

Hg. von  
Florian Abe und  
Christine Beese

# bauten bilder geschichten

Kunsthistorische  
Perspektiven  
auf Architektur

Gebr. Mann Verlag Berlin







# **Bauten – Bilder – Geschichten**

Kunsthistorische Perspektiven auf Architektur

Festschrift für Christian Freigang

Herausgegeben von Florian Abe und Christine Beese

Diese Publikation wurde ermöglicht durch Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e. V. sowie des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND veröffentlicht. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (jeweils gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie zum Beispiel Abbildungen, Fotos und Textauszüge, erfordert gegebenenfalls weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber:innen.

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1469-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1469-8)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1469>

2024 Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Coverabbildung: Foto Reinhard Friedrich / FU Berlin, UA, Foto-S, RF/0158-04

Gesetzt aus der Stempel Garamond, Source Sans  
auf 115 g/m<sup>2</sup> G Print/PrimaSet

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.  
Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2917-2 (Druckfassung)

e-ISBN 978-3-98501-280-0 (E-PDF)

# Inhalt

Ein Grußwort an Christian Freigang .....	7
Thomas W. Gaetgens	
„From masonry to Foucault“ – Architekturgeschichte als Kunstgeschichte.....	11
Florian Abe und Christine Beese	

## Übergänge

<i>Romanitas</i> im Hochmittelalter. Materielle Kulturen entlang der Via Appia .....	19
Kai Kappel	
Maßwerk als Gitter und Schleier. Durchsichtigkeit und Durchlässigkeit in Kapellen des 13. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland und England .....	31
Ute Engel	

## Transkulturelle Beziehungen

Zu den Architekturabbreviaturen des Kalenders im Semeka-Missale – Überlegungen anlässlich der Wiederentdeckung eines aus diesem Codex verlorengegangenen Kalenderblatts.....	47
Harald Wolter-von dem Knesebeck	
Königliches Sightseeing: Wie Heinrich III. von England sich die französische Hochgotik aneignete.....	67
Antje Fehrmann	
Die Sainte-Chapelle in Paris als Modell in der Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts – Varianten und Dynamiken moderner Architekturrezeption.....	91
Barbara Borngässer und Bruno Klein	

## Nationale Identitäten

Johann Knauth und Fritz Beblo – „Risse“ im Bauplan für das Neue Straßburg .....	107
Alexandre Kostka und Christiane Weber	
Der Eiffelturm als <i>Infrastructural Monument</i> .....	117
Markus Dauss	

## Architekturkritik

Werner Hegemann gegen den Rest der Welt. Die Anfänge bei Wasmuths Monatsheften .....	139
Magdalena Bushart	
Form und Inhalt oder vom Ende der Architekturgeschichte. Zur Problematik des Erweiterungsbaus des Kunsthauses Zürich von David Chipperfield.....	169
Bernd Nicolai	

## Bild und Raum

- Das skulptierte Bild und sein Betrachter. Bemerkungen zur französischen Portalskulptur der Hochgotik..... 189  
Peter Kurmann und Brigitte Kurmann-Schwarz
- Schlafes Brüder – Überlegungen zur kommunikativen Funktion subversiver Bilder in mittelalterlichen Chorgestühlen ..... 203  
Bruno Boerner und Maria-Christina Boerner

## Wissensräume

- Bauen für die Wissenschaft. Zum Entstehungsprozess des anatomischen Theaters in Göttingen zwischen 1733 und 1737 ..... 219  
Christine Beese
- Vom Bibliotheksschmuck zur Lehrsammlung: Karl Otfried Müller und sein Antikensaal in der Göttinger Paulinerkirche..... 237  
Daniel Graepler

## Bildung und Vermittlung

- Geschmacksicherheit? Gustav Pazaureks Schrift „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“ (1912) und einige Aspekte zur Kitschverdammung bis 1925 ..... 273  
Ulrike Müller-Hofstede
- Über die Fortschreibung des DEHIO. Ein persönlicher Erfahrungsbericht ..... 291  
Ralph Paschke
- Schriftenverzeichnis Prof. Dr. Christian Freigang ..... 313
- Tabula Gratulatoria..... 324

## Ein Grußwort an Christian Freigang

Offizielle Erklärungen, wohlformulierte Verabredungen und in aller Öffentlichkeit gefeierte, von den Staatshäuptern unterzeichnete Verträge verhindern nicht politische Irritationen zwischen Deutschland und Frankreich. Sie finden stets große Aufmerksamkeit in den Medien. Viel zu wenig ist allerdings die Rede von den Vermittlern, die sich in beiden Kulturen zu Hause fühlen. Sie sind aber die entscheidenden Brückenbauer, die Verständnis für andere Traditionen bewirken und Zusammenarbeit fördern. In Forschung und Lehre finden sie ein weites Feld durch eine endlich gewonnene Freiheit, die Landesgrenzen nur noch als historischen Gegenstand, jedoch nicht mehr als Erfahrung bietet. Christian Freigang ist ein europäischer Architekturhistoriker, nicht nur ein deutscher Hochschullehrer, der sich auch im Ausland auskennt. Sein Schwerpunkt liegt vor allem auf der Erforschung der französischen und deutschen Architektur, wobei er weit ausgreift und den Bogen vom Mittelalter bis in die Moderne schlägt. Architekturgeschichte wird von ihm nicht nur als Entwicklung von Formen analysiert. Säulen, Pfeiler, Wände, Gewölbe, Fassaden, Raum und Licht fügen sich zu Bauwerken, die nicht ohne ihren historischen und kunsttheoretischen Kontext verstanden werden können.

Die Gotik ist eine klassische Domäne deutscher Kunstgeschichtsforschung seit Goethe und Erwin von Steinbach. Längst sind die quälenden Dissonanzen über die Erfindung des Stils überwunden und nur noch Gegenstand historischen Interesses. Sowohl die deutsche als auch die französische wie auch die gemeinsame Kunstgeschichte haben sich in ihren Studien über die Gotik traditionell mehr dem Norden Frankreichs zugewandt. Ihre Ausstrahlung in das Languedoc wurde erst von Christian Freigang durch neue Einsichten vertieft und in ihrer Besonderheit gewürdigt. Die Kathedralen in Narbonne, Toulouse und Rodez vergegenwärtigen bis heute im äußersten Süden des Landes durch ihre formalen Anleihen an den Rayonnant-Stil der Île-de-France, Picardie und Champagne einen herausfordernden politischen Anspruch. Die Kanoniker des Kathedrankapitels in Narbonne sprachen es klar aus, das Bauwerk solle den königlichen Monumenten im Norden gleichkommen: *Imitare ecclesias nobiles...*

Dennoch stellt der Autor umsichtig manche Fragen, die sich aus den eingehenden Analysen der Befunde und der erhaltenen Quellen ergeben und neue Einsichten zutage fördern. Welche Rolle spielten der oder die Auftraggeber? Wer waren sie genau, Kirche, Verwaltung oder Bauhütte? Und welche Ziele verfolgten sie? Welches programmatische und künstlerische Gewicht kann dem oder den Baumeistern zugeschrieben werden?

Christian Freigang liebt es, fachgeschichtliche Mythen zu entdecken, sie zu hinterfragen und zu entlarven. Die Rolle der Auftraggeber und der Baumeister auszuloten, politische Repräsentation und stilistische Entwicklungen darzustellen, sind traditionelle Aufgaben der Kunstgeschichte. Auch Freigang bekennt sich zu diesen Zielen, aber er ist unzufrieden mit vorgeblich eindeutigen Ergebnissen. Sein genauer, erfahrener Blick auf die Monumente und die Neugier, ihre Gestalt und ihre Funktion im Kontext der historischen, sozialen, religiösen und machtpolitischen Bedingungen zu verstehen, führen ihn zu seinen Themen. Bestimmte etwa nordfranzösische monarchistische Repräsentation den Bautypus und die Form der südfranzösischen Kathedralen? Oder leitete nicht vielmehr der Wunsch des Bauträgers, für das kostspielige Unternehmen die modernsten, standardisierten Bautechniken zu adaptieren? Rationalisierung, praktische und finanzielle Fragen veranlassten

vermutlich zu einer Übernahme von Formen, die nicht nur programmatisch und ästhetisch vorbildlich erschienen, sondern sich vor allem technisch bewährt hatten.

Und überhaupt, was bedeutet, im Anschluss an Paul Crossley, *Imitatio*? Es kann nur ein Bündel von Antworten geben. Immer wieder spürt der Leser der Aufsätze von Christian Freigang die Mahnung zur Vorsicht. Als Forscher und Lehrer sucht er, das Kunstwerk in einem weiten Umfeld zu verankern und verweist auf die Fragen, die Nachbardisziplinen stellen und auch von der Kunstgeschichte mitbedacht werden sollten. Komplexität und Verunsicherung scheut er nicht.

Christian Freigang nimmt Anregungen der neuesten Forschung an und sucht nach überzeugenden Antworten. Wer waren die mittelalterlichen Baumeister? „Alleskönner im Dienst einer religiösen nationalen Gemeinschaft“? Oder sollte man, im Sinne Jan Assmanns, über „kollektive Identität“ oder „konsensuale Sinnstiftungen“ nachdenken? Der Architekt oder Baumeister wäre somit eher „Teil eines komplex strukturierten Bauunternehmens“, das in Massenproduktion standardisierte Bauteile nach langer vorheriger Planung verarbeitet, über die Grenzen hinweg von Frankreich nach Deutschland, von Amiens nach Köln.

Da an vielen Stellen in Europa „gotisch“ gebaut wurde, lässt sich auch eine nationale Identität dieses Stiles nur schwer fassen. „Warum in all diesen Kirchen [...] eine wie immer geartete ‚französische‘ Programmatik vermittelt werden sollte“, erweist sich als problematisch. Auch gibt es keine „schlüssige inhaltlich-politische Begründung [...], warum man in Straßburg ausgerechnet der französischen Königsgrablege, in Köln hingegen dem picardischen Großunternehmen und in Marburg und Trier wiederum der französischen Königs-kathedrale hätte nachfolgen sollen [...]. Ein Geben und Nehmen zwischen Frankreich und Deutschland im Bereich der Gotik“ war offenbar selbstverständlich und stellt populäre Stereotypen wie „deutsche Innerlichkeit“ und „französische Rationalität“ in Frage.

Formale und technische Analyse von Bauwerken müssen durch Kenntnis von Architekturtheorie ergänzt werden. Diese wiederum kann nur in breiter Interdisziplinarität, Philosophie, Soziologie, Geschichte und weitere Fächer einbeziehend, betrieben werden. Bei Christian Freigang ist allerdings zu bewundern, wie er diese Anforderung bei der Verschiedenartigkeit seiner Forschungsinteressen, die über mehrere Jahrhunderte hinwegreichen, bewältigt. Gotik, mittelalterliche Hofkunst, Klassizismus, Auguste Perrets Moderne, Architektur des Nationalsozialismus, Hochhausbauten der Gegenwart sowie Geschichte und gegenwärtige Probleme der Denkmalpflege setzen eine ungewöhnliche Breite des Wissens und eine stete Bereitschaft zur Erkenntnis neuer Zusammenhänge voraus. Seine Kunstgeschichte fordert ihn und uns.

Christian Freigang nimmt als Architekturhistoriker mit kritischer Aufmerksamkeit die bauliche Umwelt wahr, in der er als Forscher lebt und als Hochschullehrer wirkt. Ein schönes Beispiel seines methodischen Vorgehens ist die Darstellung der Geschichte des 1837 vollendeten Aula-Gebäudes der Universität in Göttingen. Der mit Marianne Bergmann und Thomas Noll erarbeitete Kunstführer richtet sich an ein breites Publikum. Freigang widmet sich dieser Aufgabe mit einer anschaulichen baugeschichtlichen Analyse, wobei es ihm gelingt, gleichzeitig höchst komplexe wissenschaftsgeschichtliche Zusammenhänge zu integrieren. Das subtil konzipierte klassizistische Bauwerk verbindet nicht nur genauestes Studium antiker Vorbilder mit der Formensprache Schinkels, sondern bezeugt auch die Mitwirkung des Altphilologen, Historikers und Archäologen Karl Otfried Müller. Durch ihn repräsentiert die Aula die Erneuerung der Geschichtswissenschaft im Sinne der „Göttinger Schule“, in der strenge philologische und historische Quellenforschung als Grundlage der Darstellung, nicht nur von Dynastien und Schlachten, sondern aller kultureller und sozialer Umstände dienen sollte. Durch die helle Farbigkeit der Säulen im Inneren des

Gebäudes geriet das Bauwerk in den berühmten Polychromiestreit. Müller wandte sich gegen seinen eigenen Schüler Gottfried Semper und die Auffassung des Architekten Jakob Ignaz Hittorff, der den Nachweis farbiger Säulen bei seinen Untersuchungen an süditalienischen Tempeln veröffentlicht hatte. Architektur nicht nur als Baugeschichte, sondern als Teil tiefgreifender kulturgeschichtlicher Prozesse zu begreifen, ist für Freigang kennzeichnend.

Innerhalb der überwältigenden Fülle an Themen, die Christian Freigang im Laufe der Jahre behandelt hat, ist ein roter Faden jedoch unübersehbar: die deutsche und französische Architektur in ihrer jeweiligen Eigenart, in ihrem kulturellen Kontext und in ihren Beziehungen zueinander zu betrachten. Hierbei ist die geschichtstheoretische Diskussion, besonders zum Historismus und seiner Überwindung in der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, eine Grundlage seines methodischen Vorgehens.

Dieser Umstand zeigt sich besonders anschaulich, wenn er den Lesern seines Buches „Auguste Perret, die Architekturdebatte und die ‚Konservative Revolution‘ in Frankreich 1900–1930“ einen neuen Zugang zum Verständnis von Perrets ästhetischer und bautechnischer Vision ermöglicht. Es galt, einen Dschungel von kontroversen Meinungen über die Bedeutung des Architekten zu durchqueren. Wieder fasziniert, wie Freigang das geläufige Urteil des sogenannten „konservativen Revolutionärs“ differenziert. Perret war nicht nur der Architekt, der durch die konsequente Nutzung des Betons ganz neue strukturelle Bauformen ermöglichte. Er blieb gleichzeitig gebunden an den Klassizismus, mit dem er in allen seinen Werken, sowohl im Théâtre des Champs-Élysées wie auch in vielen Kirchen- und Privatbauten bis zum Wiederaufbau der Stadt Le Havre, den Historismus in die Moderne überführte. Dabei hielt er Distanz zu der radikalen Moderne, wie etwa den konstruktivistischen sowjetischen megalomanen Visionen.

Freigang analysiert Perrets Architektur nicht nur im Rahmen der strukturellen Sprache, die die Betonarchitektur ermöglicht. Er seziert vielmehr die höchst komplexe Entstehungsgeschichte des Théâtre des Champs-Élysées vor dem Ersten Weltkrieg als einen Brennpunkt verschiedener ästhetischer, bautechnischer und weltanschaulicher Vorstellungen. In einer Epoche dramatischer politischer Auseinandersetzungen und gleichzeitiger Suche nach einer gesellschaftlichen Erneuerung erscheint Perrets Theater als „das erste monumentale Bauprojekt, das sich als Verwirklichung der Grundsätze der ‚konservativen Revolution‘ interpretieren ließ, welche eine umfassende Erneuerung der französischen Gesellschaft und Kultur anstrebte. Die antiken Prinzipien von Einheit, Proportioniertheit und hierarchisch geordneter Konstruktion sollten als gesellschaftliche und künstlerische Prinzipien wieder in ihr Recht gesetzt werden.“ Viele haben an dem Bau mitgewirkt, nicht zuletzt der Maler Maurice Denis, der Verwaltungsdirektor Gabriel Thomas und der Kunsthistoriker Paul Jamot. Nach Henry van de Velde's Projekt im reinsten Jugendstil setzte sich der Wunsch nach Klarheit und strenger Form durch. Das Ideal griechischer Tempel stand Perret vor Augen, verbunden mit der Hoffnung auch auf ein neuerliches religiöses Bekenntnis zum *Renouveau catholique*, Form geworden in Notre-Dame de Consolation in Raincy.

Ein Schwerpunkt der Forschung und Lehre am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität war stets die Kunst und Architektur Frankreichs. Es erschien daher konsequent, von Berlin aus den Schritt zu wagen, den deutschen Instituten in Italien entsprechend, eine vergleichbare Institution in Frankreich zu gründen. Im Deutschen Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art in Paris wurde und wird Christian Freigang oft gesehen. Gefördert hat er diese, damals noch sehr junge Institution durch seine Mitwirkung an zwei Jahresthemen. Die Ergebnisse sind in zwei Publikationen veröffentlicht: „Das Bauhaus und Frankreich, 1919–1940“, 2002, und „Hofkultur in Frankreich und

Europa im Spätmittelalter“, 2005, das er gemeinsam mit Jean-Claude Schmitt konzipierte und leitete.

Dem herausragenden frankophilen Kenner der Architekturgeschichte Frankreichs und Deutschlands widmen in dieser Festschrift Freunde und Schüler wissenschaftliche Beiträge. Anregungen, die von seiner Lehre und seinen vielen Publikationen ausgingen, sind in diesen Aufsätzen immer wieder spürbar. Der Gratulation und den Glückwünschen für die weitere wissenschaftliche Arbeit in den nächsten Jahren schließt sich aber eine noch weit größere Zahl von Lesern seiner Forschungen an. Christian Freigang sucht das fachliche Gespräch und kommuniziert seine wissenschaftlichen Wege mit selbstverständlicher Offenheit. An der Arbeit von Schülern und Freunden nimmt er geradezu leidenschaftlich und großzügig mit seinem Rat Anteil. Auch dafür ist ihm von Herzen Dank zu sagen.

Thomas W. Gaehtgens

Florian Abe und Christine Beese

## **„From masonry to Foucault“ – Architekturgeschichte als Kunstgeschichte**

Das Verhältnis von Kunstgeschichte und Architekturgeschichte ist kein Eindeutiges und wird fortlaufend neu begründet. Als Ausdruck eines bestimmten „Volksgestes“ gelesen, gehörte die Architektur Mitte des 19. Jahrhunderts ganz selbstverständlich zu den wesentlichen Gattungen einer sich akademisch etablierenden Kunstgeschichte. Ein solch essenzialistisches Verständnis von Architektur beförderte auch nationalistische Narrative mit höchst problematischen Folgen und wurde daher in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt in Frage gestellt. Der Fokus verschob sich auf vermeintlich neutrale Felder, wie die der Struktur, der Bautechnik oder der Bauorganisation. Befeuert von einer Polarisierung zwischen Geistes- und Naturwissenschaften setzte eine Entfremdung zwischen Architektur- und Kunstgeschichte, zwischen empirischer Bauforschung und hermeneutischer Kunst- und Bildwissenschaft ein, die zeitweilig zu einer Marginalisierung der Architektur im kunsthistorischen Denken führte.

Im Zuge eines vermehrten Interesses an Raumerfahrung, kulturellen Praktiken und Kunsttechniken rückt die Architektur jedoch seit einigen Jahren wieder stärker in den Fokus der Kunstgeschichte und hat heute das Potenzial, durch ihren medialen Eigenwert die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem „impact“ gestalteter Umwelt abermals zu bereichern und zu erweitern. Verbindend wirkt, dass Kunst- und Architekturgeschichte vor gemeinsamen Herausforderungen stehen. Angesichts von Postkolonialismus und Identitätsdebatten stehen tradierte Ordnungskategorien und Erklärungskonzepte „westlicher“ Wissenschaften zur Disposition, Relevanz und Aussagefähigkeit „einer“ Geschichte der Kunst und Architektur müssen neu verhandelt werden. Für eine solche Neuverortung der Architekturgeschichte bedarf es eines interdisziplinären, internationalen sowie intergenerationalen Dialogs – wie Christian Freigang ihn seit langem praktiziert.

Im Jahr 2018 verfasste Christian Freigang für das European Architectural History Network (EAHN) einen Grundsatzbeitrag, in welchem er die unterschiedlichen disziplinären Zugehörigkeiten der Architekturgeschichte sowie die Konjunkturen der Architekturgeschichte in der deutschsprachigen Kunstgeschichte nachvollzog. In diesem Zusammenhang wies er auf die Schwierigkeit von Lagerbildungen hin und bekannte: „I myself prefer to cover a wide range of methods, indeed from masonry to Foucault“. Archäologische Bauforschung, quellenkritische Baugeschichte, kunstgeschichtliche Formanalyse, wahrnehmungspsychologische Raumerfahrung und literaturwissenschaftliche Diskursanalyse bilden für ihn das methodische Rüstzeug, um den Bedeutungsgehalt von Bauten sowie ihre Rolle innerhalb der Geschichtsschreibung(en) zu erschließen. Diese Multifokalität erlaubt es ihm, einen differenzierten Blick auf vermeintlich eindeutige Phänomene zu richten und Beziehungen sowie Verwandtschaften greifbar zu machen, die gewohnte Erklärungsmuster in Frage stellen.

Seine abwägende und undogmatische Position ergibt sich wohl nicht zuletzt aus den zentralen Stationen seines akademischen Lebens. Nach einem Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Geschichtlichen Hilfswissenschaften in München bei den Hochschullehrern Willibald Sauerländer, Hans Belting, Paul Zanker und Bernhard Schütz sowie an der Freien Universität Berlin bei Peter Kurmann, Heinrich Thelen, Reiner

Haussherr, Eberhard König und Wolf-Dieter Heilmeyer verfasste er eine Doktorarbeit zu den Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez bei Peter Kurmann. Die Beschäftigung mit der französischen Gotik hatte, so macht es den Anschein, auch Auswirkungen auf seine Arbeitsweise als Forscher. Nicht die Vorstellung vom einsam entwerfenden Genie, sondern das Ineinandergreifen verschiedener Gewerke prägt Christian Freigangs Arbeitsweise. Viele Freundschaften, die er zu Studienzeiten knüpfte, haben bis heute Bestand und zeugen von dem intellektuellen Austausch, den er pflegt und schätzt. Mit Bruno und Tina Boerner, Daniel Graepler, Magdalena Bushart, Bernd Nicolai, Ralph Paschke, Ulrike Müller-Hofstede sowie Peter und Brigitte Kurmann sind einige von ihnen auch als Autor:innen in diesem Band vertreten. Bereits zur Zeit seiner Disputation im Jahr 1990 lehrte Christian Freigang unter Bruno Reichlin zunächst als *Assistant* sowie später als *Suppléant maître assistant* an der École d'architecture in Genf. Ein besonderes Augenmerk legte die Architekturfakultät bei der Ausbildung der Architekt:innen auf die Erforschung und den Erhalt von Bauten des frühen 20. Jahrhunderts.

Im Jahr 1991 wechselte Christian Freigang an die Universität Göttingen, wo er sich, angeregt durch seine Zeit in Genf, 1999 mit einer Arbeit zu Auguste Perret und seinem Verhältnis zur „konservativen Revolution“ in Frankreich habilitierte. Freigangs anhaltendes Interesse für französische und spanische Kunst des Mittelalters teilte er in Göttingen mit Bruno Klein, Barbara Borngässer und Harald Wolter von dem Knesebeck. In Zusammenhang mit der Perret-Habilitation entstanden darüber hinaus enge Verbindungen zu französischen Kollegen, insbesondere zu Alexandre Kostka und dem leider im Jahr 2023 verstorbenen Jean-Louis Cohen. Ein Meilenstein für die gemeinsame französisch-deutsche Zusammenarbeit war die von Cohen orchestrierte Ausstellung „Interferenzen“, die sich mit dem Architekturaustausch zwischen 1800 und 2000 in den Grenzstädten des Elsass und Lothringens beschäftigte. Welch bleibende Früchte diese Ausstellung trägt, belegt nicht zuletzt der Beitrag von Alexandre Kostka und Christiane Weber in diesem Band.

An jedem Ort, an dem Christian Freigang wirkte, ließ er sich auf sein konkretes Umfeld ein, befasste sich mit lokalen Themen, verband sich mit Kolleg:innen, um über Fächergrenzen hinweg neues Terrain zu erschließen, für den Erhalt bedrohter Baudenkmäler zu streiten und ein breiteres Publikum für Fragen der Baugeschichte und Baukultur zu sensibilisieren. Im Verein mit Vertreter:innen der Klassischen Archäologie erforschte er die Göttinger Hochschularchitektur – auch dieses Themenfeld findet in diesem Band Niederschlag. In Frankfurt, wo Christian Freigang ab 2002 zunächst in Vertretung und anschließend als regulärer Professor für Architekturgeschichte lehrte, wirkte er an Veranstaltungen des Deutschen Architekturmuseums mit, befasste sich mit den dortigen mittelalterlichen Kirchen und organisierte die erste Bürgeruniversität der Goethe-Universität zum Thema „Das ‚neue‘ Frankfurt. Innovationen in der Frankfurter Kunst vom Mittelalter bis heute“. Den gleichnamigen Sammelband gab er 2010 gemeinsam mit seinem damaligen Mitarbeiter Markus Dauss heraus. Als Koordinator der Instituts-Schriftenreihe „Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst“ knüpfte er engere Kontakte zum Gebr. Mann Verlag, in welchem auch dieses Buch erscheint.

Im Frühjahr 2012 übernahm Christian Freigang die Professur für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Architekturgeschichte und -theorie an der Freien Universität Berlin. Kurz darauf veranstaltete er mit Kai Kappel die Tagung „Was ist Architekturgeschichte? 7 Positionen“, die eben jene Vielfalt der Architekturforschung sichtbar machte, von der eingangs die Rede war. Gemeinsam mit Antje Fehrmann, lange Zeit Mitarbeiterin an seinem Arbeitsbereich, Kai Kappel und Ute Engel war und ist es Christian Freigang dabei ein besonderes Anliegen, die mittelalterliche Architekturgeschichte dauerhaft in der kunstgeschichtlichen Forschung und Lehre zu verankern. Sichtbar wurde dies unter anderem in

der Ausrichtung des „Forum Kunst des Mittelalters“ 2017 in Berlin und Brandenburg und der 2024 in Halle veranstalteten internationalen Tagung zu gotischer Kunst, Architektur und Kultur. Nicht zuletzt das „Architekturgeschichtliche Kolloquium“, 2017 von Christian Freigang und seiner damaligen Mitarbeiterin Christine Beese ins Leben gerufen, versammelt regelmäßig ganz unterschiedliche architekturgeschichtliche Positionen und verkörpert somit eindrücklich seine Arbeits- und Denkweise. Dieser zugleich praktische und hermeneutische Zugang mündet in Lehrveranstaltungen, die den Besuch im Lehrbauhof für Betonherstellung ebenso ermöglichen wie Diskussionen über „faked spaces“. Ausgehend von den Anregungen dieser Seminare führt eine große Zahl von Studierenden und Doktorand:innen – zu denen auch Florian Abe zählt – Christian Freigangs Ansätze weiter. Die großzügige Unterstützung und die Vielzahl an Chancen, die er seinen Studierenden und Mitarbeiter:innen in den vergangenen Jahrzehnten geboten hat, haben nicht nur deren akademische Ausbildung bereichert. Auch auf persönlicher Ebene hat er ihnen wertvolle Perspektiven eröffnet, was zu einer nachhaltigen positiven Entwicklung sowohl in beruflicher als auch in individueller Hinsicht geführt hat. Dafür sind auch wir Herausgeber:innen Christian Freigang zutiefst dankbar. Wir wünschen ihm, dass er in den kommenden Jahren seine Neugier und sein Engagement in neuen Projekten und Forschungsvorhaben entfaltet und so das Feld der Architekturgeschichte weiterhin bereichert.

### Zur Gliederung des Bandes

Die Beiträge dieses Bandes spiegeln eine Auswahl der Themenfelder wider, auf die sich Christian Freigangs Forschungsinteresse richtet. Die Herausgeber:innen setzen jeweils zwei oder drei Texte unter eine Überschrift und damit miteinander ins Gespräch. Ziel dieser zum Teil diachronen, zum Teil transmedialen, zum Teil transkulturellen Zusammenschau der unabhängig voneinander entstandenen Beiträge ist es, die spezifische Aussage der jeweiligen Texte durch Kontrast oder Variation zu öffnen und zu verstärken. Dass auch andere Zuordnungen denkbar sind, versteht sich von selbst.

Den Auftakt unter der Überschrift „Übergänge“ machen Kai Kappel und Ute Engel, deren Beiträge unter dem Aspekt der Wahrnehmung von Architektur aus der Bewegung im Raum gelesen werden können. Kai Kappel erkundet entlang der Via Appia im östlichen Kampanien und der Basilikata eine weite Kulturlandschaft, die aufgrund ihrer zwischenzeitlich peripheren Lage noch im Hochmittelalter über gut erhaltene antike Bausubstanz verfügte. Funeralreliefs, sogenannte „Kastensteine“, wurden hier als Spolien eingesetzt, um räumliche wie zeitliche Verbindungen zwischen mittelalterlichen Kirchen und dem über die Via Appia vermittelten antiken römischen Imperium herzustellen. Werden in Kappels Beitrag Schwellen im weiten Außenraum thematisiert, so widmet sich Ute Engel dem Thema des Übergangs im Innenraum hochmittelalterlicher Kirchen. Ihr Beitrag befasst sich mit nachträglich angebauten Kapellen, die sich durch Maßwerkgitter zum ursprünglichen Kirchenraum öffnen. Im Gegensatz zum Einsatz von Spolien, durch den über große räumliche und zeitliche Distanzen hinweg mit den Betrachter:innen kommuniziert wird, wirkt die synchrone Wahrnehmung liturgischer Handlungen in Seitenkapellen und Hauptraum als unmittelbare sinnliche Erfahrung und Wiederhall himmlischer Harmonie.

Harald Wolter-von dem Knesebeck eröffnet mit seinen Überlegungen zu einem wiederentdeckten Kalenderblatt die Rubrik der „transkulturellen Beziehungen“. Die Architekturabbildungen des Kalenders im Semeka-Missale dienten als Verweis auf die *loca sancta* und zielten darauf ab, eine ideelle Verbindung zwischen Halberstadt und Christi Heilstaten

im Heiligen Land herzustellen. Formal geschah dies etwa durch die Imitation arabischer Zierschrift. Die unterschiedlichen Motivationen und semantischen Implikationen, die mit der Übernahme von Bauformen aus anderen kulturellen und zeitlichen Kontexten verbunden sein können, werden in derselben Rubrik von Antje Fehrmann sowie von Barbara Borngässer und Bruno Klein beleuchtet. Sind es bei Fehrmann mit dem Hof Heinrichs III. von England vor allem reisende Personen, die durch eigene Anschauungen – hier im Falle der anspruchsvollen Pariser Bauten unter Ludwig IX. – eine unmittelbare architektonische Rezeption unter anderem in Westminster Abbey forcierten, zeigen Borngässer und Klein die medialen und historiografischen Dimensionen auf, die die Voraussetzungen der Imitation eines der buchstäblichen Glanzstücke jener Pariser Bauwerke – der Sainte-Chapelle – in Moderne und Gegenwart bilden. Diese Rezeptionen gingen mit einem Bedeutungswandel ihrer jeweiligen diskursiven Einbettung einher. Mit den Beiträgen verknüpfen sich somit Fragen zu dem von Freigang ausführlich behandelten Konzept der *Imitatio*, für welches der Verweis auf das „Andere“ konstitutiv ist.

Bei der Konstruktion und Behauptung „nationaler Identitäten“ beruht Authentizität auf der Fortführung der als ursprünglich verstandenen (Bau-)Traditionen. Welche konkreten Probleme dies bereiten kann, welche medialen Anstrengungen unternommen werden müssen, um hier Eindeutigkeit herzustellen, machen die Beiträge von Alexandre Kostka und Christiane Weber sowie von Markus Dauss deutlich. Kostka und Weber zeigen am Beispiel von Straßburg, wie der Umbau des unter König Ludwig XV. entstandenen Palais Rohan zum Kunstmuseum um 1900 zu einer Konfrontation zweier Personen führt, die divergierende Geschichtsbilder und Denkmalebegriffe vertraten. Plädierte der deutsch-protestantische Vertreter der städtischen Bauverwaltung für eine „zeitgemäße“ Renovierung, so setzte sich der ebenfalls deutsche, aber den lokalen französisch-katholischen Eliten verbundene Münsterbaumeister für einen „Weiterbau“ nach historischem Vorbild ein. Nicht die historische Baukunst, sondern eine ehemals „revolutionäre“ Bautechnik nutzte der französische Präsident Emanuel Macron anlässlich seiner Wiederwahl im Jahr 2022 als identitätsstiftendes Bild: Dauss macht in seinem Beitrag zur politischen Ikonologie des Eiffelturms deutlich, wie der Bau, als *infrastructural monument* gelesen, zur Verkörperung einer leistungsstarken nationalen Gemeinschaft wird, die in der Spitze des Bauwerks zusammenläuft und vom Präsidenten auf diese Weise für sein politisches Projekt symbolisch vereinnahmt und medial vermittelt wurde.

Nach publizistischer Deutungshoheit strebte auch Werner Hegemann, der, wie Magdalena Bushart in ihrem Beitrag zeigt, als Herausgeber von „Wasmuths Monatsheften“ mit fragwürdigen Mitteln „Architekturkritik“ teils diskreditierend nutzte, um seine persönliche Auffassung von Moderne zu propagieren. Gerade diese Vereinnahmung der Architektur für ideologische und politische Zwecke bringt Bernd Nicolai in seinem Beitrag zu der Frage, inwieweit heute eine seriöse Architekturkritik, die ihre Motive und Bewertungskriterien offenlegt, möglich ist. Am Beispiel des von Chipperfield Architects für das Kunsthaus Zürich entworfenen Erweiterungsbaus für die Sammlung des Unternehmers und Waffenhändlers Emil Georg Bührle führt Nicolai vor, auf welchem Weg eine sachliche Kritik auch in Zeiten postkolonialer Diskurse in seinen Augen gelingen kann. Indem er die historischen und örtlichen Gegebenheiten von Sammlung und Bau mit den Ansprüchen der Bauherren und Architekten sowie der Ikonografie und Semantik der Architekturformen abgleicht, zeigt Nicolai, wie Exponate und Raum in einem wechselseitigen Deutungszusammenhang stehen. Er kommt zu dem Schluss, dass sich in diesem Bau „der Glanz des Wohlstandes“ materialisiert, der als unausgesprochene Grundlage schweizerischer Identität gilt.

Überlegungen zur Wechselbeziehung von „Bild und Raum“ werden in den Beiträgen von Peter Kurmann und Brigitte Kurmann-Schwarz sowie Bruno und Maria-Christina

Boerner an mittelalterlichen Beispielen fortgesetzt. Dabei treten bei Kurmann und Kurmann-Schwarz die Portalfiguren der französischen Hochgotik buchstäblich in den Vordergrund. Diese werden auf ihr kommunikatives emotionalisierendes Potenzial hin befragt, das sich über Räumlichkeit, Polychromie und die Aushandlung von Blickbeziehungen vermittelt. Von den Heiligenfiguren und ihren Betrachter:innen im Außenraum verschiebt der Beitrag von Bruno und Maria-Christina Boerner den Fokus in den Innenraum der Kirchen, wo ebenfalls das affektive Potenzial von Bildern, hier von Chorgestühlen mit subversiver Ikonografie, beleuchtet wird. Dabei zeigt sich, dass von den hybriden Mischwesen, Narren und mit Teufel und Dämonen kämpfenden Klerikern nicht nur Amusement, sondern vor allem die Einladung zur Reflexion der mentalen und körperlichen Schwächen der Betrachter und damit ein Appell an deren Gewissen ausging.

Einen solchen moralisierenden Anspruch kennzeichnete auch die Ausstattung früher anatomischer Theater. So dienten diese „Wissensräume“ im ausgehenden 16. Jahrhundert weniger der empirischen Forschung als vielmehr der Selbst- und Gotteserkenntnis. Dass sich der Anspruch an den Raumtyp im 18. Jahrhundert verschoben hatte, macht der Beitrag von Christine Beese zur Baugeschichte des ersten anatomischen Instituts in Göttingen deutlich. Als Symbol für eine moderne, experimentelle Anatomie sowie eine das Medizinalwesen bestimmende Einrichtung sollte der neue Bautyp praktischen Nutzen und ein repräsentatives Erscheinungsbild miteinander verbinden. Wurde für das anatomische Institut ein eigenständiger Bautyp entwickelt, so fand der Göttinger Antikensaal seinen Platz in der ehemaligen Paulinerkirche, einem Teil des zentralen Hauptgebäudes der Universität. Obschon selbst im Klassizismus verankert, musste sich der Architekt Karl Otfried Müller mit der gotischen Formensprache des Gebäudes arrangieren, wie Daniel Graepers Beitrag verdeutlicht. Beide Einrichtungen – das anatomische Institut ebenso wie der Antikensaal – zeugen von einem sich verändernden Wissenschaftsverständnis. Hatten die öffentlichen Anatomien und die in der Bibliothek verteilten Abgüsse zunächst der tugendhaften Erziehung, der Bereitstellung von Vorbildern gedient, so wurden Leichnam und Plastik im 19. Jahrhundert zu „Arbeitsinstrumenten“ professionalisierter Fachdisziplinen.

Ebendieser moralische und erzieherische Impetus, der für lange Zeit mit der Kunstbetrachtung verbunden war, kennzeichnet das publizistische Werk von Gustav Pazarek, welches Ulrike Müller-Hofstede vorstellt. Pazarek wandte sich an das gehobene Bürgertum, um dessen Urteilsfähigkeit für „Regelverstöße“ im Kunstgewerbe zu schulen und somit zur Verbesserung der Gesellschaft beizutragen. Für den Bereich der „Bildung und Vermittlung“ sind somit Bemühungen um Kanonisierung und Durchsetzung von Gestaltungsregeln und Werteordnungen kennzeichnend. Ging es Pazarek um die Verbesserung der gegenwärtigen deutschen Kunstproduktion durch eine veränderte Nachfrage eines geschulten Publikums, so sollte Georg Dehios „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ Qualitäten und Eigenschaften historischer Baudenkmäler hervorheben und als „urteilender, klärender Führer durch die Denkmälermasse“ dienen. Es gehört somit zur Geschichte des „Dehio“, dass um Denkmalwerte und Denkmalbegriffe gerungen wird. Wie jede Zeit neu über Denkmalwürdigkeit urteilt und veränderte gesellschaftliche Ordnungen sich auf neue Kanonbildung auswirkt, verdeutlicht der Beitrag von Ralph Paschke, der von seinen eigenen Erfahrungen beim redaktionellen Fortschreiben des „Dehio“ berichtet.

An der Aushandlung von Denkmalwürdigkeit ist auch Christian Freigang aktiv beteiligt. Die Methoden- und Themenbreite seiner Forschung – „from masonry to Foucault“ – dient nicht zuletzt dem Ziel, die gesamtgesellschaftliche Bedeutung zentraler Bauwerke zu erkennen und sie zu schützen. Explizit benennt er in einem gemeinsamen offenen Brief mit Kai Kappel und Kerstin Wittmann-Englert die „Aufgabe als Architekturhistoriker [...] für die aus der Vergangenheit überlieferte Baukunst einzutreten“. Mit ihrem Brief machten die

Verfasser:innen 2016 auf die prekäre Situation von Schinkels Friedrichswerderscher Kirche im Herzen Berlins aufmerksam, die durch die großmaßstäbliche Neubebauung in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft schwer beschädigt wurde. Beispielhaft zeigt sich hier Christian Freigangs undogmatisches Eintreten für Sensibilität bei Bauprojekten im historischen Kontext, die nicht sklavisch „der Vergangenheit verpflichtet“ sein, sondern klugem schöpferischen Impetus auf architektonischer als auch städtebaulicher Seite Raum geben sollten. Von dieser Auffassung zeugen auch seine Plädoyers für den Erhalt von Nachkriegs(um)bauten in Ost- und Westdeutschland, wie etwa – ebenfalls mit Kappel – in Reaktion auf die Zerstörung des Innenraums der Berliner Hedwigs-kathedrale von Hans Schwippert oder jüngst für die 1948 nach Plänen von Rudolf Schwarz wiederaufgebaute Frankfurter Paulskirche als einem zentralen Ort gesamtdeutscher Demokratie. Architektur als Kunstgeschichte ist eng mit Herausforderungen der Gegenwart verknüpft, was auch in den Beiträgen des vorliegenden Bandes sichtbar wird.

## Dank

Wir drücken all jenen unseren Dank aus, die zum Gelingen dieser Publikation beigetragen haben. Zunächst seien hier Michaela Gugeler und Kristina Krüger genannt, die ihr Wissen bezüglich der Weggefährt:innen Christian Freigangs mit uns teilten. Für die Aufnahme des Bandes in das Programm des Gebr. Mann Verlages bedanken wir uns herzlich bei Merle Ziegler, die gemeinsam mit ihrem Team die Veröffentlichung über den gesamten Entstehungsprozess hinweg tatkräftig unterstützt hat. Anna Olejniczak übernahm gewissenhaft die Aufbereitung des umfangreichen Schriftenverzeichnisses von Christian Freigang. Anemeri Bennemann Froberg als Sekretärin des Arbeitsbereichs Architekturgeschichte der FU war eine unverzichtbare Unterstützung für die Realisierung der Tabula Gratulatoria. Dem Archiv der Freien Universität Berlin gilt unser Dank für die Bereitstellung des Titelbildes.

Dass der Band hybrid als Open-Access-Publikation und zugleich als Printausgabe erscheinen kann, ist vor allem der großzügigen Unterstützung des Publikationsfonds für Open-Access-Monographien und -Sammelbände der Freien Universität und hier speziell Robert Ave von der Universitätsbibliothek zu verdanken. Auch die Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e. V. stellte großzügige Mittel bereit. Für die erfolgreiche Antragsstellung danken wir Thomas Ertl vom Friedrich-Meinecke-Institut.

Unser ganz besonderer Dank gilt schließlich den Autor:innen, die Christian Freigang seit vielen Jahren begleiten und hier Einblick in die geteilten Erfahrungen und Interessen gewähren.

# ÜBERGÄNGE



„Straßenforschung bewirkt [...], eine Landschaft mit allen Sinnen aufzunehmen. Auch mit dem historischen Sinn.“<sup>1</sup> Angeregt durch die jüngeren kulturwissenschaftlichen Diskurse zum Raum und die laufenden Bemühungen um einen UNESCO-Welterbestatus der Via Appia reflektiert dieser Beitrag, wie die römische Kultur an dieser Straße im Hochmittelalter wahrgenommen und auf schöpferische Weise verarbeitet wurde.<sup>2</sup> Der Fokus liegt dabei auf der gebirgigen Apenninregion des östlichen Kampanien (Irpinien) und der Basilikata.

Die Trasse in diesem Abschnitt der Via Appia führte von Benevent südöstlich nach Aclanum, wohl über den Gebirgskamm nach Lacedonia, nördlich vorbei am späteren Melfi, durch Venosa, schließlich unterhalb von Palazzo San Gervasio nach Gravina [Abb. 1].<sup>3</sup> Die gebirgige Topografie zwang dort zu starken Steigungs- und Gefällestrecken, weshalb eilige Reisende ab dem zweiten Jahrhundert nach Christus die neue Via Appia Traiana wählten, die von Benevent über Canosa und dann küstennah zu den Häfen Bari und Brindisi verlief. Für die Orte an der alten, in der Spätantike und im Frühmittelalter immer weniger genutzten Via Appia bedeutete die schnellere Variante ein Hemmnis für deren Entwicklung. Ein Beispiel hierfür ist die starke Verkleinerung des Stadtareals von Venosa. Im Hochmittelalter dürfte sich der durch die Intensivierung des Handels und die Kreuzzugsbewegung wieder stark anwachsende Verkehr von Rom durch den Apennin zu den Einschiffungshäfen in den östlichen Mittelmeerraum großteils über die Via Appia Traiana und jüngere Straßen bewegt haben. Gleichwohl blieben die Via Appia und ihre Monumente im Blick: Bereits seit den 1040er Jahren lag ein frühes Herrschaftszentrum der Normannen im Raum von Melfi und Venosa. Im 13. Jahrhundert nutzten Kaiser Friedrich II., König Manfred und König Karl I. von Anjou das Bergland des süditalienischen Apennins intensiv für die Jagd und andere Muße Zwecke; dabei liegen die *Domus* von Cubante sowie die herrscherlichen Rückzugsorte von San Gervasio und Gravina nur wenige Kilometer von der Via Appia entfernt.

Somit kann das Bergland Irpiniens und der Basilikata für die Zeit vom mittleren 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert nicht pauschal als kulturell abseitiges und verkehrsmäßig ins Hintertreffen geratenes Gebiet bezeichnet werden. Dass die Orte und Zentren entlang der alten Via Appia zuvor, in der Spätantike und im Frühmittelalter, ökonomisch zurückgeblieben waren, wird dazu geführt haben, dass dort auf der erhaltenen antiken Bausubstanz weniger Modernisierungsdruck lastete. Der Bestand an römischen Denkmälern dürfte sich im Hochmittelalter größer und vielfältiger als anderswo dargeboten haben.

Es ist kaum möglich, die damalige Interaktion mit den Relikten der antiken Fernstraße vollständig zu rekonstruieren. Schließlich umfasste die Kultur dieser römischen Straße nicht nur ihre technische Infrastruktur, sondern auch die auf sie bezogenen Villen, Siedlungen und Städte. Besonders prominente Mausoleen lagen an der Straßenachse selbst.

1 Esch, *Historische Landschaften*, 275.

2 Christian Freigang danke ich für Jahre vertrauensvoller Zusammenarbeit in Berlin. Es sind hier vor allem substanzielle jüngere Forschungen zu den Spolien in Süditalien verzeichnet.

3 Zum Folgenden Rescio, *Via Appia*, 117–156; Marchi, *Via Appia Regina Viarum*; Marchi, *Appia Antica*; Dalena, *Quadri ambientali*.



**Abb. 1** Verlauf der Via Appia und der Via Appia Traiana in Irpinien und der Basilikata



**Abb. 2** Venosa, Alte Abteikirche, römischer Inschriftenstein in der frühnormannischen Fassade, um 1070



**Abb. 3** Venosa, unvollendete neue Abteikirche, mutmaßliches Laienportal am Nordquerhaus und Grabrelief im Querhausinnern, ab 1075/1085

Die hier vorgestellten mittelalterlichen Bauwerke stehen jeweils in geografischer Nähe zur Trasse der Via Appia. Diese zeigen antike Spolien aus Funeralkontexten wie etwa figürliche Kastenreliefs und monumentale Löwenskulpturen auf ostentative Weise vor. Es ist davon auszugehen, dass es bei deren Gebrauch in der mittelalterlichen Gegenwart zu semantischen Transformationen kam.<sup>4</sup> Doch ist es gerade in Regionen mit einer starken antiken Tradition vorstellbar, dass diese Stücke im Sinne einer Geschichtserzählung Verwendung fanden oder sogar explizit *Romanitas* vermitteln sollten.

4 Esch, Wahrnehmung, 23; Bernard, Bernardi, Dillmann, Esposito und Foulquier, Introduction générale, 13 („L'objet traverse de multiples existences et cristallise par là même de multiples histoires, de multiples mémoires“).

## I. Römische Präsenz im Mittelalter – Fallbeispiele aus Irpinien und der Basilikata

Zwischen Benevent und Venosa hat sich nahe der Via Appia an mittelalterlichen Bischofs- und Abteikirchen des 11. bis 13. Jahrhunderts eine auffallende Zahl von großformatigen und figürlichen römischen Funeralreliefs erhalten. Es handelt sich um sogenannte Kastensteine, die in großen Grabmonumenten verbaut waren: rechteckige Reliefs, bei denen die Bildnisse der Verstorbenen einzeln oder im Familienverband, als Büste oder Halbfigur gezeigt, streng nebeneinander aufgereiht sind.<sup>5</sup> Diese Reliefs, die meist aus der augusteischen und der julisch-claudischen Zeit stammen, wurden nun im Hochmittelalter oberhalb der Augenhöhe von Passant:innen, gut sichtbar und raumprägend an Türmen von Kathedralen wie an Fassaden von Abteikirchen verbaut. Offenkundig wurden bei der Wiederverwendung mediale Botschaften an die Betrachtenden gleich mitbedacht. Leider fehlen bis heute eingehendere technologische Untersuchungen dieser römischen Reliefs, etwa hinsichtlich antiker oder mittelalterlicher Farbfassungen. Gleiches gilt für mögliche mittelalterliche Umarbeitungen der Büsten. Die Reliefs selbst zeigen weder mittelalterliche Beschriftungen noch eine durch Anstückungen oder Abarbeitungen erreichte christliche Symbolik. Auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass bis zu einem gewissen Grad Attribute oder Nimben durch Malerei erzeugt werden konnten, setzte die kompositorische Enge des Kastenraumes hierfür klare Grenzen.

### Venosa

Das Thema der Wiederverwendung von Material ist in Venosa umfassend, was insbesondere für die Benediktinerabtei Santissima Trinità gilt. Bereits die Alte Kirche, seit dem fünften bis sechsten Jahrhundert inmitten der weitläufigen Römerstadt bestehend, zeigt etliche Spolien. Die frühen Normannen sorgten in Zusammenarbeit mit den Benediktinern für deren Renovierung, dann für eine neue Fassade und schließlich für die axial anschließende, doch unvollendet gebliebene Neue Abteikirche (*Incompiuta*). Alle normannischen Baupartien wurden zu erheblichen Teilen aus den Quadern und Inschriftensteinen des römischen Venosa errichtet (zudem integrierte man dort frühchristliche und frühmittelalterliche Stücke) [Abb. 2 und 3]. Es ist davon auszugehen, dass sich damit eine Botschaft der neuen, zahlenmäßig noch kleinen normannischen Oberschicht an die indigene, langobardisch beziehungsweise byzantinisch geprägte Bevölkerung verband. Vermutlich handelte es sich um einen integrativen Gestus, gleichsam um ein Versprechen von Kontinuität und Tradition. Ebenso besaßen die von den Normannen wesentlich geförderten Benediktiner ein Interesse daran, die Verbindung von Stadtgemeinschaft und Abtei zu bestärken. Herzog Robert Guiskard hatte die Abtei Venosa spätestens 1069 als Grablege für sich sowie seine Brüder und Familienangehörigen erkoren; die jüngere Forschung geht nahezu einhellig davon aus, dass der Bau der neuen Abteikirche noch von ihm angestoßen und von dem tatkräftigen, ebenfalls aus der Normandie stammenden Abt Berengar zwischen 1075 und 1085 begonnen wurde.<sup>6</sup> Das erste Konzept dieser neuen Abteikirche bestand aus einem dreischiffigen Langhaus und einem bemerkenswert breiten Querhaus (beide flachgedeckt), denen ein gewölbter Umgangschor normannisch-französischer Provenienz mit Radialkapellen gegenüberstand. Da der Konvent noch die alte Kirche nutzte und seine Gebäude

<sup>5</sup> Grundlegend: Frenz, Untersuchungen; Frenz, Römische Grabreliefs.

<sup>6</sup> Houben, Abtei Venosa; Kappel, *Normannitas*, mit weiterer Literatur.



Abb. 4 Melfi, Kathedrale, Nordseite des Turms mit antiken (l.) und mittelalterlichen (r.) Löwenprotomen, 1153

wahrscheinlich südlich an die *Incompiuta* angeschlossen hatte, legte man den Zugang für die Laien in den Nordquerarm der neuen Kirche [Abb. 3]. An diesem Ort der Liminalität entstand ein aufwendiges, ikonografisch sprechendes Portal, das an hohen Festtagen von den normannischen Stiftern und ihren Angehörigen sowie den Gläubigen hätte genutzt werden sollen.<sup>7</sup> Weithin sichtbar, sitzen der Portalöffnung zwei einst vollplastische, nun als Protomen versetzte römische Löwen und ein übergiebeltes Kastenrelief mit zwei weiblichen und zwei männlichen Büsten auf.<sup>8</sup> Lucilla de Lachenal beobachtete, dass diesem Kastenrelief ein anderes im Innern entspricht; es befindet sich an der Ostwand des Querhauses, ist beschriftet und zeigt eine Frau und drei Männer aus der einst bedeutenden Venusiner Familie Cinna.<sup>9</sup> Sie erkannte in diesen Reliefs Medien zur räumlichen Orientierung; das optische „Leitsystem“ der figürlichen Kastenreliefs dürfte zu herausgehobenen Orten im Querhaus und im Chorumgang geführt haben. Beide Kastenreliefs sind im Hochmittelalter

- 7 Die Neue Abteikirche wurde nicht fertiggestellt; sie war allenfalls in Teilen und auf provisorische Weise im Chorbereich nutzbar: Kappel, *Normannitas*, 33.
- 8 Die Einbindung dieser augusteischen Spolien in die umliegenden Spolienquader der Wand ist nicht durchgängig perfekt, bietet aber keine Indizien für eine nachträgliche Einfügung erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts zeitparallel zum Domturm von Melfi (so De Lachenal, *L’Incompiuta di Venosa*, hier 313–314). Der Befund ist uneindeutig, ob sich unter den Löwen einst stützende Säulen befanden. Zu den Spolien des Portals besonders Frenz, *Römische Grabreliefs*, 113–114, Kat. 62; Todisco, *L’antico*, 135–140; Todisco, *La scultura*, 38–39, 53–54; Giammatteo, *Spolia*, 31–32; <http://db.histantartsi.eu/web/rest/RepertoArcheologico/627> (11.02.2024); Lucignano, *L’Incompiuta di Venosa*, 142–147 (These eines ursprünglich geplanten Protiro).
- 9 De Lachenal, *L’Incompiuta*, 308f.; De Lachenal, *I Normanni*, 66–67. Zu diesem augusteischen Relief: Frenz, *Römische Grabreliefs*, 112–113, Kat. 60; Todisco, *La scultura*, 46–47 und Taf. XXXVII; <http://db.histantartsi.eu/web/rest/RepertoArcheologico/316> (11.02.2024).

wahrscheinlich überarbeitet und dadurch ikonografisch aktualisiert worden. Die Vierzahl der Abgebildeten hätte damals umgedeutet werden können als die Hauteville-Brüder (deren Bestattung im Querhaus geplant gewesen sein dürfte)<sup>10</sup> oder als die drei Brüder Senator, Cassiodor und Viator und ihre Mutter Dominata, deren Reliquien unter Abt Berengar für den Konvent erworben worden waren.<sup>11</sup>

### Melfi

Obwohl Melfi erst im 11. Jahrhundert befestigt wurde, zeigt der Turm der Kathedrale Santa Maria Assunta eine veritable „galleria di manufatti antichi“.<sup>12</sup> Inschriftlich belegt ist, dass der normannische König Roger II. und sein Sohn Wilhelm den als *Opus Regium* bezeichneten Turm beauftragten und dass dieser im gleichen Jahr 1153 durch Noslo Remerii errichtet wurde. Diese Stiftung ist vor allem als geschichtspolitische Geste zu deuten: Aufgewertet wurde damit das fern der aktuellen Residenz Palermo gelegene frühnormannische Herrschaftszentrum. Auch ergänzte man damit einen Dom, der 1076 von Robert Guiskard persönlich gefördert worden war. Die Spolien befinden sich an den kaum durchfensterten unteren Geschossen des Turms [Abb. 4]. In der Rezeption bestimmter Spoliengattungen nahm man erkennbar auf die 25 Kilometer entfernte Abteikirche in Venosa Bezug. Auf der Nordseite des Turmes ist auf zwei Metern Höhe ein stark verwittertes Kastenrelief eines Ehepaares eingelassen.<sup>13</sup> Weit ausfallender sind die drei großformatigen, ursprünglich vollplastischen Löwen aus Kalkstein, die nun auf etwa sechs Metern Höhe als Protomen in der westlichen und nördlichen Turmwand verbaut sind. Wegen der großen stilistischen Entsprechungen mit den bereits vorgestellten Löwen des Querhausportals der *Incompiuta* dürften wenigstens zwei der drei Stücke am Domturm von Melfi aus den römischen Ruinen Venosas stammen.<sup>14</sup> In Melfi ist es wahrscheinlich, dass diese Spoliation historisch und politisch begründet war: Einerseits war bekannt, dass auch in Venosa Herzog Robert Guiskard und mit Berengar ein herausragender Abt und Bischof gewirkt hatten; andererseits waren Löwen spätestens seit Roger II. zum Herrschaftszeichen der Normannen geworden.<sup>15</sup>

### San Guglielmo al Goletto

Nachdem er bis nach Santiago de Compostela gereist war, gründete Wilhelm von Vercelli 1131/35 das benediktinische Kloster San Guglielmo al Goletto. Zehn Kilometer südlich der Via Appia, unweit von Sant'Angelo dei Lombardi, entstand eine florierende Doppelabtei, die von Äbtissinnen geleitet wurde.<sup>16</sup> Wie bereits in Melfi, findet sich auch hier eine große Zahl historisch präziser Inschriften, was als ein Erbe der römischen Kultur anzusehen ist. Als die Äbtissin Febronia 1152 auf dem Abteigelände einen imposanten Verteidigungs-

10 De Lachenal, *L'Incompiuta*, 308; De Lachenal, *Spolia*, 264; vgl. Frenz, *Römische Grabreliefs*, 113–114.

11 Houben, *Abtei Venosa*, 147.

12 Derosa, *La cattedrale*, 586. Hierzu und zum Folgenden grundlegend De Lachenal, *Spolia*, 262–263; Todisco, *L'antico*, 535–593; <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/483> (11.02.2024).

13 Zum Relief: Frenz, *Römische Grabreliefs*, 110, Kat. 56; Todisco, *L'antico*, 128 und Fig. 9.

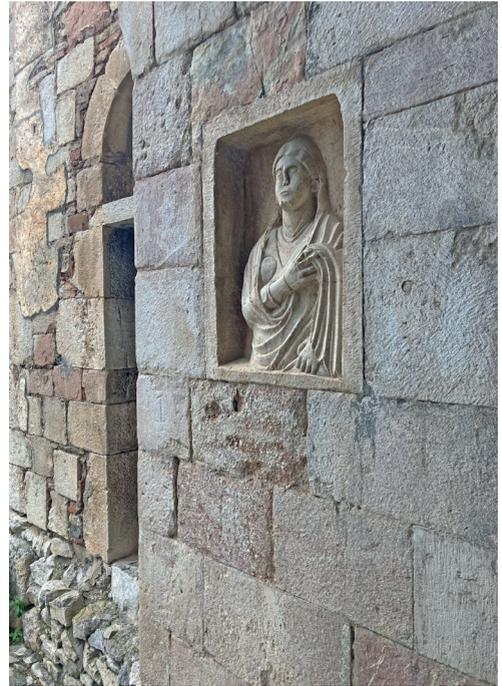
14 Todisco, *L'antico*, 126–127, 131, 135, 140. Hingegen könnte es sich bei der Löwenprotome an der Turm-Nordwand mit dem menschlichen Wesen in der linken Pranke um eine mittelalterliche Antikeneignung handeln: Derosa, *La cattedrale*, 585–586.

15 De Lachenal, *Spolia*, 263.

16 Zur Baugeschichte der Abtei zuletzt: Capolupo, *Somiglianze*, 121–140; <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/38> (11.02.2024).



**Abb. 5** San Guglielmo al Goletto, Abtei, Süd- und Ostseite des Wehrturms aus antiken Spolien, 1152



**Abb. 6** San Guglielmo al Goletto, Abtei, zweitverwendetes augusteisches Relief vor der Eingangshalle, um 1200 oder etwas jünger

turm errichten ließ, translozierte man dafür großformatige Quader und Skulpturen des monumentalen frühkaiserzeitlichen Grabaltars für Marcus Paccius Marcellus [Abb. 5].<sup>17</sup> Dieses Mausoleum erhob sich wohl im Bereich einer Villa an der Via Appia. Die zum Konvent gerichtete südliche Turmseite zeigt als Schaufassade besonders elaborierte Quader und Spolien, wobei die mittelalterlichen Ansichtsseiten der Quader meist nicht die antiken sind.<sup>18</sup> Weiter westlich befand sich die Abteikirche, der nach Süden ein rechteckiger Glockenturm und eine zweischiffige, kreuzgratgewölbte Eingangshalle vorgesetzt sind. Dieser um 1200 oder im frühen Duecento entstandene Bau bot sich durch seine Vielzahl von Öffnungen und Grabstellen als ein zentraler Ort des Konvents dar; von 1247 bis 1255 wurde ihm ein zweischiffiges, kreuzrippengewölbtes Oratorium der Nonnen aufgesetzt.<sup>19</sup> Unmittelbar vor dem westlichen Portal der Eingangshalle befindet sich organisch eingelassen in das Quaderwerk und auf Augenhöhe ein hochrechteckiges Kastenrelief [Abb. 6]. Es stammt aus augusteischer Zeit und zeigt eine junge Frau *capite velato*.<sup>20</sup> Im Sinne einer *Interpretatio Christiana* dürften damit die Schleier tragenden Benediktinerinnen besonders adressiert worden sein.

17 Zum Turm nun grundlegend: Lipps und Töpfer, Grabbau, 571–594.

18 Lipps und Töpfer, Grabbau, 574.

19 Diese Cappella di San Luca besitzt enge stilistische Bezüge zu den spätstaufischen Profanbauten von Lagopsole und Castel del Monte. Doch auch die Halle darunter zeigt bereits Spitzbogen.

20 De Lachenal, Spolia, 262; Frenz, Römische Grabreliefs, 115.



Abb. 7 Benevent, Dom, Kastenreliefs am Nordostturm, ab 1279

### Benevent

Der altherwürdige Dom Santa Maria de Episcopio in Benevent wurde im 12. Jahrhundert ausgebaut und erhielt bis zum frühen 13. Jahrhundert eine neue Fassade.<sup>21</sup> In Anlehnung an den nahen Trajansbogen sind dort großformatige Spolienblöcke und -platten registerartig angeordnet; hinzu kommen Architekturfragmente höchst unterschiedlicher Provenienz und vier vollplastische römische Löwen am Fassadenabschluss (davon sind wenigstens drei römisch).<sup>22</sup> Wie eine prominent platzierte Inschrift berichtet, ließ Erzbischof Capuferrus ab dem Jahr 1279 an der Nordostecke der Fassade einen quadratischen Turm anfügen. Dessen gequaderte Flächen zeigen neben anderen antiken Spolien einen an drei Seiten angelegten Fries von zwölf Kastenreliefs, die zwischen einer und drei Büsten aufnehmen [Abb. 7].<sup>23</sup> Eine gewisse Akzentuierung bildet das mittige, etwas größere Relief eines römischen Militärs mit seinem Pferd. Die hochgelegene Relieffolge adressiert die auf den Straßen und Plätzen passierenden Beneventaner:innen. Was unter *Romanitas* zu verstehen war, vermittelten diesen seit Jahrhunderten die bilderreichen Reliefs und der Fries des Trajansbogens. Dass die Gesellschaft der bedeutenden römischen Stadt nun gleichsam persönlich und in eindrucksvoller Zahl an der Bischofskirche erscheint, ist als visuelle Kontinuitätskonstruktion zu verstehen. Wie wir wissen, gab es in der Beneventaner Stadt-

21 Zur Baugeschichte zuletzt: Rotili, Nuovi dati, 47–61.

22 Meier, Spolien, 113; Pensabene, Contributo, 107–118; Todisco, I leoni funerari, 20–22.

23 Wegner, Spolien-Miszellen, 3–4 („wie eine Ahnen-Galerie“, denkbar dabei eine *Interpretatio Christiana*); Frenz, Römische Grabreliefs, 114–124, Kat. 63 bis 85, sowie 140–141, Kat. 116; <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Reperto%20Archeologico/380> (11.02.2024).

gesellschaft des späten 13. Jahrhunderts ein Selbstbewusstsein, das mit einem Streben nach Selbstvergewisserung verbunden war.<sup>24</sup> Der designierte Erzbischof Capuferrus, Elekt seit 1252, hatte die konfliktreiche Spätzeit der Staufer wie auch den Herrschaftswechsel zu den Anjou und die Plünderung der Stadt nach der Schlacht bei Benevent (1266) erfahren.<sup>25</sup> Davon betroffen war auch der Status der Stadt als päpstliche Enklave im Königreich Sizilien.<sup>26</sup> Es kann vermutet werden, dass Capuferrus nach seiner erst 1274 oder 1275 erfolgten Wahl zum Erzbischof gegen diese dramatischen politischen und sozialen Veränderungen auf eine Stärkung der kommunalen Identität durch das Aufrufen der Tradition setzte. Verbildlichten die vielen antiken Reliefs am Turm möglicherweise auch die ersehnte gesellschaftliche Kohärenz?

## II. Über das Mittelalter hinaus. Blickwendungen und Begründungszusammenhänge

Bei der Entscheidung für eine Zweitverwendung der antiken Relikte dürften Quantität, Qualität und kommunikative Fähigkeiten des entlang der Via Appia zur Verfügung stehenden Materials eine wesentliche Rolle gespielt haben (meisterliche Oberflächenbehandlung der Quader, veristische Reliefs, selbst noch als Fragment sprechende Inschriften). Großformatige römische Quader wurden in Venosa für den gesamten Neubau der Abteikirche, sonst besonders als Ausdruck der *Firmitas* von Turmsockeln geschätzt. Dass die antiken Reliefs oft hochgelegen präsentiert wurden, dürfte in der Wertschätzung der Artefakte und dem Wunsch nach öffentlichkeitswirksamer Präsentation begründet sein. Hinzu kommt, dass die antiken Ehrenbogen oder Mausoleen ihre Reliefs häufig erst oberhalb eines Sockels zeigen.

Als Irpinien und die Basilikata in frühnormannischer Zeit, zwischen etwa 1050 und 1100/1110, sowie unter den Staufern und Karl I. von Anjou, zwischen etwa 1230/40 und 1285/1290, wieder stärker in den Fokus des politischen Geschehens rückten, waren die entscheidenden Konzepture bei der Spolienverwendung die Äbtissinnen und Äbte sowie die Bischöfe und das Kapitel der Kathedralen. Es ist auffallend, dass die Antike längs der Via Appia mehrfach als Anker bei politischen Veränderungen diente. So agierten in Venosa die aus der Normandie gekommenen Benediktiner wohl aus Rücksichtnahme auf die örtlichen kulturellen Traditionen und mit der Absicht eines Stabilitätsversprechens an die einheimische Bevölkerung, wobei auch Robert Guiskards Anspruch auf eine architektonische Auszeichnung der frühnormannischen Grablege eine Rolle gespielt haben dürfte. Die normannischen Könige Roger II. und Wilhelm I. setzten 1153 in Melfi ein geschichtspolitisches Zeichen der Wertschätzung und der Kontinuität in einem früheren, längst dezentral gewordenen Herrschaftszentrum. Ähnliche Motivationen dürften Bischof Capuferrus geleitet haben, der ab 1279 für seine in den politischen Umbrüchen geschundene Stadt Benevent das Alte und die Tradition dienstbar zu machen hoffte.

Wenn bereits im hohen und späten Mittelalter Spolien im Sinne einer Geschichtsdidaktik und Erinnerungskultur Verwendung fanden, fällt es schwer, die Neuzeit mit ihrem starken antiquarischen, insbesondere philologischen Interesse davon deutlich abzugrenzen. Manifest wird dies bereits bei den formalen Aspekten der Zweitverwendung. Um das damalige Bauen *all'antica* zu begründen, diente in Süditalien auch die örtliche Romanik

24 Delle Donne, Potere Arcivescovile, 651–662.

25 Kamp, Kirche und Monarchie, 213–216.

26 Martin, Benevento.



**Abb. 8** Venosa, Kathedrale, Spolienquader und Kastenrelief am Campanile nahe des Seiteneingangs, nach 1589



**Abb. 9** Acerenza, Kathedrale, Kastenrelief und andere Spolien an der Südseite des Südwestturms, um 1554/1555

als eine geschätzte Referenz.<sup>27</sup> So reichte in der Basilikata die Verwendung römischer Kastenreliefs an Kathedraltürmen bis weit in die Neuzeit. Aus Wertschätzung vor den Relikten einer als maßstabsetzend empfundenen Zeit und als Kontinuitätsversprechen hat man dort die hochmittelalterliche Art und Weise der Spoliation wiederholt.

Abschließend seien hierfür drei Beispiele kurz vorgestellt. Als die Kathedrale von Venosa ab 1470 vom örtlichen Herzog Pirro del Balzo neu errichtet wurde, erhielt das Portal antike Löwenkulpturen, der erst 1589 begonnene Campanile in der Sockelzone und unweit des Seiteneingangs ein Kastenrelief zweier Römerinnen *capite velato* [Abb. 8].<sup>28</sup> Ähnliches geschah im nahegelegenen Acerenza, wo zwischen 1479 und 1555 die erdbebenzerstörte romanische Kathedrale aufgebaut wurde. Um sich als Stadtherren zu inszenieren, sorgten Graf Mazzeo beziehungsweise Matteo Ferrillo, sein Sohn Giacomo Alfonso Ferrillo (ein gepriesener Literat und Antikensammler) und dessen Frau Maria Balsa sowie Erzbischof Giovanni Michele Saraceno an der Westfassade und am Südwestturm der Kathedrale für eine Präsentation antiken Großquaderwerks, römischer Skulpturen (allein drei Funeralreliefs des Kastentypus und eine Sarkophagfront mit der Darstellung tanzender Eroten) und hochmittelalterlicher Bauskulptur [Abb. 9]. Es kann vermutet werden, dass diese humanistisch gebildeten Auftraggeber sich formal an den vorgestellten hochmittelalterlichen Spolien-Dispositionen orientierten, nun aber im Sinne eines erweiterten didaktischen Konzepts eine Schauffassade historisch bedeutsamer Phasen der Stadtgeschichte Acerenzas in-

<sup>27</sup> De Divitiis, *Memory*, 87–112.

<sup>28</sup> Frenz, *Römische Grabreliefs*, 111, Kat. 57; Todisco, *La scultura*, 51, Taf. XXXIX; Giammatteo, *Spolia*, 32, 34–38, 68–69, 112–113; <http://db.histantarts.it/web/rest/Reperto%20Archeologico/294> (11.02.2024).



Abb. 10 Venosa, Alte Abteikirche, römische Löwen am Eingang der Westfassade, nach 1584

tendierten.<sup>29</sup> Bisweilen erwiesen sich derartige Konzepte der Traditionsbildung als so wirkmächtig, dass man an historischen Bauten mit ostentativer Spolienverwendung eben diese fortzuschreiben bestrebt war. Kehren wir dafür zurück zu der altehrwürdigen Abteikirche SS. Trinità in Venosa.<sup>30</sup> Als diese nach 1584 ihre heutige, straßenseitige Westfassade erhielt, verblendete man die frühnormannische Vorhalle und suchte den Dialog mit dem bereits vorgestellten hochmittelalterlichen Laienportal am Querhaus der *Incompiuta*. In den lokalen Beständen fanden sich noch zwei großformatige antik-römische Löwenskulpturen. Diese Löwen wurden jedoch nicht mehr auf Kämpferhöhe positioniert, sondern flankieren bodennah, in der üblichen Art hochmittelalterlicher Portalanlagen Süditaliens, den mit einem schweren Sturz und schlichtem Blendbogen absichtsvoll romanisierend gestalteten Eingang in die Abtei [Abb. 10]. Dass diese Spolien und die Fassadengestaltung derartig vielschichtig auf den historisch hochbedeutenden Ort einstimmen, setzt bei den damit Adressierten Sensibilität und Seherfahrung voraus.

29 Kappel, Buckelquader, 50, 53; Gelao, La cattedrale, 256–259. Zu diesem Konzept dürften auch weitere Skulpturen gehören, beispielsweise der bärtige Laureatus (heute im örtlichen Museo Diocesano) und ein vollplastischer antiker Löwe (heute auf dem Nordende der Westfassade positioniert).

30 Zum Folgenden: Todisco, La scultura, 22–23 und 35–36; Giammatteo, Spolia, 32.

## Literaturverzeichnis

- Jean-François Bernard, Philippe Bernardi, Philippe Dillmann, Daniela Esposito und Laura Foulquier, Introduction générale, in: Jean-François Bernard, Philippe Bernardi und Daniela Esposito (Hg.), *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso*, Atti del convegno Roma 2008, Rom 2008, 7–15.
- Consuelo Capolupo, Somiglianze e differenze tra le due dirette fondazioni irpine di San Guglielmo da Vercelli: il monastero di Montevergine ed il cenobio del Goletto, in: Alessio Monciatti, Maria Cristina Rossi, Veronica De Duonni und Maria Antonella Madonna (Hg.), *Geografie delle committenze. Dinamismo politico, artistico e culturale nell'Italia centro meridionale (IX–XIV secolo)*, Cerro al Volturno 2021, 121–140.
- Pietro Dalena, Quadri ambientali, viabilità e popolamento, in: Cosimo Damiano Fonseca (Hg.), *Storia della Basilicata*, 2. Il Medioevo, Bari/Rom 2021, 5–48.
- Fulvio Delle Donne, Potere Arcivescovile e autonomia cittadina nella Benevento del XIII secolo, in: *Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci* 45/3, 2004, 651–662.
- Luisa Derosa, La cattedrale normanna di Melfi e il suo campanile, in: Vito Fumarola (Koord.), *Melfi normanna dalla conquista alla monarchia. Convegno internazionale di studio promosso per il millenario di fondazione della città fortificata di Melfi (1018–2018)*, Melfi 2020/2021, Bari 2021, 535–592.
- Bianca De Divitiis, Memory of the Romanesque in Renaissance Southern Italy: From Paper to Stone, in: Konrad Ottenheim (Hg.), *Romanesque Renaissance. Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800–1200) as a Source for a New All'Antica Architecture in Early Modern Europe (1400–1700)*, Leiden/Boston 2021, 87–112.
- Arnold Esch, Wahrnehmung antiker Überreste im Mittelalter, in: Ernst Osterkamp (Hg.), *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin/New York 2008, 3–39.
- Arnold Esch, *Historische Landschaften Italiens. Wanderungen zwischen Venedig und Syrakus*, München 2018.
- Hans G. Frenz, *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*, phil. Diss. Frankfurt am Main 1977.
- Hans G. Frenz, *Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien*, Rom 1985.
- Clara Gelao, La cattedrale nella seconda metà del Cinquecento, in: Pina Belli D'Elia und Clara Gelao (Hg.), *La cattedrale di Acerenza. Mille anni di storia*, Venosa 1999, 250–271.
- Tonia Giammatteo, *Spolia. Il riuso dell'antico a Venosa*, Lavello 2002.
- Hubert Houben, *Die Abtei Venosa und das Mönchtum im normannisch-staufischen Süditalien*, Tübingen 1995.
- Norbert Kamp, *Kirche und Monarchie im staufischen Königreich Sizilien*, Bd. I, 1 Abruzzen und Kampanien, München 1973.
- Kai Kappel, Buckelquader an Sakralbauten Süditaliens – Symbol staufischer Herrschaft?, in: Daniela Christmann, Gabriele Kiesewetter, Otto Martin und Andreas Weber (Hg.): *RückSicht. Festschrift für Hans-Jürgen Imiela zum 5. Februar 1997*, Mainz 1997, 43–58.
- Kai Kappel, *Normannitas* come eredità fragile. *L'Incompiuta* di Venosa, in: *Studi e Ricerche di Storia dell'architettura. Rivista della Società degli Storici dell'Architettura in Italia* 11/2022, 26–43. [http://www.aistarch.org/pdf%20rivista/2%20Kappel\\_11.pdf](http://www.aistarch.org/pdf%20rivista/2%20Kappel_11.pdf) (11.02.2024).
- Lucilla de Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Mailand 1995.
- Lucilla De Lachenal, I Normanni e l'antico. Per una ridefinizione dell'abbazia incompiuta di Venosa in Terra Lucana, in: *Bollettino d'Arte* 81/96–97, 1996, 1–80.
- Lucilla De Lachenal, *L'Incompiuta* di Venosa. Un'abbazia fra propaganda e reimpiego, in: *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge* 110/1, 1998, 299–315.
- Johannes Lipps und Kai Töpfer, Neues zum Grabbau des Marcus Paccius Marcellus im Kloster von San Guglielmo al Goletto, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113/2007, 571–594.
- Marco Lucignano, *Communicare l'assenza. L'Incompiuta* di Venosa tra conservazione e innovazione, Neapel 2021, 142–147.

- Maria Luisa Marchi (Hg.), *Via Appia Regina Viarum*. Ricerche, contesti, valorizzazione. Atti del Convegno, Melfi–Venosa 2017, Venosa 2019.
- Maria Luisa Marchi, *Appia Antica*. La *Regina Viarum* in Lucania. Dall’Ofanto al Bradano, Venosa 2019.
- Jean-Marie Martin, Lemma Benevento, in: *Federiciana*, 2005, [https://www.treccani.it/enciclopedia/benevento\\_%28Federiciana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benevento_%28Federiciana%29/) (11.02.2024).
- Hans-Rudolf Meier, *Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*, Berlin 2020.
- Patrizio Pensabene, Contributo per una ricerca sul reimpiego e il „recupero“ dell’Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell’architettura normanna, in: *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte* 3/13, 1990, 5–118.
- Pierfrancesco Rescio, *Via Appia*. Strada di imperatori, soldati e pellegrini. Guida al percorso e agli itinerari, Fasano 2017.
- Marcello Rotili, Nuovi dati sulla cattedrale di Benevento, in: Anna Maria D’Achille, Antonio Iacobini und Pio Francesco Pistilli (Hg.), *Domus sapienter staurata*. Scritti di storia dell’arte per Marina Righetti, Mailand 2021, 47–61.
- Luigi Todisco, L’antico nel campanile normanno di Melfi, in: *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen Âge. Temps modernes* 99/1987, 123–158.
- Luigi Todisco, *La scultura romana di Venosa e il suo reimpiego*, Rom 1996.
- Luigi Todisco, *I leoni funerari romani di Benevento e dell’Irpinia*, Rom 2018.
- Max Wegner, *Spolien-Miszellen aus Italien*, in: *Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Münster* (Hg.), *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, Köln/Graz 1958, 1–16.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 © Michelle Grau, Berlin; Abb. 2–3, 5–6, 8–10 © Kai Kappel, Berlin; Abb. 4 © Margherita Tabanelli, Berlin/Rom; Abb. 7 © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Foto: Marcello Leotta.

## Maßwerk als Gitter und Schleier. Durchsichtigkeit und Durchlässigkeit in Kapellen des 13. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland und England

Kapellen als liturgisch separat genutzte Annex- oder Erweiterungsräume mittelalterlicher Kirchenbauten haben seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden,<sup>1</sup> so auch diejenige unseres Jubilars.<sup>2</sup> Üblicherweise wurden solche Kapellen als in sich geschlossene Anbauten an größeren Kirchen ausgeführt oder zwischen die Strebebögen eines bestehenden Baus gesetzt, dessen Außenwände in die neuen Kapellen geöffnet wurden. So entstand eine Form von Raumaschen mit Seitenwänden und in Fenster geöffneten Außenmauern.<sup>3</sup> Diese Konstruktionsweise findet sich auch bei den Reihen von Kapellen, die ab der Mitte des 13. Jahrhunderts, oft gemeinsam konzipiert, aber stückweise ausgeführt, nachträglich an ältere Langhäuser angefügten wurden, mit den Langhauskapellen der Kathedrale von Notre-Dame in Paris als dem wohl frühesten, prägenden Beispiel ab circa 1225.<sup>4</sup> Jede dieser Kapellen war mit einem Altar an der Ostwand sowie, wenn noch vorhanden, einer Piszina, einer Kredenznische oder einem Schrank für liturgische Geräte ausgestattet und konnte so der ab dem frühen 13. Jahrhundert gestiegenen Nachfrage nach Privat- beziehungsweise Votivmessen dienen.<sup>5</sup> Zudem fungierten diese Kapellen auch als Stätten des Begräbnisses und der Memoria ihrer Stifter und deren Familien.<sup>6</sup>

Eine kleine, besonders auffällige Gruppe solcher Kapellen entstand am Ende des 13. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu den üblichen, in sich separierten Kapellenräumen öffnen sich diese Kapellen ineinander durch das ungewöhnliche Motiv eines filigranen Gitters aus Maßwerk über einer geschlossenen Sockelwand. Die Maßwerke nehmen die Formationen in den Fenstern der anschließenden Außenwände auf, sodass ein auf drei Seiten durchfensterter Raum entsteht, nur dass in den Gitterarchitekturen zwischen den Kapellen das Glas als trennendes oder auch schützendes Element fehlt. Auf diese Weise changieren die durch ihre Gitter- oder Schleiermaßwerke durchlässigen Kapellenwände zwischen Raumgrenze und Raumöffnung.

Die Gruppe dieser besonderen Kapellen ist trotz ihrer strukturellen Ähnlichkeiten erstaunlich weit über Europa verstreut. Es handelt sich um die Langhauskapellen der Ka-

1 Doquang, *Status and Soul*; Grewolls, *Kapellen*; Kroesen, *Seitenaltäre*; Luxford und McNeill, *Medieval Chantry*; Roffey, *Chantry Chapels*; s.a. monografische Studien zu Kapellen an einzelnen Bauten, zum Beispiel von Kristina Krüger zu Autun und Auxerre oder von Nicolas Asseray zu Amiens. Dieser Aufsatz beruht auf Forschungen der Verfasserin zu den Langhauskapellen des Mainzer Doms, die demnächst in einer Monografie vorgestellt werden; vgl. Engel, Mainz als Schaltstelle.

2 Freigang, *Chapelles latérales*.

3 Grewolls, *Kapellen*, 19–45 unterscheidet zwischen den nachträglich angefügten Kapellenanbauten und Ein-satzkapellen, die schon beim Bau einer Kirche zwischen den nach innen gezogenen Strebebögen angelegt wurden, als dem späteren Typus.

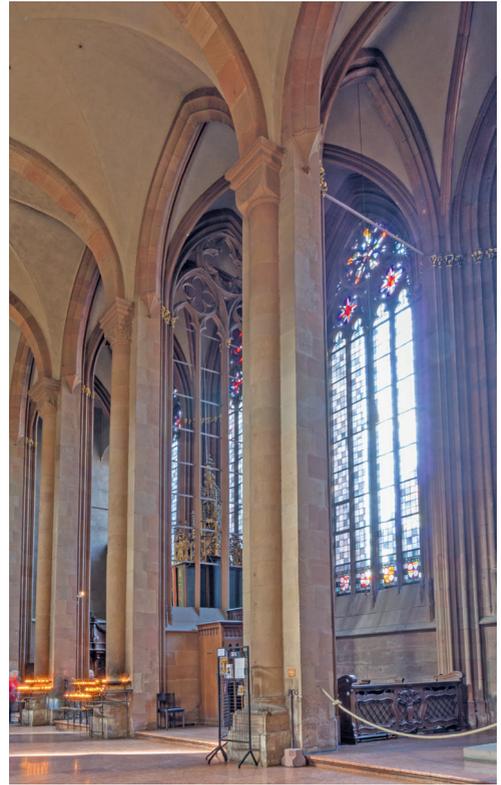
4 Kroesen, *Seitenaltäre*, 53–64; McNeill, *Prehistory of the Chantry*, 21–24. Zu den Langhauskapellen von Notre-Dame in Paris s. Doquang, *Lateral Chapels*; Freigang, *Chapelles latérales*.

5 Zur Entwicklung der Privatmesse als Vorsorge für das Seelenheil s. Angenendt, *Geschichte der Religiosität*, 496–497, 714–716; Angenendt, *Missa specialis*. Zum Zusammenhang zwischen der Stiftung einer Privatmesse beziehungsweise einer Altarpfründe oder eines Benefiziums und einer Kapelle s. Freigang, *Chapelles latérales*, 528–530; Kroesen, *Seitenaltäre*, 10–12; McNeill, *Prehistory of the Chantry*, 1–4, 12–13.

6 Douang, *Status and Soul*; Freigang, *Chapelles latérales*, 532–535.



**Abb. 1** Coutances, Kathedrale, Langhaus, Südseite, Seitenkapelle



**Abb. 2** Mainz, Dom, Langhaus, Nordseite, Seitenkapellen

thedrale von Coutances in der Normandie [Abb. 1], die nördlichen Langhauskapellen des Mainzer Doms am Mittelrhein [Abb. 2] und die Querhauskapellen der Kathedrale St-Nazaire von Carcassonne im Languedoc [Abb. 3]. Ein Zusammenhang dieser ungewöhnlich konstruierten Kapellen wurde schon früh vermutet, wenn auch bis heute keine Erklärung dafür vorgelegt werden konnte.<sup>7</sup> Christian Freigang geht in seinem Grundlagenwerk zur gotischen Architektur in Südfrankreich darauf ein und spricht das chronologisch ungeklärte Verhältnis der drei Kapellenlösungen an.<sup>8</sup> Für Carcassonne kann Freigang die zeitliche Stellung der Querhauskapellen von St-Nazaire klären: Sie entstanden mit den Querarmen im Anschluss an den circa 1280 begonnenen Chor, das Nordquerhaus wohl in den 1290er Jahren unter Bischof Pierre de la Chapelle-Taillefert (1291–1298), das Südquerhaus im Anschluss daran unter Bischof Pierre de Rochefort (1300–1322), unter dem auch die Einwölbung und Verglasung der Ostteile erfolgte.<sup>9</sup>

Die Datierung der Langhauskapellen von Coutances ist dagegen bis heute umstritten. Inschriften überliefern in vier der Kapellen auf der Nordseite, dass sie von Bischof Jean d'Essey (1251–1274) zu Ehren jeweils eines Heiligen gestiftet wurden, dem wohl der ent-

7 Arens, Dom zu Mainz, 69.

8 Freigang, *Imitare ecclesias*, 303, 343; s.a. ders., *Chapelles latérales*, 538–539.

9 Freigang, *Imitare ecclesias*, 335–342.



Abb. 3 Carcassonne, St. Nazaire, Vierung und Nordquerhaus mit Ostkapellen

sprechende Altar geweiht wurde.<sup>10</sup> Deshalb schlussfolgert Lindy Grant, dass die Kapellen von Coutances noch in der Amtszeit dieses Bischofs circa 1270 begonnen wurden und weist die ersten Kapellen der Nordseite aus stilistischen Gründen der Bauhütte des Chores der Kathedrale von Sées zu.<sup>11</sup> Dieser wiederum entstand ab circa 1260 und wurde unter Bischof Jean de Bernières (1278–1293) vollendet; der Hochaltar von Sées wurde 1310 geweiht.<sup>12</sup> Die etwas späteren Kapellen der Südseite des Langhauses von Coutances könnten unter Bischof Robert d’Harcourt (1291–1315) entstanden sein.<sup>13</sup> Vincent Juhel dagegen interpretiert die Inschriften in den nördlichen Kapellen als Verweis auf Seelgerüststiftungen des Bischofs Jean d’Essey für die Einrichtung von Altarpfründen, während er die bauliche Konstruktion aller Langhauskapellen von Coutances auf das frühe 14. Jahrhundert datiert.<sup>14</sup> Die Mainzer Langhauskapellen schließlich

entstanden, dank der Quellenlage gut belegt, auf der Nordseite zwischen 1279 und 1293, wobei die von offenen Maßwerkgittern voneinander geschiedenen Kapellen zur Neukonzeption in einem zweiten Bauabschnitt nach 1285 gehören.<sup>15</sup>

Die ersten Langhauskapellen von Coutances können folglich kurz vor denjenigen in Mainz entstanden sein, während die Querhauskapellen in Carcassonne wohl das späteste Beispiel der durch offene Maßwerkgitter verbundenen Kapellen darstellen. Allerdings gibt es auch signifikante Unterschiede in Gestaltung und Erhaltungszustand innerhalb dieser Gruppe. Bei Coutances und Mainz handelt es sich um eine Serie von jeweils sechs (Coutances) beziehungsweise sieben (Mainz) Kapellen, die nachträglich an die Seitenschiffe des

10 Zum Beispiel: „Hanc capellam dotavit Johannes de Esseio [...] in honorem Bartholemi apostoli“, zit. nach Juhel, *Peintures murales*, 93, Anm. 24; vgl. Bouet, *Coutances*, 171 mit Abb., auf der die Widmungsinschrift für die Kapelle St. Andreas zu erkennen ist.

11 Grant, *Architecture and Society*, 216–217; dies., *La cathédrale*, 38. Eine Datierung ab circa 1270 vertritt auch Anne Prache, *Gothique rayonnant*, 158.

12 Grant, *Architecture and Society*, 213.

13 Baylé, *Coutances*, 163.

14 Juhel, *Peintures murales*, 93. Tatsächlich kann die Stiftung eines Messstipendiums oder Benefiziums, allgemein „capella“ in den Quellen genannt, dem tatsächlichen Bau einer Kapelle um etliche Jahre vorausgehen, siehe Douang, *Lateral Chapels*, 144; Freigang, *Chapelles latérales*, 528–530.

15 Engel, *Mainz als Schaltstelle*, 131–139.



**Abb. 4** Coutances, Kathedrale, Langhaus, Nordseite, Seitenkapelle

älteren Langhauses angebaut wurden, in beiden Fällen zuerst auf der Nord-, dann auf der Südseite. Die Kapellen öffnen sich in voller Höhe und Breite des jeweiligen Joches in die Seitenschiffe. Sie sind durch Sockelmauern voneinander getrennt,<sup>16</sup> auf denen sich die freistehenden, offenen Maßwerkgerüste erheben.<sup>17</sup> Die in Coutances auf der Nordseite dreibahnigen, auf der Südseite vierbahnigen Maßwerke variieren von Kapelle zu Kapelle und nehmen nur teilweise die Maßwerkzeichnungen der Fenster in den Außenwänden auf; in Mainz sind beziehungsweise waren die Maßwerkbrücken vierbahnig und entsprachen den Kapellenfenstern. In beiden Fällen entstand durch die volle Öffnung der Kapellen zu den Seitenschiffen und die optische Durchlässigkeit der Kapellen untereinander der Eindruck eines zu fünf Schiffen erweiterten Langhauses. Auffällig ist die Integration von Altären und mit Maßwerkpaneelen geschmückten Altarretabeln, die in Coutances in jeder Kapelle in die umlaufende Blendarkatur der Sockelzone eingefügt sind, ebenso wie Piszinen und Wand-schränke an den Außenwänden. In Mainz traten solche integrierten Altarretabel ebenfalls

<sup>16</sup> In Mainz sind diese Sockelmauern nur noch in jeder zweiten Kapelle erhalten.

<sup>17</sup> In Mainz sind diese Maßwerkgerüste in den Kapellen der Nordseite durch Baubefunde und historische Ansichten ab der vierten Kapelle von Osten belegt, in der sechsten Kapelle von Osten wurde das Gerüst wiederhergestellt, siehe Engel, Mainz als Schaltstelle, 130–139 sowie die ausstehende Monografie der Verfasserin.

auf, allerdings erst in den Kapellen auf der Südseite des Langhauses, wo wiederum auf die Maßwerkgitter zugunsten einfacher, großer Bogenöffnungen über den Sockelwänden zwischen den Kapellen verzichtet wurde.<sup>18</sup>

Darüber hinaus stellte sich den Bauleuten der Kapellen in Mainz und Coutances die Aufgabe, den Schub der bereits vorhandenen, dreischiffigen Langhausarchitektur mit ihren Gewölben statisch abzufangen. In Coutances griff man dafür zu einer aufwendigen Lösung, die geschickt die eigentliche Massivität der Trennwände zwischen den Kapellen verschleierte. Der Scheidbogen von der jeweiligen Kapelle in das entsprechende Seitenschiffsjoch ist zu einer breiten Wandzunge erweitert, begleitet von Kantendiensten, und abgeschlossen mit einem schmalen, quergestellten Tonnengewölbe. Daran schließt sich mit einem eigenen, schmalen Kreuzrippengewölbe eine geschlossene Wandzone mit einer Blendarkatur an, die sich auf der Außenseite, zu den Fenstern hin, wiederholt. Dazwischen bilden vielfältige Dienstbündel und Bogenläufe in der Art eines Wandrahmensystems<sup>19</sup> eine profilierte Rahmung für das Maßwerkgerüst, das sich nur in der Mitte der Trennwand zwischen den Kapellen öffnet. Im Gewölbe dieser komplexen Kapellenarchitektur [Abb. 4] entsteht auf diese Weise eine raffinierte Staffelung zwischen einem wie ein Baldachin in der Mitte über den Maßwerkgerüsten eingehängten, quadratischen Kreuzrippengewölbe, das im Norden und Süden flankiert wird von den schmalen, leicht nach oben geschobenen Gewölbeabschnitten sowie den wiederum niedrigeren Quertonnen, die zu den Seitenschiffen vermitteln. Die überaus feingliedrigen Dienstbündel und Bogenprofile haben einander entsprechende Zuschnitte, sind aber an den rundgliedrigen Hauptdiensten mit kleinen Kapitellen ausgestattet, die in den Höhen gestaffelt sind. Dadurch sowie durch die prominenten Schlusssteine, die jedes der drei Kreuzrippengewölbe schmücken, wird die Kompartimentierung der miteinander verschränkten Raumabschnitte in jeder einzelnen Kapelle unterstrichen. Die Langhauskapellen der Kathedrale von Coutances stellen folglich außerordentlich komplex durchdachte Meisterwerke einer auf Raffinement angelegten Rayonnant-Kunst dar.<sup>20</sup> Bezeichnenderweise ist diese aufwendig gestaltete Architektur bei den etwas späteren Kapellen auf der Südseite des Langhauses von Coutances vereinfacht: Die rahmenden Wandstreifen zu Seiten der Maßwerkgerüste erhalten nur noch in der Sockelzone eine Blendarkatur und werden, wie die Scheidbögen, mit schmalen Quertonnen eingewölbt [Abb. 1].

In Mainz war die Lösung für die statische Sicherung und zugleich ästhetische Gestaltung etwas weniger raffiniert, aber technisch kühner [Abb. 2]. Die alten Seitenschiffmauern wurden bis auf die Halbsäulen mit ihren Rücklagen zwischen den Jochen entfernt. Zu den Kapellen hin wurden anstelle von verstrebbenden Mauerzungen nur Halbpfeiler mit aufwendigen Profilverläufen aus Diensten zwischen tiefen Kehlen angesetzt.<sup>21</sup> Die Arkaden zwischen den Kapellen wurden vollständig geöffnet beziehungsweise mit Maßwerken in der vollen Breite gefüllt und die Kapellen mit jeweils einem quadratischen Kreuzrippengewölbe überdeckt. Die noch vorhandenen, wohl originalen Eisenanker zeugen davon, dass diese mitsamt dem Maßwerk für die Stabilisierung nicht nur der Kapellen, sondern auch der angrenzenden Seitenschiffgewölbe dienen sollten.

18 Engel, Mainz als Schaltstelle, 138. Die zwei erhaltenen Retabel aus den Mainzer Südkapellen sind im dortigen Dom- und Diözesanmuseum ausgestellt.

19 Den Begriff des „Wandrahmensystems“ führte Christian Freigang ein, im Anschluss an eine Begriffsbildung von Nikolaus Zaske für die Backsteinbaukunst, Freigang, Changes in Vaulting, 67; Freigang, Imitare ecclesias, 305–309.

20 Vgl. Engel, Raffinement und Reduktion.

21 Die Kapellen auf der Südseite des Mainzer Langhauses sind mit gänzlich anders gestalteten, reduzierten Halbpfeilern ausgestattet, siehe Engel, Mainz als Schaltstelle, 136–137, 147.



Abb. 5 Troyes, St.-Urbain, Chor, Südseite

Auch in Carcassonne [Abb. 3] kamen Eisenstreben reichlich zum Einsatz, allerdings wurden die Kapellen an der Ostseite des Querhauses im Bauprozess bereits mitgebaut, je drei Kapellen an jedem Querarm. Das Aufrissystem ist aus den Seiten des Chorpolygons entwickelt.<sup>22</sup> Die Sockelmauern werden umlaufend mit einer Blendarkatur aus hochrechteckigen Wandpaneelen gegliedert, deren Stäbe sich in das Maßwerk der darüberliegenden Fenster an den Ostwänden beziehungsweise der Maßwerkgitter zwischen den Kapellen fortsetzen. Eingebaute Altarretabel gibt es dort nicht, wohl aber Pizinen. Die Kapellen werden von querrchteckigen Kreuzrippengewölben abgeschlossen. Schmale Joche mit hohen Rundpfeilern sind westlich zum Mittelschiff der Querarme hin eingeschaltet, und alle Raumteile sind als Hallenstruktur auf der gleichen Höhe gewölbt. Die Ausdünnung der Bauglieder und die Stringenz in der Verklammerung der Raumabschnitte ist in den Ostkapellen und Ostteilen von St-Nazaire in Carcassonne gegenüber

Coutances und Mainz nochmals auf die Spitze getrieben worden.

Christian Freigang weist darauf hin, dass die Öffnungen zwischen Kapellen über nicht verglasten Maßwerkbrücken innerhalb der südfranzösischen Gotik in gewisser Weise eine Parallele in den Umgangskapellen des Chores der Kathedrale von St-Etienne in Toulouse haben, wenn auch in kleinerem Maßstab:<sup>23</sup> Entstanden in den 1280er Jahren bis circa 1300,<sup>24</sup> wurden dort in den Blendarkaturen der Sockelwände die rückwärtigen Wandflächen herausgenommen, sodass Durchgänge zwischen den Kapellen entstehen, und darüber sind in den Blendmaßwerken der Trennwände einzelne Fensterbahnen geöffnet. Die so entstandenen Maßwerkschleier könnten von der singulären Lösung des in jeder Hinsicht innovativen, zwischen 1261 und 1266 errichteten Chores von St-Urbain in Troyes angeregt worden sein.<sup>25</sup> Dort wiederum öffnen sich über geschlossenen Sockeln die Zwickelwände zwischen dem Binnen- und den beiden Nebenchören jeweils mit einem gedoppelten Maßwerkfenster ohne Glasfüllung [Abb. 5]. Über die hinter den geschlossenen Sockelmauern verborgenen Treppenspindeln war es möglich, auf die schmalen Plattformen zwischen den

22 Freigang, *Imitare ecclesias*, 330–334.

23 Ebd., 301–302.

24 Ebd., 134–150.

25 Ebd., 302–303.

Maßwerkbrücken zu gelangen, von denen man gleichermaßen Richtung Hochaltar wie Nebenchor agieren konnte, zum Beispiel für Lektoren oder Chorsänger.<sup>26</sup>

Wie die bis zum Extrem verfeinerte Rayonnant-Architektur von St-Urbain in Troyes könnte schließlich die gestalterische Idee, Maßwerk ohne Verglasung als durchlässiges Gitter in einer Fenster- oder Türöffnung einzusetzen, aus dem Pariser Umfeld stammen, dem Experimentierfeld mit den neuen Möglichkeiten des immer komplexeren Maßwerks schlechthin – auch wenn die relevanten Bauten nur noch durch historische Bildquellen zu erschließen sind.<sup>27</sup> Um 1230 muss dort schon der zweigeschossige Narthex fertiggestellt gewesen sein, der an den Rundbau der Templerkirche des 12. Jahrhunderts angebaut wurde. Er zeigte nicht nur im Obergeschoss riesige, vierbahnige Maßwerkfenster, sondern auch die Wandflächen im Erdgeschoss waren in zweibahnige Maßwerkbrücken geöffnet, durch die man die Vorhalle betrat.<sup>28</sup> Im Kreuzgang des 1262 gegründeten Collège de Cluny in Paris bestanden die Innenwände vollständig aus offenen Maßwerkpaneelen.<sup>29</sup> In filigranes Maßwerk aufgelöste Wände – auch ohne Glas – gehörten also zu den Erzeugnissen des Pariser Rayonnant und seines Umfelds, ebenso wie die kulissenartigen Durchblicke zwischen Wand- und Raumschichten.<sup>30</sup>

Was war der praktische Nutzen dieser aufwendigen Konstruktionen, was rechtfertigte den technischen und sicher auch ökonomischen Aufwand – abgesehen von der Virtuosität dieser offenen Maßwerkstrukturen, die schon zu ihrer Entstehungszeit Bewunderung ausgelöst haben dürfte?<sup>31</sup> Deren gestalterische Raffinesse verleitet die Kunstgeschichte noch heute gelegentlich dazu, zur Metapher des „Maßwerkschleiers“ anstelle des eher technischen Begriffs des Gitters zu greifen.<sup>32</sup> Die Beispiele aus dem Chor von St-Etienne in Toulouse oder aus St-Urbain in Troyes legen nahe, dass es um Kommunikation ging: zwischen Räumen oder zwischen Personen, die von dem einen in den angrenzenden Raum gelangen oder dorthinein wirken wollten. Die Maßwerkgeritter zwischen den Kapellen von Coutances, Mainz oder Carcassonne bieten diesen Vorteil nur eingeschränkt: Die hohen, geschlossenen Sockelwände, vor denen die Altäre stehen beziehungsweise standen, sind gerade nicht durchbrochen, sondern dienen als Sichtschutz und definieren die einzelnen Kapellen als separate Raumeinheiten für die Priester und die kleine, exklusive Gruppe, die Zugang zu der jeweiligen Kapelle hatten. Zudem muss man rekonstruieren, dass die Kapellen nach außen, zu den Seitenschiffen, durch Schranken verschlossen waren. Allerdings handelte es sich wohl meist eher um Gitter, die eine gewisse Durchsicht in das Kapelleninnere erlaubten.<sup>33</sup>

Lichtdurchlässigkeit könnte einer der wesentlichen praktischen wie ästhetischen Vorzüge der geöffneten Maßwerkgeritter zwischen den Kapellen gewesen sein. Durch den Einbau der Kapellen wurden die Fenster der Seitenschiffswände nach außen verlegt, was bei geschlossenen Seitenwänden zu einer Reduktion des Lichteinfalls bis in die Seitenschiffe führen konnte.<sup>34</sup> Sind die Trennwände zwischen den Kapellen jedoch geöffnet, wie in Cou-

26 Olympios, *Architecture and liturgy*.

27 Engel, Mainz als Schaltstelle, 146. Zum Pariser Rayonnant siehe Paris. *Ville rayonnante*; Sandron, Paris gothique.

28 Branner, St Louis, 72; Cohen, *Sainte-Chapelle*, 47.

29 Cohen, *Great 13th-Century Chapels*, 97–98.

30 Vgl. Engel, *Raffinement und Reduktion*, 73–76.

31 Vgl. Engel, *Virtuosentum*, 90–93.

32 Zum Beispiel Freigang, *Imitare ecclesias*, 302.

33 Doquang, *Status and Soul*, 103; Freigang, *Chapelles latérales*, 538.

34 Andererseits konnten die größeren Fenster neuer Seitenkapellen gegenüber den kleineren Seitenschiffsfenstern der alten Langhäuser auch mehr Lichtfülle für den Innenraum mit sich bringen, Doquang, *Lateral Chapels*, 140.

tances, Mainz oder Carcassonne, so flutet das Licht von den Fenstern durch die Maßwerk-gitter frei in den Raum<sup>35</sup> – was auch für Kerzenlicht gilt, das im Dunkeln aus den Kapellen fast ungehindert herausströmen kann.

