *vraisemblance*, gegen das ästhetische Gebot der Wahrscheinlichkeit.<sup>25</sup>

*il n'y a aucun tuyau apparent, ainsi qu'on l'a fait à l'orgue de Saint-Remi de Lunéville, & à celui qui a été projeté pour Saint-Sulpice à Paris; [...] il faut remarquer que cette dernière espèce de décoration est plus régulière [...], elle a le défaut de pécher contre la vraisemblance en supprimant les tuyaux.*

Das Herzogtum Lothringen gehörte damals zum Heiligen Römischen Reich und wurde, wenn auch schon unter französischer Aufsicht, vom polnischen Exkönig Stanislaus Leszczyński regiert, dem Schwiegervater König Ludwigs XV. von Frankreich. Erst mit Stanislaus' Tod 1766 fielen vertragsgemäß die Herzogtümer Lothringen und Bar an die französische Krone. Die alte lothringische Hauptstadt war zwar Nancy, Stanislaus bevorzugte jedoch die Nebenresidenz Lunéville mit dem unter ihm ausgebauten

<sup>16</sup> Pozzo 1709; Wittkower 1997, S. 120–157.

<sup>17</sup> Lours/Rohan-Csermak 2014, S. 67 f. und 177–183.

<sup>18</sup> Preimesberger 1986; Wittkower 1997, S. 158–174.

<sup>19</sup> Könner 1992, S. 94–99.

<sup>20</sup> Miltschitzky 2012, S. 29–91.

<sup>21</sup> Miltschitzky 2012, besonders S. 157–238.

<sup>22</sup> Könner 1992, Kat.-Nr. 77, S. 293 f.

<sup>23</sup> Könner 1992, Kat.-Nr. 78, S. 294, Entwurfszeichnung verschollen.

<sup>24</sup> Tronquart 1993.

<sup>25</sup> Roubo 1769, vol. II, partie I, S. 246.



6 Lunéville, Saint-Jacques. Empore und Orgelgehäuse nach dem Entwurf von Emmanuel Héré de Corny, 1751.

Schloss und den originellen Gartenanlagen.<sup>26</sup> Der Architekt des Königs, Emmanuel Héré, 1751 als Héré de Corny vom Kaiser in den Adelsstand erhoben, entwarf die Konvents- und Pfarrkirche wie auch ihren pfeifenlosen Orgelprospekt.<sup>27</sup> Die Kosten des Orgelbaus trugen die Augustinerchorherren für den instrumentalen Teil und Stanislaus für die Empore und die illusionistische Fassade. Hier wirkten der Architekt Héré, der Orgelbauer Nicolas Dupont und der Freskant André Joly zusammen.

Die dreiachsige korinthische Säulenfront der 1751 erbauten Orgel führt die dreiachsige ionische Kolonnade der Empore fort. Es ist vorgeschlagen worden, die Orgelfront als Pforte zum Paradies zu deuten.<sup>28</sup> Héré hätte damit, beraten von den Kanonikern, Architektur motive und Perspektivkonstruktion eines *Theatrum Sacrum* mit dem Thema der Hochzeit zu Kana aufgegriffen, das 1685 in der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom nach einem Entwurf des Jesuitenpaters Andrea Pozzo anlässlich einer Vierzig-Stunden-Anbetung der konsekrierten Hostie errichtet wurde. Pozzo hat diesen Entwurf selbst in seinem Perspektivtraktat publiziert.<sup>29</sup>

Mit dem Skulpturenprogramm und der Malerei entsteht in Saint-Jacques die Illusion des Blicks in einen musikerfüllten Himmel. Die unter Stanislaus errichtete Orgel verbindet so Elemente der Himmelsillusionen Andrea Pozzos mit zeitgenössischer Bühnenarchitektur, hier unter dem Einfluss der Galli da Bibiena, namentlich Francesco Gallis da Bibiena. Zwar orientierte sich das Herzogtum Lothringen im 18. Jahrhundert weitgehend an der französischen Kultur, wie es Schloss Lunéville und die unter Stanislas geschaffenen Platzanlagen in Nancy exemplarisch belegen. Aber mit dem Bau eines Theaters in der Residenzstadt Nancy unter Herzog Leopold I. verband sich bereits der Transfer italienischer und mitteleuropäischer Vorbilder. Um 1707 ging Francesco Galli da Bibiena als Architekt an den herzoglichen Hof. Sein Theater stand an der späteren Place Stanislas, in etwa an der Stelle des Altbaus des heutigen Musée des beaux-arts wie später auch das Opernhaus unter Stanislaus.<sup>30</sup> Giacomo