Hinzu kommt der akustische Effekt, die Durchlässigkeit für Stimmen und Klänge für die in den Kapellen gesprochenen Gebete und Gesänge, die sich, wie das Licht, durch die offenen Gitter und Wände in dem umgebenden Kirchenraum ausbreiten. Der außen vor der Kapelle, in den Seitenschiffen der Kirche stehende Besucher konnte folglich an der im Kapelleninneren vollzogenen Liturgie teilhaben und wurde umgekehrt selbst dazu bewegt, mitzubeten oder ein Gebet für das Seelenheil eines dort Bestatteten beziehungsweise Kommemorierten zu sprechen.<sup>36</sup> Die Kapellen wurden so, gerade durch ihre durchsichtigen und durchlässigen Wände, nicht nur in den visuellen Raum, sondern auch in den Klangraum integriert, der sich in und um eine große Kirche des Mittelalters ausspannte, immer auch einen Widerhall der himmlischen Harmonie bildend, und der in jüngster Zeit verstärkt von der Forschung interdisziplinär untersucht wird.<sup>37</sup> In dieser Hinsicht ist die Bewertung der schon von Mailan Doquang im Hinblick auf ihre bildkünstlerische Ausstattung als „Multi-media Ensemble[s]“ angesprochenen Seitenkapellen noch zu ergänzen.<sup>38</sup>

Auffälligerweise wurden die großen Kapellenreihen ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vor allem an Kathedralen und Pfarrkirchen angebaut.<sup>39</sup> Deren Langhäuser waren Räume der Öffentlichkeit, die vielen Besuchern und Laien zugänglich waren. Aus dem Spätmittelalter wissen wir, dass die Gläubigen von Altar zu Altar, von Messfeier zu Messfeier umherwanderten,<sup>40</sup> wie ein Zitat von Thomas Cranmer, Erzbischof von Canterbury (1533–1556), verdeutlicht: „What made the people run from their seats to the altar, and from altar to altar, and from sacring (as they call it) to sacring, peeping, tooting and gazing at that thing which the priest held up in his hands [...]“.<sup>41</sup> In den Kathedralen mit ihren vielen Haupt- und Nebenaltären konnten liturgische Gebets- und Messfeiern parallel stattfinden, aber die Reihenfolge der Eucharistiefiern mit dem zentralen Element der Elevation der Hostie war reguliert und gestaffelt.<sup>42</sup> Gesungene Messen mit mehrstimmigem Chorgesang waren weitgehend dem Kapitel im Chorgestühl des Hochchores vorbehalten, während die Liturgie in den Seitenkapellen nur gesprochen wurde, begleitet von einstimmigem Gesang, gelegentlich von einer transportablen Orgel.<sup>43</sup> Wie aus englischen Beispielen bekannt ist, gab es sogar Wanddurchbrüche zwischen Kapellen oder von diesen in den Kirchenraum mit Durchblicken zu den Nachbar- oder Hochaltären, sogenannten *squints*, die es den Priestern erlaubten, sich in ihren liturgischen Handlungen abzustimmen.<sup>44</sup> Eine

35 Vgl. Freigang, Chapelles latérales, 538.

36 Doquang, Status and Soul, 96–99, 103, 118.

37 Vgl. Bruggisser-Lanker, Den Himmel öffnen; Freigang, Cloches, sons et clochers; Reitemeier, Städtische Pfarrkirchen.

38 Doquang, Status and Soul, 104–117.

39 Grewolls, Kapellen; Kroesen, Seitenkapellen; Luxford und McNeill, Chantry Chapels; Roffey, Chantry Chapels.

40 Kroesen, Seitenaltäre, 23.

41 Duffy, Stripping of the Altars, 98, mit dem Zitat aus: Miscellaneous Writings and Letters of Thomas Cranmer, hg. von J. E. Cox, London 1846, 442.

42 Duffy, Stripping of the Altars, 97–98.

43 Das geht aus der Untersuchung der liturgischen Musik in Notre-Dame in Paris hervor, Wright, Music and Ceremony, 128–149; vgl. Duffy, Stripping of the Altars, 117–118; Christian Freigang, Notre-Dame in Paris. Zur Interdependenz von architektonischen und musikalischen Sphären, Vortrag auf dem VI. Forum Kunst des Mittelalters, Sektion Klang und Hören, Frankfurt am Main 29.09.2022.

44 Roffey, Constructing the Vision; Roffey, Medieval Chantry Chapel.



Abb. 6 Caen, St.-Étienne, Chorumgang mit Kapellen



Abb. 7 Bayeux, Kathedrale, Chor, Südseite, Seitenschiff mit Kapelle

ähnliche Funktion könnten auch die Maßwerkgitter zwischen den Kapellen in Coutances, Mainz oder Carcassonne gehabt haben.

Betrachtet man die zwischen Öffnen und Verschließen changierenden Maßwerkschleier in Coutances, Mainz und Carcassonne unter diesem erweiterten Blickwinkel, so wird deutlich, dass diese raffinierten Gitterstrukturen zwischen aneinander grenzenden und zugleich miteinander kommunizierenden Raumkompartimenten nicht nur eine gestalterische Aufgabe für ehrgeizige Architekten waren, sondern auch von praktischem und sogar spirituellem Vorteil für die Auftraggeber sein konnten, seien sie Kleriker oder Laien.<sup>45</sup> In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, den Blick über die bisher betrachteten Beispiele des französischen Rayonnant und seiner rheinischen Ableger hinaus zu weiten. Schon Lindy Grant hat darauf verwiesen, dass es sich bei den Langhauskapellen von Coutances um eine „new Rayonnant interpretation“ einer älteren Tradition in der Normandie handelt.<sup>46</sup> Im Chorumgang von St-Etienne in Caen, dem Grant eine Schlüsselrolle für die Architekturgeschichte der Normandie zuweist und ihn in die 1180er Jahre datiert, sind die Trennwände zwischen den Kranzkapellen über den Sockelmauern mit unverglasten

45 Tatsächlich stammen viele der Stiftungen für Kapellen an Kathedralen von den Klerikern der Domkapitel, auch für Laien-Mitglieder ihrer Familien, siehe Doquang, *Status and Soul*, 98–102; Freigang, *Chapelles latérales*, 532–535 sowie die Forschungsergebnisse der Verfasserin für Mainz.

46 Grant, *Architecture and Society*, 216; vgl. bereits Branner, *St Louis*, 109, Fn. 45.



**Abb. 8** Chichester, Kathedrale, Langhaus, Nordseite, Seitenkapellen

die erste Kapelle im Osten auf der Nordseite bilden die Kapellen von Chichester doppeljochige Räume. Wie in Coutances, wurden schon beim Bau Altarretabel an den jeweiligen Ostwänden der Kapellen mit eingerichtet, bestehend aus einer Art von Plattenmaßwerk: einer Blendarkatur, die mit darüber liegenden Vierpässen in die Wandfläche eingetieft ist. Die beiden Doppelkapellen der Nordseite können aufgrund der Quellenlage zwischen circa 1258 und 1262 datiert werden. Sie öffnen sich, wie in Mainz, mit aufwendig profilierten Halb- und Wandpfeilern und weit gespannten Scheid- und Gurtbögen in das Seitenschiff sowie zueinander und werden von Kreuzrippengewölben überspannt. Die mittlere Arkade zwischen den beiden Kapellen integrierte ursprünglich das Altarretabel der westlichen Kapelle über einer Sockelwand [Abb. 8]. Die davon erhaltenen Fragmente zeigen, dass über

Lanzettfenstern ineinander geöffnet [Abb. 6].<sup>47</sup> Wie in dem sehr ähnlich angelegten Chor von Ste-Madeleine im burgundischen Vézelay,<sup>48</sup> leitet Grant diese Lösung von den Umgangskapellen in St-Denis ab.<sup>49</sup> Ausgehend von St-Etienne in Caen entstanden im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine Reihe von Kapellen in der Normandie, die sich in immer steileren Lanzettfenstern oder Doppellanzetten zueinander oder in Seitenschiffe öffnen, besonders an den Schnittstellen zwischen Langchor und Querhäusern, wie in den Kathedralen von Rouen oder Bayeux [Abb. 7].<sup>50</sup>

Die erstaunlichsten Parallelen zu Coutances finden sich jedoch in Südengland. Auch dort wurde bereits im frühen 13. Jahrhundert mit Öffnungen zwischen Kapellen experimentiert, wie in der Marienkapelle im Osten des Retrochores der Kathedrale von Winchester, die durch eine ungewöhnliche Art von Schallöffnungen hinter einer reichen Blendarkatur in ihren Seitenwänden in die beiden sie flankierenden Kapellen geöffnet ist.<sup>51</sup> In der Kathedrale von Chichester schließlich wurden – als einziger Domkirche in England – ab den 1250er Jahren bisher kaum beachtete Langhauskapellen angebaut.<sup>52</sup> Bis auf

47 Grant, *Architecture and Society*, 98.

48 Timbert, *Vézelay*, 108–111, 232, 248, datiert die Umgangskapellen in Vézelay in die 1170er Jahre.

49 Grant, *Architecture and Society*, 98: „[...] an interpretation in stone of the low wooden work or metal screens that must have divided the cells of the outer ambulatory at Saint-Denis into separate chapels“.

50 Grant, *Architecture and Society*, 136–137 (zu Rouen), 186–187 (zu Bayeux).

51 Draper, *Retrochoir Winchester*, 3–4.

52 Engel, *Nave Chapels Chichester*.

dem Retabel die Arkade geöffnet war, sodass sich in Chichester ein ähnlicher Brückeneffekt zwischen den Kapellen wie in den Kapellen in Coutances ergab – nur ohne Maßwerkfüllung.

Die Vielzahl der Experimente von gitter- oder brückenartigen Öffnungen zwischen Kapellen in den in engem künstlerischen und personellen Austausch stehenden Gebieten in Südengland und der Normandie legen nahe, dass die variantenreiche Lösung in den Seitenkapellen des Langhauses von Coutances ab den 1270er Jahren aus früheren, anglo-normannischen Anregungen schöpfen konnte. Hinzu kam das neue Element des in der Pariser Region geprägten Rayonnant-Maßwerks, das ab den 1240/50er Jahren in der Normandie rezipiert wurde, zuerst in der Kathedrale von Évreux oder den Langhauskapellen der Kathedrale von Rouen.<sup>53</sup> Ähnlich wie im 1229 endgültig in das französische Kronland integrierten Languedoc,<sup>54</sup> setzte sich in der bereits 1204 von Philippe Auguste eroberten Normandie erst mit dem durch grafische Mittel nicht nur entwerfbaren, sondern auch leicht transportierbaren „Baukasten“ der Rayonnant-Gotik ein neuer Stil durch.<sup>55</sup> Er wurde zwar als „opus francigenus“ konnotiert,<sup>56</sup> tatsächlich aber bildete sich auf seiner Grundlage ab der Mitte des 13. Jahrhunderts eine Art von internationalem Standard für die europäische Architektur aus – kreativ beständig weiterentwickelt von miteinander bestens vernetzten Baumeistern und ihren Auftraggebern.<sup>57</sup> Auch die Mainzer Langhauskapellen entstanden im Zuge eines solchen Austauschprozesses mit Bauhütten in Paris und der Normandie.<sup>58</sup> Die Idee, Kapellen mithilfe von filigranen Maßwerkgittern zu durchsichtigen und durchlässigen Räumen zu transformieren, gehörte zu der an Innovationen besonders reichen Zeit um 1300, die die Forschung sicher noch lange beschäftigen wird.<sup>59</sup>

53 Gallet, Évreux, bes. 277–279, 303f.; Grant, *Architecture and Society*, 205–211.

54 Vgl. Freigang, *Imitare ecclesias*, bes. 357–361.

55 In der Normandie fiel diese Rezeption des französischen Rayonnant tatsächlich mit dem Vertrag von Paris 1259 zusammen, in dem der englische König Heinrich III. endgültig alle Rechte an der Normandie an Frankreich abgab, Grant, *Architecture and Society*, 9–10, 233–234.

56 Vgl. Engel, *Südfassade Wimpfen und die anderen Beiträge* in diesem Sammelband.

57 Engel, *Raffinement und Reduktion*; Gallet, *Mikroarchitektur und Kulturtransfer*; Klein, *Internationaler Austausch*.

58 Engel, *Mainz als Schaltstelle*, 146; vgl. Köhl, *Notre-Dame – Liebfrauen – und zurück?*

59 Siehe die von der Verfasserin mit Christian Freigang veranstaltete Konferenz „Refinement and/or Reduction? Gothic Art, Architecture and Culture c. 1250 to 1350“, 23.–25.05.2024 in Halle.

## Literaturverzeichnis

- Arnold Angenendt, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2000.
- Arnold Angenendt, Missa specialis. Zugleich ein Beitrag zur Entstehung der Privatmessen, in: Frühmittelalterliche Studien 17, 1983, 153–221.
- Fritz Arens, Der Dom zu Mainz, Darmstadt 1982.
- Maylis Baylé (Hg.), L'architecture normande au Moyen Âge, 2 Bde., Caen 2001.
- Maylis Baylé, Coutances: Cathédrales Notre-Dame, in: Maylis Baylé (Hg.), L'architecture normande au Moyen Âge, Bd. 2: Les étapes de la création, Caen 2001, 161–163.
- Pierre Bouet, Gilles Désiré dit Gosset und Françoise Laty (Hg.), La cathédrale de Coutances. Art & Histoire, Bayeux 2012.
- Robert Branner, St Louis and the Court Style in Gothic Architecture, London 1965.
- Therese Bruggisser-Lanker (Hg.), Den Himmel öffnen... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur, Bern u.a. 2014.
- Meredith Cohen, The Great 13<sup>th</sup>-Century Chapels of Paris, in: Alexandra Gajewski und John McNeill (Hg.), Paris. The Powers that Shaped the Medieval City, London/New York 2023, 79–104.
- Meredith Cohen, The Sainte-Chapelle and the Construction of Sacral Monarchy. Royal Architecture in Thirteenth-Century Paris, Cambridge 2015.
- Mailan S. Doquang, The Lateral Chapels of Notre-Dame in Context, in: Gesta 50/2, 2011, 137–161.
- Mailan S. Doquang, Status and the Soul: Commemoration and Intercession in the Rayonnant Chapels of Northern France in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: Elma Brenner, Meredith Cohen und Mary Franklin-Brown (Hg.), Memory and Commemoration in Medieval Culture, London/New York 2013, 93–118.
- Peter Draper, The Retrochoir of Winchester Cathedral, in: Architectural History 21, 1978, 1–17.
- Eamon Duffy, The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400–1580, Second edition, New Haven 2005.
- Ute Engel, Mainz als Schaltstelle der Gotik um 1300. Der gotische Mainzer Dom, die Liebfrauenkirche und der überregionale Kunsttransfer am Mittelrhein, in: Hauke Horn und Matthias Müller (Hg.), Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch, Berlin/Boston 2020, 129–152.
- Ute Engel, Nave Chapels of Cathedrals, Form and Function. The Case of Chichester Cathedral, in: John McNeill (Hg.), Medieval and Roman Chichester: Cathedral, City and Surroundings, im Druck.
- Ute Engel, Raffinement und Reduktion. Nach den Querhausportalen von Notre-Dame in Paris, in: Katharina Christa Schüppel und Magdalena Tebel (Hg.), Kunstgeschichte(n). Festschrift für Stephan Albrecht, Bamberg 2023, 64–77.
- Ute Engel, Die Südfassade der Stiftskirche von Wimpfen im Tal und die Wanderungen ihres *latomus* aus Paris, in: Günther Haberhauer (Hg.), 750 Jahre Gotik in Wimpfen, 1669–2019. Die Ausstellung, Vorträge des Symposiums und des Begleitprogramms, Bad Wimpfen 2021, 74–97.
- Ute Engel, Virtuosität. Hängemaßwerk, Luftreisen und Tugendmänner als Import-/Exportgut der Gotik in Mainz und am Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner (Hg.), Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein, 1400–1500, Berlin 2019, 87–114.
- Christian Freigang, Changes in Vaulting, Changes in Drawing. On the Visual Appearance of Gothic Architecture around the Year 1300, in: Alexandra Gajewski und Zoë Opačić (Hg.), The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture, Turnhout 2007, 67–78.
- Christian Freigang, Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement: le cas de Notre-Dame de Paris, in: Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano und Jean-Michel Spieser (Hg.), Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge, Rom 2002, 525–544.

- Christian Freigang, Cloches, sons et clochers. Sens visuels et acoustiques au Moyen Âge, in: Marcel Angehen (Hg.): Regards croisés sur le monument médiéval: Mélanges offerts à Claude Andrault-Schmitt, Turnhout 2018, 445–456.
- Christian Freigang, Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc, Worms 1992.
- Yves Gallet, La cathédrale d'Évreux et l'architecture rayonnante. XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles, Besançon 2014.
- Yves Gallet, Mikroarchitektur und Kulturtransfer zwischen Frankreich und Mittelrhein um 1340, am Beispiel des Goldenen Altars zu Oberwesel, in: Hauke Horn und Matthias Müller (Hg.): Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch, Berlin/Boston 2020, 201–210.
- Antje Grewolls, Die Kapellen der norddeutschen Kirchen im Mittelalter, Kiel 1999.
- Lindy Grant, Architecture and Society in Normandy, 1120–1270, New Haven/London 2005.
- Lindy Grant, La cathédrale romane et gothique, in: Pierre Bouet, Gilles Désiré dit Gosset und Françoise Laty (Hg.), La cathédrale de Coutances. Art & Histoire, Bayeux 2012, 32–38.
- Vincent Juhel, Les peintures murales, in: Pierre Bouet, Gilles Désiré dit Gosset und Françoise Laty (Hg.), La cathédrale de Coutances. Art & Histoire, Bayeux 2012, 87–97.
- Bruno Klein, Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation. Gotik in Deutschland, in: Bruno Klein (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Gotik, München u.a. 2007, 9–33.
- Sascha Köhl, Notre-Dame – Liebfrauen – und zurück? Zur „Internationalität“ der Gotik um 1300, in: Hauke Horn und Matthias Müller (Hg.): Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch, Berlin/Boston 2020, 153–170.
- Justin E. A. Kroesen, Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort – Raum – Liturgie, Regensburg 2010.
- Julian M. Luxford und John McNeill (Hg.), The Medieval Chantry in England, Journal of the British Archaeological Association 164, 2011.
- John McNeill, A Prehistory of the Chantry, in: Julian M. Luxford und John McNeill (Hg.), The Medieval Chantry in England, Journal of the British Archaeological Association 164, 2011, 1–38.
- Michalis Olympios, Architecture and Liturgy in the East End of Saint-Urbain, Troyes, in: The Burlington Magazine 163/1417, April 2021, 332–343.
- Paris. Ville rayonnante (Ausst.-Kat. Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Age), hg. von Meredith Cohen und Xavier Dectot, Paris 2010.
- Anne Prache, Le gothique rayonnant en Normandie, in: Maylis Baylé (Hg.), L'architecture normande au Moyen Âge, Bd. 1: Regards sur l'art de bâtir, Caen 2001, 153–158.
- Arnd Reitemeier, Städtische Pfarrkirchen als „Soundzentren“ des Mittelalters, in: Martin Clauss, Gesine Mierke und Antonia Krüger (Hg.), Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, Wien/Köln/Weimar 2019, 291–300.
- Simon Roffey, Chantry Chapels and Medieval Strategies for the Afterlife, Stroud 2008.
- Simon Roffey, Constructing a Vision of Salvation. Chantries and the Social Dimension of Religious Experience in the Medieval Parish Church, in: Archaeological Journal 163/1, 2006, 122–146.
- Simon Roffey, The Medieval Chantry Chapel. An Archaeological Approach, Woodbridge 2007.
- Dany Sandron (Hg.), Paris gothique, Paris 2020.
- Arnaud Timbert, Vézelay. Le chevet de la Madeleine et le premier gothique Bourguignon, Rennes 2009.
- Craig Wright, Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris, 500–1550, Cambridge 1998.

## **Abbildungsnachweise**

Abb. 1–2, 5–8 © Ute Engel; Abb. 3 © Mapping Gothic France, Media Center for Art History, Columbia University, 1102\_00131, Andrew Tallon; Abb. 4 © Markus Hörsch.

# TRANSKULTURELLE BEZIEHUNGEN



Harald Wolter-von dem Knesebeck

## **Zu den Architekturabbreviaturen des Kalenders im Semeka-Missale – Überlegungen anlässlich der Wiederentdeckung eines aus diesem Codex verlorengegangenen Kalenderblatts**

### **I. Einleitung**

Der folgende Beitrag ist ein Ausflug in die Welt der Einzelblätter oder „cuttings“, die oft aus mittelalterlichen Handschriften entnommen wurden.<sup>1</sup> Er führt somit in die Forschungen zu Buchmalerei und Kodikologie. Wieso erscheint er dann in einer Festschrift, die mit Christian Freigang einem Kunsthistoriker gewidmet ist, der vor allem im Bereich der Architekturgeschichte und Architekturtheorie hervortrat? Zum einen hat sich Christian Freigang schon seit seiner Berliner Studienzeit stets sehr für mittelalterliche Buchmalerei interessiert, wie der Autor der folgenden Zeilen schon in dessen Göttinger Assistentenzeit feststellen durfte.<sup>2</sup> Vor allem aber führte der hier vorzustellende Neufund [Abb. 4–5] zu Überlegungen zum Einsatz von Architekturabbreviaturen in einem liturgischen Kalender [Abb. 1–6], der in den 1240er Jahre im Bereich nördlich des Harzes entstand – in einer Zeit somit, in der sich auch in dieser Region rund um den Neubau des Magdeburger wie dann auch des Halberstädter Doms die Ablösung romanischer Bauformen durch die Übernahme des gotischen Bauens ereignete.

Schließlich stammt das bisher unbekannte Kalender-Einzelblatt aus einem bekannten Codex, dem gleich noch näher vorzustellenden Semeka-Missale, das Teil einer kleinen Gruppe hochqualitätsvoll illuminiertes liturgischer Handschriften der 1230er und 1240er Jahre rund um das Goslarer Rathausevangeliar ist. Mit dieser Gruppe gehört das Semeka-Missale daher in das direkte Umfeld der sogenannten thüringisch-sächsischen Malerschule. Diese hatte Arthur Haseloff als Pionier der Erforschung dieser Buchmalereien zusammengeführt und analysiert, wobei Haseloff auch als erster die Gruppe um das Goslarer Evangeliar zusammenstellte.<sup>3</sup> Dass die Abzüge der Fotos, die Haseloff auf innovative Weise für seine Forschungen zur Buchmalerei schuf beziehungsweise zusammentrug, gemeinsam mit seiner Bibliothek heute im Bestand der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin sind, stellte einen weiteren Grund für meine Themenauswahl dar, gab dieser Nachlass doch bereits mehrfach Anlass zum wissenschaftlichen Austausch zwischen dem mit dieser Festschrift Geehrten und dem Autor dieses Beitrags.<sup>4</sup>

1 Zu Einzelblättern beziehungsweise „cuttings“ vgl. etwa Carmassi, Neue Ergebnisse; Pfändtner, Das große Puzzle, im Internet etwa <https://fragmentarium.ms> (14.02.2024) oder die Homepage von Peter Kidd <https://mssprovenance.blogspot.com/> (14.02.2024). Mein Dank gilt Patrizia Carmassi und Andreas Odenthal für den Austausch zu diesem Neufund und Literaturhinweise sowie Christine Beese für sorgfältige Durchsicht und Verbesserungsvorschläge.

2 Siehe auch den in jüngerer Zeit erschienenen Beitrag von Freigang, The Italian Connection.

3 Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, bes. 346–348; Haseloff, Die mittelalterliche Kunst, bes. 99–100, mit Nennung aller Handschriften, vgl. unten Anm. 7, 11 zu ihnen mit der neueren Literatur.

4 Zuletzt besuchten Christian Freigang und ich diese Sammlung am 02.01.2024 gemeinsam mit Ulrike Tarnow, der ich hierfür danken möchte. Vgl. zu diesem Bestand etwa [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/ressourcen/bibliotheken/bestand/geschichte\\_bibliotheken/index.html](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/ressourcen/bibliotheken/bestand/geschichte_bibliotheken/index.html) (14.02.2024). Wichtig in diesem Zu-



Abb. 1 Kalenderseite Februar, Semeka-Missale, fol. 4v.

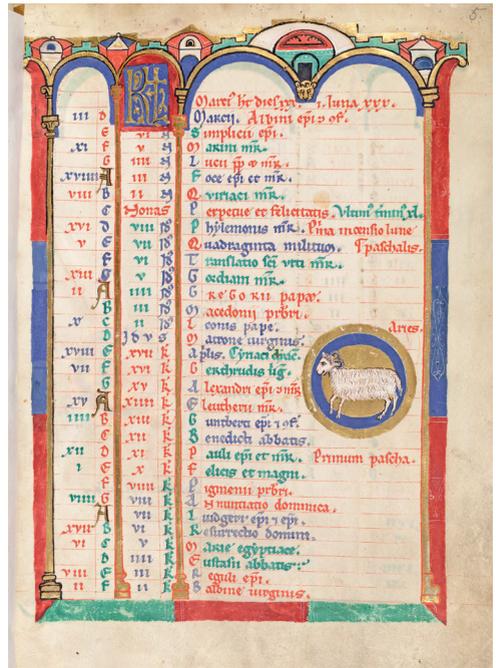


Abb. 2 Kalenderseite März, Semeka-Missale, fol. 5r.

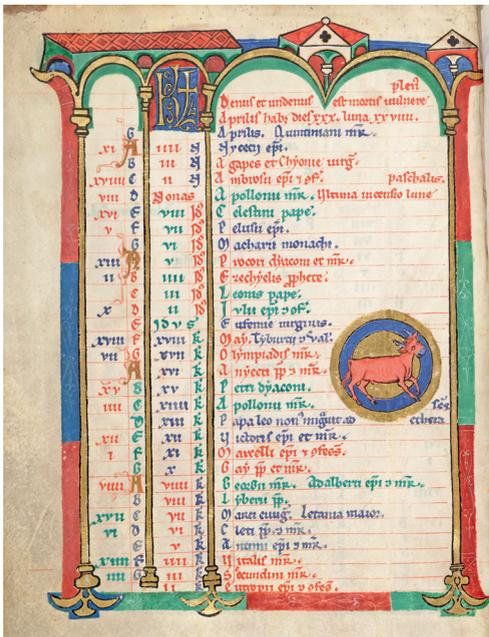


Abb. 3 Kalenderseite April, Semeka-Missale, fol. 5v.

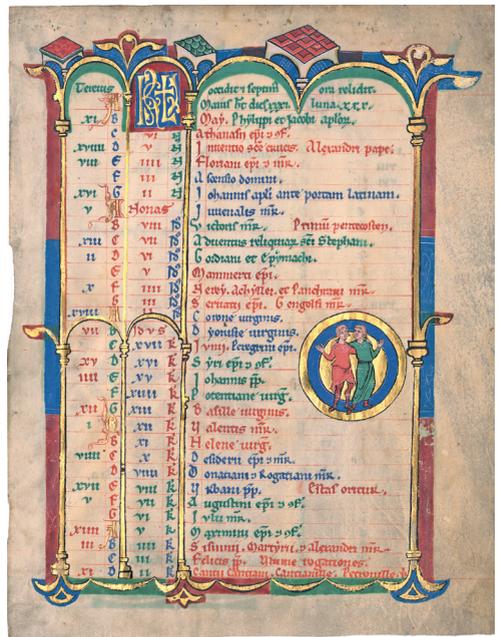


Abb. 4 Kalenderseite Mai, Einzelblatt aus dem Semeka-Missale, Rectoseite

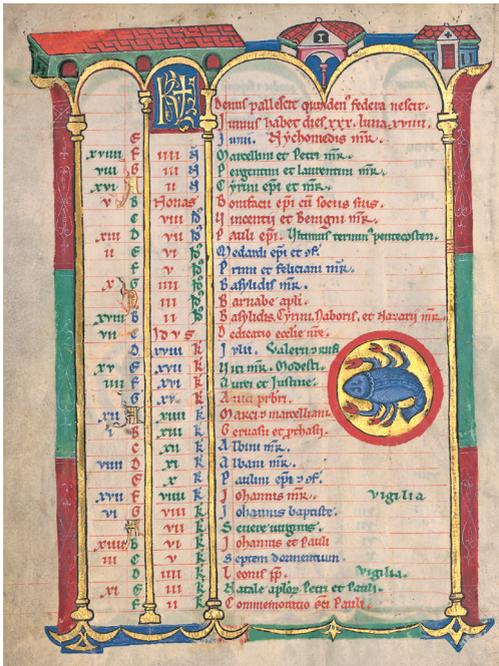


Abb. 5 Kalenderseite Juni, Einzelblatt aus dem Semeka-Missale, Versoseite



Abb. 6 Kalenderseite Juli, Semeka-Missale, fol. 6r.

## II. Ein Neufund aus dem Berliner Kunsthandel

Anfang Oktober 2023 wurde bei der Galerie Gerda Bassenge in Berlin ein Pergamentblatt mit Kalenderseiten der Monate Mai (daher ehemals recto) [Abb. 4] und Juni (ehemals verso) [Abb. 5] aus einer offensichtlich reicher illuminierten Handschrift verauktioniert.<sup>5</sup> Das große Format von 28,5 × 23 cm (Schriftraum: 22 × 16 cm) des Blattes lässt darauf schließen, dass es zu einem Kalender einer liturgischen Prachthandschrift gehört und nicht zu dem eines Prachtalters für vornehme Laien, wenngleich dieser Buchtypus, der sich insbesondere an Frauen richtete, den Bereich der Herstellung von reich illuminierten Handschriften im 13. Jahrhundert zunehmend dominierte.

Der Miniaturenschmuck des Einzelblattes ist eng mit einer besonders qualitativsten Gruppe liturgischer Prachthandschriften innerhalb der thüringisch-sächsischen Buchmale-

sammenhang ist das Projekt zu den 2007 von der Universitätsbibliothek Saarbrücken an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München abgegebenen Negativen und Abzügen Haseloffs, vgl. [https://www.zikg.eu/photothek/sonderbestaende\\_inhalt/archiv-arthur-haseloff](https://www.zikg.eu/photothek/sonderbestaende_inhalt/archiv-arthur-haseloff) (14.02.2024). Vgl. zu diesem Bestand Volkelt, Die Fotosammlung A. Haseloff; zum Umgang Haseloffs mit diesen Abbildungen auch Wolter-von dem Knesebeck, Arthur Haseloffs frühe Schriften.

<sup>5</sup> Galerie Gerda Bassenge, Auktion „Wertvolle Bücher, Dekorative Graphik & Autographen“, 10.–12. Oktober 2023, Lot 1001, vgl. <https://bassenge.com/search/122/searchcatalog/?search=1001&catalogShortcut=WB> (14.02.2024). Mein Dank gilt der Galerie Gerda Bassenge und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für Informationen, die für die Publikation freundlicherweise zur Verfügung gestellten Abbildungen des Einzelblattes und für die wiederholte Weiterleitung einer Anfrage um Kontaktaufnahme an den neuen Besitzer oder die neue Besitzerin, die leider bisher unbeantwortet geblieben ist.

rei der Mitte des 13. Jahrhunderts verbunden.<sup>6</sup> Arthur Haseloff hatte diese Gruppe, wie erwähnt, schon am Beginn seiner Erforschung der thüringisch-sächsischen Buchmalerei rund um das berühmte Goslarer Evangeliar aus dem Neuwerkloster in Goslar und das historisch gut für den Halberstädter Dom gesicherte Semeka-Missale als Haupthandschriften zusammengeführt.<sup>7</sup> Während einige dieser Codices aus Halberstädter Bestand in ihrer Buchmalerei denselben Werkstatttraditionen folgen wie das Semeka-Missale, kann das Goslarer Evangeliar innerhalb der Gruppe Dank der paläografischen Untersuchung von Maria Kapp zusammen mit neu entdeckten Fragmenten aus seinem Umfeld von diesen Halberstädter Codices getrennt werden.<sup>8</sup>

Nach der Schenkungsinschrift auf fol. IIv wurde das Semeka-Missale von Johannes Zemeke wohl in den Jahren 1241–1245 für den Halberstädter Dom erworben. Der am 25. April 1245 verstorbene gelehrte Jurist mit dem Beinamen Teutonicus war zu dieser Zeit als Halberstädter Dompropst, „maior prepositus Ecclesie Halberstadensis“. Bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1810 befand sich das Missale in der Halberstädter Dombibliothek.<sup>9</sup>

Zu der Gruppe liturgischer Prachthandschriften rund um das Semeka-Missale wurden auch ein Evangelistar in Köln und ein Messlektionar mit Episteln im Halberstädter Domschatz selbst gezählt. Nach Patrizia Carmassi könnten diese beiden liturgischen Prachthandschriften mit dem Semeka-Missale aufgrund paläografischer, liturgischer und stilistischer Befunde noch enger verbunden sein, als lange vermutet.<sup>10</sup> Als gemeinsame Stiftung des Johannes Zemeke könnten sie für den Hauptaltar des Halberstädter Doms bestimmt gewesen sein.<sup>11</sup> Hinzu kommt, dass ein lange in dieser Gruppe als eigenständig angesehenes Einzelblatt im Besitz des Historischen Museums der Stadt Frankfurt von Carmassi als ursprünglich zum Semeka-Missale gehörend erwiesen werden konnte. In der Initiale zum

6 Im Auktionskatalog der Galerie Gerda Bassenge (vgl. Anm. 5) wurde das Blatt eingeordnet als „Außergewöhnlich schön illuminiertes Blatt aus einem Kalendarium einer Handschrift des späten Hochmittelalters, wohl vom Ende des 13. Jahrhunderts oder Anfang des 14., wie es stilistische und paläographische Beobachtungen nahelegen.“

7 Vgl. Anm. 3. Zum Goslarer Evangeliar (aufgrund seiner langjährigen Ausstellung im historischen Rathaus von Goslar auch Goslarer Rathaus-Evangeliar genannt) Stadtarchiv Goslar, Hs. B 4387, vgl. an grundlegender jüngerer Literatur Klössel-Luckhardt, Studien zur Bildausstattung; Goslarer Evangeliar, dort besonders der Beitrag von Kroos, Einleitung, vgl. auch Kroos und Steenbock, Das Goslarer Evangeliar. Zum Semeka-Missale, genauer dem Missale des Dompropstes Johannes Zemeke (Semeko, Semeka, Semeca, Teutonicus), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Domschatz und Dom St. Stephanus und St. Sixtus zu Halberstadt, Domschatz, Inv.-Nr. 474 (olim Schmidt 114), vgl. Klössel-Luckhardt, Studien zur Bildausstattung, bes. 156–170; Kroos, Einleitung, bes. 17–20; Wolter-von dem Knesebeck, Missale, 192–195; Braun-Niehr, Missale, 341–344. Grundlegend zudem: Carmassi, Katalog, 172–181, vgl. im Internet <https://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=hbs-ds-in-474&catalog=Carmassi> (14.02.2024). Digitalisat des Codex unter <https://nat.museum-digital.de/object/755160?navlang=de> (14.02.2024). Zur Verwendung des Codex in der Liturgie vgl. Odenthal, Diaconi cum rufis casulis precincti, bes. 23–27. Zu den Zusammenhängen der Handschriftengruppe mit dem Wolfenbütteler Musterbuch und anderen Musterzeichnungen vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Das Wolfenbütteler Musterbuch; ders., Felder, bes. 111–119; ders., Zur Musterübertragung.

8 Kapp, Ein Skriptorium; vgl. auch Kapp, Ein Handschriftenfragment; Kapp, Handschriften in Goslar, 8–13.

9 Zu Johannes Zemeke vgl. Carmassi, Teutonicus, bes. 173–182; Carmassi, Katalog, XV, 174–175, jeweils mit weiterführender Literatur. Zur Pflege seiner Memoria in Halberstadt siehe auch Carmassi, Steigerungsstrategien, 87.

10 Hierbei ist zudem zu beachten, dass das Semeka-Missale mit der *pars hiemalis* nur die eine Hälfte des Kirchenjahres umfasst, sodass ein zweiter Band verlorengegangen oder nicht fertiggestellt worden sein könnte, vgl. etwa Carmassi, Neue Ergebnisse, 19, Anm. 74.

11 Vgl. Carmassi, Teutonicus, 173–178; Carmassi, Katalog, 178. Zum Evangelistar in Köln, Historisches Archiv, Ms. 7010 (W) 252 (konnte nach dem Einsturz des Historischen Archivs 2009 geborgen werden), vgl. zudem Klössel-Luckhardt, Studien zur Bildausstattung, 170–178; Wolter-von dem Knesebeck, Perikopenbuch/Evangelistar, 1102–1108, digital unter: <https://historischesarchivkoeln.de/archive.xhtml?id=Vz+++++90003390PPLS>

Messformular der Kirchweihe (*Dedicatio ecclesiae*) bietet dieses Blatt eine Darstellung des Traums Jakobs von der Engelsleiter.<sup>12</sup>

### III. Historische und kodikologische Aspekte der Blattverluste des Semeka-Missales

Bei der gleich folgenden genaueren Betrachtung des 2023 aufgetauchten Kalenderblatts [Abb. 4–5] wird sich zeigen, dass auch dieses aus dem Semeka-Missale stammt. Schon bei der ersten Katalogisierung des Codex durch Gustav Schmidt, Direktor des Königlichen Domgymnasiums zu Halberstadt, im Jahre 1881 fehlten dem Kalender des Semeka-Missale die beiden Blätter mit den Monaten Mai und Juni beziehungsweise November und Dezember.<sup>13</sup> Der Kalender besteht daher im Codex nur noch aus den Einzelblättern mit den Monaten Januar/Februar (fol. 4) [Abb. 1], März/April (fol. 5) [Abb. 2–3], sowie den Monaten Juli [Abb. 6] bis Oktober auf dem Doppelblatt fol. 6–7.<sup>14</sup> Dieses Doppelblatt dürfte daher die Mitte der Lage mit dem Kalendarium gebildet haben. Das jetzt aufgetauchte Kalenderblatt mit Mai/Juni könnte zusammen mit dem immer noch vermissten Blatt mit November und Dezember dasjenige Doppelblatt gebildet haben, das sich um fol. 6–7 legte.

Nach Carmassis Rekonstruktion [Abb. 7] dürfte die Miniatur der Geißelung und Kreuztragung,<sup>15</sup> zusammen mit den Kalenderblättern und der heutigen ersten Lage (fol. I–II, dabei fol. Ir–Iir leer geblieben, fol. Iiv mit dem Erwerbungsvermerk) eine aus sechs Doppelblättern bestehende Sexternio gebildet haben.<sup>16</sup> Für diese schlägt Carmassi folgenden ursprünglichen Aufbau vor: „Spiegelblatt, 1 leeres Blatt mit Besitzvermerk auf der Versoseite, Monate Januar bis Dezember, vier Blätter, das letzte mit dem Bild der Geißelung und Kreuztragung (recto). Ob es weitere Bilder auf den Blättern zwischen dem Monat Dezember und dem erhaltenen Bild auf dem letzten Blatt der Lage gab, bleibt

(14.02.2024), zum Lektionar, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Domschatz und Dom St. Stephanus und St. Sixtus zu Halberstadt, Domschatz, Inv.-Nr. 545 (olim Schmidt 119), vgl. zudem Klössel-Luckhardt, Studien zur Bildausstattung, 179–181, sowie grundlegend jetzt: Carmassi, Katalog, vgl. <https://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=hbs-ds-in-545&catalog=Carmassi> (14.02.2024).

12 Carmassi, Neue Ergebnisse, bes. 17–21, interessanterweise mit dem Eingangsdatum 19. August 1879 im Frankfurter Museum aufgenommen, vgl. ebd., 20–21, zudem mit Verweis auf eine weitere Lücke von einem Blatt zwischen S. 81 und 82, „das höchstwahrscheinlich die historisierte Initiale zum Fest der Epiphanie enthielt“ (ebd., 21); Carmassi, Stiftung, Kunst und Feier. Einen weiteren Fall eines solchen „cuttings“ aus Handschriften des Halberstädter Domschatzes, das zurückerworben werden konnte, behandelt Wolter-von dem Knesebeck, Ein unbekanntes Einzelblatt, zusammen mit einem bereits länger bekannten weiteren Einzelblatt aus diesem Codex in Washington D. C., National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1950.17.5 (B-18,757), vgl. dort 277–278, Anm. 17, Abb. 4, sowie auf 282–283 eine Tabelle zu den Verlusten von Blättern beziehungsweise ganzen Lagen in diesem Codex. Allgemein zur Geschichte des mittelalterlichen Bestands an Handschriften aus Halberstadt vgl. Carmassi, Mittelalterliche Handschriften, bes. 42–44.

13 Schmidt, Die Handschriften der Gymnasialbibliothek, bes. 3, Nr. 114. Digitalisat unter <https://archiv.ub.uni-marburg.de/ubfind/Record/urn:nbn:de:hebis:04-eb2011-0323/View> (14.02.2024). Schmidt verzeichnete 1881 noch 233 Blätter, während eine Inventarnotiz von 1962 nur noch 223 nennt, vgl. zum Blattverlust aus dem Codex auch Carmassi, Neue Ergebnisse, 18–21, Abb. 2; Carmassi, Katalog, 175.

14 Hierbei steht fol. 5 in der derzeitigen Bindung von 1989 irrtümlich vor fol. 4, vgl. Anm. 15.

15 Die Miniatur der Geißelung und Kreuztragung ist seit einer 1989 erfolgten Restaurierung des Codex als fol. 1r vor den Kalenderminiaturen (fol. 5r–8v) platziert, folgte aber nach Schmidts Beschreibung von 1881 ursprünglich als fol. 7a hinter diesen. Um die Verwirrung perfekt zu machen, sind die auf Kalender und Miniatur folgenden Textseiten des Missales mit Seitenzahlen paginiert.

16 Carmassi, Neue Ergebnisse, 18–21, Abb. 2, wobei diese als Abb. 7 abgebildete, von Carmassi publizierte Zeichnung auch im Internet zu finden ist unter <http://diglib.hab.de/varia/selecta/ed000019/00005.jpg> (14.02.2024), vgl. auch Carmassi, Katalog, 172.

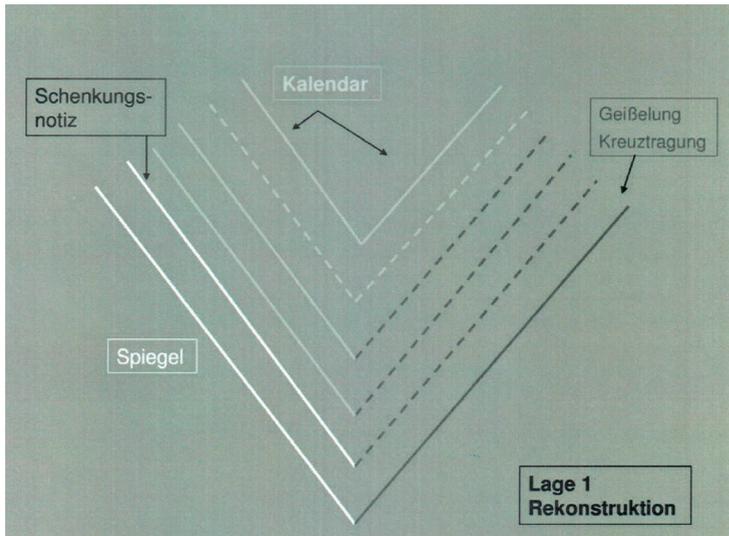


Abb. 7 Zeichnung mit Rekonstruktion der ersten Lage des Semeka-Missales nach Carmassi

offen.<sup>17</sup> Für diese Blätter im Anschluss an den Kalender fragt aber Carmassi zu Recht, ob hier nicht ein Bildvorspann zu finden war, der mit der erhaltenen Miniatur zu Geißelung und Kreuztragung endete. Hierfür verweist sie auf verschiedene Vergleichshandschriften mit solchen Bildproömien, die aus einander gegenüberstehenden Bildpaaren gebildet werden. Nicht selten wurde bei diesen Bildpaaren die Rückseite einer Miniatur frei gelassen.<sup>18</sup> Es zeigt sich jedenfalls, wie stark gerade die am Anfang der des Semeka-Missales massierten Miniaturen durch Diebstahl dezimiert worden sind.

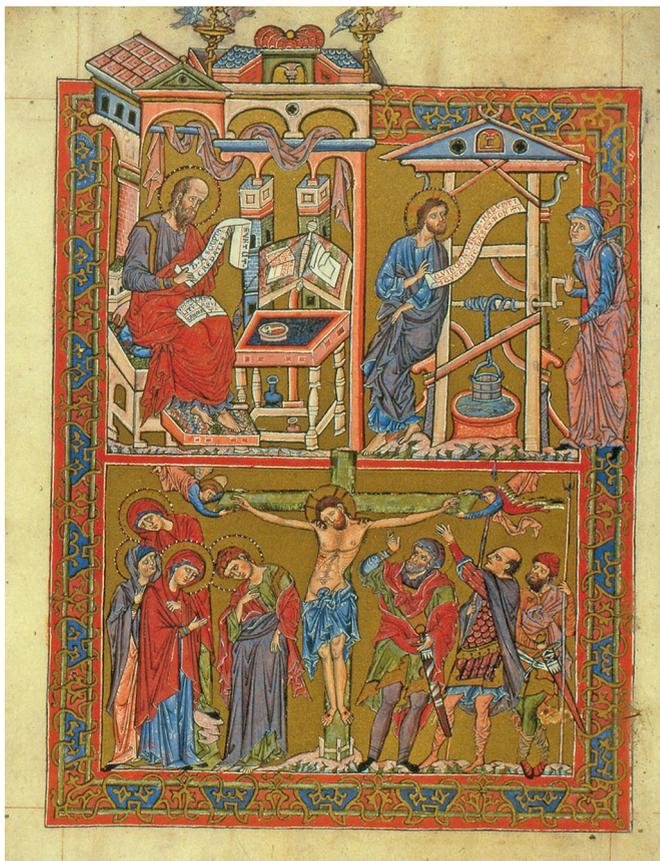
#### IV. Das neu aufgetauchte Kalenderblatt und seine Zugehörigkeit zum Semeka-Missale

Das neu aufgetauchte Blatt entspricht nicht nur in der Größe,<sup>19</sup> sondern auch im Layout den Kalenderseiten im Missale selbst (fol. 5r–8v) [Abb. 1–3, 6]. Zunächst stimmt die Gestaltung des Buchschmucks aus drei goldenen, von Farbstreifen begleiteten Arkadenstellungen überein. Da sie nur die Goldenen Zahlen zur Bestimmung des Wochentags und die Sonntagsbuchstaben beziehungsweise die römische Tageszählung umfassen, sind die

17 Zitat nach Carmassi, Katalog, 172.

18 Carmassi, Neue Ergebnisse, 19, Anm. 72. Bei dem Bildpaar, zu dem die abschließende Darstellung gehörte, könnte ich mir einen Bezug auf den anschließenden Beginn des *Ordo Missae* (S. 1–2) vorstellen, der mit dem *Ordo ad preparandum* zur Messvorbereitung einsetzt, dem nach einem Hymnus das *Exuendo vestem* und *Abluendo manus* folgen. Könnte dies nicht dazu angeregt haben, die Geißelung mit der eher seltenen Handwaschung des Pilatus zu kombinieren? Auch die deutliche Wiedergabe des Blutes Christi an dessen Rücken bei der Geißelung, kompositorisch als Pendant zum Vorgang der Handwaschung angelegt, könnte in diese Richtung weisen, ebenso wie die mit eigenem, leer gebliebenen Spruchband hervorgehobene Ansprache der *Filiae Jerusalem* durch Christus (Lk. 23, 28–30) bei der Kreuztragung. Folgt man einer solchen Verbindung zum anschließenden Text, wäre vielleicht eine Darstellung des Abendmahls für die Miniatur vorstellbar, die möglicherweise zusammen mit der erhaltenen Miniatur ein Bildpaar bildete?

19 Das Format von 28,5 × 23 cm (Schrifttraum: 22 × 16 cm), das ich in Ermangelung der Möglichkeit zur Autopsie dem Auktionskatalog (vgl. Anm. 5) entnehme, entspricht insofern dem des Semeka-Missales von 33 × 23,5 cm, da besonders der untere Teil des Blattes bis nah an den Beginn der Buchmalerei beschnitten wurde.



**Abb. 8** Evangelist Johannes, Christus und die Samariterin am Brunnen, Kreuzigung Christi, Goslarer Evangelium, fol. 105v.

beiden linken Arkadenbögen schmaler, während die rechte Arkade mit zwei weiter ausgreifenden Bögen die Festeinträge überspannt.<sup>20</sup> Auch Details, wie die Zierelemente, die an Pseudo-Kufi-Ornamentik als Rezeption letztlich arabischer Schrift erinnern, kehren in großem Variantenreichtum auf dem Einzelblatt und im Kalender des Missales wieder. Sie befinden sich in der Art des Goslarer Evangeliums unter den Säulenbasen (fol. 105v [Abb. 8], vgl. auch fol. 10v) und sind als nach unten gekehrte Bogenfolge mit Füllmotiv gestaltet. Im Festkalender ist stets vor Goldgrund ein Tierkreiszeichen in blauen beziehungsweise roten Medaillons positioniert. Außer am Anfang und Ende der Folge finden sich von Februar bis September über den drei Arkaden in Deckfarben formenreich angelegte Architekturen. Die Übereinstimmungen zwischen dem verauktionierten Blatt und dem Kalender des Semeka-Missales [Abb. 1–3, 6] gehen auch bei diesen komplexeren Gestaltungen überall bis hin zu Details. Dies zeigt etwa die Machart von Gesichtern und Kleidung der beiden Zwillinge des Monats Mai, die man mit dem Aquarius des Januars, besonders seinem Untergewand, vergleichen kann. Gleiches gilt für die feinlinigen weißen Ornamentierungen der Farbfelder neben den Arkaden.

<sup>20</sup> Diesen gehen zumeist, außer im März, Verse zu den *Dies Aegyptiaci* voran und unter diesen, außer im Januar, Angaben zur Anzahl der Tage und Monde eines Monats.

Zugleich setzen sich die Übereinstimmungen auch in der Schrift und der ungewöhnlichen Füllung aller Tage mit Festeinträgen fort. Hierbei wurden nach keinem erkennbaren System die Schriftfarben Rot, Grün und Blau gewechselt, sodass es kaum gelingt, einfache und hohe Festtage zu unterscheiden. Dies bereitete schon Renate Kroos im Rahmen ihrer immer noch maßgeblichen Publikation zu den niedersächsischen Festkalendern „als Hilfsmittel zur Lokalisierung von Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts“ Schwierigkeiten bei der Auswertung des Festkalenders dieser Handschrift.<sup>21</sup> Aufgrund des Stifters Zemeke und der kunsthistorischen Bezugspunkte der Gruppe geht die Forschung von einer Entstehung des Semeka-Missale im Gebiet der Bistümer Hildesheim und Halberstadt nördlich des Harzes aus, zwei Diözesen, die an der Oker in der wichtigen Herzogsstadt Braunschweig aufeinanderstießen. Die neu hinzugekommenen Einträge zu Mai und Juni (Anhang) passen in ihrer Auswahl bestens hierher. Auf Hildesheim und das eng mit diesem Bistum verbundene Kalendarium der Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig verweisen am 31. Mai die im Hildesheimer Dom verehrten Heiligen Cantii, Cantiani und Cantianille. Mit dem Kalender des Damenstifts St. Servatius in Quedlinburg teilt das Semeka-Missale seltenere Feste (3. Juni, Pergentini et Laurentini m) und das sehr seltene am 14. Mai (Corone virginis).<sup>22</sup> Auf der anderen Seite ergeben sich vor allem zum Bistum Halberstadt selbst enge Bezüge. Sie reichen über die allgemein in den Vergleichskalendarien verbreiteten Feste (11. Juni, Barnabe apli; 26. Juni, Johannis et Pauli) hinaus, bezieht sich doch der „Adventus reliquiarum s(an)c(t)i stephani“ am 9. Mai auf die Ankunft der Reliquien des Protomärtyrers und Halberstädter Bistumspatrons Stephanus 980 aus Metz am Halberstädter Dom. Dieses Fest ist zudem in dem bei Kroos versammelten Vergleichsmaterial nur noch in den um 1300 im Bonifatiusstift in Halberstadt entstandenen Nekrologeinträgen festzustellen, ebenso wie Dyonisie virginis zum 15. Mai.<sup>23</sup> Dieser Adventus reliquiarum rückt mit unserem Neufund im Kalender des Semeka-Missales nun neben denjenigen am 16. August, der sich auf die vom Vierten Kreuzzug mitgebrachten Reliquien des Halberstädter Bischofs Konrad von Krosigk bezieht.<sup>24</sup>

## V. Zu den Architekturabbreviaturen des Kalenders des Semeka-Missales

Besonders auffällig sind neben den bereits angesprochenen, an Pseudo-Kufi erinnernden Auswüchsen unter den Basen die vielen Kleinarchitekturen [Abb. 1–6], die sich zu den

21 Hierzu und zu dem Folgenden: Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften, bes. 123–124, 180–315 mit Tabellenanhängen, dort das Semeka-Missale als Nr. 18, zu ihm besonders 187.

22 Nach den Nachträgen in Nr. 17 bei Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften, dem Fragment einer liturgischen Handschrift, die wohl in St. Michael in Hildesheim für das Quedlinburger Damenstift angelegt wurde, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 13. Aug 2°, vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Goldenes Hildesheimer Kalendarium.

23 Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften, bes. 191–197, bzw. 190 zu Nr. 29. Zum Fest der *Dedicatio ecclesie nostre* am 13. Juni hat dankenswerterweise Patrizia Carmassi in ihrem Material zu Halberstadt mit dem Kollektar in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 546 Helmst., dessen älterer Teil im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts in der Diözese Halberstadt entstand, „eine wichtige Parallele gefunden, die auch zeitlich zum Zemeke-Kalendarium passt. Es handelt sich um die Handschrift (Kollektar) aus der Diözese Halberstadt, aus dem 13. Jh. (in diesem Teil), das im Kalendarium auf fol. 2r eine *Dedicatio sancti Stephani* an dem Tag 13. Juni verzeichnet. Dies wiederum verweist eindeutig auf den Dom.“ (E-Mail vom 04.01.2024). Zur Handschrift vgl. die Beschreibung von Bertram Lesser unter <https://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=546-helmst&catalog=Lesser&lang=en> (14.02.2024).

24 Vgl. zum Fest etwa Carmassi, Steigerungsstrategien, 100–101; zu diesem Bischof vgl. Tebruck, Kreuzfahrer.

Monaten Februar bis September über die obere Bogenfolge verteilen.<sup>25</sup> Sie stehen in enger Verbindung vor allem mit der vergleichsweise reichlich und vielgestaltig eingesetzten Architektur in den Miniaturen des Goslarer Evangeliars [Abb. 8]. Hierbei sind auf den einander gegenüberliegenden Doppelseiten von April bis September immer auf einer der Seiten die beiden schmalen Arkaden links gemeinsam von einem durchfensterten längsgestreckten Gebäude mit Flachdach überfangen. Dieses erscheint im April und Juni jeweils mit rundbogig durchfensterten grünen Wänden und orangerotem Dach, im September mit rechteckig durchfensterten roten Wänden und einem Dach, das aus rund geschnittenen blaue Ziegeln gebildet wird. Ansonsten dominieren mittig auf die Zwickel zwischen den Bögen bezogene Architekturen. Sie sind in der Regel stark durchfenstert, können fallweise flach gedeckt sein (Mai), wie Kirchtürme mit Satteldach erscheinen (April, Juli, August) oder auch – insbesondere zwischen den beiden größeren Arkadenbögen rechts – komplexer in der Art der Abschlüsse von Kuppeln oder Vierungstürmen mit eingestellten Säulen im mittleren Fenster gebildet sein (April, Juni bis September).

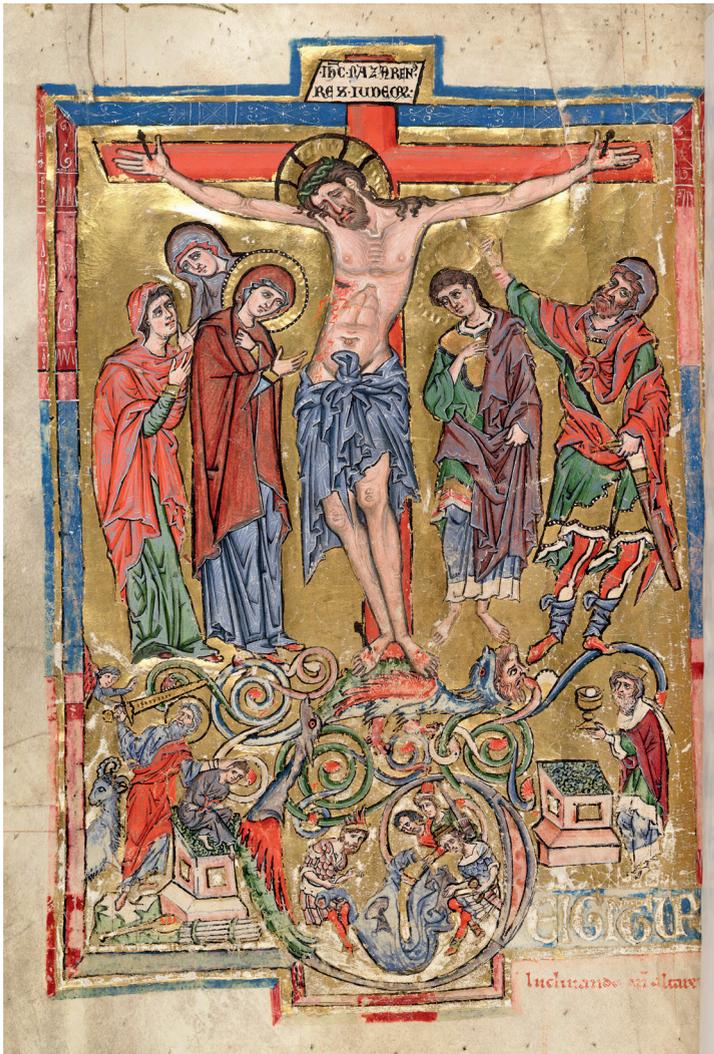
Da dank dem Neufund von 2023 nun zehn von zwölf Kalenderseiten bekannt sind, fällt umso stärker auf, dass die Abfolge von Kleinarchitekturen zu Februar und März [Abb. 1–2] ganz andersartig ist.<sup>26</sup> Die Bauten sind nicht nur deutlich kleiner als im Rest des Kalenders. Zugleich werden die Architekturen an der Hauptposition der Seiten zwischen den beiden rechten Arkaden jeweils mit einem goldenen Löwenkopf als Bogenaufgabe im Zwickel betont, was im gesamten Kalendarium nur hier anzutreffen ist. Die derart hervorgehobenen Architekturabbreviaturen sind darüber hinaus auf ungewöhnliche Weise individualisiert. Im Februar ist hier ein Altar vor einen Goldgrund gesetzt, der in eine flach gerundete rote Bogenfläche integriert wurde. Im März erscheint an dieser Stelle eine ähnliche Konstellation, bei welcher eine weiße Bogenfläche den Hintergrund bildet. Vor ihr findet sich eine sehr einfache kleine Architektur aus grüner Mauer mit weißen Fugen, deren rot hervorgehobene und mit einem dreiteiligen Blatt verzierte Dachstruktur sich halbrund geschlossen an den weißen Hintergrund anpasst. Im grünen Mauerwerk ist ein kleiner schwarzer Eingang zu finden, den eine schwarze Linie umfährt, die oben halbrund wie um ein Tympanonfeld herumgeführt erscheint. Nur im März ist zudem eine am Zinnenkranz erkennbare grüne Befestigungsmauer zu sehen, die hinter den Kleinarchitekturen durchzulaufen scheint.

Blickt man nun auf die Hochfeste der jeweiligen Kalendereinträge, so wird schnell klar, dass sich diese Abweichungen gut erklären lassen. Im Februar scheint sich der Altar auf das Fest der Purificatio s(an)c(t)e Marie virginis am 2. Februar zu beziehen. Dieses Fest feiert, wie Maria am 40. Tag nach der Geburt Christi mit dem Christkind zum Tempel nach Jerusalem kam, wodurch sich hier bei der Darbringung im Tempel die Begegnung mit Simeon vollzieht. Die Bildformel für diesen Vorgang sah dabei nicht nur in der thüringisch-sächsischen Malerschule vor, dass Maria und Simeon das Christkind über den Altar des Tempels halten.<sup>27</sup> Auch in den Wandmalereien der Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius, die über den Vorlagenschatz des Wolfenbütteler Musterbuchs eng mit der Handschriftengruppe um das Goslarer Evangelium und das Semeka-Missale verbundenen sind, ist in der

25 Sie wurden bisher anscheinend nur kurz erwähnt bei Klössel-Luckhardt, *Studien zur Bildausstattung*, 157.

26 Mein Dank gilt Bianca Kühnel, derzeit Distinguished Professor Emerita am Kunsthistorischen Institut in Bonn, für den Austausch über meine in der Folge dargelegten Vermutungen und für wichtige Hinweise.

27 Vgl. eine Übersicht bereits bei Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule*, 103–105; Kroos, *Drei niedersächsische Bildhandschriften*, 150; Wolter-von dem Knesebeck, *Der Elisabethsalter*, bes. 270–274 zu der Miniatur zur Darbringung auf fol. 172v im Elisabethsalter, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. CXXXVII, und zu Vergleichsbeispielen.



**Abb. 9** Kanonbild zur Initiale Te igitur mit der Kreuzigung Christi, dem Würfeln um den Mantel Christi, dem Isaaksopfer und Melchisedek am Altar, Semeka-Missale, S. 21

Vierung dieser Typus anzutreffen.<sup>28</sup> Im Semeka-Missale selbst ist ein in Farbe und Form vergleichbarer Altar in der Miniatur (S. 35) zum Introitus des ersten Adventssonntags zu finden. Altäre ähnlicher Form bieten die zwei typologischen Szenen unten in der Miniatur der Kreuzigung, die als Kanonbild im Canon missae dient (S. 21) [Abb. 9]. Somit dürfte im Kalender des Missale der im Tempel vom Jerusalem verortete Altar gemeint sein. Bei seiner Darstellung handelt es sich daher um einen durch den Festkalender nahelegten Bezug auf die *loca sancta* im Heiligen Land.

Dasselbe ist auch für den März evident. Hier dürfte die am 27. März gefeierte Auferstehung Christi (*Resurrectio domini*) den Anlass gegeben haben, das Grab Christi zu zeigen. Topografisch korrekt und im Einklang mit dem Bibeltext vor der Stadtmauer Jerusalems gelegen, erscheint das Grab als Kleingebäude mit einem mittig gelegenen kleinen

<sup>28</sup> Wolter-von dem Knesebeck, Die mittelalterlichen Wandmalereien, bes. 208–210, Tf. 83–84, 87, 89.

Eingang zur Grabkammer.<sup>29</sup> Hierbei ist der Grabbau passend von einer Art Rotunde hinterfangen, welche den Rundbau als über alle Zerstörungen bis heute erhaltenen Teil der konstantinischen Anlage um das Heilige Grab herum meinen dürfte. Zugleich ergibt sich auf der Doppelseite der Monate Februar und März ein Bezug zwischen dem Altar im Tempel und dem Grab Christi. Während der Altar beim ersten Besuch Christi im Haus seines Vaters anlässlich der Darbringung auf seinen Opfertod vorauswies, steht das Grab für den Ort der Auferstehung nach dem Kreuzestod.

Ein solcher Bezug kann die hier vorgeschlagenen Identifikationen der Kleinarchitekturen mit Tempelaltar und Grab Christi weiter absichern. Zu spekulativ erscheint es mir aber, das Prinzip eines durch den jeweiligen Festkalender vorgegebenen Deutungsangebots der Architekturen in einer solchen Engführung auch auf die anderen Kalenderseiten anzuwenden, zumal deren Architekturen näher an das in den Miniaturen des Goslarer Evangeliiars vorgebildete Formenrepertoire der rahmenden Architekturen [Abb. 8] heranführen.

## VI. Das Interesse an den *loca sancta* des Heiligen Landes in Halberstadt und im Umfeld des Semeka-Missales

Dass die *loca sancta* des Heiligen Landes in Halberstadt auf besonderes Interesse stießen, mag nicht nur mit dem Bistumspatron zusammenhängen, dem hl. Stephanus, der als erster Märtyrer noch in Jerusalem den Tod erlitt, sondern auch mit dem im Kalender selbst am 16. August gefeierten Adventus der Reliquien aus Konstantinopel.<sup>30</sup> Mit diesem Adventus wurden zahlreiche der *loca sancta* in Halberstadt, das in der reliquienarmen Region des alten Stammesherzogtums Sachsens lag, besser fassbar. Bezeichnenderweise gibt es Indizien, dass sich Johannes Zemeke, der Stifter des Semeka-Missales, um die adäquate Präsentation dieses Reliquienschatzes im Halberstädter Dom bemühte.<sup>31</sup> Hierzu passen zudem die Bezüge zu den *loca sancta*. Sie sind auf verschiedenen Ebenen im Semeka-Missale und seiner Gruppe sowie in den oben erwähnten Wandmalereien des Braunschweiger Doms, welche zeitlich wie in der Vorlagenauswahl eng mit diesen Codices verbundenen sind, zu finden. Im umfangreichen Programm dieser Wandmalereien fällt der Zyklus zum Heiligen Kreuz durch seinen ungewöhnlichen Umfang auf.<sup>32</sup> Seine erste Hälfte zeigt, wie Helena das Kreuz Christi und die Nägel der Kreuzigung im Heiligen Land findet [Abb. 10]. Und nur bei diesem Zyklus ist in dem reichen Wandmalereibestand der Kirche ein Zierstreifen mit Pseudo-Kufi-Ornament zu finden, das sehr deutlich arabische Zierschrift imitiert und bezeichnenderweise zwischen die beiden Register des Zyklus (oben in Abb. 10) eingefügt wurde. Johann-Christian Klamt sah in dieser Konstellation zu Recht einen Verweis auf das Heilige Land und auf Jerusalem.<sup>33</sup>

In diesem ersten Teil des Zyklus zu Helenas Reliquiensuche im Heiligen Land werden neben sehr ungewöhnlichen Landschaftsdarstellungen zudem die reichen Hintergrundarchitekturen aufgerufen, die besonders im Goslarer Evangeliar anzutreffen sind [Abb. 8].

29 Das Grab Christi lag ursprünglich vor den Mauern Jerusalems.

30 Zu Gebeten für den Bistumspatron Stephan im Codex selbst (dort auf S. 427), in denen blutgetränkte Steine seines Martyriums als Reliquien erwähnt werden, vgl. Carmassi, *Purpurismus*, 262, Anm. 58.

31 Vgl. Carmassi, *Teutonicus*, bes. 173.

32 Zu diesem Zyklus vgl. Wolter-von dem Knesebeck, *Die mittelalterlichen Wandmalereien*, 219–230, bes. 230, Tf. 137–138, 146–155, 161–162, 167–178, monografisch zuvor Brenske, *Der Hl. Kreuz-Zyklus*.

33 Klamt, *Die mittelalterliche Monumentalmalerei*, bes. 310.



**Abb. 10** Zyklus zum Hl. Kreuz, unteres Register, 2. Szene, Auffindung der Kreuzesnägel unter der hl. Helena, Braunschweig, Dom, südlicher Querarm, Ostwand

Dementsprechend könnten nicht nur beim Heilig-Kreuz-Zyklus in Braunschweig und in der Goslarer Schwesterhandschrift des Semeka-Missales, sondern auch im Missale selbst seine ungewöhnlich reiche, vielgestaltige, im eigenen Umfeld eher ungewohnte Abfolge von Architekturen über den Kalendereinträgen [Abb. 1–6] in allgemeiner Form auf die *loca sancta* des Heiligen Landes und ihre Bedeutung für die eigene Messfeier verwiesen haben. Dies gilt umso mehr, als diese Architekturen sich dort mit dem von mir oben herausgearbeiteten konkreten Verweis auf den Tempel und das Grab Christi verbinden [Abb. 1–2].

In malerischer Hinsicht ist für den Verweis auf die *loca sancta*, ebenso wie für die Ausdruckssteigerung bei den Figuren, in diesen Werken zudem die neue Qualität der Bildgestaltung wichtig. Hierfür ist ein größerer Rahmen abzustecken. Gerade im Goslarer Evangeliar wird eigens das Sehen an herausragender Stelle am Beginn des Evangeliums des Johannes [Abb. 8] als bedeutsamer Vorgang beim Umgang mit der Heilsgeschichte betont.<sup>34</sup> Hier

<sup>34</sup> Hierzu und dem Folgenden vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Felder, bes. 116–119.

wird die Augenzeugenschaft des Johannes besonders hervorgehoben. Johannes ist oben als Evangelist, unten aber als Augenzeuge bei der Kreuzigung selbst zu sehen. Oben führt er in dem Buch auf dem Pult neben dem Beginn seines Evangeliums in ungewöhnlicher Weise zwei weitere Schriftzitate mit sich. Sie stammen aus der Kreuzigungsschilderung seines Evangeliums, der als Lesung am Karfreitag eine herausragende Rolle als einziger Augenzeugenbericht in der Bibel zukam, da nur Johannes authentisch von dieser berichten konnte.<sup>35</sup> Im Buch auf seinen Oberschenkeln spricht er von dem Soldaten, der Christus die Seite öffnete (nach Joh. 19,34), in der Schriftrolle in seinen Händen aber heißt es programmatisch (nach Joh. 19,35): „Haec autem scripta sunt ut credatis“ („Dies ist aber geschrieben worden, damit ihr glauben möget“). In dem hierbei zusammengefassten Vers seines Evangeliums betont Johannes, dass er das Geschehen am Kreuz, welches er bezeugt, selbst gesehen hat und daher die Wahrheit bezeugt, damit man glauben könne: „Und der, der es gesehen hat, hat es bezeugt, und sein Zeugnis ist wahr“ (Joh. 19,35). Im Programm des Goslarer Evangeliums, das sehr auf eine legitimierende Herleitung des jeweiligen Evangelientextes durch das Verhältnis des jeweiligen Evangelisten zu Christus bedacht ist, erhält Johannes auf diese Weise einen besonders hohen Stellenwert und mit ihm sein Sehen beziehungsweise das von ihm Gesehene. Dieses Gesehene wird unter seinem Evangelistenbild in einer neuartigen, stark von byzantinischen Vorlagen geprägten Kreuzigungsdarstellung dargeboten. Diesem programmatischen Anliegen arbeitet daher nicht von ungefähr ein gerade im Verhältnis des Johannes selbst zu Maria emotionalisiertes, auch hierin byzantinischen Vorlagen folgendes Bild zu. Es konnte geradezu als eine Art visueller Beweis der Augenzeugenschaft des Johannes verstanden werden. Neben der Kreuzigung ist interessanterweise gerade auch die Figur des Johannes als Evangelist nach aktuellen Vorlagen byzantinischer Provenienz in Art des Wolfenbütteler Musterbuches angelegt worden.<sup>36</sup> Die Besonderheiten dieser Vorlagen werden in der Buchmalerei vor allem bei liturgischen Prachthandschriften, aus der die Gruppe um diesen Codex und das Semeka-Missale ausschließlich besteht, in hoher maleischer wie Ausdrucksqualität rezipiert. Eigentlich verlor der Bereich liturgischer Prachthandschriften während des 13. Jahrhunderts im gesamten deutschsprachigen Gebiet eher an Bedeutung gegenüber den Prachtpsalterien für vornehme Laien. Bei der Verbreitung des um 1200 neuen und bald dominant werdenden Zackenstils gingen diese Prachtpsalterien voran, und die beiden Psalterien für den Thüringer Landgrafenhof stehen heute am Anfang dieser Entwicklung.<sup>37</sup>

Gerade im Goslarer Evangelium [Abb. 8] und dem Semeka-Missale [Abb. 9] vollzog sich in dem eher retrospektiven Bereich liturgischer Prachthandschriften aber in neuer Qualität eine sehr spezifische Übernahme des lauten Zackenstils, der anfangs eher höfisch konnotiert war.<sup>38</sup> Daher stellt sich die Frage, ob in diesen Codices ein neu justiertes Verständnis von Retrospektivität zum Zuge kam. Anscheinend bildeten nicht mehr beziehungsweise nicht mehr alleine die ottonischen liturgischen Prachthandschriften einen Referenzpunkt in der Vergangenheit, wie dies beim Evangelium Heinrichs des Löwen und Mathildes von England, oder auch beim Stammheimer Missale und beim oben erwähnten Hildesheimer Kalenderfragment der Fall war.<sup>39</sup> Wie das Beispiel der Miniatur zum Evangelium des Jo-

35 Vgl. Kroos, Einleitung, 67.

36 Zum Wolfenbütteler Musterbuch vgl. etwa Wolter-von dem Knesebeck, Goldenes Hildesheimer Kalendarium, bes. 39–46; ders., Wolfenbütteler Musterbuch; ders., Felder; ders., Zur Musterübertragung; ders., Die mittelalterlichen Wandmalereien, 178–186; aber auch Geymonat, Drawing.

37 Vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter, zu diesen beiden Psalterien und ihrem Kontext.

38 Vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Felder, bes. 104–110.

39 Wolter-von dem Knesebeck, Goldenes Hildesheimer Kalendarium, 37–46, mit Verweis auch auf das Stammheimer Missale, The J. Paul Getty Museum, Ms. 64, vgl. Teviotdale, Das Stammheimer Missale. Zum Evan-

hannes im Goslarer Evangeliar [Abb. 8] zeigte, scheinen vielmehr das Geschehen des Neuen Testaments selbst, die Heilstaten Christi und seiner Anhänger im Heiligen Land, auch visuell ein viel stärkerer Anknüpfungspunkt geworden zu sein. Dies war möglich, da spätestens seit der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204, an welcher der Halberstädter Bischof Konrad von Krosigk beteiligt war, ein massiver Zufluss von Bildern aus dem Nahen Osten einsetzte. In Folge dessen gelangten auch zahlreiche authentische Bilder der Akteure und des Geschehens des Neuen Testaments in Vorlagensammlungen, Objekten, Heiligen- und Festtagsikonen in den Westen und gerade auch nach Sachsen.<sup>40</sup> Da diese byzantinischen Bilder zur neutestamentlichen Heilsgeschichte eine dort seit der spätkommenischen Malerei zunehmende, nicht nur im Westen neuartige Emotionalisierung des Dargestellten zeigten, rückten sie umso mehr neben die Schrift als authentische, nun aber visuelle Zeugnisse des Heiligen Geschehens. Nach Sachsen brachten solch „bildliche Reliquien“ in besagter neuartiger Ausdrucksqualität etwa Mustersammlungen aktueller byzantinischer Bildprägungen wie das Wolfenbütteler Musterbuch. Durch diese Sammlungen und ihre Provenienz aus der Region des Heiligen Landes erwiesen sich diese Bilder als authentisch, kamen aber zugleich in einer durch das heimische Idiom des Zackenstils unveränderten Form in Umlauf.

Diese besondere Art retrospektiven Interesses am Heiligen Land und seinem visuellen Potenzial demonstrieren nicht nur die Übernahmen authentischer Bilder, wie sie sich zeitgleich mit dem Auftreten des Wolfenbütteler Musterbuches und seiner Vorlagen neben der Gruppe um das Goslarer Evangeliar auch in anderen sächsischen Handschriften ereigneten. Zu nennen sind hier etwa der Donaueschinger Psalter sowie die Monumentalmalereien im Braunschweiger Dom [Abb. 10] und an der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim.<sup>41</sup>

Dass darüber hinaus auch die *loca sancta* bei einer solchen Betrachtersprache eine Rolle spielen konnten, zeigt wiederum das Semeka-Missale – auch außerhalb seines Kalenders. In seinem Kanonbild [Abb. 9] wird eine ganz in der Art des Goslarer Evangeliar [Abb. 8] gestaltete Kreuzigung im Hochformat realisiert. Neben der Darstellung des Würfels der Soldaten um den Mantel Christi in der Te-igitur-Initiale unter dem Kreuzestamm sind typologische Bilder eingefügt. Links ist das Isaakopfer zu sehen, rechts steht Melchisedek mit Kelch und Hostie am Altar. Neben den Verbindungen zum Messformular hat Klössel-Luckhardt für diese beiden typologischen Bilder zu Recht einen Bezug auf die Kreuzigungsstätte Golgata in Jerusalem betont: „Man darf vielleicht vermuten, daß hier neben allen theologischen Bildschichten auch ein Eindruck von der Lokalität des Golgatha-Sanktuariums mitverarbeitet wurde, das der Pilger- und Apokryphenüberlieferung nach nicht nur als Bestattungsplatz Adams, sondern zugleich als Ort des Altardienstes Melchisedeks und der Opferung Isaaks galt.“<sup>42</sup>

geliar Heinrichs des Löwen und Mathildes von England, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, vgl. etwa Schneidmüller und Wolter-von dem Knesebeck, Das Evangeliar.

<sup>40</sup> Vgl. Belting, Die Reaktion; ders., Bild und Kult, bes. 369–374, sowie hierzu und zum Folgenden Wolter-von dem Knesebeck, Goldenes Hildesheimer Kalendarium, 42–46.

<sup>41</sup> Wolter-von dem Knesebeck, Goldenes Hildesheimer Kalendarium, 37–46, ebendort zudem auch 19–20, 26–29, 33, 35–46, zum Donaueschinger Psalter, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309.

<sup>42</sup> Klössel-Luckhardt, Studien zur Bildausstattung, 163–164, Zitat 164. Hierzu verweist Klössel-Luckhardt auf den Pilgerbericht des Antoninus: „Nam et locus, ubi crucifixus fuit, paret et cruor sanguinis paret in ipsa petra. In latere est altarium Abrahae, ubi ibat Isaac offerre, obtulit et Melchisedech sacrificium“ (Übersetzt in etwa: „–Denn es zeigt sich auch der Ort, an dem er gekreuzigt wurde, es zeigt sich auch das geronnene Blut auf dem Felsen selbst. An der Seite befindet sich der Altar Abrahams, wohin er ging, um Isaak zu opfern, wo auch Melchisedek das Opfer dargebracht hat“). Vgl. Antonini Placentini Itinerarium, Kapitel 19, in: Geyer Itineraria Hierosolyminitana, 172, Transkription des Textes unter [https://archive.org/stream/antoniniplacentooigldgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/antoniniplacentooigldgoog_djvu.txt) (14.02.2024).

Der Trend zur bildartigen Inszenierung des Heiltums, der auf vielfache Weise auch beim 1205 so erheblich erweiterten Reliquienschatz des Halberstädter Doms wirksam wurde, kam im selben Kontext in einem herausragenden Codex wie dem Semeka-Missale daher nicht nur durch emotionalisierende Ansprache der betrachtenden Kleriker beim Nachvollzug der Passion in der Messe zum Tragen. Vielmehr war damit auch gern ein Verweis auf die *loca sancta* verbunden. Dies war nicht nur dem Kanonbild vorbehalten, das bereits einen Altar des Melchisedeks in Jerusalem als Vorbild für den eigenen Altardienst zeigen konnte.<sup>43</sup> Vielmehr dienten hierzu eben auch die architektonischen Bildkürzel des Kalenders [Abb. 1–6]. Dies ging bei ihnen über die allgemeine Assoziation ihrer ungewöhnlichen Architekturen mit dem Heiligen Land in Art seiner Verbildlichung in den Wandmalereien des Braunschweiger Doms [Abb. 10] hinaus. Vielmehr ergab sich gleich zu Anfang des Missales, im Februar und März [Abb. 1–2], mit dem Altar des Tempels und dem Grab Christi in der Rotunde Konstantins eine direkte Verbindung zu wesentlichen, aufeinander bezogenen Punkten der Heilsgeschichte im Heiligen Land, die wie eine Art Memorierhilfe schon beim ersten Blick in den Codex und auf das Kirchenjahr hervorgehoben wurden.

43 Carmassi, *Purpurismus*, 262, weist darauf hin, dass sich auf „dem gegenüberliegenden Blatt [...] die Worte, die der Priester bei der Opfergabe von Brot und Wein sagte (*Hec dona hec munera, hec sancta sacrificia illibata* ... [Diese Gaben, diese Schenkungen, diese heiligen, makellosen Opfergaben])“, befinden. Auch wurde „unter diesem Bild eine Rubrik für den Zelebrierenden geschrieben [...]: *Inclinando ante altare* [sich vor dem Altar beugend], gerade wo sich auch Melchisedek vor dem Altar – und indirekt vor Christus – verbeugt.“ Auch verweist Carmassi, 262–263, darauf, „dass ausgerechnet diese Miniatur mit einem textilen Vorhang versehen wurde, der purpurrot ist. Vielleicht ist an ein ritualisiertes Aufdecken der Miniatur während der Feier zu denken.“

**Anhang: Festkalender des neu gefunden Einzelblatts aus dem Kalender des Semeka-Missales<sup>44</sup>**

Mai	Juni
1. Phylippi et Jacobi ap	1. Nychomedis m
2. Athanasij ep et cf	2. Marcellini et Petri m
3. Inventio sancte crucis. Alexandri pp	3. Pergentini et laurentini m
4. Floriani ep et m	4. Cyrini ep et mr
5. Ascensio domini	5. Bonifacii ep cum sociis suis
6. Johannis ap ante portam latinam	6. Vincentij et Benigni m
7. Juvenalis m	7. Pauli ep
8. Victoris m	8. Medardi ep et cf
9. Adventus reliquiarum Stephani	9. Primi et feliciani m
10. Gordiani et Epymachi	10. Basylidis m
11. Mammerti ep	11. Barnabe ap
12. Nerey, Achyllei, et Panchratii m	12. Basylidis, Cyrini, Naboris, et Nazarij m
13. Servatij ep, Gengolfi m	13. Dedicatio ecclesie nostre
14. Corone v	14. Valerii et Rufi
15. Dyonisie v	15. Viti m, Modesti
16. Peregrini ep	16. Aurei et Justine
17. Syri ep et cf	17. Avici pb
18. Johannis pp	18. Marci et marcelliani
19. Potentiane v	19. Gervasi et prothasij
20. Basille v	20. Albini m
21. Valentis m	21. Albani m
22. Helene v	22. Paulini ep et cf
23. Desiderii ep et m	23. Johannis m, vigilia
24. Donatiani et Rogatiani m	24. Johannis bapt.
25. Urbani pp	25. Severe v
26. Augustini ep et cf	26. Johannis et Pauli
27. Julii m	27. Septem dormientium
28. Maximini ep et cf	28. Leonis pp, vigilia
29. Sisinnij, Martyrii, et Alexandri m	29. Natale ap Petri et Pauli
30. Felicis pp	30. Commemoratio s Pauli
31. Cantij, Cantiani, Cantianille, Petronille v	

<sup>44</sup> Die Wiedergabe folgt bei den Abkürzungen den Listen der Kalendereinträge bei Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften.

## Literaturverzeichnis

- Hans Belting, Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* (Ausst.-Kat. Köln, Schnütgen-Museum), hg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 3, 173–183.
- Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Beate Braun-Niehr, Missale des Dompropstes Johannes Zemeke, in: *Aufbruch in die Gotik: der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit* (Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum), hg. von Matthias Puhle, Mainz 2009, Bd. 2, 341–344, Kat.-Nr. V. 82.
- Stefan Brenske, Der Hl. Kreuz-Zyklus in der ehemaligen Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius (Dom). Studien zu den historischen Bezügen und ideologisch-politischen Zielsetzungen der mittelalterlichen Wandmalerei, Braunschweig 1988.
- Patrizia Carmassi, Mittelalterliche Handschriften in Halberstadt: Abbild eines Beziehungsgeflechts, in: *Das Mittelalter* 14, 2009, 42–56.
- Patrizia Carmassi, Neue Ergebnisse aus der Katalogisierung der Halberstädter Handschriften. Aspekte der Fragmentenforschung, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 35, 2010, 1–22.
- Patrizia Carmassi, Stiftung, Kunst und Feier. Das Halberstädter Missale Domschatz Inv.-Nr. 474 und das Fest der *Dedicatio ecclesiae*, in: Aneta Kramiszewska (Hg.), *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapieńskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Lublin 2011, 51–70.
- Patrizia Carmassi, Purpurismum in martyrio. Die Farbe des Blutes in mittelalterlichen Handschriften, in: Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin 2011, Bd. 1, 251–273, Abb. 71–74.
- Patrizia Carmassi, Teutonicus: Rechtsgelehrter und Handschriftenstifter in der Halberstädter Kirche, in: Patrizia Carmassi und Gisela Drossbach (Hg.), *Rechtshandschriften des deutschen Mittelalters. Produktionsorte und Importweg*, Wiesbaden 2015, 167–188.
- Patrizia Carmassi, Steigerungsstrategien von Geltungsansprüchen liturgischer Handschriften am Beispiel eines Codex aus dem Halberstädter Domschatz (Inv.-Nr. 45), in: Felix Heinzer und Hans-Peter Schmit (Hg.), *Codex und Geltung*, Wiesbaden 2015, 83–106.
- Katalog der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften in Halberstadt. Verzeichnis der Bestände der Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Domschatz zu Halberstadt, und des Historischen Archivs der Stadt Halberstadt, bearbeitet von Patrizia Carmassi, Wiesbaden 2018.
- Christian Freigang, The Italian Connection? Bau, Bild und Text bei Jean Lemaire de Belges, in: Peter Bell, Antje Fehrmann, Rebecca Müller und Dominic Olariu (Hg.), *Maraviglia. Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne. Festschrift für Ingo Herklotz*, Wien/Köln 2022, 33–47.
- Paulus Geyer (Hg.), *Itineraria Hierosolyminitana Saeculi IIII–VIII*, Prag/Wien/Leipzig 1898.
- Ludovico V. Geymonat, Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch, in: *Medieval encounters* 18, 2012, 518–583.
- Das Goslarer Evangeliar. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift B 4387 aus dem Besitz des Stadtarchivs Goslar, Faksimile und Kommentarband mit Beiträgen von Renate Kroos, Wolfgang Milde, Frauke Steenbock, Dag-Ernst Petersen, Graz/Goslar 1991.
- Arthur Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Straßburg 1897.
- Arthur Haseloff, Die mittelalterliche Kunst, in: Oscar Doering und Georg Voss (Hg.), *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen*, Magdeburg 1905, 87–109.
- Maria Kapp, Ein Skriptorium im Goslarer Neuwerkloster? Studien zur Paläographie des Goslarer Evangeliers und verwandter Handschriften, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 31, 1996, 69–96.
- Maria Kapp, Ein Handschriftenfragment aus dem Umkreis des Goslarer Evangeliers, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 68, 2000, 353–358.
- Maria Kapp, *Handschriften in Goslar: Stadtarchiv, Städtisches Museum, Marktkirchenbibliothek, Jakobigemeinde*, Wiesbaden 2001.

- Johann-Christian Klamt, Die mittelalterliche Monumentalmalerei in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: Bernd Schneidmüller (Hg.), Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter, Wiesbaden 1995, 297–335.
- Barbara Klössel-Luckhardt, Studien zur Bildausstattung des Goslarer Evangeliars, Greven 1983.
- Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen (Ausst.-Kat. Naumburg, Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011), hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Petersberg 2011, Bd. 1–2.
- Renate Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien, Göttingen 1964.
- Renate Kroos, Einleitung, in: Renate Kroos und Frauke Steenbock (Hg.), Das Goslarer Evangelium, Graz 1991, 9–82.
- Renate Kroos und Frauke Steenbock (Hg.), Das Goslarer Evangelium, Graz 1991.
- Harald Meller, Ingo Mundt und Boje E. Hans Schmuhl (Hg.), Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt, Regensburg 2008.
- Andreas Odenthal, Diaconi cum rufis casulis precincti; Traces of Medieval and Early Modern Use of Liturgical Vestments in the Cathedral of Halberstadt, in: Evelyn Wetter (Hg.), Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages, Riggisberg 2010, 19–32.
- Karl-Georg Pfändtner, Das große Puzzle – „cuttings“ und andere illuminierte Handschriften-Fragmente, in: Klaus-Gereon Beuckers, Christoph Jobst und Stefanie Westphal (Hg.), Buchschätze des Mittelalters. Forschungsrückblicke – Forschungsperspektiven, Beiträge zum Kolloquium des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel vom 24. bis zum 26. April 2009, Regensburg 2011, 281–291.
- Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit (Ausst.-Kat. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum), hg. von Matthias Puhle, 2. Bde. Mainz 2009
- Gustav Schmidt, Die Handschriften der Gymnasialbibliothek, in: Königliches Dom-Gymnasium zu Halberstadt 197, Teil. II: Osterprogramm 1881, 1–32.
- Bernd Schneidmüller und Harald Wolter-von dem Knesebeck, Das Evangelium Heinrichs des Löwen und Mathildes von England, Darmstadt 2018.
- Stefan Tebruck, Kreuzfahrer, Pilger, Reliquiensammler. Der Halberstädter Bischof Konrad von Krosigk († 1225) und der Vierte Kreuzzug, in: Ulrike Wendland (Hg.), Kunst, Kultur und Geschichte im Harz und Harzvorland um 1200, Halle an der Saale 2008, 26–48.
- Elizabeth C. Teviotdale, Das Stammheimer Missale, Ms. 64, The J. Paul Getty Museum. Kommentar zur Faksimile-Edition. Mit Beiträgen von Gerhard Lutz, Christine Sciacca und Nancy K. Turner, hg. von Kristen Collins, Luzern 2020.
- Peter Volkelt, Die Fotosammlung A. Haseloff/ Graf Erbach-Fürstenau an der Universitätsbibliothek des Saarlandes, ein Bildarchiv zur mittelalterlichen Buchmalerei, in: Saarbrücker Hefte 11, 1960, 51–64.
- Ulrike Wendland (Hg.), Kunst, Kultur und Geschichte im Harz und Harzvorland um 1200, Halle an der Saale 2008.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts, Berlin 2001.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Goldenes Hildesheimer Kalendarium. Faksimile der Handschrift Cod. Guelf. 13. Aug. 2° der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Kommentarband (mit Beiträgen von Helmar Härtel und Werner Hohl), Stuttgart 2003.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Das *Wolfenbütteler Musterbuch* in seinem Sächsischen Umfeld, in: Brigitte Dekeyser und Jan Van der Stock (Hg.), Manuscripts in Transition. Recycling manuscripts, texts and images, Proceedings of the International Congress held in Brussels (5–9 November 2002), Paris/Leuven/Dudley (M.A.) 2005, 99–108.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Felder der Ausdifferenzierung von Stilformen und Stilbegriff: Der Zackenstil und die Musterbuchfrage, in: Bruno Klein und Bruno Börner (Hg.), Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006, 95–122.

- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Missale des Dompropstes Johannes Zemeke (so genanntes Semeka-Missale), in: Harald Meller, Ingo Mundt und Boje E. Hans Schmuhl (Hg.), *Der Heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008, 192–195, Kat.-Nr. 54.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Ein unbekanntes Einzelblatt der Halberstädter Bibel (Domschatz, COD. MS 3), in: Ulrike Wendland (Hg.), *Kunst, Kultur und Geschichte im Harz und Harzvorland um 1200*, Halle an der Saale 2008, 274–286.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Zur Musterübertragung in der Malerei des 13. Jahrhunderts im Umfeld des Naumburger Westchores, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (Ausst.-Kat. Naumburg, Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011), hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Petersberg 2011, Bd. 2, 1066–1076.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Perikopenbuch/Evangelistar, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (Ausst.-Kat. Naumburg, Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011), hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Petersberg 2011, Bd. 2, 1102–1108 Kat. Nr. XII. 17.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Arthur Haseloffs frühe Schriften zur Buchmalerei, in: Ulrich Kuder und Hans-Walter Stork (Hg.), *Arthur Haseloff als Erforscher mittelalterlicher Buchmalerei*, Kiel 2014, 207–211, Tf. XXXI–XXXII.
- Harald Wolter-von dem Knesebeck, Die mittelalterlichen Wandmalereien von St. Blasii in Braunschweig, in: Joachim Hempel und Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hg.), *Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii*, Regensburg 2014, 164–240.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1–3, 6, 9 © Missale des Dompropstes Johannes Zemeke, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Domschatz Halberstadt, Domschatz, Inv.-Nr. DS474, Fotos: Martin Liebetrueth/SUB Göttingen; Abb. 4–5 © Galerie Gerda Bassenge, Berlin; Abb. 7 © Publikation Carmassi; Abb. 8 © Stadtarchiv Goslar, Hs. B 4387; Abb. 10 © Norbert Koch, Braunschweig, für das Bauamt der ev.-luth. Landeskirche Braunschweig.



Antje Fehrmann

## **Königliches Sightseeing: Wie Heinrich III. von England sich die französische Hochgotik aneignete**

Die programmatischen Bezüge von Westminster Abbey auf französische Bauten in Reims, Paris, Amiens oder Saint-Denis sind oft benannt worden.<sup>1</sup> Für England ungewöhnliche Eigenarten wie der polygonale Chorumgang mit hohen Radialkapellen, die Strebebögen, das Maßwerk oder die drei großen Portale des Nordquerhauses mit Rosenfenster beruhen auf französischen Vorbildern, die Heinrich III. jedoch geradezu kongenial für ein Stilidiom des englischen Decorated adaptierte. Baustruktur, bildliche Erscheinung, Ornament und Blickführung im Innern unterscheiden sich auffällig von kontinentaler Architektur und sind dem angelsächsischen Vorgängerbau Eduards des Bekenner in räumlicher, liturgischer, organisatorischer oder akustischer Funktion verpflichtet. Als Krönungsstätte, Reliquienrepositorium, Schatzkammer, Gedächtnisort und Grablege für den Stifter Heinrich III. samt seinen Vor- und Nachfahren sowie zeitweise Schauplatz parlamentarischer Versammlungen unter Vorsitz des Königs hatte der Bau zugleich retrospektiv und prospektiv viele unterschiedlich in Szene gesetzte Zwecke. In Frankreich waren diese Funktionen auf die Kathedrale von Reims, die Abteikirchen Royaumont und Saint-Denis sowie den Palais de la Cité mit der Sainte-Chapelle verteilt.

König Heinrich III. selbst lenkte diese hochdifferenzierte Inszenierung durch die Finanzierung von Bau und Ausstattung sowie seine Auftritte an diversen architektonisch und bildlich hervorgehobenen Orten in der Kirche, die ihn an verschiedenen Festtagen als Teil des komplexen Raumgefüges inkorporierten. Wie entscheidend das Wissen des Königs um zeitgemäße Architekturformen und ihre synästhetische Wirkung, die er in zahlreichen Reisen in die Gascogne und in das französische Kronland überprüfen konnte, seine englischen Bauprojekte geprägt hat, soll im Folgenden perspektiviert werden. Die subtilen Denkanstöße und multifokalen Anregungen in den immer spannenden Diskussionen mit Christian Freigang, die sich nie auf das Mittelalter oder die Architekturgeschichte beschränken, waren eine Inspiration auch für diese Überlegungen zu dem frankophonen englischen König, dessen brennendes Interesse für Kultur in der zeitgenössischen wie in der modernen Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung bisher marginalisiert worden ist.

### **I. Macht, Ohnmacht und Bauprojekte**

Zusammen mit dem später heiliggesprochenen Ludwig IX. von Frankreich und Kaiser Friedrich II. war Heinrich III. eine Zentralfigur des europäischen 13. Jahrhunderts. Wie Ludwig wurde er noch als Kind gekrönt. Während Ludwigs Mutter Blanche von Kastilien ihren Sohn stets unterstützte, kehrte Heinrichs Mutter Isabella von Angoulême nach dem Tod ihres Gatten Johann Ohneland in ihre südfranzösische Grafschaft zurück und ließ den

<sup>1</sup> Kunst, Der Chor von Westminster Abbey; Wilson, The English Response; Binski, Westminster Abbey, besonders 1–51; Lewis, Henry III; Wilson, Calling the Tune?; Wilson, The Chapter House.

neunjährigen König in der Obhut des kunstsinnigen Bischofs von Winchester Peter des Roches. Ludwig starb 1270 auf einem Kreuzzug, Heinrich 1272 nach 56-jähriger Regierung in Westminster. Beide Könige scheinen einander ab der Jahrhundertmitte außerordentlich verbunden gewesen zu sein, zumal sie mit zwei Schwestern verheiratet waren. Die drei Höfe von Friedrich, Ludwig und Heinrich tauschten ungewöhnliche gut dokumentierte Präsente aus, darunter das Kamel und der Leopard, die Heinrich von Friedrich II. bekam, und der Elefant, den ihm Ludwig schenkte. Die für die damalige Zeit naturgetreuen Zeichnungen der Tiere stammen von Matthew Paris, jenem Mönch von Saint Albans, dem wir von 1247 bis zu seinem Tod 1259 auch detaillierte, nicht selten humorvolle Aufzeichnungen über Heinrichs Bautätigkeit und Reisen verdanken.<sup>2</sup>

Heinrich III. war zeitweise der reichste der drei Herrscher, zugleich jedoch der mit dem geringsten politischen Erfolg. Er verlor den größten Teil der englischen Kronlande auf dem Kontinent und konnte zwar seine Schwester mit Friedrich II. verheiraten, nach dessen Tod aber nur kurze Zeit Sizilien für seinen Sohn Eduard halten. Während der Aufstände englischer Rebellen hielt sich Heinrich meist im Tower of London oder in Frankreich auf; seine Gegner kritisierten seine Abwesenheit, seine Gebietsverluste, seine kostspielige Hofhaltung und seine hoch dotierten Stiftungen und Speisungen von 100 und mehr Armen pro Tag. Wie Ludwig verpflichtete sich Heinrich zum Kreuzzug, doch blieb es bei dem Versprechen. Wäre er der Marginalisierung durch die Nachwelt entgangen, wenn er tatsächlich nach Jerusalem aufgebrochen wäre oder sich weniger für heilige Räume interessiert hätte?

Immerhin war Heinrich der potenteste und versierteste Bauherr seiner Epoche, der nicht nur am meisten investierte, sondern auch in präzisesten Anweisungen verfügte, wie seine Projekte auszuführen seien. Welcher andere Bauherr besichtigte nicht nur in der Heimat, sondern auch auf Auslandsreisen und sogar während einer Invasion Städte und Gebäude? Sein größtes Projekt, die Abteikirche von Westminster, war viermal so teuer wie die Pariser Sainte-Chapelle und um ein Vielfaches größer, der einzige gotische Bau dieser Ausmaße, der durch einen König eigenfinanziert wurde.<sup>3</sup> 1259 stellte Heinrich fest, dass er, seit er die Bezahlung des Baus 1245 übernommen hatte, ein komplettes Jahreseinkommen dafür aufgewendet hatte.<sup>4</sup> Dennoch wurde die Pariser Sainte-Chapelle in der modernen Architekturgeschichtsschreibung zum teuersten Bau dieser Zeit und Ludwig IX. zum bestimmenden Bauherren der Epoche stilisiert, obwohl Heinrich seine Bauanstrengung und die (überlieferte) Reflexion derselben um ein Vielfaches überboten hatte.<sup>5</sup>

Unter Ludwig wurden die Zisterzienserabtei Maubuisson, die Abteien von Saint-Denis und Saint-Germain-des-Prés, die Schlosskapellen Saint-Germain-en-Laye und die Sainte-Chapelle, die Klosterkirche von Royaumont oder die Wallfahrtskirche von Nogent-sur-Oise und die Stadtpfarrkirche von Compiègne begonnen oder fertiggestellt.<sup>6</sup> Die Kathedralen von Reims, Amiens und Beauvais sind weitere große Bauprojekte der französischen Bischöfe und ihrer Kapitel. Der englische König hat die meisten dieser Baustellen tatsächlich besichtigt, während Ludwig keinen einzigen englischen Bau besucht hat. Unbestritten war die 1248 geweihte Sainte-Chapelle durch die wichtigste und dementsprechend beinahe unbezahlbare Reliquie der Dornenkrone, die Ludwig 1239 von Balduin II. erwer-

2 Grundlegend zu den Handschriften: Lewis, *The Art of Matthew Paris*, hier 213–216.

3 Wilson, *Calling the Tune?*, 62.

4 Carpenter, *Henry III. Reform, Rebellion*, 176.

5 Wilson, *Calling the Tune?*, 84 Anm. 2.

6 Kimpel und Suckale, *Die gotische Architektur*, 376–407.

ben konnte, in ihrer einzigartigen architektonischen Form der für Glasfenster und deren Bilderzählung vorgesehenen Doppelkapelle der wirkmächtigste Bau der Hochgotik, der in unzähligen Kopien und Zitaten weiterlebte.<sup>7</sup>

## II. Die Lady Chapel von Westminster Abbey 1220–1245

Westminster Abbey nahe dem Königspalast stand noch keineswegs im Fokus herrscherlicher Zuwendungen, als Heinrich III. 1216 neunjährig auf den Thron kam, und auch dann nicht, als er vier Jahre später in der Nacht vor seiner zweiten Krönung an der Abteikirche den Grundstein einer Marienkapelle (Lady Chapel) legte, die Anfang des 16. Jahrhunderts durch die Kapelle Heinrichs VII. ersetzt wurde [Abb. 1]. Die von Grund auf neu errichtete Kathedrale von Salisbury, zu deren Lady Chapel er angeblich ebenfalls 1220 den Grundstein legte, entstand nahe seinem Palast in Clarendon.<sup>8</sup> Beidseits des Ärmelkanals gaben solche Kapellen als hervorgehobene Räume für die neue Marienliturgie Anlass zu kreativen Architekturexperimenten, etwa auch bei Notre-Dame in Paris. Die frühgotischen Formen des Early English waren prädestiniert dafür, die neue Liturgie wirkmächtig hervorzuheben.

Der unter Eduard dem Bekenner kurz vor der normannischen Eroberung vollendete und 1065 geweihte große Altbau der Abteikirche Westminster zeichnete sich durch einen hohen Chor und, nach der Darstellung im Teppich von Bayeux, einen markanten Vierungsturm aus.<sup>9</sup> Seinem Status als Gründer gemäß war Eduard 1066 vor dem Hochaltar begraben worden, dort wurden seine Nachfolger gekrönt. Ein knappes Jahrhundert später, 1161, waren seine Überreste anlässlich der Heiligsprechung in einen Schrein transloziert worden, vier Jahre vor der Kanonisation Karls des Großen. Weder die Abtei noch der Schrein des angelsächsischen Königs waren jedoch in den Jahrzehnten danach Ziel besonderer Zuwendungen. Auch den jungen Heinrich III. scheinen sie anfangs wenig interessiert zu haben, nicht einmal der Geburtstag des Bekenners wurde zelebriert.<sup>10</sup> 1227 übernahm Heinrich die Regierungsgeschäfte, aber es sollte noch Jahre dauern, bis er den Eduardskult zu seinem zentralen Anliegen machte und fast von überall her anreiste, um an den Festtagen der Abteikirche zu partizipieren.

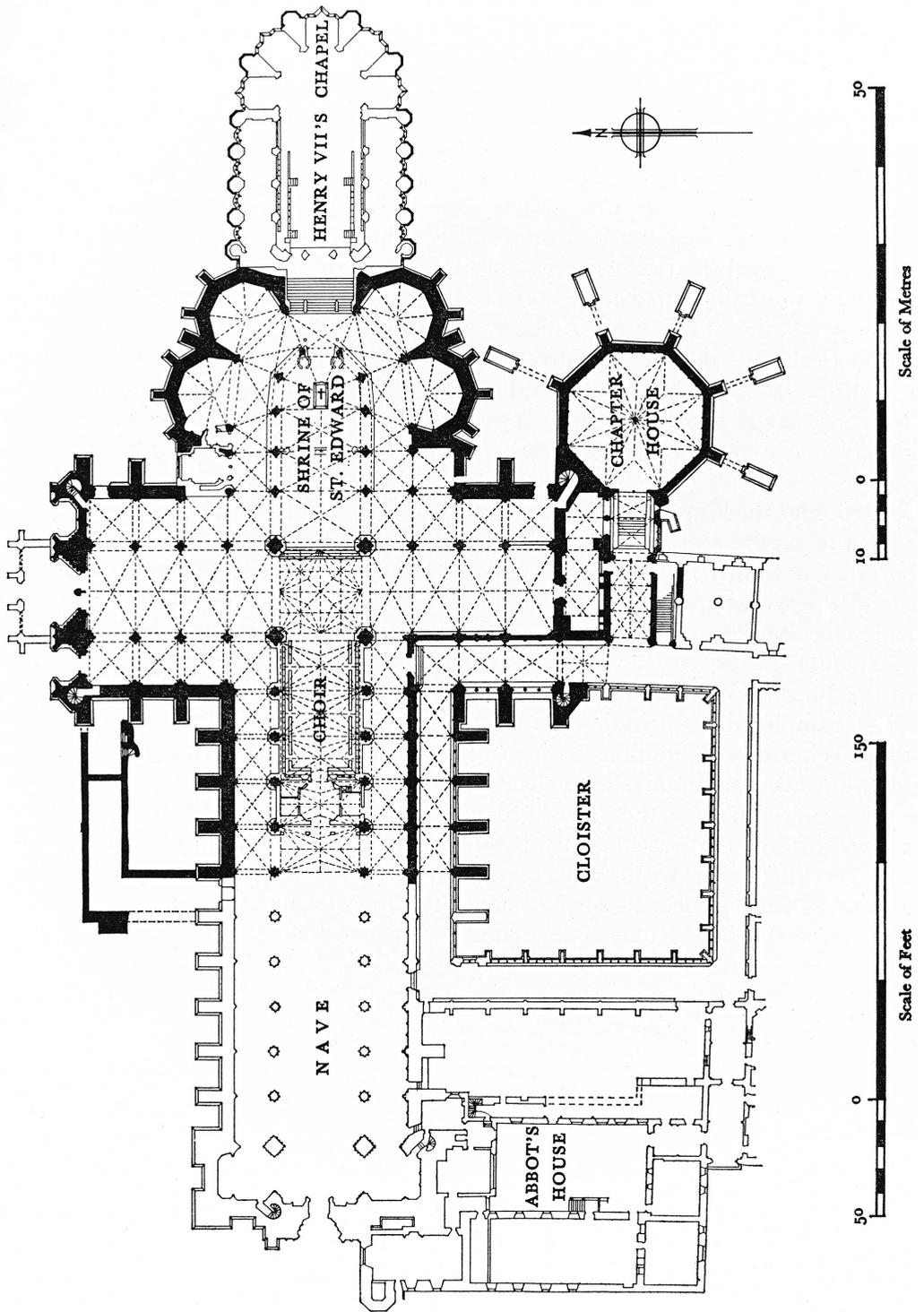
Die Marienkapelle im Chorscheitel von Westminster Abbey muss einschiffig gewesen sein und noch kostbarer ausgeführt als ihr dreischiffiges Pendant in Salisbury, mit dem für Early English typischen Wechsel von hellem Stein aus Caen und dunklem sogenanntem Purbeck-Marmor. Offenbar hatte diese Lady Chapel den Konvent Westminster bereits 1232 an den Rand des Ruins gebracht. 1239 stiftete Heinrich immerhin ein Glasfenster für die Kapelle, die allerdings erst nach 1245 fertig wurde.

7 Freigang, *Capella sacrosancta*. Siehe dazu auch den Beitrag von Barbara Borngässer und Bruno Klein in diesem Band.

8 Carpenter, *King Henry III and his Promises*, 208 Anm. 6.

9 Woodman, *Edward the Confessor's Church*.

10 Carpenter, *King Henry III and Saint Edward*, 866.



**Abb. 1** London, Westminster Abbey, Grundriss. In schwarz markiert die Bauteile, die unter Heinrich III. 1265–1272 errichtet wurden

### III. Die erste Fahrt in die Gascogne 1230 und der heilige Eduard

Heinrich hatte seine englischen Besitzungen auf dem Kontinent bereits 1230 aufgesucht, als er sich den Bürgern von Saint-Malo, Nantes und Bordeaux in seinen vollen Regalia zeigte.<sup>11</sup> Auch bei der zweiten Fahrt über den Kanal 1242/43 blieb er in englischem Gebiet südlich der Charente, das er diesmal weitaus genauer erkundete und durch hohe Stiftungen für Stadtmauern oder Kirchen sowie militärische Einsätze gefügig machte. Erst ab 1254 sollte der König fünfmal in das französische Kronland auf dem Kontinent reisen.

Heinrichs eigentliche Wandlung zum ambitionierten Kirchenbauherrn scheint 1232 begonnen zu haben: Er nahm an der Weihe des für die Schreine von Oswald und Wulfstan errichteten Chors der Kathedrale von Worcester mit dem neu erbauten Grabmal seines Vaters Johann Ohneland teil, ließ es zu dessen Todestag inzensieren und Johanns Namen in die Liturgie der Kathedrale einschreiben.<sup>12</sup> Die Lobpreisung seines Vaters im Neubau von Worcester zu hören, könnte sein ausgeprägtes Interesse für die sensuelle Wahrnehmung von Architektur geweckt haben. Als Heinrich im folgenden Jahr der Tyrannei und der schlechten Regierung bezichtigt wurde, scheint Eduard der Bekenner im übertragenen Sinne eine Wiedergeburt zum Schutz seiner Nachfolger erlebt zu haben: Der König bestellte Wandmalereien mit der Eduardsvita und eine Skulptur des Bekenner für die (nicht erhaltenen) Burgkapellen in Woodstock und Clarendon und nahm im Oktober am Fest der *Translatio* des Heiligen teil.<sup>13</sup>

Die Berufung auf Eduard den Bekenner war tatsächlich ein Alleinstellungsmerkmal des um Anerkennung kämpfenden Königs, eine Entsprechung zu Karl dem Großen im Deutschen Reich, wogegen Frankreich noch gar keinen Königsheiligen hatte. Eduard wurde zum *spiritus rector* einer auf dem Recht fußenden guten Regierung stilisiert, wie schon Jahrzehnte zuvor in einer anlässlich der *Translatio* durch Ailred von Rievaulx verfassten Vita, die sogar ins Anglonormannische übersetzt worden war. Heinrich hatte 1234 die Magna Carta akzeptiert, die den Baronen grundlegende politische Freiheiten und der Kirche die Unabhängigkeit von der Krone garantierte, und er hatte bei den Baronen die Zustimmung für seine 1236 zelebrierte Hochzeit mit Eleonore von der Provence eingeholt, deren Schwester Margarete mit Ludwig IX. verheiratet war. Auch Eleonore scheint eine genaue Vorstellung von Architektur und Kunst gehabt zu haben, ließ sie doch ihre gerade erst errichteten Gemächer in der Burg Windsor 1237 nach ihren Wünschen umbauen.<sup>14</sup>

Heinrich selbst ordnete 1235 den Festtag des heiligen Eduard an und ließ an dessen Schrein dauerhaft vier Kerzen brennen. 1239 gaben er und Eleonore ihrem erstgeborenen Sohn den Namen Eduard. Später imaginierte sich der König in der Rolle des Eduard bei dessen Ringspende an den als Pilger verkleideten Evangelisten Johannes. Diese Legende wurde nicht nur durch die beiden auf Säulen erhobenen Skulpturen der beiden Heiligen am Schreinaltar oder in Wandmalereien dauerhaft visualisiert, sondern auch durch Heinrich selbst bei mehreren jährlichen Heiligenfesten nachvollzogen, indem er Ringe auf den Eduardschrein legte.<sup>15</sup>

Damit Eleonore über den wichtigsten englischen Königsheiligen informiert war, beauftragte Heinrich 1236 einen Autor, wahrscheinlich Matthew Paris, mit der französischen

11 Powicke, King Henry III, Bd. 1, 181–183.

12 Engel, Die Kathedrale von Worcester, 163–165, 212–216; Fehrmann, Grab und Krone, 30–32, 41–42.

13 Carpenter, King Henry III and Saint Edward, 869.

14 Page, Victoria History of the County of Berkshire, 29–56.

15 Wild, Gift Inventory, 529.

Versübersetzung und Illuminierung der Eduardslegende des Ailred von Rievaulx. Diese *Estoire de Seint Aedward le Rei* ist heute nur noch in einer Kopie von etwa 1255 erhalten, deren Illuminationen erstaunlich genau einen retrospektiven Baustil wiedergeben.<sup>16</sup> Die Verse sind an Eduard den Bekenner gerichtet. Ihr Vortrag war dazu bestimmt, wie im Text expliziert wird, eine visuelle Imagination auszulösen – was die Ohren hörten, sollten die Augen sehen:

„Ore vus pri, gentilz rois Aedward,  
 K’a moi pecchur oiez regard,  
 Ki ai translaté du Latin,  
 Sulum mun sen e mun engin,  
 En Franceis la vostre estoire,  
 Ke se espande ta memoire;  
 E pur lais ki de lettrure  
 Ne sevent, en purtraiture  
 Figurée apertement  
 L’ai en cest livret present;  
 Pur co ke desir e voil  
 Ke oraille ot, voient li oil.“<sup>17</sup>

Die Prozesse der Ideengebung für Gebäude und Ausstattung sind nur in Einzelfällen dokumentarisch zu erschließen. Heinrich hat als Stifter außerordentlichen Anteil genommen an seinen Bauprojekten – so weit, dass er sich mehr für die Besichtigung von Kirchen interessierte als für politische Verhandlungen und Militäraktionen. Häufig mischte er sich in Fragen der Ausstattung ein. So bemühte er sich am Tag nach seinem Besuch im Januar 1244, eine Fehlstelle im Retabel von Canterbury durch eine goldene Girlande („garlendechiam“) abdecken zu lassen.<sup>18</sup> In Rochester gab er mündliche Anweisungen für den Bau einer zwei-stöckigen Burgkapelle aus Reigate-Stein.<sup>19</sup> Er bestimmte im September 1249, wie der Bildhauer John of Saint-Omer das Lesepult des Kapitelhauses in Westminster Abbey gestalten sollte. Es sollte „wenn möglich feiner und schöner als das des Kapitelhauses von St Albans Abbey“ sein.<sup>20</sup> Möglicherweise war der Künstler mit diesem Anspruch überfordert: Noch 1253 war das Pult nicht fertig.

16 Cambridge University Library, Ee.3.59. Vgl. Binski und Zutshi, *Western Illuminated Manuscripts*.

17 „Ich bitte Dich, gütiger König Eduard, dass Du mich Sünder ansiehst, der Deine Geschichte aus dem Lateinischen nach bestem Sinn und Vermögen ins Französische übersetzt hat, damit sich Dein Gedenken verbreite. Und ich habe es für Laien, die keine Buchstaben kennen, in diesem Buch in der Malerei anschaulich dargestellt. Für denjenigen, der es begehrt und wünscht: Was das Ohr hört, sehen die Augen.“ (Übersetzung der Verfasserin). Luard, *Estoire De Seint Aedward*, 136.

18 Public Record Office, *Calendar of the Liberate Rolls*, Bd. 2, 1240–1245, 212.

19 Ebd.

20 „... quod faciat unum lectrinum ponendum in novo capitulo Westmonasterii ad similitudinem illius quod est in capitulo Sancti Albani, vel decentius et pulcrius, si fieri poterit ...“, Colvin, *Building Accounts*, 190–191; vgl. auch 236–237 (für 1253).



**Abb. 2** Matthew Paris, Heinrich III., Abbreuiatio Chronicorum Anglie, um 1250–1259, kolorierte Federzeichnung auf Pergament, London, British Library, Cotton Claudius D. VI, fol. 9<sup>v</sup> (Ausschnitt)

#### **IV. Die zweite Fahrt in die Gascogne 1242 bis 1243 und die Portale von Bordeaux, Bazas, St. Emilion und Dax**

Die Konkurrenz zwischen den königlichen Stiftungen in Frankreich und England muss enorm gewesen sein. 1240 stiftete Heinrich eine vergoldete Silberstatue des heiligen Eduard mit Gemmen und goldener Krone, wahrscheinlich dieselbe, für die ein Ledergefäß zum Transport in seine Gemächer gefertigt wurde.<sup>21</sup> Dieselben Goldschmiede beauftragte er 1241, als die Sainte-Chapelle in Paris eben begonnen worden war, mit dem neuen Eduardschrein.<sup>22</sup> Matthew Paris hat diesen Schrein dem thronenden König in der verkürzten englischen Chronik als Pars pro toto beigeordnet, anstelle der Architekturabbreviatur der Abteikirche, Heinrichs Attribut in der Königsgenealogie der älteren Historia Anglorum

<sup>21</sup> Public Record Office, Calendar of the Liberate Rolls, Bd. 1, 1226–1240, 462, 478.

<sup>22</sup> Luard, Matthæi Parisiensis Chronica maiora, Bd. 4, 156–157; Brown, Colvin und Taylor, History of the King's Works, 147. Der Schrein ist nicht erhalten.

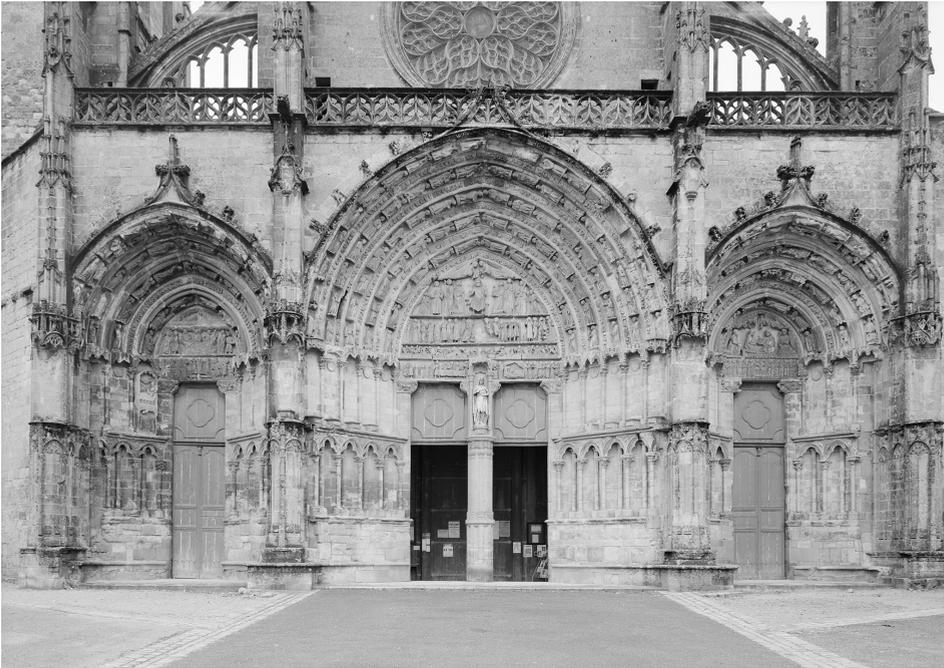


Abb. 3 Bazas, Kathedrale Saint-Jean-Baptiste, Westportal, Fotografie von Max Hirmer, Aufnahme 1970

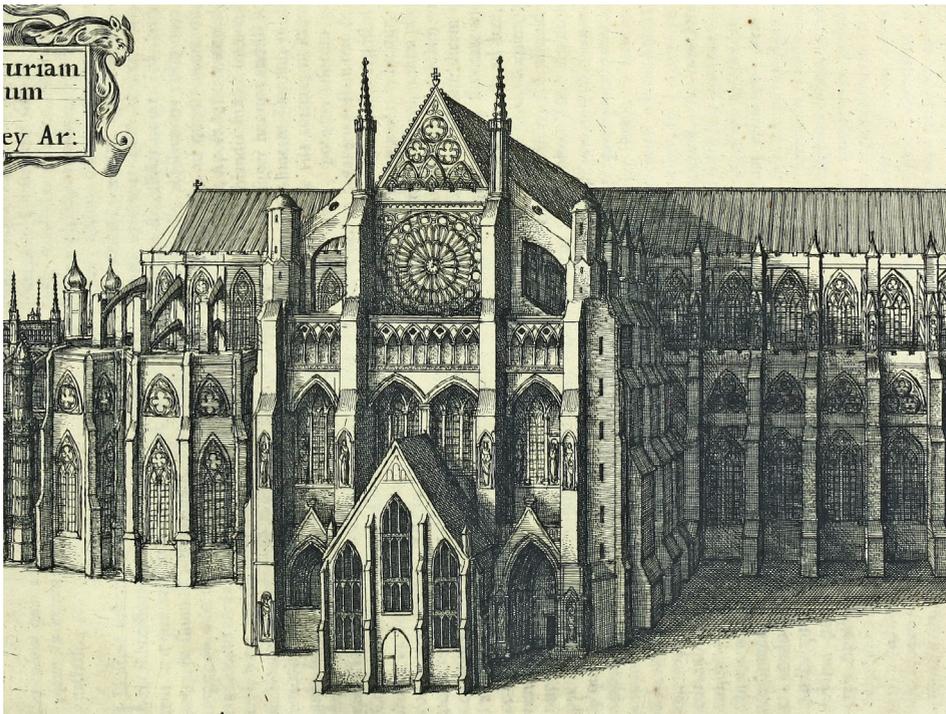


Abb. 4 Wenzel Hollar, Westminster Abbey, Nordseite (mit neuzeitlichem Anbau vor dem Mittelportal des Nordquerhauses), Kupferstich 1654

[Abb. 2].<sup>23</sup> 1941 standen bereits Chor, Querhaus und die vier östlichen Langhausjoche der Kathedrale in Reims. Die Lady Chapel der Abteikirche Westminster war hingegen immer noch nicht fertig.

Zusammen mit der hochschwangeren Königin setzte Heinrich 1242 erneut in die englischen Gebiete auf dem Kontinent über.<sup>24</sup> Nach der Landung in Pons erreichte er am 7. Juni Saintes, wo er gut zwei Wochen blieb, bevor er erfolglos Ludwigs IX. Armee zu besiegen suchte und bei seiner Flucht ausgerechnet die hervorragende Ausstattung seiner eigenen Kapelle zurücklassen musste.<sup>25</sup> Von August 1242 bis September 1243 logierte er meist in Bordeaux; dort hatte Eleonore am 25. Juni 1242 ihre Tochter Beatrix zu Welt gebracht. Das nördliche Langhausportal der Kathedrale, das *portail Royal*, war gerade im Bau; die Idee von Gewändefiguren, Engeln und Cherubim könnte Heinrich von dort nach Westminster transferiert haben. Von Bordeaux und der Abtei Sauve-Majeure aus, deren Kirche gerade geweiht worden war, besuchte er im Frühjahr 1243 unter anderem Saint-Emilion, Bazas, Saint-Sever, Dax sowie Bayonne, wo er eine Eduardskapelle stiftete.<sup>26</sup> Seine Stiftungen an die Kirchenfabriken bezeugen sein Interesse an der architektonischen Inszenierung wichtiger Reliquien. Die Dreiportalanlage der Kathedrale von Bazas mit zentralem Gerichtstympanon kann ein Vorbild für die ab dem 17. Jahrhundert stark veränderte Fassade des Nordquerhauses von Westminster Abbey gewesen sein, und auch in Saint-Emilion und Dax wird Heinrich entsprechende Tympana besichtigt haben [Abb. 3, 4].<sup>27</sup> Während der für Windsor und Westminster beauftragte Baumeister Henry de Reyns diese Motivik sicher in Amiens gesehen hatte, muss Heinrich sie bereits in der Gascogne kennengelernt und für Westminster adaptiert haben, da er die nordfranzösischen Kathedralen erst Jahre später bereiste. Am 13. Oktober 1243 war Heinrich pünktlich zum Fest des Königsheiligen Eduard wieder in Westminster.

## V. „... ita quod appareat opus lapideum ...“: Die Burgkapelle Windsor als Versuchsstück

1240 hatte Heinrich den weiteren Ausbau der Burg Windsor verfügt und Größe und Anordnung der Bauten im unteren Burghof bestimmt; die Kapelle sollte 21 mal 8,50 Meter groß werden.<sup>28</sup> Im September 1242, mitten in Kämpfen um die Gascogne, spezifizierte er aus Bordeaux verblüffend präzise Ausstattung und Bildprogramm dieser neuen Eduardskapelle und deren Anspruchsniveau, das er an englischen Vorgängern maß: Es galt, den fähigsten Maler zu finden, um die Wände mit Darstellungen aus Altem und Neuem Testament in besten Farben zu schmücken, vergleichbar denen im Wolvesey-Palast des Bischofs von Winchester. Zwischen Chor und Langhaus sollte ein prächtiger königlicher Sitzplatz errichtet werden. Die Kapelle der Königin im oberen Burghof sollte getäfelt und ausgemalt werden, unter anderem mit einer Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen, was sicher, aber nicht explizit, auf französische Vorbilder zurückging.<sup>29</sup> Im Januar 1243 ordnete

23 London, British Library, Ms Royal 14 C. VII, fol. 9<sup>r</sup>.

24 Carpenter, Henry III. The Rise to Power, 190–191.

25 Luard, Matthæi Parisiensis Chronica majora, Bd. 4, 219–220.

26 Michel, Rôles gascons, 233 Nr. 1784–1785. Siehe auch Freigang, La cathédrale gothique.

27 Zu den südfranzösischen Portalen Angeben, L'iconographie du Jugement dernier, 89, 93, 98–99.

28 Public Record Office, Calendar of the Liberate Rolls, Bd. 2, 1240–45, 205. – St. John Hope, Windsor Castle, Bd. 1, 35, 45–46, 76.

29 Public Record Office, Close Rolls, Bd. 4, 1237–1242, 514; Carpenter, Henry III. The Rise to Power, 196.

Heinrich ebenfalls aus Bordeaux an, den dunkelgrauen sogenannten Marmor aus Purbeck für den Kreuzgang nach Windsor zu verschiffen und diesen bis Pfingsten fertigzustellen.<sup>30</sup>

Im Sommer wies Heinrich von Bordeaux aus den Erzbischof von York an, er solle „im Winter wie im Sommer arbeiten lassen, bis die königliche Kapelle in Windsor fertiggestellt ist, und dort das hohe Gewölbe aus Holz bauen lassen wie das Gewölbe des Neubaus in Lichfield, so, dass es wie ein Werk aus Stein erscheint, mit guter Vertäfelung und Bemalung, und die Kapelle mit Blei decken lassen; und er soll vier vergoldete Skulpturen in der Kapelle anfertigen und an den Orten anbringen lassen, welche der König zuvor vorgesehen hat, und einen kleinen steinernen Turm an der Fassade der Kapelle bauen lassen, in den drei oder vier Glocken gehängt werden können“.<sup>31</sup> Mit der klugen Anweisung, Gewölbe in Holz auszuführen und Mauerwerk dabei nur nachzuahmen, sparte Heinrich Steinmetze und beschleunigte die Arbeit: Schon Ende 1248 konnte in der Kapelle zelebriert werden, bis 1256 war sie ausgemalt. Der König wusste so gut über die technischen Alternativen Bescheid, weil er das Gewölbe der Kathedrale von Lichfield zwei Jahre zuvor besichtigt hatte.<sup>32</sup> Ob Karl Friedrich Schinkel knapp sechs Jahrhunderte später von Heinrichs Sparsamkeit angeregt war oder ob ihm die Kenntnis mittelalterlicher Wölbungstechnik fehlte, als er in der Berliner Friedrichswerderschen Kirche ebenfalls ein Holzgewölbe als Steinimitat bemalen ließ, wäre zu klären.

Spätestens ab 1243 ist ein „Henry“ als Baumeister in Windsor überliefert, der sich bis heute nicht genauer fassen lässt. Sein posthum überlieferter Beiname „de Reyns“ könnte eine vorige Arbeitsstelle in Reims anzeigen, oder, wie Christopher Wilson vermutet, einen Spitznamen, der auf seine Appropriation französischer Formen anspielt.<sup>33</sup> Heinrichs Maßangaben sind sehr genau befolgt worden; dass sie in englischen Fuß übermittelt wurden, spricht auch dafür, dass Henry ein Einheimischer war.<sup>34</sup> Wahrscheinlich hatte der König gezielt diesen englischen Baumeister in den späten 1230er Jahren nach Paris, Amiens und Reims geschickt, um die französischen Bauformen aufzunehmen und in Windsor als einer Art Versuchsstück für die Abteikirche Westminster anzuwenden.<sup>35</sup> Da West- und Nordwand der fünfjochigen Kapelle nur bis etwa 4,50 Meter Höhe in der stark umgebauten Albert-Memorial-Kapelle östlich von St George’s Chapel erhalten sind und allein die Maßvorgaben einen geraden Chorschluss vermuten lassen, sind die Formzusammenhänge nur partiell zu verifizieren. Die Bauakten lassen immerhin ein Rundfenster im Osten, möglicherweise eine Rose nach Reimser Vorbild, und ein mehrbahniges Fenster im Westen annehmen, die mit den Fenstern von Westminster Abbey zu den frühesten Beispielen von Maßwerk in der englischen Gotik zählten.<sup>36</sup>

30 Public Record Office, Close Rolls, Bd. 5, 1242–1247, 11.

31 „... et fieri faciat ibidem cumulum altum ligneum ad modum cumuli novi operis Lichfeld’, ita quod appareat opus lapideum ... et iiij. imagines fieri faciat in eadem capella deauratas, et eas assideri locis quibus prius hujusmodi imagines rex poni disposuerat et unam turellam lapideam ad frontem ejusdem capelle, in qua possint suspendi iij. vel iiij. campane.“ (Übersetzung der Verfasserin). Ebd., 39.

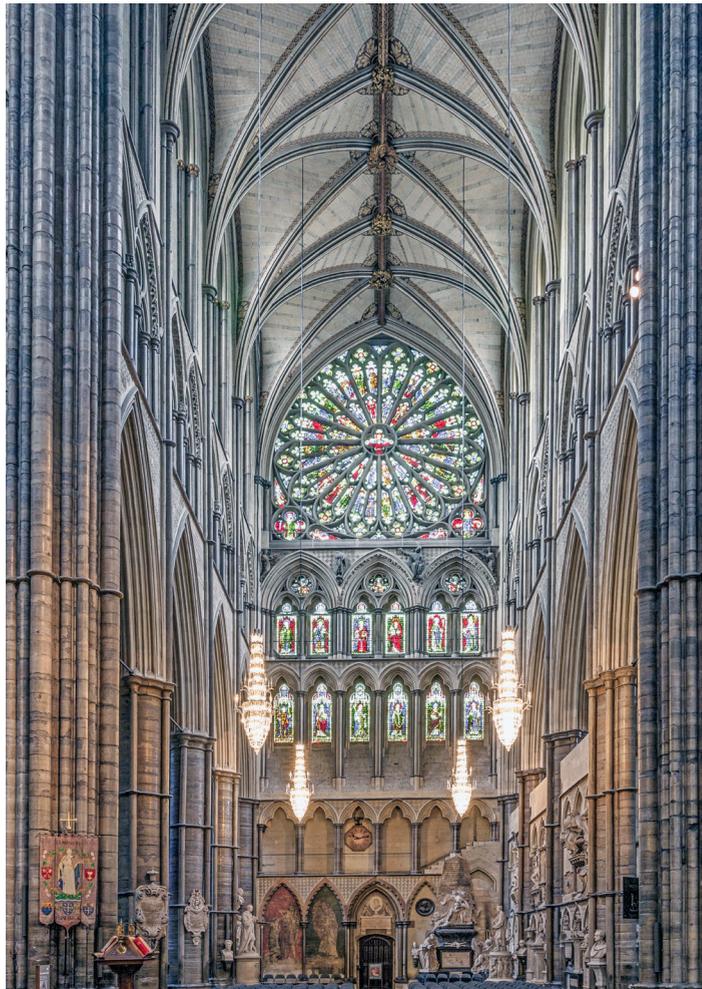
32 Brown, Colvin und Taylor, *History of the King’s Works*, 123.

33 Wilson, *Calling the Tune?*, 91 Anm. 61.

34 Brindle, *Henry III’s Great Chapel*, 351–352.

35 Wilson, *Calling the Tune?*, 79; Carpenter, *The Rise to Power*, 274–275 Anm. 380.

36 Steven Brindle, *The First St George’s Chapel*; ders., *Henry III’s Great Chapel*, 352.



**Abb. 5** London, Westminster Abbey, Blick ins südliche Querhaus

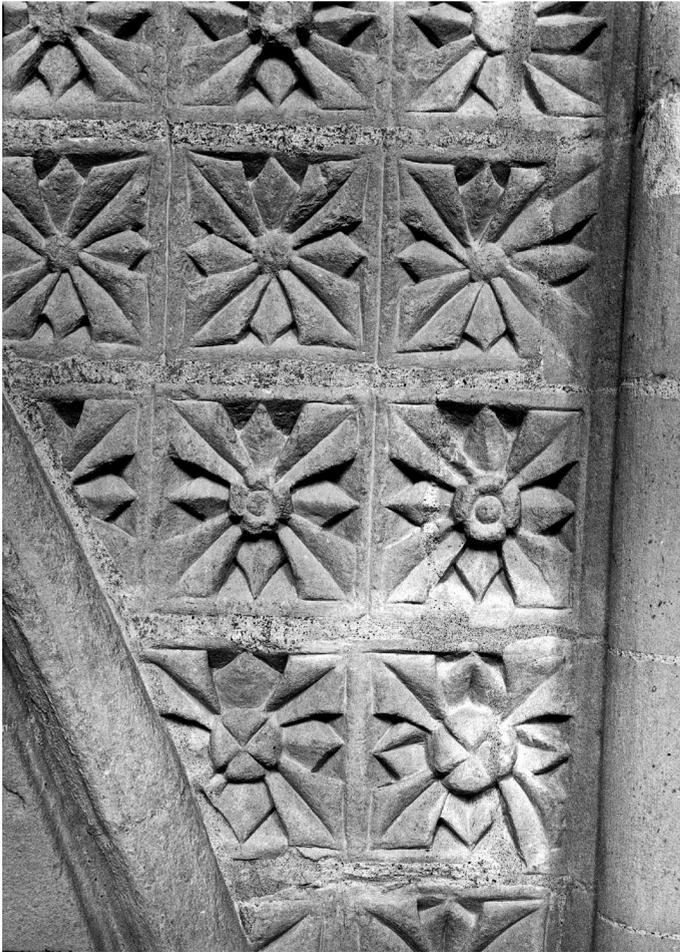
## VI. Baubeginn in Westminster Abbey 1245 bis 1253 und die französische Gotik

Im Juli 1245 rief Papst Innozenz IV. zu Stiftungen zur Reparatur des Altbaus von Westminster Abbey auf, welche derart prächtig begonnen worden war, dass dem Konvent die Mittel ausgegangen waren.<sup>37</sup> Von da an machte Heinrich als alleiniger Stifter die Abtei zu seinem Anliegen und zu einem Zentrum religiöser und politischer Demonstration. Er finanzierte 1245 den Abriss der Ostteile der alten Abteikirche zwischen neuer Lady Chapel und Kreuzgang, 1246 erwartete er für April 200 Bootsladungen Stein und ordnete einen Lieferstopp für alle anderen Baustellen an.<sup>38</sup> Im Mai 1246 stellte er seinem „master mason“ Henry, der bis 1253 oder 1254 die Bauleitung der Abteikirche übernahm, ein Haus in Westminster zur Verfügung.<sup>39</sup> Bereits im Oktober 1246 bestimmte Heinrich sein eigenes Begräbnis in der Abteikirche; zuvor wollte er in der runden, die Jerusalemer Grabeskirche

<sup>37</sup> Brown, Colvin und Taylor, *History of the King's Works*, 132.

<sup>38</sup> Ebd., 137–138.

<sup>39</sup> Binski, *Westminster Abbey*, 15–16.



**Abb. 6** London, Westminster Abbey, *diaper work*, Rosetten der Emporenzwickel im Binnenchor

zitierende Londoner Temple Church bestattet werden, deren Chor 1240 geweiht worden war.<sup>40</sup> Bis 1249 war die Krypta des polygonalen Kapitellhauses umgebaut, das sogenannte Pyx Chamber, das den Kronschatz aufnahm.<sup>41</sup> Als Henry de Reyns durch John of Gloucester abgelöst wurde, waren der Chor, das südliche Querhaus, das Kapitellhaus und das Vestibül sowie ein Teil des Nordquerhauses fertiggestellt, zudem war möglicherweise bereits der Fußboden im Kapitellhaus gelegt und der angrenzende Ostflügel des Kreuzgangs mindestens im Bau.<sup>42</sup>

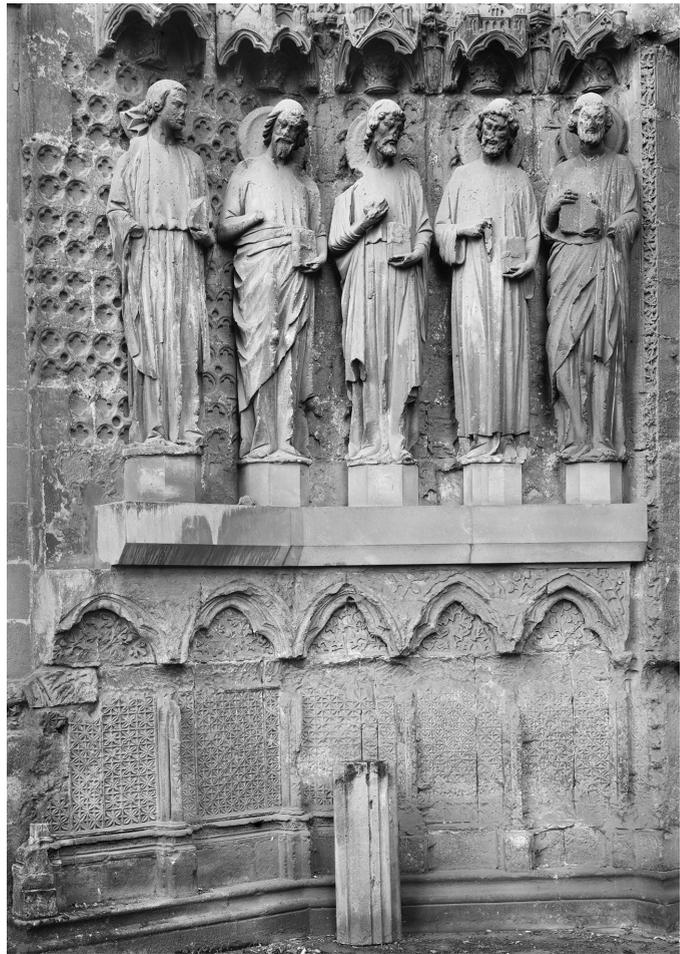
Die Bezüge auf französische Architekturidiome sind vielfältig und keinesfalls auf die Rezeption eines einzigen Baus beschränkt.<sup>43</sup> Besonders deutlich sind die neuen Maßwerkformen im Kapitellhaus, dessen große vierbahnige Fenster denen der östlichen Langhaus-

<sup>40</sup> Ebd., 13, 211 Anm. 7.

<sup>41</sup> Ebd., 15–16.

<sup>42</sup> Ebd., 15–18 und Abb. 1.

<sup>43</sup> Kunst, Der Chor von Westminster Abbey, 122; allerdings war Heinrich III. 1243 nicht in Reims und Paris, wie Kunst mit Verweis auf Robert Branner irrtümlich annimmt. Zu Reims und Paris vgl. auch Helten, Mittelalterliches Maßwerk, 51–62.



**Abb. 7** Bordeaux, Kathedrale Saint André, Königsportal, linkes Gewände, Aufnahme 1927

kapellen an der Nordseite der Pariser Kathedrale ähneln, die Anfang der 1240er Jahre gebaut worden sind und ebenfalls eine einheitliche Höhe der Kapitelle im Innern aufweisen.<sup>44</sup> Auch das Südquerhaus von Westminster Abbey, dessen Rosengeschoss vergleichbar dem des Pariser Querhauses auf dem Gesims der Empore aufliegt, scheint einheitlich konzipiert worden zu sein [Abb. 5]. Die Präzision der Maßangaben in Modulen von 9,20 Metern könnte ihr Vorbild in der exakten Vermessung der Pariser Kathedrale haben. Der im Rahmen des BMBF-Projekts „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“ nachgewiesene gemeinsame Entwurf beider Querhäuser von Notre-Dame mit aufeinander abgestimmten Ausführungsplänen ermöglichte den synchronen Bau durch zwei Werkstätten.<sup>45</sup>

Dass Henry de Reyns zwischen seinen Einsätzen in Windsor und Westminster ein weiteres Mal in Frankreich war, erscheint plausibel. Er könnte 1245 die Planung der Querhäuser von Notre-Dame analysiert und die Fertigstellung der östlich ans Portal des Nordquerhauses angrenzenden Kapelle begleitet haben. Auch wenn dies Spekulation bleiben

<sup>44</sup> Kimpel und Suckale, *Die gotische Architektur*, 344; Freigang, *Chapelles latérales privées*, 526, 531–532.

<sup>45</sup> Albrecht, Breitling und Drewello, *Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame*; vgl. die Rezension von Christian Freigang, *Rekonstruktion eines architektonischen Masterplans*.

muss, zeugt die Fähigkeit, einen großen Bau derart schnell in ausgezeichneter Vermessung zu errichten, von höchstem Planungs- und Ausführungswissen. Andererseits sind die dicken Mauern in der Tiefe der Pfeiler, die geschickt durch den Einbau der englischen Emporen in Chor und Querhäusern verdeckt werden, die Scheitelrippe, die Schlusssteine oder die überbordende Dekoration der Hochchorwände in sogenanntem *diaper work* durchweg Merkmale, die eine englische Herkunft des Meisters Henry suggerieren.

Heinrichs Absorption französischer Hofkultur kulminierte in der Einberufung aller Magnaten zum 13. Oktober 1247 nach Westminster, welche der anschließenden Prozession der neu erworbenen Heiligblutreliquie von Saint Paul's nach Westminster Abbey beiwohnen mussten. Heinrich trug das Reliquiar aus Bergkristall selbst, mit bloßen Füßen, seine Augen gen Himmel und auf das Schaugefäß gerichtet. Matthew Paris, der zu diesem Ereignis angereist war, hatte nach eigener Auskunft vom König selbst noch in der Westminster Hall den Auftrag bekommen, das Geschehen zu dokumentieren, was er in der *Chronica Majora* detailliert beschrieb und hinreißend illuminierte, aufwendiger als Ludwigs Erhebung der Dornenkrone in der Pariser Sainte-Chapelle, bei der er allerdings nicht anwesend gewesen war.<sup>46</sup> Von da an wurde er zum wichtigsten Chronisten der Regierungszeit Heinrichs III., erlaubte sich jedoch als Mönch von St Albans auch Kritik insbesondere an des Königs langen Aufhalten in Frankreich. An denen nahm der Chronist nicht selber teil, sondern ließ sich von den Heimkehrenden und Heinrich selbst zeitnah berichten.

Wie die Sainte-Chapelle war die Abteikirche Westminster als Reliquienrepositorium konzipiert, wozu jedoch die Funktionen von Krönung und Begräbnis kamen. Die in der englischen und französischen Architektur des 13. Jahrhunderts einzigartigen Emporen in Chor und Querhäusern sind als Reminiszenz an den Eduardsbau zur Akklamation des neuen Königs in der Vierung integriert – der Aufenthalt dort war allerdings besser zum Hören und Rufen als zum Sehen geeignet.<sup>47</sup> Das auf den Schrein ausgerichtete plastische, wie eine Punzierung wirkende und wahrscheinlich in Rot, Blau und Gold gefasste *diaper work* oder Teppichmuster der Zwickel der Arkaden- und Emporenzone in Westminster erinnert an die, allerdings gemalte, Wanddekoration der Sainte-Chapelle, muss aber nicht zwingend ein Zitat davon sein [Abb. 6].<sup>48</sup> In England sind die Zwickel der Mittelschiffsarkaden von Christchurch Priory ebenfalls reliefiert; ein Vorbild für Westminster könnte Heinrich zudem in der vergleichbaren Dekoration am Sockel des *portail Royal* der Kathedrale von Bordeaux gefunden haben [Abb. 7].

## VII. Der Klang des Neuen

Zum Neubau der Abteikirche ließ Heinrich 1249 eine große Glocke gießen.<sup>49</sup> Über der für die Krönungen groß dimensionierten Vierung war wohl ein Turm vorgesehen, der allerdings erst später errichtet werden sollte.<sup>50</sup> Als Ersatz hatte Heinrich im selben Jahr einen externen Glockenturm im Norden der Kirche bauen lassen, wie es ihn ähnlich in

<sup>46</sup> Cambridge, Corpus Christi College, Ms 16II, fol. 141v (Erhebung der Dornenkrone) und 216r (Erhebung der Heiligblutreliquie); Luard, *Matthæi Parisiensis Chronica majora*, Bd. 4, 644; Lewis, *The Art of Matthew Paris*, 225–227, 306–307; Vincent, *The Holy Blood*, 66–73.

<sup>47</sup> Wilson, *Calling the Tune?*, 62.

<sup>48</sup> Ebd., 90–91 Anm. 57 und 59.

<sup>49</sup> Colvin, *Building Accounts*, 192–193.

<sup>50</sup> Zur Diskussion um den Vierungsturm vgl. Rodwell, *The Lantern Tower*, hier 5–22, und Luxford, Rezension.

Chichester, Norwich und Salisbury gab: Auf einem quadratischen Steinsockel von gut 22 Metern Seitenlänge und 18 Metern Höhe stand ein hoher hölzerner Turm, dessen aufwendige Bleideckung und Ausstattung mit Seilen zum Glockenzug für die fünf Glocken 1253 fertiggestellt wurde.<sup>51</sup> Dieser externe Turm dehnte den Resonanzraum der Abtei über das Klostergelände hinaus in den königlichen und städtischen Raum aus. Der Turm stand in Konkurrenz zum hohen Vierungsturm der 1241 geweihten Londoner Kathedrale St Paul's, der 1314 als Glockenturm bezeichnet wird, und deren separatem Glockenturm im Südosten der Kathedrale, welcher die Bürger zu Versammlungen rief und vor Gefahren warnte.<sup>52</sup>

Durch die für englische Kirchen ungewöhnliche Höhe des Chors und seine Emporenöffnungen war die Akustik im Innern der Abteikirche Westminster weniger der englischen als der französischen Hörgewohnheit angeglichen, wie sich Heinrich ab 1254 auch in den Aufführungen mehrstimmiger Musik und der Glockenklänge der Kathedralen von Paris, Amiens und Beauvais überzeugen konnte.<sup>53</sup>

Aus dem Metall, das beim Guss der großen Westminster-Glocke übriggeblieben war, sollte der Gießer 1250 vier kleinere Glocken für die Burgkapelle Windsor gießen, von denen zwei den Glocken, also dem Klang, der Palastkapelle St. Stephen's entsprechen sollten.<sup>54</sup> 1252 ließ Heinrich für die Kirche von Dover Castle 1500 Pfund Kupfer und 500 Pfund Zinn kaufen, um sie zusammen mit einer zerstörten Glocke einzuschmelzen und daraus drei neue Glocken zu gießen.<sup>55</sup> Der Schall übers Wasser sollte den König und sein Gefolge bei den nun folgenden Reisen ankündigen oder verabschieden.

### VIII. „... consideravit elegantiam domorum ...“: Fünf Kulturreisen ins französische Kronland und die Treffen mit Ludwig IX. 1253 bis 1264

Von 1253 bis 1264 unternahm Heinrich meist gemeinsam mit der Königin insgesamt fünf teils ausgedehnte Fahrten ins französische Kronland, stets verbunden mit Treffen mit Ludwig IX. und seiner Schwägerin Margarete. Man kann dabei weitgehend von Kultur- und Pilgerreisen sprechen, denn die politischen oder militärischen Anlässe nahmen bloß einen Bruchteil der Zeit in Anspruch. Heinrichs Augenmerk galt offenbar vorrangig Sakralbauten, Grabmälern und Schreinen wie in der Sainte-Chapelle in Paris, die er 1254 erstmals sah, oder den unfertigen Kathedralen von Amiens, Beauvais und – überraschenderweise erst 1262 – Reims. Von keinem anderen Herrscher des Mittelalters ist eine derartige Passion für auswärtige Kultur bezeugt. Laut der undatierten, sogenannten *Historiola de pietate regis Henrici III* sei der König so fromm gewesen, dass er zwischen der Abtei Saint-Germain-des-Prés, die er und sein Gefolge 1259 und 1262 bewohnten, und dem Palais de la Cité jede Kirche besichtigt und damit die parlamentarischen Sitzungen verpasst habe.<sup>56</sup>

So war sein Interesse an Grab und Schrein des heiligen Edmund von Abingdon in Pontigny derart exklusiv, dass er diplomatische Pflichtbesuche auf den Burgen der Baro-

51 Brown, Colvin und Taylor, *History of the King's Works*, 143; Foster, *An Historical Sketch*, 356–357.

52 Lewis, Henry III, 159. Zu den Glocken Schofield, *St Paul's Cathedral*, 103–104.

53 Zum Klangraum in der Pariser Kathedrale erscheint demnächst Christian Freigang, *Notre-Dame in Paris als musikalischer Klangraum im 12. und 13. Jahrhundert*.

54 Public Record Office, *Close Rolls*, Bd. 6, 1246–1251, 264.

55 Public Record Office, *Calendar of the Liberate Rolls*, Bd. 4, 1251–1260, 32.

56 Bond, *Historiola de pietate Regis*.

ne ringsum versäumte,<sup>57</sup> und 1260 musste ihn Ludwig IX. zur Heimreise aus Saint-Omer drängen, wo der Chor der Abteikirche Saint-Bertin mit Umgang und Kapellenkranz im Bau oder frisch vollendet war.<sup>58</sup> Selbst dieser Mahnung folgte Heinrich nicht gleich, was für eine gewisse Hartnäckigkeit in künstlerischen und religiösen Belangen spricht. Heinrich stiftete in Frankreich wie in England stets große Mengen von wertvollen Golddamast und Kirchengesamtheit, dazu kamen reichliche Armenspeisungen.<sup>59</sup> In Frankreich konnte er zudem auf eigene Kosten mit üppigerer Hofhaltung auftreten als daheim.

Zu einem Feldzug, der ihm die Gascogne sichern sollte, erreichte Heinrich Ende August 1253 Bordeaux.<sup>60</sup> Nach einigen Belagerungen überwinterte er in Bazas und Meilhan. Anfang November 1254 reiste Heinrich dann ins Anjou zum Kloster Fontevraud mit den Grabmälern seiner Vorfahren. Deren farbig gefasste Liegefiguren, um 1204 entstanden, waren wohl die frühesten vollplastischen Gisas des Mittelalters überhaupt, mindestens aber die ersten von englischen oder französischen Königen. Heinrich ließ die Gebeine seiner Mutter vom Friedhof in die Kirche umbetten, stiftete kostbare Textilien für ihr „mausoleum“, sicher die Tumba, und bestimmte, sein Herz solle in Fontevraud bestattet werden – Jahre nach seinem Tod reiste die Äbtissin eigens nach Westminster, um das Organ abzuholen.<sup>61</sup> Heinrichs Interesse an Fontevraud könnte Ludwig IX. angeregt haben, ein Jahrzehnt später retrospektive Grabmäler seiner eigenen Ahnen für Saint-Denis anfertigen zu lassen.<sup>62</sup>

Ludwig war gerade vom Kreuzzug zurückgekehrt, als er und Heinrich sich Ende November 1254 in Orléans zum ersten Mal persönlich trafen, wie der Mönch von Burton Abbey berichtet.<sup>63</sup> Heinrich pilgerte anschließend nach Pontigny, und Ludwig soll befohlen haben, Kirchen und Häuser an seinem Weg zu schmücken und ihn mit Gesang und Kerzen zu empfangen.<sup>64</sup> Überhaupt verstanden sich die beiden Könige laut Überlieferung gut.

Am 7. Dezember zog Heinrich feierlich in Paris ein, wo die Herrscher acht Tage lang konferierten, ehe er als Höhepunkt im Königspalast übernachtete und unter Ludwigs Führung die Sainte-Chapelle besichtigte und ihre Reliquien verehrte.<sup>65</sup> Anschließend besuchte er weitere religiöse Zentren der Stadt und bedachte sie mit Stiftungen. In einem späteren satirischen Gedicht heißt es, der König hätte die Sainte-Chapelle am liebsten auf den Wagen geladen und an die Themse mitgenommen.<sup>66</sup> Heinrich und sein Gefolge wurden wahrscheinlich in der neuen großen Niederlassung der Templer außerhalb der alten Stadtmauern Philippe Augustes im Norden der Stadt untergebracht.<sup>67</sup> Deren 1217 geweihte Kirche war als Rundbau nach dem Vorbild der Londoner Templerkirche errichtet worden

57 Bericht des Mönchs der Abtei Burton: Luard, *Annales Monastici*, 328. – Matthew Paris setzt den Besuch in Pontigny irrtümlich vor dem Treffen der beiden Könige an: Luard, *Matthæi Parisiensis Chronica majora*, Bd. 5, 475.

58 Vgl. Carpenter, *The Meetings of Kings*, 22. Zu den vielschichtigen Bezügen zwischen den Bauten in Nordfrankreich und Südengland im frühen 13. Jahrhundert vgl. Grant, *Gothic Architecture in Southern England*.

59 Carpenter, *Henry III. The Rise to Power*, 437.

60 Zu Heinrichs Itinerar ebd., 427–431.

61 Luard, *Matthæi Parisiensis Chronica majora*, Bd. 5, 475; Carpenter, *The Meetings of Kings*, 14–15.

62 Zu den französischen Grabmälern Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit*, 219–220; Fehrmann, *Grab und Krone*, 28–32; Leistenschneider, *Die französische Königsgrablege*, 39–60, mit weiterer Literatur.

63 Luard, *Annales Monastici*, 328. – Da Matthew Paris der einzige Chronist ist, der Chartres als Ort des Treffens nennt, muss es sich um einen Irrtum handeln: Luard, *Matthæi Parisiensis Chronica majora*, Bd. 5, 476. Vgl. auch Carpenter, *The Meetings of Kings*, 5.

64 Luard, *Matthæi Parisiensis Chronica majora*, ebd.

65 Ebd., Bd. 5, 479; Luard, *Annales Monastici*, 329.

66 Wright, *The Political Songs of England*, 67.

67 Carpenter, *Henry III. The Rise to Tower*, 451 Anm. 209.

und hatte kurz vor Heinrichs Besuch einen repräsentativen Eingangsbau bekommen.<sup>68</sup> An einem Besichtigungstag soll Heinrich, als er den Bezirk „Grevé“, wohl nahe Saint-Jean-en-Grevé, nach Saint-Germain-l’Auxerrois verließ und danach die große Brücke (auf die Ile de la Cité) überquerte, zudem Material und Bauart der Pariser Häuser bewundert haben, ihre mit feinem Gipsputz, dem sogenannten „Plaster de Paris“, überzogenen Wände ebenso wie ihre Größe mit drei Zimmern und vier oder mehr Stockwerken.<sup>69</sup> Das war die letzte Reise, von der er Matthew Paris berichten konnte, der 1259 in St. Albans starb.

1259 reiste Heinrich erneut nach Paris, um den Konflikt um seine Festlandsgebiete feierlich beizulegen.<sup>70</sup> Am 4. Dezember besiegelte er seinen Verzicht auf Anjou, Poitou, Maine, Touraine und Normandie unter den Augen vieler englischer Magnaten; nur die Gascogne blieb ihm als Lehen. Weil die Hochzeit ihrer Tochter Beatrix mit Johann der Bretagne im Januar in Saint-Denis stattfinden sollte, blieben Heinrich und Eleonore über Weihnachten in Paris und feierten mit dem französischen Königspaar. An Weihnachten verbrauchten die Engländer 170 Pfund Wachs für wahrscheinlich um die 340 Kerzen, von denen 150 in der Kapelle und im Almosenhaus in Saint-Germain-des-Prés brannten.<sup>71</sup> Anfang Januar 1260 besuchte Heinrich die Burgen in Saint-Germain-en-Laye, deren 1238 geweihte Kapelle mit ihrem herausragenden Rosenfenster als Modell für die Sainte-Chapelle gilt, und Pontoise und verbrachte volle elf Tage in Saint-Denis.<sup>72</sup> Dort widmete er sich neben den Reliquien sicher auch dem Bau und Grabmälern wie dem bronzenen Monument für Karl den Kahlen, das wiederum Heinrich und seinen Nachfolger zu den ungewöhnlichen Bronzegisants in Westminster inspiriert haben könnte, und möglicherweise auch schon dem in die Höhe gebauten, reich skulptierten Grabmal Dagoberts I.<sup>73</sup>

Von dort aus begleitete Heinrich den Trauerzug des am 15. Januar 15-jährig verstorbenen Thronfolgers Ludwig von Frankreich als Sargträger nach Royaumont.<sup>74</sup> Der Baldachin über dem Grabmal, der Heinrich III. im Relief darstellt, wird wahrscheinlich erst danach errichtet worden sein. Sieben Tage nach dem Begräbnis trafen sich das englische und das französische Königspaar bei der Hochzeit der englischen Prinzessin. Anschließend hielt sich Heinrich zwei Monate in Saint-Omer auf, wo Ludwig ihn vom 27. März bis zum 1. April besuchte, bevor Heinrich endlich am 15. April 1260 – nach mehreren Aufforderungen aus England und gutem Zureden Ludwigs – in die Heimat übersetzte.<sup>75</sup>

Am 13. Juni 1262 brach das englische Königspaar erneut nach Frankreich auf. Nach mehrtägigen Aufenthalten in Amiens und Beauvais zog Heinrich am 31. Juli in Saint-Denis und zwei Tage später in Saint-Maur-les-Fossés ein. Dass er Saint-Maur-les-Fossés und nicht Poissy als Aufenthaltsort gewählt hatte, begründete er mit dem Herzenswunsch, im nahen Palast Vincennes Gespräche mit Ludwig und dessen Gesellschaft zu genießen („cum ex corde desideremus frui vestro colloquio et aspectu“).<sup>76</sup> An dieser zweiten Hauptresidenz neben dem Palais de la Cité dürften ihn überdies die Schätze der damaligen Kapelle in-

68 Lorentz und Sandron, Atlas de Paris, 154–155.

69 „... consideravit elegantiam domorum, quae de gipso, videlicet plastro, fiunt in civitate Parisiaca, et mansiones tricameratas, et quatuor etiam stationum, vel amplius, a quarum fenestris proiacebant utriusque sexus hominum infinita multitudo ...“, Luard, Matthæi Parisiensis Chronica majora, Bd. 5, 481.

70 Carpenter, Henry III. Reform, Rebellion, 100–101. Vgl. auch Luard, Annales Monastici, 327–328.

71 Carpenter, ebd., 176, geht von halbpfündigen Kerzen aus. Vgl. auch Public Record Office, Calendar of the Liberate Rolls, Bd. 1, 1226–1240, 462.

72 Carpenter, The Meeting of Kings, 19.

73 Zu den Grabmälern in Saint-Denis vgl. Leistenschneider, Die französische Königsgrablege, 39–47.

74 Nangis, Gesta, 411–413.

75 Carpenter, Henry III. Reform. Rebellion, 184. Vgl. oben Anm. 58.

76 Public Record Office, Close Rolls, Bd. 12, 1261–1264, 120, 130.

teressiert haben: Auf dem Weg vom Heiligen Land zur Pariser Sainte-Chapelle waren die Passionsreliquien hier zwischengelagert worden, und Ludwig hatte einige vermeintliche Dornen aus der Dornenkrone und Splitter vom Kreuz Christi zurückbehalten. Sicher hat Heinrich die Dornen und die Kreuzpartikel für Westminster Abbey bei diesem oder einem früheren Aufenthalt in Paris oder in Vincennes gekauft. Zudem konnte er in Saint-Maur die Reliquien des Benediktinerheiligen Maurus verehren, Schüler Benedikts von Nursia, und den Baufortgang unter Abt Pierre de Chevry sehen, der das Kloster sechs Jahre zuvor in schlechtem Zustand übernommen hatte und den Chor erneuern ließ.<sup>77</sup> Vielleicht trug Heinrich indirekt zur Finanzierung des Neubaus bei, dass er hier Reliquien erwarb, ist nicht überliefert.<sup>78</sup> Mitte August 1262 zog Heinrich nach Saint-Germain-des Prés um, wurde dort schwer krank und ließ sich im September alle seine Reliquienkästchen sowie die Ausstattung seiner Kapelle schicken. Er zögerte seine Rückfahrt wegen Schwäche hinaus; Mitte Oktober 1262 verließen Heinrich und Eleonore Paris und erreichten am 10. November Reims, wo sie beinahe zwei Wochen blieben.<sup>79</sup> Obwohl er in England wieder um seine Krone fürchten musste, soll Heinrich vor seiner Rückkehr noch Pilgerstätten im Burgund aufgesucht haben, wie sein Schatzmeister und Berater John Mansel in einem Brief an den Kanzler beklagte – wohin er gereist war, ist allerdings nicht bekannt.<sup>80</sup> Dafür wäre nicht viel Zeit gewesen: Nach dem Abschied vom französischen Königspaar in Compiègne feierten Heinrich und Eleonore Weihnachten in Canterbury.

Zwei kürzere Frankreichbesuche in Herbst und Winter 1263/1264 dienten primär dazu, einen günstigen Schiedsspruch Ludwigs IX. im Konflikt zwischen dem englischen König und dessen Baronen zu erreichen. Doch auch dabei dürfte Heinrich die Pilgerkirche Sainte-Marie in Boulogne-sur-Mer und die Kathedrale in Amiens, wo das Urteil verkündet wurde, gewürdigt haben. Es war das letzte Treffen der beiden Könige.<sup>81</sup>

## IX. Fortschritte im Bau: Westminster Abbey 1254–1272

Während der englische König die aktuelle französische Bauweise studieren konnte, schritten die Arbeiten an Westminster Abbey voran; einen drohenden Baustopp hatte er 1254 von Cognac aus durch frische Zuschüsse abgewendet.<sup>82</sup> 1256 ordnete Heinrich an, die Lady Chapel zu erhöhen und an das neue Werk anzupassen, im Mai 1257 ließ er seine Tochter Katharina in Westminster Abbey begraben.<sup>83</sup> 1258, als Chor, Querhaus und Kapitelhaus zumindest fast fertig waren, nahm sich der wegen der königlichen Misswirtschaft regierende Rat von 15 Baronen explizit des Weiterbaus der Abteikirche an. 1259 gab Heinrich den Auftrag, die fünf Joche für den Mönchschor westlich der Vierung zu beginnen. Auffällig ist hier im Vergleich zum Chor, dass die Emporen von außen statt durch sphärische Dreiecke mit eingeschriebenem Achteck – in der Art der Unterkapelle der Sainte-Chapelle – durch drei Maßwerkkreise mit Fünfpass beleuchtet werden und die kantonierten Rundstützen

77 Dilram, *Les sculptures médiévales*, 24. Für Hinweise zu St-Maur danke ich Lindy Grant.

78 Heinrichs Stiftungen von Reliquien an die Abtei vermerkt der Chronist John Flete später in seiner Reliquienliste: Robinson, *The History of Westminster Abbey*, 69, 71.

79 Powicke, *King Henry III*, Bd. 1, 430, 571 Anm. 1. – Carpenter, *Henry III. Reform, Rebellion*, 245–246.

80 Rymer, *Foedera*, Bd. 1, Teil 1, 422.

81 Carpenter, *Henry III. Reform, Rebellion*, 295.

82 Luard, *Matthæi Parisiensis Chronica majora*, Bd. 5, 572.

83 Zum Bauverlauf Brown, Colvin und Taylor, *History of the King's Works*, 131–133; Binski *Westminster Abbey*, 13–18 und Abb. 1.

zum Mittelschiff um zusätzliche Dienste erweitert sind. An Stelle der Kreuzgewölbe mit Scheitelrippe im Chor tritt ein Dreistrahl- oder Tiercerongewölbe, wobei beide Formen typisch englisch sind.<sup>84</sup> Französisch mutet hingegen Heinrichs Anordnung im Mai 1259 an die Bildhauer von Westminster Abbey an, fünf vollplastische Königskulpturen aus Werkstein für die Londoner Kirche St Martin's le Grand anzufertigen.<sup>85</sup> Leider sind diese Arbeiten nicht erhalten, doch wo, wenn nicht in Saint-Germain-des-Prés oder an anderen kontinentalen Bauten, könnte Heinrich Vorbilder dafür gesehen haben? Die herausragende retrospektive Königsskulptur König Childeberts I., heute im Louvre, hatte Pierre de Montreuil 1239–1244 als Trumeaufigur für das Portal des Refektoriums von Saint-Germain-des-Prés angefertigt, in das Heinrich ein- und ausgegangen sein wird.<sup>86</sup>

Ab den späten 1260er Jahren beauftragten Heinrich III. und sein Sohn Eduard die Cosmaten, deren Arbeit der Abt von Westminster Richard Ware im italienischen Anagni gesehen hatte, mit dem einzigen erhaltenen Cosmatenwerk nördlich der Alpen in Sanktuarium und Schreinkapelle von Westminster Abbey, auf der Schreinbasis sowie auf Heinrichs Tumba.<sup>87</sup> Mit dem Tod des königlichen Bauherren 1272 kam der Bau für gut ein Jahrhundert zum Erliegen.

## X. Resonanzräume: Der König in seiner Abteikirche

In den 1250er Jahren hatte Heinrich zwei Tafelbilder für den Altar der Lady Chapel, in den 1260ern die Ausstattung für den Hochaltar von Westminster Abbey gestiftet, darunter ein aufwendiges perlenbesticktes Frontale in *opus anglicanum*. Möglicherweise gab er auch das sicher für den Hochaltar bestimmte sogenannte Westminster-Retabel in Auftrag, das älteste erhaltene englische Retabel. Dessen Transparenz, die komplexe durchscheinende, Glas, Email und Goldschmiedewerke evozierende Maltechnik in Leinöl auf Gipsgrund (Gesso), die eleganten Figuren oder der doppelte, heute verlorene Cameo sind für englische Bildwerke einzigartig.<sup>88</sup> Belegt durch vergoldetes hölzernes Maßwerk französischer Art, wirkt das Retabel wie ein leuchtendes Schau-Fenster in einen Raum voller Heiliger. Der Hochaltar war von der dahinter liegenden Schreinkapelle im Binnenchor vielleicht durch eine niedrige Schranke abgetrennt. Unmittelbar darüber, auf der Kämpferhöhe der Scheidbögen, befand sich der Balken mit einer von zwei Cherubim flankierten Triumphkreuzgruppe.<sup>89</sup> Vermutlich lag der Augenpunkt des Königs, wenn er in der Westempore des Südquerhauses saß, etwas unterhalb der Höhe des Kreuzes.

Unter dem Schlussstein des Chorpolygons erhob sich die Schreinbasis mit ihrem Cosmatenwerk, die König Heinrich inschriftlich als Auftraggeber vermerkt. Sie machte den spektakulären Schrein von allen Seiten sichtbar, den die Goldschmiede bereits 1241 begonnen hatten, wegen der dauernden Zustiftungen wertvoller und heilsmächtiger Edelsteine durch Heinrich und deren zeitweiliger Verpfändung aber bis 1269 noch nicht vollenden konnten. Ihm vorgeschaltet war der Eduardsaltar, flankiert von den beiden Säulen mit den Skulpturen zur Ringlegende.

84 Carpenter, Henry III. The Rise to Power, 261; ders., Henry III. Reform, Rebellion, 70.

85 Colvin, Building Accounts, 197–198; Brown, Colvin und Taylor, History of the King's Works, 157–158.

86 Lorentz und Sandron, Atlas de Paris, 102–105; Dectot, Pierre de Montreuil.

87 Zur Diskussion vgl. Rodwell und Neal, The Cosmatesque Mosaics of Westminster Abbey, hier 382–392.

88 Binski, Westminster Abbey, 152–167.

89 Fehrmann, Grab und Krone, 207–209.



**Abb. 8** Matthew Paris, Westminster Abbey mit Schrein und fünf Glocken, *Historia Anglorum*, London, British Library, Royal 14 C. VII, fol. 138<sup>v</sup>

Diese mikroarchitektonischen Ensembles von Retabel und Schrein evozierten unterschiedliche verkleinerte und vergrößerte, durch Maßwerk begrenzte reale und hybride Räume, die ihrerseits geschützt, begrenzt und ästhetisch gerahmt waren durch die große, farbig gefasste Architektur aus polierten kantonierten Purbeck-Marmor-Stützen, mit Laubwerk dekorierten Archivolten der Emporenarkaden, farbig gefassten gemeißelten Rosetten und farbig verglasten Obergadenfenstern – ein in seiner Art gesteigertes englisches Pendant zur Sainte-Chapelle.<sup>90</sup> Die Skulpturen der nicht erhaltenen Fassade des Nordquerhauses und die Zwickelfiguren der südlichen Querhausinnenwand zeugen ebenfalls von dieser Hybridisierung englischer und französischer Elemente wie etwa der Fassadenskulptur von Wells und Engeln der Schulen von Reims oder Amiens.<sup>91</sup> Als am 13. Oktober 1269 der heilige Eduard erneut erhoben und feierlich vom alten in den offenbar noch unfertigen neuen Schrein transloziert wurde, muss der Raumeindruck überwältigend gewesen sein.<sup>92</sup>

Ein weiteres Vorbild für Anlage, Ausstattung und Materialikonografie der gestaffelten Anlage von Westminster wird die Ausstattung des Chors von Saint-Denis gewesen sein: von Ost nach West der auf einem Sockel erhöhte Märtyreraltar vor einem spoliensbesetzten Aufbau, einer Art Kenotaph für den Titularheiligen und seine Begleiter, deren Schreine allerdings nicht darin, sondern in einer Gruft darunter hingen, das Eligius-Kreuz und der Hochaltar mit der damals noch als Antependium verwendeten Goldtafel Karls des

90 Zu Vergrößerungen und Verkleinerungen von Architektur vgl. Kurmann, *Gigantomanie und Miniatur*, 123–124; Fehrmann, *Mikroarchitektur oder Makroskulptur?*, 75–78.

91 Lindley, *Westminster and London*, 239–241.

92 Brown, Colvin und Taylor, *History of the King's Works*, 147–150.

Kahlen sowie, allerdings viel weiter westlich, die von einer Porphyrrplatte bedeckte Mensa des Trinitätsaltars, die ihre Entsprechung im Cosmatenwerk von Westminster hat.<sup>93</sup>

Solche gezielte Parallelen erklären Heinrichs häufige Planänderungen für den Eduardschrein: Je mehr der König auf seinen Reisen gesehen hatte, desto genauer wusste er, was er in Westminster rezipieren oder gar übertreffen wollte. Die unzähligen Kerzen, die unter anderem auf den die Kapitelle verbindenden Balken im Chorumgang standen, ließen Retabel, Schrein und den farbig gefassten Raum glänzen und transportierten den Schein der Heiligen durch die farbigen Glasfenster nach außen. Seinen Sinn für Inszenierung zeigt auch die Zahlung an die Brüder, welche die Glocken läuteten. Matthew Paris zeichnete in der *Historia Anglorum* neben die Architekturabbreviatur des Altbaus von Westminster Abbey den überproportional großen Schrein in Hausform und davor die fünf unterschiedlich großen Glocken, welche den Raum vor und damit auch in der Kirche in unterschiedlicher Klanghöhe und zeitlicher Dauer beschallten [Abb. 8]. Die Architektur ist damit zugleich real als akustischer und im übertragenen Sinn als ein durch Heilswirkung und königliche Anwesenheit atmosphärisch schwingender Resonanzkörper zu begreifen. Akustik, Architektur, Ausstattung, Lichtinszenierung und die performative Einbindung der sakralen Artefakte in die Liturgie der Abteikirche, auch durch den König selbst, erlaubten Heinrich die Teilhabe an der Heiligkeit des Vorgängers, aber auch die Wahrnehmung regionaler Spezifika in der Hybridität englisch-französischer Produktion, Perfektion und Ästhetik.

Christopher Wilson vermutete überzeugend in dem erhöht gelegenen heutigen Munitment Room das königliche Oratorium namens *royal box*, das wahrscheinlich einen direkten Zugang zum Palast hatte.<sup>94</sup> An diesem Ort in der Westempore des Südquerhauses, direkt an der Vierung, hätte der König demnach der Liturgie der Abteikirche folgen können. Anders als die Oratorien in der Sainte-Chapelle und anderswo enthielt die *royal box* jedoch keinen Altar. Sie diente also nicht der privaten Frömmigkeit, sondern als eine Art Loge zur performativen Selbstermächtigung. Der liturgische Parallelismus an zwei gleichzeitig von Priestermonchen zu bedienenden Altarorten, den Christian Freigang für spätgotische französische Oratorien im Bezug zum Hochaltar analysiert hat, konnte in dieser königlichen Empore nicht stattfinden, wohl aber die Teilhabe des Königs an der Liturgie im Chor.<sup>95</sup>

Statt der Bifokalität französischer Art, die den nahen Altar im Oratorium und den fernen Hochaltar mit asynchronen liturgischen Abläufen gemeinsam im Blick hatte, konnte Heinrich von unterschiedlichen, teils exklusiven Standpunkten aus jeweils in sich geschlossene Eindrücke der Abteikirche genießen, Blickachsen und Akustik prüfen und seine Sinne zu einer einheitlichen Raumwahrnehmung schärfen, die seiner Teilnahme an Prozessionen heiliger Leiber entsprach. Durch Ortswechsel möglich gewesen wäre etwa die Teilhabe von unten am Hochaltar oder im Mönchschor, von oben aus der *royal box* sowie vielleicht von anderen Positionen in den Emporen, denen die Polyfokalität schon durch die verschiedenen Funktionen der Abteikirche eingeschrieben war. Von oben führte der Blick auf die Vierung, die Stätte der Akklamation von König und Königin, auf den Mönchschor, der im Osten am Hochaltar endete, und auf die Südwand des Querhauses, wo die prachtvolle Rose den Eingang zum Kapitelhaus markierte, dessen Untergeschoss den Kronschatz beherbergte.

Der wichtigste Fokus lag jedoch auf dem Binnenchor, dessen Schwelle durch den Hochaltar und das Triumphkreuz mit den Cherubim als überzeitlicher heiliger Ort von

93 Zu Saint-Denis vgl. Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit, 157–172*, und kürzlich Gajewski, *The Powers of the Saints*, besonders 30–40 (zur Anlage des Kenotaphs).

94 Wilson, *Calling the Tune?*, 64–65.

95 Freigang, *Chöre als Wunderwerke*.

hoher symbolischer Ausdruckskraft konnotiert war. Diesen besonderen Rang bekräftigte Heinrich selbst, indem er Westminster Abbey als seine eigene Ruhestätte der ursprünglich dafür vorgesehenen Templerkirche und damit der Anspielung auf die Jerusalemer Grabeskirche vorzog. Der Binnenchor mit dem Eduardschrein, der Ringlegende und dem Grab von Heinrichs jüngster Tochter Katharina sowie – prospektiv – den Tumben seiner selbst und seiner Nachfolger war somit von der auf Höhe der Passion gelegenen Königsempore als wirkmächtigere Allusion auf Jerusalem und die Erlösung durch Christus und die Heiligen erfahrbar. Dieser Verweis wie die Anordnung der Grabstätten um den Schrein herum, die damals avisiert gewesen sein muss, war definitiv eine englische Erfindung.

## Literaturverzeichnis

- Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, München 2002.
- Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris*, Petersberg 2021.
- Marcello Angehen, *L'iconographie du Jugement dernier*, in: Markus Schlicht (Hg.), *Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux*, Bordeaux 2016, 87–106.
- Paul Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets*, New Haven/London, 1995.
- Paul Binski und Patrick Zutshi, *Western Illuminated Manuscripts. A Catalogue of the Collection in Cambridge University Library*, Cambridge 2011, <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-EE-00003-00059/75> (09.03.2024).
- Edward A. Bond, *Historiola de pietate Regis Henrici III*, in: *Archaeological Journal* 17, 1860, 317–319.
- Steven Brindle, *The First St George's Chapel*, in: Nigel Saul und Tim Tatton-Brown (Hg.), *St George's Chapel, Windsor*, Stanbridge 2010, 36–44.
- Steven Brindle, *Henry III's Great Chapel at Windsor*, in: *Friends of St George's and the Descendants of the Knights of the Garter Annual Review* 9, 2015, 349–353.
- Reginald A. Brown, Howard M. Colvin und Alfred J. Taylor, *History of the King's Works. The Middle Ages*, 2 Bände, London 1963
- David Carpenter, *The Meetings of Kings Henry III and Louis IX*, in: Michael Prestwich, Richard Britnell und Robin Frame (Hg.), *Thirteenth Century England*, Band 10, Woodbridge 2004, 1–30.
- David Carpenter, *King Henry III and Saint Edward the Confessor: The Origins of the Cult*, in: *The English Historical Review* 122, 2007, 865–891.
- David Carpenter, *King Henry III and his Promises to Salisbury Cathedral*, in: *The Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine* 106, 2013, 204–209.
- David Carpenter, *Henry III. The Rise to Power and Personal Rule, 1207–1258*, New Haven 2020.
- David Carpenter, *Henry III. Reform, Rebellion, Civil War, Settlement, 1258–1272*, New Haven 2023.
- Howard M. Colvin (Hg.), *Building Accounts of King Henry III*, Oxford 1971.
- Xavier Dectot, *Pierre de Montreuil in Saint-Germain-des-Prés*, in: *Der Naumberger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (Ausst.-Kat. Naumburg), hg. von Hartmut Krohm, Holger Kunde und Guido Siebert, Band 2, Petersberg 2011, 1495–1499.
- Barbara Dilram, *Les sculptures médiévales de Saint-Maur-des-Fossés*, Saint-Maur 1983.
- William Dugdale und Roger Dodsworth, *Monasticon anglicanum sive pandectae coenobiorum Benedictinorum* [...], Bd. 1, 1, London 1655.
- Ute Engel, *Die Kathedrale von Worcester*, München 2000.

- Antje Fehrmann, Grab und Krone. Königsgrabmäler im mittelalterlichen England und die posthume Selbstdarstellung der Lancaster, München 2008.
- Antje Fehrmann, Mikroarchitektur oder Makroskulptur? Kapellen, Festarchitektur und ihre Rezeption im England des Spätmittelalters, in: Christine Kratzke und Uwe Albrecht (Hg.), Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Leipzig 2008, 61–80.
- Richard Foster, An Historical Sketch of the North Precinct of Westminster Abbey with Special Reference to its Prisons, in: Warwick Rodwell und Tim Tatton-Brown (Hg.), Westminster, Band 1: The Art, Architecture and Archaeology of the Royal Abbey (The British Archaeological Association Conference Transactions 39, 1), Leeds 2015, 353–371.
- Christian Freigang, La cathédrale gothique septentrionale dans le Midi, symbole royaliste ou formule ambitieuse?, in: Myriam Demore (Hg.), Autour des maîtres d'oeuvres de la cathédrale de Narbonne, Narbonne 1994, 15–26.
- Christian Freigang, Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement: le cas de Notre-Dame de Paris, in: Nicolas Bock (Hg.), Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge, Rom 2002, 525–544.
- Christian Freigang, Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, in: Anna Moraht-Fromm (Hg.), Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters, Sigmaringen 2003, 59–84.
- Christian Freigang, Capella sacrosancta. Die Pariser Sainte-Chapelle als sakraler Raum und gebautes Reliquiar, in: Manfred Luchterhand und Hedwig Röckelein (Hg.), Palatium sacrum, Regensburg 2021, 323–352.
- Christian Freigang, Rekonstruktion eines architektonischen Masterplans, in: Kunstchronik 75, 2022, 54–61.
- Alexandra Gajewski, The Powers of the Saints. Architecture and Liturgy in Abbot Suger's Shrine-Choir at Saint-Denis in the 12th and 13th Centuries, in: Dies. und John McNeill (Hg.), Paris. The Powers that Shaped the Medieval City (The British Archaeological Association conference transactions), London/New York 2023, 27–60.
- Lindy Grant, Gothic Architecture in Southern England and the French Connection in the Early Thirteenth Century, in: Peter R. Coss und Simon D. Lloyd (Hg.), Thirteenth Century England, Band 3, Woodbridge 1989, 113–126.
- Leonhard Helten, Mittelalterliches Maßwerk. Entstehung, Syntax, Topologie, Berlin 2006.
- Dieter Kimpel und Robert Suckale, Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, München 1995.
- Hans-Joachim Kunst, Der Chor von Westminster Abbey und die Kathedrale von Reims, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, 122–142.
- Peter Kurmann, Gigantomanie und Miniatur. Möglichkeiten gotischer Architektur zwischen Großbau und Kleinkunst, in: Kölner Domblatt 61, 1996, 123–146.
- Eva Leistenschneider, Die französische Königsgrablege Saint-Denis, Weimar 2008.
- Suzanne Lewis, The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora, Berkeley 1987.
- Suzanne Lewis, Henry III and the Gothic Rebuilding of Westminster Abbey. The Problematics of Context, in: Traditio 50, 1995, 129–172.
- Phillip Lindley, Westminster and London. Sculptural Centres in the Thirteenth Century, in: Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop und Georg Kamp (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Band 1, Frankfurt am Main 1994, 231–250.
- Philippe Lorentz und Dany Sandron, Atlas de Paris aus Moyen Age, Paris 2006.
- Henry R. Luard (Hg.), Estoire De Seint Aedward Le Rei (Rolls Series), London 1858.
- Henry R. Luard (Hg.), Annales Monastici, Band 1: Annales de Burton (Rolls Series) London 1864.
- Henry R. Luard (Hg.), Matthæi Parisiensis, monachi Sancti Albani, Chronica majora, 7 Bände, London 1867–1883.
- Julian Luxford, Rezension zu: Warwick Rodwell, The Lantern Tower of Westminster Abbey, Oxford, 2010, in: The Journal of Ecclesiastical History 63, 2012, 375–376.

- Francisque Michel (Hg.), *Rôles gascons*, Band 1, 1242–1254, Paris 1885.
- Guillaume de Nangis, *Gesta sanctae memoriae Ludovici regis Franciae*, in: Pierre C. F. Daunou und Joseph Naudet (Hg.), *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, Band 20, Paris 1840, 309–465.
- William Page (Hg.), *The Victoria History of the County of Berkshire*, Band 3, London 1923.
- Frederick M. Powicke, *King Henry III and the Lord Edward*, 2 Bände, Oxford 1947.
- Public Record Office (Hg.), *Calendar of the Liberate Rolls Preserved in the Public Record Office: Henry III*, 6 Bände, London 1916–1964.
- Public Record Office (Hg.), *Close Rolls of the Reign of Henry III Preserved in the Public Record Office*, 14 Bände, London 1902–1938.
- J. Armitage Robinson (Hg.), *The History of Westminster Abbey*, by John Flete, Cambridge 1909.
- Warwick Rodwell, *The Lantern Tower of Westminster Abbey*, 1060–2010, Oxford 2010.
- Warwick Rodwell und David S. Neal, *The Cosmatesque Mosaics of Westminster Abbey. The Pavements and Royal Tombs: History, Archaeology, Architecture and Conservation*, 2 Bände, Oxford/Philadelphia 2019.
- Thomas Rymer (Hg.), *Foedera, conventiones, litterae*, Bd. 1, Teil 1, 6 Bände, London 1816–1830.
- William St. John Hope, *Windsor Castle. An Architectural History*, 2 Bände, London 1913.
- John Schofield, *St Paul's Cathedral before Wren*, Swindon 2011.
- Nicholas Vincent, *The Holy Blood. King Henry III and the Westminster Blood Relic*, Cambridge 2006.
- Benjamin L. Wild, *A Gift Inventory from the Reign of Henry III*, in: *The English Historical Review* 125, 2010, 529–569.
- Christopher Wilson, *The English Response to French Gothic Architecture, c. 1200–1350*, in: Jonathan Alexander und Paul Binski (Hg.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England*, London 1987, 74–82.
- Christopher Wilson, *Calling the Tune? The Involvement of King Henry III in the Design of the Abbey Church at Westminster*, in: *Journal of the British Archaeological Association* 161, 2008, 59–93.
- Christopher Wilson, *The Chapter House of Westminster Abbey. Harbinger of a New Dispensation in English Architecture?*, in: Warwick Rodwell und Richard Mortimer (Hg.), *Westminster Abbey Chapter House*, London 2010, 40–65, 267–270.
- Francis Woodman, *Edward the Confessor's Church at Westminster. An Alternative View*, in: Warwick Rodwell und Tim Tatton-Brown (Hg.), *Westminster*, Band 1: *The Art, Architecture and Archaeology of the Royal Abbey* (The British Archaeological Association Conference Transactions 39, 1), Leeds 2015, 61–68.
- Thomas Wright (Hg.), *The Political Songs of England, from the Reign of John to that of Edward II*, London 1839.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 Brown, Colvin und Taylor, *History of the King's Works*, Bd. 1, fig. 22; Abb. 2, 8 © British Library Board; Abb. 3 © Bildarchiv Foto Marburg/Max Hirmer, Foto Max Hirmer (Aufnahme 1970); Abb. 4 Dugdale und Dods-worth, *Monasticon anglicanum*, nach S. 54; Abb. 5–6 © Dean and Chapter of Westminster, London; Abb. 7 © Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahme 1927).

Barbara Borngässer und Bruno Klein

## **Die Sainte-Chapelle in Paris als Modell in der Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts – Varianten und Dynamiken moderner Architektur Rezeption**

Die Sainte-Chapelle im Pariser Cité-Palast, errichtet in der 1240er Jahren unter dem französischen König Ludwig IX., galt schon zur Zeit ihrer Erbauung als vorbildhaft. Bekanntlich hätte der englische König Heinrich III. sie bereits 1254 auf dem Ochsenkarren gerne nach London bringen lassen.<sup>1</sup> Zu einer Welle von Imitationen kam es in den Jahrzehnten vor und um 1400, als nicht nur der französische König Karl V. in Vincennes eine ähnliche Kapelle errichten ließ, sondern seine Brüder es ihm gleichtaten mit solchen Kapellen in ihren Residenzen in Bourges und Riom; ähnlich auch Kaiser Karl IV. in Prag und Herzog Amadeus VIII. von Savoyen in Chambéry. Diese Fälle sind bekannt und erforscht.<sup>2</sup>

Weniger geläufig sind jedoch die auf der ganzen Welt verbreiteten Sainte-Chapelle-Imitationen vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Diesen ist der nachfolgende Beitrag gewidmet. Er erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit – denn die hier präsentierten Beispiele sind das Ergebnis stochastischer Recherchen. Und er ist auch nicht als Versuch zu betrachten, die Liste der Sainte-Chapelle-Imitationen um zusätzliche Beispiele zu verlängern. Sein eigentliches Ziel besteht vielmehr darin, methodische Überlegungen zu den vielfältigen Voraussetzungen, zu den Möglichkeiten und den Rollen der Rezeption gotischer Architektur in der Moderne anzustellen, weil sich die Sainte-Chapelle hierfür als ein relativ leicht identifizierbares Modell besonders eignet.

### **I. „Gotische“ Architekturtypologie – Genese und Problematik**

Bei der Definition und Analyse von gotischer Architektur kam und kommt es immer wieder zu einer wissenschaftlich problematischen Vermischung von Typus, Stil, Bauaufgabe und vielfältiger weiterer Kriterien. Für andere Epochen gilt dies in geringerem Maße, weil dort ein vereinheitlichender Stilbegriff in der Regel sehr viel Unterschiedlicheres als bei der „Gotik“ überwölbt.

Definitionen von „Gotischer Architektur“, verbunden mit Vorstellungen und Projektionen, wie sie aussähe und welches ihr Charakter sei, existieren seit rund 600 Jahren. Von ersten, höchst diffusen Äußerungen dauerte es bis ins spätere 16. Jahrhundert, dass unter „Gotik“ ungefähr dasselbe verstanden wurde wie heute. Damit ist sie die älteste als solche benannte und bekannte Stilepoche. Bis es beispielsweise zur Ausbildung des Begriffes der „Renaissance“ in der Architektur oder gar zu einer speziellen zeitlichen Definition kam, brauchte es noch länger.<sup>3</sup>

1 Alexander/Binski, *Age of chivalry*, 311. Vergleiche hierzu auch den Beitrag von Antje Fehrmann in diesem Band.

2 Wessel, *Sainte-Chapelle*.

3 Karge, *Epochenstile*, 39–60.

Innerhalb des frühen, vorwiegend stilistischen Definitionsprozesses, der relativ unspezifisch war und inhaltlich in vielerlei Richtungen tendieren konnte, kam es bereits zu bautypologisch orientierten Ansätzen. Insbesondere die großen gotischen Kirchen, die auch heute noch als „gotische Kathedralen“ firmieren (ohne dies kirchenrechtlich immer gewesen zu sein), waren schon im 13. Jahrhundert nachahmenswerte Vorbilder. Dies geht zum Beispiel 1215 aus Äußerungen zum Neubau der Kathedrale von Auxerre hervor, die ihrem Bischof damals im Vergleich zu den neuen Kirchen ringsumher als zu alt und als „structure antique minusque composite“<sup>4</sup> galt, frei übersetzt als „weder vom Anspruchsniveau her noch bautypologisch angemessen“. Konkret dürften die nahe bei Auxerre gelegene erzbischöfliche Kathedrale von Sens und die Zisterzienserabteikirche von Pontigny gemeint gewesen sein, mit ihren aufwendigen Umgangschören, rippengewölbten Hochschiffen etc. Knapp 100 Jahre später wurden in Narbonne die „ecclesias nobiles et magicie operata (...) in regno francie“<sup>5</sup> als Modelle für den Neubau des eigenen Doms genannt. Kathedralen werden in beiden Fällen nicht explizit als Vorbilder bezeichnet, was darauf hindeutet, dass damals noch ein relativ diffuses, von konkreter Bautypologie freies Image der gotischen Kirche bestand. Implizit erlaubt aber der Kontext in beiden Fällen keinen Zweifel daran, dass die jeweiligen Akteure auf Kathedralen beziehungsweise Bauten von „kathedralartigen“ Ausmaßen rekurrerten.<sup>6</sup>

Dies hatte noch Folgen in der sich erst später entwickelnden kunsthistorischen Disziplin, als „Gotik“ und „gotische Kathedrale“ gleichgesetzt wurden.<sup>7</sup> Was „gotisch“ war, erfuhr also quasi eine Top-Down-Definition von der Kathedrale her beziehungsweise durch die „Kathedralformel“.<sup>8</sup> Doch es entwickelten sich auch differenziertere Modelle, die zum Beispiel die Reduktionsarchitekturen der Zisterzienser und insbesondere der späteren Bettelorden als alternative Ausdrucksformen gotischer Architektur anerkannten.<sup>9</sup> Auch kamen noch unspezifische Modelle wie die „Bürger-“ oder „Hallenkirche“<sup>10</sup> hinzu.

Insgesamt sind die kunsthistorischen Typus- und Stilanalysen in der Architektur samt der daraus abgeleiteten Theorien offensichtlich nicht nur in Bezug auf „Gotik“, sondern ganz generell weder objektiv noch methodisch belastbar, da sie von kontingenten Kriterien abhängen: Ein zur Zeit seiner Erbauung religiös und politisch hochbedeutendes Bauwerk, das damals entsprechend konstruiert, inszeniert und auch propagiert wurde, hat es bis heute einfacher als „typisch gotisch“ wahrgenommen zu werden als zum Beispiel eine kleine Zisterzienserkirche aus derselben Zeit, die stilistisch überhaupt nicht avanciert sein sollte und daher heute gerne als „konservativ“ gilt – obwohl beide gleichermaßen an den Architekturdiskursen ihrer Zeit teilhatten und der eine Bau in seiner Form ohne den anderen nicht denkbar gewesen wäre. Originäre Funktionen einzelner Bauten und die ihnen nachträglich zugeschriebenen kunsthistorischen Bedeutungen sind in der Regel diskursanalytisch nicht hinreichend unterschieden.

Die Pariser Sainte-Chapelle ist ein schlagendes Beispiel dafür, wie sehr beides auseinanderfallen kann. Trotz der zahlreichen Studien zum Bauwerk selbst und zu dessen mit-

4 Mortet/Deschamps, *Recueil de textes*, 203.

5 Freigang, *Imitare ecclesias*.

6 Sandron, *Les cathédrales*, 32–47.

7 Hier ist vor allem an Bücher wie „Die Entstehung der Kathedrale“ von Hans Sedlmayr (Zürich 1951) und „The Gothic Cathedral“ von Otto von Simson (New York 1956) bzw. auf Deutsch „Die gotische Kathedrale“ (Darmstadt 1968) zu denken. Siehe dazu auch Klein, *Eckstein oder Schlussstein?*, 151–152.

8 Freigang, *Imitare ecclesias*, 361; Freigang, *Auguste Perret*, 262–265.

9 Krautheimer, *Bettelorden*; Schenkluhn, *ordines studentes*.

10 Zur Hallenkirche zuletzt zusammenfassend und mit einschlägigen Literaturnachweisen: Bürger, *Typus Hallenkirche*, 312–325.



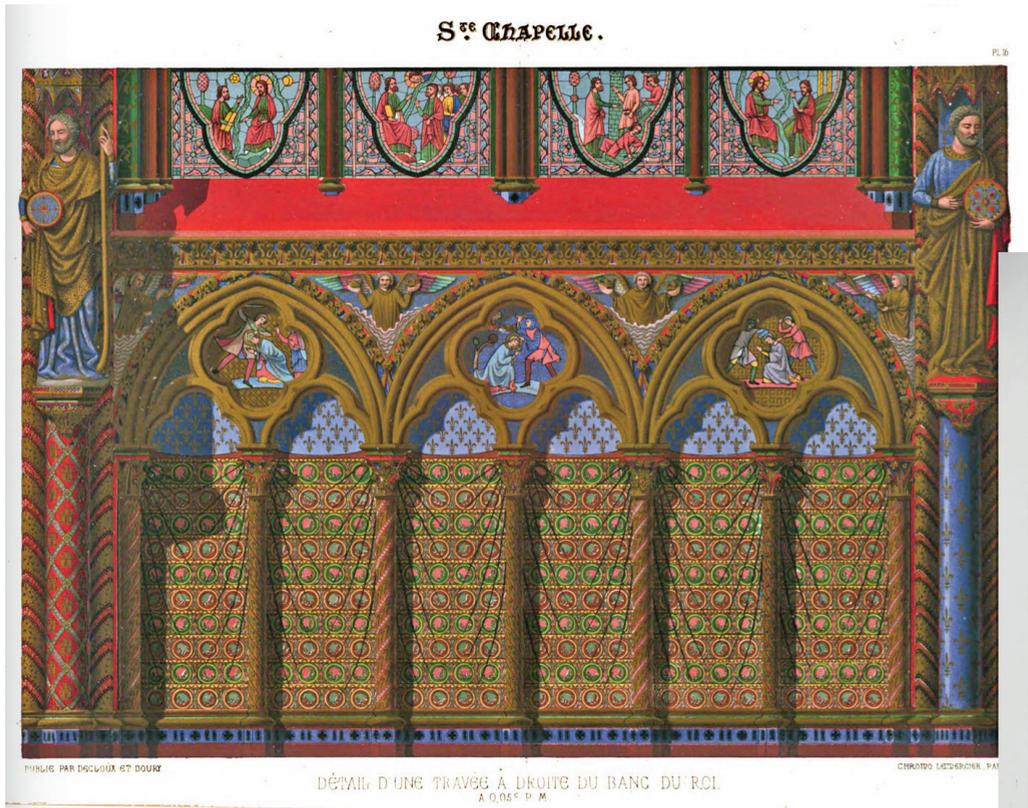
**Abb. 1** Thomas Shotter Boys (Maler), Ansicht der Sainte-Chapelle in Paris im frühen 19. Jahrhundert

telalterlichen Nachfolgern<sup>11</sup> steht die Erforschung deren moderner Rezeption in den verschiedenen Medien aus. Grundlegend hierfür wäre eine systematische Bestandsaufnahme von Texten, Bildern und vor allem von historistischen und modernen Bauten, welche die Sainte-Chapelle imitieren. Die folgenden Beobachtungen möchten hierzu ein paar erste Anregungen liefern.

## II. Die Sainte-Chapelle als Typus und Modell in Historismus und Moderne

Die modernen architektonischen Adaptionen der Sainte-Chapelle stehen nicht mehr in der Folge von deren mittelalterlichen Imitationen, weil sie auf ein Image des Monuments rekurrieren, das erst im 19. und 20. Jahrhundert entstanden ist. Durchgehend war seit der Gründung lediglich die Annahme, dass es sich um ein prominentes Bauwerk handelte. Die Französische Revolution hat diese Bedeutung nicht beeinträchtigt, sondern sogar wiederbelebt. Denn die damalige Profanierung und Vernachlässigung des Gebäudes stand im bewusst provokativen Kontrast zu seiner sakralen, historischen und seit dem 18. Jahrhundert zunehmend hervorgehobenen kunsthistorischen Bedeutung. Die Revolution, aber noch viel mehr die Restauration, waren für Monumente wie die Sainte-Chapelle kritische Perioden, weil zunächst ihre religiöse und politische Relevanz bleibend demontiert wurde;

<sup>11</sup> Freigang, *Capella sacrosancta*, 323–352; Wessel, *Sainte-Chapelle*.



**Abb. 2** Alfred Decloux und Doury (Arch./Maler), farbige Illustrationen der Wanddekoration und Fenster der Sainte-Chapelle, Paris 1857

auch danach konnte ihnen solange keine neue kulturelle und soziale Aufgabe zugewiesen werden, bis die Leerstelle ungefähr seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts durch den Denkmalwert und die Denkmalpflege aufgefüllt wurde: „[...] la Sainte-Chapelle n'est plus le monument de Saint Louis: c'est un monument historique du XIXe siècle“ [Abb. 1].<sup>12</sup>

Dafür waren sachlich die zwischen 1836 und 1863 an der Sainte-Chapelle erbrachten restauratorischen Leistungen von Félix Duban, Jean-Baptiste Lassus und Émile Boeswillwald maßgeblich,<sup>13</sup> aber zugleich auch die mediale Präsentation der Ergebnisse in Hinblick auf die dabei angewendeten Methoden etc. Konkret zu nennen wären die Publikationen von Nicolas-Michel Troche von 1855,<sup>14</sup> Decloux und Doury, Pierre Victor Calliat und Ferdinand Baron de Guilhermy aus dem Jahr 1857<sup>15</sup>, letztere mit zahlreichen, sehr wirkmächtigen farbigen Illustrationen der Wanddekoration und Fenster [Abb. 2]. In dieselbe Zeit gehören auch die Äußerungen von Viollet-le-Duc zur Sainte-Chapelle im zweiten Band seines „Dictionnaire raisonné de l'architecture“.<sup>16</sup> Dort wird der Bau als „chef-d'œuvre“, „le plus brillant joyau de la capitale [des] domaines [du roi]“ bezeichnet. Bemerkenswert

<sup>12</sup> Leniaud/Perrot, Sainte-Chapelle, 13.

<sup>13</sup> Leniaud/Perrot, Sainte-Chapelle.

<sup>14</sup> Troche, Sainte-Chapelle.

<sup>15</sup> Decloux/Doury, Histoire archéologique; Calliat/Guilhermy, Sainte-Chapelle.

<sup>16</sup> Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné, hier Bd. 2, 1856, 424–430.

sei ihre kurze Bauzeit, aber in Hinblick darauf, dass sich die Architektur damals stilistisch sehr schnell entwickelt habe, müsse dennoch ihre Einheitlichkeit hervorgehoben werden. Dies gelte ebenso für die technische Perfektion.<sup>17</sup>

Insgesamt wurde die Sainte-Chapelle damit formal als ein „klassischer“ Bau definiert – ohne dass der Begriff feile – und technisch als ein „moderner“ – wie bei Viollet-le-Duc üblich unter nahezu vollständiger Vernachlässigung ihrer originären sakralen Funktion.

Am Ende der 1850er Jahre waren damit alle Weichen gestellt, um die Pariser Sainte-Chapelle als eines der bedeutendsten Bauwerke der Gotik kenntlich zu machen. Entsprechend verlief ihre Karriere seitdem in der populären Rezeption wie in der kunsthistorischen Literatur.<sup>18</sup> Hingegen dauerte es danach noch viele Jahrzehnte, bis sie auch in der historisierenden, sich des gotischen Idioms bedienenden modernen Architektur aktiv rezipiert wurde.

### III. Moderne Saintes-Chapelles

Die Gründe für diese Verzögerung sind nur schwer konkretisierbar: Wahrscheinlich dürfte der einstige königliche Reliquienschrein bautypologisch zu speziell gewesen sein, um sich unmittelbar auf andere sakrale Bauaufgaben der modernen Industriegesellschaft übertragen zu lassen. Die Rezeption fand deshalb nur in den seltensten Fällen als Imitation statt, sondern vielmehr im Rahmen von Varianten, von denen hier drei Optionen versuchsweise benannt seien, auch wenn zwischen diesen keine eindeutigen Trennlinien zu ziehen sind:

- (1) Die weitgehende formale Imitation des Originals, zumeist gepaart mit dessen relativ subjektiver, wenn nicht gar naiver Interpretation. Diese Fälle sind eher selten.
- (2) Die selektive bauliche Rezeption einzelner Motive des Vorbildes – egal, ob diese aus dem Mittelalter stammen oder Produkte der Restaurierungsmaßnahmen sind.
- (3) Moderne Adaptationen und Transformationen des Gebäudes insgesamt.

#### *Zeitgenössische Kopien*

Am einfachsten ist die bauliche Rezeption der Sainte-Chapelle bei den raren Bauten zu erkennen, die sie vor allem formgenau zu imitieren versuchen. Die Capilla de la Santa Cruz de Cantera [Abb. 3] in der mexikanischen Metropole León beruft sich klar auf die Pariser Kapelle, setzt sich aber gleichzeitig funktional von ihr ab und interpretiert sie im Sinne ihres Standorts neu.<sup>19</sup> Offenbar war es die Liebe zu europäischen Architekturikonen, die ihren „Ideator“, den Priester José „Chepo“ de la Torre Correa (1939–2019), zur Wahl dieses Vorbilds veranlasste. Nach seiner Rückkehr von Studien und Reisen in Europa war er beseelt von dem Gedanken, in Mexiko Kirchen als Imitationen architektonischer Meisterwerke zu errichten. So versah er seine Heimatstadt mit nichts weniger als den Wahrzeichen von Paris

17 Ebd., 426: *Lorsqu'on parcourt la Sainte-Chapelle du Palais, on ne peut concevoir comment ce travail, surprenant par la multiplicité et la variété des détails, la pureté d'exécution, la richesse de l'ornementation et la beauté des matériaux, a pu être achevé pendant un laps de temps aussi court. De la base au faite, elle est entièrement bâtie en pierre dure de choix, liais cliquant; chaque assise est cramponnée par des agrafes en fer, coulées en plomb; les tailles et la pose sont exécutées avec une précision rare; la sculpture en est composée et ciselée avec un soin particulier [...].*

18 Hierzu Wessel, Sainte-Chapelle; Freigang, Capella sacrosantae; Leniaud/Perrot, Sainte-Chapelle.

19 Das Folgende nach Checa-Artasu, Templo neogótico.



**Abb. 3** Guillermo Chavez Ochoa (Arch.), Ansicht der Capilla de la Cruz de Cantera, León/Guanajuato, begonnen 1991

(Sainte-Chapelle/Cruz de Cantera), Florenz (Dom Santa Maria del Fiore/Nuestra Señora del Carmen) und Rom (Kuppel des Petersdoms/Virgen de Guadalupe).

In José María Méndez Córdova fand er dabei in den 1980er Jahren einen kongenialen Architekten, der bereits den Bau des neugotischen, kathedralartigen Templo del Sagrado Corazón in León leitete und nun einen ersten Entwurf für Santa Cruz de Cantera lieferte. Referenz war dabei die Sainte-Chapelle in ihrem Erscheinungsbild nach ihrer Restaurierung im 19. Jahrhundert. Die Ausführung des zierlichen kapellenartigen Baus erfolgte in Stahlbeton. 1991 übernahm der Architekt Guillermo Chávez Ochoa die Bauleitung. Ihm sind auch die Entwürfe für die Bauplastik zu verdanken, wobei er die mexikanische Flora und Fauna mit mittelalterlich-französischen Motiven verband.

Sehr typisch für die generische Rezeption der französischen, egal ob mittelalterlichen oder historistischen Modelle, ist der 1991/1992 entworfene Dachreiter der Capilla Santa Cruz. In Struktur und Details scheint er eher dem Viollet-le-Duc-Turm von Notre-Dame in Paris zu folgen als dem von Jean-Baptiste Lassus entworfenen der Sainte-Chapelle – dessen Gestaltung im 19. Jahrhundert als besondere Herausforderung bei deren Restaurierung gegolten hatte.<sup>20</sup> Aber dies dürften weder der Bauherr noch der Architekt der mexikanischen Kirche im späten 20. Jahrhundert mehr gewusst haben. Laut dem Befund und den Berichten von Chávez Ochoa<sup>21</sup> wurde der Entwurf von architekturhistorisch-ästhetischen Motiven geleitet und zeichnete sich durch einen undogmatischen, nahezu spielerischen

<sup>20</sup> Leniaud/Perrot, Sainte-Chapelle, 28–31.