Barilli, ein Mitarbeiter Francesco Gallis da Bibiena, der mit diesem nach Nancy gekommen war, entwarf 1723 zum Gründonnerstag ein *Theatrum Sacrum* mit dem Thema „Le Paradis du Jeudi Saint“ für die Minoritenkirche Saint-François-des-Cordeliers, die Schlosskirche am Herzogspalast in Nancy und Grablage der lothringischen Herrscher.<sup>31</sup> Barillis ephemere Dekoration illusioniert, gleichermaßen von Pozzo wie von der Kunst der Galli da Bibiena beeinflusst, den Blick durch eine Portalsituation in einen langen Wandpfeilersaal mit einem hohen Gerüst über der Apsis. Oberhalb einer Balustrade tut sich über der Apsis der Himmel auf, der auch den weiten Raum über der Portalarchitektur einnimmt.

Zurück nach Saint-Sulpice: Auch wer sich nicht mit Orgeln auskennt, sieht doch auf den ersten Blick, wie ungewöhnlich Chalgrins antikisierendes Gehäuse ist. Hier ist die für Orgelgehäuse herkömmliche Form durch eine neue Gestaltungsweise überwunden und dies mit sichtbaren Prospektpfeifen. Also eine Lösung, wie sie auch Dom Bédos vorschwebt: „une meilleure idée, & plus conforme aux règles de la bonne Architecture.“<sup>32</sup> Chalgrins Hauptgehäuse entspricht im Wesentlichen noch dem ursprünglichen Entwurf, wenn auch das im Innern über fünf Geschosse gehende Orgelwerk Cavaillé-Colls ganz anders aufgebaut ist als die ursprüngliche Orgel Clicquots. Nur ganz oben, zwischen dem Kranzgesims und der Attika, gibt es einen von Cavaillé-Coll eingeführten Zwischenraum, der vom Kirchenschiff aus kaum

<sup>26</sup> Tronquart 1991; Charles-Gaffiot 2003.

<sup>27</sup> Macoin/Cattiaux/Plet 2003; Macoin 2003, S. 235 f. Den gewachsenen instrumentalen Bestand hat die zwischen 1998 und 2003 erfolgte Restaurierung durch Integration in einen technischen Neubau erhalten.

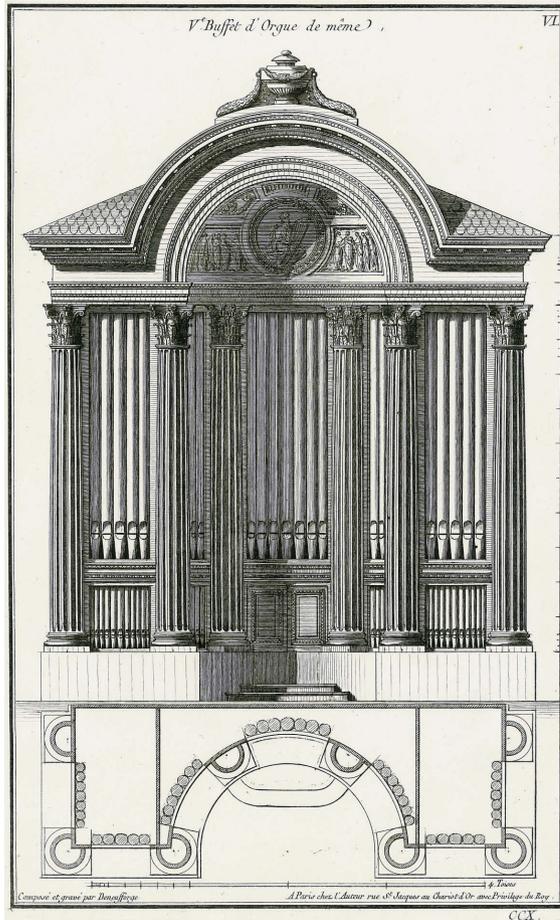
<sup>28</sup> Macoin/Cattiaux/Plet 2003, S. 6–10.

<sup>29</sup> Pozzo 1709, fig. 71.

<sup>30</sup> Pénet 2018, S. 20–32 und 47–69.

<sup>31</sup> Nancy, Archives départementales de Meurthe-et-Moselle (Archives diocésaines de Nancy), 50 J1 31 L; Macoin/Cattiaux/Plet 2003, S. 7 mit Abb.