<sup>21</sup> Checa-Artasu konnte den Architekten im Mai 2020 zu den Voraussetzungen des Baus befragen, Checa-Artasu, Templo neogótico.

Umgang mit historischen Vorbildern aus. Religiös-ideologische Vorstellungen standen eher im Hintergrund.

Ob und wie es mit dem Bau weitergeht, ist aktuell offen: 1994 geriet er aus finanziellen Gründen ins Stocken, 2011 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen und Aufträge für die Glasfenster mit Szenen des Neuen Testaments erteilt. 2018 erfolgt eine erneute Bauunterbrechung, die bis in die Gegenwart andauert.

### *Selektive Rezeption*

Ein sehr weites Feld ist dasjenige der partiellen Rezeption der Sainte-Chapelle. Vermutlich dürften die Beispiele hierfür zahllos sein und sich kaum zu einem mit belastbaren Kriterien operierenden Inventar vereinen lassen.

So weist beispielsweise die Heinz-Memorial-Chapel auf dem Universitätscampus von Pittsburgh, errichtet nach Plänen von Charles M. Klauder zwischen 1933 und 1938,<sup>22</sup> als freistehende, hoch aufragende Kapelle zwar generische Übereinstimmungen mit Paris auf. Doch durch Querhaus, Wandstruktur und zahlreiche stilistische Details unterscheidet sich der amerikanische Bau von der Sainte-Chapelle. Hier lässt sich nicht von einer imitierenden, sondern höchstens noch von einer andeutungshaften Architekturrezeption sprechen.

Konkreter, aber auch nicht immer gleichartig, ist die Übernahme von Elementen der Sainte-Chapelle bei einigen rezenten Bauten in Brasilien, gebaut von den „Arautos do Evangelho“ (Herolde des Evangeliums).<sup>23</sup> Diese von dort ausgehende, inzwischen über ganz Südamerika verbreitete ultrakonservative Gemeinschaft mit entsprechendem Kulturbild, wurde 1999 durch João Scognamiglio Clá Dias gegründet und 2001 von Papst Johannes Paul II. bestätigt.<sup>24</sup>

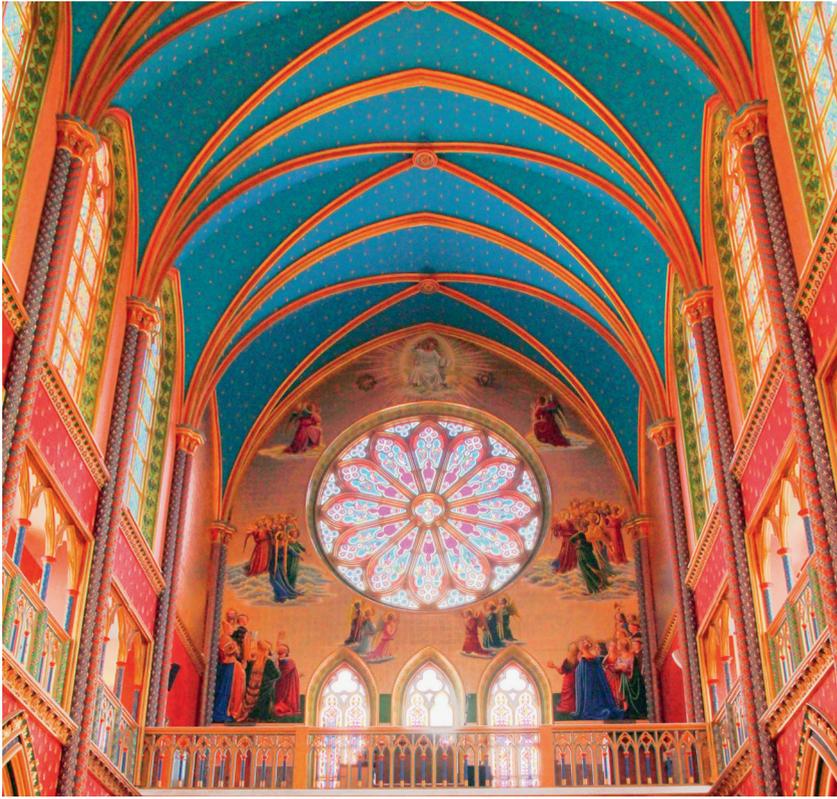
Die Herolde errichten Gotteshäuser im stilistischen Anklang an die europäische Hochgotik, so bislang vier in Brasilien: Embu das Artes/SP, Nossa Senhora do Rosário da Fátima (2004–2014); Ubatuba/SP, Mosteiro Maranduba (begonnen 2010, heute Hotel); Caieras/SP, Nossa Senhora do Rosário (2006–2008); Nova Friburgo/RJ, Capela Nossa Senhora de Fátima (Weihe 13. Oktober 2018); ferner in Peru Nuestra Señora de la Encarnación (Weihe 31. März 2008), in Kolumbien Nuestra Señora de Fátima (Weihe 8. August 2015) sowie in Paraguay Ypacaraí, Madre del Buen Consejo (Weihe 16. Dezember 2018). Für eine weitere Kirche der Gemeinschaft im brasilianischen Cuiabá/MT wurde 2017 der Grundstein gelegt.<sup>25</sup> Die Bauten werden ausschließlich aus Spenden finanziert und dank moderner Techniken in kurzer Zeit aufgeführt. Während das Äußere unterschiedliche

22 Marten, Tradition, 70–71.

23 Borngässer, Gotico a brasileira, 157–159.

24 Sich auf das Vorbild des hl. Louis-Marie Grignon berufend, ist ihr Ziel die Missionierung und Neuevangelisierung unter besonderer Verehrung der Jungfrau Maria. In der Art von mittelalterlichen Militärorde organisiert, widmen sich die Laienbrüder und -schwestern nach eigenen Aussagen dem Schutz der Tradition, der Familie und des Eigentums; sie tragen mittelalterliche Kleidung und pflegen strenge Rituale. Ihre sektenähnliche Organisation und Missbrauchsskandale führten in den letzten Jahren zu zahlreichen Prozessen und zur Distanzierung von Seiten des Vatikans. Zur Information über die Gemeinschaft: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Arautos\\_do\\_Evangelho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Arautos_do_Evangelho) (30.12.2023) und <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,,EDG70724-6014,00-CATOLICISMO+MEDIEVAL.html> (erloschen, zuletzt konsultiert Juni 2022). Aufschlussreich die Dissertation von Amaral 2013 zum Internet-Auftritt der Herolde. Zu Clá Dias: <https://joaocladias.org.br> (30.12.2023).

25 Zum Neubau in Cuiabá und zur Weihe zahlreiche Videos bei Youtube, s.v. Heraldos del Evangelio bzw. Arautos do Evangelho, u.a. <https://www.youtube.com/watch?v=EsSGINmXcag> (30.12.2023).



**Abb. 4** Innenraum der Kirche Nossa Senhora do Rosário da Fátima nach Westen, Embu das Artes/São Paulo, 2004–2014

Vorbilder verarbeitet,<sup>26</sup> präsentiert sich das Innere stets in Formen des französischen Rayonnant [Abb. 4]: Die ein- oder dreischiffigen, querhauslosen Anlagen münden in einen lichtdurchfluteten Chorraum, der Wandaufriß ist zwei- oder dreigeschossig, das elaboreierte Strebewerk trägt ein steiles Kreuzrippengewölbe. Alles ist betörend bunt: Stützglieder, Wandflächen und Fenster leuchten in kräftigem Blau, Rot und Gold; überspannt und dominiert wird der Raum jedoch von dem tiefblauen Sternenhimmel, der die Gewölbekappen ziert. Es ist vor allem dieser Raum- und Farbeindruck, der ganz offensichtlich die Oberkirche der Sainte-Chapelle in Paris evozieren soll – die Priester der Herolde werden nicht müde, dies zu betonen. Kurioserweise sehen sie ihre „Saintes-Chapelles“ in einem komplexeren Zusammenhang mit dem Vorbild: So gilt ihnen das französische Modell – tatsächlich bekanntlich gebautes Reliquiar vor allem der Dornenkrone – als vermeintliches Abbild des Königreichs Mariens.<sup>27</sup> Dr. Plínio Corrêa de Oliveira (1908–1995), der geistige Ziehvater des Ordensgründers Clá Dias, ging gar so weit, Maria als Fürbitterin der Gotik

26 Die Kirchen in Embu das Artes und Nova Friburgo kommen der Sainte-Chapelle am nächsten, weil dort das Schreinartige des Pariser Vorbilds zumindest in den Seitenansichten zum Ausdruck gebracht wird. Dagegen orientiert sich die Fassade von Embu an derjenigen der Kathedrale von Orvieto, einem italienischen Vorbild. Andere Bauten zeigen einen sehr freien, teils kruden Umgang mit gotischen Motiven.

27 Corrêa de Oliveira, Sainte-Chapelle.

zu preisen!<sup>28</sup> Zwar sind solche Fantasien gänzlich aus der Luft gegriffen, belegen aber, in welchem Maße die Sainte-Chapelle nach dem Verlust der Kenntnis ihrer ursprünglichen Funktionen zum kontextlosen Idealbau der Gotik erhoben werden konnte [Abb. 5].

Ein weiteres markantes Narrativ für die Errichtung solcher Kirchen ist deren vermeintlich göttlich inspirierte Architektur. Wie Ordensgründer Clá Dias in seiner Botschaft zur Weihe der Kapelle in Nova Friburgo/RJ mitteilte, sei der Bau ein Werk der Engel, welche unermüdlich beim Entwurf der Pläne, bei der Formgebung und bei der Wahl der Farben gewirkt hätten [...].<sup>29</sup> Demzufolge bleiben die tatsächlichen Baumeister der Kirchen der Herolde unbekannt. All dem liegt selbstverständlich ein ideologisches Motiv zugrunde, nämlich die eigentlichen Beweg- und Hintergründe der Bauten zu verschleiern – ob jemand auf der Entscheidungsebene der Herolde selbst daran glaubt, muss hier offenbleiben. Unbestritten ist der unbefangene Umgang der Gemeinschaft mit historischen Vorbildern: Ihre Kirchen sind Fantasiebauten, die eine – erfundene – Authentizität suggerieren. Die Pariser Sainte-Chapelle liefert dabei allenfalls die Folie, um darauf das Eigenbild der Herolde projizieren und ideologisch entfalten zu können. Bau und Ausstattung werden frei verfügbar, um sich beliebig kombinieren, manipulieren und instrumentalisieren zu lassen.



Abb. 5 Ansicht der Capela Nossa Senhora de Fátima, Nova Friburgo/Rio de Janeiro, Weihe 2018

28 „No momento destinado pela Providência, a rogos de Maria, com certeza antecipado, o gótico floresce e o homen olha para aquilo e diz: Ah! Mas, é claro!“ (Auf Marias vorausschauendes Geheiß erblüht in einem von der Vorsehung bestimmten Moment die Gotik, und der Mensch blickt auf und sagt: Ah! fürwahr!), Video, Corrêa de Oliveira, Sainte-Chapelle.

29 „Se os olhos de todos pudessem comprovar de maneira sensível a assistência celeste que acompanhou cada passo do empreendimento, certamente veriam quanto os Anjos atuaram com incansável perseverança orientando o traçado dos planos, inspirando o desenho das formas, a escolha das cores, a execução de todas as etapas.“ (Wenn die Augen aller die himmlische Hilfe sehen könnten, die jeden Schritt des Projekts begleitete, würden sie sicherlich erkennen, wie unermüdlich die Engel arbeiteten, indem sie die Zeichnung der Pläne leiteten, die Gestaltung der Formen, die Wahl der Farben inspirierten und die Ausführung aller Schritte überwachten.) <https://novafriburgo.arautos.org/2018/10/inauguracao-da-capela-de-nossa-senhora-de-fatima-em-nova-friburgo/> (30.12.2023).

Es ist sicher kein Zufall, dass das Bildprogramm der Heroldskirchen in Motiven und Stil Werke Fra *Angelicos* imitiert oder genau kopiert (die Kreuzabnahme über dem Portal von Nuestra Señora de Fátima in Tocancipá zeigt seitenverkehrt die Pala di Santa Trinitá im Museo di San Marco in Florenz).



**Abb. 6** Paul Tournon (Arch.), Ansicht der ehem. Kirche Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Élisabethville, 1927–1928



**Abb. 7** Walter Netsch von Skidmore, Owings & Merrill (Arch.), Ansicht der United Air Force Academy Chapel, Colorado Springs, 1959–1962

Die Entkleidung der sakral-royalen Pariser Sainte-Chapelle von ihren ursprünglichen Funktionen sowie ihre Erhebung zu einem Idealbauwerk ließ diese zur „Blackbox“ werden, aus der alle möglichen neuen Bauten samt Ideologien entwickelt werden konnten.

### *Moderne Adaptationen und Transformationen*

Die vielleicht bemerkenswerteste Gruppe von Bauten, welche die Sainte-Chapelle imitieren, ist diejenige solcher Kirchen, welche sich weitgehend von konkreten Stil- oder Motivvorgaben lösen und nur noch gewisse allgemeine „Prinzipien“ wiederaufgreifen. Dazu gehören die Einschiffigkeit des Modells, gepaart mit einer Kombination aus dominanten Stütz- und Wölb-Elementen mit dazwischenliegenden, farbig durchglasten Wandpaneelen, ferner die longitudinal gerichtete Gesamtanlage und die in Bezug auf die Höhe schmalen Proportionen. Sie können sowohl historisierende wie moderne Formen aufweisen oder stilistisch zwischen beidem changieren. Nicht im Einzelnen, sondern in der komplexen Kombination der variablen Typus-, Stil- und Formübernahmen zeigen sie ihre Ähnlichkeiten zum Pariser Modell.

Dafür ist in Frankreich Sainte-Therèse in Élisabethville (Gemeinde Aubergenville, Dép. Yvelines) von Paul Tournon aus den Jahren 1927/1928 ein markantes Beispiel [Abb. 6].<sup>30</sup> Der Stahlbetonbau besitzt zwar anders als sein Vorbild Seitenschiffe, die um den Altarraum als Sakristei fortgeführt werden. Sie sind aber so niedrig, dass sie von außen wie ein Sockel wirken beziehungsweise an das Untergeschoss der Sainte-Chapelle erinnern. Darüber erhebt sich ein dreijochiger, polygonal geschlossener Glas-Beton-Aufbau mit schlanken Strebepfeilern. Diese sind oben über den Bau hinweg paarweise durch horizontale Streben verbunden, an denen das Gewölbe hängt.<sup>31</sup> Als Sainte-Chapelle-Zitat wird die Kirche motivisch auch durch ihren markanten Dachreiter markiert, der formal auf das dem Pariser Vorbild im 19. Jahrhundert hinzugefügte Modell zurückgeht<sup>32</sup> und damit einmal mehr die imageprägende Dominanz der historistisch erneuerten über die ursprüngliche Sainte-Chapelle belegt.

Die oben genannten motivisch-formalen Kriterien treffen auch auf die radikal moderne United Air Force Academy Chapel in Colorado Springs (1959–1962) zu [Abb. 7]. Dies ist kein Zufall, hatte doch der Architekt, Walter Netsch von Skidmore, Owings & Merrill, nachweislich den Pariser Bau im Zuge der Planungen für die Kapelle besichtigt und diesen als Modell vor Augen.<sup>33</sup> Da der amerikanische Bau interreligiös sein sollte, kam ihm sogar die Zweigeschossigkeit des Vorbilds zugute: Erd- und Untergeschoss eigneten sich für katholische, jüdische, muslimische und buddhistische Gebetsräume, während das „königliche“ Obergeschoss der protestantischen Konfession vorbehalten ist. Ansonsten ist die Rezeption des Modells radikal auf wenige motivische, stilistische und technische Grundzüge reduziert – und entspricht den abstrakten Kriterien, die schon Viollet-le-Duc

30 Mesecke, Tournon, 96 mit weiterer Literatur. Tournon baute sowohl in modernen wie in stark historisierenden Formen – für letzteres steht die Kirche Saint-Ésprit im 12. Pariser Bezirk von 1928–1935, die sich innen als eine verkleinerte Kopie der Hagia Sophia in Sichtbeton gibt.

31 Dieses Motiv griff Tournon wieder bei der von 1930–1962 in Casablanca errichteten, fünfschiffigen ehemaligen Kathedrale Sacré-Cœur in größeren Dimensionen auf.

32 Leniaud/Perrot, Sainte-Chapelle, 28–31.

33 Marten, Tradition, 73, Anm. 78, mit ausführlichem Quellenzitat aus einem Interview mit Netsch. Zwar verwies Netsch in Bezug auf die Doppelgeschossigkeit seiner Kapelle auch auf San Francesco in Assisi, doch sind zwischen dieser Kirche und der Air Force Academy Chapel ansonsten keine konkreten Übereinstimmungen erkennbar.

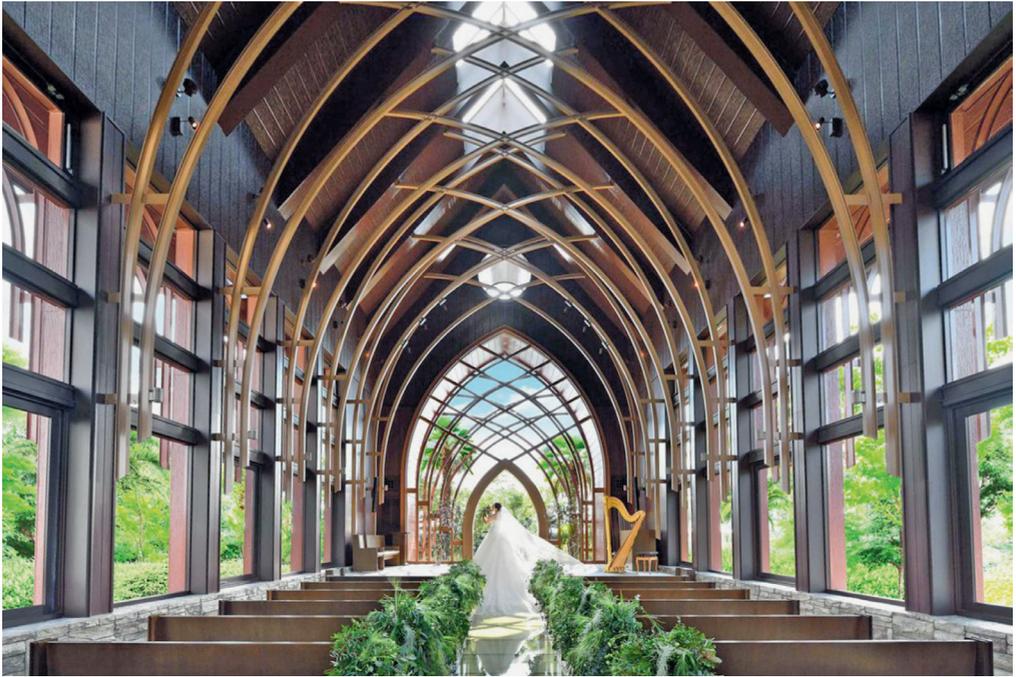


Abb. 8 Blick in die Glass Chapel des Hotel Sheraton Grande Tokyo Bay, 2016 (?)

100 Jahre zuvor als Eigenschaften der Pariser Sainte-Chapelle definiert hatte: technische Perfektion und Einheitlichkeit, gepaart mit „klassischer“ Zurückhaltung.

Dabei markiert die Air Force Chapel eine bezeichnende Weiterentwicklung der Sainte-Chapelle-Rezeption, weil diese dort wegen der großen formalen Unterschiede an die Grenze des Nachvollziehbaren gerät. Ohne das Selbstzeugnis ihres Architekten müsste es Spekulation bleiben, ob Beziehungen zwischen beiden Bauten bestehen. Zudem ist aufgrund der genannten Quelle festzustellen, dass Netsch nur sehr geringe, man könnte gar sagen „naive“ Kenntnisse gotischer Architektur beim Entwurf seiner Kapelle hatte.

Dies gilt sicher auch für die sogenannten Wedding Chapels, die bewusst oder unbewusst mit solchen Anmutungen spielen. Als Beispiel erwähnt seien die Mildred B. Cooper Memorial Chapel in Bella Vista (1988) und die ihr sehr ähnliche Glass Chapel des Sheraton Grande Tokyo Bay Hotel (2016/2017) [Abb. 8].<sup>34</sup> Den einschiffigen gotischen Glasschrein der Sainte-Chapelle transformieren sie augenscheinlich in eine ganz abstrakte Raumformation, deren „gotischer“ Ursprung aber erkennbar bleibt.

Die Beispiele moderner Rezeption der Pariser Sainte-Chapelle zeigen nicht nur die enorme formale wie theoretische Bandbreite solcher Adaptionenversuche auf, sondern auch, welch grundlegendem Wandel sie im Laufe der Zeit unterworfen waren und noch immer sind. Dies betrifft freilich nicht nur gebaute Architektur, sondern parallel dazu auch die Rezeption derselben historischen Bauwerke seitens der Kunstgeschichte. Denn vor allem seit dem 19. Jahrhundert gehen die populären baulichen Adaptionen markanter mittelalterlicher Modelle mit deren positivistischer kunsthistorischer Erforschung und subjektiver

34 Borngässer, Gothic and event culture.

medialer Verbreitung Hand in Hand. Dabei setzte dieser dynamische Prozess samt seinen vielfältigen Ausfäucherungen bereits im Mittelalter ein und dauert seitdem an. Als kontinuierliche und insgesamt kohärente – wenngleich in sich gelegentlich widersprüchliche – Entwicklung ist dies jedoch noch nicht identifiziert. Der aktuell gebräuchliche Verweis auf „Transkulturalität“ erweitert die Benennung solcher Phänomene, erklärt sie aber noch nicht. Vielleicht lässt sich dies in Bezug auf das Mittelalter am besten unter dem Begriff „Imitare ecclesias nobiles“ fassen, der sich sowohl auf die Erforschung von Interdependenzen im Bereich mittelalterlicher Architektur wie auch auf deren Auswirkungen in der Moderne, seien sie baulich oder wissenschaftlich, anwenden lässt.

## Literaturverzeichnis

- Jonathan Alexander und Paul Binski (Hg.), *Age of chivalry. Art in Plantagenet England, 1200–1400*, London 1987.
- Flávia Gabriela da Costa Rosa Amaral, *O Católico ideal: Cultura do imaterial e estética no portal dos Arautos do Evangelho*, London 2016.
- Barbara Borngässer, *Gótico à brasileira. Gothicizing church building between Amazonia and Rio Grande do Sul*, in: Barbara Borngässer und Bruno Klein (Hg.), *Global Gothic. Gothic Church Buildings in the 20th and 21st Centuries*, Löwen 2022, 146–159.
- Barbara Borngässer, *Gothic and Event Culture. Wedding Chapels*, in: Barbara Borngässer und Bruno Klein (Hg.), *Global Gothic. Gothic Church Buildings in the 20th and 21st Centuries*, Löwen 2022, 210–215.
- Stefan Bürger, *Problem Typus Hallenkirche*, in: Christoph Stiegemann (Hg.), *Gotik. Der Paderborner Dom und die Baukultur des 13. Jahrhunderts in Europa*, Petersberg 2018, 312–325.
- Pierre M. Victor Calliat und Marie Ferdinand Baron de Guilhermy (Hg.), *La Sainte-Chapelle de Paris après les restaurations, commencées par M. Duban, terminées par M. Lassus*, Paris 1857.
- Martín M. Checa-Artasu, *El templo neogótico de la Santa Cruz de Cantera, una interpretación de la Saint (sic) Chapelle en León, Guanajuato*, <https://www.redalyc.org/journal/4779/477970601005/> (30.12.2023).
- Plínio Corrêa de Oliveira, *Sainte-Chapelle: um reflexo do Reino de Maria*, Video vom 08.11.1980, <https://www.facebook.com/ArautosdoEvangelho/videos/sainte-chapelle-um-reflexo-do-reino-de-maria-dr-plinio-conselhos-de-pai-palavras/460320831630061/> (30.12.2023).
- Alfred Decloux und Doury, *Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris 1857, [https://books.google.de/books?id=JBmAuv6P9pkC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=JBmAuv6P9pkC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (24.02.2024).
- Alfred Pierre Hubert Decloux, *Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte Chapelle du Palais par Mm. Decloux et Doury. Suivi de La Sainte-Chapelle de Paris après les restaurations, planches, M. Duban M. Lassus; texte M. De Guilhermy*, hg. von Jean-Michel Leniaud, Asnières 2007.
- Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900–1930*, München/Berlin 2003.
- Christian Freigang, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms 1992.
- Christian Freigang, *Capella sacrosancta. Die Pariser Sainte-Chapelle als sakraler Raum und gebautes Reliquiar. Peter Kurmann zum 80. Geburtstag*, in: Manfred Luchterhandt und Hedwig Röckelein (Hg.), *Palatium sacrum. Sakralität am Hof des Mittelalters. Orte – Dinge – Rituale*, Regensburg 2021.
- Henrik Karge, *Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert*, in: Bruno Boerner und Bruno Klein (Hg.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters – Eine Einführung*, Berlin 2006.

- Bruno Klein, Eckstein oder Schlussstein? Otto von Simons „The Gothic Cathedral“ / „Die gotische Kathedrale“, in: Ingo Herklotz und Ingeborg Becker (Hg.): Otto von Simson 1912–1993. Zwischen Kunstwissenschaft und Kulturpolitik, Wien/Köln/Weimar 2019, 143–174.
- Richard Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland, Köln 1925.
- Jean-Michel Leniaud und Françoise Perrot, La Sainte-Chapelle, Paris 1991.
- Bettina Marten, Tradition in the age of progress. Notions on Gothic church architecture in the United States, in: Barbara Borngässer und Bruno Klein (Hg.), Global Gothic. Gothic Church Buildings in the 20th and 21st Centuries, Löwen 2022, S. 50–73.
- Andrea Mesecke, Tournon, Paul, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 110, Berlin 2021, 96.
- Victor Mortet und Paul Deschamps, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen-Âge, XIe–XIIIe siècles, Paris 1995.
- Dany Sandron, Les cathédrales dans leur diocèse, un cadre privilégié de la transmission des savoir-faire, in: Isabelle Chave, Étienne Faisant und Dany Sandron (Hg.), Le chantier cathédral en Europe, Paris/New York 2020.
- Wolfgang Schenkluhn, Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert, Berlin 1985.
- Nicolas-Michel Troche, La Sainte-Chapelle de Paris. Notice historique, archéologique et descriptive sur ce célèbre oratoire de Saint-Louis, Paris 1855.
- Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 10 Bde., Paris 1854–1868.
- Ruth Wessel, Die Sainte-Chapelle in Frankreich. Genese, Funktion und Wandel eines sakralen Raumtyps, Diss. phil., Universität Düsseldorf 2003, <http://d-nb.info/973939761/34> (19.09.2023).

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 © Beresford Chancellor, Picturesque Architecture in Paris/Ghent/Antwerp/Rouen/etc., o.O. 1839; Abb. 2 © Alfred Decloux und Doury, Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle du Palais, Paris 1857, Planche 16; Abb. 3 © Martin Checa-Artasu (Fotograf), El templo neogótico, Abb. 1; Abb. 4 © Pbraveas, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basílica\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_do\\_Rosário\\_de\\_Fátima,\\_Embu\\_das\\_Artes,\\_São\\_Paulo,\\_Brasil.jpg#/media/File:Basílica\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_do\\_Rosário\\_de\\_Fátima,\\_Embu\\_das\\_Artes,\\_São\\_Paulo,\\_Brasil.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basílica_de_Nossa_Senhora_do_Rosário_de_Fátima,_Embu_das_Artes,_São_Paulo,_Brasil.jpg#/media/File:Basílica_de_Nossa_Senhora_do_Rosário_de_Fátima,_Embu_das_Artes,_São_Paulo,_Brasil.jpg); Abb. 5 © Donatas Dabravolskas, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque\\_São\\_Clemente\\_-\\_Nova\\_Friburgo\\_-\\_20221116112205.jpg#/media/File:Parque\\_São\\_Clemente\\_-\\_Nova\\_Friburgo\\_-\\_20221116112205.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque_São_Clemente_-_Nova_Friburgo_-_20221116112205.jpg#/media/File:Parque_São_Clemente_-_Nova_Friburgo_-_20221116112205.jpg); Abb. 6, Postkarte in Archiv des Autors; Abb. 7 Carol M. Highsmith's America, Library of Congress, Prints and Photographs Division, highsm.04090; Abb. 8 [https://cache.marriott.com/content/dam/marriott-renditions/TYOSI/tyosi-glass-chapel-1684-hor-clsc.jpg?output-quality=70&interpolation=progressive-bilinear&downsize=1215px:\\*](https://cache.marriott.com/content/dam/marriott-renditions/TYOSI/tyosi-glass-chapel-1684-hor-clsc.jpg?output-quality=70&interpolation=progressive-bilinear&downsize=1215px:*)

# NATIONALE IDENTITÄTEN



Alexandre Kostka und Christiane Weber

## **Johann Knauth und Fritz Beblo – „Risse“ im Bauplan für das Neue Straßburg**

Die beiden Autor:innen verdanken Christian Freigang viele wichtige Denkanstöße – und nicht zuletzt die Tatsache, dass sie einander durch ihn während der Vorbereitungen zur Ausstellung „Interferenzen. Interférences. Deutschland – Frankreich, Architektur 1800–2000“ am Musée d’art moderne et contemporaine de Strasbourg kennengelernt haben.<sup>1</sup> Schon im Vorfeld der Ausstellung entstand ein erstes Folgeprojekt, nämlich die „Deutsch-französischen Architekturbeziehungen um 1900: Interférences, Intersections, interactions“ (2013). Aus dem „Störfunk“ – das heißt aus den von Jean-Luis Cohen als fruchtbar erkannten „Interferenzen“ – gingen weitere Projekte hervor, welche von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der französischen Agence nationale de la recherche und dem Österreichischen Wissenschaftsfonds getragen wurden beziehungsweise werden.<sup>2</sup> In der Zukunft hoffen wir, der Verbindung von Kulturgeschichte, Architektur- und Konstruktionsgeschichte, die ein permanenter Zug von Christian Freigangs Schaffen ist – erinnert sei vor allem an die meisterhafte Verknüpfung von Politik, Technik und ästhetischen Doktrinen in seiner Habilitationsschrift über Auguste Perret – treu zu bleiben.<sup>3</sup>

Da dieses Buch vor allem jene versammelt, die für Christian Freigang Sympathie beziehungsweise Freundschaft empfinden, versucht dieser Beitrag, sozusagen dialektisch eine gegensätzliche Perspektive fruchtbar zu machen: die Antipathieforschung.

### **I. Antipathieforschung – ein Ansporn zur Forschung?**

Von Otto von Bismarck (1815–1898) ist ein prägnantes Zitat überliefert, welches den Anführer der katholischen Zentrumspartei, Ludwig Windthorst (1812–1891), betrifft. „Hass ist aber ein ebensogroßer Sporn zum Leben, wie Liebe. Mein Leben erhalten und verschönern zwei Dinge: meine Frau und – Windthorst. Die eine ist für die Liebe da, der andere für den Hass“ (1875).<sup>4</sup> Inwieweit kann ein kurzer, oft unreflektierter und irrationaler Gefühlsausbruch als Ansporn für die Forschung fruchtbar gemacht werden? Ist deren Vorgehensweise nicht gerade das Gegenteil, und besteht in der langsamen, rationellen Freilegung von verifizierbaren Tatsachen? Unsere Ausgangshypothese ist, dass Abneigung schlaglichthaft

1 Cohen, Interferenzen.

2 Alexandre Kostka (Université de Strasbourg) und Christiane Weber (Universität Innsbruck/Universität Stuttgart): Projekt Engineering Nationality, gefördert von der ANR und dem FWF 2020 bis 2024; Alexandre Kostka (Université Strasbourg), Volker Ziegler (ENSA Strasbourg), Piotr Marciniak und Hanna Grzeszczuk-Brendel (Poznań Technical University), Christiane Weber (Universität Innsbruck): Projekt Imperial Affinities, gefördert von der Deutsch-Polnischen Wissenschaftsstiftung 2020 bis 2024; Wolfgang Bröner (Johannes Gutenberg Universität Mainz), Anne-Marie Châtelet (ENSA Strasbourg), Emil Hädler (FH Mainz), Christiane Weber (KIT/Universität Innsbruck): Projekt METACULT, gefördert von der ANR und der DFG 2013 bis 2018.

3 Freigang, Auguste Perret.

4 Von Tiedemann, Sechs Jahre Chef der Reichskanzlei, 15.

einen Punkt heraushebt und in einen neuen Kontext stellt, wodurch das „Ungesagte“ einer sozialen Konstruktion sichtbar werden kann.

Persönliche Animositäten finden selten ihren Weg in die Akten, und falls doch, dann kann sie oft nur derjenige erkennen, der schon weiß, wie es um die Verhältnisse bestellt war. Historiker:innen zögern oft, sie überhaupt zu erwähnen, weil sie Angst davor haben, sich – wie Friedrich Hegel es in den Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte ausdrückt – in den Winkel des Kammerdieners zu stellen, der von den tieferen Intentionen des Feldherren, dem er die Stiefel ausziehen muss, nichts mitbekommt. Trotzdem ist diese Dimension wichtig, denn hinter dem Persönlichen treten die Interessen der Institutionen hervor, dessen Repräsentanten die einzelnen Akteure waren.

Straßburg hatte seit der Eroberung 1870 einen enormen Zustrom aus dem „Altreich“ (also den sich zum Reich gefügten deutschen Bundesstaaten vor Hinzukommen des Reichslandes Elsass-Lothringen) und den umliegenden elsässischen und lothringischen Gegenden verzeichnet. 1870 betrug die Bevölkerung rund 65.000, 1914 war sie auf über 180.000 Menschen angewachsen. Der Beamtenapparat war im Zuge dessen stark gewachsen und die Kompetenzen hatten sich aufgefächert, auch wenn sie sich teilweise immer noch überlagerten. Davon zeugen zahlreiche interne Reformen und hierarchische Neuordnungen wie zum Beispiel die tiefgreifende Reform des Bauamtes 1910, als Moritz Eisenlohr (1855–1924)<sup>5</sup> das Stadtbauamt neu organisierte und bis vor dem Ersten Weltkrieg auf 150 Mitarbeiter erweiterte.<sup>6</sup> Dieser bemerkenswerte Anstieg des technischen Personals innerhalb der Stadtverwaltung war das Resultat der ständig wachsenden Aufgabenbereiche der städtischen Versorgungsamter im Sinne der Fürsorgepolitik der Straßburger Bürgermeister Otto Back (1834–1917)<sup>7</sup> und Rudolf Schwander (1868–1950).<sup>8</sup>

Dennoch war Straßburg eine Stadt der Provinz geblieben, man kannte und traf sich regelmäßig in einer begrenzten Variation von Konstellationen, wie die bunten Steinchen in einem Kaleidoskop. Während sich die privaten Lebenswelten der Altdeutschen und der französischen Bevölkerung noch relativ wenig ineinander verflochten hatten, auch wenn eine steigende Anzahl von gemischten Hochzeiten verzeichnet werden konnte, so war die professionelle Sphäre gekennzeichnet von pragmatischem Miteinanderarbeiten. Wie der von Anne-Doris Meyer mustergültig zusammengestellte Briefwechsel zwischen Hugo Haug (1865–1948) und Henri Albert (1869–1921) zeigt, konnte man politischer Gegner sein und doch eine hohe Meinung vom anderen haben, über die nationalen Frontstellungen hinweg.<sup>9</sup> Diese Konstellation findet sich auch im Falle der Sanierung des Nordpfeylers des Straßburger Münsters.<sup>10</sup> Denn in Straßburg waren die verschiedenen Akteure des Bauwesens in einem Netzwerk verbunden, welches sich in offiziellen (wie Jurys oder Kommissionen) und inoffiziellen Gremien (wie dem Münsterverein oder der Gesellschaft zur Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler des Elsass) traf. „Risse“ – das heißt unversöhnliche Gegensätze – waren unvermeidlich, traten aber selten offen zutage und lassen sich aufgrund der schwierigen Quellenlage nur selten rekonstruieren. Da sie einen tieferen Einblick in das kulturelle Spannungsfeld erlauben, soll zumindest einigen noch unvollständigen Überlegungen nachgegangen werden.

5 Biographie: Bröner, Châtelet und Weber, Straßburg – Ort des kulturellen Austauschs, 536. Dort zu den Akteuren jeweils weiterführende Literaturangaben.

6 Weber, Eine deutsche Musterbauverwaltung, 495–496.

7 Ebd., 531.

8 Ebd., 551–552.

9 Meyer, Au service de l'Alsace.

10 Kostka, Möllmer und Weber, Die Rettung des Straßburger Münsterturms.

## II. Wie soll man in einer deutschen Stadt mit dem französischen Architekturerbe umgehen?

Die Auseinandersetzung zwischen dem Münsterbaumeister Johann Knauth (1864–1924)<sup>11</sup> und dem Vertreter der städtischen Bauverwaltung, Fritz Beblo (1872–1947),<sup>12</sup> um die Renovierung des Palais Rohan ist auf den ersten Blick bestenfalls eine Randnotiz. Während Beblo nicht zögerte, 1904 eine „zeitgemäße“ – also traditionelle Formen nur transponierende – Renovierung einzuleiten, plädierte Knauth für eine strikte, an historischen Vorbildern orientierte Vorgehensweise unter der Aufsicht einer deutsch-französischen Kommission und durchgeführt von französischen Handwerkern.

Fritz Beblo war zu dem Zeitpunkt, als der Konflikt mit Knauth entbrannte, der „rising star“ des Hochbauamtes. 1872 im schlesischen Breslau geboren, hatte er Architektur an der Technischen Hochschule Charlottenburg studiert, war aber von der wilhelminischen Kaderschmiede und auch von der Großstadt Berlin enttäuscht nach Karlsruhe ausgewichen. Dort wurde er ein „Meisterschüler“ des Neogotikers Carl Schäfer (1844–1908).<sup>13</sup> Der hatte Beblo 1901, als er die St. Peterskirche in Straßburg renovierte, dem Leiter der städtischen Bauabteilung Johann Karl Ott (1846–1917)<sup>14</sup> vorgestellt, der wiederum dafür sorgte, dass Beblo 1903 eine feste Anstellung im Amt bekam. 1904 hatte Beblo dort seinen ersten großen Erfolg: Die Musauschule wurde von der Fachwelt anerkennend besprochen und brachte ihm nicht nur hohes Ansehen ein, sondern auch die Aufmerksamkeit des Straßburger Bürgermeisters Otto Back (1834–1917)<sup>15</sup> – wie Beblo ein Altdeutscher, der im preußischen Rheinland ausgebildet worden war.

Mit den 1941 und 1942 von Beblo selbst verfassten „Erinnerungen“ verfügen wir über eine einzigartige Quelle, aus der sich der Konflikt zwischen Fritz Beblo und dem Münsterbaumeister Johann Knauth herauslesen lässt: „Leider konnte ich zu einem besonders einflussreichen Manne in kein gutes persönliches Verhältnis kommen, das war der Dombaumeister Knauth. [...] Wenn es auch nie zu persönlichen Auseinandersetzungen mit ihm kam, so war es doch ein stiller Kampf. Er hatte eine geschickte Art, den Biedermann zu spielen, dem Spiesser in schönen Gemeinplätzen nach dem Sinn zu reden. [...] In meinem Kampf gegen die erwähnten schädlichen Kräfte stand er kühl in der Reserve.“<sup>16</sup>

Beblo vertrat einen fortschrittlichen Heimatstil und stand dem Werkbund nahe. Unterstützt wurde er dabei vor allem von protestantischen und liberalen Kreisen wie denjenigen des Pastors Friedrich Naumann (1860–1919). Für die Vertreter dieser Anschauung war schlechte Architektur nicht nur schlecht, sondern moralisch „schädlich“; für Beblo sollte eine authentische deutsche Stadt der Zukunft auch eine authentische Architektur besitzen. Architektur wird bei ihm zum Medium im Sinne des „engineering nationality“.

In Knauth sah Beblo einen Mann des katholischen Milieus: „Er durfte es auch mit diesen Schichten nicht verderben, denn der Clerus [sic] war ja in der Mehrheit französisch eingestellt, sprach auch ganz ungeniert mit den Leuten lieber französisch als deutsch.“<sup>17</sup> Es sei Knauths Intention, um jeden Preis den Status quo zu erhalten, um es sich mit diesen

11 Möllmer, Biographie Johann Knauth, 629.

12 Kostka und Didier, Fritz Beblo.

13 Biographie: Brönnner, Châtelet und Weber, 550.

14 Ebd., 548.

15 Ebd., 531.

16 Fritz Beblo, Erinnerungen, Typoskript, Privatbesitz, ohne Datum, 100–101.

17 Ebd.

Kreisen nicht zu „verderben“. Das hört sich an wie ein Echo auf die Enttäuschung eines linksliberalen Denkers wie dem Nationalökonom Lujjo Brentano (1844–1931), der in seinen „Elsässer Erinnerungen“ (1917) frustriert darüber war, dass die katholischen und konservativen Eliten immer noch einen großen Einfluss hatten.<sup>18</sup> Beblo selbst hat wahrscheinlich nie ein Wort Französisch gelernt. Nach Frankreich ist er nur gereist um Vorbilder für den „Großen Straßendurchbruch“ zu studieren: In Paris zeigte er sich von der rue de Rivoli begeistert.

Der Konflikt zwischen Beblo und Knauth entzündete sich an einem der prägnantesten Bauten aus französischer Zeit, dem Palais Rohan des Architekten Robert de Cotte (1656–1735) aus der Zeit Ludwigs XV. Dieses Schloss im französischen Stil befand sich in städtischem Eigentum und war in deutscher Zeit zum Kunstmuseum umgewidmet worden, maßgeblich gestaltet vom Direktor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode (1845–1929).<sup>19</sup> In einem Seitenflügel sollte ein Saal zur Bibliothek für das Kunstgewerbemuseum umgestaltet werden.<sup>20</sup> Heute befindet sich darin der Saal für Sonderausstellungen, die „Galerie Heitz“. Beblo erinnert sich: „In allen kitzlichen Fragen hielt Knauth sich geschickt abseits. [...] Am übelsten erging es mir beim Umbau des alten Schlosses, dem Palais des Cardinal Rohan am Schlossplatz gegenüber dem Münster. Vielleicht hatte ich von vornherein einen Fehler gemacht, indem ich diese Aufgabe nicht sofort an Knauth abtrat, der alles, was ums Münster herum lag, für seine Domäne hielt. Dazu war ich aber zu ahnungslos.“<sup>21</sup>

An dieser Stelle muss „ahnungslos“ relativiert werden; denn der ehrgeizige junge Architekt hatte schon einige Erfahrung im Umgang mit Denkmalfragen in den preußischen Rheinprovinzen, konkret in Bacharach und Traben Trarbach, und vor allem am erzbischöflichen Schloss in Mainz gesammelt<sup>22</sup> und wollte wahrscheinlich zeigen, was er konnte. Immerhin äußert er sich prägnant zu seinen Vorstellungen im Umgang mit diesem französischen Kulturerbe: „Nach meiner Ansicht ist es verwerflich derartige Ergänzungen im Rahmen von Baudenkmalern etwa im Stile des Bauwerkes vorzunehmen, sodass das Ergebnis im besten Fall auf die Täuschung hinauslief, als ob diese Zutaten bereits zur Zeit des Baus erfolgt wären. – wir gingen ohne viel zu fragen an die Arbeit – Fettig leitete sie –.“<sup>23</sup> Hier ist insbesondere das moralische Element interessant: Beblo spricht von „verwerflich“ und „Täuschung“, im Duktus einer protestantischen Predigt, wie sie Friedrich Naumann hätte halten können.

Fritz Beblo positioniert sich mit dieser Haltung klar als Vertreter eines modernen Regionalismus, der sich gewissermaßen in ein historisches Bauwerk einfühlen wollte, um dieses in moderne Formen zu überführen. Man kann diese Haltung als typisches Zeugnis seines Umgangs mit historischem Baubestand erkennen. Beblos architektonische Lösung kann man im Falle des Doppelhauses Schiffleutstaden 14 / 15 als „Passstückhaus“ bezeichnen. Dort ersetzte Beblo zwei mittelalterliche Häuser durch eine Neuinterpretation, die in Harmonie mit der Häuserfront am Fluss Ill steht und erst auf den zweiten Blick als eindeutig modern zu erkennen ist. Der angesprochene Ernst Fettig (1876–?)<sup>24</sup> war ein wichtiger Mitarbeiter Beblos im Hochbauamt, der sich vor allem mit Dekorationsfragen beschäftigte.

18 Brentano, *Elsässer Erinnerungen*.

19 Baensch, „Un petit Berlin“?

20 Schnitzler, *Histoire des musées de Strasbourg*, 74–75.

21 Beblo, *Erinnerungen*, 101.

22 Kostka und Didier, *Fritz Beblo*, 53–59.

23 Beblo, *Erinnerungen*, 102.

24 *Biographie: Bröner, Châtelet und Weber*, 537.

Er leitete nicht nur die Baustelle des Städtischen Schwimmbades, sondern übernahm auch gestalterische Aufgaben, vor allem bei der Stuckierung.

Nach den Plänen von Beblo und Fettig wurde der Saal im Palais Rohan durch die Kunsthandwerker Eugen Mächling, Neumayer und Acker mit einer neuen Stuckdecke dekoriert,<sup>25</sup> die Beblo explizit als „schöne Stuckdecke“ bezeichnet, „welche aber deutlich zu erkennen gab, dass sie nicht aus der Zeit Louis XV. war“.<sup>26</sup> Diese neue Innendekoration traf im Straßburger Milieu auf wenig Zustimmung – ganz im Gegenteil. Beblo berichtet: „Im Gemeinderat schlug Berninger laute Klagetöne an. Das Schloss wäre in Gefahr, gänzlich verschandelt zu werden. Er bäte die Kollegen sich persönlich von dem Unheil was da vor sich ginge, zu überzeugen.“<sup>27</sup> Mit Julius oder auch Jules Berninger (1856–1926)<sup>28</sup> lässt sich ein Intimfeind von Beblo identifizieren: Der in Deutschland und Paris ausgebildete Architekt war zusammen mit seinem Büropartner Gustave Krafft (1861–1927)<sup>29</sup> einer der erfolgreichsten Privatarchitekten und bediente vor allem eine frankophile Klientel. Beblo hielt Berningers Bauten, die einem Pseudo-Jugendstil folgten, im Sinne der moralischen Wertung der Heimatschutzbewegung für einen Irrweg. Als der Gemeinderat zum Orts-termin kam, bei der 1:1-Modelle der Wandausgestaltung für die Bücherregale und die Büchergalerie präsentiert wurden, beschreibt Beblo das Geschehen wie folgt: „Sie kamen, grosses [sic] Entsetzen, dass man schon so weit sei, ohne gefragt zu haben, allgemeines vorwurfsvolles Schütteln des Kopfes. Der wackere Bürgermeister Back versuchte die Situation zu retten, diesmal aber vergeblich. Der Rat beschloss, den Auftrag, ‚denkmalpflegerisch geschulten‘ Kräften anzuvertrauen, d. h. Knauth hatte seinen Willen.“<sup>30</sup>

An dieser Situation lassen sich die Kräfteverhältnisse im Straßburger Bauwesen ablesen: Bürgermeister Otto Back ist auf Beblös Seite, aber ihm sind die Hände gebunden. Als Konsequenz der Besichtigung vor Ort wird Beblo die Baustelle entzogen und dem Denkmalschutz in Person des Konservators Johann Knauth zugeschlagen. Im selben Jahr, 1905, wurde Knauth zum leitenden Münsterbaumeister ernannt und 1909 nach dem Rückzug von Felix Wolff (1852–1925)<sup>31</sup> zum Konservator der geschichtlichen Denkmäler des Elsass.<sup>32</sup>

Beblos bereits ausgeführte Decke wurde wieder heruntergeschlagen, „was ich ihm [gemeint ist Johann Knauth] aber nur schwer verzeihen kann. [...] Das war für mich eine bittere Pille, ganz besonders im Hinblick auf die Blamage meinen Mitarbeitern gegenüber“,<sup>33</sup> resümiert Beblo und spielt damit auf seine zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefestigte Position an – er war erst 1903 eingestellt worden. Immerhin entstand ein Schaden von 5.000 Mark; wenn man den Berechnungen der Bundesbank folgt, entspräche das heute ungefähr 33.500 Euro.

Beblos Bemerkung, die „Gemeinheit stank aber doch so klar zu Tage, dass man mich höchstens wegen dieser Erlebnisse bedauerte, im Übrigen mir recht gab“,<sup>34</sup> könnte aber auch darauf hinweisen, dass Knauth hier einen Pyrrhussieg errungen hatte und die Episode auf lange Sicht seinem Kontrahenten nützte. Auf jeden Fall schadete sie ihm nicht, denn

25 Die Lebensdaten der Kunsthandwerker sind unbekannt.

26 Beblo, Erinnerungen, 102.

27 Ebd.

28 Biographie: Brönnner, Châtelet und Weber, 532–533.

29 Ebd., 542.

30 Beblo, Erinnerungen, 102.

31 Biographie: Brönnner, Châtelet und Weber, 555.

32 Möllmer, Biographie Johann Knauth, 629.

33 Beblo, Erinnerungen, 102.

34 Ebd., 102.



**Abb. 1** Charles Freiermuth (Fotograf), Modell des Nordturms des Straßburger Münsters in der Galerie Heitz des Palais Rohan, 1913/1914

begünstigt durch die Krankheit seines Vorgesetzten Johann Karl Ott, der sich zudem mit dem Gemeinderat zerstritten hatte, entwickelte sich Beblo in den folgenden Jahren zur führenden Persönlichkeit im Hochbauamt und stellte ein ihm treu ergebenes Team aus Schülern seines eigenen Meisters Carl Schäfer und dessen ehemaligen Assistenten Friedrich Ratzel (1869–1907) zusammen.

Somit überlappen sich im Jahr 1906 zwei historische Handlungsstränge, die das Bauwesen der Stadt Straßburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägten: das Museumsprogramm für Straßburg und die Sanierung des Münsterpfeilers. Im Rahmen der Recherchen zur Sanierung der Münsterfundamente wurde ein Foto entdeckt, das diese beiden konfliktreichen Baustellen eindrücklich illustriert [Abb. 1]. Im Lesesaal des Palais Rohan steht das große Gipsmodell des Straßburger Nordturms, welches Johann Knauth für die Bauausstellung 1913 in Leipzig durch die Bildhauer der Münsterbauhütte anfertigen ließ. Dieses Präsentationsmodell im Maßstab 1:25 visualisiert die technisch innovativen Baumaßnahmen zur Unterfangung des Pfeilers.<sup>35</sup> Die enorme Größe des bis auf wenige Gerüstfragmente verlorenen Modells wird dabei erst im Vergleich mit dem zweigeschossigen Raum deutlich, der die von Fritz Beblo konzipierte Stuckdekoration um die Lampen zeigt – jene „Rosetten

35 Schmid, The supporting scaffolding.

um die Lüster“ wurden nicht abgeschlagen, sondern waren bis zur Zerstörung des Lese-  
saals während des Zweiten Weltkriegs an Ort und Stelle.<sup>36</sup>

Um die Renovierungsarbeiten am Schloss Rohan denkmalpflegerisch zu beaufsich-  
tigen, wurde 1907 eine deutsch-französische Kommission unter Vorsitz des Direktors der  
Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Wilhelm von Bode, eingesetzt. Dieses bis jetzt  
von der Forschung noch nicht aufgearbeitete Kapitel des Schloss Rohan kann als Zeichen  
eines entspannteren Umgangs mit Fragen der kulturellen Identität Straßburgs gewertet  
werden.<sup>37</sup> Der 1906 gewählte linksliberale Bürgermeister Rudolf Schwander setzte die Ent-  
spannungspolitik seines Vorgängers Otto Back fort und konnte sie als „Landeskind“ (er  
war in Colmar geboren) noch vertiefen. Was die national gesinnte Presse (und sicher auch  
Beblo) sehr erregte, war die Tatsache, dass die Arbeiten von französischen Handwerkern  
ausgeführt werden sollten, denn nur diese hätten das notwendige Fingerspitzengefühl. In  
den Berliner Neuesten Nachrichten sah man darin sogar eine „Amtliche Förderung der  
Französisierung im Elsass“.<sup>38</sup> Mitglied dieser deutsch-französischen Kommission zur Re-  
novierung des Palais Rohan war auch der Kunsthistoriker Ernst Polaczek (1870–1939),  
der 1907 Direktor des Hohenlohe Museums wurde (heute Musée des Arts Décoratifs).  
Wie Beblo und natürlich Polaczeks Kollege an der Universität Straßburg, Georg Dehio  
(1850–1932), war er patriotischer Gesinnung. Seine Museumspolitik jedoch zeichnete sich  
durch explizite Anerkennung der französischen Kunst aus, insbesondere der Produktion  
aus der Porzellanmanufaktur der Brüder Hannong. In gewisser Weise ähneln sich Dehios  
und Polaczeks Biografien, denn sie waren beide – als Baltendeutscher und Jude – „Außen-  
seiter“, die ihre Position durch eine umso stärkere Anlehnung an ein vaterländisches Ideal  
wettzumachen suchten.<sup>39</sup>

### III. Straßburg, ein Projektionsfeld urbaner Identität

Die Risse im Netzwerk der altdeutschen kulturellen Eliten waren wahrscheinlich viel zahl-  
reicher und größer als bisher angenommen. Es gab nicht nur Werner Wittich und seinen  
berühmten Aufsatz in der *Revue alsacienne illustrée*<sup>40</sup> über das Elsass als „Melting pot“ von  
deutschen und französischen guten Eigenschaften, sondern eben auch die Perspektive der  
Konflikte, die es wert ist, wissenschaftlich verfolgt zu werden: Hinter den Auseinander-  
setzungen standen nicht nur Personen, sondern auch Institutionen. Wie berichtet wurde  
und sich indirekt auch den Erinnerungen von Beblo entnehmen lässt, war Johann Knauth  
ein jovialer Rheinländer, der allen freundlich begegnete und auf Austausch und Versöh-  
nung zielte.<sup>41</sup> Aus einem kleinbürgerlichen Milieu stammend, heiratete er eine Straßburger  
Wirtstochter und sprach im Umgang mit den Arbeitern des Frauenwerkes den elsässischen  
Dialekt. Es ist wahrscheinlich, dass Knauth sich zumindest Grundkenntnisse des Fran-  
zösischen aneignete, die er auf Studienreisen in Frankreich einsetzen konnte. Beblo da-

36 Beblo, *Erinnerungen*, 102.

37 Die beiden Verfasser sind im Rahmen des Projekts „Engineering Nationality“ damit befasst, die Arbeit dieser  
Kommission aufzuarbeiten.

38 *Berliner Neueste Nachrichten*, Nr. 577, 12.11.1907, Abendausgabe in: AVES (Archives de la Ville et de l’Euro-  
métropole de Strasbourg), AL 192, o. S.

39 Betthausen, *Georg Dehio*.

40 Wittich, *Deutsche und französische Kultur*, in *Revue Alsacienne illustrée*, II, 1900, S. 71–92, 113–110, 177–  
216, als Buch publiziert Werner Wittich, *Deutsche und französische Kultur im Elsass*, Straßburg 1900.

41 Sabine Bengel und Nicolas Lefort, *Johann Knauth*.

gegen „importierte“ die engeren Mitarbeiter „seines“ Bauamtes aus Karlsruhe und pflegte keinerlei Umgang mit den deutsch-französischen Straßburger Kreisen.<sup>42</sup>

Hinter diesen sich deutlich abzeichnenden oder eher auf einer unterschwelligeren Ebene zu entdeckenden Auseinandersetzungen stehen nicht zuletzt verschiedenartige Geschichtsbilder und Denkmalsbegriffe. Bei Knauth könnte man von einem offenen Denkmal im Sinne von Alois Riegl sprechen, bei Beblo wäre es eher ein vaterländisches Modell à la Georg Dehio, was Beblo aber nicht daran hinderte, an einem historischen Monument kreativ weiterzubauen, wie es schon sein Lehrer Carl Schäfer getan hatte.

42 Antoni, Le bureau municipal.

## Literaturverzeichnis

- Hélène Antoni, Le bureau municipal de la construction de Strasbourg, service administratif ou agence d'architecture?, in: Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère 9/10, 2020, <https://doi.org/10.4000/craup.5797>.
- Tanja Baensch, „Un petit Berlin“? Die Neugründung der Straßburger Gemäldesammlung durch Wilhelm Bode im zeitgenössischen Kontext. Ein Beitrag zur Museumspolitik im deutschen Kaiserreich, Göttingen 2007.
- Fritz Beblo. Un architecte à Strasbourg, 1903–1918. Réinventer la tradition (Ausst.-Kat. Strasbourg, BNU), hg. von Alexandre Kostka und Christophe Didier, Straßburg 2023.
- Sabine Bengel und Nicolas Lefort, Johann Knauth, le sauveur de la cathédrale (Ausst.-Kat. Strasbourg, DRAC Alsace, Centenaire de la loi de 1913: les Monuments historiques entre Allemagne et France), Straßburg 2013, [https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fdocpatdrac.hypotheses.org%2F-jep-2013%2Fjep2013-17-knauth%2F#google\\_vignette](https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fdocpatdrac.hypotheses.org%2F-jep-2013%2Fjep2013-17-knauth%2F#google_vignette).
- Peter Betthausen, Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker, München 2004.
- Lujo Brentano, Elsässer Erinnerungen, Berlin 1917.
- Wolfgang Brönnner, Anne-Marie Châtelet und Christiane Weber (Hg.), Straßburg – Ort des kulturellen Austauschs zwischen Frankreich und Deutschland. Architektur und Stadtplanung 1830–1940/ Strasbourg – Lieu d'échanges culturels entre France et Allemagne. Architecture et urbanisme de 1830 à 1940, Berlin/München 2018.
- Interferenzen, Interférences: Deutschland – Frankreich, Architektur 1800–2000 (Ausst.-Kat. Frankfurt, DAM), hg. von Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank, Tübingen 2013.
- Christian Freigang, Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900–1930, München 2003.
- Alexandre Kostka, Tobias Möllmer und Christiane Weber, Die Rettung des Straßburger Münsterturms (1907–1926) und seine bautechnische und kulturwissenschaftliche Analyse durch das Forschungsprojekt „Engineering Nationality“, in: 52. Bericht der Koldewey Gesellschaft, Dresden 2023, 253–262.
- Anne-Doris Meyer, Au service de l'Alsace: lettres d'Hugo Haug à Henri Albert (1904–1914). Collection „Recherches et documents“ 81, Straßburg 2010.
- Tobias Möllmer, Biographie Johann Knauth, in: Alexandre Kostka und Christiane Weber (Hg.), La restauration des fondations du pilier de la tour de la cathédrale de Strasbourg: Le journal de chantier (1906–1925)/ Die Fundamentsanierung des Turmpfeilers des Straßburger Münsters: Das Baustellentagebuch (1906–1925), Innsbruck 2024.
- Benjamin Schmid, The supporting scaffolding for the foundation restoration of the Strasbourg Cathedral and its remaining model fragments, in: Stefan Holzer (Hg.), Proceedings of the 8ICCH, Zürich 2024, 316–324.
- Bernadette Schnitzler, Histoire des musées de Strasbourg: des collections entre France et Allemagne, Straßburg 2009.
- Christoph von Tiedemann, Sechs Jahre Chef der Reichskanzlei unter dem Fürsten Bismarck: Erinnerungen, Leipzig 1909.
- Werner Wittich, „Deutsche und französische Kultur“, in Revue Alsacienne illustrée, II, 1900, S. 71–92, 113–110, 177–216, als Buch publiziert Werner Wittich, Deutsche und französische Kultur im Elsass, Strassburg 1900.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1 : Fotografie aus der Collection Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg.



## Der Eiffelturm als *Infrastructural Monument*

Das Interesse für Frankreich und die soziopolitische Dimension des Gebauten hat Christian Freigang und mich wissenschaftlich zusammengebracht und -gehalten. Seine profunden Studien zur politischen Aufladung des Neoklassizismus in Frankreich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert haben mich, damals knapp über 30 Jahre alt, stark beeindruckt. Daraus entstand ein Gespräch; nicht viel später durfte ich Christian Freigangs Mitarbeiter werden und Vieles von ihm und Manches auch mit ihm lernen. Möge unser – auch freundschaftlicher – Austausch noch viele Jahre fortgesetzt werden!

Dieser Text versteht sich als Baustein dazu. Er fokussiert nicht „das Klassische“, dessen „noble“ Grundierung stets durch das „überzeitliche“ Repertoire bewährter Formen durchschien, sondern dasjenige, was zur Zeit seiner Entstehung als dessen Gegenteil galt, nämlich die Eisenarchitektur, die prosaisch und nackt daherkam. Tiefenstrukturell verwandt ist allerdings, dass auch bei letzterer, was vor allem aus heutiger Sicht deutlich wird, eine doppelte historische Referenzierung greift, bei der die ursprünglichen Bedeutungsschichten gezielt aktiviert, ja instrumentalisiert werden.

### I. Republikanische Macht – zur politischen Ikonologie des Eiffelturms

Stets war die Macht in Frankreich eng mit dem Gebauten verbunden. Spätestens seit den superlativischen Realisierungen der *monarchie absolue* fungierten Architektur und Städtebau als Verkörperung der personellen *pouvoir*, Medium der Darstellung des staatlichen Leistbaren als auch Vision einer gelingenden kollektiven Ordnung.<sup>1</sup> Noch die Präsidenten des republikanischen Frankreich knüpf(t)en hier an, um via Architektur ihre soziopolitischen Leitideen – darunter immer noch *grandeur* und *éclat* – zu kommunizieren, um Symbole des nationalen Zusammenhaltes zu schaffen, aber auch, um gebaute Offerten an die Bürger zu formulieren.<sup>2</sup> Die doppelte Dimension der Architektur als Verkörperung wie auch als Bild wird auch noch in der politischen Kultur des gegenwärtigen Frankreichs mobilisiert.<sup>3</sup>

So war der Eiffelturm auf dem Marsfeld die Kulisse, vor der Emmanuel Macron am 24. April 2022 seine Wiederwahl zum französischen Präsidenten feierte.<sup>4</sup> Im zweiten Wahlgang hatte er seine rechtsextreme Herausforderin Marine Le Pen geschlagen. Der Amtsinhaber hatte damit ein Duell für sich entschieden, dessen Ausgang als Grundsatzentscheidung für das weitere Geschick Frankreichs, aber auch Europas galt. Seine Konkurrentin hatte soziale Anliegen wie die Verbesserung der Lebensverhältnisse der sogenannten

1 Dass diese Anspruchsformulierung zumindest zum Teil rhetorische Behauptung war, politische Krisenerfahrungen verarbeitete, soziale Brüche verdeckte und auch kommunikative Angebote enthielt, ist der Forschung seit Längerem bekannt. Genannt sie hier exemplarisch nur ein Titel: Köstler, *Place Royale*.

2 Fierro, *The Glass State*.

3 Der Eigenwert des Ikonischen ist nicht erst eine Entdeckung des Zeitalters des digitalen Architekturentwurfs, sondern war schon Teil frühneuzeitlicher Kommunikationsstrategien, wie beispielhaft Peter Burke gezeigt hat. Burke, *The Fabrication*.

4 Anonym, *Au pied de la Tour Eiffel*.



**Abb. 1** Georges Garen, Der glutrote Eiffelturm, Farbdruck 1889

kleinen Leute oder „Abgehängten“ ins Zentrum ihrer Kampagne gestellt, vor allem aber xenophobe Ressentiments geschürt sowie EU-feindliche „France First“-Parolen verkündet. Der Wahlsieger Macron nun erkor für seinen Auftritt samt Rede mit dem Eiffelturm beziehungsweise dem Marsfeld einen Ort, dessen Bedeutungsaufladung sich offensiv gegen dieses Programm *Le Pens* stemmte und geeignet war, noch einmal seine eigene politische Agenda zu akzentuieren. Zugleich war die Szenerie geeignet, um auf Kritik zu reagieren, die während Macrons erster Amtszeit artikuliert worden war.

#### *Zusammenhalt und Einheit*

Zwar ist beim Eiffelturm das Wissen um die ursprüngliche politische Bedeutung weitgehend verloren gegangen,<sup>5</sup> was bei vielen stark touristisch vermarktetem und medialisierten

<sup>5</sup> Roland Barthes hatte den Eiffelturm in einem Text aus dem Jahre 1964 ja deshalb auch als „reines – fast leeres – Zeichen“ interpretiert, als „offen [...] für alle Bedeutungen, die ungehemmte Metapher.“ Barthes, *Der Eiffelturm*, 27, 84. Die seinem Bau eingeschriebene politische Bedeutung war und ist dabei nur eine spezifische unter den potentiell adressierbaren.



**Abb. 2** Ansicht des Eiffelturms vom nördlich gelegenen Trocadéro, Fotografie

*iconic buildings* der Fall ist.<sup>6</sup> Aber offenbar verließen sich die Kampagnenverantwortlichen Macron auf die latente Kraft des Eisenturmes, spezifische Botschaften zu kommunizieren.<sup>7</sup> Er sollte nun die von Präsident Macron vielfach beschworenen Werte der Republik repräsentieren:<sup>8</sup> Einheit, Freiheit, Demokratie beziehungsweise Volkssouveränität, Solidarität und soziale Gerechtigkeit, aber auch die internationale Strahlkraft und universelle Geltung dieser Prinzipien. Den ausschließenden und polarisierenden Aspekten der Agenda *Le Pens* wurde damit eine klare Absage zugunsten von Zusammenhalt und Einheit des nationalen Kollektivs erteilt. Betont wurden dementsprechend auch sozialer Ausgleich und Chancengerechtigkeit als wichtige Programmpunkte für die zweite Amtszeit, war doch dem Präsidenten seine bisherige Wirtschafts- und Sozialpolitik vorgeworfen worden, die auf die Eliten und wettbewerbsfähigen „Gewinnertypen“ setzte.<sup>9</sup>

6 Zu *iconic buildings* als Träger einer auf viele Bedeutungen offenen Metaphorik, die sich von historisch verbürgten, festen Semantiken entfernt: Jencks, *The Iconic Building*.

7 So auch Eiffel in seinen offiziellen Verlautbarungen: Loyrette, *Der Eiffelturm*, 116.

8 Martinetti, *Les valeurs*.

9 Eine politikwissenschaftliche Analyse der Konstellation: Amable und Palombarini, *The Last Neoliberal*.



**Abb. 3** Das Washington Monument kurz vor der Fertigstellung, Fotografie 1884

Vor diesem Hintergrund verbot sich eine Wiederholung der Inszenierung des Mai 2017, als der politische Newcomer Macron seinen deutlichen Wahlsieg im Innenhof des Louvre zelebriert hatte. Der Akt war eine fast royale One-Man-Show, bei der der altherwürdige Königspalast und die moderne Glaspyramide, die unter dem Ägyptomanen François Mitterrand („Mitteramses“) erbaut worden war, den Fond abgaben.<sup>10</sup> Der neue Präsident trat vor dieser eindrucksvollen Kulisse gleichsam aus dem Schatten der Geschichte in das Licht der Öffentlichkeit.

Anders als das Schloss-Ensemble war nun der Eiffelturm als Symbol ideal geeignet, um die genannten republikanischen Leitkonzepte sichtbar zu machen: Der aus Schmiedeeisen montierte Turm von 300 Metern Höhe wurde im Rahmen der Weltausstellung von 1889 errichtet und galt als ihr *clou* [Abb. 1 und 2].<sup>11</sup> Expo und Turmbau sollten das 100-jährige Jubiläum der Französischen Revolution vor allem deshalb grandios feiern, weil deren Errungenschaften zur Berufungsgrundlage der 1870 proklamierten Dritten Republik

<sup>10</sup> Peguy, Warum Macron den Louvre wählt. – Zur historischen Aufladung des Grand Louvre und deren raumpolitische Aktivierung in der Ära Mitterrand: Peters, Die gebaute Republik, 117–131. Die Pyramide des chinesisch-amerikanischen Architekten Ieoh Ming Pei wurde am 30. März 1989 eingeweiht. Sie verdeutlicht das Bestreben des auftraggebenden Präsidenten Mitterrand, sich in eine Geschichte der verkörpernden Darstellung personaler Macht einzufügen.

<sup>11</sup> Schweizerischer Gewerbeverband, Fachberichte, 33; Barral, Le Panthéon scientifique, 403.

gehörten.<sup>12</sup> Und mit dem Marsfeld, einer seit dem 18. Jahrhundert als Exerzierplatz genutzten Grünfläche an der westlichen Stadtgrenze, wurde die militärische Größe Frankreichs assoziiert.<sup>13</sup> Zudem hatte sich hier die revolutionäre Gemeinschaft gleichsam rituelle Form gegeben. An diesem Ort das damals höchste Gebäude der Welt zu errichten, war ein sprechender Akt. Vor allem ging es dabei um eine Geste der nationalen Selbstbehauptung eines gebeutelten Landes.<sup>14</sup> Geschaffen werden sollte ein unübersehbares Symbol der Macht des noch jungen republikanischen Staates und der Leistungsfähigkeit seiner Ökonomie, die international konkurrenzfähig sein sollten.<sup>15</sup>

#### *Gebauter Leistungsnachweis der nationalen Gemeinschaft*

Der Turmbau positionierte das republikanische Frankreich in einem Wettkampf um Höhenrekorde.<sup>16</sup> England als führende Industrienation hatte wiederholt starke Ambitionen gezeigt,<sup>17</sup> und beeindruckende Markierungen im Wettbewerb um Maximalwerte waren vor allem von den Vereinigten Staaten als Land der Superlative gesetzt worden, zuletzt mit dem 1885 fertiggestellten, steinernen Washingtoner Obelisken [Abb. 3], dem mit 169 Metern bis dato welthöchsten Monument.<sup>18</sup> Der eiserne Koloss auf dem Marsfeld nun war ein fast doppelt so hohes Konstrukt und damit als Leistungsbeleg der *Grande Nation* angelegt.<sup>19</sup> Neben dieser laut auftrumpfenden Rhetorik wies der Turm aber auch eine besonnener Seite auf: Der auf Kraftlinien ausgedünnte Riese konnte als Resultat eines genialen Kalküls gelten,<sup>20</sup> einer kühnen wie kühlen ingenieurwissenschaftlichen Rechenleistung. Der Weg von dieser technischen Rationalität zur gesellschaftlichen Vernunft war nicht weit. Gerade die Dritte Republik musste daran interessiert sein, die soziale Ratio zu beschwören, denn seit ihrer Proklamation 1870 kämpfte sie gegen irrationale Kräfte. Just 1889, im Jahre der Weltausstellung und Einweihung des Turmes, spitzten sich die politischen Verhältnisse wieder einmal bedrohlich zu.<sup>21</sup> Dass diese Eskalation für die Republikaner glimpflich ausging, war übrigens erheblich auf den Erfolg der Weltausstellung mitsamt dem Eiffelturm als politischem Werbeträger zurückzuführen.<sup>22</sup>

Macron nun konnte an diese politische Konstellation anknüpfen, hatte der Wahlausgang im zweiten Durchgang doch eine rechtsradikale Verschiebung abgewendet. Gleiches gilt aber für die gesellschaftliche Dimension, die auch beim Eiffelturm eine herausragende Rolle gespielt hatte. Sie trat schon formal in Erscheinung: Die sich in der Spitze vereinigenden Linien des Eiffelturmes konnten als Geste einer kollektiven Sammlung gedeutet werden. Zudem erwiesen sie sich bei näherer Betrachtung aus vielen einzelnen Elementen, Gliedern eines komplexen Eisenfachwerks, zusammengesetzt [Abb. 4]. Damit konnten sie

12 Kohle, *Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal*, 119–120.

13 Maindron, *Camille Viré*.

14 Nachweise für die Deutung des Eiffelturms als Revanchezeichen bei: Loyrette, *Der Eiffelturm*, 122.

15 Cooreman, *Flâneries à Paris-exposition*, 205.

16 Zu den einzelnen Projekten: Lemoine, *La Tour de Monsieur Eiffel*, 20–22.

17 Harvie, *Eiffel*, 76–101.

18 Barral, *Le Panthéon scientifique*, 294.

19 Das betonte der bekehrte Turmgegner Sully Prudhomme, indem er darauf verwies, dass die Trikolore nun höher flattere als alle anderen Fahnen der Welt. Prudhomme, *Discours prononcé*.

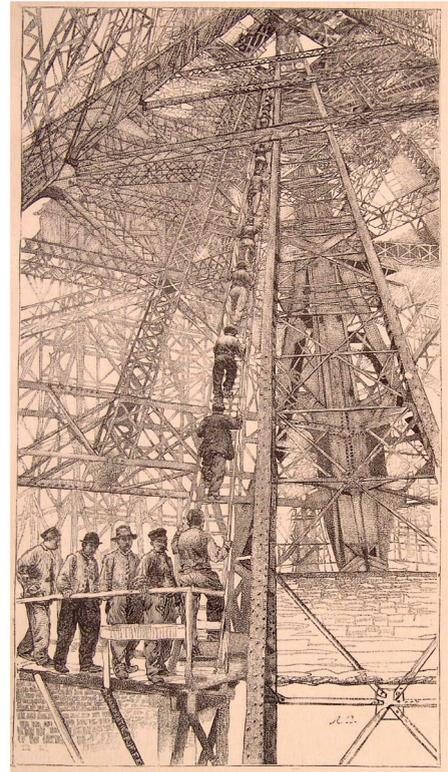
20 Kohle, *Eiffelturm als Revolutionsdenkmal*, 124.

21 Burton, *Blood in the City*.

22 Dabei hatten die protestierenden Künstler von 1887 gerade versucht, den Eiffelturm und sogar seinen Erbauer und seine Unterstützer als antinational zu diskreditieren, diese wahlweise als vermeintlich amerikanisch (da technisch-kommerziell orientiert), deutsch (da industriell denkend) oder jüdisch (da die nationale Tradition missachtend) darstellend. Siehe Coppée, *Sur la Tour Eiffel*.



**Abb. 4** Detail des Eisenfachwerks des Eiffelturms, Digitalfotografie 2016



**Abb. 5** Anstieg der Arbeiter auf den Eiffelturm, Grafik 1889

auch als Symbol eines planvollen Zusammenwirkens der Vielen zum Ganzen verstanden werden.<sup>23</sup> Die Teile galten in dieser Deutung auch als Platzhalter der Akteure, die diese Montage vollbracht hatten. Zur republikanischen Ideologie gehörte es, deren Leistung zu betonen. Wiederholt wurde auf den hohen Einsatz und die große Kompetenz der Eisenarbeiter hingewiesen,<sup>24</sup> hatten die „Helden der Höhe“ [Abb. 5] doch Hand in Hand mit dem wissenschaftlichen Geist und der Industrie gearbeitet. Durch ihren beharrlichen Einsatz war der eiserne Koloss mit gleichsam mechanischer Präzision emporgewachsen.<sup>25</sup> Dementsprechend ließ Gustave Eiffel die Namen von 199 Eisenmonteuren an einem gut sichtbaren Eisenträger verewigen.<sup>26</sup> Auch hierin kann man eine Parallele zu dem Imperativ sehen, dem sich Macron im Umfeld der Stichwahl beugte, nämlich die alltägliche Leistung vieler Bürgerinnen und Bürger stärker symbolisch wertzuschätzen.<sup>27</sup>

23 Tissandier, La tour Eiffel, 340.

24 Zu diesen befriedenden Angeboten der Republik an das Industrieproletariat: Kohle, Eiffelturm als Revolutionsdenkmal, 128.

25 Auch hier stand wieder die Rationalisierung von Bauprozess – exakte Berechnung, Vorfertigung, Baustellenlogistik und Prozessoptimierung – durch das Bureau Eiffels im Hintergrund.

26 Und eben nicht nur die Namen von 72 Wissenschaftlern, die im 18. Jahrhundert der französischen Wissenschaft zum Ruhm gereicht hatten. Deren Namen listet auch auf: Barral, Le Panthéon scientifique, 383–386.

27 Wachs, Macrons Mea culpa.

## II. Im Netz – der Eiffelturm als *Infrastructural Monument*

Soweit meine Lektüre einer aktuellen politischen Dramaturgie aus der Sicht der sogenannten politischen Ikonologie der Architektur, einer seit den 1970er Jahren etablierten Form der kritischen Kunstgeschichte.<sup>28</sup> Mit ihr ist man in der Lage, die Intentionen, die beim Bau der zentralen „Requisite“ des *Stagings* leitend waren, zu rekonstruieren und so zu dechiffrieren, wie dieser Fond die zeitgenössische Semantik bestimmt. Im Folgenden soll dieser methodisch bereits voll entfaltete Analyseansatz an aktuelle Debatten aus Architekturtheorie und Urbanismus herangeführt werden und dafür den gebauten Strukturen buchstäblich auf den Grund gehen. Leitend ist hier ein Konzept, das von der jüngeren Theoriebildung stark ausgeprägt worden ist: dasjenige der Infrastruktur.<sup>29</sup>

Infrastruktur gilt als Basis für kulturelle Gebilde wie Architekturen und Städte.<sup>30</sup> Sie fungiert als eine Art „Hardware“ für Kommunikations- und Austauschprozesse, die sich in gebauten Räumen oder im urbanen Rahmen entfalten. Meist bleibt sie selbst unsichtbar, nur im Störfall oder in Krisensituationen dringt sie ins Feld des Wahrnehmbaren, wird dann als (bedrohte) Gemeinschaftsleistung beschworen. Es deutet sich schon an, dass man den Eiffelturm selbst als ein Beispiel dafür sehen kann, dass und wie Infrastrukturellem sichtbare, ja unübersehbare symbolische Form verliehen und auf eine kollektive Herausforderung reagiert wird, indem ein *infrastructural monument* entworfen wird.<sup>31</sup> Denn Infrastrukturen gelten primär als Ermöglicher und Verbinder, die Getrenntes vereinen. Insofern werden Netzwerk-Strukturen zumeist als die prominentesten Verkörperungen dieser Funktion angesehen,<sup>32</sup> denn sie scheinen durch eine hohe Anzahl von möglichen Verknüpfungen besonders integrativ und zugleich offen.<sup>33</sup>

Auch an diese positive Aufladung von „Netzwerk“ wollte Macron mit der Ortswahl für die Eröffnung seiner zweiten Amtszeit anknüpfen. Verstand sich doch die von ihm gegründete politische Gruppierung *La République en Marche* von Anfang an weniger als Partei denn als Netzwerk.<sup>34</sup> Zudem gilt der Präsident als Förderer wie als Liebling netzaffiner Digitalunternehmen meist mit Sitz in der Hauptstadt.<sup>35</sup> Umgekehrt versprach er bei seiner Wahl einen Ausbau dezentraler Infrastruktur inklusive einer Art Netzgarantie für das ganze Land, um den starken Gegensatz zwischen Stadt und Land abzumildern.<sup>36</sup>

Neuere Perspektiven auf das Konzept Infrastruktur betonen allerdings auch, dass die Zuschreibungen überzeichnet sein können. Schon dass Verbindungsstiftung durch Infrastruktur in Krisenzeiten häufig auffallend stark beschworen wird, mag auf die Gegenseite hinweisen: Infrastrukturen können in politische Gesamtkonstellationen eingebunden sein, die letztlich brüchiger sind, als sie zuerst scheinen. Ferner offenbart ein genauerer Blick

28 Eine Bestandsdurchsicht, die vor allem eigene Beiträge des Autors Revue passieren lässt, und zugleich schon wieder eine historische Momentaufnahme darstellt: Von Beyme, Politische Ikonologie.

29 Van Laak, Alles im Fluss; ders., Infrastrukturen; Schmidt und Monstadt, Infrastruktur, 975–988; Harms, Infrastrukturen.

30 Bredella und Dähne, Infrastrukturen des Urbanen; Flitner, Lossau und Müller, Infrastrukturen der Stadt; Moss, Remaking Berlin.

31 Allen, Baber and MIT Center for Advanced Urbanism, Infrastructural Monument.

32 Historisch wie theoretisch stellen sie allerdings nur *eine* mögliche Form von Infrastrukturen dar.

33 Böhme, Netzwerke, 590–604; Gießmann, Die Verbundenheit der Dinge; Friedrich, Netz.

34 Eine Analyse dieser Prozesse: Manow, Die Destabilisierung, 156–158.

35 Holzki, Keine Souveränität.

36 So Macron schon 2017 bei einer Rede am 25.02.2017 in Saint-Priest-Taurion „L'accès des territoires c'est aussi le haut-débit. L'Etat reprendra la main et fera tout pour garantir le réseau.“ (abrufbar unter: <https://twitter.com/emmanuelmacron/status/835532083162411009>; aufgerufen am 13.07.2022).

häufig, dass infrastrukturelle Anlagen selbst spaltende Effekte produzieren können.<sup>37</sup> Sie können selbst Exklusion befördern und damit Ungleichheit verstärken, denn schon die Zugänge zu ihren Knotenpunkten stehen häufig nicht allen offen. Auch ihre Verbindungsbahnen zerstückeln als Schneiden räumliche Strukturen und können damit sogar soziale Austauschdynamiken behindern.<sup>38</sup>

Dass das Infrastrukturmonument Eiffelturm in einer Krisensituation entstanden beziehungsweise symbolisch aktualisiert worden ist, haben wir bereits benannt; auch dass ein derart mächtiges Kollektivsymbol wie der Eiffelturm nie nur Kulisse bleibt, sondern gleichsam selbst ins Team drängt, sollte deutlich geworden sein.<sup>39</sup> In der Folge wird es darum gehen, die Facetten der „Infrastrukturalität“ und Netzwerkstruktur des Turmgebildes klarer zu entfalten. Zugleich ist zu zeigen, wie in der Symbolik von Verbindung und Zusammenhalt auch Risse sichtbar werden.

### *Verbindendes und Trennendes – Eisenbahn, Brücken, Telekommunikation*

War der Eiffelturm nun ein reines Konsenssymbol? Seit 1964 war er als *monument historique* kanonisiert und damit Teil des nationalen *Patrimoine*.<sup>40</sup> Historisch war jedoch schon die Bezeichnung des Turmkonstruktes als „Monument“ keinesfalls selbstverständlich. Denn es war ja gerade die Verwendung des Materials Eisen,<sup>41</sup> die auf die Zeitgenossen irritierend wirkte:<sup>42</sup> Vielfach wurde dem Bauwerk die monumentale Würde abgesprochen. Der Turm wurde etwa als bloßer Fabrikschornstein, als dünne Pyramide aus Eisenleitern oder als schnödes Skelett oder fahles Gerippe diskreditiert, Anmutungsqualitäten, die als typisch für das Zeitalter der technischen Intelligenz galten, keinesfalls aber monumentalen Rang begründeten.<sup>43</sup> Tatsächlich war der Erbauer, der Ingenieur Gustave Eiffel, bisher mit Brückenkonstruktion im Dienst verschiedener Eisenbahngesellschaften hervorgetreten.<sup>44</sup> Seinen Erfolg verdankte er einer strengen Rationalisierung der Mittel und Minimierung der Baukosten. Die entsprechenden Konstruktionen galten als hoch belastbar, flexibel und sicher.<sup>45</sup> Die Vorfertigung aller Elemente jenseits der Baustelle, Transportlogistik und Montage waren dabei perfekt ausgeklügelt. In Eiffels Portfolio befanden sich sogar kleine

37 Graham und Marvin, *Splintering Urbanism*; Graham und McFarlane, *Infrastructural Lives*; Coutard und Rutherford, *Beyond the Networked City*.

38 Gut untersucht für die Freeways in Los Angeles: Avila, *All Freeways*; Estrada, *If You Build It*; Dockray, Whitton und Rowell, *Traffic*.

39 Insofern könnte man hier auch von einem mustergültigen Fall von dinghafter „Agency“ sprechen, wie ihn die Kulturwissenschaften zu beobachten pflegen. Dazu: Böhme, *Agency*.

40 1963 hatte der gaullistische Kulturstaatsminister eine Unterschutzstellung repräsentativer Monumente der Moderne angeregt – darunter der aus den Materialien des Industriezeitalters errichtete Eiffelturm. Die Vorgeschichte der Kanonisierung des Turmes verlief vor allem über die Anerkennung der künstlerischen (poetischen, aber auch der malerischen) Avantgarden, deren Rekonstruktion wir hier nicht leisten können, die aber ein regelrechtes „Netzwerk“ der Rezeption(en) darstellt. Lemoine, *La Tour*, 82f. Der große Enthusiast der Ingenieurkonstruktion, Sigfried Giedion, hat diesen Bezug von neuen malerischen Darstellungsformen und Turmkonstrukt 1941 emphatisch herausgestellt: Gideon, *Raum, Zeit, Architektur*, 197–203.

41 Der Eiffelturm war nicht der erste Eisenturm weltweit. Mehrere Aussichttürme, allerdings alle unter 200 Meter hoch, waren vorangegangen. Als Inkunabel gilt der König-Friedrich-August-Turm bei Löbau (Oberlausitz), ein oktogonales Gusseisen-Konstrukt mit starker Ornamentierung von 1854. Dehio, *Handbuch*, 541.

42 Loyrette, *Der Eiffelturm*, 120.

43 Ebd., 118f.; Schultz, *Der Eiffelturm*, 120. Als entscheidendes Argument gegen architektonische Monumentalität wurde dabei angeführt, dass das perforierte Turmkonstrukt kein Inneres im klassischen Sinne aufweise, ein vorgeblicher Mangel, auf den der Turm-Kritiker Joris-Karl Huysmans rekurrierte. Huysmans, *Le Fer*, 172.

44 Lemoine, *La Tour*, 17.

45 Loyrette, *Gustave Eiffel*, 57.

mobile Brücken,<sup>46</sup> die sich im In- und Ausland bestens verkauften.<sup>47</sup> Der Ingenieur wurde *global player* im Rahmen eines imperialen Ausgriffs oder einer kolonialen Expansion, er operierte zwischen Südamerika und Südostasien.<sup>48</sup>

Mit seinen Brücken positionierte sich Eiffel im Zentrum dessen, was gerade im 19. Jahrhundert als Infrastruktur verstanden wurde – die Eisenbahn als Motor der industriellen Erschließung sowie Dynamisierung der Bevölkerung, Brücken als Verbindung unterschiedlicher Territorien und Landesteile. Die im Eisenbau erprobten Verfahren und konstruktiven Formfindungen flossen nun unmittelbar in die Turmkonstruktion ein.<sup>49</sup> Unfallfrei und logistisch durchkalkuliert,<sup>50</sup> wuchs das Konstrukt in nur etwas mehr als zwei Jahren zu voller Höhe empor.<sup>51</sup> Formal ließ der Turm sich als ins Gigantische gesteigerter Brückenpylon lesen, ja man konnte ihn aufgrund der Krümmung seiner vier Pfeiler sogar als halbierten Eisenbahnbrückenbogen sehen,<sup>52</sup> als gleichsam „großen Wurf“ zwischen zwei Ufern, hier ins Vertikale gekippt.<sup>53</sup> Damit wird Verbindung thematisiert – zwischen räumlich weit entfernten Territorien der französischen Einflussphäre, aber auch zwischen Provinz (Standort der meisten von Eiffels Konstrukten) und Hauptstadt (Standort des Turmes).

Aber gerade die Eisenbahn und ihre Trassen wurden im 19. Jahrhundert nicht nur als Medien der Verknüpfung wahrgenommen, sondern als Raum zersetzende, zersplitternde Gewalt. Deutlich wurde, wie sie tradierte Raummuster durchtrennte und Landschaften durchschnitt.<sup>54</sup> Auch wirbelte sie in den Augen kritischer Beobachter das Verhältnis von Stadt und Land durcheinander, generierte eine Polarisierung zwischen Angeschlossenen und Abgehängten.<sup>55</sup>

Ähnlich spannungsvoll war der Bezug des Turms zu Aeronautik, Aerodynamik, Meteorologie und drahtloser Fernkommunikation. Schon das historische Marsfeld hatte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als Experimentierfeld für Ballonflugversuche gedient.<sup>56</sup> Eiffel knüpfte an die Besetzung des Ortes durch die Aerostatik an, denn auch er hegte eine regelrechte Obsession für Windkräfte: Den Eiffelturm sah er als die wichtigste Bastion in diesem mit rationalen Mitteln geführten Kampf.<sup>57</sup> Schon in der Projektierung des Turmes

46 Eiffel, *Nouveaux ponts*.

47 Loyrette, *Gustave Eiffel*, 43–53.

48 Ebd., 58.

49 Zu dieser direkten Ableitung: Lemoine, *La Tour*, 24.

50 Zu dieser Leistung: Kohle, *Eiffelturm als Revolutionsdenkmal*, 121. Nach Fertigstellung der eigentlichen Bauarbeiten, aber vor der Eröffnung des Turmes, stürzte allerdings der italienische Zimmermann Angelo Scgalotti, mit der Montage der Aufzüge befasst, von der erste Etage in den Tod. Seitz, *La Tour Eiffel*, 181.

51 Allerdings kam es zu einer nicht unerheblichen Baukostensteigerung – die angeblich äußerst gering zu veranschlagenden Kosten waren ein wesentliches Argument Eiffels gegenüber seinem Konkurrenten Bourdais gewesen: Statt etwas über fünf Millionen Francs wurden es fast acht Millionen Francs; auch die ursprünglich veranschlagte Bauzeit von maximal einem Jahr wurde deutlich überschritten. Loyrette, *Der Eiffelturm*, 116.

52 Zu diesem gleitenden Übergang von Brücke zu Turm: Ebd., 121.

53 Zu dieser Metapher: Barthes, *Der Eiffelturm*, 63. In der Konzeptionsphase des Turmes hatte man auch angedacht, den Turm mit gespreizten Füßen über der Seine zu platzieren und damit tatsächlich auf der Höhe des *Pont de Iéna* den Fluss zu überspannen. Man entschied sich wegen des morastigen Untergrundes gegen diesen Bauplatz. Schultz, *Der Eiffelturm*, 26.

54 Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, 35–45, 51–66.

55 Gerade Poeten und Maler, Seismografen der Veränderung, reflektierten die Transformationen der Raumordnung. Bei Letzteren kann man an Paul Cézanne, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro und Gustave Caillebotte denken. Einige Hinweise dazu bei: House, *Impressionism*, 15–17.

56 Sircos und Pallier, *Histoire des ballons*, 30–38.

57 Schultz, *Der Eiffelturm*, 109, 175. Aus Respekt vor den Windkräften – die nur approximativ zu antizipieren waren – legte Eiffel den Turm sogar stabiler aus als erforderlich. Vgl. Lemoine, *La Tour*, 2, 7, 94. Aus der Auseinandersetzung mit ihnen resultierte für Eiffel nicht nur die konstruktive Kühnheit seiner Entwürfe, sondern

hatte er dessen wissenschaftlichen Nutzen, primär für Wind-, aber auch Fall-, Pendel- und Kompressionsexperimente unterstrichen sowie seinen militärisch-strategischen Mehrwert als Spähposten oder Sendemast betont.<sup>58</sup> Akteure der zivilen Telekommunikation,<sup>59</sup> aber auch der militärischen Aufklärung konnten hier leicht andocken. Tatsächlich übernahm der Turm im Ersten Weltkrieg taktisch nicht unwesentliche Funktionen bei der Landesverteidigung,<sup>60</sup> und in seinem Umkreis stellte Eiffel wichtige Infrastruktur zur Erprobung und Weiterentwicklung von auch militärisch nutzbaren Flugapparaten zur Verfügung<sup>61</sup> – eine Verbindung zur Kriegsindustrie, die bis hin zum letztlich gescheiterten Projekt eines von Eiffel ersonnenen Jagdfliegers reichte, der im Ersten Weltkrieg zum Einsatz kommen sollte.<sup>62</sup> Hier wird vielmehr deutlich, dass zivile und wissenschaftliche Infrastruktur nicht nur verbindet, nicht nur Eintracht stiftet, sondern auch bei der kriegerischen Konfrontation der Staaten eine zentrale Funktion übernehmen kann.

### *Der Eiffelturm und die Stadtstruktur*

Aber fassen wir den Rahmen des Blickes noch einmal enger. Was sah der zeitgenössische Betrachter, der mit den hydraulischen Aufzugssystemen<sup>63</sup> die Plattformen des Turmes anfuhr?<sup>64</sup> Auch in das skopische Regime, das hier Gestalt annahm,<sup>65</sup> waren Integration und Desintegration zugleich eingetragen. Zunächst zu ersterer: Der Eiffelturm machte eine panoramatische Rundumschau erstmals für die Massen verfügbar.<sup>66</sup> Der schweifende Blick vom Turm fiel nun auf eine Stadtstruktur [Abb. 6], die das Vorgängerregime zwischen 1853 bis 1870 umfassend umgestaltet hatte. Der Präfekt Haussmann hatte dabei erstmals eine umfassende Planungsvision Wirklichkeit werden lassen. Nun war der kartografische Blick der Planer für jeden erstmals plastisch nachvollziehbar, während die Umgestaltung ganzer Quartiere am Boden häufig Verwirrung gestiftet hatte.<sup>67</sup> Entscheidend ist nun, dass auch diese Transformation im Zeichen infrastruktureller Verbesserung stand. Erleichtert werden sollte die Zirkulation von Personen und Waren, verbessert werden sollten auch Durchlüftung und -lichtung. Straßenzüge wurden begradigt, Viertelstrukturen zugunsten eines

auch ihre besondere Eleganz, ja Schönheit – das betonte er ja auch in seiner *Réponse* auf die *Protestation des artistes*.

- 58 Loyrette, *Der Eiffelturm*, 119; Schultz, *Der Eiffelturm*, 110–111.
- 59 Ab 1898 beziehungsweise 1903 wurden vom Turm aus erfolgreiche Experimente zur radioelektrischen Signalübertragung betrieben. In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg intensivierten sich die militärischen Nutzungsbemühungen, was nicht nur Kommunikation mit den Festungen an der französischen Ostgrenze, sondern schließlich sogar mit den USA ermöglichte. Schon das macht den Turm zum Urahn aller Fernsehtürme. Tatsächlich wurde 1935 eine Fernsehende-Antenne installiert. Lemoine, *La Tour*, 82. Lyonnet du Moutier, *L'Aventure de la tour Eiffel*, 144–145.
- 60 Loyrette, *Der Eiffelturm*, 130. Es wurden deutsche Funktelegramme abgehört; 1914–1919 hatte das Militär das Sagen auf dem Turm. Lemoine, *La Tour*, 81.
- 61 In der Nähe des Turmes eröffnete Eiffel 1909 einen hoch leistungsfähigen Windkanal, der allerdings 1912 nach Auteuil umziehen musste. Er wurde von allen wichtigen Flugpionieren und dem Militär stark genutzt. Lemoine, *La Tour*, 80.
- 62 Harvie, *Eiffel*, 185–211.
- 63 Drei Modelle unterschiedlicher Hersteller waren im Einsatz: Lemoine, *La Tour*, 48–51.
- 64 Roland Barthes hat den ganzen Turm einmal metonymisch als „Balkon“ etikettiert, dessen Hauptfunktion in einer entziffernden Schau, ja Lektüre der Stadtlandschaft von Paris besteht, siehe Barthes, *Der Eiffelturm*, 38.
- 65 Definiert und entfaltet hat den Begriff: Cray, *Techniken des Betrachtens*.
- 66 Weiss, *Claude Monet*, 35–38.
- 67 Zu dieser Funktion des Turmes, Übersicht und Überblick zu stiften und damit Ordnung zu vermitteln: Loyrette, *Der Eiffelturm*, 125; zur kritischen Wahrnehmung und Darstellung des sog. *événement de Paris* durch Haussmann: Le Gall, *Le Percement de l'avenue de l'Opéra*, 56–63.

geometrischen Gefüges oder systematischen Netzwerkes entwirrt.<sup>68</sup> Die Linien und Formen des regularisierten Stadtkörpers erinnerten an das Struktturnetz des Eisenturmes selbst. Stadt und Turm kamen so im Zeichen von Infrastruktur zur Deckung. Dabei spiegelte die oberirdische Umgestaltung der Metropole tiefgreifende Maßnahmen im urbanen Untergrund.<sup>69</sup> Eine unterirdische Stadt zur Abwasserentsorgung, aber auch zur Frischwasserzufuhr entstand.<sup>70</sup> Verbessert werden sollte damit das, was man Stadthygiene nannte. Aber bei beiden Ebenen der Eingriffe ist erneut zu beachten, dass sie nicht nur gefeiert wurden. Vielfach wurden die neuen Trassen auch als tiefgreifender Einschnitt in historische Quartiersstrukturen kritisiert.<sup>71</sup> Zeitgenossen brandmarkten sie als Verdrängung und Polarisierung fördernd. Außerdem konnten die neu geschaffenen unterirdischen Strukturen als disruptive Räume mit einem merkwürdigen Eigenleben begriffen werden, denn in ihren ausgedehnten Gewölben schien ein modernes Unheimliches oder Verdrängtes zu hausen.<sup>72</sup> Auch diese Eigenmacht von Netzwerken repräsentierte der Eiffelturm.

Mit dem Begriff des Netzwerkes ist nicht nur das Verhältnis des Eiffelturmes zur gesamten Stadtlandschaft, sondern auch sein Bezug zu den Einzelmonumenten im Pariser Stadtraum zu fassen;<sup>73</sup> viele von ihnen wurden nun schon als „historische“ angesprochen.<sup>74</sup> Gerade diese denkmalschützerische Nomenklatur übersetzte die Haussmannisierung ins Räumliche. Die tradierten Bauwerke wurden nun durch die Umgestaltung des Stadtraumes isoliert und wie in Vitrinen exponiert.<sup>75</sup> Es war erneut der Eiffelturm, der



Abb. 6 Blick vom Eiffelturm auf Paris, Digitalfotografie 2016

68 Harvey, Paris, 163–187.

69 Man verband auch die schon geplante (1900 eröffnete) Untergrundbahn mit den oberirdischen Transformationen, speziell mit dem Höhenstreben des Eiffelturms: Kohle, Eiffelturm als Revolutionsdenkmal, 127.

70 Clément und Thomas, Atlas du Paris souterrain; kulturhistorisch zur ambivalenten Wahrnehmung des subterranean Raumes: Gandy, The Paris Sewers, 23–44.

71 Zur Kritik, die Émile Zola und weitere Zeitgenossen formulierten: Clark, The Painting of Modern Life, 23–78.

72 Zum Untergrund von Paris im 19. Jahrhundert: De la Carrera, History's Unconscious, 839–855.

73 Dazu und zum Folgenden: Kohle, Eiffelturm als Revolutionsdenkmal, 120–121.

74 Ein Markstein war, auch wenn die Denkmalschutzbewegung bereits bis auf die 1830er Jahre oder sogar die Revolution zurückverfolgt werden kann, das Gesetz vom 30. Juli 1887: Bady, Les monuments historiques, 5–12.

75 Zu Haussmanns Verhältnis zu Denkmälern: da Costa Meyer, Dividing Paris, 64–66.

als eine Art Zentrum dieses exklusiven „Clubs“ von Monumenten fungierte.<sup>76</sup> Der Riese auf dem Marsfeld ermöglichte aufgrund seiner überlegenen Höhe nun, ihre Ordnung zu erkennen. Die altherwürdige Kathedrale Notre-Dame<sup>77</sup> war entthront.<sup>78</sup> Einzig als maximale Verkörperung von Geschichtlichkeit und Altpariser Identität blieb der Sakralbau weiterhin eine Art Gegenpart zum Eiffelturm. Als eisernes Konstrukt hatte dieser selbst materiell keinen Anteil am überwiegend steinernen Universum der Geschichtlichkeit, das ihn umgab.<sup>79</sup> Umso prädestinierter war er, sendend und empfangend zugleich, das vielschichtige Gespräch der Monumente zu moderieren.

Ganz neutral, im Sinne eines Nullmeridians, war er in diesem Spiel der Monumente allerdings nicht. Denn natürlich gab es zwischen dem Eiffelturm und den übrigen Gipfeln des Stadtraumes engagierte Interaktionen, Gegensätze oder sogar Hoheitskämpfe, wie etwa den mit der antirepublikanisch-klerikalen Setzung der Hügelkirche Sacré-Cœur de Montmartre. Das Tableau der Sichtbeziehungen umfasste aber auch Wahrverwandtschaften, etwa zur gesamten Szene der jüngeren Eisenarchitektur. Hier, bei der Zusammenschau der Monumente, nahmen also auch Netzwerkstrukturen Gestalt an – mit dem Eiffelturm als symbolischem Zentrum. Und auch hierbei standen Einheit und Abstoßung, Gleichordnung und Hierarchie in einem Wechselspiel.

### *Der Eiffelturm und die Weltausstellung*

Der Eiffelturm war aber nicht nur zentraler Knoten, vielmehr diente er auch als monumentale Pforte. Mit seinem Bogen unter der ersten Plattform gab er eine Art triumphales Eingangstor für die Weltausstellung von 1889 ab.<sup>80</sup> Wenn man dieses Tor nicht durchschritt, sondern den Turm emporstieg, konnte man das Expo-Terrain zwischen Chaillot-Hügel und Militärschule mit dem Auge erwandern. Die dort versammelten Ausstellungspavillons standen im Zeichen globaler beziehungsweise internationaler Vernetzung und Infrastruktur.

76 Barthes, *Der Eiffelturm*, 38–50.

77 Schon seit dem 17. Jahrhundert war die Kathedrale nicht mehr das höchste Bauwerk von Paris – der Invalidendom war ca. 30 m höher.

78 Die Konkurrenz, die im Hintergrund dieses Gegensatzes der Monumente stand und stets mitverhandelt wurde, war die von Sakralität und Säkularität: Der Eisenturm wurde von klerikalen Denkern mit wenigen Ausnahmen als Sakrileg und Wiederholung der Babel-Blasphemie gedeutet, ja als Anti-Kathedrale gebrandmarkt. Er sei ein Tempel des gottlosen Freimaurer-Kultus. Zu diesen Bedenken (und den wenigen Abweichungen von der Regel): Loyrette, *Der Eiffelturm*, 123; Schultz, *Der Eiffelturm*, 13. Eiffel selbst rekurrierte ebenfalls auf den Babel-Mythos (s.o.), aber interpretierte seinen Turm als eine Art Revanche des emanzipierten Menschengeschlechtes für die damalige Demütigung. Auch der Eiffelturm-Unterstützer Eugène-Melchior de Vogüé feierte die Errichtung des Turmes als historischen Triumph – auf Kosten der Kathedrale Notre-Dame, dieses vorgeblichen Produktes des Zeitalters des Obskurantismus. De Vogüé, *À travers l'Exposition*, 201. Der Turm selbst wurde im Gegenzug zum Tempel einer innerweltlichen Erlösung verklärt.

79 Loyrette (*Der Eiffelturm*, 118) spricht mit Blick darauf vom Ende der „Steinzeit“, das der Eiffelturm eingeläutet habe. Diese Materialdifferenz war einer der Hauptaufhänger für die Kritik der protestierenden Künstler von 1887 gewesen, die mit Verweis darauf die essenzielle Gegensätzlichkeit von französischem Erbe und Turmbau akzentuieren wollten. Übersehen wurden dabei die Konvergenzen von gotischer Tradition und Eisenskelettkonstruktion, die aus der Sicht der sog. Rationalisten – konstruktiv orientierten Architekten und Theoretikern – schon bei den Hallenkonstruktionen für die Expo gegeben waren, aber eben auch für den Eiffelturm gelten konnte. Paul Gauguin erfasste das schon im Jahr 1889 in einem Artikel, siehe Gauguin, *Notes sur l'art*, 84.

80 Tissandier, *La tour Eiffel*, vii. Die realisierte Variante des Eiffelturms war im Grunde der vierte Entwurfszustand. Der dritte (mit dem maßgeblichen Urheber Stephen Sauvestre) hatte eine recht reiche Ornamentierung vorgesehen, der vierte reduzierte diese wieder – behielt aber die triumphbogenartige Überwölbung der Öffnung unterhalb der ersten Plattform bei. Lemoine, *La Tour*, 26f.



Abb. 7 Javanesisches Dorf auf der Pariser Weltausstellung, Fotografie 1889

Eines der Ziele der Expos bestand schließlich darin, die industrielle Leistungsfähigkeit der global expandierenden Nationen Europas, die sich nun als koloniale „Mutterländer“ entwarfen, und die damit verbundenen Gewinnchancen<sup>81</sup> vor Augen zu führen.<sup>82</sup> Darüber hinaus sollte aber auch eine friedensstiftende und völkerverbindende Funktion dieses merkantilen Wettbewerbs behauptet werden. Ausgestellt wurden industrielle Produkte wie Waren aus dem nationalen und dem globalen beziehungsweise kolonialen Horizont, aber auch Maschinen.<sup>83</sup> Zudem wurde Medientechnik wie der Phonograph oder der Telegraph als Attraktion präsentiert.<sup>84</sup> Diese Kommunikationsapparate vermittelten den modernen Triumph über Zeit und Raum.<sup>85</sup> All das machte die Ausstellungen zu Schaufenstern industrieller Vernetzung wie auch logistischer Infrastruktur.

Aber im Hintergrund stand der gesteigerte imperialistische Wettlauf der Nationen. Er verschärfte die Spannungen nicht nur zwischen den konkurrierenden Staaten, sondern

81 Eiffels Turmprojekt, das sich schon im Jahr der Fertigstellung finanziell amortisiert hatte und den Ingenieur in den nachfolgenden zwei Dekaden zum vielfachen Millionär machte, verkörperte genau diese Lukrativität des vernetzen Industriezeitalters. Schultz, *Der Eiffelturm*, 36.

82 Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, 47; Krutisch, *Aus aller Herren Länder*, 9 u. a.

83 Damals waren Produktionsmaschinen die Fetische der Epoche, während dies heute eher reine Konsummaschinen, vorzugsweise solche mit Display, sind. Dazu: Young, *From the Eiffel Tower to the Javanese Dancer*, 346.

84 Schultz, *Der Eiffelturm*, 161, 203; Kohle, *Eiffelturm als Revolutionsdenkmal*, 120.

85 Edison war davon überzeugt, dass Flugzeuge einen wichtigen Beitrag zur Überwindung von Distanzen spielen würden. Bermond, *Gustave Eiffel*, 149. Noch in den 1880er Jahren war er davon ausgegangen, Flugapparate, die schwerer als Luft waren, hätten keine Zukunft.

generierte auch in ihnen selbst Spaltungen. So wurde die koloniale Expansion, die von der Dritten Republik ab Mitte der 1880er Jahre initiiert wurde, in der französischen Öffentlichkeit kontrovers diskutiert.<sup>86</sup> Umso bedeutsamer war es, dass auf der Weltausstellung von 1889 der politisch beschlossene koloniale Ausgriff überhöht wurde. Präsentiert wurde eine eigene Kolonialausstellung, auf der die Besucher ein *Palais Central des Colonies* vorfanden, eine bauliche Summe französischer Kolonialarchitektur im Format eines Plantagen-Herrenhauses.<sup>87</sup> Flankierend hinzu kamen weitere typisierte Häuser beziehungsweise ganze Siedlungen aus den von Frankreich beherrschten Ländern samt „Bewohnern“.<sup>88</sup> Letztere gingen hier „typischen“ handwerklichen Tätigkeiten nach oder demonstrierten vermeintlich landesspezifische kulturelle Praktiken.<sup>89</sup> Zur Vermittlung der kolonialen Expansion der Republik entlang der Esplanade wurde „Exotisches“ in Form „lebender Bilder“ erfahrbar gemacht [Abb. 7].<sup>90</sup>

Wie auch die Ensembles auf dem Marsfeld, etwa der berühmten *rue du Caire*, einer kenntnisreich, wenn eben auch aus der Imagination nachgebildeten Straße der ägyptischen Hauptstadt, boten sie immersive Erfahrungen.<sup>91</sup> Zentrales Thema war aber auch hier die Überbrückung räumlicher Distanz durch Infrastruktur und Logistik: Demonstriert wurde, dass es möglich war, „authentische“ Protagonisten und ihre Behausungen in die französische Kapitale zu transportieren. Die Ungleichheit zwischen Schauenden und Angeschauten wurde dabei ausgeblendet. Übersehen wurde auch, dass sie darüber hinaus einen deutlichen *gender gap* umfasste.<sup>92</sup> Auch für diese Art der Schau fungierte der Eiffelturm als eine Art *icon*, ermöglichte der riesige „Phallus“ (Roland Barthes) doch eine bisher ungekannte Sicht von oben herab in die Ferne. Als „Radiomast“ verkörperte er eine Mission der Sendung, als „Bohrturm“ (ebenfalls Barthes) zelebrierte er den Auftrag der infrastrukturellen Erschließung.<sup>93</sup> Die jüngere Forschung hat koloniale Unternehmungen generell stark auf die dabei wirksamen Hierarchien des Blickes untersucht,<sup>94</sup> aber auch die dabei etablierten Asymmetrien benannt, die durch infrastrukturelle Regimes, Stoffflüsse, Logistik, Transport- und Transitwege generiert werden.<sup>95</sup> Auch der Eiffelturm ließe sich als symbolische Überhöhung einer solchen kolonialen Konstellation verstehen.

86 Zu Politik und Ideologie des Kolonialismus in der Dritten Republik: Willms, Frankreich, 35–42.

87 Palermo, *Identity under Construction*, 286–287.

88 Young, *From the Eiffel Tower to the Javanese Dancer*, 346.

89 Plato, *Präsentierte Geschichte*, 209–212.

90 Krutisch, *Aus aller Herren Länder*, 80.

91 Tran, *Sensing the Colonies*, 210.

92 So gab es etwa eine javanische Tanztruppe, aus vier jungen Frauen bestehend, die in einer simulierten traditionellen Dorfumgebung auftrat. Sie waren unter der Oberhoheit der holländischen Kolonialherren aus dem damaligen Niederländisch-Indien nach Paris gebracht worden. Die als exotisch und auch als erotisch wahrgenommene „Attraktion“ wurde von etlichen Legenden über Ursprung, Bedeutung und Status umrankt. Grundlagenforschung zu der javanischen Tanztruppe auf der Weltausstellung bei: Chazal, *Grand Succès pour les Exotiques*, 109–152.

93 Barthes, *Der Eiffelturm*, 27.

94 Schütz, *Körperbilder und Geschlecht*, 5–15. Die Arbeit gibt einen guten Überblick über Paradigmen und Forschungen. Im Hintergrund steht etwa: Landau, *Empires of the Visual*. Grundlegend auch: Edwards, *Anthropology and photography*.

95 Nur ein Beispiel: Van Laak, *Imperiale Infrastruktur*.

### III. Der Eiffelturm als Kulisse für Macrons Wiederwahl – ein Fazit

Kommen wir noch einmal auf die eingangs skizzierte Szenerie zurück. Anders als beim Louvre-Auftritt von 2017 präsentierte Macron sich vor dem Eiffelturm nicht allein, als Einzelkämpfer, sondern gemeinsam mit seiner Frau. Das lässt sich zwar als öffentlich inszenierte Privatheit<sup>96</sup> mit traditioneller Rollenverteilung, das heißt herausgehobenem männlichen Solopart, lesen. Aber der Auftritt des Wahlsiegers von 2022 stand zugleich im Zeichen von Teamwork. Welche Ebene(n) fügt der im Hintergrund sichtbare Eiffelturm dem hinzu? Auch hier erweist er sich als ambivalentes Zeichen. Dominant dürfte zunächst die Assoziation von Turm und „großem Mann“ sein.<sup>97</sup> Im Hintergrund steht zudem das vielfach bezeugte Geschick Eiffels, sich selbst als einzigen Autor von Projekten darzustellen, die eigentlich auf kollektive Urheber- oder Trägerschaft zurückgingen. Das Eiffelturm-Projekt kaufte er in einem schon recht ausgereiften Projektstadium 1884 den Ingenieuren Maurice Koechlin und Émile Nouguié sowie dem Architekten Sauvestre ab und machte es dann, rechtlich korrekt, aber vielleicht menschlich fragwürdig, zu „seinem“ Vorhaben.<sup>98</sup>

Auch für das Gelingen des „Eiffel“-Turmprojektes<sup>99</sup> war faktisch ein effektives *Networking* in allen Phasen der Konzeption und Umsetzung, auch das eine komplementäre Stärke Eiffels, die Basis. Von hier mag erhellendes Licht auf die Figur Macrons fallen, der häufig als zentraler Regisseur von Einflussnetzwerken beschrieben wird<sup>100</sup> – vornehmlich männlicher Strukturen; auch bei diesem sozialen, vom Präsidenten orchestrierten Netzwerk-Bau werden breite Basis und virile Spitzenposition in ein genau ausgeklügeltes, wenn auch letztlich asymmetrisches Verhältnis gesetzt.

Ähnlich fließend erscheint die Geschlechtlichkeit des Turmes. Die enge Assoziation mit dem Erbauer Eiffel mag das Konstrukt primär als gigantische Phallusfantasie ausweisen. Flankiert wird diese Sichtweise durch eine andere, historisch bezeugte Lektüre, eine Wahrnehmung der gespreizten Pylone des Konstruktes als Frauenbeine.<sup>101</sup> Die Metaphorisierung des Turmes (*la Tour Eiffel*) als weiblich geht allerdings nicht in einer unterlegenen Position auf, sondern umfasst auch aktive Rollen, die zwischen wachender Stadtpatronin (als Update der traditionellen Sainte-Geneviève) und Nationalallegorie mit eigener Hand-

96 Zu dieser Doppelfigur: Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens.

97 Zum Beispiel Sambourne, *Mr. Punch's Fancy Portraits*.

98 Zu dieser Übernahme: Loyrette, *Der Eiffelturm*, 115f.; Lemoine, *La Tour*, 29.

99 Eiffel selbst sprach den Turm als *Tour de 300 mètres* an, die Verschmelzung mit seinem Namen erfolgte *ex post*.

100 Endewald, *Le grand manipulateur*.

101 Zu diesem Topos: Kowitz, *La tour Eiffel*, 89, 93; auch: Loyrette, *Der Eiffelturm*, 133. Die genannte Assoziation ist die maximale Zuspitzung eines Diskurses, der den Turm als weiblich las, und zwar gemäß einer zeitbedingten Geschlechterstereotypie beziehungsweise -asymmetrie: Die Vorstufe der handgreiflichen Sexualisierung war die Reduzierung der ‚Turmfrau‘ auf ein passives Angeschautwerden: „La Tour a la séduction de ces milliers de pensées qui s’attachent à elle au même instant, le charme des femmes très regardées et très aimées“, so de Vogüé, *À travers l’Exposition*, 196. Auffallend ist bei der Metaphorisierung des Turmes als menschliche Figur in bestimmten Posen auch, dass dabei zugleich auch Deutungen als männliche Gestalt möglich waren: Der Turm wurde nicht nur mit seinem Erbauer assoziiert (s.o.), sondern in einer ganzen Kette von zumeist satirischen Darstellungen auch mit vielen anderen Protagonisten – signifikanterweise meist Handelnden, nicht nur passiven Figuren – assoziiert. Eine Gesamtdarstellung scheint zu fehlen; Einblicke liefert: <https://www.caricaturesetcaricature.com/2019/03/la-tour-eiffel-vue-par-le-dessin-de-presse-exposition-itinerante-a-louer-imprimer.html> (aufgerufen am 11.07.2022).

lungsmacht changieren.<sup>102</sup> Das Verhältnis beider Gender-Dimensionen zueinander ist wohl nicht ganz eindeutig zu klären.<sup>103</sup> Vermutlich aber besteht gerade in deren Überlagerung die besondere Eignung des Turmes als Machtsymbol.<sup>104</sup> Die Dimension der „vital-virilen Stärke“ bleibt sicherlich dominant. Dass sie aber zugleich gegenläufige Konzepte wie kollaborative Arbeit und sogar weibliche Agency integriert, das ist es wohl, was politische *Leader* (männlich!) im Zeitalter der Netzwerke anzusprechen vermag. Machtkonzentration und Machtsplitting – beide Aspekte sind im Eiffelturm symbolisch präsent und können je nach Bedarf und Kontext aktiviert werden.

102 Konkrete Beispiele für Beides bei Loyrette, *Der Eiffelturm*, 124, 132. Allegorie wäre dann hier nicht nur eine „versteinerte“ bzw. in Erz fixierte Weiblichkeit (grundlegende Überlegungen dazu bei: Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit*), sondern auch ein Medium für Gewinnung von Handlungsmacht.

103 Barthes sprach analog dazu mit Bezug auf die Rolle des Turmes als Akteur/Subjekt oder Objekt des Blickes (man schaut von ihm herab, aber ihn aus allen Winkeln von Paris auch an) von einer Vereinigung beider „Geschlechter des Blickes“ (Barthes, *Der Eiffelturm*, 28).

104 Anregend, wenn auch methodisch nicht immer überzeugend, zur Analyse von Geschlechterbinarität, vor allem aber ihrer Durchkreuzung: Feuerstein, *Androgynos*.

## Literaturverzeichnis

- Stan Allen, Meredith Baber und MIT Center for Advanced Urbanism (Hg.), *Infrastructural Monument*, New York 2016.
- Bruno Amable und Stefano Palombarini, *The Last Neoliberal. Macron and the Origins of France's Political Crisis*, Paris 2021.
- Anonym, Au pied de la Tour Eiffel, la joie des militants, la sobriété du président, in: *La Croix*, 24. April 2022 (<https://www.la-croix.com/Devant-Tour-Eiffel-joie-partisans-president-2022-04-24-1301211896>; 12.07.2022).
- Anonym, Protestation des artistes contre la tour de M. Eiffel, in: *Le Temps du 14 février 1887*, 3–6.
- Eric Avila, All Freeways lead to East Los Angeles. Rethinking the L.A. Freeway and its Meanings, in: Wim de Wit und Christopher James Alexander (Hg.), *Overdrive. L.A. constructs the Future, 1940–1990*, Los Angeles 2013, 35–48.
- Jean-Pierre Bady, *Les monuments historiques en France*, Paris 1985.
- Georges Barral, *Le Panthéon scientifique de la tour Eiffel. Histoire des origines de la construction de la Tour*, Paris 1892.
- Roland Barthes, *Der Eiffelturm*, München 1970.
- Daniel Bermond, *Gustave Eiffel*, Paris 2002.
- Klaus von Beyme, Politische Ikonologie der Architektur, in: Hermann Hipp und Ernst Seidl (Hg.), *Architektur als politische Kultur*, Berlin 1996, 19–34.
- Hartmut Böhme, Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 13/3, 2003, 590–604.
- Hartmut Böhme, Agency, Performativität und Magie der Dinge, in: Judith Dörrenbächer und Kerstin Plüm (Hg.), *Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus*, Bielefeld 2016, 25–50.
- Nathalie Bredella, Chris Dähne (Hg.), *Infrastrukturen des Urbanen. Soundscapes, Landscapes, Netscapes*, Bielefeld 2013.
- Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/London 1992.
- Richard D. E. Burton, *Blood in the City. Violence and Revelation in Paris, 1789–1945*, Ithaca 1993.
- Rosalina de la Carrera, History's Unconscious in Victor Hugo's *Les Misérables*, in *Modern Language Notes*, 96/4, French Issue, Mai 1981, 839–855.
- Jean-Pierre Chazal, Grand Succès pour les Exotiques. Retour sur les spectacles javanais de l'Exposition Universelle de Paris en 1889, in: *Archipel*, 2002, 109–152.
- Amélie Chazelles, *La Tour Eiffel. Vue par les peintres*, Paris 1988.
- Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1999.
- Alain Clément und Gilles Thomas (Hg.), *Atlas du Paris souterrain. La doublure sombre de la Ville lumière*, Paris 2001.
- Gérard Cooreman, Flâneries à Paris-exposition, in: *Le Magasin littéraire et scientifique*, 7/1, 1890, 197–242.
- Francois Coppée, Sur la Tour Eiffel (deuxième plateau), 22 Juli 1888, in: Ders., *Les paroles sincères*, Paris 1891, 96f.
- Esther da Costa Meyer, *Dividing Paris. Urban Renewal and Social Inequality, 1852–1870*, Princeton und Oxford 2022.
- Olivier Coutard, Jonathan Rutherford (Hg.), *Beyond the Networked City. Infrastructure Reconfigurations and Urban Change in the North and South*, London 2015.
- Lynn T. Courtenay, Viollet-le-Duc et la flèche de Notre-Dame de Paris. La charpente gothique au XIIIe et XIXe siècle, in: *Journal d'histoire de l'Architecture*, 2, 1989, 53–68.

- Jonathan Crary, *Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jh.*, Dresden/Berlin 1996.
- Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Sachsen I*, München 1996.
- Stean Dockray, Fiona Whitton und Steve Rowell, *Traffic. Blocking All Lanes*; in: Kazys Varnelis (Hg.), *The Infrastructural City. Networked Ecologies in Los Angeles*, Maps by Leah Meisterlin, Barcelona/ New York 2009, 104–117.
- Gustav Eiffel, *Réponse de M. G Eiffel à la protestation des artistes*, interview donnée à P. Bourde, in: *le Temps*, 14. Februar 1887.
- Gustave Eiffel, *Nouveaux ponts portatifs économiques système G. Eiffel, br. S.G.D.G. applicables au service des chemins vicinaux et ruraux, à celui des armées en campagne, aux chemins de fer à voie étroite et aux routes coloniales Note spéciale sur leur application aux chemins vicinaux et ruraux*, Paris 1884.
- Marc Endewald, *Le grand manipulateur. Les réseaux secrets de Macron*, Paris 2019.
- Gilbert Estrada, *If You Build It, They Will Move. The Los Angeles Freeway System and the Displacement of Mexican East Los Angeles, 1944–1972*, in: *Southern California Quarterly*, 87/3, Fall 2005, 287–315.
- Günther Feuerstein, *Androgynos. Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur*, Stuttgart 1997.
- Annette Fierro, *The Glass State. The Technology of the Spectacle*, Paris, 1981–1998, Cambridge (MA) 2003.
- Michael Flitner, Julia Lossau, Anna-Lisa Müller (Hg.), *Infrastrukturen der Stadt*, Wiesbaden 2017
- Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die ‚Konservative Revolution‘ in Frankreich 1900–1930*, München/Berlin 2003, 117–160.
- Alexander Friedrich, *Netz, Netzwerk*, in: *Interdisziplinäre Begriffsgeschichte* (<https://begriffsgeschichte.de/doku.php/begriffe/netz>; 04.11.2021).
- Matthew Gandy, *The Paris Sewers and the Rationalization of Urban Space*, in: *Transactions of the Institute of British Geographers*, 24/1, 1999, 23–44.
- Paul Gauguin, *Notes sur l'art à L'Exposition Universelle*, in: *Moderniste illustré*, 4. Juli 1889, 84, 86.
- Sebastian Gießmann, *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, Berlin 2014.
- Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Zürich, München 1976.
- Stephen Graham und Simon Marvin, *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, London 2001.
- Stephen Graham and Colin McFarlane (Hg.), *Infrastructural Lives: Urban Infrastructure in Context*, London 2014.
- Arne Harms, *Infrastrukturen*, Berlin 2019.
- David Harvey, *Paris. Capitale de la modernité*, Paris 2012.
- David I. Harvie, *Eiffel. The Genius who reinvented himself*, Stroud 2004.
- Larissa Holzki, *Keine Souveränität ohne eigene Technologie-Champions. Macron will bis 2030 zehn 100-Milliarden-Euro-Firmen sehen*, in: *Handelsblatt*, 16.06.2021 (<https://www.handelsblatt.com/technik/it-internet/start-ups-in-europa-keine-souveraenitaet-ohne-eigene-technologie-champions-macron-will-bis-2030-zehn-100-milliarden-euro-firmen-sehen/27286870.html>; 13.07.2022).
- John House, *Impressionism. Paint and Politics*, New Haven/London 2004.
- Joris-Karl Huysmans, *Le Fer*, in: *Joris-Karl Huysmans, Certains*, Paris 1908, 169–184.
- Dominique Jarrassé, *Grammaire des jardins parisiens. De l'héritage des rois aux créations contemporaines*, Paris 2007, 99–102.
- Charles Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, London/New York 2005.
- David Jordan, *Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt*, Frankfurt am Main 1996.
- Andreas Köstler, *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*, München 2003.

- Hubertus Kohle, Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal, in: Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle (Hg.), Frankreich 1871–1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution, Stuttgart 2002, 119–132.
- Vera Kowitz, La tour Eiffel. Ein Bauwerk als Symbol und als Motiv in Literatur und Kunst, Frankfurt am Main 1989.
- Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt am Main/New York 1999.
- Petra Krutisch, Aus aller Herren Länder. Weltausstellungen seit 1851, Nürnberg 2001.
- Dirk van Laak, Imperiale Infrastruktur. Deutsche Planungen für eine Erschließung Afrikas 1880 bis 1960, Paderborn, München 2004.
- Dirk van Laak, Alles im Fluss. Die Lebensadern unserer Gesellschaft – Geschichte und Zukunft der Infrastruktur, Frankfurt am Main 2018
- Shalini Le Gall, Le Percement de l'avenue de l'Opéra. Charles Marville and the Aesthetics of Ruins, in: Peter Skramex (Hg.), Piercing Time. Paris After Marville and Atget, 1865–2012, Bristol/Chicago, 2013, 56–63.
- Henri Loyrette, Gustave Eiffel. Ein Ingenieur und sein Werk, Stuttgart 1985.
- Henri Loyrette, Der Eiffelturm, in: Pierre Nora (Hg.), Erinnerungsorte Frankreichs, München 2005, 113–133.
- Michel Lyonnet du Moutier, L'Aventure de la tour Eiffel. Réalisation et financement, Paris 2009.
- Ernest Maindron, Camille Viré, Le Champ de Mars 1751–1889, Paris 1889.
- Philip Manow, Die Destabilisierung demokratischer Repräsentation, in: Eva Marlene Hausteiner, Grit Straßberger und Felix Wassermann (Hg.), Politische Stabilität. Ordnungsversprechen, Demokratiegefährdung, Kampfbegriff (Leviathan, Sonderband 36/2020), 141–163.
- Françoise Martinetti, Les valeurs de la République, Paris 2015.
- Timothy Moss, Remaking Berlin. A History of the City through Infrastructure, 1920–2020, Cambridge (MA) 2020.
- Lynn E. Palermo, Identity under Construction. Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889, in: Sue Peabody und Tyler Stovall (Hg.), The Color of Liberty. Histories of Race in France, Durham/London 2003, 285–301.
- Olivier Peguy, Warum Macron den Louvre wählte, in: euronews, 5. Mai 2017 (<https://de.euronews.com/2017/05/08/warum-macron-den-louvre-waelhte/>; 12.07.2022).
- Christian Peters, Die gebaute Republik. Zur umkämpften Ordnung der Hauptstadtarchitekturen in Berlin und Paris, Würzburg 2012.
- Alice von Plato, Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2001.
- Sully Prudhomme, Discours prononcé au 13e banquet de la conférence Scientia offert à M. Eiffel le 13 avril 1889, in: Revue scientifique, 20 April 1889, 494–195.
- Edward Linley Sambourne, Mr. Punch's Fancy Portraits: M. Eiffel, in: Punch, 29.06.1889.
- Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 2001.
- Alfred Sircos, Th. Pallier, Histoire des ballons et des ascensions célèbres, Paris 1876.
- Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im Jahrhundert, München 1977.
- Martin Schmidt und Jochen Monstadt, Infrastruktur, in: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.), Handwörterbuch der Stadt- und Raumentwicklung, Hannover 2018, 975–988.
- Uwe Schultz, Der Eiffelturm, Darmstadt 2013.
- Sarah Schütz, Körperbilder und Geschlecht in Fotografien der Sammlung Kiepenheuer aus der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika, Hamburg 2018.
- Schweizerischer Gewerbeverband (Hg.), Fachberichte über die Pariser Weltausstellung im Jahre 1889, Bern 1890.
- Frédéric Seitz, La Tour Eiffel. Cent ans de sollicitude, Paris 2014.

- Gaston Tissandier, La tour Eiffel de 300 mètres. Description du monument, Paris 1889, 6, 340.
- Van Troi Tran, Sensing the Colonies at the 1889 and 1900 Universal Exhibitions, in: Nelleke Teughels und Peter Scholliers (Hg.), A Taste of Progress: Food at International and World Exhibitions in the Nineteenth and Twentieth Centuries, London/New York 2015, 201–216.
- Melchior de Vogüé, À travers l'Exposition, in: Revue des Deux Mondes, 3e période, tome 94, 1889, 186–201.
- Sabine Wachs, Macrons Mea culpa, in: Deutsche Welle, 11.12.2018 (<https://www.deutschlandfunk.de/frankreich-macrons-mea-culpa-100.html>); 13.07.2022).
- Susanne Weiss, Claude Monet: Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land Werke, Berlin 1997.
- Silke Wenk, Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Johannes Willms, Frankreich, München 2009, 35–42.
- Patrick Young, From the Eiffel Tower to the Javanese Dancer. Envisioning Cultural Globalization at the 1889 Paris Exhibition, in: The History Teacher, 41/3, 2008, 339–362.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 *Embracement de la Tour Eiffel pendant l'Exposition universelle de 1889*, Paris, Musée d'Orsay, gemeinfrei; Abb. 2 Henry Clay Cochrane Collection (COLL/1) at the Marine Corps Archives and Special Collections (<https://www.flickr.com/photos/usmcarchives/14382709664/>; 05.12.2023), gemeinfrei; Abb. 3 National Archives and Records Administration, gemeinfrei; Abb. 4 © Markus Dauss; Abb. 5 Altbestand der Universitätsbibliothek Sevilla, gemeinfrei; Abb. 6 © Markus Dauss; Abb. 7 Henry Clay Cochrane Collection (COLL/1) at the Marine Corps Archives and Special Collections (<https://www.flickr.com/photos/usmcarchives/14197136787/>), gemeinfrei

# ARCHITEKTURKRITIK



Magdalena Bushart

## Werner Hegemann gegen den Rest der Welt. Die Anfänge bei Wasmuths Monatsheften

### I. Der neue Mitarbeiter

Als der Architekt Ludwig Hoffmann am 1. April 1924 nach fast drei Jahrzehnten im Amt des Berliner Stadtbaurats zurücktrat, fielen die Reaktionen gemischt aus. In den Zeitungsfeuilletons überwogen die Stimmen, die sein baukünstlerisches Schaffen positiv bewerteten.<sup>1</sup> Daneben aber gab es auch heftige Kritik an seinen antiquierten städtebaulichen und gestalterischen Konzepten. Besonders ungnädig beurteilte Adolf Behne die Bilanz der letzten 28 Jahre. Hoffmann, so stellte er in der Zeitschrift *Die Weltbühne* fest, habe sich in seinem Amt aufs Fassadenzeichnen beschränkt und darüber die „wirtschaftlichen, hygienischen, sozialen und allerdings auch künstlerisch-gestalterischen Wirklichkeiten“ Berlins vernachlässigt.<sup>2</sup> Um seiner Analyse breiteres Gehör verschaffen zu können, schlug er dem Verleger Günther Wasmuth die Publikation einer Broschüre vor, in der er die städtebaulichen Probleme diskutieren und zugleich ein neuartiges Layout erproben wollte:

„Ich denke mir gerade die Illustration das Bild in der Veröffentlichung als eine Waffe benutzt – stark, packend, illustrativ, eindeutig – das setzt die bewußte Verwendung von Größe, Stellung, Gegenüber etc etc voraus.“<sup>3</sup>

Die Produktion einer eigenständigen Publikation lehnte Wasmuth aus wirtschaftlichen Überlegungen ab, erklärte sich aber bereit, den Text in Wasmuths Monatsheften für Baukunst unterzubringen, sofern sein neuer Mitarbeiter Werner Hegemann damit einverstanden sei – woran er nicht zweifle.<sup>4</sup> Behne stimmte dem Kompromiss zu, das Vorhaben schien gerettet, zumal eine erste persönliche Begegnung zwischen Hegemann und Behne im Februar 1925 freundlich verlief und auf kollegiale Zusammenarbeit hoffen ließ. Behne habe „einen vorzüglichen Eindruck“ auf ihn gemacht, berichtete Hegemann dem gemeinsamen Freund J.J.P. Oud nach Rotterdam.<sup>5</sup> Behne war wohl ebenfalls angetan – zumindest überließ er Hegemann Fotos aus seinem noch im Druck befindlichen Buch „Der moderne Zweckbau“.<sup>6</sup> Die positive Grundstimmung jedoch verflüchtigte sich in dem Moment, in dem das Gespräch

Die in den Fußnoten zitierten Archive werden im Folgenden abgekürzt als: LM-O (Letterkundig Museum, Collectie-Oud; Sign. O451 B); BHA BAB (Bauhaus-Archiv Berlin/Bestand Adolf Behne) BHA Adolf Behne 1997 (Bauhaus-Archiv Berlin/Nachlass Behne), ABA (Adolf-Behne-Archiv, Akademie der Künste, Abteilung Baukunst), BG-AS (Werner-Hegemann-Archiv, Berlinische Galerie, Berlin); Wasmuths Monatshefte für Baukunst werden als WMB abgekürzt.

1 Dohl, Ludwig Hoffmann, 194–197.

2 Behne, Hoffmann, Taut, Gropius, Merz, 472.

3 Entwurf eines Antwortschreibens Behnes an Wasmuth, April 1924, BHA BAB.

4 Brief Wasmuth an Behne, 28.4.24, BHA BAB.

5 Brief Behne an Oud, 05.02.1925, zit. nach Flick, Werner Hegemann, 546–547.

6 In der Bildunterschrift zu Tony Garniers Schlachthaus in Lyon wird auf den „Modernen Zweckbau“ als Quelle für die Abbildungen von Garniers Bauten hingewiesen: WMB 9, 1925, H. 3, 110. Der „Moderne Zweckbau“ wurde allerdings erst ein dreiviertel Jahr später, im Dezember 1925, ausgeliefert; erst zu diesem Zeitpunkt erhielt Hegemann ein Exemplar: Behne, Zweckbau.

auf Hoffmann kam. Hegemann verband die Veröffentlichung des Textes mit der Auflage, „dass widersprechende Meinungen nicht unausgesprochen bleiben sollen“.<sup>7</sup> Damit war ein erbitterter Streit vorprogrammiert, den Hegemann nutzte, um die Monatshefte zu einem Kampfblatt gegen die „Moderne“ (den Begriff setzte er gerne in Anführungsstriche) umzugestalten. Nach anderthalb Jahren im Amt des Schriftleiters hatte er die meisten Vertreter des Neuen Bauens so gegen sich aufgebracht, dass sie ihn und die Zeitschrift boykottierten.

Um die Vorgeschichte dieses Eklats soll es im Folgenden gehen. Im Zentrum meiner Überlegungen steht allerdings nicht Behne, sondern Hegemann, genauer: steht die Strategie, mit der Hegemann zwischen April 1924 und Januar 1926 Wasmuths Monatshefte neu ausrichtete. Dem Publizisten, seit den 1970er Jahren vor allem als Autor der Schrift „Das steinerne Berlin“ rezipiert, sind nach der Jahrtausendwende zwei Monografien gewidmet worden, die sein Engagement für städtebauliche Fragen, die literarisch-historischen Werke und das mutige Anschreiben gegen Hitler und die nationalsozialistische Kulturpolitik würdigen. Bei dieser Gelegenheit hat man auch eine Ehrenrettung seiner konfrontativen Architekturkritik unternommen. Nach Christiane Crasemann Collins wollte Hegemann mit seinen Polemiken gegen Heroenkult und Cliquenwirtschaft in der deutschen Architektenschaft protestieren,<sup>8</sup> nach Caroline Flick verkrustete Kommunikationsstrukturen aufbrechen, eine „Gegenöffentlichkeit“ jenseits etablierter Diskurse schaffen,<sup>9</sup> die Zeitschrift durch die Integration von Leserbriefen demokratisieren<sup>10</sup> und eine „Stille Moderne“ propagieren.<sup>11</sup> Die Streitereien und Prozesse, die seine Tätigkeit begleitet haben, werden im einen Fall als Ergebnis eines investigativen Journalismus verstanden,<sup>12</sup> im anderen auf mangelnde Kritikfähigkeit auf Seiten der Architekten zurückgeführt.<sup>13</sup> Befriedigen können solche Erklärungen kaum – vor allem dann nicht, wenn man neben den Texten auch die mit ihnen verbundenen Handlungen in den Blick nimmt. Zumindes im konkreten Fall und für den hier behandelten kleinen Zeitabschnitt wird deutlich, dass Hegemanns publizistisches Vorgehen kaum als Reaktion auf die „Diskurstaktik“ der Moderne<sup>14</sup> zu sehen ist, sondern umgekehrt eine Frontenbildung bewusst forciert hat.

Mit Sicherheit entsprach Hegemanns Verhalten als Kritiker nur bedingt den Erwartungen, die man in den 1920er Jahren mit diesem Beruf verband: Weder war er bereit, sich mit der Bandbreite möglicher Lösungen auseinanderzusetzen, noch daran interessiert, eine Vermittlerfunktion zwischen Künstler\*innen und Publikum zu übernehmen; auch ein architekturtheoretisch fundiertes oder gesellschaftlich definiertes Programm sucht man in den Jahrgängen der Monatshefte, um die es hier gehen soll, vergebens.<sup>15</sup> Statt auf Austausch setzte Hegemann auf Belehrung. Seine Haltung umriss er in einer „Bücherschau“, in der er kurz nach Amtsantritt auf den 1914 erstmals veröffentlichten und seit 1923 in dritter Auflage vorliegenden Supplementband zu Friedrich Ostendorfs „Sechs Büchern vom Bauen“ aufmerksam machte.<sup>16</sup> Ostendorf hatte sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg für

7 So jedenfalls zitiert Hegemann die Vereinbarung: Hegemann, Vergleiche, Fragen und Reisenotizen, 242.

8 Crasemann Collins, Hegemann, 193.

9 Flick, Hegemann, 682.

10 Ebd., 846.

11 Ebd., 704.

12 Crasemann Collins, Hegemann, 195.

13 Flick, Hegemann, 551 (Zitat) sowie 683.

14 Kohlrausch, Rezension; zur historischen Forschung ergänzend: Knoll, Dr. Hegemann.

15 Diese Aspekte benennt Albert Dresdner 1915 als Aufgaben der Kunstkritik: Dresdner, Kunstkritik, 29–31.

16 Ostendorf, Sechs Bücher; Supplementband: Haus und Garten. Hegemanns Besprechung galt der 3. Auflage 1923. Zu Hegemanns Auseinandersetzung mit Ostendorf Oechslin, Mißverständnisse des Zeitlosen, 29–53; Flick, Hegemann, 529–534.

eine „allgemein gültige Bautradition“ ausgesprochen, wie sie die Klassik biete, und diese Position mit doktrinärem Eifer gegen seine Kritiker verteidigt. Die gleiche Kompromisslosigkeit reklamierte Hegemann nun auch für sich. Er tat dies mit einem längeren (allerdings frei variierten) Zitat aus Band zwei der „Sechs Bücher“:

„Über den ersten Band seiner Schriften, dessen Erfolg Ostendorf noch miterlebte, spottete er: ‚Es [gemeint ist Band eins der „Sechs Bücher vom Bauen“, MB] war ein sehr unbequemes Buch für die Rezensenten. Sie mußten sich, da das Buch eine deutliche und klar formulierte Frage stellt, mit Ja oder Nein, dafür oder dagegen erklären. Und das hat doch recht unbequeme Folgen.‘ (Der unterzeichnete Rezensent erklärt sich ‚dafür‘ und nimmt die unten näher beschriebenen, unbequemen Folgen auf sich). ‚Mit Ja‘, fuhr Ostendorf fort, ‚verdarb man es mit der ‚modernen‘ Architektur und mit ihren vielen, heute noch so gehätschelten Vertretern durchaus; mit Nein hinwiederum – dafür hatte man wohl ein bestimmtes Gefühl – geriet man auf die Seite einer heute schon verlorenen Stellung und damit auf die Gegenseite der – wenn vielleicht auch erst in zehn oder zwanzig Jahren – sicher Siegreichen.“<sup>17</sup>

Der Einschub des ‚unterzeichnenden Rezensenten‘ zeigt, dass die Besprechung des zehn Jahre alten Bandes als eine Art Bekenntnis gelesen werden sollte. Hegemann verstand seine Tätigkeit bei Wasmuths Monatsheften offensichtlich als Mission im Sinne Ostendorfs. Dem „Dafür“ zum Sieg zu verhelfen und zugleich den „gehätschelten Vertretern“ der Vor- wie der Nachkriegsmoderne die Stirn zu bieten, wurde für ihn zur leitenden Doktrin. Eindeutige Konturen hatte zunächst allerdings weder das eine noch das andere: das „Dafür“ nicht, weil sich Hegemann in seiner Anfangsphase eher von Geschmacksfragen als von einer gestalterischen Theorie leiten ließ, und das „Dagegen“ nicht, weil der Gegner diffus blieb. Schließlich konnte 1924 nicht mehr von einer geschlossenen Front „der“ Moderne die Rede sein, sondern nur noch von einer von allen Beteiligten betriebenen Ausdifferenzierung unterschiedlicher Konzepte vom organischen, funktionalistischen, utilitaristischen, rationalen oder formalistischen Bauen. Hegemann mag diese Probleme durchaus gesehen haben. Das jedenfalls könnte erklären, warum er seine Kritik an „der“ Moderne vorzugsweise an einzelnen Personen exemplifizierte.

In diesem Kontext sind die vor und hinter den Kulissen ausgetragenen Auseinandersetzungen mit Behne zu sehen. Behne gehörte zwar seit Kriegsende zu den wichtigsten Architekturkritikern Deutschlands und war vielen Protagonisten des Neuen Bauens freundschaftlich verbunden, verfolgte aber um die Mitte der 1920er Jahre das aktuelle Baugeschehen mit der Distanz eines Historikers, der die unterschiedlichen Tendenzen analysiert und kategorisiert.<sup>18</sup> Dass ihn Hegemann dennoch zum Wortführer jener anderen Seite stilisierte, die es zu bekämpfen galt, war entweder ein Zeichen von Ignoranz oder ein strategischer Schachzug.<sup>19</sup> Wenn er denn beabsichtigte, Feinbilder zu identifizieren, dann war er mit diesem Vorgehen erfolgreich. Das Resultat nämlich war, überspitzt formuliert,

17 Hegemann, Bücherschau, 193. Die Sätze stehen eigentlich im Präsens und sind als Lob an verständnisvolle Rezensenten formuliert: Ostendorf, Sechs Bücher, Bd. 2, Vorwort.

18 Vgl. neben dem 1923 als Manuskript fertiggestellten Überblickswerk „Der moderne Zweckbau“ (Behne, Zweckbau) insbesondere Behne, Grenze. Zu Behnes theoretischen Konzepten und seinem Verhältnis zur Architekturszene Bushart, Geschäftsfreunde; Bushart, Behne; Gutschow, Behne.

19 Nach Flick handelt es sich weder um das eine noch das andere, sondern um eine „Einladung“, die von der Gegenseite nicht ausreichend gewürdigt worden sei: „Er [Hegemann, MB] lud Antagonisten zu Gegendarstellungen ein und die zögerliche Einlassung der Kritisierten auf das angebotene Forum wie von Seiten Behnes begünstigte die dargebotene ‚Streitkultur‘, um sie als nützlichen Teil der Statusbewirtschaftung wie der Meinungswerbung zu akzeptieren.“ Flick, Hegemann, 846.

die Bildung des Rings auf der Seite der Modernen und des Blocks auf der Seite der Konservativen.

## II. Die Objektivität der Kunstkritik

Werner Hegemann war in jeder Hinsicht ein Quereinsteiger im Bereich der Architekturkritik. Von Haus aus Nationalökonom hatte er über seinen Onkel Otto March Zugang zu Fragen des Städtebaus gefunden und vor dem Ersten Weltkrieg zunächst als Organisator der Berliner Städtebauausstellung, dann als Lobbyist des Propaganda-Ausschusses „Für Gross-Berlin“ unter anderem mit Bruno Möhring und Paul Schultze-Naumburg zusammengearbeitet. An diese alten Kontakte konnte er 1923 anknüpfen, als er nach fast zehnjährigem Amerika-Aufenthalt und mehreren Monaten in Göteborg nach Berlin zurückkehrte.<sup>20</sup> Für die Mitarbeit bei Wasmuths Monatsheften für Baukunst, ab 1925 in Kombination mit der Zeitschrift Städtebau, qualifizierten ihn aber nicht nur seine Netzwerke innerhalb der älteren deutschen Architektengeneration, sondern auch im Ausland geknüpfte Freundschaften, etwa zu dem amerikanischen Architekturhistoriker Fiske Kimball oder dem Mitbegründer der englischen Gartenstadtbewegung Raymond Unwin sowie dänischen und norwegischen Vertretern des sogenannten Nordischen Klassizismus. Die Architekturavantgarde der Kriegs- und der unmittelbaren Nachkriegsjahre hingegen nahm er zunächst nur widerstrebend zur Kenntnis. Doch auch als sich sein Radius weitete, galt sein Interesse nur einzelnen Personen, denen er sich verbunden fühlte, deren Wohlwollen er aber jederzeit aufs Spiel zu setzen bereit war. Welche Kriterien ihn dabei leiteten, war für die Gegenseite nicht immer nachvollziehbar. Selbst Architekten, deren Arbeiten in den Monatsheften auf Anerkennung stießen, vermissten eine klare Linie in der Argumentation. Als „Schulmeister“ bezeichnete Mendelsohn Hegemann deshalb, „Blick vor die Nase nicht ringsherum, voll Eitelkeit und also Vorurteilen.“<sup>21</sup>

Die Monatshefte waren schon unter Hegemanns Vorgänger, dem Architekten Heinrich de Fries, im konservativen Spektrum angesiedelt gewesen; de Fries selbst favorisierte eine Architektur, die funktional, traditionsorientiert und insofern „organisch“ war, als sie sich harmonisch in ihre Umgebung einfügte.<sup>22</sup> Dennoch kamen zwischen 1921 und 1923 immer wieder Autoren zu Wort, die abweichende Positionen vertraten.<sup>23</sup> So berichtete Adolf Behne über Hochhauspläne in Stuttgart und Berlin<sup>24</sup> und brachte dem deutschen Publikum die Architekten der Amsterdamer Schule sowie die De Stijl-Protagonisten J.J.P.

20 Günther Wasmuth und Hegemann waren bereits vor Hegemanns Rückkehr nach Europa in den USA zusammengetroffen (Brief Günther Wasmuth an Hegemann, 14.05.1931, BG-AS 1584.1012.164) und nahmen das Gespräch im Mai 1922 wieder auf; die Vertragsunterzeichnung fand im Juni 1922 statt (Crasemann Collins, Hegemann, 154). Auch Hegemanns Doppelfunktion war von Anfang an geplant: so berichtete Richard Döcker in einem Brief an Behne, dass Wasmuth „von einem Mitarbeiter Hegemann, der z.Zt. in Amerika sich mit städtebaulichen Dingen beschäftigt,“ spreche und beabsichtige, die beiden Zeitschriften Monatshefte und Städtebau zusammenzulegen: Brief Döcker an Behne, 23.8.1922; BHA BAB-12. Eine abweichende Chronologie bei Flick, Hegemann, 499.

21 Brief vom Erich Mendelsohn an Luise Mendelsohn, 21.08.1925; Erich Mendelsohn-Archiv, Berlin, SMB, Kunstbibliothek <http://ema.smb.museum/de/briefe/?id=962> (10.10.2023; die fehlerhafte Transkription ist hier korrigiert).

22 Jaeger, Heinrich de Fries, 10.

23 Vermutlich wurde die Entscheidung für diese Texte nicht von De Fries, sondern von Günther Wasmuth getroffen: Ebd., 55.

24 Behne, Hochhäuser, 377; Behne, Turmhaus-Gesellschaft.

Oud und Theo van Doesburg näher,<sup>25</sup> stellte Paul Westheim 1923 Le Corbusiers Konzepte und Projekte vor,<sup>26</sup> gaben Walter Gropius und Alfred Meyer ebenfalls 1923 in einer opulenten Bilderstrecke einen Überblick über ihre Bautätigkeit der letzten zehn Jahre.<sup>27</sup> Auch in Jahrgang 1924, den im Wesentlichen wohl noch Günther Wasmuth verantwortete,<sup>28</sup> war das Neue Bauen präsent. Das erste Doppelheft konnte Erich Mendelsohn nach eigenen Vorstellungen gestalten,<sup>29</sup> in der nächsten Doppelnummer Paul Westheim eine Einführung zu den Bauten von Willem Marinus Dudok geben<sup>30</sup> und im Sommer Max Taut sein Bürohaus für den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund mit der provokanten Feststellung präsentieren, dass er bei der Gestaltung „auf formalistischen Kram und äußerliche Formtradition“ verzichtet habe.<sup>31</sup>

Mit Wasmuths Rückzug aus der Schriftleitung wurde die Zeitschrift zum Sprachrohr eines einzelnen Menschen, der seine Architekturauffassung zum alleinseligmachenden Modell erhob. Das von Oud überlieferte Bonmot „Le journal, c'est un monsieur“ beschreibt die neue Strategie nur allzu treffend.<sup>32</sup> Hegemann verfolgte die konservative Linie seines Vorgängers weiter, setzte aber andere Akzente. Während de Fries mit seinem organisch-funktionalen Konzept vor allem gegen historistische und expressionistische Fassadenkunst kämpfte,<sup>33</sup> propagierte er die Überwindung der „Romantik“, die er im Historismus ebenso zu finden meinte wie in Jugendstil, Expressionismus oder den Bauten von Frank Lloyd Wright. Dagegen setzte er mit Ostendorf die Vorstellung einer verbindlichen Regeln folgenden und damit überzeitlich gültigen Bautradition. Worin diese Regeln bestanden, ließ er zunächst offen. Erst in einem 1927 gemeinsam mit Leo Adler verfassten Editorial definierte er die der Architektur inhärenten „Forderungen“, die er zu einer höheren, nicht hinterfragbaren Instanz erklärte: „Diese Forderungen, denen wir dienen, weil sie stärker sind als wir, heißen [...]: Wirtschaftlichkeit und Einfachheit, Ruhe, Klarheit und Maß halten.“<sup>34</sup>

Dass diese Kategorien gleichwohl Interpretationsspielräume eröffneten, blendeten Hegemann und Adler aus; für sie waren sie „bisher am vollendetsten in manchen (nicht allen) Schöpfungen der ‚klassizistischen‘ Kunst“ erfüllt.“<sup>35</sup> Immerhin gestanden sie der Architektur zu diesem Zeitpunkt einen gewissen Entwicklungsspielraum zu, der auch moderne Baustoffe und Bedürfnisse mit in den Blick nimmt. Das war 1924/1925 noch anders. Da band Hegemann sein überzeitliches Kunstideal nämlich an konkrete neoklassizistische Vorbilder zurück, die er in Skandinavien und den USA kennengelernt hatte.<sup>36</sup> Überzeugt, dass man in diesen Ländern durch die Rückbesinnung auf die Antike den Niedergang der Architektur im 19. Jahrhundert überwunden habe, hoffte er, „daß auch die verwandten Bestrebungen in Deutschland sich dauernd durchsetzen werden, und daß auch bei uns endlich der knabenhafte Wahn ganz weichen wird, als ob individualistische Phantasie und Gestaltungskraft, oder spintisierende Logik, oder gar dreistes Nachahmen ausländischer

25 Behne, *Holländische Baukunst*. Der Aufsatz erschien 1922 auch als Separatdruck bei Wasmuth.

26 Westheim, *Frankreich*.

27 Gropius und Meyer, *Bildstrecke* ohne begleitenden Text.

28 Oud gegenüber erklärte Hegemann im Januar 1925, dass ihm noch nicht die volle Verantwortung übertragen worden sei: Crasemann Collins, Hegemann, 194.

29 Erich Mendelsohn, *Bauten und Skizzen*. Vgl. Crasemann Collins, Hegemann, 167–168.

30 Westheim, *W. Dudok*, 87.

31 N.N. (Taut), *Neubau des Bürohauses*, 163.

32 Oud gab damit das Urteil eines unbekanntenen Freundes wieder: Brief an Werner Hegemann, 02.10.1927, zit. nach Flick, Hegemann, 500.

33 Jaeger, *Heinrich de Fries*, 8.

34 Adler und Hegemann, *Warnung*, 27.

35 Ebd.

36 Vgl. Hegemann, *Überwindung der Romantik*; ders., *Sieg des „Plagiats“*.

Modearchitekten gediegene baukünstlerische Schulung ersetzen könnte.“<sup>37</sup> Und weil er das „heillose Geschwätz unserer ‚Kunstschriftsteller‘“ dafür verantwortlich machte, dass Deutschland bislang nicht den Weg Amerikas und Skandinaviens eingeschlagen habe, hier vielmehr „die Beschäftigung mit dem Alten fast als etwas Schimpfliches, fast als eine Vergrößerung“ angesehen werde,<sup>38</sup> sagte Hegemann zugleich den Programmschriften der Avantgarde den Kampf an, ob sie nun von Künstler\*innen oder Kritikerkolleg\*innen verfasst waren.

Bezeichnenderweise verstand er sich selbst nicht als „Kunstschriftsteller“, sondern als schreibenden Architekten. Dem Publikum stellte er sich als Schüler von Otto March vor (der er nicht war)<sup>39</sup> und deutete immer wieder eine umfangreiche Entwurfs- und Baupraxis an (die er nicht hatte).<sup>40</sup> So konnte er glauben machen, dass sein Urteil nicht aus der Theorie, sondern aus eigenem Handeln resultierte.<sup>41</sup> Das Selbstbild fiel auf fruchtbaren Boden und wurde von der Presse weiter ausgeschmückt. Vom glücklichen Zusammenwirken „des produktiven Architekten Hegemann und des Kritikers Hegemann“ sprach etwa die Frankfurter Zeitung,<sup>42</sup> und in der BZ am Mittag wurde Hegemann anlässlich seines fünfzigsten Geburtstags sogar zum „hervorragende[n] Architekt[en]“ geadelt.<sup>43</sup> Wenig später hatte Hegemann die Rolle des Praktikers bereits so verinnerlicht, dass er überzeugt war, seine architektonische Karriere für das „Amt“ eines Kritikers geopfert zu haben:

„Ein Architekt, der an den Werken lebender Baukünstler, also an den Werken seiner Kollegen Kritik üben will, muss auf eigene Baupraxis verzichten. Wer seine Kollegen etwa gar ungünstig kritisiert und gleichzeitig selber bauen möchte, erweckt den Eindruck, als wolle er seinen Kollegen die Bauaufträge abjagen. Für den architektonischen Kritiker, der seinem kritischen Amte das Opfer seiner eigenen Baupraxis gebracht hat, ist es eine Genugtuung, wenn seine Kollegen die unparteiische Ausübung seines Amtes anerkennen.“<sup>44</sup>

Mit dem „Amt“ ist auch schon der zweite Punkt angesprochen, mit dem Hegemann seinen Anspruch auf Objektivität begründete. Selbstbewusst reklamierte er für sich ein besonderes, der Aufgabe eines Schriftleiters entsprechendes Verantwortungsgefühl.<sup>45</sup> Er sah sich als Moderator von Diskussionen, die „in aller Offenheit und ohne Gehässigkeit, aber mit größtem Ernst“ geführt werden sollten<sup>46</sup> und pries die Monatshefte als Forum an, „auf dem sich widersprechende Meinungen klären.“<sup>47</sup> Das heißt allerdings nicht, dass abweichende Positionen, sofern sie überhaupt gedruckt wurden, tatsächlich als Diskussionsbeiträge ge-

37 Hegemann, Vorrede.

38 Hegemann, Sieg des „Plagiats“, 178.

39 Vgl. Flick, Hegemann, 459.

40 Tatsächlich beschränkte sich Hegemanns Expertise auf die Realisierung seines eigenen Wohnhauses in Berlin: Flick, Hegemann, 536.

41 Die behauptete Praxis führte er auch gegen die ästhetische Kompetenz seiner Kritikerkollegen ins Feld. Von Oud auf den Konflikt mit Behne angesprochen, erwiderte er, Behne sei ein liebenswerter, aber urteilsloser Mensch, um dann auf seine eigene Bautätigkeit zu verweisen, die er, ganz unbescheiden, mit der des Rotterdamer Stadtbaumeisters verglich: „Sie haben ja wie ich (und anders als Doesburg und Behne) jahrelang gebaut [...]“. Brief vom 26.01.1926, zit. nach Gruhn-Zimmermann, Das Bezwingen, 144, Anm. 119. Hegemann mag damit freilich auch Ouds Aversion gegen eine programmatisch argumentierende Kritik geschmeichelt haben: Vgl. Taverne, Wagenaar und de Vletter, Lonely Explorations, 26–27.

42 Zit. nach Hegemann, Frankfurter Zeitung, 128.

43 BZ am Mittag.

44 Manuskript, um 1932. BG-AS 1584.610.

45 Hegemann, Amsterdamer Schreckenskammer, 212.

46 Hegemann, Bücherschau, 194.

47 Hegemann, Vorbemerkung, 352.

würdigt wurden. Vielmehr musste, wer zu einem Artikel aufgefordert wurde, damit rechnen, durch Anmerkungen der Schriftleitung der Voreingenommenheit oder Inkompetenz überführt zu werden, ohne sich dagegen zur Wehr setzen zu können. In der Wahl seiner Mittel war Hegemann dabei nicht eben zimperlich. Sogar in den an polemischen Debatten weiß Gott nicht armen Zwanzigerjahren fallen seine Attacken durch besondere Schärfe und beißende Ironie auf. Sie waren überwiegend gegen einzelne Personen gerichtet (wobei sie scheinbar zufällig Ereignisse aufgriffen, die schon einige Zeit zurücklagen) und wurden durch Erwiderungen, Glossen und Kommentare am Köcheln gehalten. Dabei schreckte Hegemann weder vor gezielten Indiskretionen noch vor Falschinformationen oder sinnentstellenden Zitaten zurück. In seinem Urteil berief er sich gerne auf Leserbriefe beziehungsweise privat geäußerte Einschätzungen Dritter; bisweilen versteckte er sich als Autor auch hinter der Maske eines anonymen Sprechers. Die Verwendung von Pseudonymen war in literarischen oder politischen Blättern zwar durchaus üblich (Hegemann selbst hatte seine „Deutschen Schriften“ unter dem Namen Manfred Maria Ellis veröffentlicht),<sup>48</sup> nicht aber in einer auf ein breites Fachpublikum ausgerichteten Zeitschrift. Kritik wurde so zur Meinung eines anderen – einer Meinung, der sich die Schriftleitung anschließen konnte, von der sie sich aber auch jederzeit distanzieren konnte. Auch die bewussten Grenzüberschreitungen, bei denen private Äußerungen öffentlich und öffentliche Äußerungen zur Privatsache gemacht wurden, verunklärten die Positionen des Sprechenden. Mit Hegemanns normativem Anspruch ließ sich weder die fiktive Autorschaft noch die Instrumentalisierung von Meinungsäußerungen in Deckung bringen. Das bemerkte schon Behne, der den Kollegen ärgerlich der Inkonsequenz bezichtigte:

„Ich habe immer gedacht, daß es sich in der Architektur um eine ziemlich sachliche Angelegenheit handle – Was sollen diese ewigen privaten Glossen, Zitate, Alibis, Berufungen auf X und Y, Feststellung von Augenzeugen usw usw – wobei Sie sich andauernd in geradezu grotesker Weise selbst widersprechen. Allmählich werden ‚Wasmuths Monatshefte‘ ein Architektur-Briefkasten und eine Giftapotheke.“<sup>49</sup>

Die genüsslich ausgebreiteten Streitereien dienten natürlich auch handfesten wirtschaftlichen Interessen. Auf dem stetig expandierenden Zeitschriftenmarkt mussten Wasmuths Monatshefte ihre Marktanteile verteidigen. Nach einer enttäuschenden Reaktion auf Jahrgang 1924 – „matt“ nannte ihn Behne, „bedenklich“ J.J.P. Oud<sup>50</sup> – setzte Hegemann verstärkt auf Provokation mit dem Ziel, den Unterhaltungswert zu erhöhen und der Zeitschrift dadurch neue Leserkreise erschließen. Stolz zitierte er Pressestimmen, die den Monatsheften Radikalität bescheinigten, ja sie zum „dernier cri“ erhoben.<sup>51</sup> Dabei entging aufmerksamen Beobachtern das ökonomische Kalkül keineswegs. Hegemann, so konstatierte ein Stuttgarter Gemeinderatsmitglied angesichts einer vernichtenden Besprechung der Weißenhofsiedlung, lasse sich bei seinem Urteil wohl „von gewissen, reklamehaften Dingen leiten“, um seine Verkaufszahlen zu steigern: „Ich habe die feste Überzeugung, daß

48 Ellis/Hegemann, Deutsche Schriften.

49 Brief Behne an Hegemann, 31.12.1925 (Abschrift); LM-O. 415B.1/2.

50 Im Januar 1925 informierte Oud Behne, dass Hegemann einen Aufsatz über ihn bringen werde und fragte: „Wie ist ‚Wasmuth‘ heute eigentlich? Es sieht scheint mir – ich sah die letzte Nummer vor einigen Tagen – bedenklich aus und hatte ich nicht bereits in der Publikation zugestimmt so würde ich erst mal ernstlich darüber denken. Obwohl es vielleicht auch seine gute Seite hat, sich nicht aus dem Lager des Feindes zurückzuziehen sondern durch Mitarbeit Einfluss ausüben zu können?“ Brief vom 12.01.1925; BHA BAB-44. Behne antwortete darauf: „Wasmuth ist ja in letzter Zeit recht matt geworden. Aber Sie haben ganz recht – man muß die Stellung halten, um zum Besseren zu wirken.“ Brief vom 14.01.1925, LM-O. 415B.1/2.

51 Hegemann, Opernplatz, 248.



Abb. 1 und 2. Widder aus einer Widderallee der XVIII. Dynastie. (Diese Widder (Urbild und Abguss) stehen im „Neuen Museum“, Berlin)

## WEIMARER BAUHAUS UND ÄGYPTISCHE BALKUNST

TUT-ENCH-AMUN

Betrachtungen eines am Nil reisenden deutschen Baumeisters über die Trefflichkeit des Weimarer Bauhauses, der Spengler'schen Architekturphilosophie und der ÄGYPTISCHEN BALKUNST

Phä, schloß von Angst, Erhaben, Bildner der Erde!  
Ist nicht mein Haus neben deinem Tempel gesetzt.  
Wie ein Diener, der seinen Herrn verehrt.  
(Aus dem Gebet der ägyptischen Baumeister zum  
Götter PAH, dem Schöpfer der Kunst, der Welt-  
stifter und Bauherrscher, dessen Hoherpriester den Titel  
führte: „OBERSTER ALLER KUNSTWERKE“)

Die Erde ist blind, wenn du untergehst.  
Sehr Höher, Unerschütterlich!  
Die Götter von Heliopolis jubeln dir an!  
Es preisen dich die Pyramiden!  
(Aus dem „Amun-Ritual“)

Der Baumeister, von dem die folgenden Seiten handeln, begann seine Betrachtungen mit der Frage: Kann es etwas Vernünftigeres geben als den Leitsatz, unter dem das staatliche Bauhaus in Weimar seine Arbeit begonnen hat?

Dieser Leitsatz lautet: „Das staatliche Bauhaus in Weimar erstrebt die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen zu einer neuen Baukunst, als deren unablässige Bestandteile“.

Von der Kraft dieses Leitsatzes angezogen, vertiefte sich unser Baumeister in die große Veröffentlichung des Weimarer Bauhauses<sup>52</sup>) und fand sich eigentümlich überrascht durch etwas beinahe Hieroglyphenhaftes im Äußeren und Inneren dieses erstaunlichen Buches.

STÄATLICHES  
BAUHAUS  
WEIMAR  
1919-1923  
VERLAG  
WEIMAR-MONCHEN

Die lebendigen Farben, das restlose Anfüllen der Seiten, das Aufrechtstehen von Schriftsätzen, sehr viel „Kubisches“ und vor allem der Text, wiesen unseren Baumeister weniger in das Goethesche Weimar, als in das ägyptische Mutterland edelster Kunst und höchster Weisheit.

Er ging zu einem befreundeten Ägyptologen und begann ihm aus dem Weimarer Papyrus vorzulesen:

„Das alte dualistische Weltbild“, so schreibt der verdiente Begründer des Bauhauses, „das Ich — im Gegensatz zum All — ist im Verlassen, die Gedanken an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf“.

Unser Baumeister, der in Formen und Farben, nicht in *abstracts* zu denken gewohnt war, fragte seinen ägyptologischen Freund, was sich die ägyptischen Priester wohl unter „*absolutem Ausgleich*“ zu denken pflegten. Der Ägyptologe schüttelte den Kopf

Walter Gropius

69

**Abb. 1** Werner Hegemann, „Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst. Tut-Ench-Amun, Betrachtungen eines am Nil reisenden Baumeisters über die Trefflichkeit des Weimarer Bauhauses, der Spengler'schen Architekturphilosophie und der Ägyptischen Baukunst“

gerade in jungen Architekturkreisen diese Zeitschrift wegen der scharfen Kritik des Herrn Hegemann sehr gern gekauft wird.“<sup>52</sup>

### III. Der deutsche Baumeister und das Bauhaus

Die hier skizzierte Strategie ist in ihren Grundzügen bereits in dem ersten größeren Aufsatz erkennbar, den Hegemann im Frühjahr 1924 in den Monatsheften veröffentlichte. Genau genommen handelte es sich bei dem Text um eine verspätete Kritik an der Publikation „Staatliches Bauhaus 1919–1923“, die Walter Gropius 1923 anlässlich der großen Bauhaus-Ausstellung 1923 vorgelegt hatte<sup>53</sup> [Abb. 1].

Der Titel „Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst / TUT-ENCH-AMUN / Betrachtungen eines am Nil reisenden deutschen Baumeisters über die Trefflichkeit des Wei-

<sup>52</sup> Zit. nach Flick, Hegemann, 711.

<sup>53</sup> N.N., Staatliches Bauhaus, 1923.

marer Bauhauses, der Spengler'schen Architekturphilosophie und der ÄGYPTISCHEN BAUKUNST“ erweckt den Eindruck, als sei der Weimarer Schule wenig mehr als eine Fußnote gewidmet, obwohl sie der eigentliche Zielpunkt ist. Berichtet wird von einem „deutschen Baumeister“, der Gropius' einleitende Worte über „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“ auf ihren tieferen Sinn befragt. Besonders irritiert diesen „Baumeister“ die Rede vom Anbruch eines neuen, kosmisch-kollektiven Weltgefühls, das alle „Gestaltungsarbeit“, insbesondere aber die Architektur durchdringe. Auf der Suche nach einer Erklärung wendet er sich überraschenderweise an einen Ägyptologen, der die Verknüpfung von Architektur und Weltgefühl auf Oswald Spenglers Schrift „Der Untergang des Abendlandes“ zurückführt. Daraufhin zieht der „Baumeister“ Fachliteratur, Expertenmeinungen und während eines Museumsbesuchs gewonnene Eindrücke zu Rate, um Spenglers Entwicklungsmodell von Aufstieg und Verfall von „Hochkulturen“ am Beispiel der ägyptischen Kunst zu widerlegen. Die ägyptischen Bauten der Spätzeit, so lässt sich das Fazit der reich bebilderten und Fußnoten gespickten Abhandlung bis zu diesem Punkt zusammenfassen, folgen ausschließlich den Regeln einer Jahrhunderte alten Tradition; eine wie auch immer geartete Weltsicht lässt sich an ihnen nicht ablesen. Diese Erkenntnis wiederum wird zur – nun gegen Gropius gerichteten – Warnung vor der symbolischen Überhöhung künstlerischen Schaffens umgemünzt:

„Die Gefahren, die uns drohen, wenn populäre Architekturphilosophie und Baukunst sich nicht verständigen, glaubte unser in Ägypten wallfahrender Baumeister besonders deutlich durch die große Druckschrift des Weimarer Bauhauses dargestellt zu sehen. Walter Gropius hat nicht nur in der Einleitung zu seinem erstanlichen Berichte dem danach verlangenden Publikum Gedanken über Weltbild, Welteinheit, Weltgefühl und die alte zerrissene Welt vorgetragen, sondern er scheint dem populären Bedürfnis nach anekdotenhafter Ausschmückung der Kunst auch in der inneren Ausgestaltung des Bauhauses Zugeständnisse gemacht zu haben, die ihn in den Verdacht bringen werden, er glaube selbst, spekulierende Philosophie, Symbole oder gar ‚Logik‘ hätten etwas mit bildender Kunst oder mit der Erziehung zuverlässiger Bauhandwerker und Baumeister zu tun.“<sup>54</sup>

Die Absage an den Symbolcharakter von Architektur verband Hegemann mit einer generellen Kritik an einer Baukunst, die sich über zeitspezifische Bedürfnisse definiert. Weil Architektur auf einem klaren Regelwerk basiere, sei die Einführung neuer Formen ebenso zum Scheitern verurteilt wie die modernen Kunstsprachen Volapük und Esperanto:

„Der Künstler, der schon das neue Weltgefühl ahnt und nun wähnt, er könne auch schnell die neue Form dafür finden, bewiese nur, dass er keinerlei Vorstellung vom ‚Weltgefühl‘ [...] je wird haben können. [...] Was uns nottut, sind geistvolle Baumeister, die das alte Titanengewand auf unseren neuen, vielleicht noch titanenhafteren Wuchs zuschneiden können, die unsere Formensprache erneuern, nicht indem sie uns das langweilige ‚logische‘ Volapük oder Esperanto ihrer neuen baukünstlerischen Grammatik anpreisen, sondern indem sie unsere ‚unlogische‘, aber noch lebendige Formensprache erneuern, wie uns Nietzsche und Stefan George die Goethesche Sprache gründlich und doch so erneuert haben, daß Goethe sich darüber freuen könnte.“<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Hegemann, Weimarer Bauhaus, 78.

<sup>55</sup> Ebd., 85–86. Schon Ostendorf warnte davor, „moderne“ Formen gewaltsam zu erschaffen: „Der wahrhaft moderne Architekt ist aber heute nicht der, der ‚moderne‘ Formen verwendet – oder neue dazu erfindet, was leicht wie ein Kinderspiel ist –, sondern der, der das Wesentliche der Architektur kennen gelernt hat und dem daneben die Formen [...] einigermaßen gleichgültig geworden sind.“ Ostendorf, Sechs Bücher, Bd. 1, 26–27.

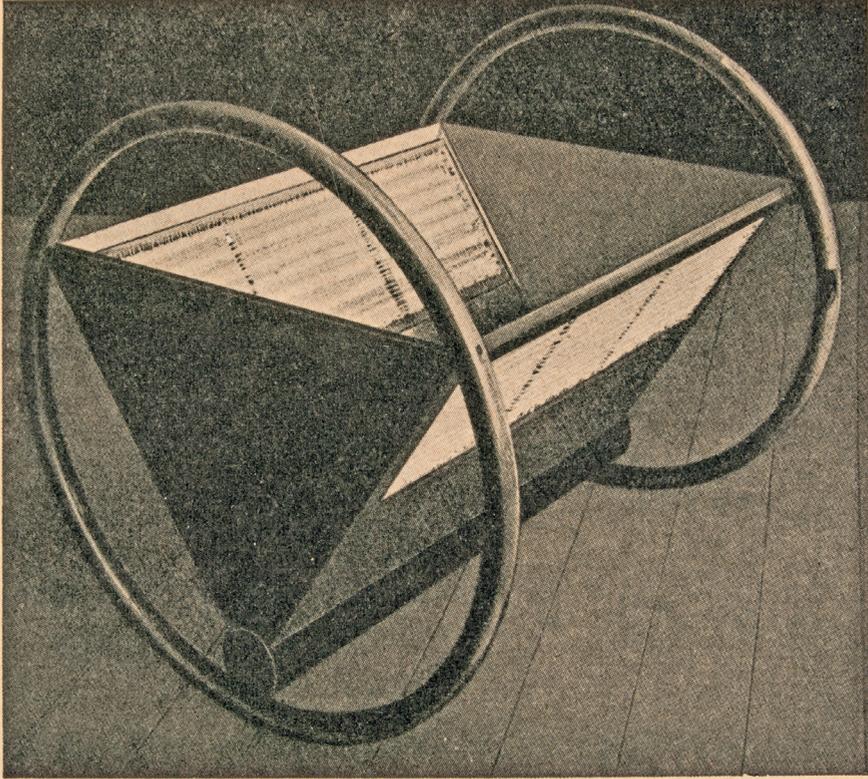


Abb. 33. Kinderwagenwiege zur Erzeugung des „neuen Weltgefühls“

(Entwurf von P. Keler und Wilhelm Busch)

Abb. 2 „Kinderwagenwiege zur Erzeugung des ‚neuen Weltgefühls‘“. Bauhauswiege von Peter Keler (1922)

Mit seiner letzten Abbildung setzte Hegemann einen plakativen und nach der langatmigen Diskussion ägyptischer Tempelanlagen auch überraschenden Schlusspunkt [Abb. 2]. Das Bild zeigt Peter Kellers berühmte Bauhaus-Wiege von 1922, die in der Bildunterschrift als „Kinderwagenwiege zur Erzeugung des ‚neuen Weltgefühls‘“ vorgestellt wird; als entwerfender Künstler wird neben Keler Wilhelm Busch genannt. Bei einem Design dieser Art, so insinuiert die angebliche Co-Autorschaft, kann es sich nur um das Werk großartiger Humoristen handeln. Die Erweiterung des Titels von „Wiege“ zu „Kinderwagenwiege“ hingegen diente der Ironisierung des Bauhauskonzeptes, nach dem alle gestalterischen Experimente letztlich der „Wiedergeburt“ der Architektur dienten. In Hegemanns Interpretation war es nur ein kleiner Schritt von der rollenden Wiege/dem rollenden Wagen zu rollenden Schützenpanzern:

„Diese geistvolle Verbindung von Wiege und Kinderwagen [...] versinnbildlicht unter anderem die wirtschaftliche Not, sowie die Überwindung und Anpassungsfähigkeit des deutschen Volkes. [...] (In eingeweihten Kreisen gilt dieser Wiegenbau als Vor-

studie für ähnlich sinnvoll entworfene Häuser, die sich durch Druck auf einen Knopf in rollende Tanks verwandeln und so die östlichen und westlichen Grenzen gegen Überraschungen sichern).“<sup>56</sup>

Bemerkenswert ist an diesem Aufsatz zunächst der Zeitpunkt seines Erscheinens. Bekanntlich war die Bauhaus-Ausstellung 1923 allgemein auf scharfe, oft auch polemische Kritik gestoßen. Selbst treue Parteigänger der Schule hatten eine weniger ideologisch aufgeladene, stärker an der gesellschaftlichen Realität und den modernen Produktionsbedingungen orientierte Ausrichtung der Arbeit gefordert. Im Frühjahr 1924 ging es allerdings nicht mehr um Richtungsfragen, sondern um die Existenz des Bauhauses, die seit den thüringischen Landtagswahlen massiv bedroht war. Hegemann äußerte sich also im Rahmen einer hochaktuellen kulturpolitischen Debatte, ohne den Bezug anzusprechen. Allerdings dürfte der abschließende Kommentar zur „Kinderwagenwiege“ ausgereicht haben, um unschlüssige Leser\*innen von der Nutzlosigkeit des Schulprojekts zu überzeugen.

Bemerkenswert ist aber auch, dass die Abrechnung mit dem Bauhaus als historisch-wissenschaftliche Abhandlung verbrämt und zugleich fiktional angelegt ist. Der nach Ägypten „wallfahrende Baumeister“ ist unschwer als Alter Ego des Autors zu identifizieren; dass die Reise lediglich im Kopf stattgefunden hat, wird so elegant in einer Nebenbemerkung versteckt, dass der Hinweis leicht überlesen werden kann.<sup>57</sup> Nicht nur die Tatsache, dass der Autor hinter einer Kunstfigur verschwindet und seine Meinung als Gedanken eines anderen tarnt, sondern auch die Kombination unterschiedlicher Textgattungen und Argumentationsebenen macht es schwer, auf die Einwände gegen das Bauhausprogramm zu reagieren, so berechtigt sie im Einzelnen sein mögen. Zur Diskussion sollte der Artikel auch nicht anregen. Vielmehr diente er einer Positionsbestimmung, die scheinbar jenseits von Tagesfragen angesiedelt war. Dass sich die historisch-philosophische Abhandlung auf die Äußerungen anerkannter Autoritäten stützt, verleiht ihr den Anschein wissenschaftlicher Objektivität. Weil sie aber von einem naiven „Baumeister“ entwickelt ist, spricht aus ihr zugleich gesunder Menschenverstand.

In der Rückschau wirkt der Text programmatisch. Zum Zeitpunkt seines Erscheinens allerdings hat er, soweit ich sehen kann, wenig Aufmerksamkeit erfahren – vermutlich schreckte die mäandrierende Rahmenerzählung von einer genaueren Lektüre ab. Das änderte sich bei dem nächsten größeren Angriff „Eindrücke aus der Amsterdamer Schreckenskammer“, veröffentlicht im Mai 1925, der sich gegen die neuere niederländische Architektur richtete. Diesmal erfand Hegemann im Vorspann einen fiktiven „Sonderberichterstatter“, der seine Eindrücke während des Amsterdamer Internationalen Städtebau-Kongresses im Vorjahr festgehalten habe. Das Editorial rechtfertigt das „verspätete“ Erscheinen des Textes (de facto hatte Hegemann bereits im Sommer 1924 über das Treffen berichtet)<sup>58</sup> mit der Pflicht zur Information, um sich im gleichen Atemzug von seinem Inhalt zu distanzieren: Der Bericht sei zweifellos subjektiv und gebe lediglich „erste Eindrücke“ wieder. Die Schriftleitung habe sich aber nach einem gewissen zeitlichen Vorlauf

<sup>56</sup> Ebd., 86.

<sup>57</sup> Obwohl der Text wie eine Reisebeschreibung wirkt (und wirken soll), weist Hegemann eher beiläufig auf das „Reisehandbuch Bädeker Ägypten“ hin, das so gut geschrieben sei, „daß auch ein in seiner Heimat internierter Deutscher sich Sonntags nachmittags dem Rausche einer Studienreise an den Nile hingeben kann, vorausgesetzt, daß er sich den Plan- und Tatsachenreichtum Bädekers durch Bilder ergänzt [...]“. Ebd., 70. Vgl. hingegen Crasemann Collins, Hegemann, 168–169.

<sup>58</sup> Hegemann, Chronik, 1924, 196.



**Abb. 3** Illustration zu Werner Hegemanns Aufsatz „Aus der Amsterdamer Schreckenskammer“: Bildvergleich eines Amsterdamer Patrizierhauses und eines Entwurfs von Michel de Klerk

zum auszugsweisen Abdruck entschlossen, um den Blick für die Leistungen von J.J.P. Oud zu schärfen, dessen Bauten im vorhergehenden Heft vorgestellt worden seien.<sup>59</sup>

Tatsächlich ist der Ton des Aufsatzes an Boshaftigkeit kaum zu überbieten. Gleich zu Beginn erklärt der angebliche „Sonderberichterstatter“, er halte es für seine „Pflicht, verrückt zu sein“. Schließlich wäre es „zu unhöflich anzunehmen, daß statt meiner diese lebenswürdigen Holländer, die für diese Bauten gezahlt haben und deren dankbare Gäste wir sind, verrückt sein könnten.“<sup>60</sup> Auf den folgenden Seiten kanzelt der Autor dann die Größen der niederländischen Architektur ab. Sie gebärdeten sich hoffnungslos romantisch (Hendrik Berlage), ließen sich von dem schlechten Vorbild von Frank Lloyd Wright verführen (Willem Marinus Dudok), redeten wirres Zeug (Piet Kramer) und seien entweder zügellos oder irrsinnig (Michel de Klerk). Der beißende Spott traf freilich nicht nur die neuere Amsterdamer Schule, sondern auch historische Schlüsselwerke wie Berlages Börse. Den geschmähten Bauten wurde die barocke Tradition des Landes als Beispiele „vor-

59 N.N. (Hegemann), Amsterdamer Schreckenskammer, 147. Bereits in seiner Vorbemerkung zu dem in Heft 4 erschienenen Aufsatz J.J.P. Ouds „Ja und Nein. Bekenntnisse eines Architekten“ hatte Hegemann Oud zu einem „der Führer neuer holländischer Baukunst“ erklärt, in der Bildauswahl allerdings den Akzent auf die in der niederländischen Bautradition verhaftete Siedlung Oud Mathenesse (1922) gelegt, die Oud selbst eher zurückhaltend bewertete: Hegemann, Bemerkung der Schriftleitung, 140.

60 N.N. (Hegemann), Amsterdamer Schreckenskammer, 147.

nehmster Baukultur“<sup>61</sup> aber auch die Neorenaissance von Eduard Cuypers gegenübergestellt. Von den jüngeren Architekten blieben einzig der dem traditionalistischen Flügel zuzurechnende Marinus Jan Granpré Molière und, mit Abstrichen, J.J.P. Oud verschont (dessen aktuelles Siedlungsprojekt Spangen dem Autor freilich nicht „gebaut, sondern wie aus Brettern zusammengeschreinert zu sein“ schien). Pikanterweise verschanzte sich Hegemann in diesem Rundumschlag nicht nur hinter der Maske des „Sonderberichterstatters“, sondern auch hinter Zitaten aus Unterhaltungen am Rande des Städtebaukongresses. Die vertraulich geäußerten Meinungen setzte er je nach Bedarf gegen die Gesprächspartner oder gegen deren Kollegen ein, wobei er gelegentlich auch ein wenig nachhelf, um den Urteilen die gewünschte Schärfe zu verleihen.<sup>62</sup> Vorgeschaltet war dem Text ein Bildpaar, das den „Aufriss eines alten Patrizierhauses“ und einen 1915 entstandenen Entwurf Michel de Klerks zeigt [Abb. 3]. Das Prinzip einer solchen Gegenüberstellung war zeitgenössischen Leser\*innen aus Paul Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten“-Bänden nur allzu vertraut: Unabhängig von der Lektüre machten die Bilder klar, dass der Bericht von einer Geschichte des Verfalls handelt, in deren Verlauf das gute Alte vom schlechten Neuen, die Klarheit von der Fantastik und das Vornehme vom Zügellosen verdrängt worden ist.<sup>63</sup>

Diesmal gab es offensichtlich zahlreiche Zusendungen an die Redaktion. Bemüht, seine Position als Mehrheitsmeinung abzusichern, druckte Hegemann zustimmende Äußerungen ganz<sup>64</sup> oder auszugsweise ab – bisweilen mit, bisweilen ohne Verfassernamen.<sup>65</sup> Die Veröffentlichung unter falscher Flagge begründete er damit, dass er solche „Ekelanfälle in Holland“ gehabt habe, dass er den Bericht, der „ganz unter den Auswirkungen dieses unmännlichen Ekels“ gestanden habe, unmöglich als Schriftleiter habe zeichnen können. Zugleich insistierte er darauf, dass sein Urteil ausgewogen sei – das sei ihm von dritter Seite ausdrücklich bestätigt worden und entspreche ohnehin seinem Selbstbild: „Als Leiter einer Zeitschrift halte ich es für meine Pflicht, so objektiv wie möglich in einer umstrittenen Frage zu wägen.“<sup>66</sup> Angesichts der Tatsache, dass der Artikel mit den Bauten auch die mentale Gesundheit der niederländischen Architekten und ihrer Auftraggeber in Zweifel zieht, mutet diese Einschätzung geradezu grotesk an. Sie macht aber noch einmal deutlich, dass es Hegemann nicht um ein differenziertes Abwägen, sondern um ein „Richtig“ oder „Falsch“ ging – und dass es aus seiner Sicht nur ein kleiner Schritt war vom „Falschen“ zum „Kranken“.

#### IV. Hegemann vs. Behne

Kritische Zuschriften allerdings fanden nicht den Weg in die Zeitschrift. Zu den Leser\*innen, die mit Nachdruck auf Berlages historische Verdienste verwiesen, gehörte unter an-

61 Ebd.

62 So erwähnt der „Sonderberichterstatter“, dass Granpré Molière vergeblich nach einem Wort gesucht habe, um „die neue Amsterdamer Kunst“ zu charakterisieren: „Schließlich unternahm ich, das Wort zu ergänzen und schlug vor: ‚Frechheit‘. Nach einigem Zögern bestätigte er langsam: ‚Ja, Frechheit‘. Ich bin nicht sicher, ob er den Sinn des deutschen Wortes ganz würdigte, aber ich bin sicher, daß Herr Granpré Molière selbst und seine gediegenen Arbeiten nicht frech sind.“ Ebd., 149–150.

63 Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten; zum Konzept des Bildvergleichs Bushart, Kunsthistorische Bildstrategien.

64 Kreis, Zuschrift, 210–211.

65 So die Zuschriften von Wilhelm Riphan (Hegemann, Schreckenskammer, 212) oder einem anonymen Architekturstudenten (Hegemann, Aus den Geheimnissen, 259). Insgesamt berichtete Hegemann von „vielen positiven Zuschriften“ (ebd.).

66 Hegemann, Schreckenskammer, 212.

derem Adolf Behne<sup>67</sup> – womit wir wieder beim Ausgangspunkt dieser Untersuchung angelangt sind. Der Bitte um Abdruck seines offenen Briefes kam Hegemann nicht nach; stattdessen kanzelte er den Kollegen in einer privaten Mitteilung als kleinlichen Nörgler ab, der die eigentliche Stoßrichtung des Artikels gröblich verkenne. Behnes Stellungnahme ist nur in Auszügen bekannt (davon später), doch scheint sich Hegemann persönlich angegriffen gefühlt zu haben, weil er sein Antwortschreiben mit den Worten einleitete:

„Ihr Beckmesserbrief ist nicht höflich. Da er auch nicht witzig sein zu wollen scheint, muss ich annehmen, dass es sich um ein Versehen handelt, das Sie bedauern und versichere Ihnen gerne, dass Sie meinerseits mit keinerlei Empfindlichkeit zu rechnen haben.“<sup>68</sup>

Die Empörung mag durchaus berechtigt gewesen sein. Auch Behne kämpfte mit harten Bandagen, wenn es darum ging, vermeintliche Fehlurteile oder -entwicklungen anzuprangern. Insgesamt aber argumentierte Hegemann unübersehbar aus der Defensive. Hatte es in dem Aufsatz geheißt: „Ich gestehe Ihnen, daß ich Berlages Arbeiten, angesichts derer die Holländer in tiefsinnig schweigende Bewunderung verfallen, nur mit starkem Widerwillen anschauen kann“,<sup>69</sup> erklärte er nun, seine Kritik eigentlich auf nur einen einzelnen Bau, nämlich den 1900 fertiggestellten Sitz der Allgemeinen Niederländischen Diamantarbeitergewerkschaft (ANDB) gemünzt zu haben. Und obwohl er die Holländer implizit als „verrückt“ bezeichnet hatte, unterstellte er Behne, den Kontext außer Acht zu lassen:

„Vielleicht haben Sie das Heft 4 von Wasmuths Monatsheften nicht gesehen, worauf sich die Erörterung im Heft 5 bezieht? Oder wie könnten Sie sonst annehmen, ich hätte mich gegen Holland als Land gewandt, wo ich doch gerade im Gegenteil die gediegenen Leistungen der Holländer wie z.B. die von Oud und Gran Pré Molières [!] gegen Amsterdamer Ausschweifungen verteidige.“<sup>70</sup>

Trotz der Aufforderung „Lassen Sie uns sachlich verhandeln“, mit der er den Brief beschloss, ging Hegemann von der Verteidigung zum Angriff über. Hatte man sich in privaten Gesprächen bislang offensichtlich nur über die Bewertung einzelner Künstler gestritten,<sup>71</sup> ging es jetzt um Deutungshoheit in der öffentlichen Diskussion. Als Herausgeber war Hegemann eindeutig in der besseren Position, hatte er doch nicht nur Behnes Schreiben in der Hand, sondern auch den hinterlegten Aufsatz: Sein Rivale hingegen war als freier Autor auf Honorare angewiesen, musste also schon aus finanziellen Erwägungen zurückhaltend agieren. Hegemann machte von diesem Vorteil umgehend Gebrauch. Bereits im nächsten Heft veröffentlichte er unter dem Titel „Vergleiche, Fragen und Reisenotizen“ Betrachtungen zu deutschen und amerikanischen Neorenaissance-Bauten sowie zur Architektur des italienischen Cinquecento. Bei dieser Gelegenheit zitierte er aus Behnes unpubliziertem Beitrag zu Ludwig Hoffmann in tendenziöser Weise – und rechtfertigte den Verstoß gegen die Regeln journalistischer Fairness mit Hinweis auf das vereinbarte Recht zum Widerspruch.<sup>72</sup> Den Grundton des Artikels gab einmal mehr der „Geist der Klassik“

67 Crasemann Collins nennt hier außerdem Briefe von Oud und Bruno Taut, allerdings ohne Nachweis: Crasemann Collins, Hegemann, 194–195 und 196.

68 Brief Hegemann an Behne, 08.05.1925; ABA-01-108/1.

69 N.N. (Hegemann), Amsterdamer Schreckenskammer, 148.

70 Brief vom 08.05.1925; ABA-01-108/1.

71 Die Differenzen gehen aus Hegemanns Formulierung hervor: „Dass Sie auch diesmal entgegengesetzter Meinung sind wie ich, erscheint mir nach unseren Unterhaltungen über Garnier u. Hoffmann selbstverständlich.“ Ebd.

72 Hegemann, Vergleiche, Fragen und Reisenotizen, 242.

vor, von dem sich Hegemann „die künstlerische Wiedergeburt auch im 20. Jahrhundert“<sup>73</sup> erhoffte. Die darüber gelegten Ausführungen gingen unter anderem der Legitimation von Formzitate nach. In betont subjektiven Vergleichen unterschied Hegemann zwischen einem „schlechten“ und einem „guten“ Eklektizismus. Für Ersteren standen etwa Ernst von Ihnes Berliner Staatsbibliothek und Palladios Fassade von S. Giorgio Maggiore in Venedig, für Letzteren die Bauten der amerikanischen Architekten McKim, Mead and White, sowie – unausgesprochen – die Bauten Hoffmanns. Alles in allem aber waren aus Hegemanns Sicht auch schlechtgemachte Neostile der Moderne vorzuziehen, die er mit Behnes Haltung assoziierte:

„Was diese Herren uns an Stelle des ‚Eklektizismus‘ vorsetzen, ist in der Tat womöglich noch weniger erfreulich als die Werke v. Ihnes; sie wollen uns eine neue Sprache aus dem Stegreif erfinden, ohne zu würdigen, welche Ausdrucksmöglichkeiten sie mit der alten opfern. Ihr neugeschaffenes Volapük klingt eben so schlecht und hoffnungslos wie die schlechte Grammatik v. Ihnes.“<sup>74</sup>

Der Aufsatz, auf den sich der Vorabverriß bezog, erschien erst zwei Nummern später. Hegemann rahmte ihn mit einem Editorial, in dem er unter dem Motto „Audiatur et altera pars“ seine Ablehnung des Inhalts deutlich machte,<sup>75</sup> und einem Nachwort, in das er Auszüge aus dem zurückgehaltenen Leserbrief unter der Überschrift „Dr. Behne entschuldigt die Amsterdamer Schreckenskammer“ einbaute. Der Streit um die Bedeutung Hoffmanns spielte eine untergeordnete Rolle; im Vordergrund stand die Frage nach den Qualitätskriterien für die Gegenwartsarchitektur. Behnes Ausgangspunkt war nicht formaler, sondern ethischer Natur: Kunst war für ihn Leben und wie das Leben einem steten Entwicklungsprozess unterworfen, dessen letztes Ziel für den überzeugten Sozialisten eine klassenlose Menschheitsgemeinschaft sein musste. Über den Wert eines Werkes entschied deshalb zunächst der Bezug zur eigenen Zeit und deren je eigenen Bedingungen und Bedürfnissen, dann aber auch seine Mitwirkung an den übergeordneten gesellschaftlichen Zielen. In diesem Sinne argumentiert auch der Aufsatz in Wasmuths Monatsheften. Behne kritisierte nicht nur den Einsatz historisierender Fassadenelemente durch „Hoffmann und Ihne e tutti quanti“<sup>76</sup> sondern bezweifelte ganz grundsätzlich die Relevanz historischer Gestaltungskonzepte für die Gegenwart. Kunst sei nie überzeitlich gültig, vielmehr innerhalb eines sich wandelnden „raum-zeitlichen Koordinatensystems“ angesiedelt.<sup>77</sup> Weil sich aber mit Zeit und Raum auch die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Bedürfnisse der Menschen änderten, müsse die Funktion von Kunst immer wieder neu gedacht werden. Habe sie früher dem Schutz einer kleinen Elite gedient, die durch ihren Schmucktrieb ihre „Angst-Psychose“ überdeckt habe, so sei sie nun zu einem Motor für die Überwindung von Klassenschranken geworden. Moderne Gestaltung bedeute Verzicht auf Dekor, weil dieser den freien Blick auf das Eigentliche, den Zugang zur „Sache“ behindere:

„Die Wendung der jungen Generation gegen Dekoration und Ornament wird völlig falsch verstanden (und versteht sich selbst völlig falsch), wenn sie formal-ästhetisch

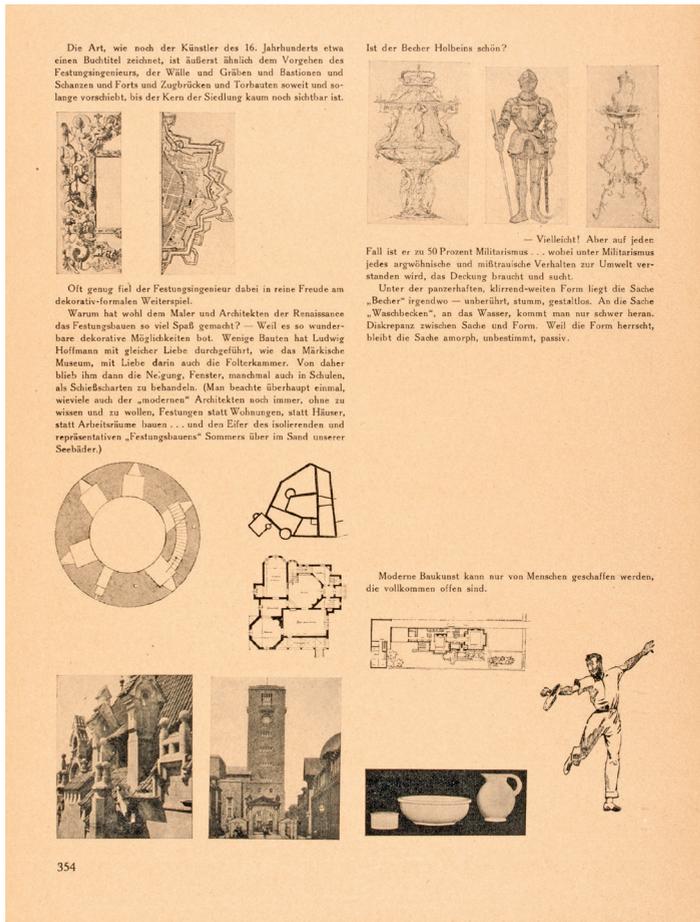
73 Ebd., 246.

74 Ebd., 244. Privat positionierte sich Hegemann eindeutiger: „Wenn v. Ihnes Leistung aber klassisches Formgefühl künden soll, dann muss man sagen, dass er seine Lektion verschlafen hat.“ Undatierter Eintrag in einem Notizbuch (1925), BG-AS 1584.965.

75 „Vorausbemerkt sei schon hier, daß wohl Herr Behne [...] Ludwig Hoffmann unterschätzt, wenn er ihn mit Raschdorff oder Kayser und v. Großheim zusammen nennt.“ Hegemann, Vorbemerkung, 352.

76 Behne, Hoffmann, 358.

77 Ebd., 352.



**Abb. 4** Bildvergleich in Behnes Aufsatz „Ludwig Hoffmann oder zum Thema Architektur-Kritik“

gemein wird. Es handelt sich um den Kampf für Einheit und Sachlichkeit. Dekorative Gesinnung ist und kann nur sein für Einzelheit, Teilung und Erscheinungsweise. [...] Der Sinn der Kunstbewegung unserer Zeit ist [...] kein anderer als dieser: Kunst aus einem isolierten Bezirk zu einem Ingredienz der allgemeinen Lebensgestaltung zu machen, zu einer Sache nicht mehr des Habens für Einige, sondern des Seins für Alle. Der Weg ist, sachliche Lösungen an die Stelle formaler Umschreibungen zu setzen.“<sup>78</sup>

Das Bildmaterial, das nach dem Willen des Autors als „Waffe“ wirken sollte, ist teils direkt in den Argumentationsfluss eingebunden, teils wie eine eigene Erzählung strukturiert. Fassadendetails, Grundrisse, Entwürfe und Veduten kommen ohne erläuternde Bildunterschriften aus; sie stehen beispielhaft für die Strukturen des „Schmucktriebs“, der sich an einer Mietshausfassade ebenso äußert wie an der Fassade des Heidelberger Schlosses [Abb. 4]. Den Kontrapunkt setzen die Abbildungen einer schlichten Waschgarnitur, eines tennisspielenden Mannes und eines Villengrundrisses, wohl von Mies van der Rohe, die das veränderte Lebensgefühl der Gegenwart repräsentieren sollen. Sie werden deutlich von den Dekorbeispielen abgesetzt und mit dem Satz eingeführt: „Moderne Baukunst kann

Die zeitgemäß sparsame, zentrale Beheizung von Mietwohnungen und Eigenheimen, von Büros und Geschäftslokalen erfordert den tausendfach bewährten

## NARAG-CLASSIC-ZIMMERHEIZKESSEL

in Verbindung mit  
**NATIONAL RADIATOREN MODELL CLASSIC**

Die Abbildungen zeigen eine Miethausgruppe in Berlin-Lichterfelde-West mit 31 Einzelwohnungen, deren jede mit einer Etagenheizung, bestehend aus einem Narag-Classic-Zimmerheizkessel und einer der Wohnungsgröße entsprechenden Anzahl von Classic-Radiatoren, ausgestattet ist. Die besonderen Vorzüge dieser Etagenheizung sind: Geringe Anschaffungskosten, denkbar niedrige Betriebskosten, selbst bei Dauerbrand, einfache u. saubere Bedienung, völlige Unabhängigkeit vom Hauswirt und von evtl. anderen Mietparteien, die Heizregulierbar-

keit einzelner Räume der Wohnung je nach Bedarf, eine überraschend große Brennstoffersparnis, weil die einzig vorhandene Feuerstelle, der Narag-Classic-Zimmerheizkessel eine überall gleichmäßige Wärme für alle Räume der Wohnung spendet, in denen Classic-Radiatoren zur Aufstellung gelangen, eine erhöhte Feuersicherheit gegenüber den unwirtschaftlichen Einzelfeuerungen und die Möglichkeit einer leichten nachträglichen Installation auch in alten Wohnungen. Keller-raum und Wasserleitungsanschluß sind nicht erforderlich.



Wasserdampf-Verteilung

Schnitt durch Narag-Classic-Zimmerheizkessel    Etagen-Heizkessel

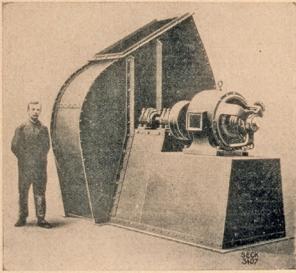
Verlangen Sie kostenfrei ausführliche Beschreibung Nr. 135 nebst Urteilen aus der Praxis

### NATIONALE RADIATOR GESELLSCHAFT

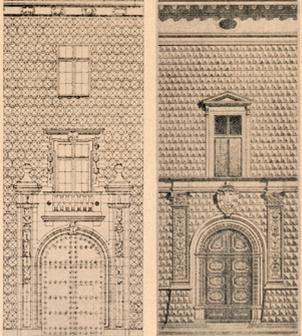
Hersteller der National Radiatoren und National Kessel  
BERLIN W 66, WILHELMSTRASSE 91

Werke: Schönebeck / Elbe - Neuß / Rhein      Lieferung nur durch Heizungsfirmen

In dem Moment, da unsere Arbeit die Diskrepanz zwischen Sache und Form überwindet,



Legen wir den individuell-ästhetischen Maßstab an, so stehen wir nicht schlechter als die Vorfahren. Ludwig Hoffmann ist nicht schlechter als Biagio Rosetti.



Überwindet sie auch die Isolierung wird sie universale und elementare Gestaltung des Ganzen. Nur aber, wenn sie elementar ist, wenn sie auf den notwendig gegebenen Elementen positiv aufbaut, kann sie universal sein.

Es ergibt sich ein ganz neuer Maßstab. Wie das Moralische versteht sich die Qualität von selbst. Rechtfertigen muß sich auch die qualitätsvolle Leistung vor der Notwendigkeit.

**Abb. 5** Bildvergleich in Behnes Aufsatz „Ludwig Hoffmann oder zum Thema Architektur-Kritik“

nur von Menschen geschaffen werden, die vollkommen offen sind.“<sup>79</sup> Parallel dazu thematisieren kontrastierende Gegenüberstellungen von „Fassade und Wohnung“, „Vorderhaus und Hinterhaus“, „Monumentalbau und Vorstadt“ die moralische Dimension städtebaulicher Fragen, indem sie die Prachtfassaden und -bauten in Relation zur sozialen Realität armer Bevölkerungsschichten setzen. Das Layout folgt weitgehend jenen Vorstellungen einer „bewußte[n] Verwendung von Größe, Stellung, Gegenüber“, die Behne in dem eingangs zitierten Brief an Günther Wasmuth entwickelt hatte – weitgehend, weil Hegemann den Aufsatz so ans Ende des Augustheftes rückte, dass das Bild-Text-Verhältnis mehrfach mit dem Anzeigenteil kollidierte [Abb. 5]. Das dahinterstehende Modell hatte Behne kurz zuvor in einem Aufsatz in den Typographischen Jahrbüchern anhand eines Schemas erläutert: Bei didaktischen Texten gehe es darum, den „dekorativen Typ“ zu überwinden, in dem Bilder nach Gutdünken eingefügt würden, und sich stattdessen auf Bildzitate zu beschränken, die über Details den Kerngedanken der Argumentation verdeutlichen. Wenn dann auch noch Bildklischees, Seitenspalten und Buchgrößen normiert würden, ließen sich mit diesem Konzept ökonomische Synergieeffekte erzielen. In jedem Fall aber entstünde ein sachliches, einheitliches, zeitgemäßes Produkt:

<sup>79</sup> Ebd., 354.

„An Stelle individualistischer Künstelei, die doch dem über-individuellen Charakter des Buches zu tiefst widerspricht, tritt eine überpersönlich-sachliche Montage des Buches, die wie jede Montage erst möglich wird, wenn die Elemente genormt sind.“<sup>80</sup>

Diese Zielsetzung erklärt den Nachdruck, mit dem Behne auf seinem Konzept insistiert hatte: Der Aufsatz in Wasmuths Monatsheften proklamierte nicht nur eine dem modernen Leben angemessene Sachlichkeit – er repräsentierte diese Sachlichkeit auch. Tatsächlich erprobte Behne hier erstmals jenen Typ einer bildbasierten Publikation, den er ansatzweise in „Neues Wohnen, Neues Bauen“ (1927), vor allem aber mit „Eine Stunde Architektur“ (1928)<sup>81</sup> weiterentwickeln sollte.

Dass diese Vorstellungen einer „sachlichen“ Architektur, die sich über „sachliche“ Gegebenheiten – dazu zählten nach Behne insbesondere Kriterien wie Standort, Material, Konstruktion, Grundriss, Lichtverhältnisse, Funktion – definiert, unvereinbar waren mit dem Konzept, das Hegemann vertrat, liegt auf der Hand; ließen sie doch weder für übergeordnete Gestaltungsgesetze noch für eine überzeitlich gültige Formensprache Raum. Und weil Bauten nur dann „schön“ waren, wenn sie den Bedürfnissen der Gegenwart entsprachen, erledigte sich mit der Frage nach der Form auch die Frage nach dem ästhetischen Geschmacksurteil. Die Schwachstellen dieser Argumentation sind nicht zu übersehen. Die auf Wilhelm Worringer rekurrierende Psychologisierung des Dekors funktionierte nur auf Basis einer höchst suggestiven Bildauswahl. Auch der Kausalbezug zwischen Schönheit und Sachlichkeit blieb eine Behauptung, wie das teleologische Modell insgesamt eine Glaubensfrage war, wie Behne selbst wenig später erkennen musste.<sup>82</sup> Hegemann ging in seiner Kritik allerdings mit keinem Wort auf die problematischen Punkte des Konzepts ein, sondern zog sich auf sein Richtig-Falsch-Schema zurück. Schon in seinem Vorabverriss hatte er erklärt, dass er die „Frage des guten Geschmackes“ für „höchst ‚modern‘“ und den „Niedergang“ der Architektur für eine Folge mangelnder Geschmacksbildung halte. Mehr noch: Es sei „eines der Hauptleiden der deutschen Baukunst [...], daß es vorläufig bei uns noch sehr wenige erzogene Augen gibt, die sich die Mühe nahmen, schwarz von weiß unterscheiden zu lernen.“<sup>83</sup> Auch jetzt versuchte er, Behnes Glaubwürdigkeit zu unterminieren, indem er dessen Urteilsfähigkeit in Zweifel zog. Um das (aus seiner Sicht) „Widerspruchsvolle von Dr. Behnes Kritik“ deutlich zu machen, zitierte er einzelne Passagen aus Behnes unpubliziertem Leserbrief zur „Schreckenskammer“. Wie, so Hegemann, könne man Hoffmann verdammen und zugleich für de Klerk und Hendrik Berlage sprechen, wie Bonatz’ soeben vollendeten Turm des Stuttgarter Hauptbahnhofs in Wasmuths Monatsheften an den Pranger stellen und gleichzeitig in Heinrich de Fries’ Folge der Bausteine den Turm der Amsterdamer Börse als „verehrungswürdig“ bezeichnen?<sup>84</sup> Die Zitate sind aus dem Zu-

80 Behne, Buch, 371. Der Aufsatz spricht gegen die von Kai Gutschow (leider ohne Nachweis) vertretene Überzeugung, dass das Layout des Hoffmann-Artikels von El Lissitzky gestaltet wurde: Gutschow, Behne, 513.