<sup>32</sup> Bédos 1770, vol. II, chap. XI, S. 474.

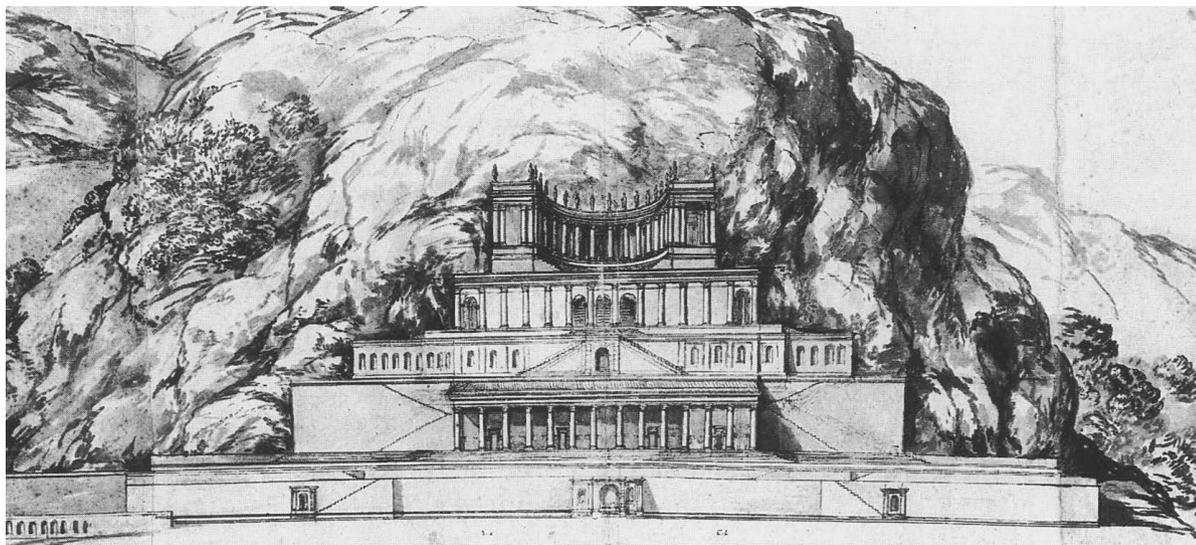


7 Jean-François de Neufforge, 5. Musterentwurf für ein Orgelgehäuse; in: Jean-François de Neufforge: *Recueil élémentaire d'architecture*. Paris 1780, Bd. 10, Taf. CCX, VI.

wahrgenommen wird. Hier befindet sich der Klंगाustritt des ursprünglich von 3. und später vom 5. Manual angespielten Teilwerks „Solo“; wenn man aus größerer Distanz auf die Orgel schaut, kann man über dem Gebälk einige Becher des Hochdruckregisters „Trompette en chamade 8“ erkennen. Cavallé-Coll hat zudem sein ehemals dem 5. Manual und heute dem 4. zugeordnete Teilwerk „Récit expressif“ oberhalb von Chalgrins Gehäuse eingerichtet. Der große Schwellkasten mit den Schwelljalousien an der Vorderseite reicht bis unmittelbar an das Gewölbe der Kirche. Damit er weniger auffällt, sind seine Wände in Steinfarbe gestrichen. Auch

musste dafür keines der originalen Dekorationselemente weichen. Doch wird mit diesem Zubau die körperhaft-architektonische Erscheinung von Chalgrins Gehäuse sehr beeinträchtigt und den Figurengruppen auf der Attika die räumliche Tiefe genommen. Die sonst üblichen Pfeifenfelder in Harfenform gibt es hier übrigens auch nicht. Das kann man durch sogenannte Überlängen machen. Der zylindrische Pfeifenkorpus wird dabei weit mehr gelängt, als es die Tonhöhe erfordert. Die Pfeifen werden mithilfe eines senkrechten Stimmschlitzes an der Rückseite gestimmt. So sehen alle Prospektpfeifen, die großen wie die kleinen, gleich lang aus.