81 Behne, Neues Wohnen; ders., Eine Stunde Architektur. Behne veröffentlichte den Hoffmann-Aufsatz noch einmal in gekürzter Form – ohne Berlin-Bezug und mit reduziertem Bildmaterial – Behne, Warum nicht schön?

82 Zur Kritik vgl. Bushart, Behne, 55–59.

83 Hegemann, Vergleiche, Fragen und Reisenotizen, 244. Hier paraphrasiert Hegemann einmal mehr Ostendorf, der sich im Vorwort zu den „Sechs Büchern zum Bauen“ über die vorherrschende „vollständige Urteilslosigkeit in architektonischen Dingen“ beklagt: Ostendorf, Einführung, Vorwort.

84 Vgl. Behne, Blick über die Grenze. Hegemann revidierte wenig später seine Meinung sowohl in der Angelegenheit Hoffmann wie in der Angelegenheit Bonatz: 1927 benannte er städtebauliche Fehlentscheidungen unter Hoffmann, die er freilich mit dem Hinweis entschuldigte, dieser sei ein Opfer der Verhältnisse gewesen (Hegemann, Berliner Neubauten) und gestand 1928, Probleme mit dem Turm des Stuttgarter Bahnhofs zu haben (Hegemann, Nachwort, 158).

sammenhang gerissen und lassen sich nur bedingt verifizieren: Dass Behne de Klerk gelobt hat, geht aus den veröffentlichten Briefstellen keineswegs hervor, und in dem Bausteine-Aufsatz „Blick über die Grenze“, in dem unterschiedliche politische Systeme in Relation zum baukünstlerischen Schaffen gesetzt werden, ist Berlage zwar mit Abbildungen von der Börse vertreten, wird aber im Text nicht genannt. Ein Versehen war das mit Sicherheit nicht. Vielmehr führte Hegemann im freien Umgang mit Behnes Aussagen die Autorität vor, die ihm durch Wasmuths Monatshefte zugewachsen war und die für seine Sache zu nutzen er fest entschlossen war.<sup>85</sup> Ob Behne Einspruch gegen die Entstellung seines Aufsatzes erhob, ist nicht bekannt, wohl aber, dass er sich gegen die selektive Wiedergabe seines Leserbriefs wandte.<sup>86</sup> Erneut ignorierte Hegemann den Wunsch nach Abdruck, um einen einzelnen Satz als Rechtfertigung seines Handelns heranzuziehen: Behne wies darauf hin, dass er nicht beabsichtigt habe, „die Amsterdamer Schule oder Berlage oder irgend einen Künstler einer sachlichen Kritik zu entziehen“ und sein Protest lediglich gegen die „Art der hier geübten Kritik“ gerichtet sei – die aber ja andere Leser durchaus goutiert hätten.<sup>87</sup>

## V. „Scheidung der Geister“

Zu diesem Zeitpunkt hatte Hegemann schon die nächste Runde seines Kreuzzugs gegen die Moderne eingeläutet. In einem ebenfalls im August-Heft erschienenen Aufsatz über die Brüder Auguste und Gustave Perret löste er den seit Jahren schwelenden Streit zwischen Henry van de Velde und Auguste Perret um die Urheberschaft am Théâtre des Champs-Élysées<sup>88</sup> auf sehr eigenwillige Art, indem er van de Velde vom entwerfenden Architekten zum Handlanger degradierte:

„Es ist erwähnenswert, daß damals van de Velde vorübergehend Mitarbeiter der Gebrüder Perret war und daß er Anspruch auf die geistige Urheberschaft von gewissen Teilen nicht nur dieses Theaters, sondern auch des Ausstellungstheaters von 1925 erhebt [...] Mir gegenüber hat Auguste Perret die Ansprüche van de Velde auf das entschiedenste abgelehnt. [...] In die Einzelheiten solcher Meinungsverschiedenheiten einzudringen ist schwierig; fruchtbarer ist es, die fertige Leistung zu beurteilen und zu studieren.“<sup>89</sup>

Dies war eine als Nebenbemerkung getarnte Kampfansage: Wie Berlage für die niederländische, so spielte van de Velde für die deutsche Architekturavantgarde die Rolle eines Wegbereiters: Der Künstler hatte mit seiner Forderung nach einem ausschließlich der Gegenwart verpflichteten Stil, die er seit 1901 mehrfach variierte, die Lösung von historistischen Formvorstellungen nicht nur für die angewandte, sondern für alle Künste denkbar gemacht und im Werkbundstreit 1914 jene auf schöpferischer Individualität beharrende Gruppe angeführt, zu der sich beispielsweise auch Gropius und Bruno Taut bekannten. Perrets Po-

85 Hegemann, Dr. Behne, 358. Hegemann selbst wies darauf hin, dass der Brief die „Bitte um Veröffentlichung“ enthalten habe: ebd.

86 Das geht aus einem Brief an Oud hervor, in dem Behne berichtet, er habe gegen die „Anpöbelung“ Berlages protestiert, „mit dem Erfolge, daß H. mein Schreiben völlig entstellt abdruckte – und die von mir geforderte Berichtigung hat er wiederum gegen die Verabredung stillschweigend abgeändert!“ Brief vom 19.12.1925; LM-O. 415B.1/2.

87 Hegemann, Nochmals die Amsterdamer Schreckenskammer, 494.

88 Zur Debatte Freigang, Perret, 112–116.

89 Hegemann, A. und G. Perret, 324–325.



**Abb. 6** Werner Hegemann, Bildkommentare zu Theo van Doesburgs Aufsatz „Die neue Architektur und ihre Folgen“

sition kritiklos zu übernehmen, hieß, die historische Bedeutung van de Veldes in Frage zu stellen. Hegemann setzte sogar noch einmal nach, als ihn die ersten kritischen Zuschriften erreichten. Nun sprach er van de Velde sein Künstlertum ab<sup>90</sup> und erklärte ihn zum Hauptschuldigen an der unheilvollen Abkehr von der Tradition. Dass seine Bauten im Rückblick nur mehr „lächerlich“ wirkten, war ihm Beleg, dass eine Gestaltung jenseits etablierter Modelle notwendigerweise in die Irre führen musste:

„Wenn je ein Glaube sich als heillosen Wahn erwies, so ist es der Glaube van de Veldes und seiner zahllosen bewußten und unbewußten Nachahmer, ein ‚neuer Stil‘ könne unabhängig von der Tradition aus der ‚Vernunft‘ oder gar der ‚Moral‘ geschaffen werden. [...] Van de Velde hat sich m. E. geirrt, als er glaubte, wir müßten mit der Tradition brechen. Die Dänen und die führenden Amerikaner dagegen haben m. E. richtig erkannt, daß es gerade die Tradition ist, die wir pflegen und reinigen müssen und daß unsere schärfste Abwehr nicht der Tradition, sondern jeder Entweihung und jedem verständnislosen Gebrauch der Tradition gelten muß.“<sup>91</sup>

Um deutlich zu machen, dass die Kritik auch auf alle „Nachahmer“ zu beziehen war, verband Hegemann seine Attacke gegen van de Velde wie beiläufig mit dem Aufsatz Theo van Doesburgs über „Die neue Architektur und ihre Folgen“.<sup>92</sup> Van Doesburg hatte im Februar

90 „Van de Velde ist ein Mann ohne Augen, und doch möchte er ein Künstler sein. Ein Unglück!“ Hegemann, Van de Velde, 522.

91 Ebd.

92 „Daß Herr van Doesburg im vorausgehenden Aufsatz keine Erwähnung van de Veldes tut, muß jeden in Erstaunen setzen, der die nahe Verwandtschaft der van Doesburgschen Ansichten zu den 25 Jahre älteren

1925 in einem Berliner Vortrag seine Vorstellungen von einer „formlosen“ Architektur entwickelt, die sich, „den Funktionen des Lebens entsprechend, logisch von innen nach außen entwickeln wird.“<sup>93</sup> Obwohl er den Künstler auf dieser Basis zur Publikation des Textes aufgefordert hatte – möglicherweise, weil er sich eine scharfe Attacke gegen die Amsterdamer Schule erhofft hatte – distanzierte sich Hegemann auch hier im vorangestellten Editorial von seinem Autor. Zwar behauptete er grundsätzliche Zustimmung, benannte dann aber lauter schwerwiegende Differenzen, vor allem die Frage der Form betreffend.<sup>94</sup> Im Text machte er seine Zweifel an einzelnen Argumenten durch in Klammern gesetzte Fragezeichen deutlich. Zugleich funktionierte er die Bildbeispiele zu einer Kommentarspalte um, indem er sie durch suggestive Unterschriften zu „Gegenbeispielen“ gegen van Doesburgs Argumentation machte. Gerade die gemeinsam mit Cornelis van Eesteren entwickelten Kontra-Kompositionen und Projekte kamen dabei schlecht weg: Sogar Otto Wagners Kassenhalle der Wiener Postsparkasse zeige noch mehr „Haltung“ als der Entwurf für die Farbgestaltung der Halle der Amsterdamer Universität<sup>95</sup> [Abb. 6]. Im Grund fiel das Gesamturteil, ungeachtet aller Sympathiebezeugungen, vernichtend aus. Es galt nicht nur van Doesburg, sondern aller Programmatik, die nicht jener architektonischen Praxis verhaftet war, die Hegemann für sich selbst behauptete.<sup>96</sup> Behne, durch einen Professorentitel zum akademischen Theoretiker „geadelt“ (für van Doesburg musste ein Dokortitel reichen), fungierte in diesem Zusammenhang einmal mehr als Repräsentant der fehlgeleiteten „Anderen“:

„Herr van Doesburg scheint mir fast zu derselben Klasse von Architekturkritikern zu gehören, wie etwa Professor Adolf Behne, der hier neulich [...] ganz ohne Scheu (vielleicht sogar nicht ohne Stolz) bekannte, daß er keinen wesentlichen Unterschied zwischen Bramante und Raschdorff erkennen könne [...]. Wer weniger leichten Sinnes urteilt und vielleicht besser (!) sehen kann, wird m. E. gerade einen grundlegenden Unterschied in der ‚künstlerisch-architektonischen Begabung der Bauenden‘ finden, für jeden, dem – anders als Herrn van Doesburg – ‚das Architekturproblem‘ eben gerade nicht ‚ein wissenschaftliches Problem‘ ist, wer also in der Form das Ziel, ja das vornehmste Ziel bildender Kunst (und gerade im formalen Ausdruck des Zwecks ein vornehmstes Ziel der Baukunst) sieht, dem werden auch die von Dr. van Doesburg gewählten und im folgenden von der Schriftleitung gegeneinandergestellten Beispiele nicht als eine einheitliche Masse erscheinen, sondern er wird [...] eine ganze Anzahl der hoffnungslos verschrobensten Kasteleien erblicken, die auch das wohlmeinendste Spintisieren ihrer Verfasser m. E. niemals in den Rang baukünstlerisch ernst zu nehmender Gedanken erheben wird.“<sup>97</sup>

Erneut protestierte Behne, diesmal gegen den Angriff gegen van de Velde wie gegen die Demontage van Doesburgs und die Nennung seines Namens, um sich sogleich wieder mit

Lehren van de Veldes bemerkt.“ Ebd. Hegemann nahm hier u.a. auf Henry van de Veldes 1925 im Wasmuth-Verlag erschienenen Band „Der neue Stil in Frankreich“ Bezug, in dem der Künstler die Jugendstilphase durchaus kritisch reflektierte: Van de Velde, *Der neue Stil*, 6–7.

93 Van Doesburg, *Die neue Architektur*, 508.

94 Hegemann, Vorbemerkung der Schriftleitung, 503.

95 Hegemann, Bildkommentar, 513.

96 Die Formulierung ist so gewählt, dass sie Interpretationsspielraum lässt: „Daß gerade ein Architekt in mancher Hinsicht von den van Doesburgschen Folgerungen abweichen muß, wird niemand bezweifeln, der im folgenden liest, daß z. B. gerade ‚Formlosigkeit‘ als wesentlich für die van Doesburgsche Architekturauffassung erklärt wird, oder daß gerade die Symmetrie (wirkliche oder scheinbare) abgelehnt wird [...]“ Ebd., 503.

97 Ebd., 503–504.

Hegemanns personalisierter Strategie konfrontiert zu sehen. Hegemann nämlich schickte ihm nicht nur die Abschrift eines privaten Briefes von Perret, der vollste Zustimmung zu beiden Artikeln äußerte,<sup>98</sup> sondern bat auch darum, einen Passus aus dem Protestbrief abdrucken zu dürfen, in dem Behne grundsätzlich Verständnis für eine „mit weitherziger Klugheit vertretene konservative Gesinnung“ geäußert hatte – allerdings verbunden mit dem Hinweis, dass es Hegemann an eben dieser Tugend fehlen lasse: „Ich fürchte, Sie werden das Gute, das Ihnen zweifellos vorschwebt, auf diesen Wegen nicht fördern. Sie stärken nicht das gesunde Gefühl für Tradition, sondern schwächen es.“<sup>99</sup> Auf den Nachsatz ging Hegemann nicht ein, sondern interpretierte die Formulierung großzügig als Zustimmung zu seinem Vorgehen, das ja doch lediglich unterschiedliche Haltungen abbilde:

„Aus diesem Satze ersehe ich, wie sehr Sie die Schwierigkeiten würdigen, mit denen wir alle kämpfen müssen. Dabei tun wir uns vielleicht nur allzu leicht und oft gegenseitig Unrecht. Wir brauchen uns kein Geheimnis daraus zu machen: Sie halten mich für reaktionär, ich halte Sie für urteilslos. Hoffentlich haben wir nicht beide Recht.“<sup>100</sup>

Für Behne aber war nun endgültig die Grenze des Erträglichen überschritten. Er teilte Hegemann mit, dass er angesichts der Willkür, mit der seine Aussagen entstellt und seine Berichtigungen zitiert oder unterdrückt würden, nicht mehr bereit sei, die Auseinandersetzungen fortzuführen.<sup>101</sup> Stattdessen suchte er nach Verbündeten unter den befreundeten Architekten. Ende Dezember fragte er bei Oud an, ob sich dieser einem Protest „gegen diese Art der v. d. Velde Kritik beim Verlage“ anschließen würde: Er selbst werde außerdem noch „Gropius Mendelsohn Taut auffordern“.<sup>102</sup> Obwohl durchaus zum Kreis der van de Velde-

98 Als Begründung gab Hegemann an: „Da Sie meines Wissens Perret hochschätzen, würde ich mich freuen, wenn Sie Perret's Urteil als Alibibeweis für mich gelten lassen wollten, wenn Sie wieder einmal Reaktionäre suchen.“ Brief an Behne vom 23.12.1925; ABA-01-108/2; das Schreiben, auf das Hegemann hier reagiert, ist nicht erhalten. Behne wiederum teilte Oud den Wortlaut des Perret'schen Briefes mit: „Hegemann schickte mir eine Stelle aus einem Briefe Perrets auf den er sehr stolz zu sein scheint. In diesem Briefe bezeichnet Perret die Feststellungen v. d. Velde's als ‚attaques des bavards comme van de Velde‘. Herr Hegemann findet es offenbar sehr pikant, mir noch eine andere Stelle aus dem Brief Perrets mitzuteilen: ‚Quant à Doesburg je le considère comme un autre van de Velde – c'est un peintre fantaisiste ignorant.‘ Gleich wie man zu Doesburg steht: ihn zu einem Beitrage auffordern, in einer Vorbemerkung hofieren, gleichzeitig ihn schulmeistern und dann privatim mit Wonne diesen Perret-Brief ausnützen – das erscheint mir als der Gipfel anständiger Redaktionsführung.“ Brief vom 31.12.1925; LM-O. 415B.1/2. Hegemann nutzte Perrets Äußerung allerdings nicht nur in der privaten Korrespondenz, sondern druckte sie auch in der Zeitschrift ab, allerdings in freier Übersetzung, die das Zitat für sein eigenes Praktiker-Dogma passender machte: „Was van Doesburg betrifft, so erscheint er mir als ein anderer als van de Velde, er ist ein Maler, der von der Architektur nichts versteht.“ Zit. nach: Hegemann, Über van Doesburg, 80. Im nächsten Heft korrigierte er den falschen Satzbezug und nutzte die Gelegenheit, um noch einmal nachzuschieben: „A. Perret fügte bezeichnenderweise dieser Äußerung noch folgendes hinzu: ‚Ich rechne van de Velde und van Doesburg zu den schlimmsten Feinden der Kunst. Diese Leute wollen der Kunst durch eine Formel den Garau machen und verlangen, daß man diese von ihnen erfundene Formel ernstnimmt.“ N.N. (Hegemann), Perret über van de Velde, 128.

99 Zit. nach dem Brief Hegemanns an Behne, 23.12.25; ABA-01-108/2.

100 Ebd.

101 „Sind Sie, sehr verehrter Herr Hegemann, sich wirklich nicht bewußt, daß Sie, nun zum dritten oder vierten Male, aus meinen Sätzen so ungefähr das genaue Gegenteil ihres Sinnes machen? [...] Ihre Behauptungen über mich sind einfach falsch, widersprechen den offenbaren Tatsachen. Soll ich nun wirklich jedesmal eine Berichtigung loslassen? endlose Briefe wechseln und doch am Ende eine neue Willkür erleben? Sie werden es mir nicht verübeln, wenn ich mich nach meinen Erfahrungen nicht entschließen kann, meine Zustimmung zum Abdruck jenes Satzes aus meinem Briefe zu einem mir ganz unbekanntem Zwecke zu geben – wobei ich bemerke, daß mir Ihre Methode, mit ‚Personen‘ zu arbeiten, am liebsten Person gegen Person auszuspielen, völlig gegen das Gefühl geht.“ Brief Behne an Hegemann (Abschrift), 31.12.1925; LM-O. 415B.1/2.

102 Brief Behne an Oud, 31.12.1925; LM-O. 415B.1/2. Erstmals kommt der Plan eines Protests in dem Brief vom 19.12.1925 zur Sprache: LM-O. 415B.1/2.

Verehrer gehörend, reagierte Oud ausweichend – wohl, weil er es sich nicht mit Hegemann verderben wollte, dessen Wohlwollen ihm Aufmerksamkeit sicherte und dessen Kritik an van Doesburg er vorbehaltlos teilte.<sup>103</sup> Behne gegenüber argumentierte er, dass man Polemiken dieser Art nicht zu viel Gewicht beimessen dürfte. Schließlich wisse jeder um die Leistungen van de Velde.<sup>104</sup> Hegemann wiederum, von Oud über die Pläne der deutschen Kollegen informiert, begrüßte in den Monatsheften die geplante Aktion als Teil einer längst überfälligen Reinigung des Kunstbetriebs: Sie werde „vielleicht den Anfang einer erfreulichen Scheidung der Geister bedeuten.“ Im gleichen Atemzug attestierte er den Protestierenden – und hier war natürlich in erster Linie Behne gemeint – modernistische Verblendung:

„Was den Ton anbetrifft, in dem van de Velde kritisiert werden muß, so hat sich die Schriftleitung selbst die größte Zurückhaltung auferlegt. Daß auch einige Kollegen, die etwas kräftigere Töne anschlügen, hier zu Worte kamen, durfte nicht verhindert werden, wenn ein getreues Bild des gegenwärtigen Standes der Dinge gegeben werden sollte. Die Stimmen, die sich plötzlich für einen möglichst zarten Ton zu Ehren van de Velde einsetzen, gehören Leuten, die weniger klares Urteil als den unklaren Willen besitzen, unter allen Umständen ‚modern‘ zu sein. Sie halten van de Velde auch heute noch für modern. Wenn sie etwas bekämpfen, was sie nicht für gerade ‚modern‘ halten, haben gerade diese Leute sich eines zarten Tones am allerwenigsten befleißigt.“<sup>105</sup>

## VI. Boykottmaßnahmen

Die „erfreuliche Scheidung der Geister“ allerdings entwickelte ihre eigene Dynamik. Auf Mendelsohns Vorschlag kamen die angesprochenen Architekten überein, statt zum Protest zum Boykott aufzurufen und den Monatsheften keine Texte und kein Abbildungsmaterial mehr zu überlassen. Schon Ende Dezember konnte Behne Oud berichten, dass Mendelsohn, Gropius, Scharoun, Häring und Rading sich beteiligen wollten, mit dem Hinweis, er habe „andere Herren [...] noch nicht gefragt.“<sup>106</sup> Besonderen Wert legte er auf die Feststellung, dass es bei der Aktion nicht um Hegemanns Überzeugungen gehe, sondern vor allem um die Verächtlichmachung seiner Gegner:

„Es liegt natürlich ganz fern Hegemann in eine bestimmte Richtung zu zwingen – aber er soll sich wie ein anständiger und redlicher Mensch benehmen. [...] Wenn Hegemann überzeugt ist, daß Perret im Rechte ist, so wäre dagegen auch nichts zu sagen. Aber mich empört diese unverschämte Art, über Männer, denen wir einiges verdanken, zu schreiben, als wären es kleine Pinscher – und gleichzeitig den dümmsten Kram zu beweihräuchern.“<sup>107</sup>

Obwohl Behne versicherte, dass der Protest „nur dem Tone Hegemanns“ in der Angelegenheit van de Velde gelten solle, hatten die meisten Beteiligten auch persönliche Gründe, sich zu einer gemeinsamen Aktion zusammenzufinden. Rading war mit Hegemann über eine Rezension über dessen Buch „Amerikanische Architektur“ so in Streit geraten, dass

103 Vgl. Taverne, Wagenaar und de Vletter, *Lonely Explorations*, 32.

104 Brief Oud an Behne vom 14.01.1926; BHA BAB-44. Zum Verhältnis zwischen Oud und van de Velde Taverne, Wagenaar und de Vletter, *Lonely Explorations*, 29–30.

105 Hegemann, *Über van Doesburg*, 80.

106 Brief Behne an Oud, 21.01.1926; LM-O. 415B.1/2.

107 Ebd.

er sich zu einer Entschuldigung genötigt sah.<sup>108</sup> Mendelsohn trug Hegemann nach, dass dieser sich nicht nur in den Auseinandersetzungen um den Herpich-Bau geweigert hatte, einen Aufruf für die Unterstützung der von baupolizeilichen Einsprüchen bedrohten Umbaumaßnahmen zu unterzeichnen, sondern in der Folge auch einen persönlichen Brief gemeinsam mit einem Schreiben Mendelsohns in der Zeitschrift *Der Städtebau* abgedruckt hatte – offensichtlich ohne vorherige Rücksprache mit dem Architekten.<sup>109</sup> Scharoun und Häring fielen unter die „Romantiker“-Kategorie, die Hegemann geflissentlich ignorierte.<sup>110</sup> Behne schließlich musste fürchten, als Autor aus den Monatsheften verdrängt zu werden. Lediglich Gropius hatte wohl keine eigene Aktie in der Angelegenheit. Er nahm, wie er freimütig bekannte, die Monatshefte ohnehin nicht mehr zur Kenntnis.<sup>111</sup>

Zunächst blieb es bei Absichtserklärungen der Boykotteure; noch im Februar stimmte Mendelsohn der Bitte Hegemanns zu, den bereits in der Zeitschrift *Wendungen* publizierten Aufsatz „Frank Lloyd Wright“ in den Monatsheften erneut abdrucken zu dürfen – allerdings unter der Bedingung, dass es keine Eingriffe von Seiten der Schriftleitung geben würde.<sup>112</sup> Der Text beschrieb zwar den Konflikt zwischen den Traditionalisten und Modernisten aus der Perspektive des überzeugten Neuerers, ließ sich aber durchaus als Angebot zur Versöhnung lesen: Während die Klassizisten „die Form als das Primäre“ suchten und in ihrer Orientierung an der Vergangenheit wenig Kühnheit zeigten, sei für die Moderne die Form das Ergebnis einer (nicht immer geradlinig verlaufenden) Suche nach elementarer Gestaltung. In letzter Konsequenz führten aber weder Stillstand noch Experiment zum Ziel, sondern nur das Bekenntnis zur eigenen Zeit. Der Klassizist könne sich auf Dauer nicht dem Neuen entziehen und der Modernist nicht auf eine Absicherung seiner Ergebnisse verzichten:

„Der erste also wird gezwungen, sich seiner historischen Form zu entkleiden – zur Nacktheit des Neuen, der zweite wird nackt geboren. Dann erkennen beide sich als gleicher Art. Unter dem Zwang unseres Lebens, unserer Zeit wird zeitgeboren, aus Material und Konstruktion die Form, der Stil, –“<sup>113</sup>

Hegemann hielt sich an die Vereinbarung mit Mendelsohn insofern, als der Text ohne Vorbemerkung erschien. Dafür veröffentlichte er einen wohl von ihm selbst stammenden, aber als Zuschrift seines Mitarbeiters Leo Adler getarnten Kommentar in der nächsten Nummer der Monatshefte. Wie bei van Doesburg und Behne ging es auch hier nicht um eine Diskussion, sondern um eine Zurechtweisung: Mendelsohns Argumentation sei unlogisch und „leider typisch für eine ganze Gruppe sogenannter Kunstschriftstellerei, die aufs schärfste abgelehnt werden muß, denn sie ist bloße Spiegelfechterei und erinnert an literarische Erzeugnisse der Inflationszeit, von denen wir hoffen, daß sie restlos der Vergangenheit angehören.“<sup>114</sup>

108 Zu den Auseinandersetzungen zwischen Rading und Hegemann vgl. Crasemann Collins, Hegemann, 162–163.

109 Hegemann, Berliner Stadtbaufrage, 156–157; vgl. auch Crasemann Collins, Hegemann, 174–177. Auf diese Affäre nahm Behne Bezug, wenn er an Oud schrieb, Hegemann habe es mit ihm „und mit Mendelsohn ebenso gemacht wie mit Doesburg“. Brief vom 21.01.1926; LM-O. 415 B.1/2.

110 In einer der wenigen Erwähnungen Scharouns bezeichnete Hegemann den Architekten als „wirre[s] Kraftgenie“: Hegemann, Chronik, 84.

111 Brief Gropius an Behne, 13.01.1926, BHA-BAB-22.

112 Crasemann Collins, Hegemann, 197.

113 Mendelsohn, Frank Lloyd Wright, 246.

114 Adler, F. L. Wrights neue Baukunst, 309.

Wenn es unter den betroffenen Architekten noch Unstimmigkeiten im weiteren Vorgehen gegeben hatte, dann waren sie nach diesem Vertrauensbruch ausgeräumt. Nun setzten sie nicht nur die Boykottmaßnahmen in Kraft, sondern trieben auch – darauf hat schon Crasemann Collins verwiesen – die Gründung des Ring voran.<sup>115</sup> Ziel waren gemeinsame Stellungnahmen, aber auch die Schaffung von Ausstellungs- und Publikationsmöglichkeiten – sei es durch die Gründung einer eigenen Zeitschrift, sei es durch die Etablierung eines Beilagenteils zur *Bauwelt*.<sup>116</sup> Genau betrachtet bedeutete dies einen Schulterchluss über alle Meinungsverschiedenheiten und Animositäten hinweg. Zwar hatte es immer wieder Versuche gegeben, sich in Gruppen oder „Baulogen“ zu organisieren, zuletzt in dem sogenannten Zehnerring, der die Keimzelle zum Ring bildete.<sup>117</sup> Nun aber entstand eine feste Struktur, mit Geschäftsstelle, Mitgliedsbeiträgen und einem Sekretär, der die Interessen der Mitglieder vertrat. In dieser, wie es in der Ankündigung heißt, „Gruppe Gleichgesinnter zur gemeinsamen Förderung ihrer idealen Ziele“<sup>118</sup> trafen sehr unterschiedliche Positionen aufeinander, die unter anderen Umständen kaum zusammengefunden hätte, angefangen bei den Neuerern der Vorkriegsjahre Peter Behrens, Heinrich Tessenow und Hans Poelzig über die Brüderpaare Taut und Luckhardt, das Architektenduo Gropius/Meyer oder Ludwig Mies van der Rohe bis hin zu Hans Scharoun, Hugo Häring und Ernst May. Die architektonische Moderne in Deutschland hatte damit, zumindest nach außen hin, eine gemeinsame Stimme gefunden, ließ sich aber nicht mehr aktiv auf die Diskussion mit Hegemann ein. Der wiederum kanzelte die Gruppe als „Literaten- und Architekten-Ring“, „Architektur-Literaten“ oder „Kollegen aus dem Literaturcafé“ ab, um die Praxisferne der Kontrahenten zu unterstreichen.<sup>119</sup> Letztlich aber forderte Hegemanns Strategie der klaren Verhältnisse einen hohen Preis. Zwar konnten Wasmuths Monatshefte steigende Abonnentenzahlen verbuchen, sich als Sprachrohr der konservativen Architektenschaft profilieren und den Blick auf internationale Positionen lenken, die in Deutschland sonst kaum wahrgenommen wurden. Gleichzeitig aber verloren sie für die deutsche Leserschaft ihre Funktion als Plattform für einen gruppenübergreifenden Informationsaustausch.<sup>120</sup> Auch Hegemanns Aktionen außerhalb der Monatshefte litten unter dem Boykott. Die Überblicksschau „Moderne Baukunst in Deutschland“ etwa, mit der Hegemann an seine internationalen Erfolge als Ausstellungsmacher anzuknüpfen versuchte, bildete, wie der Autor selbst einräumen musste, das Baugeschehen nur bedingt ab, weil die Ring-Mitglieder auf Betreiben Härings Leihgaben verweigerten.<sup>121</sup> Umgekehrt wurde Hegemann nicht zum Gründungstreffen des CIAM eingeladen, weil man ihn als „ennemi acharné du mouvement moderne“ betrachtete.<sup>122</sup>

115 Crasemann Collins, Hegemann, 197–200.

116 Vgl. das Schreiben der Brüder Luckhardt am 08.04.1926 an Peter Behrens und andere, das sich im Nachlass Hans Scharouns in der Berliner Akademie der Künste erhalten hat: <https://archiv.adk.de/objekt/2626815> (05.02.2024).

117 Joedicke, Anmerkungen, 153 und Anm. 17.

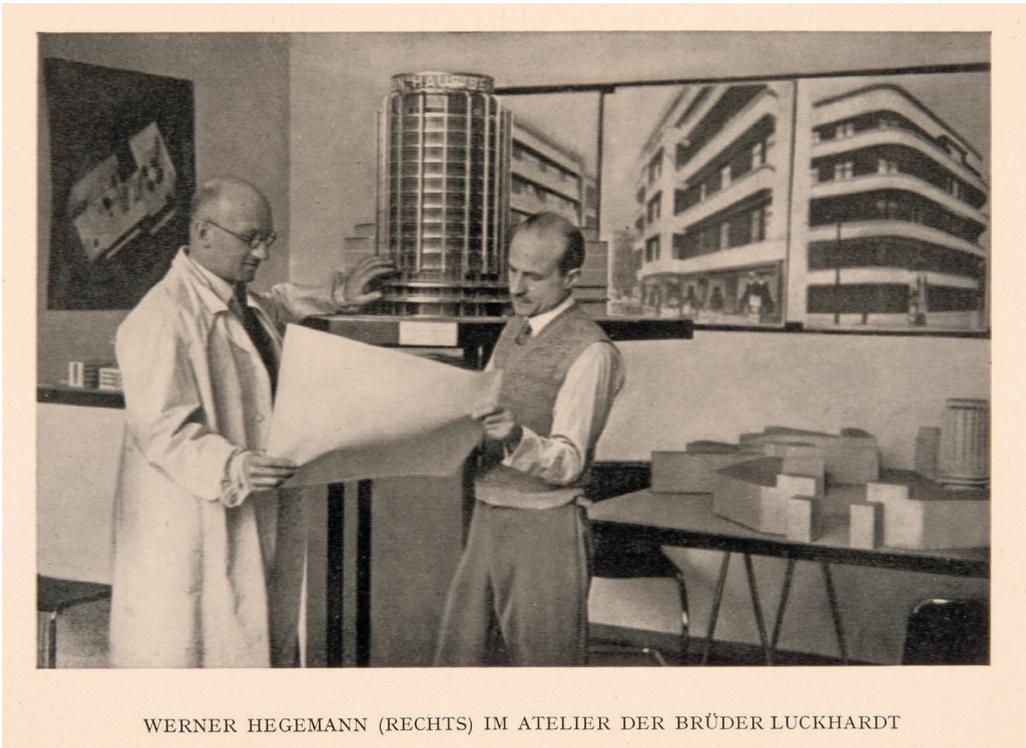
118 N.N., Architektenvereinigung, 225.

119 Hegemann, Stuttgarter Werkbundaustellung, 284 und 242. Ironischerweise variiert Hegemann hier den Begriff eines „Literaturarchitekten“, mit dem ihn der Herausgeber der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, Karl Scheffler, beschimpft hatte: N.N. (Scheffler), 80.

120 Crasemann Collins, Hegemann, 197–200.

121 Brief Hegemann an Hans Poelzig, 15.05.1928 (Durchschlag), BG-AS 184.615. Der Katalog nennt zwar Arbeiten von einzelnen Ring-Architekten, doch waren sie wohl nur mit bereits in Wasmuths Monatsheften publizierten Fotografien vertreten: Kat. Exhibition of Modern German Architecture. Ausst. Kat. The Architectural Association, London 1928. BG-AS 1584.608

122 Brief Gabriel Guevrekian an Hugo Häring, 21.05.1928, zit. nach Flick, Hegemann, 717.



WERNER HEGEMANN (RECHTS) IM ATELIER DER BRÜDER LUCKHARDT

**Abb. 7** Werner Hegemann im Atelier der Brüder Luckhardt vor dem Modell von Haus Berlin

## VII. Epilog

Erst Ende der 1920er Jahre näherten sich die Positionen insofern einander an, als die Gräben nicht mehr zwischen unterschiedlichen Auffassungen zur modernen Architektur verliefen, sondern zwischen nationalistischen und nicht-nationalistischen Erklärungsmodellen. Hegemann, der lange dem als Gegenorganisation zum Ring gegründeten Block positiv gegenübergestanden, die konservative Stuttgarter Schule unterstützt und Paul Schmitthenner 1929 ein ganzes Heft gewidmet hatte, wandte sich angesichts des Bekenntnisses von Schmitthenner und Schultze-Naumburg zum Nationalsozialismus von der Gruppierung ab.<sup>123</sup> In diesem Zusammenhang räumte Hegemann auch erstmals öffentlich einen Lernprozess ein, indem er auf den Vorwurf Schmitthenners, er stehe nicht zu seinen einstigen Überzeugungen, erwiderte: „Ein Kritiker, (und wohl auch ein ausführender Architekt) hätte vielleicht das Recht, in acht Jahren etwas hinzuzulernen, ohne den Vorwurf hören zu müssen ‚wider besseres Wissen‘ zu wirken.“<sup>124</sup> Tatsächlich hatte er sein Architekturideal schon vorher neu justiert [Abb. 7]. Über die Liste der Gratulant\*innen zu seinem 50. Geburtstag im Sommer 1931, die er stolz in den Monatsheften abdruckte, setzte er ein Foto,

<sup>123</sup> Ebd., 831–840 und 912–939. Vgl. Hegemann, Das Deutsche Wohnhaus, in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 16, 1932 und in: Bauwelt 23, 1932 sowie ders., Kunst versöhnt die Rassen, in: Der Abend 1932, BG-AS 1584.621

<sup>124</sup> Hegemann, Schmitthenner, 138.

auf dem er vor dem Modell des Turmhauses Haus Berlin von Wassili und Hans Luckhardt posiert, einem Bau also, mit seinem kreisrunden Grundriss, der verglasten Front und den vor die Fassade gestellten Stützen so ungefähr das Gegenteil des klassizistischen Architekturideals repräsentierte, das er einst zum Leitbild erhoben hatte.<sup>125</sup> Für ihn handelte es sich um eine wechselseitige Annäherung von Kritiker und Kritisierten.<sup>126</sup> Der Boykott allerdings hatte sich erst überlebt, als Hegemann für mehrere Monate nach Südamerika reiste und seine Entscheidungsbefugnisse beschnitten wurden. Während seiner Abwesenheit öffnete sich die Zeitschrift wieder für modernistische Positionen; auch Behne kehrte als Autor zurück.<sup>127</sup>

Ein letztes Mal führte der Kongress Das freie Wort, der am 19. Februar 1933 in den Krollischen Festsälen stattfand und sich die Verteidigung der Pressefreiheit, der Versammlungsfreiheit und der Lehr- und Redefreiheit auf die Fahnen geschrieben hatte, die einstigen Kontrahenten zusammen. An der Veranstaltung nahmen politische Verbände verschiedener Ausrichtung, Wissenschaftler\*innen sowie Künstler- und Schriftstellerverbände teil. Behne und Hegemann gehörten mit Walter Gropius, Martin Wagner, Martin Buber, Arnold Zweig und anderen zu dem von Albert Einstein, Heinrich Mann und Rudolf Olden ins Leben gerufenen „Initiativkomitee“; Behne war für die „Aussprache“ auf dieser Veranstaltung vorgesehen.<sup>128</sup> Die Versammlung wurde während der Rede des früheren preußischen Innenministers Wolfgang Heine über die Freiheit der Kunst aufgelöst. Für Hegemann, der sich prominent gegen Hitler positioniert hatte, wurde die Situation brandgefährlich; er reiste am 21. Februar in die Schweiz und von dort weiter ins New Yorker Exil. Auch viele der Ring-Mitglieder emigrierten in den folgenden Jahren – zum Teil, weil sie als Juden verfolgt wurden, zum Teil, weil sie als Vertreter der Moderne aus ihren Ämtern entlassen und von Aufträgen ausgeschlossen wurden. Behne blieb in Deutschland und zog sich, seines eigentlichen Themas und der Mehrzahl seiner Weggefährten beraubt, auf kunstgeschichtliche Publikationen zurück. Vor diesem Hintergrund enthält die gescheiterte Aktion in den Krollischen Festsälen auch eine tröstliche Botschaft: So verletzend und kontraproduktiv die Auseinandersetzungen um das „Dafür“ oder „Dagegen“ gewesen waren, so unversöhnlich sich die beiden Lager gegenüberstanden hatten, waren sie sich doch in einem einig: dass die freie Meinungsäußerung keinesfalls zur Disposition gestellt werden durfte.

125 N.N. (Hegemann), Glückwünsche aus aller Welt, 335–336; vgl. ferner: Ders., Luckhardts und Mendelsohns Neubauten.

126 Das geht aus Hegemanns Briefwechsel mit Ewald Wasmuth, dem Bruder Günther Wasmuths hervor. Wasmuth schrieb, er bemerke „mit Freude und halb mit Staunen wie Sie wirkten, wie Ihre kritischen Angriffe fruchtbar werden – und die Wirkung Ihrer Kritik Sie selber wieder wandelte, so dass der Kritiker und die Kritisierten sich einander näherten“ (Brief Wasmuth an Hegemann, 17.06.1931, BG-AS 1584.1012.164). Diese Beobachtung aufgreifend antwortete Hegemann: „Was Sie über die Annäherung zwischen Kritisierten und Kritikern sagen, scheint mir sehr treffend. Ich werde mir erlauben, Ihnen das nächste Heft von Wasmuths Monatsheften zu senden, aus dem Sie ersehen können, daß ich am 15. Juni mit Glückwünschen aus allen Lagern der Architektur überrascht wurde. Nur Poelzig scheint mir noch nicht verziehen zu haben, daß ich ihn zu seinem sechzigsten Geburtstag etwas geneckt habe.“ Brief Hegemann an Wasmuth, 20.06.1931, BG-AS 1584.1012.22). Hegemann hatte Poelzig in seiner Würdigung zum 60. Geburtstag als „Leiter einer extremistischen Architektengruppe“ bezeichnet: Hegemann, Kunst oder Kitsch.

127 Behne, Max Tauts Gewerkschaftshaus.

128 Hegemanns Namen taucht in der von der Presse veröffentlichten Liste des Initiativ-Komitees auf: N.N., Für die Grundrechte, 08.02.1933. In Hegemanns Nachlass haben sich Unterlagen zu der Versammlung erhalten: BG-AS 1584 313 bis AB 1585 313 321.

## Literaturverzeichnis

- Leo Adler, F. L. Wrights neue Baukunst und Mendelsohns neue Logik, in: WMB 10, 1926, H. 7, 308–309.
- Leo Adler und Werner Hegemann, Warnung vor „Akademismus“ und „Klassizismus“, in: WMB 10, 1927, H. 1, 1–27.
- Adolf Behne, Hochhäuser für Stuttgart, in: WMB 6, 1921/1922, H. 11/12, 377.
- Adolf Behne, Holländische Baukunst in der Gegenwart, in: WMB 6, 1921/22, H.1/2, 1–32.
- Adolf Behne, Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft, in: WMB 7, 1922/23, H. 1/2, 58–67.
- Adolf Behne, Hoffmann, Taut, Gropius, Merz, in: Die Weltbühne 20/1, 1924, H. 15, 471–473.
- Adolf Behne, Ludwig Hoffmann oder zum Thema Architektur-Kritik, in: WMB 9, 1925, H. 8, 352–357.
- Adolf Behne, Blick über die Grenze. Baukunst des Auslandes. Bausteine Nr. 2/3, hg. von Heinrich de Fries, Berlin 1925.
- Adolf Behne, Das moderne Buch und seine Montage, in: Typographische Jahrbücher 46, 1925, 368–371.
- Adolf Behne, Warum nicht schön? in: ABC. Beiträge zum Bauen 2, 1926, H. 3, 6–8.
- Adolf Behne, Der moderne Zweckbau, München/Wien/Berlin 1926.
- Adolf Behne, Neues Wohnen – Neues Bauen, Leipzig 1927.
- Adolf Behne, Eine Stunde Architektur, Stuttgart 1928.
- Adolf Behne, Max Tauts Gewerkschaftshaus in Frankfurt am Main, in: WMB 15, H. 11/12, 1931, 481–484.
- Magdalena Bushart, Adolf Behne, „Kunst-Theoretikus“, in: Dies. (Hg.), Adolf Behne, Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik, Berlin 2000, 10–88.
- Magdalena Bushart, Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930, in: Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell (Hg.), Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne, 2 Bde., Göttingen 2006, 547–595: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6255/> (05.02.2024).
- Magdalena Bushart, Geschäftsfreunde. J.J.P. Oud und Adolf Behne, in: Sjoerd van Faasen, Carola Hein und Phoebus Panigyrakis (Hg.), Dutch Connections. Essays on international relationships in architectural history in honour of Herman van Bergeijk, Delft 2020, 23–43.
- Christiane Casemann Collins, Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism, New York 2005.
- Theo van Doesburg, Die neue Architektur und ihre Folgen, in: WMB 9, 1925, H. 12, 503–518
- Dörte Dohl, Ludwig Hoffmann. Bauen für Berlin 1896–1924, Berlin 2004, 194–197.
- Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (München 1915), Neuauflage Dresden 2001, 29–31.
- Manfred Maria Ellis (= Werner Hegemann), Deutsche Schriften. Gesammelt in 3 Bänden von Werner Hegemann, 2. Auflage, Bd. 1, T. 1–3, Berlin 1924
- Caroline Flick, Werner Hegemann (1881–1936): Stadtplanung, Architektur, Politik – ein Arbeitsleben in Europa und den USA, München 2005 (Einzelveröffentlichungen der Brandenburgischen Historischen Kommission e.V., Bd. 84), 682.
- Christian Freigang, Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900–1930, München 2003.
- Antonia Gruhn-Zimmermann, „Das Bezwingen der Wirklichkeit“. Adolf Behne und die moderne holländische Architektur, in: Magdalena Bushart (Hg.), Adolf Behne, Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik, Berlin 2000, 117–145.
- Kai Gutschow, The Culture of Criticism. Adolf Behne and the Development of Modern Architecture in Germany, 1910–1914 (2005): [https://kilthub.cmu.edu/articles/journal\\_contribution/The\\_Culture\\_of\\_Criticism\\_Adolf\\_Behne\\_and\\_the\\_Development\\_of\\_Modern\\_Architecture\\_in\\_Germany\\_1910-1914/6076229](https://kilthub.cmu.edu/articles/journal_contribution/The_Culture_of_Criticism_Adolf_Behne_and_the_Development_of_Modern_Architecture_in_Germany_1910-1914/6076229), (05.02.2024).

- Werner Hegemann, Bildstrecke ohne begleitenden Text, in: WMB 5, 1922/23, H. 11/12, 323–354.
- Werner Hegemann, Chronik, in: WMB 8, 1924, H. 5/6, 196.
- Werner Hegemann, Bücherschau. Ostendorf und Theodor Fischer, in: WMB 8, 1924, H. 5/6, 193 – 194.
- Werner Hegemann, „Die Überwindung der Romantik im englischen Wohnhausbau.“ Reiseerinnerung und Buchbesprechungen, in: WMB 8, 1924, H. 7/8, 246–67.
- Werner Hegemann, Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst. Tut-Ench-Amun, Betrachtungen eines am Nil reisenden Baumeisters über die Trefflichkeit des Weimarer Bauhauses, der Spengler'schen Architekturphilosophie und der Ägyptischen Baukunst, in: WMB 8, 1924, H. 3/4. 69–86.
- Werner Hegemann, Dänischer Klassizismus, „Der Geist der Gotik“, „Die Antike als Schutzwehr gegen die Tradition“ und der Sieg des „Plagiats“, in: WMB 9, 1925, H. 5, 173–179.
- Werner Hegemann, Bildkommentar, in: Theo van Doesburg, Die neue Architektur und ihre Folgen, in: WMB 9, 1925, H. 12, 503–518.
- Werner Hegemann, Vergleiche, Fragen und Reisenotizen, in: WMB 9, 1925, H. 6, 240–252.
- Werner Hegemann, Aus der „Amsterdamer Schreckenskammer“, in: WMB 9, 1925, H. 5, 211-.
- Werner Hegemann, A. und G. Perret, Architekturen in Eisenbeton, in: WMB 9, 1925, H. 8, 323–331.
- Werner Hegemann, Bemerkung der Schriftleitung, in: Wasmuths Monatshefte 9, 1925, H. 4, 140.
- Werner Hegemann, Vorbemerkung der Schriftleitung, in: WMB 9, 1925, H. 8, 352.
- Werner Hegemann, Dr. Behne entschuldigt die Amsterdamer Schreckenskammer, in: WMB 9, 1925, H. 8, 358.
- Werner Hegemann, „Nochmals die Amsterdamer Schreckenskammer“, in: WMB 9, 1925, H. 11, 494.
- Werner Hegemann, Vorbemerkung der Schriftleitung, in: WMB 9, 1925, H. 12, 503.
- Werner Hegemann, Van de Velde, Chaos und die Dänen, in: WMB 9, 1925, H. 12, 518–523.
- Werner Hegemann, Vorrede, in: Hakon Ahlberg, Moderne Schwedische Architektur. Mit einer Vorrede von Werner Hegemann, Berlin 1925.
- Werner Hegemann, Eine wichtige Berliner Stadtbaufrage: Erich Mendelsohns Herpich-Umbau in der Leipziger Straße, in: Städtebau 20, 1925, H. 9/10, S. 156.
- Werner Hegemann, Die Frankfurter Zeitung über „Die Schweizer Stadt“ und „Wasmuths Monatshefte“, in: WMB 10, 1926, H. 1, 128.
- Werner Hegemann, Der Berliner Opernplatz und „WMB“ im Ausland, noch ein Frankfurter Beispiel, bei dem Gantner verteidigt wird, in: WMB 10, 1926, H. 6, 248.
- Werner Hegemann, Über van Doesburg und van de Velde, in: WMB 10, 1926, H. 2, 80.
- Werner Hegemann, Berliner Neubauten und Ludwig Hoffmann, in: WMB 11, 1927, H. 4, 185–197.
- Werner Hegemann, Nachwort über die Arbeiten von Bonatz und Scholer. Und: des Mittelalters!, in: WMB 12, 1928, H. 4, 153–165.
- Werner Hegemann, Stuttgarter Werkbundaustellung und Paul Schmitthenner, in: Die Horen 4, 1928, 233–242
- Werner Hegemann, Chronik, in: WMB 13, 1929, H. 2, 84.
- Werner Hegemann, Kunst oder Kitsch. Zu Ehren unserer Sechzigjährigen, in: WMB 13, 1929, H. 7, 265–272.
- Werner Hegemann, Luckhardts und Mendelsohns Neubauten am Potsdamer Platz, in: WMB 15, 1931, H. 5, 226–232.
- Werner Hegemann, Das Deutsche Wohnhaus, in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 16, 1932, H. 12, 559–566.
- Werner Hegemann, Das Deutsche Wohnhaus, in: Bauwelt 23, 1932, H. 46, 17.
- Werner Hegemann, Kunst versöhnt die Rassen, in: Der Abend (Vorwärts), 08.08.1932.
- Werner Hegemann, Antwort auf Paul Schmitthenner, in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 17, 1933, 138.

- Roland Jaeger, Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre, Berlin 2001.
- Jürgen Joedicke, Anmerkungen zum Werk Hugo Häring, in: Heinrich Lauterbach (Hg.), Hugo Häring, Schriften Entwürfe Bauten, Stuttgart 1965, 149–155.
- Gerhard Knoll, Wer ist, wer war Dr. Hegemann nicht? Anmerkungen zur Hegemann-Biographie von Caroline Flick, in: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 54, 2008, 293–306.
- Martin Kohlrausch. Rezension zu: Crasemann Collins, Christiane, Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism und Flick, Caroline, Werner Hegemann (1881–1936): Stadtplanung, Architektur, Politik – ein Arbeitsleben in Europa und den USA. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. Januar 2008; <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=21660> (05.02.2024).
- Wilhelm Kreis, Zuschrift, in: WMB 9, 1925, H. 5, 210–211.
- Erich Mendelsohn, Bauten und Skizzen, in: WMB 8, 1924, H. 1, 3–66.
- Erich Mendelsohn, Frank Lloyd Wright, in: WMB 10, 1926, H. 6, 244–246.
- N.N., Staatliches Bauhaus 1919–1923, Weimar/München 1923.
- N.N. (Max Taut), Neubau des Bürohauses des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes, in: WMB 8, 1924, H. 5/6, 163.
- N.N. (Werner Hegemann), Aus der Amsterdamer Schreckenskammer, in: WMB 9, 1925, H. 5, 147–151.
- N.N. (Werner Hegemann), Perret über van de Velde und Van Doesburg, in: WMB 10, 1926, H. 4, 128.
- N.N., Architektenvereinigung „Der Ring“, in: Die Form 1, 1926/26, H. 11, 225.
- N.N. (Karl Scheffler), Chronik, in: Kunst und Künstler 24, 1926, 78–81.
- N.N. (Werner Hegemann), Glückwünsche aus aller Welt, in: WMB 15, 1931, H.7, 335 – 336.
- N.N., BZ am Mittag Nr. 136, 15.6.1931.
- N.N., Für die Grundrechte des deutschen Volkes. Das „Freie Wort“. Ein Aufruf Albert Einsteins, Heinrich Manns und Robert Oldens, in: Welt am Abend vom 08.02.1933.
- Friedrich Ostendorf, Sechs Bücher vom Bauen, 3 Bde., Berlin 1913–1914.
- Friedrich Ostendorf, Sechs Bücher vom Bauen, Supplementband: Haus und Garten, Berlin 1914.
- Friedrich Ostendorf, Sechs Bücher vom Bauen, Bd. 2: Die äussere Erscheinung der einräumigen Bauten, Berlin 1914.
- Werner Oechslin, „Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform zu finden.“ Mißverständnisse des Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider (Hg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition, Stuttgart 1992, 29–53.
- Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten, 9 Bde., München 1901–1917.
- Ed Taverne, Cor Wagenaar und Martien DeVletter, Lonely Explorations along the Horizon of our Times. J.J.P. Oud and the Modern Movement, in: Dies. (Hg.), J.J.P. Oud 1890–1963. Poetic Functionalist. The Complete Works, Rotterdam 2001, 13–51.
- Henry van de Velde, Der neue Stil in Frankreich, Berlin 1925.
- Paul Westheim, Architektur in Frankreich: Le Corbusier-Saugnier, in: WMB 5, 1922/23, H. 3/4, 1922/23, 69–73.
- Paul Westheim, Zu den Bauten von W. Dudok, in: WMB 8, 1924, H. 3/4, 87.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 WMB 8, 1924, H. 3/4, 69; Abb. 2 WMB 8, 1924, H. 3/4, 86; Abb. 3 WMB 9, 1925, H. 4, 147; Abb. 4 WMB 9, 1925, H. 8, 356; Abb. 5 WMB 9, 1925, H. 8, 357; Abb. 6 WMB 9, 1925, H. 12, 513; Abb. 7 WMB 15, 1931, H. 7, 335.

Bernd Nicolai

## **Form und Inhalt oder vom Ende der Architekturgeschichte.**

### **Zur Problematik des Erweiterungsbaus des Kunsthauses Zürich von David Chipperfield**

#### **I. Einleitung**

Architektur- und Kunstgeschichte standen immer vor der Herausforderung der Gegenwart. Was sind die Maßstäbe, was die Möglichkeiten, die sie für zeitgenössische Analyse von Phänomen der Gegenwart über journalistische Kunst- und Architekturkritik herausheben? Adolf Behne hat darin für die Architekturgeschichte 1926 mit seinem wenig rezipierten Buch „Der moderne Zweckbau“ Maßstäbe gesetzt. Wiederentdeckt wurde es erst in den 1960er Jahren, als das Interesse an einer weiter gefächerten Geschichte der Bewegung der Moderne akut wurde.<sup>1</sup>

Angesichts der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Herausforderungen der Geisteswissenschaften im post-kolonialen Diskurs, die nicht selten in eine Indienstnahme für eine politische Agenda münden, erscheint es umso wichtiger, die möglichen Facetten einer Problemstellung aufzuzeigen, verschiedene Aspekte und Quellen auszuleuchten, um dann zu Schlussfolgerungen zu gelangen, die nachvollziehbar hergeleitet sind und über die sich die Leserschaft schlussendlich selbst ein Urteil bilden kann. In dem angedeuteten gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Prozess scheint die Kunstgeschichte und mit ihr die geisteswissenschaftliche Architekturgeschichte Gefahr zu laufen, unter die Räder zu kommen, marginalisiert zu werden oder sich gar selbst überflüssig zu machen. Ein Dilettieren „an den Rändern“, von einem auktorialen westlichen Standpunkt aus, desavouiert sie oftmals selbst. Dagegen haben jüngste Forschungen zur Islamischen Architektur oder zu Süd- und Mittelamerika wichtige Standards gesetzt.<sup>2</sup> Basierend auf einer dialogischen Auseinandersetzung, die den Adressaten eine Stimme verleihen, beschreiben sie koloniale Praktiken oder den normativen Charakter der Modernisierung als Rezeptionsphänomene.

Gleichzeitig droht bei diesem Prozess die Rolle Europas und Nordamerikas aus den Augen zu geraten, wo globale Standards gesetzt wurden, die bis heute den Kunst- und Architekturbetrieb bestimmen. Auch die Frage nach der Durchsetzung dieser Standards im globalen Norden mit all den normativen Setzungen, Friktionen und Binnenkolonisierungen der letzten vier Jahrhunderte steht im Raum.

Anhand des 2021 eröffneten Erweiterungsbaus des Kunsthauses Zürich sollen im Folgenden einige dieser aufgeworfenen Problemfelder diskutiert werden. Dies geschieht angesichts der anhaltenden Diskussion um den Inhalt des neuen Hauses mit der inkriminierten Sammlung Emil G. Bührle aufgrund ihrer Provenienzproblematiken, unter anderem aus (zwangsweise) veräußertem jüdischem Besitz.

1 Behne Zweckbau; vgl. Bushart, Adolf Behne.

2 Zum Beispiel Gharipour und Coslett, *Islamic Architecture Today*; Akcan, *Architecture in Translation*; Real und Gyger, *Latin American modern architectures*.

## II. Emil Georg Bührle und seine Sammlung

Als Leiter der Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon in Zürich führte der deutschstämmige Bührle seit den 1920er Jahren neben der Werkzeug- die Waffenproduktion als weltweites lukratives Geschäft ein. Seit den 1930er Jahren belieferte er in großem Stil auch NS-Deutschland und das faschistische Italien, aber auch in Lizenz die Alliierten. In den 1950er Jahren stieg er zu einem der wichtigsten Schweizer Waffenhändler auf. Brisant im Kontext des Kunsthauses ist seine Rolle als Sammler und Mäzen. Der Sammler Bührle erwarb ab 1936, dann vermehrt nach 1952, eine große Kollektion mit Schwerpunkt auf dem französischen Impressionismus und Werken von Cézanne und van Gogh, deren Provenienzen zu einem kleinen Teil auf jüdischen Vorbesitz zurückführen, von denen 13 Hauptwerke 1952 restituiert beziehungsweise von Bührle erneut erworben wurden.<sup>3</sup> Die brisante Mischung aus Kriegsprofiteur und Sammler machen angesichts der seit mehr als einem Jahrzehnt geführten Provenienzdebatte die Stellung der Sammlung so prekär, vor allem weil bis vor kurzem seitens der Eigentümerin, der Bührle-Stiftung, alles versucht wurde, diesen Konnex zu marginalisieren.<sup>4</sup>

Bis zu seinem plötzlichen Tod 1956 engagierte sich Bührle als Mäzen stark in der Zürcher Kunstgesellschaft und initiierte den ersten Erweiterungsbau. Durch die zweite Erweiterung, die jüngst durch David Chipperfield Architects realisiert wurde, wurde die umrissene Problematik der Sammlung mit ihren belasteten Provenienzen auf den Neubau übertragen, zumal die Sammlung Bührle von vornherein als integraler Bestandteil der Erweiterung gesetzt war, die jetzt provokativ als ein „trotziges Gravitationszentrum“ des Baus bezeichnet wird.<sup>5</sup> Ausgelöst durch die lückenhafte Dokumentation als Vorspann zur Neupräsentation im Erweiterungsbau 2021 und durch die als einseitig kritisierte Studie der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich im Auftrag der Stadt Zürich, geriet die Eröffnung des Neubaus mit der Sammlung Bührle im Oktober 2021 zu einem kommunikativen Desaster.<sup>6</sup> Dem konnte auch die als Gegenpol gedachte Kollektion des jüdischen Sammlers Merzbecher – Fauves, Nabis und Expressionismus – nicht entgegenwirken, zumal beide Sammlungen räumlich ganz getrennt sind und kein wie auch immer gearteter Dialog angestrebt wurde.<sup>7</sup>

Insgesamt stellt sich hier für den Museumsbau die Frage nach dem Spannungsfeld von Form und Inhalt, inwieweit die Form der Architektur im Verhältnis zu einer Konvention der Baugattung seit dem 19. Jahrhundert steht, beziehungsweise Ausdruck der musealen Konzeption ist? Kann die Architektur unter diesen Voraussetzungen gattungsspezifisch oder auch innerhalb des Œuvres von Chipperfield als ein eigenes Zeichensystem gelesen werden, oder diene sie primär städtebaulich der Komplettierung des vorhandenen Ensembles sowie der Aufladung und Überhöhung der Sammlungsbestände, des musealen Inhalts, im Sinne des „reinen“ Kunstgenusses?

3 Gloor, Die Sammlung Emil Bührle, 95–99.

4 Keller, Das kontaminierte Museum, 97–102; ders., Wer ist hier bei wem eingezogen?

5 Becker, Sammeln, 12; Gloor, Sammlung Bührle, 226; Keller, Das kontaminierte Museum, 152; zur Provenienzproblematik Buomberger/Magnaguagno, Schwarzbuch Bührle.

6 Keller, Wer ist hier bei wem eingezogen; Stahl, Geschichtsbilder, 1–8, vgl. Buomberger/Magnaguagno, Schwarzbuch Bührle; Gloor, Sammlung Bührle, vgl. Kriegsgeschäfte.

7 <https://www.kunsthau.ch/sammlung/private-sammlungen/merzbacher/> (10.02.2024).



Abb. 1 Kunsthhaus Zürich, Wettbewerb Erweiterung 2008, Siegerprojekt David Chipperfield Architects Berlin

### III. Geschichte

Die Planung einer Erweiterung des Zürcher Kunsthauses geht mehr als zwei Jahrzehnte bis in das Jahr 2001 zurück. Erste Konzepte mündeten 2008 in einen Wettbewerb, in dem die städtebauliche Komponente in Form eines vierten platzbeherrschenden Gebäudes am Heimplatz eine zentrale Rolle spielte, ebenso die Durchwegung zur alten Kantonsschule, die den Auftakt zur sogenannten Bildungsmeile mit ETH und Universität bildet. Diesen mit 214 Einsendungen international stark beachteten Wettbewerb gewannen im Rahmen eines weiteren eingeschränkten Wettbewerbs unter 20 Projekten Chipperfield Architects vor anderen renommierten Büros, wie Gigon/Gyger, Diener & Diener oder Miller & Maranta, aufgrund ihrer Architektursprache, der klaren Kubatur und dem besonderen Wert der Innenausstattung<sup>8</sup> [Abb. 1]. 2012 fand die Volksabstimmung über das immense Budget von 206 Millionen Franken statt. Erst drei Jahre später begann der Bau, verzögert durch private Einsprachen. 2017 stand der Rohbau, coronabedingt fand die Eröffnung 2021 statt.<sup>9</sup>

Der Bau hat jedoch neben der lokalen Zürcher Komponente eine globale Dimension. Er positionierte sich von Beginn an im Rahmen eines Diskurses um Museumsarchitektur des frühen 21. Jahrhunderts. Doch nicht nur das, er ist auch Teil des Prozesses, in dem Zürich zur globalen *Brand* und zum globalen Player aufsteigen sollte, dem „Millionenzürich“.<sup>10</sup> Damit wird deutlich, dass es wesentlich übergeordnete kulturpolitische und wirtschaftliche

8 Stadt Zürich, Wettbewerb Kunsthaus, 2008; Loderer, Baugeschichte, 58–59; Becker, Sammeln. Bauen, 9–10.

9 Loderer, Baugeschichte, 61; Becker, Sammeln, 11–12.

10 Loderer, Baugeschichte, 61; Keller, Das kontaminierte Museum, 58.

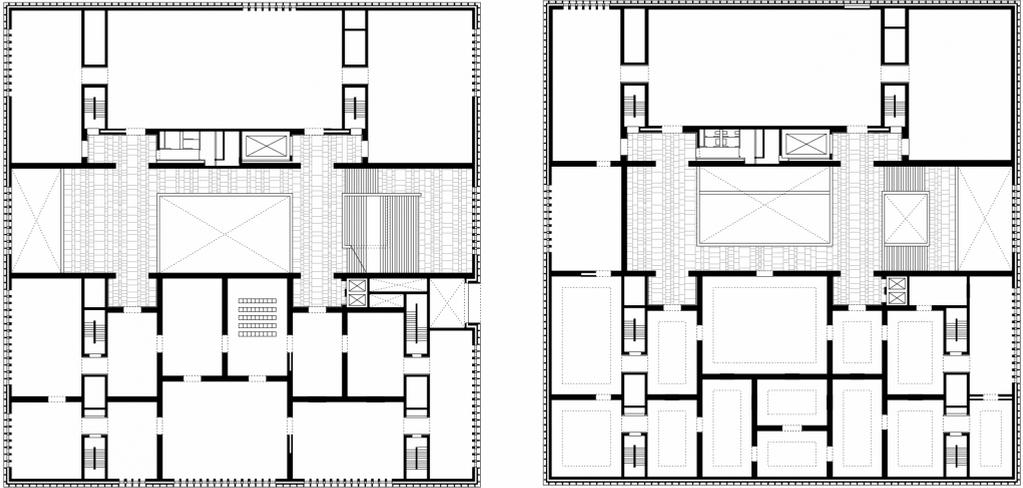


Abb. 2 Kunsthhaus Zürich, Erweiterung, Grundrisse 1. und 2. OG

Rahmenbedingungen sind, die Museumsprojekte mit globalem Anspruch bestimmen. Die Auftraggeberschaft umriss die Zielstellung folgendermaßen: „Für die Stadt steht die Kunsthaus-Erweiterung im Einklang mit den übergeordneten kulturpolitischen und städtebaulichen Interessen der Stadtentwicklung. Das Kunsthaus leistet einen wichtigen kulturellen Beitrag zur Positionierung Zürichs innerhalb der Metropolen dieser Welt.“<sup>11</sup>

Ohne Zweifel reiht sich die Architektur des neuen Kunsthauses Zürich damit in das Konzert der großen Projekte der globalisierten Museumsarchitektur unserer Gegenwart ein. Sie ist Teil einer globalen Museumsbaupolitik, die man mit Warnke als „repräsentativen Bauzwang“ umschreiben könnte, formal als *Signature-Architecture*, ideell als *Star-Architecture*, entworfen vom „Stararchitekten“ David Chipperfield. Diese Bauten verkörpern spätestens seit dem New Yorker Guggenheim Museum, mehr noch seit der Postmoderne, einen neuen Standard, von dem Anthony Vidler schon 1989 sagte: „all the burdens of signification [lies] on the architecture itself.“<sup>12</sup>

Auch wenn Chipperfield betont, dass das Kunsthaus ein durchaus konservativer Bau in der Museumstradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist – ähnlich der Dresdner Gemäldegalerie von Gottfried Semper mit dem kanonischen Enfilade-System und repräsentativem Treppenhaus oder den Reformbauten der Kunsthalle Mannheim und dem Kunsthaus Zürich – stellt er doch eine selbstbewusste Setzung dar, weit mehr als eine „bedeutungsvolle Beiläufigkeit“<sup>13</sup> [Abb. 2]. Es ist ein Bau von hoher repräsentativer Bedeutung, Repräsentation der Auftraggeberschaft (Zürcher Kunstgesellschaft, Stiftung Kunsthaus Zürich und Stadt Zürich) sowie des „Status der Institution und der Qualität der Sammlung“.<sup>14</sup>

11 Stadt Zürich, Wettbewerb Kunsthaus, 2008.

12 Vidler, *Losing Face*, 54; zu den Museumsbauten der Schweiz in Kürze Loderer, *Baugeschichte*, 60.

13 Christoph Felger, in: Chipperfield Architects, 23.

14 David Chipperfield, in: Chipperfield Architects, 9.



**Abb. 3** Kunsthhaus Zürich, Die Erweiterung (Mitte) im Ensemble mit dem Moserbau (rechts) und dem Bühler-Ausstellungsbau (links)

#### IV. Typus

Im Rahmen der Vielfalt von Museumsarchitekturen der Gegenwart – und David Chipperfield ist ein herausragender Vertreter der Gattung selbst – ist davon auszugehen, dass die Wahl des Typus sehr reflektiert erfolgte. Nach Chipperfield speist sich der Bau aus seiner „Bedeutung als Monument, als Ausdruck von Bürgerschaft“.<sup>15</sup> Mit Monument ist Größe, Proportionalität und klare Zeichenhaftigkeit impliziert, mit dem Verweis auf die Zürcher Bürgerschaft ein entsprechender Modus der Repräsentation. Gewählt wurde eine kubische Form mit einer Fassade, die nach dem Architekten – den Design Lead hatte der Partner bei Chipperfield Architects Christoph Felger – durch die „Dualität von Schwere und Leichtigkeit“ bestimmt ist.<sup>16</sup> Die lamellenartigen Fassade aus Kalkstein ist nicht komplett geschlossen, sie weist Fensterflächen auf, die aber durchgängig mit dem Lamellensystem überzogen sind. Dadurch erscheint der Bau in der Annäherung geschlossen, geradezu hermetisch mit einer parataktischen Gliederung, die sich zurzeit besonders bei Schweizer Bauten, unter

<sup>15</sup> David Chipperfield, in: Chipperfield Architects, 10.

<sup>16</sup> David Chipperfield, in: Chipperfield Architects, 21; dort wird als Partner Christoph Felger (Design Lead) aufgeführt, <https://davidchipperfield.com/projects/kunsthhaus-zurich#modal:project-details> (18.02.2024).



Abb. 4 Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Situation am Heimplatz

anderem den Berner und Zürcher Justizzentren, großer Beliebtheit erfreut.<sup>17</sup> Hans Frei charakterisierte den „Koloss“ zugespitzt deshalb als „so attraktiv wie das Polizei- und Justizzentrum“ in Zürich.<sup>18</sup>

Seine *raison d'être* erhält dieses Fassadensystem aus der Bezugnahme zum 1958 fertiggestellten breitgelagerten Ausstellungsbau (genannt die Schuhschachtel) des Kunsthauses der Gebrüder Hans und Kurt Pfister. Diese Stiftung von Emil Bührle aus dem Jahr 1944 war erst ab 1954 realisiert worden und berief sich in seiner Materialität auf das immer wieder betonte Vorbild des secessionistischen Kernbaus von Karl Moser aus den Jahren 1906–1910.<sup>19</sup> Damit entsteht ein spannungsvoller Dialog zwischen diesen drei Großbauten [Abb. 3]. Die gelungene städtebauliche Disposition wird jedoch dadurch konterkariert, dass der Platz weiterhin vom Durchgangsverkehr beherrscht wird und bislang keine Verweilqualitäten aufweist [Abb. 4].

Strenge Vertikalität kennzeichnet auch andere Bauten von Chipperfield, so die Ciudad de la Justicia in Barcelona, welche Abgeschlossenheit als „caractère“ im Sinne einer erneuerten Charakterlehre des 18. Jahrhundert als Widerspiegelung des Inhalts einsetzt. In Projekten wie dem Literaturmuseum der Moderne in Marbach und der James-Simon-

17 Bern, Verwaltungszentrum des Bundes Guisanplatz, Bundesanwaltschaft, 2016–2019, Arch. Aebi & Vincent; Zürich Aussersihl, Polizei- und Justizzentrum, 2017–2022, Arch. Theo Hotz.

18 Frei, Ein neuer SUV.

19 Loderer, Baugeschichte, 31–35; Hildebrand, Kunsthaus Zürich, 132–137.

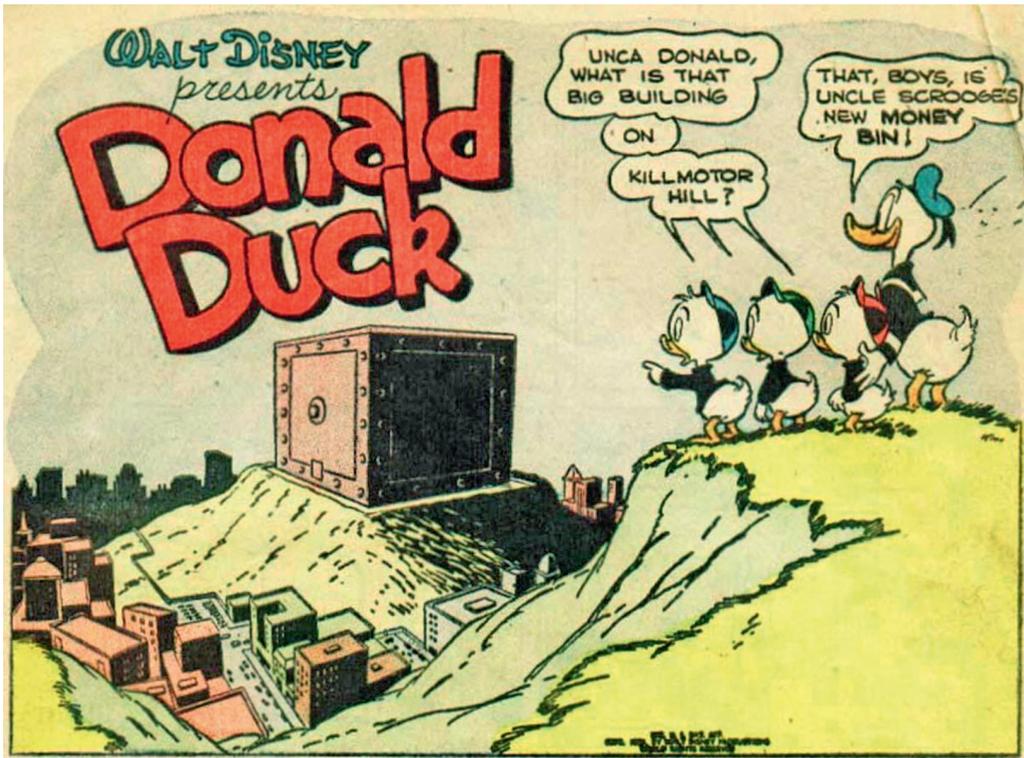


Abb. 5 Carl Barks, Dagobert Ducks Geldspeicher, The Big Bin on Killmotor Hill, Titelblatt, Walt Disney's Comic and Stories 135, vol. 12, No. 3, Dezember 1951

Galerie auf der Berliner Museumsinsel in Berlin – dort explizit als „Pathosformel“ vom Auftraggeber gefordert – wird die Vertikalgliederung zum Pfeilergegliederten Peripteros beziehungsweise zur Pfeilerkolonnade gesteigert. Damit bewegen wir uns im Bereich der architektonischen Pathosformel, die Chipperfield in unterschiedlichster Form im Kunsthaus einsetzt.<sup>20</sup>

Als Pathosformel, einem Begriff, der von Aby Warburg anhand einer spezifischen Antikenrezeption – ekstatische Gebärdensprache mit einer kalkuliert emotionalen Wirkung – entwickelt wurde, möchte ich für die Architektur grundlegende Elemente, Raumformen oder Materialesemantiken nennen, die gezielt auf Wirkung bis zur Einschüchterung abzielen.<sup>21</sup> Dabei geht es nicht um Monumentalität im Sinne von Größe, sondern um kalkuliert wirkende Effekte. Klaus Lankheit hat für die Malerei das Triptychon als Pathosformel bezeichnet.<sup>22</sup> Im übertragenen Sinne soll hier der Kubus, das Treppenhaus oder die Portalausbildung als Pathosformel gelten, auch eine spezielle Materialästhetik beziehungsweise -semantik kann

20 Form Matters, 54–57 (Barcelona), 14–16 (Marbach), 130–134 (James-Simon-Galerie); vgl. Pathosformel bei Schwarz, Auf der Suche, 35.

21 Zur Forschungsgeschichte Michels, Die Gottlosen, 7–9, dort wird auf Grundlage einer Diskussion zwischen Warburg und Fritz Saxl allein das Rustikamotiv durch die Architekturgeschichte verfolgt, eine Engführung, die hier nicht als Grundlage gelten kann. Bezüglich der Rustikarezeption bei deutscher Monumentalarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts wäre auch noch die Ebene der mittelalterlichen staufischen Buckelquader an Burg- und Kastellbauten zu berücksichtigen.

22 Lankheit, Triptychon; vgl. Kritik bei Furtmüller, Das Triptychon, 8–11.



**Abb. 6** Chur, Bündner Kunstmuseum, Erweiterung, Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, 2011–2016



**Abb. 7** Hamburg, Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, Oswald Matthias Ungers, 1993–1997

in diesem Zusammenhang gelesen werden, wie der gezielte Einsatz von goldfarbenem Messing. Doch zunächst sei die Gesamterscheinung der Architektur des Kunsthouses in den Blick genommen.

### Das Schatzhaus

Als gewaltiger Kubus mit beinahe gleicher Seitenlänge von 62 Metern, nimmt die Kunsthauseweiterung das Motiv des Schatzhauses auf, es ist eng verbunden mit dem Tresorgedanken des Museums. Architektonische Popularisierungen des Tresors wie dem Geldspeicher von Disneys Dagebert Duck [Abb. 5] oder Fort Knox in der filmischen Adaption des James-Bond-Films „Goldfinger“<sup>23</sup> vermittelten schon vor Jahrzehnten einem weiten Publikum die Symbolkraft des Schatzhauses.<sup>23</sup> Der antike Kultbau spielte als Referenz eine wichtige Rolle, auch in der Schweiz, was als symbolische Form bei der Bedeutung des globalen Kapitalzuflusses für das Land nicht verwundern dürfte.

Einer der spektakulärsten Neubauten der an Museumseröffnungen reichen letzten Jahre war die Erweiterung des Bündner Kunstmuseums in Chur durch Fabrizio Barozzi und Alberto Veiga aus Barcelona im Jahr 2017 [Abb. 6]. Hier wurde mit einem Bautypus gearbeitet, der in seiner Monumentalität und Geschlossenheit deutlich Bezug nimmt auf den Grabbau und das Schatzhaus der Antike, in der Erscheinung aber auch auf den Rationalismus des italienischen Faschismus und dem Neorationalismus eines Aldo Rossi oder Giorgio Grassi verpflichtet ist. Die meist positiven Kritiken betonten den Bezug zum Neorenaissance-Altbau. Doch muss der Neubau in seiner solitären Form mit der Würdeformel des hohen Portals und der geschlossenen kubischen Gesamtform als eigenwillige, autonome Setzung begriffen werden, die sich gerade vom Altbau absetzt und ihn überstrahlt. In Chur konnte der symbolische Aspekt der Pathosformel quasi beiläufig eingebracht werden, ohne sich in Deutungskontroversen zu verlieren.<sup>24</sup> Ein frühes Beispiel dieser Art entstand bereits mit der Galerie der Gegenwart von Oswald Matthias Ungers als Erweiterung der Ham-

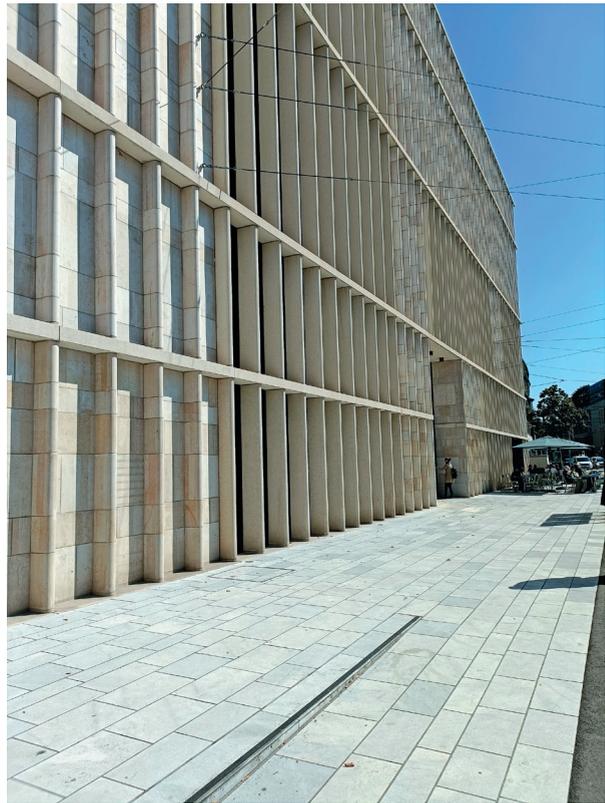
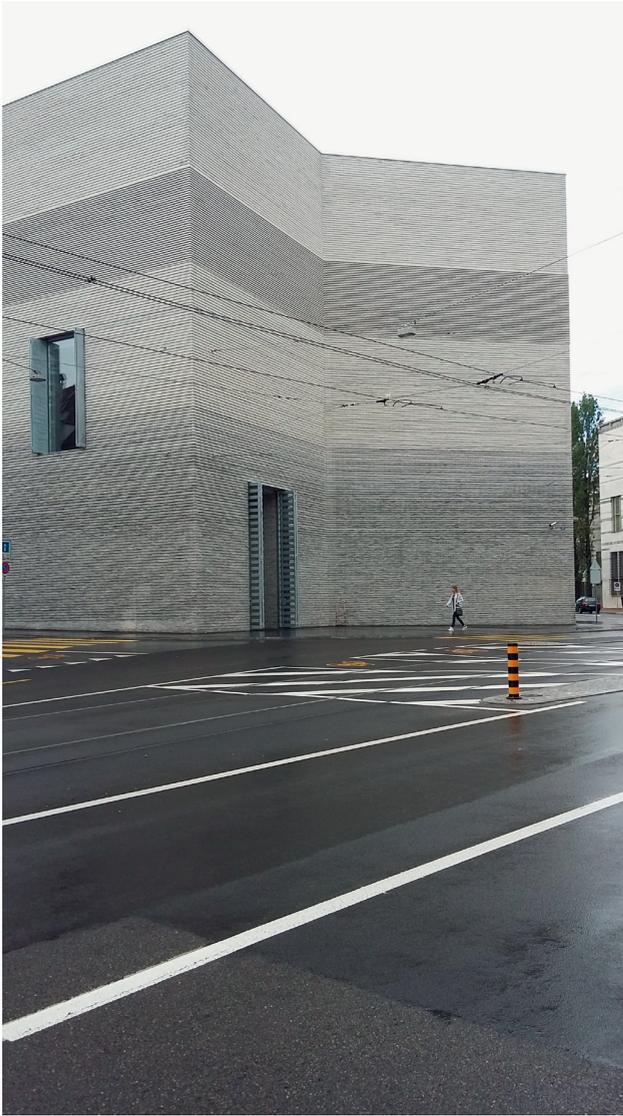


Abb. 8 Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Eingangsfront zum Heimplatz

23 Fort Knox mit Reminiszenzen an das vorklassische Grabmonumente wurde 1935–1936 von Lawrence Casner und Louis A. Simon erbaut und 1937 mit Gold befüllt <https://sah-archipedia.org/buildings/KY-01-093-0030> (07.02.2024). Für den Film „Goldfinger“ 1965 wurde die Außenansicht nachgebaut. Spektakulärer war der fiktionale Innenraum von Ken Adam, vgl. Smolteczk, James Bond, 144–148.

24 Die Betrachtungen zu Chur aus Nicolai, Museen, 278–280.



**Abb. 9** Basel Kunstmuseum, Erweiterungsbau, Christ & Gantenbein, 2010–2016, Außenansicht

burger Kunsthalle (1993–1997) unter Bezugnahme auf Schemata der sogenannten Revolutionsarchitektur um 1800, ein streng gegliederter Kubus auf geböschtem Sockel<sup>25</sup> [Abb. 7]. Parallel dazu entstand als opak-gläserne Ausformung das epochemachende Kunsthaus in Bregenz von Peter Zumthor als Variante des White Cube, dem 2005 eine Antwort mit dem gläsernen Würfel des Stuttgarter Kunstmuseums von Hascher Jehle Architektur folgte. Die Form dieser Bauten oszilliert in einem ganz anderen Maße als in Zürich zwischen den Themen von Abschottung und Transparenz.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Schneede, Anschluss, 7–8.

<sup>26</sup> Erbaut 1994–1997, vgl. <https://www.kunsthau-bregenz.at/architektur> (05.02.2024); <https://www.baunetz-wissen.de/glas/objekte/kultur/kunstmuseum-in-stuttgart-71470> (05.02.2024).

Der Zürcher Kubus bleibt durch die enge Vertikalgliederung in Kalkstein und Beton (bei den Öffnungen) sowie durch die massiven Doppelportale weitgehend hermetisch und entwickelt keine einladende Geste, er verschließt sich vielmehr der Öffentlichkeit [Abb. 8]. Darin folgt er dem 2016 eröffneten Erweiterungsbau des Kunstmuseums Basel von Christ und Gantenbein [Abb. 9].

### Treppenhaus

Eine spezifische Pathosformel stellt das Treppenhaus dar, dessen monumentaler Charakter in Zürich durch die Schwere des Materials, dem Marmor der Stufen, den Betonwänden und -brücken noch betont wird. In einer Typologie des Treppenhauses fallen nicht nur barocke Vorbilder für ein absolutistisches Zeremoniell ins Auge, sondern durch die Austerität der

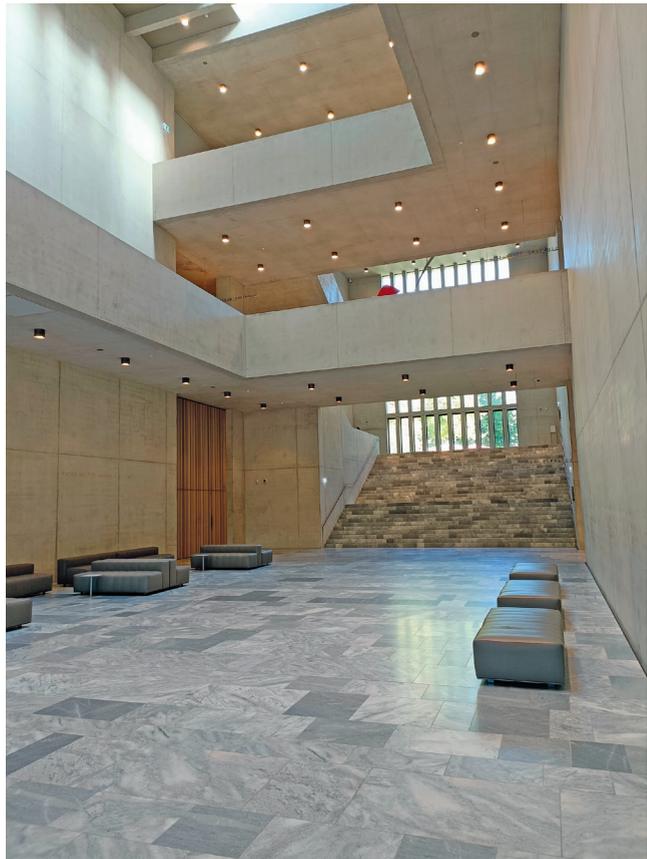
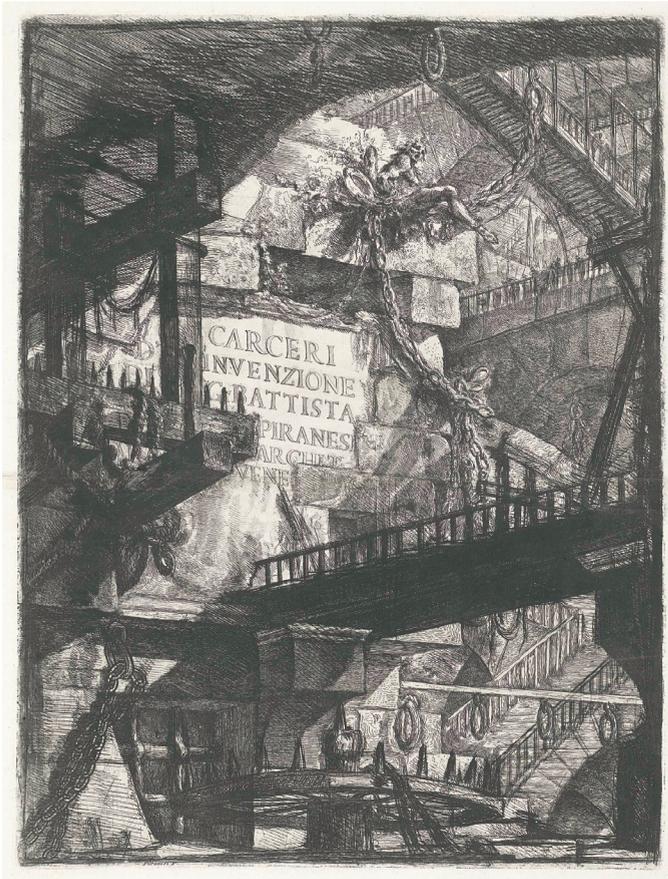


Abb. 10 Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Halle mit Treppenhaus

Materialien erhält der Bau eine sublimen Note, verstärkt durch die den Raum kreuzenden L-förmigen und brückenartigen Geschossplattformen aus Sichtbeton. Deren Unterseiten bekommen zusätzlich mit rasterförmig angeordneten zylindrischen Beleuchtungskörpern eine ornamentale Note [Abb. 10]. Dadurch wird die zentrale Halle nach Norden abgeschottet, unterstützt durch die gitterartige Fensterstruktur an der Rückfront, stellt sich der Eindruck des Gefangen- beziehungsweise Ausgeliefertseins in diesem Raumgefüge ein. Halle und Treppenaufgang werden zu einem Ort sui generis, dessen Wirkmacht sich bis hin zu Giovanni Piranesi „Carceri“ zurückführen lässt. Norbert Miller hat auf die emotionale, unbewusste Dimension dieser Raumschöpfung verwiesen, gleichzeitig auf die „gewaltige Steigerung der räumlichen Imagination“ in Piranesi zweiter Version von 1761, die einem bereits im Titelblatt geradezu entgegenspringt<sup>27</sup> [Abb. 11]. Damit verbunden ist bei Piranesi die Transformation der Erhabenheit, des Sublimen nach Edmund Burke, auf das Überraschungsmoment des Raumgefüges selbst, das durch Haltbarkeit und Stärke als eigentlichem Zeichen von Erhabenheit gekennzeichnet ist.<sup>28</sup> Der von Piranesi präferierte Ernst der

<sup>27</sup> Miller, *Archäologie des Traums*, 195 und generell 194–202.

<sup>28</sup> Ebd., 234–238.



**Abb. 11** Giovanni Battista Piranesi, *Il Carceri d'invenzione*, Titelblatt, 2. Zustand 1761, Rijksmuseum Amsterdam

(römischen) Architektur ist es, von dem die Linie zu Chipperfield führt: ein ernster Bau, ein ernstes Treppenhaus, das beeindrucken und auf den „Kunstgenuss“ hinführen soll.

Es ist erstaunlich, wie bei allem Understatement in der Schweizer Architektur das Treppenhaus zu einem so entscheidenden Element im zeitgenössischen Museumsbau wurde. Christ & Gantenbein arbeiteten bei ihrer Erweiterung des Kunstmuseums Basel, aber auch beim Schweizerischen Landesmuseum mit Treppenhäusern als Ausdrucksträgern und brachten damit diese Pathosformel neu ein – in Basel mit Verweis auf den Altbau von Paul Bonatz und Rudolf Christ (1932–1936) –, wobei sich in Basel das Hoheitliche mit dem Labyrinthischen verbindet [Abb. 12]. Immer wieder wird die Bescheidenheit, Kargheit und Klarheit der beiden Bauten betont, aber in Wirklichkeit sind es Prachtbauten, die schon beim Eintreten auf ein sublimes Raumerlebnis hin konzipiert sind.<sup>29</sup> Im Rahmen des musealen Wettbewerbs mit dem Basler Kunstmuseum und darüber hinaus,<sup>30</sup> bei dem Zürich sich an die Spitze setzen möchte, entstand hier unausgesprochen jener „repräsentative Bauzwang“, der die dominierende Rolle des Treppenhauses im Zusammenspiel mit der Halle erklärt.

<sup>29</sup> Nicolai, *Museen*, 280–281.

<sup>30</sup> Loderer, *Baugeschichte*, 64.



**Abb. 12** Basel Kunstmuseum, Erweiterungsbau, Christ & Gantenbein, 2010–2016, Treppenhaus



**Abb. 13** Kunsthaus Zürich, Chipperfield-Bau, Messing-Wandverkleidungen als Entrée in den Veranstaltungssaal

## V. Materie semantik, Form und Inhalt

Das Spiel von Materialien manifestiert sich sowohl in den großen Verkehrsräumen als auch in den Ausstellungssälen. Jenseits von Funktionalität und dem Raumerleben generiert das Material gerade in den öffentlichen Bereichen eine repräsentative Dimension. Dies trifft besonders auf die den Bau durchschneidende zentrale Halle mit intendiertem Öffentlichkeitscharakter zu, die oftmals als Passage bezeichnet wird.<sup>31</sup> Mit der merkwürdigen Äußerung, dass die Passage „die Sicherheit für das Publikum und die Kunst garantiere“,<sup>32</sup> setzte der ehemalige Direktor des Kunsthhauses Christoph Becker einen anderen Akzent, der den nach innen gewendeten Charakter des Raums deutlich werden lässt, was sich auch architektonisch bestätigt. Hier entstand kein Durchgangsraum, sondern das innere Zentrum des Baus.<sup>33</sup> Die architektonische abschottende Wirkung wird durch die Semantik des Materials noch verstärkt. Sichtbetonpaneele, polierte Marmorfußböden, Messingelemente und ganze Wandverkleidungen aus dem glänzenden Metall bestimmen diesen Bauteil [Abb. 13]. Flächigkeit, Glanz und die Monumentalität der stumpfen Oberflächen ergeben ein beeindruckendes Wechselspiel, das aber nicht unbedingt einladend wirkt. Schon um

<sup>31</sup> So Wiebke Rösler Häftlinger im Interview mit Sabine von Fischer in Chipperfield Architects Berlin, 14.

<sup>32</sup> Becker, Sammeln, 11.

<sup>33</sup> „Zwischenraum“ bei Tschanz, Ein goldener Käfig, oder „Privatisierung des öffentlichen Raums“ bei Ursprung, Geschlossene Gesellschaft, 7–8.

1930 bemerkten Vertreter der Moderne wie Hans Poelzig, dass edle Materialien mit Glanz und Farbgebungen die Rolle des Ornaments in der Architektur im Zusammenspiel mit der Bevorzugung von reinen Flächen übernommen hatten,<sup>34</sup> wofür manifestartig die Bauten unter anderem von Ludwig Mies van der Rohe stehen.

Der kalkulierte Einsatz des Messings nobilitiert das Kunsthaus. Er materialisiert den Glanz des Projekts Erweiterungsbau und darf mehrdeutig auf die Auftraggeberschaft und als Abglanz auf das Publikum bezogen werden. Glanz kann als „medialer Agent“ zwischen den Dingen und den Betrachter:innen verstanden werden. Er verheißt nach Walter Grasskamp „das Versprechen eines Soziallebens mit den Dingen“.<sup>35</sup>

Der öffentliche Charakter des Kunsthauses wird trotz aller Einfachheit und Klarheit der Architektur mit einem „more is more“ untermalt, das mit Martin Tschanz auch als „goldener Käfig“ bezeichnet werden kann. Das hat wenig mit Schweizerischem Understatement zu tun und repräsentiert einen breiten bürgerlichen Konsens, für den die Zürcher Kunstgesellschaft mit ihren aktuell 24.000 Mitgliedern steht. Gleichwohl ist das neue Museum in erster Linie ein Sammlermuseum, das Privatsammlungen isoliert präsentiert und im Falle der als Dauerleihgabe ins Kunsthaus gegebenen Sammlung Bührle Teile der eigenen Kollektion integriert und nicht umgekehrt. Es bleibt die Frage, ob das die wichtigste Aufgabe eines öffentlichen Museums sein kann.<sup>36</sup> Ein selbstzufriedenes Ausruhen angesichts der Ausstellung in edel gestalten, fast perfekten Räumen konnte es angesichts der anhaltenden Kritik an der Sammlung und ihrer gleichsam „geschichtslosen“ Präsentation nicht geben. Der Versuch, über die Brüche der Geschichte einfach hinwegzugehen, ist gescheitert, Kunstgenuss kann hier nicht ohne Kontextualisierung stattfinden.<sup>37</sup> Dem trägt die aktuelle Neuordnung der Sammlung unter dem Titel „Eine Zukunft für die Vergangenheit. Die Sammlung Bührle: Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt“ Rechnung, indem sie die „Biografien der Bilder“ thematisiert und einer nach Ankäufen entwickelten Chronologie folgt.<sup>38</sup> Die Räume wurden gleichsam entauratisiert, ihre farbige Wände dem White Cube angenähert, verbunden mit zeitgenössischen Installationen und mit Informations- und Partizipationsräumen ergänzt. Die innere Pracht der Räume wird dadurch gebrochen und auch bis zu einem gewissen Grad das architektonische Konzept von Chipperfield.

## VI. Fazit

Inwieweit beim Kunsthaus der Inhalt die Form bestimmte, lässt sich allenfalls aus den Quadratmeterzahlen für Ausstellungen und Erschließung sowie aus der Ausschreibung interpolieren. Die Architektur, die ganz wesentlich für den Inhalt die Sammlung Bührle konzipiert ist, setzt auf Noblesse und Aura. Sie bringt damit auch Saturiertheit und eine gewisse Starre zum Ausdruck, die sich mit den Intentionen der Auftraggeberschaft und dem Genius Loci in idealer Weise traf. Doch ist auch zu beobachten, dass der Bau einem eigenen architektonischen Referenzsystem der Baugattung Museum folgt, das in die pathosgeladene Seite von Chipperfields Œuvre, ausgehend vom Neuen Museum in Berlin bis zum Literaturmuseum in Marbach, einzuordnen ist. Dass der Inhalt zum Problem werden

34 Vgl. Gstöhl, *Der neue Stellenwert*, 58.

35 Zit. n. Wagner, *Staub und Glanz*, 15.

36 Tschanz, *Goldener Käfig*; Keller, *Wer ist hier wo eingezogen?*

37 Keller, *Das kontaminierte Museum*; Heim, *Es reicht jetzt*.

38 <https://buehrle.kunsthaus.ch/> (18.02.2024); zur aktuellen Raumgestaltung kritisch Simon, *Ein Kunsthaus*.

könnte, stand beim Entwurf nicht zur Debatte. Jedoch können sich Inhalte in der Zukunft wandeln, und wenn die Sammlung Bührle nach Ende des Leihvertrags in 20 Jahren ausgezogen sein sollte, wird man immer noch mit dem Bau umgehen müssen, der in perfekter Weise auf diesen Inhalt zugeschnitten ist.<sup>39</sup>

In einem Land, in dem über Geld und Wohlstand nicht gesprochen wird, das jedoch beides als Grundlage seiner Identität ansieht, materialisiert sich hier ganz unmittelbar der Glanz des Wohlstandes. Es ist kein Bau, der Fragen aufwirft und beantwortet oder gar mit architektonischen Irritationen oder Innovationen aufwartet. Es ist ein Bau, der am Ort seiner Entstehung absolut zeitgemäß ist, „a place to go“,<sup>40</sup> und darin geradezu eine Widerspiegelung der heutigen bürgerlichen Kultur des globalisierten „Millionen Zürich“ darstellt.

39 Vgl. Frei, Ein SUV; vgl. Simon, Ein Kunsthaus.

40 David Chipperfield, in: David Chipperfield Architects, 13.

## Literaturverzeichnis

- Esra Akcan, *Architecture in Translation, Germany, Turkey, and the modern house*, Duke 2012.
- Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, München 1926, Reprint Frankfurt am Main/Berlin 1964 (Bauwelt Fundamente 10); Reprint Berlin 1998 mit einem Nachwort zur Neuauflage von Ulrich Conrads.
- Christoph Becker, *Sammeln. Bauen. Ausstellen: Das Kunsthaus Zürich*, in: Christoph Becker und Philippe Büttner (Hg.), *Das Kunsthaus Zürich in neuem Licht*, Zürich 2021, 9–10.
- Thomas Buomberger und Guido Magnaguagno, *Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?*, Zürich 2015.
- Magdalena Bushart (Hg.), *Der moderne Zweckbau. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, Berlin 2000.
- David Chipperfield Architects Berlin und das Kunsthaus Zürich, Zürich 2021.
- Mohammad Gharipour und Daniel E. Coslett (Hg.), *Islamic Architecture Today and Tomorrow, (Re)Defining the Field*, Bristol 2022.
- Form Matters. David Chipperfield Architects* (Ausst.-Kat. London, Design Museum), Köln 2010.
- Corinna Furtmüller, *Das Triptychon im 20. Jahrhundert als Reaktion auf politische Geschehnisse*, MA-Arbeit, Karl-Franzens-Universität Graz 2010.
- Hans Frei, *Ein neuer SUV für die Züricher Kultur*, in: *Tech21*, 10, 2021, <https://www.journal21.ch/artikel/ein-neuer-suv-fuer-die-zuercher-kultur> (05.02.2024).
- Lukas Gloor, *Die Sammlung Emil Bührle. Eine Kunstsammlung der Moderne*, in: *Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke*, München/Zürich 2021, 27–470.
- Florin Gstöhl, *Der neue Stellenwert des Materials in der Architekturmoderne: Das Beispiel Otto Rudolf Salvisberg*, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl (Hg.), *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Zürich 2022, 55–72.
- Christoph Heim, *Es reicht jetzt Herr Becker, übergeben sie das Zepter an Ann Demeester*, in: *Tagesanzeiger*, 02.01.2021, <https://www.tagesanzeiger.ch/es-reicht-jetzt-herr-becker-uebergeben-sie-das-zepter-an-ann-demeester-263006446294>, (06.02.2024).
- Sonja Hildebrand, *Kunsthaus Zürich (WV 223, 474, 548)*, in: Werner Oechslin und Sonja Hildebrand (Hg.), *Karl Moser, Architektur für eine neue Zeit, 1880–1936*, Zürich 2010, Bd. 2, 132–141.
- Erich Keller, *Das kontaminierte Museum*, Zürich 2021.
- Erich Keller, *Wer ist hier bei wem eingezogen?*, in: *WOZ* 23.12.2023, 51/52, <https://www.woz.ch/2151/buehrle-komplex/wer-ist-hier-bei-wem-eingezogen> (10.02.2024).
- Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Sammlung Emil Bührle* (mit Open-Access-Version des Berichts und diversen Pressestimmen 2017–2023), <https://www.fsw.uzh.ch/de/personenaz/lehrstuhllemgruber/Forschung/B%C3%BChrle.html> (10.02.2024)
- Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.
- Benedikt Loderer, *Die Baugeschichte des Kunsthaus Zürich*, Zürich 2020.
- Karen Michels, *„Die Gottlosen des freigelassenen Temperaments“*. Zur Theorie und Praxis der gebauten Pathosformel, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 48, 2021, 7–19.
- Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981.
- Bernd Nicolai, *Museen als quasi sakrale Bauaufgabe*, in: Johannes Stückelberger und Ann-Kathrin Seyffer (Hg.), *Die Stadt als religiöser Raum. Aktuelle Transformationen städtischer Sakraltopografien*, Zürich 2022, 270–289.
- Patricio del Real und Helen Gyger (Hg.), *Latin American modern architectures, ambiguous territories*, New York/London 2013.