Am kleinen Gehäuse des ursprünglichen Rückpositivs in der Mitte der Emporenbalustrade ist der neobarocke Aufsatz mit der von Engeln gehaltenen Uhr nicht original. Er verdeckt den Sockel der großen Mittelfigur am Hauptgehäuse. Denkt man sich den Uhrenaufsatz weg, wird der architektonische Aufbau des großen Gehäuses wesentlich klarer. Und die obere Kontur der mittleren Frontpfeifen war nicht V-förmig, alle Pfeifen gingen ursprünglich bis unter das Abschlussprofil. Warum das alles? Cavallé-Coll verzichtete darauf, das Rückpositivgehäuse mit einem entsprechenden Pfeifenwerk zu besetzen. Sein Positiv befindet sich, ehemals vom 4., heute vom 3. Manual regiert, im Innern des Hauptgehäuses. Das Rückpositivgehäuse ist demnach seither eine Attrappe. Allerdings verdeckt es den dahinter stehenden, weit ausladenden Spieltisch; die Orgel von Saint-Sulpice war damals mit 100 Stimmen die größte Frankreichs. Auch blicken die Orgelspielenden nicht, wie meist üblich, gegen den Unterbau des Hauptgehäuses. Vielmehr steht der Spieltisch mit seinen sechs Klavieren – fünf Manuale mit terrassenförmig-konzentrisch flankierenden Registerzügen, dazu das Pedal – völlig frei auf der Empore, eine Spieltischgestaltung, zu der Cavallé-Coll durch den süddeutschen Orgelbau angeregt worden ist. Einen Kupferstich des Hauptbeispiels, des Spieltischs der Gabler-Orgel von Weingarten, hatte bereits Dom Bédos in seinen Traktat aufgenommen.<sup>33</sup> So sitzen die Orgelspielenden in Saint-Sulpice wie ein



8 Pietro Berretini da Cortona: Zeichnerische Rekonstruktion des Tempels der Fortuna Primigenia in Praeneste (Palestrina).

Kapitän auf der Kommandobrücke mit Blick in Richtung Kirchenschiff und können, über den kleinen, V-förmigen Freiraum des Mittelfeldes im leeren Rückpositiv, das Geschehen im Chor sowie am fernen Hauptaltar verfolgen.

Die Figuren vor und auf dem Gehäuse werden, einer alten Zuschreibung nach, in vielen Publikationen als Werke des Claude Michel gen. Clodion geführt, sie stammen aber vom Bildhauer François-Joseph Duret.<sup>34</sup> Mit ihm arbeitete Chalgrin auch beim Bau der Kirche Saint-Philippe-du-Roule zusammen, deren Tympanonrelief Duret schuf.<sup>35</sup> Vor der Mitte des Hauptgehäuses sitzt, auf einem eigenen Sockel, der Harfe spielende König David, dargestellt als älterer, bärtiger Mann. Vor den links und rechts folgenden beiden Seitenfeldern stehen Figuren junger Frauen mit antiken Musikinstrumenten.<sup>36</sup> An den Außenachsen tragen jeweils zwei Mädchenfiguren ein Füllhorn. Mittig bekrönt wird das Gehäuse durch zwei große, auf einem Teppich gelagerte Engelsfiguren zu Seiten einer Lyra, über den Außenachsen durch Putten mit Notenblättern und modernen Musikinstrumenten, alles ebenfalls auf Teppichen. David, dem biblischen König Israels und Prototyp des Psalmisten, der zur Saitenbeglei-

tung singt, ist an der Orgel von Saint-Sulpice also die Säulenstellung zugeordnet. Die Tempelkolonnade und die Musikinstrumente vertreten hier auch die Antike, ebenso wie David ein Vertreter der Antike ist, nicht der griechisch-römischen, wohl aber der alttestamentlichen Zeit und damit sozusagen der Antike innerhalb der christlichen Heilsgeschichte. Die Verbindung der David-Figur mit Frauenfiguren, deren Attribute Instrumente der Antike sind, findet sich bereits auf Caffieris Musterentwurf.

Der ästhetische Autonomieanspruch der architektonischen Gestalt und der Figuren ist für die funktional wichtige Klangabstrahlung

<sup>33</sup> Bédos 1770, vol. II, pl. LXXVII.

<sup>34</sup> Lours/Rohan-Csermak 2014, S. 190; *Orgue classique français*, 1985, S. 209, dort auszugsweise der Vertrag (Paris, Archives nationales, Min. XLVI, 17.4.1776).

<sup>35</sup> Pommier 1987.