- Uwe M. Schneede, Anschluss an die Gegenwart, in: Ders. (Hg.), Hamburger Kunsthalle Galerie der Gegenwart, München/New York 1997, 6–15.
- Alexander Schwarz, Auf der Suche nach einer anderen Moderne. Entwerfen auf der Museumsinsel, in: *Antike Welt* 50/5, 2019, 33–37, <https://www.jstor.org/stable/26918819> (03.02.2024).
- Axel Simon, Ein Kunsthaus, das alt aussieht, in: *Hochparterre* 3, 2024, 3.
- Alexander Smoltczk, James Bond, Berlin, Hollywood. Die Welten des Ken Adam, Berlin 2002.
- Stadt Zürich, Wettbewerb Kunsthaus Erweiterung, [https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe\\_2008/kunsthaus-erweiterung.html](https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe_2008/kunsthaus-erweiterung.html) (05.02.2024).
- Antje Stahl, Die Geschichtsbilder in der Schweiz und im Kunsthaus Zürich halten sich hartnäckig, in: *Republik* 23.11.2023, 1–8, <https://www.republik.ch/2023/11/23/die-geschichtsbilder-in-der-schweiz-und-im-kunsthaus-zuerich-halten-sich-hartnaeckig> (10.02.2024).
- Martin Tschanz, Ein goldener Käfig für die Kunst, in: *Espazium* 03.11.2021, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/ein-goldener-kaefig-fuer-die-kunst> (04.02.2024)
- Philip Ursprung, Geschlossene Gesellschaft, in: *Republik*, 01.10.2021, <https://www.republik.ch/2021/10/01/geschlossene-gesellschaft> (04.02.2024).
- Anthony Vidler, Losing Face: Notes on the Modern Museum, in: *Assemblage* 9, 1989, 40–57.
- Monika Wagner, Staub und Glanz. Konzepte von Materialität und Dematerialisierung, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl (Hg.), *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Zürich 2022, 15–36.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 Visualisierung AGLAIA, [https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe\\_2008/kunsthaus-erweiterung.html](https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/hochbau/wettbewerb/abgeschlossene-wettbewerbe/archiv-wettbewerbe/wettbewerbe_2008/kunsthaus-erweiterung.html) (04.02.2024) © Imaging Atelier, Helsinki; Abb. 2 © David Chipperfield Architects; Abb. 3–4, 8–10, 12–13 © Bernd Nicolai; Abb. 5 Johnny A. Grote, Carl Barks Werkverzeichnis, Stuttgart 1995, S. 201; Abb. 6 © Ralph Feiner; Abb. 7 © Architekturbildarchiv; Abb. 11 © EasyDB, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/smk-a4b06521c8ce64952dbd30b9563ce1eb2829026a> (08.02.2024).



# BILD UND RAUM



## Das skulptierte Bild und sein Betrachter. Bemerkungen zur französischen Portalskulptur der Hochgotik

### I. Kommunikationsfähige Medien

Wenn es darum geht, nach der Kommunikationsfähigkeit von Bildern des 13. Jahrhunderts zu fragen, hat sich die moderne Kunstwissenschaft bisher vor allem auf das italienische Tafelbild konzentriert. Die Fähigkeit der Bilder, in ein Zwiegespräch mit dem Betrachter einzutreten, schreibt die Forschung daher fast ausschließlich dieser Kunstgattung zu. Wie aber steht es mit den zur gleichen Zeit entstandenen monumentalen Skulpturen an den Portalen der großen Kathedralen Frankreichs? Waren die Schöpfer dieser Werke nicht willens oder fähig, Strategien einzusetzen, um den Blick der Gläubigen, die sich zur Kirche begaben, auf die skulptierten Bilder zu lenken? In seiner einflussreichen Studie zum Bild und seinem Publikum im Mittelalter hat Hans Belting eine tiefe Kluft zwischen der Entwicklung der nordalpinen gotischen Bildkunst und den Tafelbildern südlich der Alpen postuliert.<sup>1</sup> Die umfangreichen Skulpturen- und Glasmalereizyklen bildeten in seinen Augen eine Art Negativfolie, vor der sich die Sprachfähigkeit des italienischen Tafelbildes entfaltete. Die Ensembles von Glasmalereien und Skulpturen stünden unter dem Diktat der Ordnung, die Form und Inhalt beherrschten.<sup>2</sup> Hans Belting hat damit letztlich die Sicht auf diese Kunstwerke perpetuiert, die Émile Mâle am Ende des 19. Jahrhunderts festgelegt hat.<sup>3</sup> Dieser behauptete, dass die Bilder der hochgotischen Großkirchen in erster Linie der Belehrung der Gläubigen dienten und für sie eine streng geordnete Auffassung der Welt formulierten, in die sich jedes Individuum, wie auch Belting meint, einzufügen hatte<sup>4</sup>. Dass die beeindruckenden Bildwerke an den Portalen und im Inneren der Kirchen bei den Betrachtern keine Emotionen auslösten, die zu einem tief empfundenen Austausch mit den Bildern führte, leuchtet nicht recht ein und entspricht auch nicht den Aussagen zeitgenössischer Autoren.<sup>5</sup> Es scheint, dass sich Émile Mâle durch die klare architektonische Struktur der Portale und Fassaden täuschen ließ, in welche die Bilder eingefügt sind. Er leitete fälschlich vom abstrakten Lineament der Architekturformen Programmlogiken ab, die es im Mittelalter so nicht gab.<sup>6</sup>

1 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 36–41.

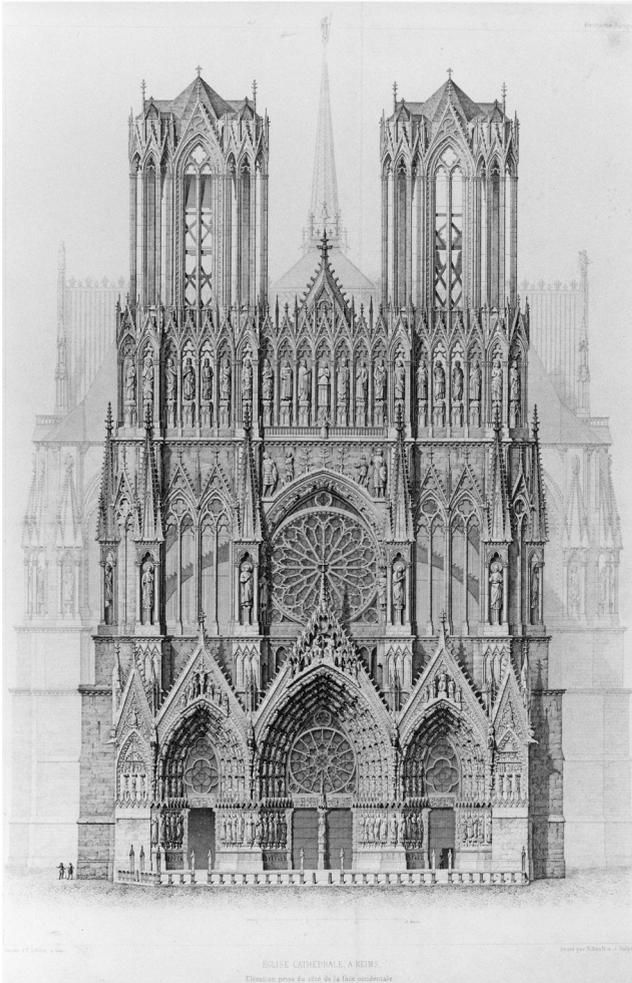
2 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 37; dem widersprechen Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses*, 9–10, und Kurmann-Schwarz, *Ordnungsplan*, 247–257.

3 Mâle, *L'art religieux*, 1–21. Zur Stellung von Émile Mâle in der Historiografie: Boerner, *Sculptural Programs*, 558–561; Joubert, *La sculpture gothique*, 68–72.

4 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 37.

5 So verweist Christian Freigang (*Freigang, Capella sacrosancta*, bes. 325) zu Recht auf Guillaume d'Auvergne, nach dem Heiligkeit durch *visibilia* erkannt wird und dieser Prozess Emotionen auslöst.

6 Zum Verständnis, was unter einem mittelalterlichen Programm zu verstehen ist: Pastoureau, *Programme*, 17–25.



**Abb. 1** Westfassade, Reims, Kathedrale, gestochen von Ribault und J. Sulpis nach einer Zeichnung von E. Leblanc, Reims, 1851

## II. Probleme der Wahrnehmung der Monumentalskulptur

Es mag zutreffen, dass die Entfernung der Bilder vom Betrachterstandpunkt häufig das Erkennen der Inhalte erschwerte.<sup>7</sup> Es lässt sich jedoch heute nur schwer sagen, wie die Bildwerke an den Portalen und selbst die Glasmalereien im Inneren der Kirchen zur Zeit der Gotik tatsächlich auf die Betrachter wirkten. Durch den Verlust der Bemalung verloren die Skulpturen ihre ursprüngliche Oberfläche,<sup>8</sup> und die Glasmalereien büßten durch die Verwitterung ihre intensive Leuchtkraft größtenteils ein. Moderne Restaurierungen können die ursprüngliche Farbigkeit der Gläser nicht mehr vollständig herstellen,<sup>9</sup> und von der Polychromie der Skulpturen lassen sich durch restauratorische und naturwissenschaftliche

7 Joubert, *La sculpture gothique*, 76–78.

8 Schlicht und Mounier, *Sculpture médiévale*, 29–61; außerdem Kurmann-Schwarz, *La Vierge de la chapelle Notre-Dame*, 312–331.

9 Dies gilt vor allem für stark verbräunte Gläser: Müller, *Mittelalterliche Glasmalereien*.

Methoden häufig nur Vorstellungen von unterschiedlicher Genauigkeit vermitteln.<sup>10</sup> Dies deutet darauf hin, dass die monumentalen Bildgattungen der gotischen Kathedralen im Gegensatz zu den im Inneren der Gotteshäuser oder über Jahrhunderte in Museen verwahrten Tafelbildern viel von ihrem ursprünglichen Aussehen und ihrer Intensität verloren haben.

Ein Problem der Interpretation bilden auch die Freilegungen der großen architektonischen Monumente des Mittelalters im 19. Jahrhundert.<sup>11</sup> Die Plätze vor den Bauten waren in vormoderner Zeit kleiner, da die großen Kirchen im allgemeinen dicht umbaut waren.<sup>12</sup> In diesem Umfeld tauchten die von Skulpturen geschmückten Portale der Kirchenfassaden ganz plötzlich vor den Augen der Betrachter auf, wenn diese aus engen Gassen auf die im Vergleich zur Monumentalität der Bauten eher kleinen Vorplätze traten [Abb. 1]. Schon allein diese abrupte Konfrontation mit der großen Bilderfülle muss bei den Ankömmlingen starke Emotionen ausgelöst haben, ohne dass sie sich schon in die Betrachtung von Details versenkten.

Obwohl die Situation der meisten monumentalen Skulpturen an den Portalen der hochgotischen Kirchen im urbanen Geflecht seit dem Mittelalter tiefgreifend verändert wurde und die Bildwerke ihre ursprüngliche Oberfläche weitgehend einbüßten, möchten wir im Folgenden darlegen, dass auch die französischen Bildhauer so wie ihre zeitgenössischen italienischen Malerkollegen des 13. Jahrhunderts gestalterische Strategien einsetzten, die der Kommunikation mit den Betrachtern dienen.<sup>13</sup> Die bisherige Forschung zur französischen gotischen Skulptur hat dies insofern erkannt, als die Autoren immer wieder die übersichtliche Komposition der Reliefs und die wohlgedachte Anordnung der übrigen Skulpturen im Gegensatz zu den romanischen Portalen hervorhoben<sup>14</sup>. Mit wenigen Ausnahmen jedoch untersuchten die Forscher die Figuren und Reliefs meist auf stilistische Charakteristika und formalen Wandel hin. Dagegen schenkte man den gestalterischen Elementen, die darauf abzielten, die Hinwendung der Figuren zum Betrachter auszudrücken, nur wenig Beachtung. Im Folgenden möchten wir ausgehend von den Gewändefiguren an den Westportalen der Kathedrale von Reims zeigen, dass es den Bildhauern Frankreichs und ihren klerikalen Auftraggebern ein großes Anliegen war, ihre Werke so zu gestalten, dass die Figuren sich den Betrachtern zuwenden und deren Blicke auf sich ziehen.<sup>15</sup>

### III. Blickaustausch und Blickleitung: die Gewändefiguren der Reimser Westportale

In Reims wurde vor den Portalen der Kathedrale ein Teil des Platzes mit Schranken (*les lices du parvis*) abgegrenzt.<sup>16</sup> Diese hatten juristische Bedeutung und schufen zugleich eine Übergangszone zwischen dem öffentlichen Platz und den Eingängen zur Kirche. Als Bar-

10 Siehe die Beispiele in: Verret und Steyaert, *La couleur et la pierre* und Schlicht, Mounier, Mulliez, Mora und Pacanowski, *Les couleurs des albâtres anglais*.

11 Die ursprünglichen Platzverhältnisse rund um die Bauwerke sind nur ungenügend untersucht. Der Aufsatz von Hollengreen, *From medieval sacred place*, versucht diese Lücke am Beispiel der Kathedrale von Chartres zu füllen, aber vermag nicht ganz zu überzeugen. Wir danken Elizabeth C. Pastan für den Hinweis auf diese Arbeit. Siehe auch Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*.

12 Um sich ein genaueres Bild der Kathedralen im monumentalen Kontext zu machen, sind Rekonstruktionszeichnungen hilfreich: Demouy, *Notre-Dame de Reims, Plan I* (Zeichnung von Jean-Claude Colvin); Goldman, *La cathédrale en son quartier*, bes. die Zeichnungen von Jean Chen auf den Seiten 154 und 155.

13 Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 194–205; Kurmann, *Ego sum ostium*.

14 Boerner, *Bildwirkungen*, 569; Joubert, *La sculpture gothique*, 77–79, 89.

15 Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 202–205; Kurmann-Schwarz, *L'archivolte*.

16 Demouy, *Notre-Dame de Reims*, 44; Rigaud, *Le parvis de la cathédrale*.



**Abb. 2** Maria und Elisabeth der Heimsuchung, Reims, Kathedrale, mittleres Westportal, rechtes Gewände, um 1240

riere bremsten die Schranken die Bewegung derjenigen, die sich zu den Portalen der Kathedrale begaben, was ihnen ermöglichte, den Skulpturenschmuck eingehender zu betrachten. Der Vorplatz, die Portalbuchten mit plastischen Bildwerken und die Eingänge, die in Reims ebenfalls reichen figürlichen Dekor tragen, sind Orte des Durchgangs, des Kommens und Gehens, zwischen weltlichem und sakralem Bereich. Obwohl Betrachter an dieser Stelle meist in Bewegung sind, bleiben die Blicke selbst eiliger Passanten noch heute unausweichlich an den monumentalen Gewändefiguren hängen.<sup>17</sup> Diese wenden sich den Ankömmlingen schon von weitem sichtbar zu oder scheinen, wie noch gezeigt werden wird, auf sie zuzuschreiten. Ging die Wirkung der Gewändefiguren noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts, so beispielsweise am Gerichtsportal des südlichen Querhauses der Kathedrale von Chartres, von ihrer strengen Reihung aus,<sup>18</sup> lösten sich die Statuen gegen 1250 immer mehr von der Form der tragenden Säulen und Pfeiler. Diese Entwicklung zeigen besonders deutlich die *Vierge dorée* am südlichen

Querhausportal der Kathedrale von Amiens (um 1240),<sup>19</sup> die Apostel der Sainte-Chapelle in Paris (1240er Jahre)<sup>20</sup> und die Trumeau-Madonna am nördlichen Querhausportal der Kathedrale Notre-Dame, ebenfalls in Paris (um 1250).<sup>21</sup>

An den Reimser Westportalen sind Skulpturen von mehreren Planungsetappen der gotischen Fassade versammelt:<sup>22</sup> Propheten und Patriarchen am rechten Gewände des südlichen Westportals, die von der Fassade des Vorgängerbaus übernommen wurden.<sup>23</sup> Diese gaben die Maße derjenigen Statuen vor, die zur Planungs- und Bauzeit der gotischen Fassade entstanden. Maria und Elisabeth der Heimsuchungsgruppe am rechten Gewände des Mittelportals,<sup>24</sup> die zusammen mit zwei weiteren Statuen (dem Engel links des heiligen Dionysius am linken Gewände des nordwestlichen Portals und dem Propheten mit

17 Zu den Betrachtern in Bewegung: Ganz und Neuner, *Mobile Eyes*; siehe dazu auch Jung, *Eloquent Bodies*. Die Autorin berücksichtigt jedoch die Arbeiten von Schlicht, *Un chantier majeur* und Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture* nicht.

18 Kurmann-Schwarz und Kurmann, *Chartres*, 221–223.

19 Murray, *Notre-Dame of Amiens*, 156–158.

20 Le Pogam, *Die Sainte-Chapelle in Paris*, 1486–1494.

21 Albrecht, Breitling und Drewello, *Die Querhausportale*, 186–195.

22 Kurmann, *La façade*, 163–185, 245–257.

23 Ebd., 46–59, 164.

24 Ebd., 165–174 (Maria und Elisabeth der Heimsuchung).

dem sogenannten Odysseuskopf am linken Gewände des Mittelportals) zur Zeit der ersten Planungsphase für eine neue Westfassade entstanden, zeigen aufgrund ihrer Haltung und ihrer Standmotive bereits eine große Freiheit gegenüber den tragenden Säulen [Abb. 2]. Das Ausschwingen des Körpers von Maria und die lebhafteste Gestik von Elisabeth überspielen die trennende Säule zwischen den Statuen und binden beide Bildwerke in einen szenischen Verband ein. Diese erzählerische Inszenierung von Figurenpaaren schufen erstmals die Bildhauer am linken Nordportal der Kathedrale von Chartres. Nur wenig später wurden sie am Marienportal in Amiens aufgegriffen.<sup>25</sup> Im Gegensatz zu Chartres schauen sich die beiden Frauen in Reims nicht an, denn Maria richtet ihren Blick an Elisabeth vorbei zum Vorplatz vor den Portalen, von wo die Kirchgänger auf die Eingänge der Kathedrale zu schreiten.

Die Beweglichkeit der Körper von Maria und Elisabeth wurde von den Figuren der sogenannten Amiensischen Gruppe der Reimser Gewändefiguren nicht aufgenommen.<sup>26</sup> Die betont vertikalen Gewanddraperien der Verkündigungsmaria sowie der Gottesmutter und Simeons der Darstellung im Tempel an den Gewänden des Mittelportals passen sich an die Form der tragenden Säulen an [Abb. 3]. Sie erinnern daher noch an die strenger gereihten Figuren an den Gewänden der Westportale von Amiens oder dem bereits erwähnten Weltgerichtsportal an der südlichen Querhausfassade in Chartres.<sup>27</sup> Die Statuen der Amiensischen Gruppe in Reims sind jedoch nicht starr, sondern treten mit Hilfe von Blicken und Gesten untereinander in einen lebhaften Austausch. Die leicht geneigten Häupter einiger Figuren deuten zudem an, dass sie auch den Blick der Betrachter suchen. Die einst bemalten Augen der Skulpturen richteten sich, obwohl dies nur noch vermutet werden kann, vor allem auf die benachbarten Statuen.

Die jüngsten wohl kurz nach der Jahrhundertmitte entstandenen Gewändefiguren der Westportale der Kathedrale von Reims knüpften einerseits an die lebendige Körperhal-



**Abb. 3** Darstellung im Tempel, Reims, Kathedrale, mittleres Westportal, linkes Gewände, von li. nach re. Joseph, Maria, Simeon und Hannah (?), um 1240 und nach 1250

<sup>25</sup> Kurmann-Schwarz und Kurmann, Chartres, 261; Murray, Notre-Dame of Amiens, 106–117.

<sup>26</sup> Kurmann, La façade, 174–179 (die Verkündigungsmaria und ein König (David?) am rechten Gewände des Mittelportals, Maria und Simeon der Heimsuchung am linken Gewände des Mittelportals sowie der heiligen Dionysius am linken Gewände des nordwestlichen Portals der Westfassade).

<sup>27</sup> Zu Amiens siehe Murray, Notre-Dame of Amiens, 128–135; zu den gleichförmig gereihten Gewändefiguren an den Querhausportalen in Chartres: Büchsel, Die Skulptur des Querhauses, 67–74.



**Abb. 4** Sockelfigürchen mit Geldsack um den Hals, Reims, Kathedrale, linkes Westportal, rechtes Gewände, zweite Figur von innen, nach 1250

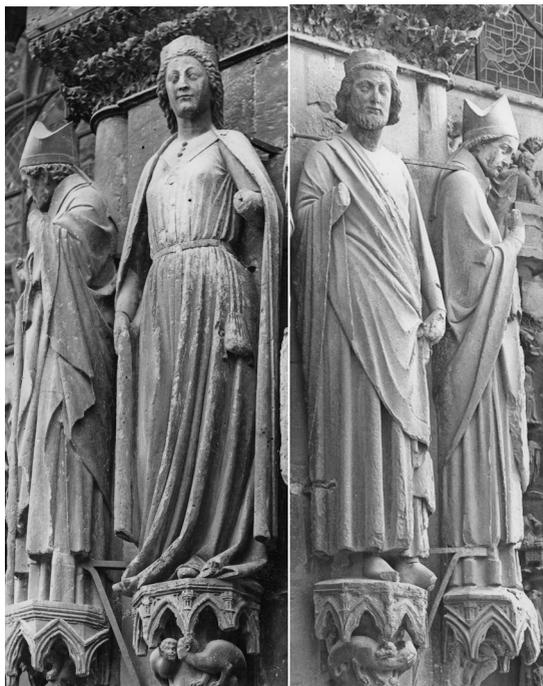
tung von Maria und Elisabeth der Heimsuchungsgruppe an und folgten dezidiert der Entwicklung der oben genannten Skulpturen in Paris und Amiens der Zeit um 1240–1250. Wie diese lösen sich die jüngeren Reimser Statuen durch Bewegung und Körperhaltung von der straffen Tektonik ihrer Trägerarchitektur. Die mit Stoffen verhängte Sockelzone sowie der Kapitellfries und die Baldachinreihe der Reimser Portale fassen die bewegten Figuren als horizontale Rahmen zu einer Einheit zusammen. Deren architektonische Struktur umfasst Strebepfeiler und Gewände und bildet so eine Bühne für die Figuren. Dieses Rahmenwerk ermöglicht geschickt, formale und stilistische Unterschiede der Gewandefiguren zu überspielen. So fallen vor allem die unterschiedlichen Höhen und Größen der Konsolen kaum ins Auge, auf denen die großen Figuren stehen. Deren Standflächen sind wie Baldachine gebildet, unter denen kleine Figürchen kauern.

Die Mehrheit dieser Sockelfigürchen lässt sich nicht benennen.<sup>28</sup> Von einem Engel und einem Propheten abgesehen, sind sie negativ konnotiert, so vor allem der Teufel und die Chimären. Die Forschung hat sie bisher nur wenig beachtet, obwohl sie aufgrund ihres Standortes den Blicken der Betrachter am nächsten sind und sich ihnen teilweise direkt zuwenden. Es gibt nicht nur aufgrund der Größenverhältnisse, sondern auch durch den Einsatz der Gestaltungsmittel deutliche Unterschiede zwischen den monumentalen Heiligen und ihren Sockelfiguren. Die Heiligen zeichnen sich durch ideale Schönheit der Gesichter und der Gewanddraperien sowie durch zurückhaltende Gestik aus. Die Gesichter der Sockelfigürchen dagegen sind zum Teil bis zur Karikatur individualisiert, und ihre Ex-

<sup>28</sup> Kurmann, *La façade*, 257–259; Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 191–193.

tremitäten fallen durch ausführende Bewegungen auf.<sup>29</sup> Nach den Vorstellungen der Zeit drücken Haltung und Aussehen die innere Verfasstheit von Personen aus.<sup>30</sup> Die vom Ideal abweichenden Züge und die unbeherrschten Bewegungen bestätigen ihren negativen Charakter [Abb. 4]. Nimmt man die Gesamtheit der Portale in den Blick, stellt man fest, dass die Figürchen zu Füßen der Heiligen auf derselben Höhe angebracht sind, auf der am Sockel der Trumeau-Madonna am Mittelportal die Geschichte des Sündenfalls erzählt wird. Die unter den Sockeln kauern den Gestalten vertreten daher die von Sünden beladene Menschheit, wie etwa der Geldsack bezeugt, den die Sockelfigur unter dem zweiten Heiligen von Innen am rechten Gewände des nordwestlichen Portals um den Hals trägt. Diese negativen Gestalten lassen die Heiligen, die auf die Gläubigen niederblicken, umso stärker als leuchtende Beispiele hervortreten.

Neben den schon erwähnten als Szenen zusammengefassten Figurengruppen an den Gewänden des Mittelportals stellen die meisten Statuen einzelne Heilige oder biblische Gestalten dar. Sie lassen sich nicht mehr sicher benennen, da Inschriften oder eindeutige Attribute fehlen.<sup>31</sup> Ähnlich den szenisch gruppierten Statuen wirken die Heiligen jedoch keinesfalls isoliert, sondern stehen im Austausch mit den Figuren neben ihnen, mit ihrem Gegenüber am anderen Gewände oder mit potentiellen Betrachtern. So nehmen etwa die Königin von Saba und König Salomo an den Stirnseiten der mittleren Strebpfeiler über die Portalbucht hinweg durch Körperhaltung und Blicke miteinander Kontakt auf [Abb. 5]. Sie scheinen sich zudem von ihrer glatten Rückwand wegzubewegen, indem sie die Füße über ihre jeweilige Konsole hinausschieben. Sie wirken fast so, als wollten sie denjenigen entgegentreten, die sich auf die Kathedrale zu bewegen. Die Körperhaltung des Paares und die daraus entstehenden ausdrucksvollen Gewanddraperien verstärken die Bewegung zueinander und auf den Betrachter hin. Die symmetrischen Gesten – die Königin von Saba greift mit ihrer Rechten, Salomon mit seiner Linken in den Mantel – lenken die Blicke der Betrachter auf den mittleren Eingang und auf die dort am Trumeau stehende Gottesmutter,

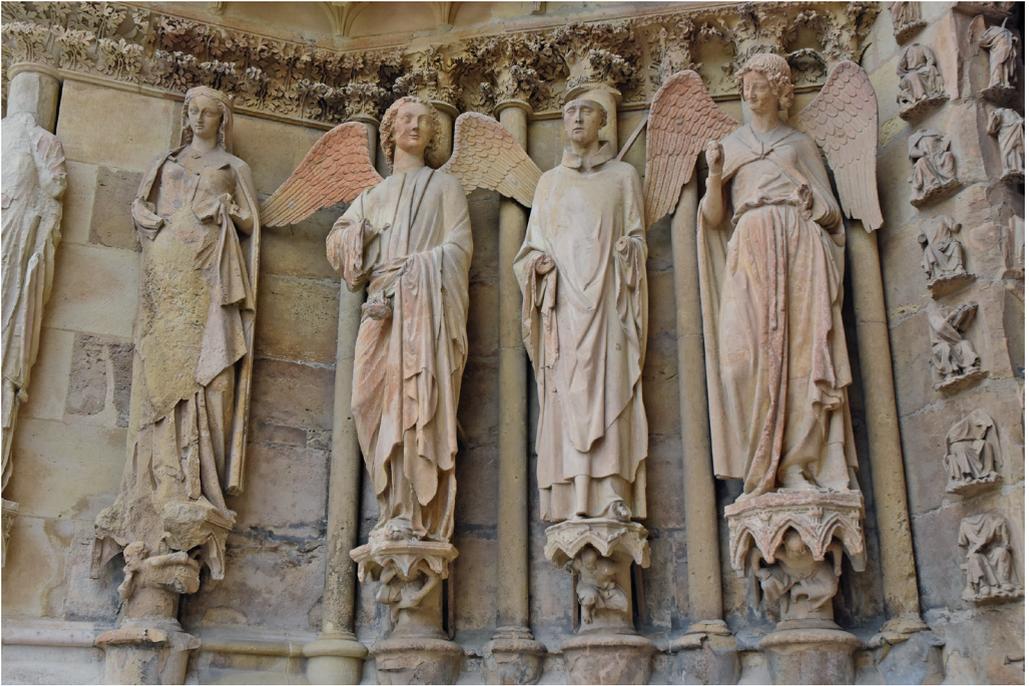


**Abb. 5** Königin von Saba (li.) und König Salomo (re.), Reims, Kathedrale, mittlere Strebpfeiler der Westportale, um 1240

29 Zur Bedeutung der Gesten: Schmitt, *La raison des gestes*; der Bezug zwischen Gesten als Gestaltungsmittel von Portalskulpturen und ihre Deutung in mittelalterlichen Texten wurde zuerst von Schlicht, *Un chantier majeur*, 251–258, herausgestellt. Siehe dazu ebenfalls Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 191–193.

30 Voraussetzung war die Überzeugung, dass Körper und Seele eine Einheit bildeten: Boerner, *Par caritas*, 240–249; das psychosomatische Menschenbild hat sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts durchgesetzt, siehe dazu: Perkinson, *The Likeness of the King*, 25–84.

31 Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 176–186.



**Abb. 6** Dionysius begleitet von zwei Engeln, Reims, Kathedrale, linkes Westportal, linkes Gewände, um 1240 und nach 1250

die Patronin der Kathedrale. Auch der heilige Joseph am linken Gewände leitet wie das Königspaar die Blicke der Betrachter ins Innere der Portalbucht. Sein Standmotiv deutet an, dass er sich zum Platz vor der Kathedrale wendet. Zugleich dreht er aber den Oberkörper und das Haupt ins Innere der Portalbucht. Der Heilige nimmt damit nicht nur Kontakt zur Figurengruppe auf, welche am linken Gewände des Mittelportals die Darbringung im Tempel in einer Art *tableau vivant* darstellt [Abb. 3], sondern die spiralförmige Bewegung seines Körpers fängt auch den Blick des Betrachters ein und lenkt ihn auf die Hauptfiguren der Szene und weiter zum Eingang. Dieses Beispiel zeigt, dass die Skulpturen nicht einmal ihre Augen direkt auf den Betrachter richten müssen, um Kontakt mit diesem aufzunehmen und seine Blicke in bestimmte Richtungen zu leiten.<sup>32</sup>

Tatsächlich ist es schwierig zu beurteilen, wie genau der Blick der Reimser Gewändefiguren ausgerichtet war, denn von der Bemalung der Augen sind kaum noch Spuren sichtbar. Die Neigung der Häupter und die Haltung der Körper jedoch deuten vielfach darauf hin, dass sie direkt mit den Betrachtern Kontakt aufnahmen. Dies bestätigt zum Beispiel die Figurengruppe mit dem heiligen Dionysius am linken Gewände des nordwestlichen Portals [Abb. 6]. Dieser wird von zwei Engeln präsentiert, deren Gestik und Körperhaltung die Aufmerksamkeit vorbeigehender Passanten auf ihn lenken. Der Heilige neigt sein Haupt deutlich nach vorne und kann unter den stark gesenkten Lidern den Blick nur nach unten richten, wo die Betrachter stehen. Der leicht geöffnete Mund deutet zudem an, dass er

<sup>32</sup> Dies ist übrigens auch in der frühen Tafelmalerei eher selten der Fall. Siehe die Illustrationen bei Belting, *Das Bild und sein Publikum*.

diese nicht nur anblickt, sondern sie auch anspricht. Der berühmte lachende Engel rechts von Dionysius blickt aufgrund der Neigung seines Hauptes an dem Heiligen vorbei ebenfalls nach schräg unten in den Raum der Betrachter.

Ähnlich wie der lachende Engel neigt die sogenannte heilige Helena am geraden Abschnitt des linken Gewändes ihr Haupt den Kirchgängern entgegen. Dies lässt sich auch an sämtlichen Figuren der gegenüberliegenden Wand der Portalbucht beobachten [Abb. 7]. Die Zuwendung zu den sich nähernden Gläubigen beschränkt sich nicht nur auf die Kopfhaltung, sondern zeigt sich auch an den bereits erwähnten über den Rand der Konsolen geschobenen Füßen. Dieses Motiv ruft den Eindruck hervor, als ob die Heiligenstatuen ähnlich dem Königspar an den Stirnseiten der mittleren Strebepfeiler in den Raum eintreten, der den Betrachtern vorbehalten ist [Abb. 5]. Die heitere Mimik der Heiligen, ihre einem Gegenüber zugewandte Haltung, die ausdrucksvollen Gewanddraperien und die zurückhaltenden Gesten drücken menschliche Anteilnahme aus, welche bis heute stark auf den Betrachter wirkt.

Damit überspielen die Bildhauer die erdrückende, monumentale Größe der Figuren und präsentieren sie als mächtige Mittler am Thron Gottes, die in empathischer Weise offene Augen und Ohren für die Anliegen derjenigen haben, die sich den Heiligen im Inneren der Kathedrale angemessen nähern.<sup>33</sup>



**Abb. 7** Heilige (heiliger Diakon, zwei unbekannte Heilige, Johannes Evangelist), Reims, Kathedrale linkes Westportal, rechtes Gewände, nach 1250

#### IV. Entwicklung zur Verlebendigung der Skulpturen seit dem Ende des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts

Wie bereits angedeutet wurde, vollzieht sich die Verlebendigung der Figuren und ihre Emanzipation von der Säule gegen Ende des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts. Die Gewändefiguren an den Westportalen der Kathedrale von Amiens, die ab den 1220er Jahren entstanden, sind dagegen, wie schon festgestellt wurde, zurückhaltender und wie die sogenannte Amiensische Gruppe der Statuen an den Reimser Westportalen noch immer stark der vertikalen Säulenform verbunden. Die größere Bewegtheit der Säulenfiguren

<sup>33</sup> Die Maße der Portale von Reims übertreffen alle anderen gleichartigen Anlagen der Gotik. Während die Gewändefiguren im Allgemeinen lebensgroß oder etwas größer sind, messen diejenigen von Reims fast das Doppelte (um drei Meter).



**Abb. 8** „Melancholischer“ Apostel aus der Sainte-Chapelle, Paris, Musée de Cluny, Cl. 18665, 1244–1248

stellen [Abb. 8]. Besonders auffällig zeigen dies der sogenannte „melancholische“ Apostel und der heilige Johannes Evangelist im Cluny-Museum.<sup>36</sup> Beide neigen ihr Haupt den Betrachtern zu, und Johannes scheint zudem auf sie zuzuschreiten. Der Blickkontakt der Figuren an den Diensten im Innenraum der Palastkapelle mit dem elitären, höfischen Publikum überrascht wenig, waren doch alle Bilder auf die Reliquien, den hier anwesenden

zeichnet sich jedoch schon in Amiens ab, was sich besonders in den szenischen Figurengruppen des Marienportals zeigt. Auch die Apostel an den Gewänden des mittleren Eingangs wenden sich trotz ihrer Ausrichtung an der Vertikalen der sie tragenden Säulen einander zu und tauschen sich mit gemessenen Gesten und Blicken untereinander aus. Auch wenn sich die Blickkontakte weitgehend auf die Ebene der Skulpturen beschränken und kaum mehr festgestellt werden kann, ob diese auch die Betrachter einschlossen, dringen sie mit ihren Füßen wie in Reims in deren Raum ein. Wenn zudem die nächtliche Projektion der rekonstruierten Farbigkeit auf die Figuren der Amienser Portale nicht täuscht, senkten einige der Apostel und Propheten des mittleren Eingangs ihre Augen.<sup>34</sup> Diesen Eindruck vermittelt vor allem der heilige Paulus am linken Gewände des Mittelportals. Sicher zeigt das Beispiel von Amiens, dass die ursprüngliche Bemalung den strengen skulpturalen Formen der Gewandfiguren Ausdruck und Lebendigkeit verlieh. Es besteht daher kein Zweifel, dass sie trotz des Abstands vom Standpunkt der Betrachter fähig waren, eine starke Wirkung auf diejenigen auszuüben, welche die Portalbucht durchschritten und ihre Blicke auf sie richteten.<sup>35</sup>

Die tatsächliche Hinwendung monumentaler Skulpturen zum Betrachter lässt sich schon etwas früher als an den Reimser Portalen an mehreren Apostelstatuen der Pariser Sainte-Chapelle mit Sicherheit fest-

34 Richard und Quesne, *Polychromie*, 255–258. Die Autoren betonen, dass man die Farbprojektion nicht für das Original nehmen kann, da die bei der Restaurierung frei gelegten Spuren der Polychromie zu gering seien. Die Lichtprojektion sei daher mehr eine theatralische Interpretation als eine archäologische Rekonstruktion. Zu Reims: Decrock, *De la couleur*, 245–247.

35 Boerner, *Das gotische Figurenportal*, 122–131, postuliert am Beispiel der Westportale der Kathedrale von Amiens einen intensiven Austausch zwischen Skulptur und Betrachter. Der Autor belegt diesen aber mehr durch den Inhalt der Bildwerke als durch ihre Formgebung.

36 Paris, Musée national du Moyen Âge, Cl. 18666 (heiliger Johannes); Cl. 18665 (Apôtre mélancolique).

König, seinen Hofstaat und das von ihm eingesetzte Kapitel ausgerichtet.<sup>37</sup> Auch wenn man im Falle der Sainte-Chapelle nicht mit einer großen Öffentlichkeit rechnen kann,<sup>38</sup> überzeugten die Apostelstatuen so sehr, dass die nach der Jahrhundertmitte in Reims tätigen Bildhauer die Gestaltungsweise dieses himmlischen Hofstaats sogleich aufgriffen. Auch wenn die Farbigkeit der Reimser Statuen wohl weniger intensiv als diejenige der Apostel in der Sainte-Chapelle war, dürfte die Polychromie die Wirkung auf die Betrachter gesteigert haben.

## V. Dem Betrachter zugewandte und von ihm distanzierte Statuen

Abschließend ist zu fragen, ob die deutliche Hinwendung der Apostel zum Betrachter in der Sainte-Chapelle und der Statuen an den Westportalen der Kathedrale von Reims in der Folge allgemein ein Anliegen der Bildhauer blieb, welche die monumentalen Figurenprogramme des späteren 13. und frühen 14. Jahrhundert schufen. Einzig Markus Schlicht hat sich in seiner Studie über die Portalskulptur an den Querhausfassaden der Kathedrale von Rouen (um 1300) mit dieser Frage beschäftigt. Er verneint sie bezüglich der Gewändefiguren am Südquerhausportal.<sup>39</sup> Haltung und Gestik dieser Statuen folgen zwar denselben Regeln, die auch an den Reimser Portalen beobachtet werden können, die Blicke der Heiligen sind jedoch nicht auf die Betrachter gerichtet. Ganz verweigern sie sich diesen jedoch nicht, denn mit ihren Füßen durchbrechen sie wie in Reims die Grenze zwischen Figuren- und Betrachtterraum.<sup>40</sup> Es kann zudem in allen bisher erwähnten Fällen nicht ausgeschlossen werden, dass sich die Gläubigen, auch wenn die Figuren wie in Rouen in ihren Nischen eingeschlossen waren, von einzelnen Heiligenstatuen angezogen fühlten, die sie besonders verehrten. Es sei auf das Beispiel der Madonna am rechten Westportal der Kathedrale von Amiens verwiesen, die zumindest in der frühen Neuzeit nachts beleuchtet wurde.<sup>41</sup> Veranlasst von dieser eindrücklichen Inszenierung versammelten sich die Gläubigen um die Muttergottes am Trumeau und verehrten sie.

Eine eingehendere Analyse der Skulpturen an den gotischen Portalen würde zeigen, dass auch in den Tympanonreliefs und unter den Archivoltfiguren einzelne Gestalten hervortreten, die sich den Betrachtern zuwenden und auf sie blicken.<sup>42</sup> Dies zeigt, dass man nicht behaupten kann, dass der Austausch zwischen Bildern und Betrachtern seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auf ein einziges Medium, das Tafelbild, beschränkt war. Die Heiligenfiguren an den Portalen von Reims, die sich wie lebendig den Gläubigen zuwenden, konnten daher, wie Belting es für das Tafelbild formulierte, durchaus zu Partnern gläubiger Individuen geworden sein.<sup>43</sup> Ihre Lebendigkeit und Zugewandtheit widerspricht der Annahme, dass sie allein didaktische und eine Ordnung erzeugende Funktion hatten, in welche der Betrachter hineingezwungen wurde.<sup>44</sup> Was Belting für das Tafelbild postuliert,

37 Freigang, *Capella sacrosancta*, 323–352.

38 Die Frage des Zugangs zur Sainte-Chapelle ist umstritten. Es gibt Ablässe, sodass man von einem gewissen Publikumsverkehr ausgehen muss, der wohl auch Besuchergruppen außerhalb der höfischen Gesellschaft umfasste. Siehe dazu Cohen, *An indulgence*.

39 Schlicht, *Un chantier majeur*, 274–275.

40 Schlicht, *Un chantier majeur*, Fig. 236, 237, 239.

41 Murray, *Pourquoi la polychromie?*, 106–111.

42 Kurmann-Schwarz, *L'archivolte*, 373–389.

43 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 14.

44 Ebd., 41.

nämlich, dass es fähig ist, mit einem Betrachter zu kommunizieren, weist Bruno Boerner zu Recht auch für die Figuren der gotischen Portalprogramme nach. Öffentlich an den Gewänden der Portale inszeniert, wandten sich die Statuen an die Vorbeigehenden und an alle, die sich ins Innere der Kirche begaben. Durch ihren Blick und/oder durch ihre Haltung treten die Figuren mit den Gläubigen in einen Dialog ein.<sup>45</sup> Dieser Austausch vollzog sich durch die Präsenz der Heiligen an den Portalen in größter Öffentlichkeit und wiederholte sich bei jedem Kirchgang. Damit prägten sich die Bilder jedem Einzelnen tief ein.<sup>46</sup> Könnte man die Heiligen genau identifizieren, würde man wohl auch in Reims feststellen, dass an den Gewänden der Portale diejenigen präsent waren, die im Inneren der Kathedrale verehrt wurden.<sup>47</sup> Betraten die Gläubigen anschließend das Gotteshaus, begleiteten sie die verinnerlichten Bilder der Heiligen auf dem Weg zu den ihnen geweihten Altären und verstärkten damit deren Präsenz am heiligen Ort.

45 Boerner, *Bildwirkungen*, 136–138.

46 Ebd., 55–58.

47 Demouy, *Vocables, reliques et processions*, 109–116; dies lässt sich etwa im Falle der Gewändefiguren an den seitlichen Portalen der Südfassade der Kathedrale von Chartres nachweisen: Kurmann-Schwarz und Kurmann, *Chartres*, 108–112, 202–203.

## Literaturverzeichnis

- Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit*, Petersberg 2021.
- Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- Bruno Boerner, *Par caritas – par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Freiburg 1998.
- Bruno Boerner, *Sculptural Programs*, in: Conrad Rudolph (Hg.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Malden/Oxford 2006, 558–561.
- Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
- Bruno Boerner, *Das gotische Figurenportal und sein Betrachter*, in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, 122–131.
- Martin Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlin 1995.
- Meredith Cohen, *An indulgence for the visitor*, in: *Speculum* 83/4, 2008, 840–883.
- Bruno Decrock, *De la couleur au Moyen Âge, et de l'importance des ornements*, in: Patrick Demouy und Claude Sauvageot (Hg.), *Reims. La cathédrale, Saint-Léger-Vauban 2000*, 245–247.
- Patrick Demouy, *Notre-Dame de Reims. Sanctuaire de la monarchie sacrée*, Paris 1995.
- Patrick Demouy, *Vocables, reliques et processions. Sources d'une étude iconographique de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle*, in: Bruno Decrock und Patrick Demouy (Hg.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims. Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, Langres 2008, 109–116.
- Christian Freigang, *Capella sacrosancta. Die Pariser Sainte-Chapelle als sakraler Raum und gebautes Reliquiar*, in: Manfred Luchterhand und Hedwig Röckelein (Hg.), *Palatium Sacrum – Sakralität am Hof des Mittelalters. Orte, Dinge, Rituale*, Regensburg 2021, 323–352.
- David Ganz und Stefan Neuner (Hg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013.
- Philippe Goldman, *La cathédrale en son quartier*, in: Armand Maillard (Hg.), *Bourges. La Grâce d'une cathédrale*, Straßburg 2017, 149–163.
- Laura H. Hollengreen, *From medieval sacred place to modern secular space. Changing perspectives on the cathedral and town of Chartres*, in: Dana Arnold und Andrew Ballantyne (Hg.), *Architecture as Experience. Radical change in spatial practice*, New York 2004, 81–108.
- Fabienne Joubert, *La sculpture gothique en France. XIIe–XIIIe siècles*, Paris 2008, 68–72.
- Jacqueline Jung, *Eloquent Bodies. Movement, Expression and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven/London 2020.
- Peter Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims*, Paris/Lausanne 1987.
- Peter Kurmann, *Ego sum ostium. Per me si quis introerit, salvabitur (Joh 10, 9). Bildstrategien an Portalen und Fassaden einander konkurrierender Kathedralen. Der Fall der Kathedrale von Reims*, in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, 34–45.
- Peter Kurmann und Brigitte Kurmann-Schwarz, *La sculpture: le triomphe de l'Église de Reims. Les portails occidentaux*, in: Thierry Jordan (Hg.), *Reims. La Grâce d'une cathédrale*, Straßburg 2011, 176–178.
- Brigitte Kurmann-Schwarz und Peter Kurmann, *Chartres. Die Kathedrale*, Regensburg 2001.
- Brigitte Kurmann-Schwarz, *L'archivolte du portail de la Passion. Un récit sculpté dans la pierre*, in: Patrick Demouy (Hg.), *La cathédrale de Reims. Actes du colloque international du 8e centenaire de la cathédrale de Reims 2011*, Paris 2017, 373–389.
- Brigitte Kurmann-Schwarz, *La Vierge de la chapelle Notre-Dame de la cathédrale de Sens. Une reine des anges donnée par le chanoine Manuel de Jaune en 1334*, in: Jean-Luc Dauphin (Hg.), *La métropolitaine sénonaise: la*

- première cathédrale gothique dans son contexte (1164–2014), en l'honneur du 850e anniversaire de la consécration de la cathédrale Saint-Étienne de Sens, Société archéologique de Sens, Paris 2017, 312–331.
- Brigitte Kurmann-Schwarz, Ordnungsplan als Form und Inhalt gotischer Glasmalerei? Zur Wahrnehmung der gläsernen Bilder in den Großkirchen Frankreichs, in: Kornelia Imesch, Karin Daguët, Jessica Dieffenbacher und Deborah Strebel (Hg.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen 2017, 247–257.
- Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1925, 1–21.
- Wolfgang Müller, *Verbräunte mittelalterliche Glasmalereien. Verfahren zur Aufhellung*, Leipzig 2002.
- Stephen Murray, Pourquoi la polychromie? Réflexions sur le rôle de la sculpture polychromée de la cathédrale d'Amiens, in: Denis Verret und Delphine Steyaert (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000*, Paris 2002, 106–111.
- Stephen Murray, *Notre-Dame of Amiens. Life of the Gothic Cathedral*, New York 2021.
- Michel Pastoureau, Programme. Histoire d'un mot, histoire d'un concept, in: Jean-Marie Guillouët und Claudia Rabel (Hg.), *Le Programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?*, Paris 2011, 17–25.
- Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago/London 2009.
- Pierre-Yves Le Pogam, Die Sainte-Chapelle in Paris, in: Guido Siebert (Hg.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Bd. 2, Petersberg 2011, 1486–1494.
- Hélène Richard und Jean-Michel Quesne, Polychromies des portails d'Amiens: couleurs de lumières, in: Denis Verret und Delphine Steyaert (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000*, Paris 2002, 255–258.
- Olivier Rigaud, Le parvis de la cathédrale, in: Marc Bouxin (Hg.), *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825–1975*, Paris 2001.
- Markus Schlicht, *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen 2005.
- Markus Schlicht und Aurélie Mounier, Pourquoi la sculpture médiévale était-elle peinte? Portail Royal, porte des Flèches et albâtres anglais de la cathédrale Saint-André, in: *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde* 25/2019, 29–61.
- Markus Schlicht, Aurélie Mounier, Maud Mulliez, Pascal Mora und Romain Pacanowski, Les couleurs des albâtres anglais. Polychromie, production et perception médiévales, Pessac 2021.
- Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990.
- Denis Verret und Delphine Steyaert (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000*, Paris 2002.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3, 5 © Peter Kurmann; Abb. 2, 4, 6, 7 © Brigitte Kurmann-Schwarz; Abb. 8 © GrandPalaisRmn (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / Jean-Gilles Berizzi

Bruno Boerner und Maria-Christina Boerner

## **Schlafes Brüder – Überlegungen zur kommunikativen Funktion subversiver Bilder in mittelalterlichen Chorgestühlen**

### **Prolog: Abendvorträge**

Die vorliegende Art von Publikationen, in der die Autoren ihren Beitrag einem Freund und Kollegen widmen, der sich in der abschließenden Phase seines Berufslebens befindet, lädt durchaus dazu ein, auch über die Arbeitsbedingungen unserer Profession zu sinnieren.<sup>1</sup> Führt man sich etwa einen typischen Arbeitsalltag eines Kunsthistorikers vor Augen, der an der Universität lehrt und forscht, kommen einem gewiss die Abhaltung von Vorlesungen und Seminaren in den Sinn, die Vorbereitung derselben, die wenig erquickliche Erledigung von administrativen Aufgaben und natürlich die notorischen, dringend zu beendenden Forschungsarbeiten. Vielleicht wird ein reicher Arbeitstag auch mit dem Besuch eines Abendvortrags abgeschlossen, in dem, wie meist üblich, ein vom Institut eingeladener Kollege seine Forschungen vorstellt.

Die Teilnahme an einer solchen, meist zu fortgeschrittener Stunde stattfindenden Veranstaltung ist nicht ohne Tücken. Das Dämmerlicht eines kunsthistorischen Lichtbildvortrags sorgt im Verein mit der aus einem anstrengenden Arbeitstag resultierenden Ermattung nicht selten dafür, dass die Konzentration auf einen noch so anregenden Vortrag nachlässt und man eventuell sogar in ein kleines Nickerchen verfällt. Die Gedanken schweifen ab, und da das Mittagessen dann schon einige Stunden her ist, nimmt es nicht Wunder, wenn sich eine Vorfreude auf das in der Regel dem Vortrag folgende gemeinsame Abendessen einstellt, zu dem das Institut den Vortragenden gewöhnlich einlädt. Der mit einem Klappmechanismus versehene Hörsaalsessel, in den der Ermattete soeben versunken ist, ruft ihm möglicherweise die mittelalterlichen Chorgestühle in Erinnerung, deren Erforschung er vielleicht seine Nachmittagsstunden geopfert hat.

Die sogenannten Stallen sind oft mit hochklappbaren Sitzbrettern ausgestattet, die an der Unterseite meist mit als Miserikordien bezeichneten Konsolstücken versehen sind, an welchen die Geistlichen sich mit dem Gesäß abstützen und dadurch die Beine entlasten konnten, wenn der Ablauf der Liturgie das Stehen einforderte [Abb. 1]. Diese Miserikordien sind wie das gesamte Chorgestühl häufig mit Schnitzereien reich verziert. Nun könnte man erwarten, dass man in unmittelbarer Nähe des Sanktuariums nur auf besonders erbauliche Bildthemen stößt. Doch ist das Gegenteil der Fall. Nirgends sonst wird man mit einer solch geradezu subversiven Ikonografie konfrontiert wie im Chorgestühl – ein Umstand, der der kunsthistorischen Forschung immer Rätsel aufgab. Dort, wo das Gotteslob zu beten und zu singen seine eigentliche Aufgabe war, fand sich der mittelalterliche Kleriker nicht selten mitten in einer Bilderwelt von sündhaftem Treiben wieder. In dieser musste er stundenlang verharren, um aufmerksam den Chorgebeten und Messen zu folgen, was ihm selbstredend nicht immer in gleichbleibend konzentrierter Weise gelingen konn-

1 Der vorliegende Beitrag basiert teilweise auf einem unveröffentlichten Vortrag, den Bruno Boerner im Februar 2012 zur Verabschiedung von Christian Freigang an der Universität Frankfurt gehalten hat, und auf einem Teil in dem mit Stefan Bürger gemeinsam verfassten Artikel von Maria-Christina Boerner, Der Teufel sitzt auf dem Detail.



**Abb. 1** Detail Chorgestühl, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

te. Es wäre kein Zufall, wenn diese Problematik dem ermattenden Kunsthistoriker gerade jetzt inmitten des Abendvortrags in den Sinn käme. Befindet er sich dort nicht in einer dem Kleriker vergleichbaren Situation, in der die aufziehende Müdigkeit es ihm erschwert, gegen den inneren Schweinehund anzukämpfen, der die Aufmerksamkeit von der Thematik des Vortrags zu inhaltsfremden Gedanken ablenkt?

### **I. Das Modell eines betenden Stiftsherrn**

Die ideale Kontemplation eines Stiftsherrn beim Chorgebet zeigt vielleicht eines der berühmtesten Bilder der niederländischen Malerei, die Paele-Madonna von Jan van Eyck in Brügge.<sup>2</sup> Eine Inschrift nennt Stifter und Maler und erwähnt, dass der porträtierte Kanoniker van der Paele zwei Kaplaneien für sein Seelenheil stiftete. Der abgebildete Raum gibt wohl den Chor der heute zerstörten Kollegiatskirche St. Donatian in Brügge wieder; den Kirchenpatron sehen wir auf der linken Seite im reichen, von van Eyck so genial gemalten Bischofsornat. Das Retabel befand sich nach dem Tod des Stifters im Schiff der Kirche und

<sup>2</sup> Zum Folgenden vgl. Belting, *Miroir du monde*, 99–104 und Abb. 41.



**Abb. 2** Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 26, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

schmückte später den Hauptaltar dieses romanischen Baus.<sup>3</sup> Der Dargestellte wurde 1434 aus Alters- und Gesundheitsgründen von der regelmäßigen Teilnahme am Gottesdienst freigestellt, das Retabel ist sozusagen sein Vermächtnis als Stiftsherr.

Mit dem Chorrund ist eine sehr genaue topografische Situation in der für van Eyck typischen akribischen Darstellung der Details beschrieben. Wichtig sind auch die sorgfältig ausgeführten porträthafteren Züge des Kanonikers, der am Rand des Chorrunds unweit seines angestammten Arbeitsplatzes kniet, wo er normalerweise seiner Tätigkeit als Chorherr nachkam. Damit sehen wir ein Porträt des Kanonikers van der Paele in der Wahrnehmung seiner einstigen Hauptpflicht: dem Chorgebet. Der Stiftsherr hat gerade seine Brille abgenommen und sieht von seiner Lektüre auf. Somit liest er nicht mehr in seinem Brevier, sondern betrachtet eingehend vor seinem inneren Auge den Gegenstand seiner Kontemplation, nämlich die den Platz des Hauptaltars einnehmende überlebensgroße Madonna mit dem Jesusknaben.<sup>4</sup> Man muss nicht unbedingt davon ausgehen, dass wir hier eine Marien-Vision des Kanonikers als besonderes charismatisches Ereignis vor uns haben, sondern es handelt sich schlicht um die konzentrierte Andacht eines Stiftsherrn im Gebet.

Da er Verdienste für sein Seelenheil erworben hatte, indem er über Jahre hinweg seiner Hauptaufgabe, dem Chorgebet, in idealer Weise nachgekommen war, wird er von seinem

<sup>3</sup> Borchert, Van Eyck to Durer, 146.

<sup>4</sup> Belting, Miroir du monde, 102.

persönlichen Heiligenpatron Georg der Jungfrau und Christus anempfohlen. Der Betrachter des Gemäldes kann beobachten, wie der Christusknabe den Domherrn anblickt, als ob er sein Gebet gnädig entgegennimmt, derweil van der Paele selbst den Blick seines Gottes nicht zu erwidern vermag, weil er ihn nicht real, sondern nur vor seinem inneren Auge, in seiner Vorstellung sehen kann. Die wahre *Visio Dei* ist es zwar, was sich van der Paele für dereinst erhofft, aber er kann sie vorerst, in seinem irdischen Leben, nicht erlangen. Um die wahre Schau Gottes zu erreichen, verrichtet er andächtig und gewissenhaft sein Chorgebet. Van Eyck malt ihn ganz auf den Gegenstand seiner Andacht konzentriert, nichts Irdisches scheint ihn von seiner Kontemplation ablenken zu können.

Dass dies nicht jedem Kleriker gelingt, wird in den Chorgestühlen durchaus bildlich thematisiert, wie es etwa jener sanft entschlafene Kleriker in den Ställen des Magdeburger Doms zu zeigen vermag, der den Kampf mit seinem trägen Körper offenbar verloren gab, um sich den süßen Träumen sinnlicher Genüsse hinzugeben [Abb. 2]. Auf dem Bild der Paele-Madonna ist das Chorgestühl gar nicht erst zu sehen, van Eyck verzichtet auf dieses Möbel, um sich ganz der fiktiven Interaktion seiner überlebensgroß dargestellten Figuren zu widmen.

## II. Köln

Von der verwirrenden Bilderwelt mittelalterlicher Chorgestühle kann man sich nirgends ein genaueres Bild machen als am Exemplar im Kölner Dom, das mit seinen 104 Sitzen zu den größten erhaltenen mittelalterlichen Ställen zählt und dessen Unterkonstruktion dendrochronologisch in die Zeit von 1308–1311 datiert werden konnte.<sup>5</sup> Ein umfangreiches Bildprogramm konfrontiert den Betrachter mit einer verwirrenden Melange von alt- und neutestamentlichen Ereignissen, Begebenheiten aus dem menschlichen Alltag, Kampfszenen und einer Vielzahl drolatischer Darstellungen.<sup>6</sup> An den Pfeilerverkleidungen befinden sich Szenen aus dem Alten Testament wie die Vertreibung aus dem Paradies und Abrahams Opfer. An den niedrigen Wangen und ihren Aufbauten finden sich etwa Darstellungen von Abrahams Schoß, Rhetorik und Dialektik, Minneszenen, Verkündigung, Kain und Abel, dem reichen Prasser, Musik und Grammatik. An den Miserikordien, Knäufen und Vierpassbohlen sieht man vielerlei Drolerien: Drachen und drachenartige Tiere, Mischwesen als Musiker und Kämpfer. Auch Affen kommen häufig vor, nicht selten in Parodien auf menschliche Handlungen. Dann erscheinen Liebespaare, die sich hemmungslos ihren Umarmungen hingeben, und kämpfende Paare in allen Variationen. Dazwischen tauchen dann wieder Christussymbole wie Löwe, Phönix, Pelikan und Einhorn auf. Als Warnung vor der Macht der Frauen über die Männer präsentiert man Aristoteles und Phyllis, als Mahnung vor dem Hochmut einen Ritter, der vom Pferd stürzt.

Es sind natürlich die subversiven Bilder, die ins Auge stechen. Männer, die Frauen nachstellen, finden sich allenthalben, mehrmals auch küssende und sich umarmende Paare [Abb. 3].<sup>7</sup> Die irdisch sinnlichen Genüsse kulminieren in einer Szene, in der sich ein höfisch gekleideter Jüngling mit einer Weinflasche einer Dame im Badezuber nähert, es liegt wohl eine eindeutige Absicht vor.<sup>8</sup> Ein anderer Mann schmiegt sich lustvoll an eine Frau, die auf

5 Bergmann, Chorgestühl des Kölner Domes, 19.

6 Zum Bildprogramm der Kölner Chorhallen vgl. ebd. 88–110.

7 Ebd., 99, Abb. T 31; Tieschowitz, Chorgestühl, Abb. 12.

8 Bergmann, Chorgestühl des Kölner Domes, Abb. F 11.



**Abb. 3** Umzeichnung, Detail Chorgestühl, Knauf einer Armlehne mit Liebespaar, 1308–1311, Eichenholz, Dom, Köln



**Abb. 4** Umzeichnung, Detail Chorgestühl, Wangenzwickel, 1308–1311, Eichenholz, Dom, Köln

einer Zither spielt.<sup>9</sup> Diese Figurengruppe reiht sich in eine Serie von Bildern ein, in denen negative und positive Aspekte der Musik präsentiert werden. Es geht augenscheinlich darum, die kirchliche Musik, den Lobgesang der Priester, welcher auf die himmlische Liturgie verweist, in Gegensatz zu stellen zur irdischen Musik der Spielleute. Letztere wurden als Helfer des Satans gesehen, der mit ihrer Unterstützung den Menschen zur fleischlichen Sünde verleitet.<sup>10</sup> Eindeutig negativ konnotiert ist auch die auf den Händen balancierende junge Frau mit über dem Kopf abgewinkelten Beinen. Sie erinnert natürlich an die tanzende Salome, die König Herodes anstiftete, Johannes dem Täufer den Kopf abzuschlagen.<sup>11</sup> Als dezidiert abschreckendes Negativ-Exempel dient den klerikalen Betrachtern das Bild eines Mönches, der sich willig von den süßen Klängen verführen lässt, die ihm eine elegant gekleidete Frau auf ihrem Saiteninstrument darbietet [Abb. 4].<sup>12</sup>

Oft sind es hybride Mischwesen, halb Tier, halb Mensch, die als Musiker dargestellt ohne Zweifel auf die Narren und Spielleute anspielen – das zumeist fahrende Volk, das zur Belustigung der Bevölkerung an Festen und Jahrmärkten seine Aufwartung machte.<sup>13</sup> Die christliche Kirche mit ihrer starken Skepsis gegenüber profanem Schauspiel und Unterhaltung hatte schon früh ihr Urteil über Jongleure und Schauspieler gefällt. Sie betrachtete sie lange als außerhalb der *civitas Dei* stehend und versagte ihnen die Sakramente.<sup>14</sup> Gilles de Corbeil sah sie als *monstra* und nicht dem Menschengeschlecht zugehörig, und der domini-

<sup>9</sup> Ebd., 100, Abb. T 32.

<sup>10</sup> Ebd., 101.

<sup>11</sup> Ebd., Abb. F 15.

<sup>12</sup> Ebd., Abb. F 7.

<sup>13</sup> Ebd., 106, Abb. T 35.

<sup>14</sup> Zum Folgenden vgl. Boerner, Bildwirkungen, 172–173; Salmen, Spielmann im Mittelalter; Hartung, Spielleute.

kanische Prediger Berthold von Regensburg rechnete *gumpelute*, *gyger* und *tamburer* dem teuflischen zehnten Chor zu, der von Gott abgefallen ist.<sup>15</sup> Thomas Cobham verweist auf das unzüchtige Spiel mit Entblößungen des Körpers und auf die Beteiligung an Gelagen und unzüchtigen Feiern mit Kunststücken, Musik und Tanz.<sup>16</sup> Im Chorgestühl des Kölner Doms werden mit den Spielleuten, Spielern und Tänzern somit Randexistenzen der Gesellschaft ins Bild gebracht, vor deren verführerischer Musik und Tanz sich der Kleriker in Acht nehmen sollte. Die Gefahr lockte ihn nicht nur draußen auf dem Domplatz, wo die Vaganten aufspielen, sondern auch drinnen im Chor, wenn während der langen Horen seine Aufmerksamkeit auf das Gebet allmählich zu schwinden drohte und der Domherr beim langsam einsetzenden Dämmer Schlaf Gefahr lief, sich süße, weltliche Genüsse zu erträumen.

Indem die Jongleure und Spielleute als Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, dargestellt werden, betonte man, dass diese – wie eben die Tiere – ihre körperlichen Bedürfnisse nicht zu kontrollieren vermochten und ihnen hemmungslos erlagen. Das gleiche, so sollte es zum Ausdruck gebracht werden, galt auch für den Kleriker, der beim Chorgebet sich solcher Gedanken nicht zu erwehren bereit war. Um dessen gewahr zu werden, sollte es sich für ihn lohnen, das einleitende Bild des Kölner Zyklus zu betrachten oder in Erinnerung zu rufen, das die Vertreibung aus dem Paradies zeigt.<sup>17</sup> Nach der damaligen theologisch-anthropologischen Konzeption sind auf dieses Ereignis nämlich auch die Schwächen des Kanonikers zurückzuführen, auf die ihn die Bilder des Chorgestühls ständig hinweisen.<sup>18</sup> Da er aus Stolz (*superbia*) die Unterwerfung seines Geistes unter Gott verweigerte, verlor Adam gemäß der damaligen Erbsündenlehre die Kontrolle über seinen eigenen Körper. Die Disharmonie zwischen dem äußeren und inneren Menschen wurde demgemäß auf die Vertreibung aus dem Paradies zurückgeführt. Wenn von nun an der Mensch sich nicht ständig dessen erwehrt, so die theologischen Überlegungen, überlagern körperliche Lust und materielle Gier seine Vernunft und die Bedürfnisse seiner Seele.

Jeden Tag konnten die Domherren anhand mannigfaltiger Bildexempel in ihrem Chorgestühl beobachten, wie die sinnlichen Vermögen die Oberhand über die seelisch-geistigen Kräfte gewannen und die Konzentration auf ihre spirituellen Pflichten körperlichen Reizen erlagen. Die hybriden Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, bringen zum Ausdruck, dass sich die den weltlichen Gelüsten hingebenden Sünder wie die Tiere von ihren niederen Instinkten leiten ließen. Das gilt auch für den Kleriker, von dem insbesondere verlangt wurde, dass er seine spirituellen Tätigkeiten von irdischen Einflüssen freizuhalten hatte. Die subversiven Bilder sollten ihn dabei zur Selbstreflexion anregen. Da er während des stundenlangen, von zuweilen monotonen Wiederholungen geprägten Chorgebets ständig der Gefahr ausgesetzt war, die Aufmerksamkeit auf das Gotteslob zu verlieren, warnten ihn die ins Animalische metamorphosierten Musikantenfiguren davor, seinen tierischen Instinkten zu folgen und in einen von weltlich-sinnlichen Traumbildern belebten Schlummer zu verfallen.

### III. Magdeburg

Ähnlichen Intentionen folgen die subversiven Bilder in den Ställen des Magdeburger Doms; sie wählen indes eine andere ikonische Rhetorik.

<sup>15</sup> Hartung, *Spielleute*, 42–43.

<sup>16</sup> Hier zitiert nach Kröll, *Komik des grotesken Körpers*, 54, Anm. 67.

<sup>17</sup> Bergmann, *Chorgestühl des Kölner Domes*, 89, Abb. T 24.

<sup>18</sup> Zum Folgenden vgl. Boerner, *Par caritas par meritum*, 106–107.



**Abb. 5** Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 10, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

Das dortige Chorgestühl war vermutlich zur Weihe des Domes 1363 fertiggestellt.<sup>19</sup> Die Reliefs an den Chorwangen stellen ausführlich die Stationen des Lebens Jesu dar. Die Miserikordien unter den Klappsitzen dagegen zeigen wieder eine ganze Reihe von Beispielen sündhaften Lebens. Vergleichbar mit der Kölner Ikonografie ist die Darstellung eines Mönchs, der mit einer Frau auf dem Rücken zu einem kleinen Haus geht, an dessen Tür ihn als Pförtner ein Teufel empfängt, um ihn zum Eintritt aufzufordern [Abb. 5].<sup>20</sup> Natürlich symbolisiert das Gebäude die Sphäre von Sünde und Unzucht, die der Mann, den Lockungen des Teufels nachgebend, bereitwillig betritt. Auch hier wird also mit einem Negativ-Beispiel aus dem Alltagsleben an die Kleriker eine Warnung ausgedrückt, sich ihrer irdischen Gelüste zu erwehren.

Eine die Miserikordien zierende Serie von Bildszenen, die für unsere Fragestellung von besonderem Belang ist, nutzt indes eine andere ikonische Strategie, die Kanoniker zur Reflexion über das eigene Verhalten anzuregen. Die Grundkonstellation dieser Bilder ist durchweg die gleiche. Die die Miserikordien betrachtenden Kanoniker erkennen einen der ihren in je unterschiedlichen Gebetshaltungen, den im Wettstreit jeweils ein Engelchen und ein Teufelchen in seinem Tun und Verhalten zu beeinflussen suchen. Die erste Miserikordie

<sup>19</sup> Zum Magdeburger Chorgestühl unterrichten ausführlich Porstmann, *Chorgestühl Magdeburg*, und Michael, *Chorgestühl im Magdeburger Dom*.

<sup>20</sup> Porstmann, *Chorgestühl Magdeburg*, 31, Abb. 15.



**Abb. 6** Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 15, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

zeigt einen Domherrn, der zwischen Engel und Teufel sitzt.<sup>21</sup> Er wendet sich betont dem Engel rechts zu, der ihm mit beiden Händen ein Schriftband vor Augen hält. Die Kleriker können sich also in positiver Weise mit dem abgebildeten Domherren identifizieren, denn der Mann lässt sich vom Teufel in seinem Rücken nicht versuchen, sondern er wendet sich, wie der erwähnte Kanonikus van der Paele, aufmerksam dem von Engel verkörperten liturgischem Gebet zu.

Interessanter noch ist ein Relief, das Porstmann dem Sitz des Probstes zuordnet, bei dem das Ringen des Domherrn mit sich selbst in vollem Gange ist [Abb. 6].<sup>22</sup> Einerseits gelingt es dem Engel links, das Haar des Sitzenden beiseitezustreichen, um sein rechtes Ohr zu erreichen, andererseits hat der Teufel seinen Kampf keineswegs aufgegeben. Die Hand des Dämons touchiert diejenige des Domherrn, die letzterer zu seinem linken Ohr führt. Interessanterweise lässt sich nicht einfach entscheiden, ob die Bewegung der offenen Hand des Klerikers dazu dient, das Ohr für die Einflüsterungen des Teufels zu verschließen, oder ob sie sich bereitmacht, das schon leicht geneigte Haupt des Geistlichen für ein Nickerchen zu empfangen. In diesem Fall wäre die Verführung des Teufels von Erfolg gekrönt. Gut möglich, dass die Bildkonzeptoren und -schnitzer hier bewusst eine Leerstelle beließen, um die geistlichen Betrachter warnend dazu anzuregen, für sich selbst zu bestimmen, ob

<sup>21</sup> Ebd., 24, Abb. 6.

<sup>22</sup> Ebd., 35, Abb. 20.



**Abb. 7** Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 19, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

sie sich für das andächtige Gebet entscheiden oder ihren körperlichen Gelüsten nachgeben wollen. Selbst bei der Darstellung der Augen des Klerikers lässt sich auf den ersten Blick nicht entscheiden, ob sie offen oder geschlossen sind.

Ein anderer sitzender Domherr wiederum scheint den Versuchungen des Teufels zu widerstehen [Abb. 7].<sup>23</sup> Er hält die zusammengelegten Hände im Gebet nach links erhoben zu dem Engel hin, der aus einer Wolke erscheint. Rechts taucht ein Teufel auf, der sich offenbar vor Wut die Brust zerreißt, da er seine Bemühungen als vergeblich erkennt. Vor den Knien des Domherrn sehen wir ein Wappenschild, das auf den Adelsstand verweist. Die Bildschnitzer setzen die Kleriker in unterschiedlichen Gebetshaltungen in Szene. So zeigt sich etwa ein diesmal kniender Domherr, der sich nach rechts einem Engel mit Schriftband zuwendet und die Fingerspitzen zum Gebet zusammenlegt.<sup>24</sup> Hier geht es offensichtlich darum, die Kleriker davor zu warnen, dass die Lockungen der Sünde allgegenwärtig bleiben und sie sich ständig ihrer erwehren müssen. Denn von links kommend macht sich ein hässlicher Teufel mit Schweinsohren am Hinterteil des Beters mit einem zweizinkigen Feuerhaken zu schaffen. Mit solch einem Haken ziehen die Teufel die Seelen der Verdammten in die Hölle, wie es in anderen Zusammenhängen öfters dargestellt wird.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 42, Abb. 24.

<sup>24</sup> Ebd., 28, Abb. 11.

<sup>25</sup> Ebd., 26.



**Abb. 8** Detail Chorgestühl, Miserikordie, Sitz Nr. 8, um 1355, Eichenholz, Dom, Magdeburg

Mehrere der Miserikordienreliefs zeigen eine vergleichbare Situation. So sieht man einen gebückt stehenden Domherrn sich im Gebet einem Engel zuwendend, der ihm ein kleines geöffnetes Gebetsbuch vor Augen hält [Abb. 8].<sup>26</sup> Rechts indes versucht ein grinsender Teufel mit weiblichen Brüsten, mit dem Hinterteil des Teufels zu kommunizieren. Die rechte Hand auf den Allerwertesten des Domherrn gelegt, kratzt sich das Teufelchen mit seiner Linken das eigene Hinterteil. Des Klerikers Körperbeugung, darauf weist Hans Michael hin, kann auch als Zeichen der Ehrfurcht und Bußgesinnung bei bestimmten Bußgebeten gelesen werden.<sup>27</sup> Im Grunde ist auch hier, wie auch noch bei anderen vergleichbaren Szenen, nicht zu erkennen, inwieweit die Lockungen des Teufels zum Ziel führen. Dies soll der betrachtende Kleriker immer für sich selbst entscheiden, darin liegt wohl der Sinn der gewählten Bildstrategie. Indem er darüber nachdenken muss, wird er umso mehr dazu angeregt, sich über sein eigenes Verhalten beim Chorgebet Klarheit zu verschaffen.

Andere Bilder zeigen als warnende Beispiele, wie Domherren ihren körperlichen Schwächen erliegen. Einer stützt in bequemer Haltung seinen Kopf auf die rechte Hand, er wurde oben schon erwähnt [Abb. 2].<sup>28</sup> Mit Schwung streckt ein Teufel seine Beine aus, um mit seinen Füßen das Ohr des Kanonikers für das Chorgebet zu verschließen. Mit beiden Händen umfasst der Dämon derart sein eigenes Hinterteil, als wollte er damit gerade einen

<sup>26</sup> Ebd. 29, Abb. 13.

<sup>27</sup> Michael, Das Chorgestühl im Magdeburger Dom, 119.

<sup>28</sup> Zu dieser Figur vgl. auch Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 45, 47–48, Abb. 31.

kräftigen Ton zum Besten geben, der wohl so gar nichts mit dem sakralen Chorgesang gemein hätte, dem sich der Domherr eigentlich widmen müsste. Ein Engel mit Spruchband versucht eifrig, aber gleichwohl vergeblich, die Aufmerksamkeit des Entschlafenen noch auf den Gottesdienst zu lenken. Doch dieser ist, so zeigt es sein verräterisches Lächeln, längst seinen süßen irdischen Träumen erlegen. Ohren und Gesäß bieten sich dabei als bevorzugte Operationsfelder der Teufel an, denn bereits in der Antike vertrat man die Ansicht, dass sich die unwillkommenen Dämonen unbemerkt durch die Körperöffnungen des Menschen (wahlweise auch Auge und Genitalien) in sein Inneres schleichen und so von ihm Besitz ergreifen können.<sup>29</sup>

#### IV. Das Ringen um die Seele

Gisbert Porstmann hat in seiner Untersuchung des Magdeburger Chorgestühls die Intentionen dieser Bildgestaltung richtig erkannt, und wir können seiner Argumentation in weiten Strecken folgen. In dem entschlummerten Priester sieht er zu Recht die Sünde der Trägheit *acedia* dargestellt, und er bringt die Botschaft der Darstellungen mit den *Institutiones* des Johannes Cassian in Verbindung, die als Grundmodell des Gebetes für das geistliche Leben während des ganzen Mittelalters bekannt waren.<sup>30</sup> Dort ist auch von der Schlauheit des Teufels die Rede, der sich in die Gedanken der Menschen einschleicht, um die Seelen zu Fall zu bringen.<sup>31</sup> Es geht Porstmann vor allem um den von Cassian entworfenen mehrstufigen Aufstieg des Gläubigen zur Keuschheit, dessen letzte und höchste Stufe erreicht sei, wenn der Mönch „selbst im Schlafe nicht durch verführerische Vorstellungen von Weibern betrogen“ werde.<sup>32</sup> Die Darstellungen mit den betenden Chorherren des Magdeburger Domgestühls vergegenwärtigen für Porstmann „als originelle, auf den Chordienst bezogene Bildfindungen die essentielle Lebensauffassung ihrer Zeit: Das Individuum war in die Entscheidung gerufen zwischen Gut und Böse“.<sup>33</sup>

#### V. Der Kampf um die Aufmerksamkeit

An dieser Stelle könnte man sich gleichwohl fragen, warum man im nach dem Sanktuarium zweitheiligsten Ort der Kirche dem Teufel und der Sünde eine solch breite Bildpräsenz einzuräumen bereit war. Wären nicht andere Räumlichkeiten des Kanonikerbezirks geeigneter gewesen, solche Warnungen an die Chorherren zu richten, wie etwa die außerhalb der Kirche gelegenen Gemeinschaftsräume der Stiftsherren? Als Antwort kann man schlicht darauf verweisen, dass diese Bilder gerade an diesem Ort von besonderer Notwendigkeit waren. Sie wiesen in den Kölner und Magdeburger Ställen die Domherren auf ihre mentalen und körperlichen Schwächen hin, welche ihnen bei ihrem liturgischen Gebet hinderlich waren. Die Hauptgefahr, die den Chorherren bei ihrem stundenlangen Gottesdienst drohte, war natürlich das Nachlassen der Aufmerksamkeit beim Gebet, exakt hier vor allem

<sup>29</sup> Bürger und Boerner, 297.

<sup>30</sup> Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 238–242.

<sup>31</sup> Ebd. 240.

<sup>32</sup> Zitiert nach ebd. 241.

<sup>33</sup> Ebd. 243.

kamen die Bilder zum Einsatz. Dass Bilder hier ein wirksames Gegenmittel sein können, wird im Mittelalter immer wieder hervorgehoben. Auch Thomas von Aquin und Bonaventura betonten, dass Bilder neben ihrer memorialen Funktion vor allem die Bereitschaft zur Andacht (*ad excitandum affectum devotionis*) fördern und anregen können.<sup>34</sup>

Es war insbesondere die Monotonie der häufigen Wiederholungen, welche die Gedanken der Priester vom eigentlichen Gegenstand ihres Gebetes abschweifen ließen, und besonders gefürchtet waren natürlich die gedanklichen Ablenkungen, welche sich auf körperliche Gelüste bezogen.

Trotz der zum Teil derben Szenen und der „absurden triebhaften Welt“,<sup>35</sup> die in den Ställen dargestellt wurden, hebt Porstmann die ernstesten Absichten dieser Bilder hervor und betont, dass es sich dabei, wie in der älteren Forschung oft aufgeworfen, weder um launige Einfälle der Bildschnitzer noch um unterhaltsame moralische Belehrung handelte; auch kämen sie nicht dem „Vergnügen des Publikums an derben und vulgären Schilderungen“ nach.<sup>36</sup>

Doch ganz ausschließen sollte man den Aspekt des Amüsemments nicht. Die Bilder vom eingeschlummerten Kleriker und den leichtfertigen Sündern, die ohne Arg Unzucht treiben und sich der eschatologischen Folgen ihres Tuns nicht gewahr werden, sollten bei den Klerikern, so lässt es sich in Betracht ziehen, durchaus für schadenfreudige Belustigung sorgen. Doch das Lachen sollte ihnen spätestens dann gefrieren, wenn sie in den Handlungen dieser Bilder ihr eigenes Fehlverhalten erkannten und sich erinnerten, wie sie selbst unkeusche Handlungen erträumt oder gar vollzogen hatten. Jetzt zumal, so lässt sich zumindest das Kalkül der Bildschnitzer und Programmgestalter interpretieren, wurde der geistliche Betrachter dazu motiviert, sein sündhaftes Verhalten zu reflektieren, zu bereuen und er musste nun bestrebt sein, es für die Zukunft zu unterlassen. Jeder der Domherren war eingeladen, im Bildprogramm der Ställen die Darstellungen aufzuspüren, die ihn konkret betrafen und ihn im Verein mit anderen Bildinhalten zum Nachdenken über sein Verhalten anregten. Damit sollte die Bilderfahrung zu einer Selbstreflexion führen, die das Verhältnis des geistlichen Betrachters zu sich selbst und seiner eigenen Existenz thematisierte. Somit fungierten die subversiven Bilder der Chorhallen in erster Linie als ein Appell an das Gewissen, das als der Spiegel der Seele interpretiert wurde, und gerade den derbsten Elementen des Programms kam die Aufgabe zu, dem geistlichen Betrachter diesen Spiegel vorzuhalten.<sup>37</sup>

In seinem individuellen Gewissensurteil als selbst urteilende und handelnde und deshalb für sein Verhalten verantwortliche Person durfte er sich nicht einfach den Bedürfnissen seiner natürlichen Antriebe überlassen, die von der Erbsünde geschädigt und fehlgeleitet sind, sondern er musste kraft vernünftiger Überlegung entscheiden, welchen Zielen er folgen wollte. Dieses subjektive Gewissensurteil wurde in Magdeburg insbesondere von den oben beschriebenen Bildern angeregt, bei denen das Ringen des gezeigten Domherrn mit sich selbst zwischen Engel und Teufel in vollem Gange ist und wo es nicht sofort ersichtlich wird, ob die Bemühungen des Engels oder die Verführungen des Teufels zum Erfolg führen. Diese Leerstelle forderte den Geistlichen, der in einem ständigen seelischen Kampf zwischen christlicher Pflichterfüllung und individuellem, oft sündhaftem Begehren stand,

34 Vgl. Boerner, Bildwirkungen, 40–41.

35 Bergmann, Chorgestühl des Kölner Domes, 92; Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 231.

36 Postmann, Chorgestühl Magdeburg, 232–233.

37 Zur kommunikativen Funktion gotischer Skulptur, das Gewissen des Betrachters zu wecken vgl. ausführlich Boerner, Gothic Last Judgment Portal.

dazu auf, sich über sich selbst klar zu werden und in diesem Selbstbezug ständig sein Verhalten und Tun zu überdenken.

Für die Analyse der kommunikativen Funktion dieser Bilder ist auch zu beachten, dass sie sowohl als Wahrnehmungsbilder als auch als Gedächtnisbilder wirksam sein sollten. Bei der Betrachtung der Gesamtheit der Bilder des Chorgestühls sollten sie als Wahrnehmungsbilder das Gewissen anregen und den Betrachter zur Reue über vergangenes sündhaftes Tun anhalten. Als gespeicherte Gedächtnisbilder indes hatten sie sein Gewissensurteil in konkreten Situationen zu beeinflussen, wenn zum Beispiel bei der einsetzenden Müdigkeit während des Chorgebets die Entscheidung anstand, ob er seinen körperlichen Trieben folgen oder mit verstärkter Anstrengung weiterhin konzentriert am Chorgebet teilnehmen wollte. Was die konkrete Situation der Bilderfahrung angeht, ist es für Gisbert Porstmann kein Zufall, dass die Teufel in den Darstellungen unter einigen Miserikordien am Hinterteil des gezeigten Betenden angeordnet sind und ihn von dort aus beeinflussen.<sup>38</sup> Die Unzucht, „die aus den Niederungen des Körperlichen aufsteigt“, fände ihren bildhaften Ort im Analbereich der Domherren.<sup>39</sup> „Indem sie die Sitze hochklappten, weil die Verehrung Gottes zeitweilig das liturgische Stehen erforderte, stützten sie sich zugleich heimlich mit dem Gesäß auf sie, um das lange Stehen besser ertragen zu können.“<sup>40</sup>

Es ist davon auszugehen, dass jeder Magdeburger Kleriker die subversiven Bilder seiner Stallen genau kannte und sie in seiner Erinnerung gespeichert hatte. Das ist wichtig, denn in dem Moment, in dem er die Erinnerungsleistung der Bilder und ihre Warnung während seines Stundengebets benötigte, konnte er sie keineswegs direkt sehen, denn sie befanden sich unter seinem und den Gesäßen seiner Kollegen. Ein mnemotechnischer Kniff bestand aber vielleicht gerade darin, dass die Kanoniker die Bilder quasi körperlich fühlen konnten, zumindest jedenfalls die Sitzplatten der Bildreliefs, auf die sie sich stützten [Abb. 1]. Dieses ständige Spüren der Miserikordien-darstellung sollte den Domherren dauernd in Erinnerung rufen, welche Bilder sich unter ihnen befanden. Diese erschienen dann im Idealfall vor ihren inneren Augen, wenn sie während der fortschreitenden Gebetsstunden die Müdigkeit überkam. Dass sich auf diesen Bildern der Teufel am Hinterteil der dargestellten Kleriker zu schaffen macht, sollte dabei den Effekt der Warnung vor der Unaufmerksamkeit sicherlich noch verstärken. Der Engel, der sich vergeblich bemüht, den schon Entschlafenen wieder für den Gottesdienst zurückzugewinnen, hält ein Spruchband, auf dem die Devise steht: *Vigilate et orate, dicit Dominus* [Abb. 2].<sup>41</sup>

## Epilog

Der während des Abendvortrags ebenfalls mit seiner Müdigkeit kämpfende Kunsthistoriker fühlt sich bei diesem vergeblichen Aufruf zur Wachsamkeit mit dem Personal seines wissenschaftlichen Sujets gewiss solidarisch verbunden. Die den Umständen des Abendvortrags geschuldete Einfühlung in die schwierigen Bedingungen des mittelalterlichen klerikalen Chorgebets haben ja auch seine Einsichten und Erkenntnisse in die Problematik der subversiven Bilder der Chorstühle sicherlich fördern können.

<sup>38</sup> Vgl. etwa Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, Abb. 11, 13, 33, Sitze Nr. 6, 8 und 28.

<sup>39</sup> Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 243.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Zitiert nach Porstmann, Chorgestühl Magdeburg, 235.

Gleichwohl muss er, wenn er selbst in sein „Vortragsschläferchen“ verfällt, weder Buße tun noch die eschatologischen Folgen seiner momentanen Schwäche fürchten. Unter Kollegen hat man dafür im Allgemeinen großes Verständnis; man sollte sich allerdings an gewisse Usancen halten. Bei Könnern verläuft das Nickerchen so diskret, dass es vom Publikum des Vortrags kaum bemerkt wird. Als wahrer Meister seines Fachs erweist sich allerdings erst derjenige, der in der abschließenden Diskussion, trotz seines kurzzeitigen Abtauchens, dem Vortragenden eine reflektierte, die Essenz des Vorgetragenen perfekt zusammenfassende Frage zu stellen vermag.

## Literaturverzeichnis

- Hans Belting, *Miroir du monde: L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris 2014.
- Ulrike Bergmann, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Bd. 1, Neuss 1987.
- Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
- Bruno Boerner, *The Gothic Last Judgment Portal circa 1210. Visual Strategies and Communicative Function*, in: Gerardo Bota Varela, Marta Serrano Coll und John McNeill (Hg.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives of the European Sculpture 1160–1210*, Turnhout 2020, 197–212.
- Bruno Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (Phil. Diss.), Freiburg i. Ü. 1998.
- Till-Holger Borchert, *Van Eyck to Durer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*, London 2011.
- Stefan Bürger und Maria-Christina Boerner, *Der Teufel sitzt auf dem Detail – Spätmittelalterliche Zeugnisse von diabolischer Präsenz in Sakralbauwerken*, in: Jörn Bockmann und Julia Gold (Hg.), *Turpiloquium: Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Würzburg 2017, 285–308.
- Wolfgang Hartung, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.
- Katrin Kröll, *Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters*, in: Katrin Kröll und Hugo Steger (Hg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg im Br. 1994, 11–93.
- Hans Michael, *Das Chorgestühl im Magdeburger Dom. Leben-Jesu-Tafeln und Misericordien, um 1360 und 1844*, Magdeburg 2002.
- Gisbert Porstmann, *Das Chorgestühl des Magdeburger Domes: Ikonographie – Stilgeschichte – Deutung*, Berlin 1997.
- Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck 1983.
- Bernd von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes (Der Kunstbrief)*, Berlin 1948.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1–2, 5–8 © Bruno Boerner; Abb. 3–4 © Maria Christina Boerner.

# WISSENSRÄUME



## **Bauen für die Wissenschaft. Zum Entstehungsprozess des anatomischen Theaters in Göttingen zwischen 1733 und 1737**

„Göttingen zählt sicher nicht zu den Städten, in denen die Architektur Geschichte gemacht hat.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten leitete Christian Freigang 2002 seinen Beitrag zu einer Geschichte der Universitätsstadt Göttingen ein. Man folgt ihm gleich, wenn er ausführt, dass große repräsentative Ensembles fehlen und Bauten der Universität hier selten als „rhetorisch wirksame Repräsentationsarchitektur“ auftreten.<sup>2</sup> Doch weist Freigang auch darauf hin, dass der Fokus auf die Naturwissenschaften den Neubau zahlreicher Spezialinstitute notwendig machte, für die es bisher noch keine standardisierten Modelle gegeben hatte. Dass dies „innovative architektonische Lösungen beförderte“<sup>3</sup>, macht das Beispiel des anatomischen Theaters deutlich, welches seit 1733 geplant und 1737 unter Albrecht von Haller errichtet wurde. In seinem auf die Bauaufgabe bezogenen Konzept wurde es zum Ausgangspunkt eines gänzlich neuen Bautyps – dem anatomischen Institut [Abb. 1].

Wie Brita Thode in ihrer Dissertation zeigen konnte, muss der von Gottfried Richter für die Zeit ab 1770 konstatierte Wandel der Anatomien von einem eingebauten Demonstrationsraum hin zu einem umfassenden Institut mit dem Göttinger Gebäude einige Jahre früher, nämlich 1737 angesetzt werden.<sup>4</sup> Die Kasseler Anatomie, welche Simon Louis du Ry ab 1779 für Samuel Thomas von Sömmering herrichtete und die von Richter als Gründungsbau des anatomischen Instituts gewertet wird, lässt sich in ihrer baulichen Typologie sowie ihrer räumlichen Anordnung auf Hallers Anatomiegebäude zurückführen. In beiden Fällen handelt es sich um ein kompaktes freistehendes Wohnhaus, welches den eigentlichen Demonstrationsraum mit Räumen der praktischen Unterweisung verbindet. Anstatt von einem „Sömmeringschen Typ“<sup>5</sup> hätte Richter also richtigerweise von einem „Hallerschen Typ“ sprechen müssen, der sich in Göttingen herausgebildet hat.

Obschon das Verhältnis der Hallerschen Anatomie zu vorherigen und späteren Raumlösungen relevant ist und im Folgenden auch Erwähnung finden wird, soll es in diesem Beitrag nicht darum gehen, die Göttinger Anatomie als notwendige Etappe einer zielgerichteten Fortschrittsgeschichte der Architektur zu verstehen.<sup>6</sup> Vielmehr verfolgt der Beitrag das Ziel, die „Mechanismen architektonischer Entwicklung“ sichtbar zu machen, wie Freigang es formuliert. Indem der Aushandlungsprozess zwischen den Bauherren, Behörden, Architekten und Anatomen nachvollzogen wird, kann gezeigt werden, „in welchem Maße [...] neue Bedürfnisse der Universität [...] direkt mit der gebauten Architektur im Zusammenhang stehen.“<sup>7</sup> Durch diese historische Kontextualisierung wird deutlich, dass der neue „Typus“ keine zwingend aus der Bauaufgabe hervorgegangene Lösung ist, die einer inneren Notwendigkeit folgt. Vielmehr ist die Entstehung dieses neuen Modell-

1 Freigang, *Architektur und Städtebau*, 765.

2 Ebd.

3 Ebd., 767.

4 Thode, *Göttinger Anatomie*, 6-11 und Richter, *Das Anatomische Theater*, 88.

5 Richter, *Das Anatomische Theater*, 92.

6 Zur Kritik an Richters Fortschrittsgeschichte des anatomischen Theaters siehe: Beese, *Anatomische Theater*.

7 Freigang, *Architektur und Städtebau*, 765.



**Abb. 1** Rückwärtige Ansicht des medizinischen Gartens zu Göttingen. Gärtnerhaus/Anatomie (li.) und Hallers Wohnhaus (re.), Kupferstich von Georg Daniel Heumann 1747

typs von Kontingenzen geprägt, von Umständen, die sein Aufkommen ermöglicht, aber nicht erzwungen haben.

Die erhaltenen Briefwechsel zwischen dem Anatomen Haller, dem für die Gründung der Universität zuständigen hannoverschen Geheimrat Gerlach Adolph von Münchhausen<sup>8</sup> und seinem Berater und Medizinalrat in Hannover, Paul Gottlieb Werlhof,<sup>9</sup> sind bisher in Bezug auf die Baugeschichte der Göttinger Anatomie noch nicht ausgewertet worden. Sie bieten zusammen mit den im Universitätsarchiv Göttingen überlieferten und von Thode nur teilweise behandelten Akten der Universitätsbehörden<sup>10</sup> eine einzigartige Quellenbasis, auf der im Folgenden die spezifischen Göttinger Verhältnisse rekonstruiert werden, unter denen dieser neuartige Bau entstanden ist.

<sup>8</sup> Die Korrespondenz zwischen Albrecht von Haller und Adolph von Münchhausen wurde durch Otto Sonntag 2019 ediert und auf hallerNet publiziert: <https://haller.net/org/edition/haller-muenchhausen> (08.02.2024)

<sup>9</sup> Die Briefe Paul Gottlieb Werlhofs an Albrecht von Haller sind durch Otto Sonntag ediert und 2014 in zwei Bänden publiziert worden, Sonntag, Briefe Werlhofs. Ich danke Hubert Steinke für den Hinweis auf diese wertvolle Quelle und seine Unterstützung meiner Forschungsarbeit.

<sup>10</sup> Universitätsarchiv Göttingen, Aktenbestände des Kuratoriums und des Sekretariats, insbesondere Kur. 5140: Einrichtung eines theatri anatomici (26 Seiten, foliiert); Kur. 5141: Errichtung eines Turms über dem Groner Stadttor für das theatri anatomici (24 Seiten, foliiert) und Sek. 440.1.a: Anatomie: Generalia (9 beschriebene Seiten aus dem 18. Jh.). Mein Dank gilt Steven Reiss, der mich auf den Bestand aufmerksam gemacht hat und Jana Felicitas Schulz, die mir die Archivsystematik nahegebracht hat. Erstmals behandelt wurden die Dokumente in Thode, Göttinger Anatomie.

## I. Collegium, Gärtnerhaus, Turm – Standortsuche unter Johann Wilhelm Albrecht (1733–1735)

Als der erste Lehrstuhlinhaber für Anatomie und Botanik, Johann Wilhelm Albrecht, im November 1734 aus Erfurt nach Göttingen kam, musste er feststellen, dass die räumlichen Arbeitsbedingungen vor Ort stark zu wünschen übrigließen. Die Universität verfügte weder über ein anatomisches Theater noch über Übungsräume für die praktische Anatomie. Grundsätzlich hatten Münchhausen und Werlhof die Bedeutung einer medizinischen Fakultät für die neu gegründete Universität zwar hervorgehoben – in seinem Gutachten vom 16. Dezember 1733 hatte Werlhof die Einrichtung einer Anatomiekammer sowie eines Hospitals explizit gefordert.<sup>11</sup> Schließlich sollte die neue Universität insbesondere auf dem Feld der angewandten Wissenschaften international konkurrenzfähig sein und zahlungskräftige Studierende anlocken. Diese waren an einer praxisbezogenen Ausbildung interessiert, wie sie in Leiden, Amsterdam, Straßburg und Paris geboten wurde.<sup>12</sup> Da die Universität jedoch ihren Wunschkandidaten Georg Erhard Hamberger aus Jena nicht für Göttingen hatte gewinnen können und der Lehrstuhl in den ersten Monaten vakant geblieben war, hatte es keine profilierten Fürsprecher für die Interessen der medizinischen Fakultät gegeben.

Mit Göttingen war zudem ein Standort ausgewählt worden, der im Vorfeld über keine baulichen Einrichtungen, kein Collegium, keinen Reitstall, kein Ballhaus verfügte. Passende Räumlichkeiten waren damit von Beginn an Mangelware und mussten erst eingerichtet werden.<sup>13</sup> Die Lösung bestand nun darin, nach dem Vorbild von Helmstedt im ehemaligen Paulinerkloster ein Collegium anzulegen, welches alle Fakultäten vereinen sollte. Der Vorentwurf des Klosterbaumeisters Joseph Schädeler vom November 1733 zeigt, wie die Räume der medizinischen Fakultät – insbesondere das anatomische Theater – in dem umgebauten Gebäude ursprünglich untergebracht werden sollten [Abb. 2]. Im ersten Stock, direkt über dem Haupteingang gelegen und von fünf großen Fenstern erhellt, wurde der medizinischen Fakultät eine zentrale Stellung eingeräumt.<sup>14</sup> Aufgrund der wachsenden Buchbestände musste die medizinische Fakultät jedoch bald der Bibliothek weichen. Der Hörsaal wurde in einen kleineren Raum an der Ostseite des Collegiums verlegt.<sup>15</sup>

Im März 1735 wurde schließlich von dem Vorhaben Abstand genommen, das anatomische Theater im Collegium unterzubringen. Als nächster Standort wurde das „auf dem Medicinischen Garten zu bauende Haus“ diskutiert. Baumeister Schädeler wurde damit beauftragt zu prüfen, inwieweit sich die Wohnung des Gärtners mit der Einrichtung eines anatomischen Theaters verbinden ließe.<sup>16</sup> Eine Verbindung von botanischem Garten und

11 Rössler, Die Gründung der Universität Göttingen, 298

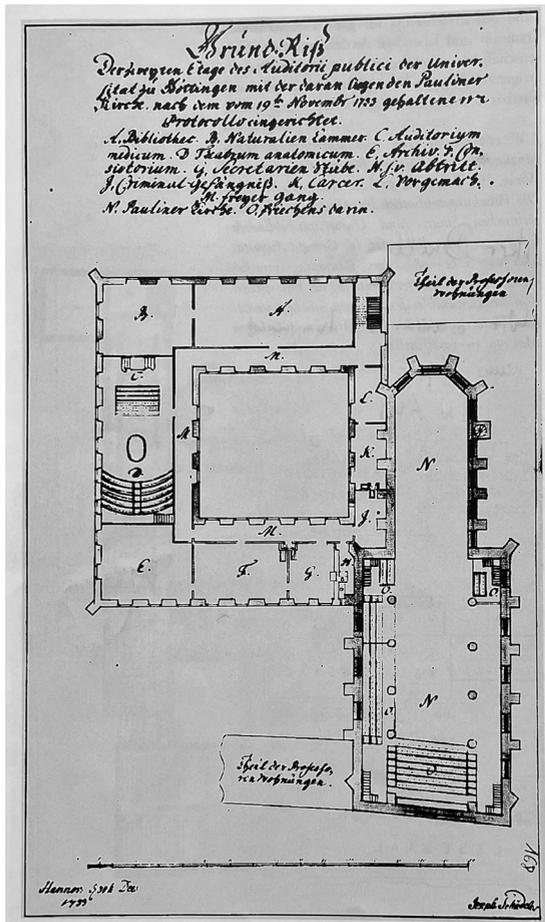
12 Steinke, University of Göttingen, 288–289 und Hunger, Die Universitätsstadt Göttingen. Vgl. auch Wakefield, The fiscal logic.

13 Rössler, Die Gründung der Universität Göttingen, 10. Zur Regelung des öffentlichen Bauwesens wurde von 1734 bis 1736 eine Policy-Commission eingesetzt, welche die Bauaufsicht führte und nach Hannover berichtete. Kastner, Bauen und Wohnen, 227.

14 Sowohl in Helmstedt als auch in Jena befand sich das anatomische Theater zwar im Collegium selbst, allerdings nicht in so exponierter Position wie 1733 für Göttingen angedacht. Siehe hierzu auch Tasche, Anatomische Theater in Deutschland, 20–24, Kloth und Aumüller, Helmstedt sowie Kruse, Gelehrtenkultur, 5–6. Das Paulinerkloster, welches zuvor bereits als Schule genutzt worden war, musste aufgrund seiner Bauqualität bis auf die Grundmauern abgetragen werden, so dass Schädeler bei der Raumverteilung freie Hand hatte. Zur Baugeschichte des Collegiums siehe: Eck, Vom Pädagogium zur Keimzelle.

15 Eck, Vom Pädagogium zur Keimzelle, 147.

16 Mittler, Die Göttinger Forschungsbibliothek, 156.



**Abb. 2** Joseph Schädeler, Plan zum Umbau des Pauliner Klosters in ein Collegium, Grundriss 1. Stock, Buchstabe D: medizinischer Hörsaal mit anatomischem Theater, Göttingen 1733

anatomischen Theater war insofern sinnvoll und auch an anderen Orten wie Leiden oder Jena üblich, als die sommerlichen Botanik- und die winterlichen Anatomie-Übungen vom selben Professor gehalten wurden. Bis sich diese bauliche Lösung unter Albrecht von Haller endgültig durchsetzen sollte, vergingen jedoch zwei weitere Jahre.

Zunächst bat Albrecht darum, interimswise einen Turm herrichten zu lassen. Im April 1735 erging eine Anfrage an den Rat der Stadt, ob das Grohner Stadttor bezogen werden könnte.<sup>17</sup> Die Wahl fiel schließlich auf das weiter entfernte Albaner Tor, für dessen Ausstattung Albrecht im September vom Rat der Stadt Restholz zugestanden wurde.<sup>18</sup> Am 12. Dezember 1735, beinahe ein Jahr nach seiner Ankunft in Göttingen, lud Albrecht zur ersten anatomischen Sektion in den Turm und eröffnete den akademischen Unterricht. Wasser und Holz mussten per Eimer in den Turm geschafft werden, eine Tätigkeit, für die

<sup>17</sup> Anfrage an den Rat der Stadt Göttingen vom 14.04.1735, Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5141.

<sup>18</sup> Briefwechsel zwischen dem Rat der Stadt, Albrecht und Schröder, 14.04.1735, 14.09.1735 und 28.09.1735. Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5141. Die Vermittlungen zwischen Albrecht und dem Göttinger Bürgermeister Otto Riepenhausen verliefen über Johann Eberhard Schröder, der als Ratsherr in Hannover zum Mitglied der Göttinger Policey-Kommission berufen worden war. Brinkmann, Göttingen im 18. Jahrhundert, 130.

Albrecht auch gegen Bezahlung kaum Helfer fand.<sup>19</sup> Von den Bewohnern Göttingens als „Menschenschänder“ verunglimpft, verstarb Albrecht am 7. Januar 1736 32-jährig an Tuberkulose.<sup>20</sup> Über einen dauerhaften Standort war zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht entschieden worden.