<sup>36</sup> Auch das aus dem Mittelalter stammende Triangel konnte damals als antik verstanden werden. Christoph Willibald Gluck verwendet es dementsprechend 1779 im Schlaginstrumentarium seiner „Tragédie lyrique Iphigénie en Tauride“. Ebenso schlägt die antikisch gewandete Personifikation L'Allegria von Angelika Kauffmann ein Triangel an (Radierung und Aquatinta von 1779, Baumgärtel 1998, Katalog, S. 437).

allerdings ungünstig, ganz im Gegensatz zur herkömmlichen Gehäusetypologie, wie diese anhand von Saint-Roch vorgestellt wurde. In Saint-Sulpice schließen die dicht stehenden Prospekt Pfeifen die Interkolumnien der Kolonnade und behindern den Klangaustritt. Zusätzlich befinden sich davor die großen Figuren, wobei immerhin der Sockel der David-Figur so weit als möglich durchbrochen ist. Auch oben, zwischen den Kapitellen der Kolonnade, verdecken mit Festons dekorierte Felder die Pfeifenmündungen. Bereits der Rezensent des „*Mercure de France*“ hält fest, dass Kenner die großen Figuren für Einbußen bei der Tonfülle verantwortlich machen. Den Architekten solle bewusst sein, dass ein Orgelgehäuse gegenüber dem Orgelwerk nachrangig sei: „il serait bien à désirer que MM. les architectes, que cette nouveauté pourrait séduire, se persuadassent bien de ce principe, que le buffet d'un orgue doit être absolument subordonné à sa facture.“<sup>37</sup>

Der Primat der Ästhetik entspricht einer Tendenz beim Bau und der Ausstattung von Kirchen im Frankreich des 18. Jahrhunderts, nämlich hinter dem künstlerischen und kunsttheoretisch begründeten Ideal die eigentliche liturgische Funktion und die ikonographische Lesbarkeit zurücktreten zu lassen: Soufflots Sainte-Genève ist nach den frühen Projekten ohne ausreichenden Hauptaltar- und Westemporenbereich, zudem mit abgesenktem Chorgestühl und ohne Turmfreigeschosse. Ähnlich sieht Chalgrin für Saint-Philippe-du Roule niedrige, von der Straße aus nicht sichtbare Chorflankentürme vor sowie eine typologisch dem Profanbau zugehörige palladianische Villenfassade.<sup>38</sup>

Die Baugestalt von Chalgrins antikisch-tempelartigem Orgelgehäuse kann hinsichtlich des einschwingenden Mittelteils mit Caffieris Entwurf in Zusammenhang gebracht werden. Und auch Jean-François de Neufforge zeigt unter seinen für den Frühklassizismus des Louis-seize wegweisenden Musterentwürfen antikisierende Orgelgehäuse (Abb. 7), darunter ein halber Monopteros und eine Lösung, die, wenngleich für ein weit kleineres Orgelwerk bestimmt, an Saint-Sulpice erinnert.<sup>39</sup>

Allerdings gehen die Gesamtdisposition und die Tempelkolonnaden von Chalgrins Gehäuse letztlich auf gezeichnete Rekonstruktionsversuche des Heiligtums der Fortuna Primigenia im antiken Praeneste, dem heutigen Palestrina zurück. Dessen oberste Plattform trug den Tempel mit seiner zweischiffigen korinthischen Kolonnade über Halbkreisgrundriss oberhalb einer konzentrisch gestuften Treppenanlage. Jörg Martin Merz hat wichtige Etappen der neuzeitlichen Rezeption der ruinösen und teilweise überbauten Terrassenanlage aus spätrepublikanischer Zeit behandelt.<sup>40</sup> Nach fantastischen Rekonstruktionen der Früh- und Hochrenaissance legten erstmals Pirro Ligorio und Andrea Palladio am archäologischen Bestand orientierte Rekonstruktionszeichnungen vor.<sup>41</sup> Palladio inspirierte das römische Motiv zu den Viertelkreiskolonnaden vor den Barchessen seiner Villenentwürfe, so der ab 1556 errichteten Villa Badoer in Fratta Polesine (Roverigo).<sup>42</sup> Für die Folgezeit von Bedeutung wurde jedoch die als Stich publizierte zeichnerische Rekonstruktion des Fortuna-Heiligtums (Abb. 8) durch Pietro da Cortona.<sup>43</sup> Auf sie stützt sich auch der Kupferstich von 1722 in der „*Antiquité expliquée*“ des Bernard de Montfaucon.<sup>44</sup>

Mit Chalgrins Gehäuse für die Orgel von Saint-Sulpice erreicht, in völliger Abkehr von der traditionellen Typologie, die für den französischen Frühklassizismus charakteristische Kolonnadenästhetik erstmals diese Gestaltungsaufgabe. Auf der Empore steht nicht eine Art reich dekoriertes Möbel, sondern ein monumentaler antiker Tempel der Musik.

Die richtige Bildung der klassischen Ordnungen, vorzugsweise unter Verwendung der

<sup>37</sup> Lettre à M. \*\*\*, sur la réception de l'orgue de Saint-Sulpice; in: *Mercure de France*, Septembre 1781, S. 42 f.

<sup>38</sup> Reiß 2008, S. 92–94.

<sup>39</sup> Neufforge 1772–1780, CCX, pl. VI.

<sup>40</sup> Merz 2001.

<sup>41</sup> Merz 2001, S. 62–83.

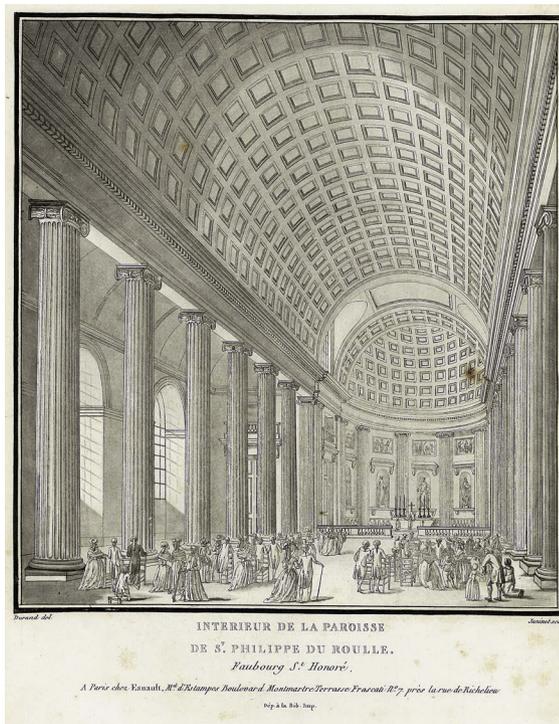
<sup>42</sup> Palladio 1570, libro II, S. 117.

<sup>43</sup> Merz 2001, S. 107–124.

<sup>44</sup> Montfaucon 1722, Band I, S. 104b.

freistehenden Säule, ist ein zentrales Thema des architekturtheoretischen Diskurses im Frankreich des Zeitalters der Aufklärung. Die Kolonnade nach Tempelart, eine das Horizontalgebälk tragende Freisäulenfolge, wird dabei zum vorrangigen Gestaltungsmittel erhoben. Initial- und Referenzbau ist die Hauptfassade des Louvre in Paris, ab 1667 nach dem Entwurf eines Petit Conseil mit den Architekten Claude Perrault, Louis Le Vau und Charles Le Brun errichtet, wobei die bestimmende Entwurfsidee auf Claude Perrault zurückgeht.<sup>45</sup> Ursprünglich sollte diese Fassade den Palast Ludwigs XIV. zieren und der Welt Frankreichs Vorrang als neuer Universalmonarchie demonstrieren, denn nach zahlreichen Projekten in- und ausländischer Architekten, nach dem Baubeginn entsprechend einem Entwurf des Gianlorenzo Bernini, hatte sich letztlich diese nationale Lösung durchgesetzt. Mit den beiden Kolonnadenloggien der oberen Fassadenzone erhielt die nach Tempelart freistehende Säule erstmals in monumentalen Dimensionen ihre antike Rolle zurück. Im 18. Jahrhundert wuchs der Ruhm der Fassade stetig, es wurde von ihr zunehmend in Superlativen gesprochen, sie galt als schönstes Bauwerk Frankreichs, ja sogar – alles Antike und Moderne überbietend – als herrlichstes der Welt.<sup>46</sup> Die Schlosskapelle von Versailles übertrug den Baugedanken erstmals in einen gewölbten Innenraum, Theoretiker wie Jean-Louis de Cordemoy und Marc-Antoine Laugier propagierten einen neuen Idealbau über Freisäulen,<sup>47</sup> dessen Realisierung man in Jacques-Germain Soufflots neuer Stiftskirche Sainte-Geneviève (1757, 1764–1790), dem nachmaligen Panthéon, erblickte. Chalgrin entwarf mit der ab 1773 errichteten Pfarrkirche Saint-Philippe-du-Roule (Abb. 9) einen der wichtigsten Bauten gemäß den neuen Ideen.<sup>48</sup>

Waren Säulenstellungen für Kirchen wie für Herrscherpaläste im Sinne des Vitruvianismus noch angemessen, setzt in den späten 1760er Jahren ein wahrer Kolonnadenfimmel auch gegen das Vitruvianische Schicklichkeitsgebot selbst für rangniedrige profane Bauaufgaben ein. Alles wird irgendwie zum Tempel. Die neue



9 Paris, Saint-Philippe-du-Roule, Innenraum nach dem Entwurf von Jean-François-Thérèse Chalgrin, ab 1773, Aquarelle von Jean-François Janinet nach Jean-Nicolas-Louis Durand, um 1790.

Comédie française von Charles De Wailly und Marie-Joseph Peyre, heute Odéon, wurde wegen ihrer Säulenfront zum Tempel des Musenführers Apoll erklärt, aber auch zum Venustempel wegen des Liebreizes der dort versammelten Damen. Selbst das Haus der Primaballerina der Pariser Oper, eine von reichen Liebhabern ausgehaltene Frau von zweifelhaftem Ruf, erhielt eine Säulenfront in Kolossalordnung; die Hausherrin konnte sich so in einem Tempel der Terpsichore inszenieren. Die „Maison temple“ wurde ein modischer Bautypus im Frankreich des späten Ancien Régime. „Pourquoi partout

<sup>45</sup> Petzet 2000, S. 3–332; Hesse 2015.

<sup>46</sup> Hesse 2003.

<sup>47</sup> Cordemoy 1706, S. 190f.; Laugier 1755, S. 178f.

<sup>48</sup> Devèche 1975; Hesse 1984, S. 167–177.

des colonnes dans l'architecture?" kritisiert der Schriftsteller Louis-Sébastien Mercier die Architekten seiner Zeit als einfallslos.<sup>49</sup> Er ist es leid, immer und überall Säulen zu sehen.

Allerdings hatte Chalgrins Idee eines Tempels der Musik für die christliche Kirche im 18. Jahrhundert keine unmittelbare gebaute Nachfolge. Orgelgehäuse als architektonische

Monumente in klassischen Formen, später auch solche der Neurenaissance, der Neugotik oder der Neuromanik, werden erst eine Option des Historismus im 19. Jahrhundert.

---

<sup>49</sup> Mercier 1783, Bd. 2, S. 108 f.; Hesse 2014, S. 91.

## Literaturverzeichnis

Baudez, Basile/Massounie, Dominique (Hrsg.): Chalgrin et son temps. Architectes et architecture de l'Ancien Régime à la Révolution (Annales du Centre Ledoux, 9). Vanves 2016.

Baumgärtel, Bettina: Angelika Kauffmann. Ostfildern-Ruit 1998.

Bédos de Celles de Salelles, François Lamathe: L'art du facteur d'orgues, 4 Bände. Paris 1766–1778.

Charles-Gaffiot, Jacques (Hrsg.): Lunéville. Fastes du Versailles lorrain. Paris 2003.

Cordemoy, Jean-Louis: Nouveau traité de toute l'architecture. Paris 1706.

Devèche, André: L'église Saint-Philippe-du-Roule de Paris. Paris 1975.

Hesse, Michael: Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte 3). Frankfurt am Main u.a. 1984.

Hesse, Michael: „Das herrlichste Bauwerk der Welt“. Zur Rezeption der Ostfassade des Louvre im französische Frühklassizismus; in: Tausch, Harald (Hrsg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen 2003, S. 209–232.

Hesse, Michael: Überall Säulen. Das Ende der klassischen Architekturrede durch die Ästhetisierung ihrer Formen; in: Von vorzüglicher Monumentalität. Georg Ludwig Friedrich Laves. Berlin 2014, S. 91–100.

- Hesse, Michael: Die Ostfassade des Louvre in Paris; in: Marek, Kristin/Schulz, Martin (Hrsg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, Bd. 2. Paderborn 2015, S. 382–402.
- Hornsby, Clare: The Life and Work of Giovanni Niccolò Servandoni 1695–1766. Phil. Diss., University of Bristol 1989 ([https://www.academia.edu/31070427/The\\_life\\_and\\_work\\_of\\_Giovanni\\_Niccolo\\_Servandoni\\_1695\\_1766\\_pdf](https://www.academia.edu/31070427/The_life_and_work_of_Giovanni_Niccolo_Servandoni_1695_1766_pdf); Aufruf am 20.5.2021).
- Könner, Klaus: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozess und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 12). Tübingen 1992.
- Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l'architecture. Paris 1753, Neuauflage Paris 1755.
- Lemesle, Gaston: L'église Saint-Sulpice. Paris 1931.
- Lours, Mathieu/Rohan-Csermak, Henri de: Saint-Sulpice. L'église du Grand Siècle. Paris 2014.
- Macoïn, Henri: Les orgues de Lunéville; in: Charles-Gaffiot, Jacques (Hrsg.): Lunéville. Fastes du Versailles lorrain. Paris 2003, S. 233–236.
- Macoïn, Henri/Cattiaux, Bertrand/Plet, Laurent: L'orgue de l'église Saint-Jacques de Lunéville. Une alliance de l'architecture et de la musique. Lunéville 2003.
- Melters, Monika: Kolossalordnung. Zum Palastbau in Italien und Frankreich zwischen 1420 und 1670. Berlin/München 2008.
- Mercier, Louis-Sébastien: Tableau de Paris. Édition corrigée et augmentée, 8 Bände. Amsterdam 1783.
- Merz, Jörg Martin: Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 29). München 2001.
- Métrope, Loïc: Les grandes orgues historiques de Saint-Roch. Œuvre de Clicquot (1755) et Cavaillé-Coll (1858). Paris 1994.
- Miltschitzky, Erwin: Ottobeuren. Ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik. Phil. Diss., Universiteit van Amsterdam 2012 (<https://dare.uva.nl/search?arno.record.id=431279>; Aufruf am 3.5.2021).
- Montfaucon, Bernard de: L'antiquité expliquée et représentée en figures, 15 Bände. Paris 1719–1724.
- Neufforge, Jean-François de: Recueil élémentaire d'architecture. Paris 1757–1768, 1772–1780.
- L'Orgue Classique français. Actes du colloque de Souvigny, 3 août 1983. Souvigny 1985.
- Palladio, Andrea: Quattro Libri dell'architettura. Venedig 1570.
- Pénet, Pierre-Hippolyte: Opera! Trois siècles de création à Nancy. Gent 2018.
- Petzet, Michael: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München 2000.
- Pommier, Édouard: A Chalgrin collaborator. François-Joseph Duret (1729–1816). Sculptor and ornamental figurist; in: Bulletin of the Society of the History of French Art (1985). Paris 1987, S. 137.
- Pozzo, Andrea: Perspectiva pictorum et architectorum, 2 Bände. Rom 1693, 1698.
- Pozzo, Andrea: Perspectiva pictorum et architectorum/Der Mahler und Baumeister Perspectiv, 2 Bände. Augsburg 1709.
- Preimesberger, Rudolf: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 190–219.
- Raugel, Félix: Les Grandes Orgues de Paris. Paris 1927.
- Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der christlichen Archäologie und zum Historismus. Dettelbach 2008.
- Roth, Daniel/Dub-Attenti, Pierre-François: The Neoclassical Organ and the Great Aristide Cavaillé-Coll Organ of Saint-Sulpice. Paris/London 2014.
- Roubo, André-Jacob: L'Art du menuisier, 8 Bände. Paris 1769–1775, 1782.
- Tronquart, Martine: Les châteaux de Luneville (Inventaire général des monumnets et des richesses artistiques de la France, Lorraine). Metz 1991.
- Tronquart, Martine: Lunéville. Église Saint-Jacques (Itinéraires du patrimoine, 35). Metz 1993.
- Wittkower, Rudolf: Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman baroque. 4. Auflage, London 1997.

## Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Selbymay, Wikipedia, gemeinfrei ([https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Paris\\_06\\_-\\_St\\_Sulpice\\_organ\\_01\\_\(square\\_version\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Paris_06_-_St_Sulpice_organ_01_(square_version).jpg); Aufruf am 21.8.2021)

Abbildung 2, 5, 7 und 9: Privatsammlung © Michael Hesse, Heidelberg

Abbildung 3: Des Coulam, Soundlandscape, gemeinfrei (<https://soundlandscapes.files.wordpress.com/2013/01/061.jpg>; Aufruf am 21.8.2021)

Abbildung 4: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photo-

graphie, VA 266; Vorlage: Lours, Mathieu/Rohan-Csermak, Henri de: Saint-Sulpice. L'église du Grand Siècle. Paris 2014, S. 191

Abbildung 6: Gromf, Wikipedia, gemeinfrei ([https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Orgue\\_luneville.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Orgue_luneville.jpg); Aufruf am 21.8.2021)

Abbildung 8: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 26441; Wikipedia (Cortona Praeneste), gemeinfrei ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple\\_of\\_Fortuna\\_-\\_Cortona.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple_of_Fortuna_-_Cortona.jpg); Aufruf am 21.8.2021)