## II. Zwischen Brauhaus und Collegium – Standortsuche unter Johann Andreas Segner (1735–1736)

Weshalb das Vorhaben, das anatomische Theater im Gärtner-Haus unterzubringen zunächst fallengelassen wurde, ist nicht überliefert. Möglicherweise trachtete der studierte Arzt und Mathematiker Johann Andreas Segner<sup>21</sup>, der 1735 zunächst als Professor für Physik und Mathematik von Jena nach Göttingen berufen worden war, bald aber auch theoretische und praktische Chemie sowie Physiologie an der medizinischen Fakultät lehrte, nach einem von der Botanik getrennten Standort. Gemeinsam mit dem Hannoveraner Architekten Johann Paul Heumann<sup>22</sup> hatten Segner und Albrecht kurz vor dessen Tod einen alternativen Standort für das anatomische Theater besichtigt – das Alte Kloster-Brauhaus, welches eigentlich abgerissen werden sollte. Alle Beteiligten waren sich einig, dass „in Ansehung der Lage wegen der nahe vorbeifließenden Leine und des kleinen zwischen des Hofraths Gebauers Wohnung und dem alten Brauhaus gelegenen verschloßenen Hofraums, kein besser Platz zum Theatro anatomico zu finden.“<sup>23</sup> Im Hof könnten die sterblichen Überreste begraben und aus der Leine das benötigte Wasser herbeigeschafft werden. Der durch den Göttinger Senator Carl Georg Ludwig Tusch nach Hannover übermittelte Vorschlag sah also vor, das Alte Brauhaus um ein Stockwerk zu erweitern, um im oberen Stockwerk das anatomische Theater unterzubringen. Rechts der Einfahrt sollte im Erdgeschoss die Küche und der Präparationsraum eingerichtet werden, links das chemische Labor, welches Segner wohl für seine Chemieveranstaltungen nutzen wollte.<sup>24</sup>

Diese Lösung fand in Hannover jedoch keine Unterstützung. Zwar sind die Gründe nicht gesichert, doch darf man annehmen, dass der medizinischen Fakultät neben dem botanischen Garten und dem Hörsaal im Collegium nicht noch eine weitere Einrichtung finanziert werden wollte. Segner und Gesner zogen daher nach Albrechts Tod noch einmal den medizinischen Hörsaal des Collegiums als Standort in Betracht. Die Bauweise eines anatomischen Theaters innerhalb eines medizinischen Hörsaals war Segner bereits durch seine Studienzeit in Jena vertraut, wo er 1730 zum Dr. med. promoviert worden war. Das dortige anatomische Theater befand sich ebenfalls im ersten Stock des Kollegiengebäudes<sup>25</sup> und war laut Segner jüngst vom dortigen Tischler Bock neu eingerichtet worden.<sup>26</sup>

19 Dies berichtet sein Kollege Samuel Christian Hollman, *Die Georg-Augustus-Universität*, 51–52.

20 Thode, *Göttinger Anatomie*, 14–15.

21 Segner, Johann Andreas von (1704–1777), hallerNet, <https://hallernet.org/data/person/07921> (14.02.2024). Siehe außerdem: Irén, *A göttingeni korszak*.

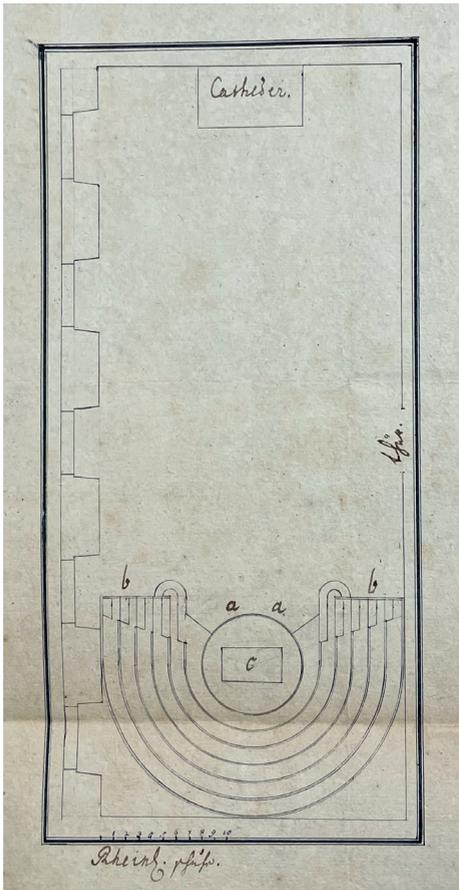
22 Alvensleben, *Herrenhausen*, 1929, 125.

23 Tusch an den Geheimen Rat in Hannover, Brief vom 29.12.1735. Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5140. Zu Tusch siehe: Tusch, Carl Georg Ludwig (1703–1773), hallerNet, <https://hallernet.org/data/person/26323> (14.02.2024).

24 Ebd.

25 Fröber, *Museum Anatomicum Jenense*, 8.

26 Segner, *pro memoria: Gedanken von einem theatro anatomico, so in das Auditorium medicum zu bringen*. Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5140.



**Abb. 3** Johann Andreas Segner, Plan zum Einbau eines anatomischen Theaters im neuen Hörsaal der medizinischen Fakultät, Göttingen 1735

Gemeinsamen mit Gesner unternahm Segner eine Begehung des Göttinger Hörsaals und fertigte anschließend einen aufschlussreichen Bericht an, der deutlich macht, mit wie viel Sachkenntnis er über die Anforderungen an den Raum zu urteilen vermochte. Nicht nur die praktischen Bedürfnisse der Anatomen bei der Präparierung, Zergliederung, und Beseitigung der sterblichen Überreste fanden Berücksichtigung, auch die technische Konstruktionsweise des Theaters wurde von ihm im Detail durchdacht.

Segner kam zu dem Schluss, dass die Statik des Raums den Einbau eines permanenten Theaters ohne weiteres zulassen würde.<sup>27</sup> Er sprach sich gegen eine temporäre Holzkonstruktion aus, da der ständige Auf- und Abbau dem Raum schaden würde und außerdem voraussetzte, dass auch kurzfristig fähige Tischler zur Verfügung stünden, woran Segner zweifelte. Auch Bänke im rechten Winkel lehnte er ab, da man in den Ecken sehr schlecht stünde. Stattdessen gab er den Vorschlag von Gesner weiter, halbkreisförmig ansteigende Sitzreihen einzubauen, die dauerhaft auf den Katheder ausgerichtet sein sollten und somit auch die Zuhörer der Disputationen oder der botanischen Demonstrationen aufnehmen könnten. „Unreinigkeiten“ wie austretendes Blut und Wasser könnten durch eine „geschickte Construction“, beispielsweise durch mit Blech bezogene Nebentische und Ablaufgefäße, beseitigt werden.<sup>28</sup>

Einer beiliegenden Zeichnung [Abb. 3] ist zu entnehmen, dass das Theater über sechs ansteigende Ränge verfügen sollte, die sich in einem verlängerten Halbkreis um einen zentralen Zergliederungstisch erheben. Bei einer Grundfläche von 16 Zoll im Quadrat lag die Raumkapazität bei 120 Personen. „Damit der Sector nicht incommodiert wird“, sollte die zum Katheder gelegene Frontseite des Theaters durch ein Holzgitter vom restlichen Hörsaal abgetrennt werden. Unterhalb der ansteigenden Treppen, die sich nach unten hin verbreitern, „weil die menge der personen welche aus dem theatro heraußtreten sich vermehret“, sollten Türen in den rückwärtig zu den Sitzreihen gelegenen Bereich führen. Um während der Zergliederungen im Collegium das Tageslicht auszuschließen, seien laut Seg-

27 Dies war umso bedeutender, als der Raum, in den anstelle der medizinischen Fakultät die Bibliothek eingezogen war, durch das Gewicht der Bücher drohte einzustürzen. Im darunter befindlichen Hörsaal der juristischen Fakultät mussten daher 1735 zahlreiche Stützen eingezogen werden. Eck, Vom Pädagogium zur Keimzelle.

28 Segner, pro memoria: Gedanken von einem theatro anatomico, so in das Auditorium medicum zu bringen. Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5140.

ner Fensterläden anzufertigen, für welche er den Tischler aus Jena kommen lassen wollte: „Hätte ich diesen Mann hier, so unterstände mich das gantze Gebäude in dem Auditorium mit weniger Mühe zu dirigiren.“<sup>29</sup>

Dieser letzte Passus lässt darauf schließen, dass Segner die Bauleitung für das anatomische Theater übernommen hatte und die Gelegenheit nutzen wollte, sein technisches Wissen auch auf dem Feld der Architektur einzusetzen. Dies ist umso wahrscheinlicher, als Segner ab 1748 mit dem Bau der Sternwarte an einem weiteren Projekt maßgeblich beteiligt war, für welches sowohl Kenntnisse der Architektur und Mechanik als auch Kenntnisse der dort auszuführenden wissenschaftlichen Forschung vonnöten war.<sup>30</sup> Segner entwarf nicht nur die Pläne, er koordinierte auch die gesamte Baustelle, verhandelte mit den Handwerkern und bestellte in England Ausstattungsgegenstände für die Sternwarte. Wie Rab Irén ausführt, geriet Segner dabei bald mit dem Architekten Heumann in Konflikt, der den von Segner gewählten Standort im Turm des damaligen Apothekengartens als zu niedrig bewertete. Segner tat Heumanns Einwand als „Laiengutachten“ ab, blieb ihm aber weiterhin zum Rapport verpflichtet.<sup>31</sup>

Mit Segner trat neben den Hannoveraner Hofarchitekten Heumann, der auf Bildungsreise in Frankreich und Italien gewesen war und an der Ausstattung des Schlosses Herrenhausen mitwirkte, den Göttinger Kloster- und Universitätsbaumeister Schädeler, der als Hofzimmermeister in Hannover begonnen hatte und nun für sämtliche Bauprojekte der Universität Entwürfe anfertigte, und den Landbaumeister Otto Heinrich von Bonn, der für Fragen der Vermessung sowie der städtebaulichen Infrastruktur zuständig war, nun ein weiterer Typus, nämlich derjenige des Wissenschaftler-Architekten.<sup>32</sup> Ein Blick auf Figuren wie Olof Rudbeck d. Ä. (1630–1702) oder Robert Hooke (1635–1702) macht deutlich, dass Wissenschaftler, die anatomisches und mathematisches Denken miteinander verbanden, im 17. Jahrhundert maßgeblich an der Entwicklung anatomischer Theater beteiligt waren.

Ebenso wie Segner hatte Rudbeck zunächst Medizin studiert und sich dann der Mechanik und Mathematik zugewandt. In Uppsala entwarf und errichtete der Anatom 1662 auf dem Universitätsgebäude ein oktogonales anatomisches Theater, für welches er sich Fensterlösungen zunutze machte, die er eigens für die Gewächshäuser des botanischen Gartens entwickelt hatte.<sup>33</sup> Robert Hooke, der nicht nur Mathematikprofessor am Gresham College war, sondern auch die Experimente der Royal Society leitete, den Aufbau von Insekten studierte und den Wiederaufbau Londons nach dem Brand von 1666 betreute, entwarf für das Royal College of Physicians in London 1679 ebenfalls ein oktogonales anatomisches Theater. Durch eine eigens entwickelte Laterne, deren Wirkweise an Lösungen aus seinen Mikroskopen erinnert, wurde der Theaterraum mittels indirekten Lichts optimal ausgeleuchtet.<sup>34</sup> Segner, der sich auch um eine Mitgliedschaft in der Royal Society

29 „Es wäre mir lieb wenn wir diesen geschickten meister, der sein handwerke gewiss besser als viele andere versteht, gar hier haben könnten, da ich von hiesigen tischlern noch nichts tüchtiges gebracht bekommen können, welches bey meiner profession mir viele incommodität verursacht, so daß faßt werde gezwungen werden meine holzzerer Instrumente in Jena machen zu lassen.“ Ebd.

30 Auch im Falle der Sternwarte wechselte der geplante Standort mehrmals – die Vorschläge reichten über das Gewölbe der Paulinerkirche und das Albani-Tor bis hin zu Hallers Wohnhaus. Aufgebauer, *Die Anfänge*, 78.

31 Irén, Segner, 613. Laut Freigang handelte es sich bei der unter Segner und Mayer realisierten Sternwarte um eine „geradezu idealtypische [...] Verwirklichung der neuen Baugattung“. Freigang, *Sternwarte*, 21.

32 Walker, *Science, Mathematics and Architecture*.

33 Des Weiteren richtete Rudbeck ein „mechanisches Haus“ ein, in welchem er Handwerker, Instrumentenbauer und Baumeister ausbildete, die anschließend auf seinen Baustellen arbeiteten. Dahl, *Svensk ingenjörskonst* sowie Eriksson, *Rudbeck*.

34 Walker, *College of Physicians*.

bemühte, sah sich mutmaßlich in der Tradition solcher Universalgelehrter.<sup>35</sup> Nicht zuletzt aufgrund seiner schwierigen Persönlichkeit sollte Segner jedoch weder für das anatomische Theater noch für die Göttinger Sternwarte Bekanntheit erlangen.<sup>36</sup>

### III. Das Haus im botanischen Garten – Bau des anatomischen Theaters unter Albrecht von Haller (1736–1737)

Nachdem Professor Albrecht im Januar 1636 verstorben war, wurde der 28-jährige Schweizer Albrecht Haller im Mai 1636 aus Bern nach Göttingen berufen. Haller wurde von Werlhof und Münchhausen mit offenen Armen empfangen und erhielt sogleich die zweite und nicht, wie Albrecht, die dritte Stelle in der Fakultät. Sein Gehalt lag damit doppelt so hoch wie das seines Vorgängers. Wie aus einem Brief von Werlhof hervorgeht, setzte Haller sich damit an Segners Stelle, was dieser ihm durchaus verübelte.<sup>37</sup> Am 30. September 1736 traf Haller in Göttingen ein.<sup>38</sup> Bereits in Bern hatte er im ehemaligen Oberen Spital ein anatomisches Theater einrichten lassen, das am 21. Februar 1735 eröffnet worden war.<sup>39</sup> Auch in Göttingen wandte Haller sich in Sachen Räumlichkeiten sofort an Werlhof, der ihm am 12. Oktober 1736 berichten konnte, dass dem Landbaumeister von Bonn der Auftrag erteilt worden sei, den nahegelegenen Turm auf dem Grohner Stadttor nach Hallers Vorstellungen auszustatten.<sup>40</sup>

Zu Beginn des Jahres 1737 hatte Werlhof zunächst schlechte Nachrichten für Haller: „In unsere Hoffnung zum theatro anatomico bläset ein Sturm.“<sup>41</sup> Die Kassen waren leer und Minister von Alvensleben, welcher der Anatomie verbunden war und sich bei der Regierung für einen Kredit hätte einsetzen können, war verweist. Werlhof, der um das Ansehen der medizinischen Fakultät von Göttingen und somit die Anzahl der Studierenden besorgt war, schlug Haller daher vor:

„Eu. HochEdelgeb. können, ohne sich hiervon, was ich jetzt schreibe, merken zu laßen, an unseren Mæcenatem [Münchhausen], der Ihnen ohnedem auf den Brief, den ich gestern bey ihm gelesen, antworten wird, von der Nothwendigkeit eines rechten theatri, und wie sehr Sie dadurch aufgemuntert werden würden, eine Vorstellung thun, auch in-

35 Werlhof berichtet an Haller am 8. April 1737, dass Segner eine Aufnahme in die Royal Society in London anstrebte. Werlhof an Haller, 08.04.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 217.

36 Nicht nur zwischen Segner und Haller (s.u.), auch zwischen Segner und Mayer, seinem Kollegen in der Mathematik, war das Verhältnis schlecht. Im Rahmen seiner Bleibeverhandlungen machte Mayer zur Bedingung, dass Segner die Beteiligung an der Sternwarte aufgeben müsse, da er sich nicht zu einer Zusammenarbeit in der Lage sehe. Mayer an den Hannoveraner Hof, Briefentwurf vom 14.10.1754, zitiert in: Forbes, *The foundation*, 25.

37 Werlhof an Haller, Brief vom 08.02.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 146.

38 Thode, *Göttinger Anatomie*, 22–23. Bei der Einfahrt nach Göttingen verunfallte Hallers Kutsche. An den Folgen des Unfalls starb seine Frau am 31. Oktober 1736. Fünf Jahre später heiratete Haller in dritter Ehe Sophie Amalia Christina Teichmeyer, eine Tochter des Jenaer Anatomieprofessors Hermann Friedrich Teichmeyer, und zugleich Schwägerin von Segner. Spätestens seit 1747 war das Verhältnis zwischen Haller und Segner jedoch zerrüttet, da Segner Haller in seinen Vorlesungen öffentlich in Mißkredit gebracht haben soll. Segner, Johann Andreas von (1704–1777), *hallerNet*, <https://haller.net.org/data/person/07921> (14.02.2024).

39 Boshung, *Lebenslauf*, 34.

40 Der Bericht von von Bonn ging zunächst noch an den soeben berufenen Mathematikprofessor und Architekturtheoretiker Penther, dem das Amt eines Oberinspektors der akademischen Gebäude übertragen worden war. Münchhausen an Haller, Brief vom 30.11.1736, BB Bern, N Albrecht von Haller 105.41, *hallerNet*, <https://haller.net.org/data/letter/05494> (19.02.2024).

41 Werlhof an Haller, Brief vom 18.01.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 120.

sonderheit anführen, daß, da ohnedem der studiosorum medicinæ die wenigsten wären, die bey der inauguration zu hoffende Aufnahme anderer Facultäten, unsere, die es doch, zumahl bey den gar mäßigen Besoldungen, so nöthig hat, schlecht würde befördert werden, wenn man zu der | anatomie, die jetzo so sehr gesucht wird, ob sie gleich bey der Hallischen foundation fast exsuliren muste, nichts als den alten engen Thurm, der kaum ein Notbehelf ist, aufweisen könnte. Straßburg, Helmstedt, Leipzig, Jena, Wittenberg, Altdorf, ja jetzo Halle und Berlin, haben ihre ordentlichen theatra anatomica, und wird unsere medicinische Facultät verächtlich seyn und bleiben, wenn wir dergleichen nicht haben, wenn die inauguration unseren statum der Welt zeigen soll. Ich bitte dieses vorzustellen. Hr. D. Hugo und ich wollen alsdann beystimmen, und die Sache durchzutreiben suchen.“<sup>42</sup>

Offensichtlich kam eine ernstzunehmende medizinischen Fakultät im nationalen Wettbewerb nicht ohne ein anatomisches Theater aus.

Werlhofs Strategie hatte Erfolg. Da Haller „die Erbauung des Theatri anatomici so sehnlich zu wünschen bezeigen“,<sup>43</sup> gab Münchhausen am 28. Januar 1737 trotz der finanziellen Schwierigkeiten grünes Licht. Schädeler wurde angewiesen „riß und anschlag“<sup>44</sup> zu machen und einen Bauunternehmer mit der Ausführung zu beauftragen, damit das anatomische Theater noch vor der feierlichen Einweihung der Georg-August-Universität am 17. September 1737 fertig gestellt sei. Für 1.200 Taler wurde neues Holz aus dem Klosterforst bestellt. Als Standort wurde nun endgültig das Haus im botanischen Garten ausgewählt. Für dieses Gebäude konnte Schädeler mit Sicherheit auf Pläne zurückgreifen, die er bereits zwei Jahre zuvor angefertigt hatte. Die Pläne wurden anschließend durch den Architekten Heumann in Hannover zu Hallers Gunsten „stark reformiert“,<sup>45</sup> „als das Theatrum anatomicum sowohl als das gewachs hauß auf solche ahrt etwas geräumiger, auch ersteres weit höher wird“.<sup>46</sup> Zugleich bat Werlhof Haller darum, „daß so wenig möglich wieder neue dubia gemacht werden“.<sup>47</sup> Die Zeit drängte.

Nach Absprache mit Schädeler und Segner sandte Haller einen überarbeiteten Plan nach Hannover zurück, welcher im Großen und Ganzen Heumanns und Münchhausens Zustimmung fand. Heumann bestand allerdings darauf, „daß die Mansarde in eine echte étage verwandelt werde“ und schlug vor, mit Blick auf die Proportion und den Lichteinfall quadratische Fenster, sogenannte „mezzanine“, zu verwenden. Die Orangerie sollte breiter, aber kürzer angelegt und mit „wenigeren, aber desto größeren und höheren Fenstern [versehen werden], um mehr Platz, sonderlich auch zum theatro, und eben so viel Sonne, zu haben [...]“.<sup>48</sup> Werlhof, dem Heumanns Plan nicht direkt vorlag, versicherte Haller, diese Fenster „haben recht gute grace, wie ich hier an einem neuen Königl. Stall-Gebäude sehe“.<sup>49</sup> Gemeint ist wahrscheinlich der landesherrliche Maultierstall am Königsworther Platz in Hannover, der 1736 wohl ebenfalls von Heumann gebaut worden war.

Da keiner der ursprünglichen Pläne überliefert ist und das Gebäude selbst 1953 abgerissen wurde, lassen nur zeitgenössische Stiche und Beschreibungen sowie ein Grundriss von 1829 Rückschlüsse auf den Aufbau und die Gestalt des bis August 1737 realisierten

42 Werlhof an Haller, Brief vom 18.01.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 121.

43 Münchhausen an Haller, Brief vom 28.02.1737, BB Bern, N Albrecht von Haller 105.41, hallerNet, <https://hallerNet.org/data/letter/05496> (19.02.2024).

44 Ebd.

45 Werlhof an Haller, Brief vom 11.02.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 148.

46 Münchhausen an Haller, Brief vom 08.02.1737, Digitale Edition der Korrespondenz Albrecht von Hallers, hallerNet 2018–2023, <https://hallerNet.org/edition/letter/05497> (24.02.2024).

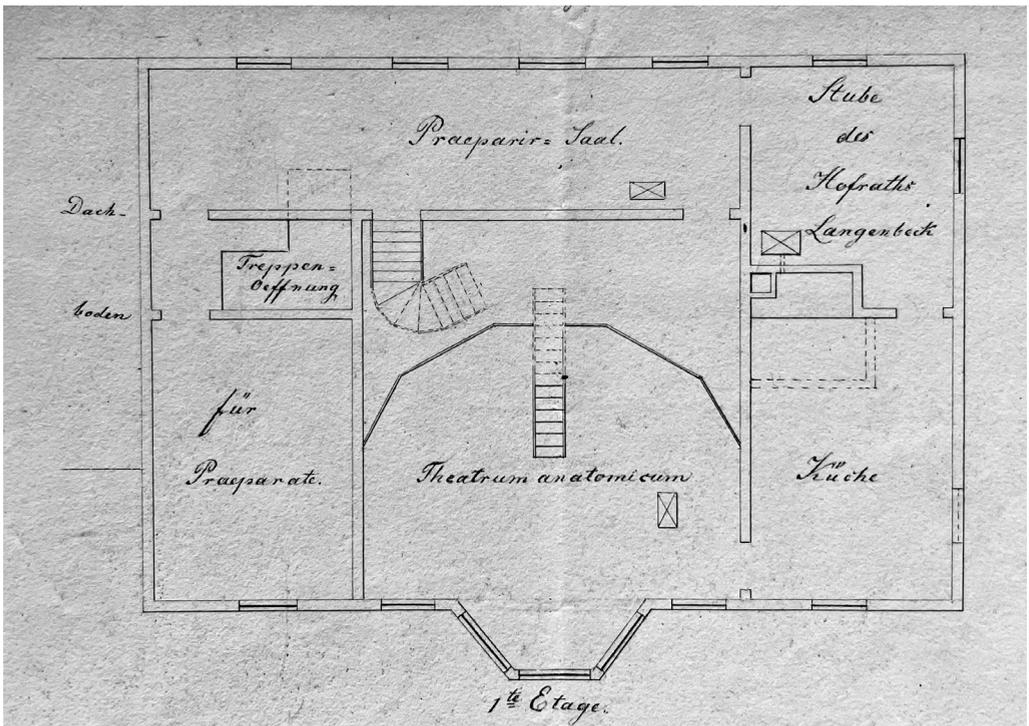
47 Werlhof an Haller, Brief vom 18.02.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 154.

48 Ebd.

49 Ebd.



**Abb. 4** Joseph Schädeler und Johann Paul Heumann, Anatomiegebäude mit zentraler Glasfront, Göttingen 1737, Kupferstich von D.L. Wallis ca. 1800 mit verputzter Fassade



**Abb. 5** Joseph Schädeler und Johann Paul Heumann, Grundriss der Hallerschen Anatomie im 1. Stock des Gartenhauses, Göttingen 1737. Zeichnung von W. Heider, Zustand 1829

anatomischen Instituts zu [Abb. 4]. In Pütters „Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte“ von 1765 heißt es im ersten Band, dass das Gebäude im botanischen Garten vor dem Weender Tor lag und 40 Fuß in der Länge sowie 60 Fuß in der Breite maß.<sup>50</sup> Der zwei-stöckige Fachwerkbau mit Satteldach verfügte über fünf Fensterachsen und wurde später verputzt. Gestützt durch vier Säulen erhob sich über dem zur Straße gelegenen Eingang ein verglaster Vorbau. Dieser Vorbau erstreckte sich über zwei Stockwerke bis in die Dachzone und beinhaltete das anatomische Theater.

Im Erdgeschoss befanden sich die Räumlichkeiten des Gärtners, das zweite Stockwerk wurde für die Anatomie eingerichtet: Während der Hörsaal und das Arbeitszimmer nach Norden zeigten, lagen das anatomische Theater, ein Präparationsraum sowie ein Injektionsraum im südlichen Teil des ersten Stockwerks [Abb. 5]. Das anatomische Theater verfügte über einen quadratischen Grundriss von circa 80 Quadratmetern und enthielt sieben hölzerne Ränge, die im Halbkreis um einen beweglichen Demonstrationstisch anstiegen. Die Ränge waren auf den Erker hin ausgerichtet und durch eine mittig gelegene Treppe zu erreichen. Ein weiterer Zugang erfolgte durch eine Treppe, die vom Hörsaal in den dritten Stock und dann rückwärtig in die obere Galerie führte. Über diesen Raum schreibt Pütter: „Zur Erleuchtung dieses Saals sind die Fenster nach Art der freyen Laterne ausgeschweifet und so eingerichtet, daß das Licht von allen Seiten, und besonders von oben her frey, und ungehindert ohne einigen Schatten zu geben auf das Theater fällt, und solches hinlänglich erleuchtet.“<sup>51</sup>

#### IV. Lichtverhältnisse und Wasserversorgung – zur Funktionalität des anatomischen Theaters in Göttingen

Die Frage der Beleuchtung spielte bei der Einrichtung anatomischer Theater eine große Rolle. In den anatomischen Theatern, die in Universitätskollegien eingebaut worden waren, also beispielsweise Padua (1594), Altdorf (1657) und Helmstedt (1650), wurde bei Kerzenschein zergliedert,<sup>52</sup> und auch von Jena hatte Segner berichtet, dass dort Fensterläden zur Verdunkelung des anatomischen Theaters angefertigt worden waren. In Uppsala und London hatten Rudbeck und Hooke dagegen auf einen indirekt durch Tageslicht erleuchteten Raum geachtet und auch bei anderen Bauten, die Haller aus eigener Anschauung kannte, wurde mit natürlicher Beleuchtung gearbeitet. So war das anatomische Theater in Leiden (1595), welches Haller aus seiner Studienzeit bei Boerhaave kannte, in der Apsis der ehemaligen Beginenkirche eingerichtet worden und daher durch umlaufende Lanzettfenster belichtet. Gleiches gilt für das anatomische Theater in Straßburg (1670), welches ebenfalls in einer Apsis eingebaut worden war. Das anatomische Theater der Pariser Chirurgicalgesellschaft (1695), welches Haller ebenfalls auf seinen Reisen besucht hatte,<sup>53</sup> war wie ein Rundtempel aufgebaut und ähnlich dem Bau von Hooke mittels einer Laterne und einem durchfens-terten Kuppeltambour beleuchtet.<sup>54</sup> Keines dieser Gebäude verfügte aber über eine nach Süden ausgerichtete Glasfront, wie das in Göttingen der Fall war.

<sup>50</sup> Pütter, Gelehrten-Geschichte, 233–234.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Siehe hierzu auch: Rössler, Empirie und Schaulust.

<sup>53</sup> Zu den Reisetagebüchern siehe: Boshung, Lebenslauf, 27–29.

<sup>54</sup> Eine Übersicht der anatomischen Theater findet sich in: Richter, Anatomische Theater.

Während eine solche Glasfassade für die Bedürfnisse eines Gewächshauses angemessen erscheint, ist sie für ein anatomisches Theater von Nachteil. Die Sonnenwärme beschleunigt den Verwesungsprozess des organischen Materials, und die Zuschauer werden durch das Gegenlicht geblendet. Als Haller sich darüber beschwerte, schlug Werlhof den Einbau von Markisen vor, welche den Raum vor einfallenden Sonnenstrahlen schützen sollten.<sup>55</sup> Haller hätte jedoch am liebsten die Räumlichkeiten über dem Grohner Stadttor behalten. An den Göttinger Bürgermeister Riepenhausen schrieb er im April 1738, also ein gutes halbes Jahr nach der offiziellen Eröffnung, dass das anatomische Theater nun zwar in einen brauchbaren Stand gesetzt worden sei, dass aber der Turm über dem Grohner Tor „wegen seiner Kühle [...] von großen Nutzen seyn würde.“<sup>56</sup> Abgesehen davon, dass die dicken Mauern den Leichnam konservierten und Haller hier unbeobachtet von seinen Studenten und dem Gärtner arbeiten konnte, bot der nahegelegene Mühlgraben die Möglichkeit der unmittelbaren Wasserver- und -entsorgung.

Hallers Bitte wurde jedoch abgewiesen. Sowohl die Stadtwache als auch die Anwohner und Passanten hatten sich über den „ekelhaften Gestank“ beschwert, den die Zergliederungen und das Präparieren im Turm verursachten.<sup>57</sup> Die Glasfront blieb also weiterhin ein Problem. Im Dezember 1750 zerstörte ein Sturm die Dachfenster des anatomischen Theaters, sodass Regen und Schnee hineinfelen.<sup>58</sup> Auch die Wasserversorgung war nicht optimal. Albrecht von Hallers Schüler Samuel Thomas Sömmering, der 1779 an das Kasseler Collegium Carolinum berufen wurde, kam in seinen Überlegungen zu einem idealen Zergliederungshaus zu dem Schluss: „Mir scheint es daher ein sehr wesentlicher Fehler des Göttingischen Theaters, daß alles Wasser hinaufgetragen werden muss. [...] Vieles verfaulte aber ohne alle Not als ich dort studirte, und da ich mir doch keinen eigenen Bedienten zum Wassertragen halten konnte, war ich oft selbst verbunden, mir Wasser zwei Treppen hoch hinauf zu tragen.“<sup>59</sup>

Darüber hinaus forderte Sömmering: „Der Eingang in ein solches Gebäude muß geräumig und bequem seyn, und die erste gröbste Untersuchung in einem Zimmer auf ebner Erde geschehen können, da man beständig menschliche Leichen in Särgen hinein und hinaus zu schaffen hat, die mehr als Zentner wiegen [...]. Auch hierin ist das Göttingische Zergliederungshaus äußerst fehlerhaft, da jeder erwachsene Körper mit halbsbrechender Arbeit hinaufgeschleppt wird.“<sup>60</sup> Sömmerings Kasseler Institut, welches durch den Baumeister Simon Louis du Ry in einem schon 1777 begonnenen Wohnhaus am Leipziger Platz eingerichtet wurde, versammelte daher alle zentralen Räume im Erdgeschoss.<sup>61</sup> Doch waren auch in Kassel die über zwei Stockwerke ansteigenden Ränge des anatomischen Theaters auf eine zentrale Fensterfront ausgerichtet, sodass die Zuschauer, wie in Göttingen, geblendet wurden [Abb. 6].<sup>62</sup>

Abgesehen davon, dass die Räumlichkeiten der Sömmeringschen Anatomie im Erdgeschoss lagen, weisen die Institute von Göttingen und Kassel doch unübersehbare Gemeinsamkeiten auf. Zentraler Raum war das auf quadratischem Grundriss angelegte ana-

55 „There’s long time till next Summer. Let’s not speak of the Tower’s keeping before necessity arrives. I believe the Sun may be hindred from falling to the Theatre, by what they call Marquises, or so. The Advice can be renew’d.“ Werlhof an Haller, Brief vom 18.07.1738, Sonntag, Briefe Werlhofs, 517

56 Haller an Riepenhausen, Brief vom 06.04.1638, Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5141.

57 Riepenhausen an Haller, Brief vom 16.10.1738, Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5141.

58 Notiz von Haller vom 21.12.1737, Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5140.

59 Sömmering, Gedanken, 4.

60 Ebd., 5.

61 Zur Kasseler Anatomie siehe: Aumüller, Zur Geschichte; Schuchard, Kassel.

62 Tasche, Anatomische Theater, 59

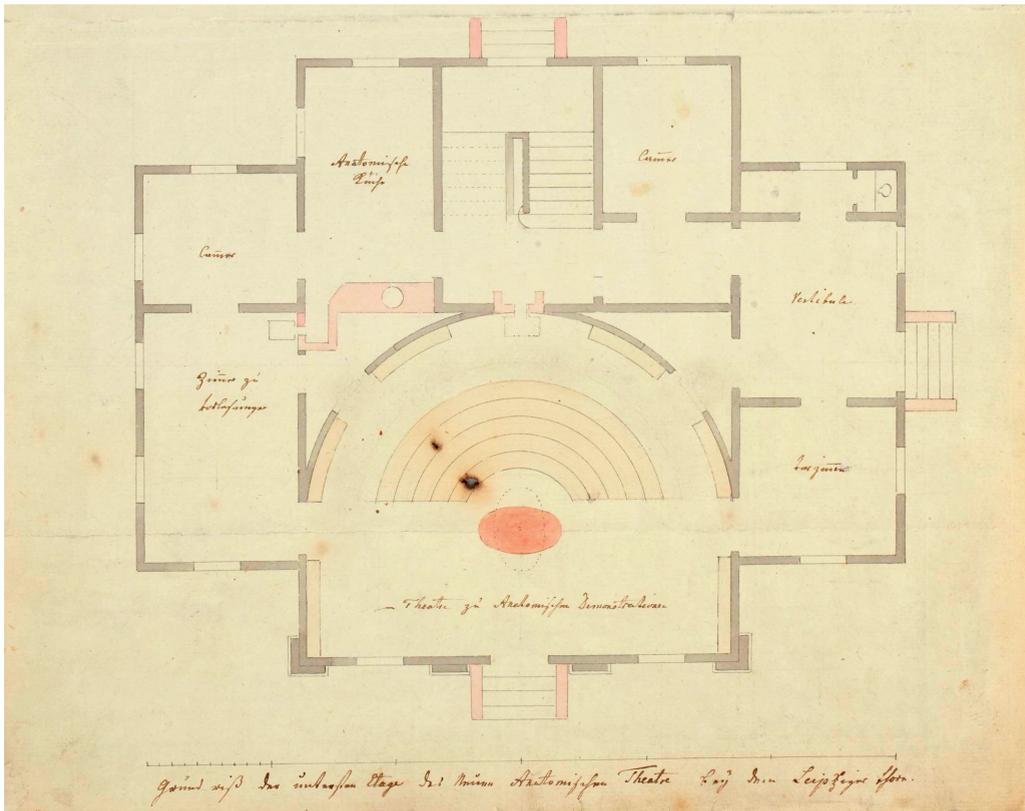
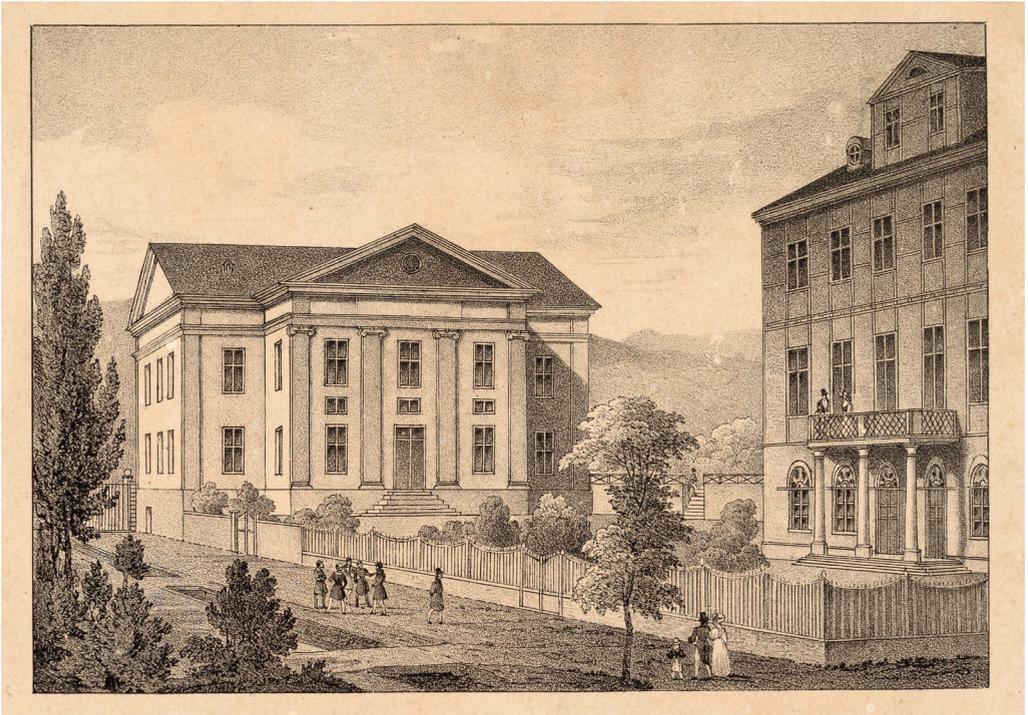


Abb. 6 Simon Louis du Ry, Grundriss der Anatomie am Leipziger Platz in Kassel (1788 nach Marburg transloziert)

tomische Theater mit halbrunden Rängen, die sich zur Fensterseite öffnen. Um diesen Raum herum gruppierten sich eine anatomische Küche, in der die Knochen ausgekocht wurden, ein Raum für den praktischen Unterricht und weitere Kammern. Während Haller sich in Göttingen im Laufe des Jahres 1738 ein eigenständiges Wohnhaus unmittelbar neben der Anatomie bauen ließ,<sup>63</sup> richtete sich Sömmering seine Amtswohnung 1779 direkt im oberen Stockwerk der Anatomie ein. Typologisch orientierten sich beide Institute an der in Fachwerk ausgeführten städtischen Wohnhausarchitektur. Während die Glasfront in Göttingen als eine Art Erker gestaltet wurde, der dem Bau ein eher privates Gepräge gibt, stattete Du Ry die Fassade der Anatomie in Kassel mit einem Portikus aus, der durch vier Kolossalpilaster ionischer Ordnung mit Dreiecksgiebel gebildet wurde [Abb. 7]. Diese Gestaltungsform betont die öffentliche Funktion des Gebäudes und wurde, wie Richter darlegt, durch die anatomischen Institute in Bonn (1824), München (1826) und Göttingen (1828) aufgegriffen und fortgeführt.

63 Auch zur Baugeschichte von Hallers Wohnhaus finden sich in der Korrespondenz mit Werlhof viele Spuren. So schickt Werlhof Haller am 10.01.1738 eine Korrektur des Heumannschen Plans, an dem auch Penther und von Bonn mitgearbeitet hatten. Sonntag, Briefe Werlhofs, 383.



**Abb. 7** Simon Louis du Ry, Ansicht der Anatomie am Leipziger Platz in Kassel (1788 nach Marburg transloziert), Lithografie ca. 1800

## V. Zur Vorbildlichkeit des Hallerscheins Instituts – abschließende Überlegungen

Haller bemerkte rückblickend: „Nach Göttingen berufen, gab es für mich nichts Wichtigeres, als ein anatomisches Theater zu bauen und es mit Leichen zu versorgen.“<sup>64</sup> Und tatsächlich ließ er sich vom Rat der Stadt Göttingen sowie dem Geheimen Rat in Hannover zusichern, dass die Leichen von unehelich geborenen Kindern und „liederlichen“ Menschen „[...] durch hohe verordnung dem Theatro Anatomico zugeeignet würden“.<sup>65</sup> Während es für Haller also von hoher Bedeutung war, so schnell wie möglich eine passende Arbeitsumgebung sowie „Arbeitsmaterial“ zur Verfügung zu haben, um seine anatomischen Forschungen voranzutreiben, so scheint die repräsentative Gestalt der Einrichtung für ihn zu Beginn eher zweitrangig gewesen zu sein. Aus der Korrespondenz mit Werlhof oder Münchhausen lässt sich keine Präferenz für einen der architektonischen Entwürfe erkennen, und auch sein Wunsch, den Turm als Zergliederungsort zu behalten, spricht eher dafür, dass Haller zunächst nicht an der großen Öffentlichkeit interessiert war. In Bezug auf Hallers öffentliche Anatomiedemonstrationen im anatomischen Theater kritisierte Werl-

<sup>64</sup> Haller, *Bibliotheca anatomica*, 196.

<sup>65</sup> Haller an den Geheimen Rat in Hannover, Brief vom 05.03.1739, hallerNet, <https://hallernet.org/data/letter/17581> (19.02.2024).

hof sogar, er habe gehört, sie seien durch den von Haller benutzten lateinischen Fachjargon so schwer zu verstehen, dass besonders die Nicht-Mediziner den Anatomien fernblieben.<sup>66</sup>

Wie die Untersuchung der Korrespondenzen zeigt, waren es insbesondere der Geheimrat Werlhof und „sein“ Architekt Johann Paul Heumann, die auf die Gestalt des schlussendlich realisierten Gebäudes maßgeblich Einfluss nahmen. Werlhof, dem der wirtschaftliche Erfolg und das internationale Renommée des Göttinger Instituts am Herzen lagen, achtete besonders auf das öffentliche Bild, welches die Anatomie abgab. Dazu gehörte neben einer angemessenen äußeren Erscheinungsweise der Professoren<sup>67</sup> und einer würdevollen Eröffnungszeremonie<sup>68</sup> auch die Repräsentativität der Architektur. In dieser Hinsicht deckten sich Werlhofs Vorstellungen mit Heumanns Ambitionen. So hatte Heumann 1736 für das Göttinger Rathaus ein kostspieliges Barockisierungskonzept vorgelegt, welches den kompletten Ausbau des zweiten Geschosses, ein neues Dach und einen zentralen Turm mit Zwiebelhelm vorsah. Nichts davon wurde ausgeführt.<sup>69</sup> Das noch erhaltene rustizierte Prachttor des Maultierreitstalls in Hannover lässt darauf schließen, dass auch dieser Bau nach französischem Vorbild auf eine repräsentative Außenwirkung angelegt war.

Das Thema der Belichtung hatte Heumann nicht nur im Falle des Maultierstalls, sondern auch im Falle der 1739 von ihm erneuerten Orangerie im Großen Garten von Herrenhausen studieren können. Besonders hinsichtlich ihrer metaphorischen Qualität entsprach die Glasfassade in Göttingen den Vorstellungen Werlhofs von einem durch die Wissenschaft erleuchteten, mit Blick auf die Belange der Öffentlichkeit ausgerichteten Raum. Was diesen Institutsräumen jedoch fehlte, war der zwischen Form und Funktion vermittelnde Zugriff, den Segner geboten hatte. Das von Segner präferierte Brauhaus hätte den Vorteil geboten, Küche und Präparationskammer im Erdgeschoss zu positionieren. Seine Jenaer Erfahrung hatte ihn zudem gelehrt, dass es eine Verdunkelungsmöglichkeit der Räume geben musste. Es hätte sich also für die Göttinger Universität ausgezahlt, wenn die Anatomie nicht im Wohnhaus des Gärtners, sondern im Alten Brauhaus eingerichtet worden wäre.

Als ehrgeiziger Wissenschaftler stellte Haller auch bald fest, dass es bestimmter Einrichtungen bedurfte, um seinen Ruf zu festigen.<sup>70</sup> Durch eine königliche Landesverordnung gelang es ihm 1751, alle Ärzte, die im Land praktizieren wollten, zu einer öffentlichen Zergliederung auf seinem anatomischen Theater zu verpflichten.<sup>71</sup> So wusste er sein anatomisches Theater zu nutzen, um seine Autorität räumlich zu manifestieren. Das anatomische Theater in Göttingen wurde zum Synonym für Hallers Einfluss und Bedeutung und trug auf diese Weise wesentlich zur Verbreitung des neuen Institutstyps in Deutschland bei.

66 Werlhof an Haller, Brief vom 18.07.1738, Sonntag, Briefe Werlhofs, 477.

67 Hallers Assistent Huber warf Werlhof vor, er habe „no appearance or dress like a Doctor or Professor, but like a negligent Student with his own hairs and Purse, and a great Hat, and so on.“ Er wies ihn an, sich eine Perücke und Kleidung wie die anderen Professoren anfertigen zu lassen, um sich von den ordinären Studenten abzuheben. Werlhof an Haller, Brief vom 18.07.1738, Sonntag, Briefe Werlhofs, 478.

68 In Bezug auf die feierliche Eröffnung der Universität im September 1737 äußerte Werlhof gegenüber Haller: „Ich bin sehr Eu. HochEdelgeb. und Gui Patins Meinung von ceremonien. Die orationes und disputationes habe ich vorgeschlagen, weil sonst die inauguration etwa nur einer Kirch-Weihe ähnlich sehen, und gelehrte und studirende, die auf das hoc age denken, nicht anlocken würde: vornemlich auch damit der confluxus von Leuten, der die inauguration hinziehen wird, Proben von der Geschicklichkeit und den Gaben unserer professorum höre, und dadurch zu bleiben, oder sie in der Welt zu rühmen, Anlaß nehme.“ Brief vom 18.02.1737, Sonntag, Briefe Werlhofs, 155.

69 Freigang, Architektur und Städtebau, 771

70 So gab er ab 1747 die „Göttingische Zeitung von gelehrten Sachen“ heraus und übernahm 1751 die erste Präsidenschaft der neu gegründeten Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Zu Hallers Biografie siehe: Boshung, Lebenslauf.

71 Himme, Stichhaltige Beiträge, 109.



**Abb. 8** Justus Heinrich Müller, Ansicht der neuen Anatomie zu Göttingen 1827–29, kolorierte Radierung von Friedrich Besemann ca. 1830

Wie wir gesehen haben, liegt der Grund für Göttingens Vorbildlichkeit nicht in der gesteigerten Zweckdienlichkeit im Sinne einer Rationalisierung der Raumanlage, sondern in der Tatsache, dass hier erstmals überhaupt in einem Universitätsbau das anatomische Theater mit Räumen des praktischen Unterrichts und wissenschaftlichen Forschens zusammengebracht worden ist. Tatsächlich hatte also der Fokus der neuen Universität auf die Naturwissenschaften dazu geführt, dass mit dem anatomischen Institut von Haller ein Gebäude entstand, das zum Ausgangspunkt eines neuen Bautyps wurde. Doch macht die bewegte Baugeschichte deutlich, dass es sich hierbei keineswegs um eine zwangsläufige Lösung handelte. Insbesondere die kritische Auseinandersetzung mit den Defiziten des Göttinger Baus durch Sömmering führten zu einer Optimierung der räumlichen Anlage sowie zu einer künstlerischen Ausgestaltung zukünftiger Anatomien [Abb. 8]. Wiederum in Göttingen entstand 1827 im Auftrag des Professors für Chirurgie, Konrad Johann Martin Langenbeck, und unter der Leitung des Universitätsarchitekten Justus Heinrich Müller ein anatomisches Theater,<sup>72</sup> welches durch seine eingeschossige Bauweise und die indirekt beleuchtete zentrale Rotunde die Kritikpunkte des Hallerschen Instituts überwinden sollte.

<sup>72</sup> Thode, Göttinger Anatomie, 170–190.

## Literaturverzeichnis

- Udo von Alvensleben, Herrenhausen, die Sommerresidenz der Welfen, Berlin 1929.
- Peter Aufgebauer, Die Anfänge der Sternkunde in Göttingen, in: Göttinger Jahrbuch 50, 2002, 75–92.
- Gerhard Aumüller, Zur Geschichte der Anatomischen Institute von Kassel und Mainz (I): Samuel Thomas Soemmering richtet zu Kassel das erste Anatomische Institut in Deutschland ein, in: Medizinisches Journal 5/1, 1970, 59–80.
- Christine Beese, Imaginationsraum oder Sehmaschine? Anatomische Theater als Gegenstand kunsthistorischer Forschung, in: kunsttexte.de 1, 2023 (23 Seiten), <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.1.94346> (28.02.2024)
- Urs Boschung, Lebenslauf, in: Hubert Steinke, Urs Boschung und Wolfgang Proß (Hg.), Albrecht von Haller: Leben – Werk – Epoche, Göttingen 2009, 15–82.
- Per Dahl, Svensk ingenjörskonst under stormaktstiden: Olof Rudbecks tekniska undervisning och praktiska verksamhet, Uppsala 1995.
- Reimer Eck, Vom Pädagogium zur Keimzelle von Universität und Bibliothek. Zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Pauliner-Klosters im 18. Jahrhundert, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Pauliner Kirche vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 160–163.
- Gunnar Eriksson, Rudbeck 1630–1702: liv, lärdom, dröm i barockens Sverige, Stockholm 2003.
- Eric G. Forbes, The foundation of the first Göttingen Observatory: A Study in Politics and Personalities, in: Journal for the History of Astronomy 5, 1974, 22–29.
- Rosemarie Fröber, Museum Anatomicum Jenense. Die anatomische Sammlung in Jena und die Rolle Goethes bei ihrer Entstehung, Jena 2003.
- Christian Freigang, Architektur und Städtebau von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis 1866, in: Ernst Böhme und Rudolf Vierhaus (Hg.), Göttingen: Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 2: Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648–1855), Göttingen 2002, 765–812.
- Christian Freigang, Architekturhistorische Bemerkungen zur Göttinger Sternwarte, in: Klaus Beuermann (Hg.), Grundsätze über die Anlage neuer Sternwarten mit Beziehung auf die Sternwarte der Universität in Göttingen von Georg Heinrich Borheck, Göttingen 2005, 21–26.
- Albrecht von Haller, Bibliotheca anatomica qua scripta ad anatomicos et physiologiam facientia a rerum initiis recensentur, Zürich 1777.
- Hans-Heinrich Himme, Stichhaltige Beiträge zur Geschichte der Georgia Augusta in Göttingen. 220 Stiche aus den ersten 150 Jahren der Göttinger Universität, Göttingen 1987.
- Samuel Christian Hollman, Die Georg-Augustus-Universität zu Göttingen in der Wiege, in ihrer blühenden Jugend, und reifferem Alter, Göttingen 1787, 51–52.
- Sabine Kastner, Bauen und Wohnen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Göttingen im 18. Jahrhundert, eine Stadt verändert ihr Gesicht. Materialien zur Ausstellung im Städtischen Museum, Göttingen 1987, 215–254.
- Wiebke Kloth und Gerhard Aumüller (Hg.), Geschichte der Anatomie und der Botanik an der Medizinischen Fakultät der Academia Julia zu Helmstedt, Helmstedt 2018.
- Britta-Juliane Kruse, Gelehrtenkultur und Sammlungspraxis. Architektur, Akteure und Wissensorganisation in der Universitätsbibliothek Helmstedt (1576–1810), Basel/Berlin/Boston 2022.
- Elmar Mittler, Die Göttinger Forschungsbibliothek – Tradition und Bauaufgabe, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Pauliner Kirche. Vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 156–159.
- Alfred Oberdieck, Göttinger Universitätsbauten. 250 Jahre Baugeschichte der Georg-August-Universität, Göttingen 1989.
- Irén Rab: A göttingeni korszak (1735–1755), in: László Kovács (Hg.), Segner János András. Egy jeles hungarus a 18. Századból, Budapest 2018, 49–62.

- Irén Rab, Johann Andreas Segner szerepe az első göttingeni csillagvizsgáló megépítésében = The Role of Johann Andreas Segner in the Construction of the First Göttingen Observatory, *Történelmi Szemle* 62/4, 2020, 609–625.
- Gottfried Richter, *Das anatomische Theater*, Berlin 1936.
- Hole Rößler, Der anatomische Blick und das Licht im theatrum. Über Empirie und Schaulust, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig (Hg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum*, Berlin/New York 2011, 97–128.
- Emil F. Rössler, Die Gründung der Universität Göttingen: Entwürfe, Berichte und Briefe der Zeitgenossen, Göttingen 1855.
- Jutta Schuchard, Kassel und sein „Theatrum Anatomicum“, in: Manfred Wenzel (Hg.), *Samuel Thomas Soemmering. Naturforscher der Goethezeit in Kassel. Stadtparkasse Kassel: Kassel trifft sich – Kassel erinnert sich*, Kassel 1988, 36–51.
- Samuel Thomas von Sömmering, Gedanken und Plan, zur Errichtung eines bequemen Zergliederungsbaus, verfasst am 3. Oktober 1778 in Mainz, in: *Medicinisches Journal* 5, 1789, 3–12.
- Otto Sonntag (Hg.), *Paul Gottlieb Werlhof's Letters to Albrecht von Haller*, Basel/Berlin 2014.
- Städtisches Museum Göttingen (Hg.), *Göttingen – Das Bild der Stadt in historischen Ansichten. Eine Auswahl aus der Graphischen Sammlung des Städtischen Museums*, Göttingen 1996.
- Hubert Steinke, Science, Practice and Reputation: The University of Göttingen and its Medical Faculty in the Eighteenth Century, in: Ole Peter Grell, Andrew Cunningham und Jon Arrizabalaga (Hg.), *Centres of medical excellence? Medical travel and education in Europe, 1500–1789*, London 2010, 287–303.
- Johann Stephan Pütter, Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg Augustus-Universität zu Göttingen, Teil 1, Göttingen 1765.
- Wilhelm Tasche, *Die Anatomischen Theater und Institute der deutschsprachigen Unterrichtsstätten (1500–1914)*, Diss. med., Köln 1989.
- Brita Thode, *Die Göttinger Anatomie 1737–1828*, Diss. Göttingen 1979.
- Matthew Walker, Science, Mathematics and Architecture, in: Caroline van Eck und Sigrid de Jong (Hg.), *The Companions to the History of Architecture. Eighteenth-Century Architecture*, Bd. 2, Wiley online library 2017, <https://doi.org/10.1002/9781118887226.wbcha064> (24.02.2024).
- Matthew Walker, Architecture, Anatomy, and the New Science in Early Modern London: Robert Hooke's College of Physicians, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 72/4, 2013, 475–502, <https://doi.org/10.1525/jsah.2013.72.4.475> (24.02.2024).

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 aus: „Wahre Abbildung der Stadt Göttingen“, Tafel VIII, 1747. Stadtarchiv Göttingen, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/BMEVDMUCIFHSIYOBVVN3CXXPHDBCFC3E>, CC BY-NC-ND 4.0; Abb. 2 Mittler, Forschungsbibliothek, 157; Abb. 3 Segner, Gedanken von einem teatro anatomico, so in das Auditorium medicum zu bringen, Univ. Archiv Göttingen, Kur. 5140; Abb. 4 Stiftung Stadtmuseum Berlin, gemeinfrei, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CB5TRLKZNPDLH4OMN5YY6PHFFRI6OMOU>; Abb. 5 Univ. Archiv. Göttingen Sek. 440.1.a; Abb. 6 HStAM Bestand Karten Nr. P II 2317. © HStAM; Abb. 7 Marburg, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg, Inventar-Nr. 6642. © Bildarchiv Foto Marburg / Franziska Klose; Abb. 8 Städtisches Museum Göttingen, Göttingen, 171.

Daniel Graepler

## **Vom Bibliotheksschmuck zur Lehrsammlung: Karl Otfried Müller und sein Antikensaal in der Göttinger Paulinerkirche**

Der Gegenstand der folgenden Ausführungen<sup>1</sup> liegt am Schnittpunkt zweier Themenbereiche, zu denen Christian Freigang in seiner Göttinger Zeit wichtige Forschungsbeiträge geliefert hat: 1994 behandelte er in einem Sammelband zum 700-jährigen Jubiläum der Göttinger Paulinerkirche die Architektur und Baugeschichte dieses stadt- und universitätsgeschichtlich bedeutsamen gotischen Sakralbaus,<sup>2</sup> während er sich 2006 in einer zusammen mit Marianne Bergmann verfassten Monografie über das Aula-Gebäude der Göttinger Universität mit der Rolle Karl Otfried Müllers als Spiritus Rector eines zentralen Bauprojekts der Georgia Augusta in der Zeit des Spätklassizismus beschäftigte.<sup>3</sup> Im Folgenden soll es um ein wesentlich bescheideneres Bauvorhaben gehen, das ebenfalls von K. O. Müller betrieben wurde und in eben jener Paulinerkirche angesiedelt war. Es handelt sich um einen Saal, der in der Form, wie er auf Müllers Antrag ausgestaltet wurde, heute nicht mehr existiert. Zwar steht die architektonische Hülle dieses Saales noch, aber als Raum ist er nicht mehr erlebbar, da er zu einem dicht gefüllten zweistöckigen Büchermagazin umgebaut wurde.

Obwohl dieser Saal kaum zwei Jahrzehnte lang bestanden hat, verdient er genauere Beachtung, denn seine Einweihung vor genau 200 Jahren war ein wichtiger Schritt nicht nur für die Archäologie auf ihrem Weg zur disziplinären Selbständigkeit, sondern auch für die Geschichte des universitären Sammlungswesens generell. Auch wenn die Göttinger Universität mit weitem Abstand die erste war, an der man begonnen hatte, Gipsabgüsse antiker Skulpturen zu erwerben, so wurde aus diesen Abgüssen erst jetzt eine „Lehrsammlung“ im heutigen Sinne des Wortes geformt, also eine Einrichtung, die in erster Linie dem archäologischen Unterricht dienen sollte. Darüber hinaus ist Müllers Antikensaal auch aus architekturhistorischer Perspektive nicht uninteressant, wie im Folgenden zumindest kurz angedeutet werden soll.

### **I. Die Anfänge der Archäologie in Göttingen und die ersten Gipsabgüsse**

Die Behauptung, erst seit der Schaffung eines eigenen Antikensaals könne man im strengen Wortsinn von einer „Lehrsammlung“ von Gipsabgüssen an der Universität Göttingen sprechen, mag überraschen, denn gemeinhin wird die Geschichte dieser pionierhaften Samm-

1 Christine Beese und Florian Abe danke ich für die Einladung, dem Jubilar diesen Aufsatz zur Erinnerung an unsere gemeinsame Münchner Studienzeit und an die späteren Jahre als Göttinger Kollegen zu widmen. Für vielfältige Unterstützung bei meinen Recherchen, für die Hilfe bei der Bildbeschaffung und die Erteilung von Publikationsgenehmigungen geht mein Dank an Holger Berwinkel, Stephan Eckardt, Karolin Kallina, Martin Langner, Martin Liebethuth und Eckart Rüsck.

2 Freigang, *Architektur*, 77–87, 102–106.

3 Bergmann und Freigang, *Aula-Gebäude*; ähnlich bereits Freigang, *Das Neue Göttingen*, 113–137, bes. 128–137.

lung ganz anders erzählt.<sup>4</sup> Am Anfang steht dabei immer der Beginn der Archäologie-Vorlesung von Christian Gottlob Heyne (1729–1812) im Jahr 1767 – der ersten explizit diesem Thema gewidmeten Lehrveranstaltung an einer Universität überhaupt.<sup>5</sup>

Im Sommersemester jenes Jahres hielt Heyne – seit 1763 Inhaber der Professur für Poesie und Beredsamkeit an der Georgia Augusta und zugleich Leiter der dortigen Universitätsbibliothek – zum ersten Mal seine später so berühmte Vorlesung über „Archäologie oder die Kenntnis der antiken Denkmäler und deren Vergleichung mit den Regeln der schönen Künste“.<sup>6</sup> Sie war so erfolgreich, dass Heyne sie in den nachfolgenden Sommersemestern immer wieder anbieten konnte, ja musste, denn die Universität zählte schon bald auf dieses feste Lehrangebot, das es lange Zeit nur in Göttingen gab.

Als integralen Bestandteil von Heynes Bemühen, Archäologie als festes Lehrfach zu etablieren, hat man von jeher die Gründung eigener archäologischer Sammlungen gesehen, zunächst der Sammlung der Gipsabgüsse und einige Jahre später des Münzkabinetts. So schreibt Klaus Fittschen über Heyne: „Zur besseren Veranschaulichung des Lehrstoffes in jener noch Dia-losen Zeit begann er mit dem Sammeln von Gipsabgüssen antiker Skulpturen, wie sie bis dahin nur in einzelnen Museen, in Kunstakademien oder Künstlerateliers standen. Heyne wurde damit zugleich zum Begründer der archäologischen Lehrsammlungen, deren Notwendigkeit auch heute im Zeitalter des leichten Reisens noch genauso besteht wie vor 200 Jahren, denn richtiges Sehen ist nur möglich als vergleichendes Sehen.“<sup>7</sup> Dass Fittschen Heyne die planmäßige Gründung einer Lehrsammlung „zur besseren Veranschaulichung des Lehrstoffes“ zuschrieb, lag insofern nahe, als man immer davon ausgegangen ist, dass Heyne die ersten Abgüsse für die Göttinger Universität 1767 erworben habe, in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit dem Start seiner Vorlesung. Diese Auffassung lässt sich zurückverfolgen mindestens bis ins Jahr 1859, als der damalige Sammlungsdirektor Friedrich Wieseler diese Behauptung aufstellte.<sup>8</sup>

Mittlerweile hat sich jedoch herausgestellt, dass der angebliche zeitliche Konnex zwischen der Erwerbung der ersten Gipsabgüsse und dem Beginn der Archäologie-Vorlesung gar nicht bestanden hat.<sup>9</sup> Die ersten Abgüsse – 18 Portraitbüsten, vorwiegend von römischen Kaisern, aus Hannover-Herrenhausen – erhielt Heyne nämlich bereits 1765 und zwar weniger auf eigene Initiative als durch die Bemühungen seines Hannoveraner Bibliothekarskollegen Rudolf Erich Raspe, der Heyne darauf aufmerksam machte, dass die Büsten gerade für den Herzog von Mecklenburg-Schwerin abgeformt wurden und sich so eine günstige Gelegenheit ergab, Abgüsse davon auch für die Universität Göttingen zu erwerben. Durch eine ganze Reihe von Briefen Heynes an Raspe aus dem Sommer 1765 ist der Vorgang bis in Einzelheiten dokumentiert.<sup>10</sup> Die Ankunft der 18 Büsten aus

4 Aus der reichen Literatur zur Göttinger Sammlung seien hier nur zitiert: Boehringer, *Lehrsammlungen*, 273–291; ders., *Göttinger Sammlung*, 64–72; Fittschen, *Verzeichnis*.

5 Zu Heynes Archäologie-Vorlesung vgl. zuletzt Graepler, *Antikenstudium*, 75–108; ders., *Heynes Vorlesungen*, 31–52.

6 „Archaeologiam, seu notitiam monumentorum antiquorum eorumque comparationem cum praeceptis artium elegantiorum“ (Catalogus, VI). 1772 lautet die deutsche Ankündigung: „Die Archäologie oder die Kenntniß der Kunst und der Kunstwerke des Alterthums“ (Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen 1772, 359).

7 Fittschen, *Vorwort*, 5; vgl. auch ders., *Göttinger Abgussammlung*, 9: „Anlaß für den Aufbau einer solchen Gipsabgussammlung war die Archäologievorlesung: die Abgüsse sollten [...] die Vorlesung illustrieren helfen. Denn die Vorlesung fand vor den Abgüssen in der Bibliothek statt.“

8 Wieseler, *Die Sammlungen*, 1. Alle späteren Darstellungen der Sammlungsgeschichte folgten dieser irrigen Annahme, zuletzt besonders ausführlich Suchecky, *Abguss-Sammlungen*, 174–225.

9 Graepler, „Fürnissen“, 17–34.

10 Ebd., 32–34.

Hannover in Göttingen lässt sich dadurch auf den Tag genau auf den 5. September 1765 datieren.<sup>11</sup>

Heyne ließ die Büsten in der Bibliothek aufstellen, in einem der Säle im Obergeschoss, wo sie nahe an den Fenstern standen, die im Sommer offenbar häufig offenstanden, was dem Gips, aus dem sie gefertigt waren, nicht gut bekam. Schon nach wenigen Jahren war die Oberfläche so stark angegriffen, dass eine grundlegende Restaurierung notwendig war.<sup>12</sup> Dazu bediente sich Heyne der Brüder Ferrari, reisender Gips Händler aus Oberitalien, die vor allem die mitteldeutschen Fürstenhöfe mit Abgüssen antiker Skulpturen belieferten.<sup>13</sup> Auch Heyne wurde nun ihr Kunde. Zunächst erwarb er für die Bibliothek Teilabgüsse berühmter Statuen in Büstenform – des Laokoon, des Apoll von Belvedere und andere –, dann auch ganze Statuen:<sup>14</sup> die Venus Medici, den Borghesischen Fechter, wiederum den Apoll von Belvedere und den Laokoon, diesen allerdings nur als Einzelabguss ohne die beiden Söhne.<sup>15</sup>

Aber war es wirklich Heynes Intention, auf diese Weise eine Lehrsammlung aufzubauen, um seine Vorlesung dreidimensional illustrieren zu können? In seinen eigenen Äußerungen findet sich kein entsprechender Hinweis. Als er 1771 beim Universitätskuratorium die Anschaffung weiterer Büsten beantragt, schreibt er, die Serie von 1765 sei „mit ziemlichem Aufwande zur Zierde des Bibliotheksaals [...] verfertigt worden“.<sup>16</sup> Der Aspekt der Verschönerung und Nobilitierung der Bibliothekssäle durch die Aufstellung von Gipsabgüssen scheint für alle genannten Gipswerbungen Heynes ein wichtiges Motiv gewesen zu sein. So waren die Abgüsse entweder paarweise symmetrisch oder einzeln in der Mittelachse des jeweiligen Raumes aufgestellt, zum Teil auch durch rahmende Architektur zusätzlich hervorgehoben.<sup>17</sup> Keineswegs waren sie, wie man das bei einer Lehrsammlung erwarten würde, in einem Raum konzentriert, sondern vielmehr locker über die ganze Bibliothek verteilt, auf fünf bis sechs große Säle in zwei Geschossen. Wie bereits aus dieser Disposition hervorgeht, waren die Abgüsse wenig dafür geeignet, in die Vorlesung einbezogen zu werden. Und in der Tat hat die Auswertung zahlreicher Mitschriften von Heynes Archäologievorlesungen ergeben, dass sie dort keine Rolle gespielt zu haben scheinen. Ganz selten werden sie erwähnt, aber aus dem Kontext geht hervor, dass die Zuhörer sie nicht während des Vortrags vor Augen hatten, sondern allenfalls nach der Vorlesung in den betreffenden Raum gehen konnten, um sie zu betrachten.<sup>18</sup>

Die von Heyne verwendete Formulierung „zur Zierde des Bibliotheksaals“ darf allerdings nicht missverstanden werden. Die Abgüsse waren für ihn durchaus nicht bloße Raumdekoration, sondern sollten der allgemeinen ästhetischen Bildung dienen, der „Erweckung des Kunstsinnes“<sup>19</sup> aber auch der sittlichen Verfeinerung und Humanisierung der Studierenden aller Fakultäten – ganz unabhängig von der Archäologie-Vorlesung.<sup>20</sup>

11 Ebd., 32: die „Busten Abgüsse [...] sind diesen Morgen glücklich angelanget“ (Heyne an Raspe, 05.09.1765).

12 Ebd., 23–25.

13 Zu den Fratelli Ferrari Schreiter, *Antike*, 108–133.

14 Wieseler, *Sammlungen*, 1f.; Boehring, *Die Sammlung*, 100–115; Boehring, *Lehrsammlungen*; Schreiter, *Antike*, 91–93; Suchezky, *Abguss-Sammlungen*, 225–291.

15 Ein vollständiger Abguss der ganzen Gruppe gelangt erst mehr als 130 Jahre später nach Göttingen, 1906, genau 400 Jahre nach der Auffindung der berühmten Gruppe in Rom; vgl. dazu Daniel Graepler, in: Luchterhandt, Roemer, Bergemann und Graepler, *Abgekupfert*, 243–248.

16 Graepler, „Fürnissen“, 24.

17 Döhl, *Bücher, Büsten und Skulpturen*, 19–51; Schreiter, *Antike*, 94–96.

18 Graepler, *Antikenstudium*, 98.

19 So formuliert es Heynes Schwager Brandes, *Zustand*, 201.

20 Vgl. dazu Graepler, „Kupfer“, 130 mit Anm. 75; daran anknüpfend Suchezky, *Abguss-Sammlungen*, 308–311.



**Abb. 1** Ansicht der Göttinger Paulinerkirche von Südosten, im Vordergrund unten die Fenster des ehemaligen Antikensaals, Aufnahme um 1930

1773 wurde für die Göttinger Universität auf Betreiben Heynes das umfangreiche Kunst- und Naturalienkabinett des Göttinger Professors Christian Wilhelm Büttner erworben und daraus eine neuartige Einrichtung, das Königlich Academische Museum geschaffen. Teil des Büttner'schen Kabinetts war eine große Münzsammlung.<sup>21</sup> Heyne ließ dafür zwei Eichenschränke anfertigen, die im Saal des Academischen Museums symmetrisch aufgestellt wurden. Der eine enthielt die antiken, der andere die neuzeitlichen Münzen. Heyne beschäftigte sich speziell mit den Denaren der römischen Republik und publizierte diese, nach den Familiennamen der zuständigen Münzmeister geordnet, in drei Abhandlungen 1777/1778.<sup>22</sup> Davon, dass er Münzen aus der Sammlung in der Lehre eingesetzt hätte, ist zwar nichts bekannt,<sup>23</sup> doch haben andere Göttinger Professoren für ihre Lehrveranstaltungen auf Münzen aus dem Academischen Museum zurückgegriffen. Dokumentarisch belegt ist dies zum Beispiel für Johann Christoph Gatterer (1727–1799).<sup>24</sup>

21 Vgl. dazu ausführlich Graepler, *Museum* (im Druck).

22 Heyne, *Numi Familiarum*, 354–408; deutsche Zusammenfassungen: *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1777, 961–964; 1778, 797–798 und 986.

23 Eine speziell numismatische (und gemmenkundliche) Lehrveranstaltung bot Heyne nur in der Frühzeit seiner Göttinger Lehrtätigkeit an, im Wintersemester 1764/1765, also viele Jahre vor der Einrichtung des Münzkabinetts (*Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1764, 859).

24 Handschriftliche Ausleihquittungen im Archiv des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen, Münzkabinett, Mappe 1.

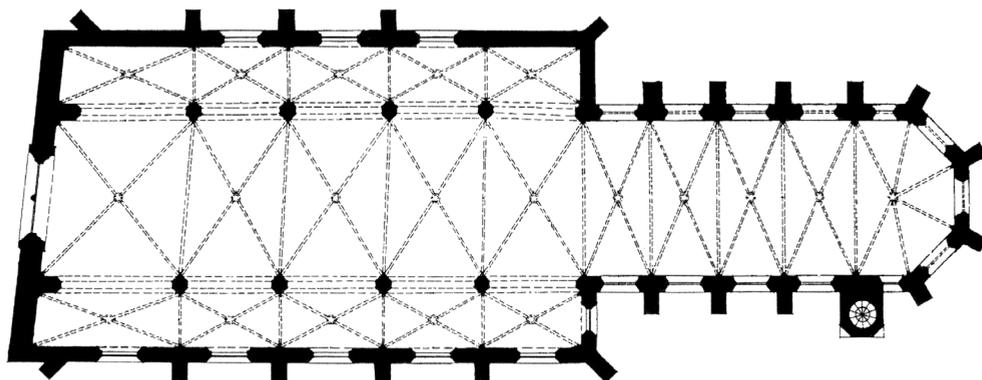


Abb. 2 Grundriss der Göttinger Paulinerkirche

Hier darf man also schon zu Heynes Lebzeiten von einer „Lehrsammlung“ im späteren Sinne des Wortes sprechen.

Kehren wir zu den Gipsabgüssen zurück, so müssen wir hingegen feststellen, dass sich bis zu Heynes Tod 1812 an deren verstreuter und eher der allgemeinen ästhetischen Bildung als dem archäologischen Unterricht dienenden Aufstellung nichts geändert hat. Eben in diesem Jahr 1812 fand zwar eine entscheidende Umgestaltung der Bibliothek statt, indem die bis 1803 als Universitätskirche dienende Paulinerkirche zu Bibliothekszwecken umgebaut wurde, aber auch in dem dort neu eingerichteten „Historischen Saal“ waren die Abgüsse<sup>25</sup> nach ästhetischen Gesichtspunkten und nicht als Arbeitsinstrumente für die archäologische Lehre aufgestellt.

Allerdings schuf der Umbau der Paulinerkirche die Voraussetzung für die Einrichtung des Raumes, der im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen soll. Dazu ist zunächst ein genauerer Blick auf die Geschichte der Paulinerkirche erforderlich.

## II. Die wechselvolle Geschichte der Göttinger Paulinerkirche

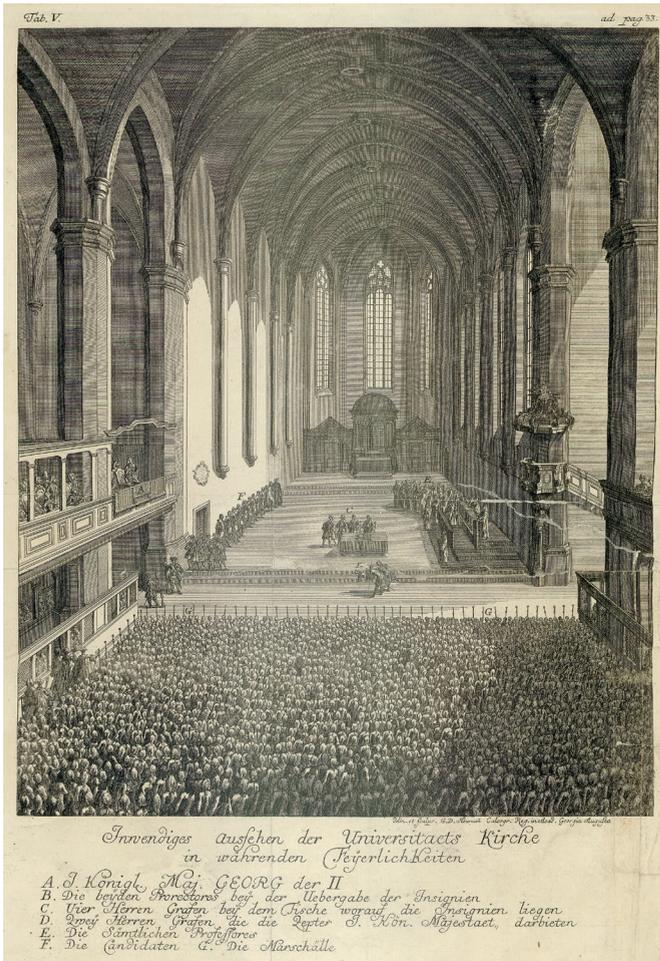
Die beiden großen, im frühen 13. Jahrhundert gegründeten Bettelorden der Franziskaner und der Dominikaner ließen sich gegen Ende des Jahrhunderts auch in Göttingen nieder und errichteten im Stadtgebiet ihre Klosterbauten mit jeweils einer großen Saalkirche.<sup>26</sup> Während das Franziskaner- oder Barfüßerkloster im Bereich des heutigen Wilhelmsplatzes mit seiner seit der Reformation als Zeughaus genutzten Kirche 1820 abgerissen wurde,<sup>27</sup> hat sich die Kirche des 1294 gegründeten Dominikanerklosters bis heute erhalten<sup>28</sup> [Abb. 1]. Sie wurde 1331 geweiht. Das Patrozinium galt wohl vor allem dem Heiligen Paulus, wo-

<sup>25</sup> Vgl. hierzu den zu Anm. 61 gehörigen Fließtext.

<sup>26</sup> Neueste Gesamtdarstellung: Reiche und Scholl, Kirchen.

<sup>27</sup> Scholl, Die Barfüßerkirche, 336–356.

<sup>28</sup> Hoppe, Paulinerkirche, 302–335. Ausführlich zur Geschichte der Kirche: Mittler, Paulinerkirche.



**Abb. 3** Georg Daniel Heumann, „Inwendiges Aussehen der Universitätskirche in wählenden Feyerlichkeiten“ (Blick in den Chor der Paulinerkirche während des Festakts anlässlich der Visite König Georgs II. in Göttingen am 1.8.1748), Kupferstich, 1748

durch sich schon früh der Name Paulinerkirche einbürgerte. Mit einer maximalen Länge von 55 Metern ist sie (nach der Johanniskirche) die zweitgrößte gotische Kirche Göttingens. Die Breite der dreischiffigen Stufenhalle beträgt 19 Meter.<sup>29</sup> Auffällig am Grundriss [Abb. 2] ist der gegenüber dem Langhaus sehr tiefe Chor, der ungefähr zwei Fünftel der Gesamtlänge ausmacht.

Auch dieses Kloster wurde im Zuge der Reformation aufgehoben, die Kirche lange Zeit von Göttinger Kaufleuten als Warenlager und als Kornspeicher genutzt, während in die Klostergebäude das zuerst 1542 und dann in einem zweiten Anlauf 1586 erneut gegründete Pädagogium einzog, eine zwischen Gymnasium und Hochschule stehende höhere Bildungseinrichtung.<sup>30</sup>

Als auf Betreiben der Hannoverschen Regierung 1734 in Göttingen die Georg-August-Universität gegründet wurde, zog diese in die Räume des nun aufgelösten Pädagogiums ein.<sup>31</sup> Während die ehemaligen Klostergebäude grundlegend erneuert werden mussten,

<sup>29</sup> Maßangaben nach Hoppe, Paulinerkirche, 309.

<sup>30</sup> Michael, Paulinerkloster, 111–124.

<sup>31</sup> Eck, Pädagogium, 145–149.

waren in der Paulinerkirche, die von nun an als Universitätskirche diente, weniger einschneidende Umbauarbeiten notwendig. Der prächtige Hochaltar von Hans Raphon war bereits im 16. Jahrhundert abtransportiert worden.<sup>32</sup> Auch das gotische Chorgestühl und der Lettner wurden beseitigt, sodass ein freier Durchblick auf den nun weitgehend kahlen Chorbereich entstand.<sup>33</sup> Evangelischem Usus entsprechend, wurden im Langhaus seitliche Emporen und an der Westwand eine große Orgel<sup>34</sup> sowie vor dem rechten Eckpfeiler des Chores eine prächtige Kanzel eingebaut, die auf einer korinthischen Säule ruhte.<sup>35</sup> Die in der neueren Fachliteratur<sup>36</sup> geäußerte Annahme, man habe 1762 sogar erwogen, den Chor bis auf das erste Joch abzureißen und mit einer geraden Ostwand abzuschließen, um im verbleibenden Chorraum einen Kanzelaltar zu installieren, beruht hingegen auf einem Irrtum. Die dafür herangezogene Entwurfszeichnung<sup>37</sup> bezieht sich nicht auf die Göttinger Paulinerkirche, sondern auf die Neustädter Pfarrkirche in Hannover.<sup>38</sup>

Die einzige bildliche Darstellung, die das Innere der Kirche während ihrer Nutzung als Universitätskirche zeigt, ist ein Stich von Georg Daniel Heumann, der anlässlich der feierlichen Visite König Georgs II. in Göttingen am 1. August 1748 entstand<sup>39</sup> [Abb. 3]. Sie übertreibt zwar die Dimensionen des sehr breit wirkenden Chores, gibt aber einen Eindruck von der gotischen Architektur in ihrer vollen Höhe.

Während im Kollegiengebäude, dem auf den Grundmauern des ehemaligen Klosters errichteten Universitätsbau, zunächst nur ein Flügel im Obergeschoss für die Bibliothek vorgesehen war und die übrigen Räume vorwiegend als Hörsäle für die vier Fakultäten genutzt wurden, wuchs der Bücherbestand schon in den ersten Jahren nach Universitätsgründung so erheblich an, dass nach und nach das gesamte Gebäude für Bibliothekszwecke umgebaut wurde.<sup>40</sup> 1784–1787, unter Heynes Direktion, wurde es durch den Universitätsbaumeister Georg Heinrich Borheck um einen südlichen Anbau erweitert.<sup>41</sup> Rasch zeigte sich jedoch, dass auch dies nicht ausreichen würde. Pläne für einen völligen Neubau an anderer Stelle<sup>42</sup> wurden nicht weiterverfolgt. Man wollte am traditionellen Standort bleiben, und daher wurde Borheck mit Entwürfen für eine weitergehende Umgestaltung des bisherigen Gebäudekomplexes beauftragt. Er entwickelte verschiedene Varianten, von denen einige sogar den Abriss der Paulinerkirche vorsahen.<sup>43</sup> Von einer so radikalen Maßnahme scheute man jedoch, wahrscheinlich auch aus Kostengründen, zurück. Stattdessen konzentrierten sich die Überlegungen nun auf eine Umnutzung der Paulinerkirche für Bibliothekszwecke.

32 Hahn, Passionsaltar, 88–92.

33 Die ursprüngliche Struktur des Chors zeigt ein Grundriss des gesamten Klosterkomplexes beziehungsweise Paedagogiums aus dem Jahre 1705: Hoppe, Paulinerkirche, 322, Abb. 233.

34 Bielefeld und Grobe, Orgel, 109–110.

35 Grobe, „Barock-Kanzel“, 99–101.

36 Freigang, Architektur, 96–97 und 107–108; Hoppe, Paulinerkirche, 324–325.

37 Universitätsarchiv Göttingen, Plan. 858; vgl. Mittler, Paulinerkirche, 107; Hoppe, Paulinerkirche, 325, Abb. 235.

38 So ist es auch auf der Rückseite des Blattes vermerkt: „Dieses Project ist in der Neustadter Kirche zu Hannover mit den nöthigen Veränderungen executiret worden a. 1759. und kostet 1290 rthl.“ Der im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstörte Kanzelaltar in Hannover wurde 1759 von Johann Paul Heumann entworfen, die Skulpturen schuf Friedrich Zieseniß; abgebildet bei Nöldeke, Kunstdenkmäler, 167, Abb. 106; Deckert und Roggenkamp, Hannover, Abb. 39; vgl. auch <http://id.bildindex.de/thing/0001847318> (12.02.2024).

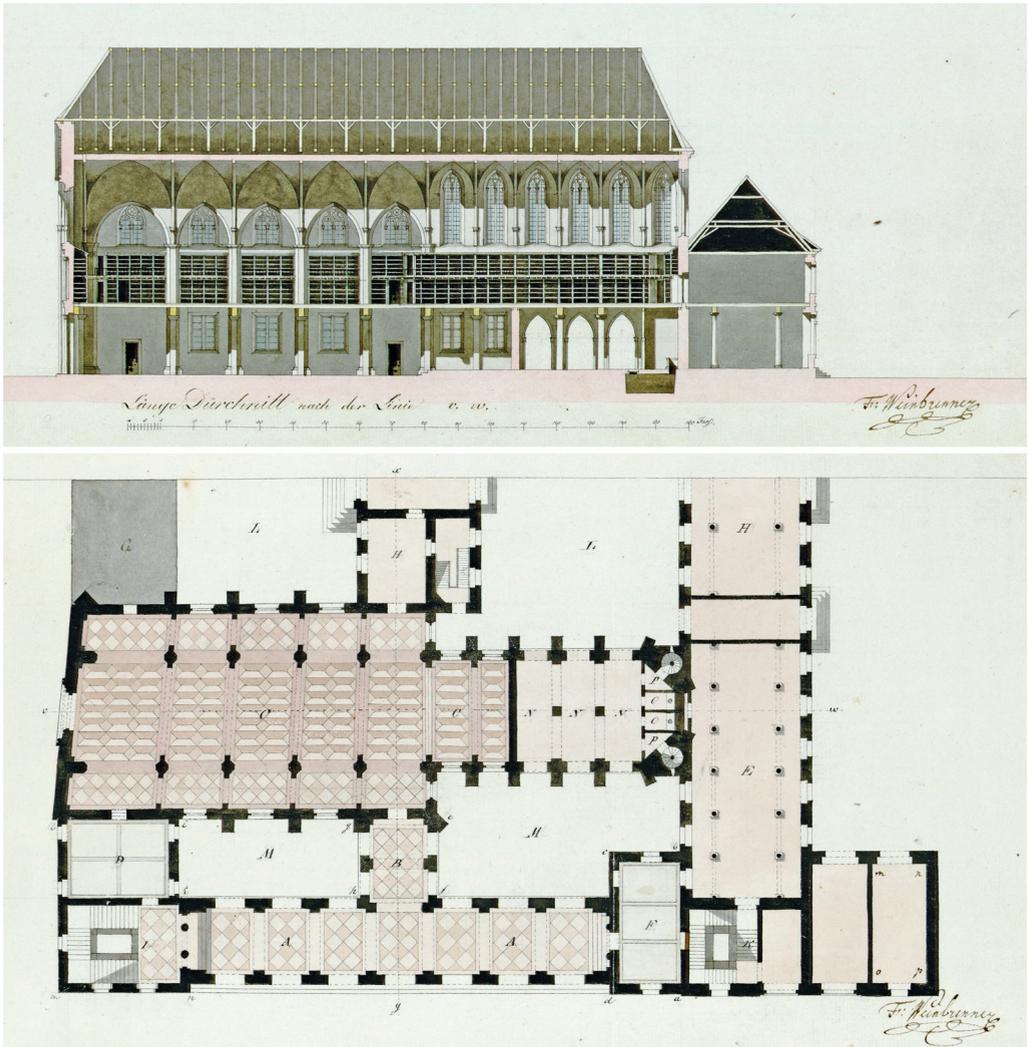
39 Mittler, Paulinerkirche, 161.

40 Seidel, Baugeschichte, Abb. 14–17.

41 Ebd., 21–22, Abb. 8, 9, 16, 17.

42 Ebd., 18–19, Abb. 6, 7; Freigang, Das Neue Göttingen, 115–116.

43 Seidel, Baugeschichte, 22–23, Abb. 10, 11.



**Abb. 4** Friedrich Weinbrenner, „Entwurf zur Vergrößerung der Königlichen Bibliotheken in Göttingen wie solche durch Beybehaltung der alten Universitätskirche und den neuen Anbau [...] geschehen kann“, lavierte Federzeichnungen, 1802 (Ausschnittmontage)

Dies lehnte Borheck allerdings ab, da er die Umgestaltung des gotischen Sakralbaus in eine moderne Bibliothek für „eine große Geschmacklosigkeit“<sup>44</sup> hielt. Mit Entwürfen für den Umbau wurde daher ein anderer beauftragt: Friedrich Weinbrenner (1766–1826) aus Karlsruhe. Im Jahr 1800 sollte er als Baudirektor nach Hannover berufen werden, entschied sich dann aber doch für die Rückkehr in seine Heimatstadt, deren urbane Gestalt er in den folgenden Jahrzehnten entscheidend prägen sollte.<sup>45</sup> Gleichwohl blieb er weiterhin mit der Regierung in Hannover in Kontakt und erhielt daher Anfang 1802 den Auftrag,

<sup>44</sup> Ebd. 23.

<sup>45</sup> Baumstark, Kleinmanns und Merkel, Weinbrenner.

Pläne für den Umbau der Paulinerkirche vorzulegen.<sup>46</sup> Weinbrenner entwickelte ein anspruchsvolles Konzept mit Neubauten südlich der Kirche und einer tiefgreifenden Umgestaltung des Innenraums durch das Einziehen einer Zwischendecke, jedoch unter Beibehaltung des gotischen Gesamtcharakters der Architektur, die er keineswegs im klassizistischen Sinne ‚berichtigen‘ wollte. Zwar war für ihn die Architektur der Griechen und Römer maßstabgebend, aber er respektierte die mittelalterlich-gotische Baukunst als System eigener Art. Schon 1797 hatte er einen Entwurf für den Innenausbau des Straßburger Münsters vorgelegt, „bei dem ich dieses herrliche Gebäude nicht verletzte“, wie er selbst später in der Rückschau betonte.<sup>47</sup> Entsprechend behutsam geht sein Entwurf für die Paulinerkirche [Abb. 4] mit dem Altbau um. So werden die Fenster sogar mit neu gezeichnetem Maßwerk nach gotischem Muster versehen.<sup>48</sup>

Der der Kirche südlich vorgelagerte Neubau<sup>49</sup> passt sich in Geschosshöhe und architektonischer Formensprache dem Erweiterungsbau Borhecks an, verzichtet allerdings auf letzte barocke Reminiszenzen, die diesem noch anhaften. Im Erdgeschoss sieht Weinbrenner eine offene Rundbogenhalle vor, die auf zwei Höfe führt. Der östliche Hof grenzt an den Chor der Kirche, der ebenfalls als offene Halle gestaltet ist, allerdings mit gotisierenden Spitzbogendurchgängen.<sup>50</sup> Dass Weinbrenner die Kirche nur noch als stilistisch, nicht aber in seiner ursprünglichen Zweckbestimmung zu respektierendes Monument der Vergangenheit betrachtete, zeigt sich in der mehr als prosaischen Umfunktionierung des polygonalen Chorabschlusses: Dort wo bis dahin der Hochaltar der Universitätskirche gestanden hatte, sind Aborte mit darunterliegender Sickergrube eingezeichnet.<sup>51</sup>

### III. Der Umbau der Kirche für die Universitätsbibliothek

Zwar wurden Weinbrenners Entwürfe 1803 offiziell angenommen und zur Ausführung bestimmt, aber wegen der politischen Umwälzungen, die das Kurfürstentum Hannover in diesem Jahr erreichten, zunächst nicht umgesetzt. Französische Truppen besetzten Göttingen, das ab 1807 zum neugegründeten Königreich Westphalen unter der Herrschaft von Napoleons Bruder Jérôme gehörte. Erst 1808 nahm man die Planungen wieder auf und begann mit den Bauarbeiten, unter Leitung des aus Kassel stammenden Architekten Justus Heinrich Müller (1783–1825), der 1811 zum Universitätsbaumeister ernannt wurde.<sup>52</sup> Da die finanzielle Lage sehr angespannt war, wurde nur ein Teil von Weinbrenners Bauprogramm umgesetzt, nämlich der Einbau einer Zwischendecke in die Paulinerkirche. Die südlich davon vorgesehenen Neubauten unterblieben. Damit entfiel auch die Idee, den Chor der Kirche im Erdgeschoss zu einer offenen Durchgangshalle umzugestalten. Ähnlich allerdings wie von Weinbrenner vorgesehen, wurde im Erdgeschoss zwischen Langhaus und Chor eine Trennwand eingezogen, und es wurden rechteckige Fenster [Abb. 1] in die Wände gebrochen, um auch dieses Geschoss mit natürlichem Licht zu versehen.<sup>53</sup> Der

46 Freigang, *Architektur*, 85–86, 102–105; Kamp und Scholl, *Weinbrenner*, 123–136.

47 Ebd., 124.

48 Freigang, *Architektur*, 85–86.

49 Kamp und Scholl, *Weinbrenner*, 134.

50 Ebd., 132, 135.

51 Ebd., 125, 129, 132, 135, in der zugehörigen Legende (ebd., 132) mit „O. Abtritte“ bezeichnet.

52 Freigang, *Architektur und Städtebau*, 789–795; ders., *Das Neue Göttingen*, 120–125; Tütken, *Privatdozenten*, 765–777; Appel, *Göttinger Künstlerlexikon*, 411–412.

53 Hoppe, *Paulinerkirche*, 328, Abb. 237–238.



**Abb. 5** Der Historische Saal im Obergeschoss der Paulinerkirche nach dem Umbau 1812, lavierte Federzeichnung

große, durch die Trennwand vom Chor abgeteilte westliche Saal wurde von nun an als Versammlungsraum und Auditorium Maximum genutzt, während der Chorraum einstweilen keine Verwendung fand und im unrenovierten Zustand verblieb.<sup>54</sup>

Im Hauptgeschoss der Kirche wurde wie geplant ein großer, einheitlicher Bibliothekssaal mit hohen Bücherregalen eingerichtet, die sich, anders als Weinbrenner dies vorgesehen hatte, nicht nur an den Außenwänden der Kirche außer an der Westwand entlangzogen, sondern außerdem auch zwischen den Pfeilern des Langhauses angeordnet waren<sup>55</sup> [Abb. 5]. Vor die Regale im Chor stellte Müller eine hölzerne Galerie, getragen von unkannelierten Säulen mit merkwürdigen Kapitellen, die sich architekturgeschichtlich keinen konkreten Vorbildern zuordnen lassen,<sup>56</sup> aber vom Architekten ebenso wie von zeitgenössischen Betrachtern offenbar als passend zur gotischen Umgebung erachtet wurden<sup>57</sup> [Abb. 6].

<sup>54</sup> Saalfeld, *Geschichte*, 397–398: „Das Erdgeschoß der Kirche ist im Schiff zu einem großen öffentlichen Hörsale, der zuerst bei den Feierlichkeiten des Reformationsjubelfestes [1817] benutzt ward, ausgebaut worden [...]. Das Chor bildet dagegen einen von dem Auditorium gänzlich abgesonderten, wohl aber bereits durch eine Thür mit der Bibliothek in Verbindung stehenden und zu deren demnächst vielleicht notwendig werden Erweiterung zu benutzenden Saal, der bei einer Höhe von 18 Fuß, 73 Fuß in der Länge und 30 Fuß in der Breite mißt.“

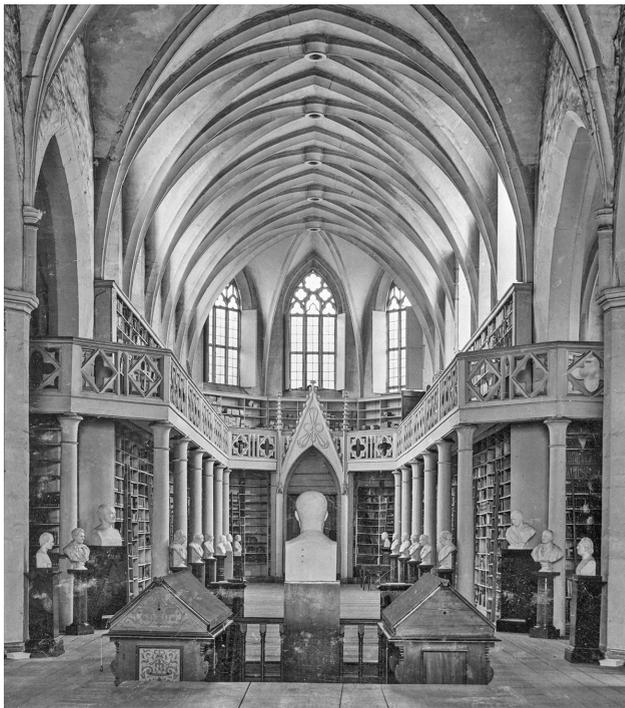
<sup>55</sup> Freigang, *Architektur*, 86, Abb. 6.

<sup>56</sup> Freigang, *Architektur*, 86, spricht neutral von „einer Art Kelchkapitell“. In dem von ihm zitierten Werk von Thomas Langley, *Gothic Architecture Improved*, London 1747 haben die auf Tafel 30 abgebildeten Säulen Kapitelle, die entfernt an Müllers Göttinger Lösung erinnern.

<sup>57</sup> Heeren, Heyne, 442: „da die Kirche selber in dem reinen sogenannten Gothischen Styl gebaut ist, dem man, selbst in allen Verzierungen, durchaus treu blieb, so ging daraus ein Werk hervor, das seinen Eindruck auch auf den Nichtkenner der Architectur nicht verfehlen kann“; auch Saalfeld, *Geschichte*, 397 hebt hervor, dass

Explizit gotisierend wirkten die Vierpasselemente, die das Geländer der Galerie bildeten, und die spitzbogigen Metallgitter, die die Zugänge zu den Wendeltreppen in den Ecken des Raumes verschlossen.<sup>58</sup> Da all diese Einbauten später wieder beseitigt wurden, kann deren genaue Disposition nur aus alten Fotografien erschlossen werden.<sup>59</sup>

1812 wurde die umgebaute Paulinerkirche eingeweiht. Christian Gottlob Heyne hatte noch kurz vor seinem Tod (14. Juli 1812) Gelegenheit, den fertig eingerichteten „Historischen Saal“ zu besichtigen.<sup>60</sup> Wie von ihm angeregt, war der Saal ausschließlich der historischen Literatur gewidmet. Er war mit Büsten Göttinger Professoren geschmückt, vor allem aber mit den wichtigsten Abgüssen antiker Statuen, die Heyne nach und nach erworben hatte: dem Laokoon, dem Borghesischen Fechter, dem Apoll von Belvedere und der sogenannten Großen Herculanerin.<sup>61</sup> Die bekannteste Erwähnung des Saales und seiner Abgüsse findet sich bei Heinrich Heine. In seiner 1824 verfassten „Harzreise“ flüchtet sich der Erzähler vor dem schrillen Lärm eines Göttinger Gelehrtenstreits „in den historischen Saal, nach jener Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des belvederischen Apoll's und der mediceischen Venus neben einander stehen, und ich stürzte zu den Füßen der Schönheitsgöttin, in ihrem Anblick vergaß ich all das wüste Treiben, dem ich entronnen, meine Augen tranken entzückt das Ebenmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, griechische Ruhe zog durch meine Seele, und über mein Haupt, wie himmlischen Segen, goß seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo.“<sup>62</sup> Trotz des satirisch überspitzten Tones dieser Passage darf man sie in Hinblick auf die in dem neuen Saal aufgestellten Abgüsse wörtlich nehmen: Auch der 1772 von Heyne bei den Brüdern Ferrari erworbene Abguss



**Abb. 6** Justus Heinrich Müller, Innenausstattung im Chorraum des Historischen Saals, 1808–1812, Aufnahme der Preußischen Messbildanstalt, vor 1938

Müllers Umbauarbeiten „mit sorgfältiger Berücksichtigung des rein gotischen Stils[,] in dem die Kirche selbst erbaut ist,“ erfolgt seien.

Müllers Umbauarbeiten „mit sorgfältiger Berücksichtigung des rein gotischen Stils[,] in dem die Kirche selbst erbaut ist,“ erfolgt seien.

<sup>58</sup> Freigang, *Architektur*, 85, Abb. 4.

<sup>59</sup> Ebd., Abb. 2, 4–6; Hoppe, *Paulinerkirche*, Abb. 240, 243.

<sup>60</sup> Heeren, Heyne, 444.

<sup>61</sup> Die Abgüsse sind auf verschiedenen graphischen Ansichten des „Historischen Saals“ zu sehen, am besten auf einer lavierten Zeichnung im Historischen Museum, Hannover (hier Abb. 5), die im Vordergrund links den Laokoon und rechts den Borghesischen Fechter zeigt, im Hintergrund die Große Herculanerin und den Apoll von Belvedere: Graepler, „Kupfer“, 128, Abb. 41.

<sup>62</sup> Heine, *Reisebilder*, 129–130.



**Abb. 7** Carl Oesterley, Bildnis Karl Otfried Müller, 1830

der Venus Medici war hier aufgestellt. Bisher galt die Gegenüberstellung des Apoll von Belvedere und der Venus Medici als eine poetische Lizenz, die sich Heine hier erlaubt habe, da die Venus ganz woanders gestanden habe.<sup>63</sup> Ein Dokument, das gleich näher zu betrachten sein wird, beweist allerdings, dass Heines Beschreibung die reale Aufstellungssituation der Statuen im Historischen Saal wiedergibt.<sup>64</sup>

#### **IV. Heynes Nachfolger: Friedrich Gottlieb Welcker und Karl Otfried Müller**

Nach Heynes Tod dauerte es einige Jahre, bis ein neuer Gelehrter berufen wurde, der die berühmte archäologische Vorlesung fortsetzte: Man entschied sich schließlich für Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868), der nach längerem Aufenthalt in Rom als Erzieher im

63 Döhl, *Bücher, Büsten und Skulpturen*, 45: „Anders als der Apoll und die Herkulanerin, hat jedoch die Venus in Göttingen nie im Kirchenraum gestanden, sie war wohl auch nie in unmittelbarer Nähe des Apolls aufgestellt.“ Ähnlich Ohage, *Der Traum*, 53–70, hier 64, und Suchezky, *Antiken-Sammlungen*, 291, Anm. 514.

64 Vgl. hierzu den zu Anm. 79 gehörigen Fließtext.

Hause Wilhelm von Humboldts auf dessen Empfehlung 1809 einen Ruf an die Universität Gießen erhalten hatte, als Professor „für griechische Literatur und Archäologie“. Dies war insofern bemerkenswert, als hier erstmals ein akademischer Lehrer an einer deutschen Universität tätig wurde, zu dessen Lehraufgaben explizit die Archäologie gehörte.<sup>65</sup> Welckers Doppelqualifikation war auch ein wichtiger Grund für seine Berufung 1816 nach Göttingen, denn man legte großen Wert darauf, dass Heynes Archäologie-Vorlesung fortgesetzt würde.<sup>66</sup> Welcker scheint sich dieser Aufgabe ernsthaft gewidmet zu haben, allerdings nur zwei Sommersemester lang, denn bereits 1818 zog es ihn weiter nach Bonn. Immerhin wurde von ihm während seiner kurzen Göttinger Zeit das erste archäologische Fachorgan im deutschsprachigen Raum gegründet, die „Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst“, die freilich ebenfalls sehr kurzlebig war: Nach dem 1. Jahrgang 1818, dessen Beiträge Welcker größtenteils selbst verfasst hatte, stellte sie ihr Erscheinen wieder ein.<sup>67</sup> Was die Erwerbung von Gipsabgüssen oder anderen archäologisch relevanten Objekten betrifft, hat Welcker in Göttingen keine Spuren hinterlassen.

Dies änderte sich jedoch ganz grundlegend mit Karl Otfried Müller (1797–1840), der 1819 kaum 22-jährig zu Welckers Nachfolger an der Georgia Augusta auserkoren wurde<sup>68</sup> [Abb. 7]. Eine wichtige Rolle bei der Berufung des aus Brieg in Schlesien stammenden jungen Philologen spielte der Historiker Arnold Hermann Ludwig Heeren (1760–1842). Dieser hatte nach dem Tode seines Schwiegervaters Heyne dessen Rolle als Göttinger ‚Graue Eminenz‘, das heißt als informeller Berater der Hannoverschen Regierung in allen Universitätsangelegenheiten, übernommen.<sup>69</sup> Heeren machte sich nicht nur für den hoffnungsvollen Nachwuchsgelahrten stark, sondern erreichte es auch, dass Müller vor seinem Eintreffen in Göttingen noch mehrere Wochen in Dresden eine Art ‚Schnellkurs‘ in Archäologie durch den dortigen Leiter der Antikensammlungen Karl August Böttiger erhielt, denn zu Müllers Lehraufgaben sollte unbedingt auch die Weiterführung der Archäologie-Vorlesung gehören.<sup>70</sup> Anders als Welcker hatte Müller zuvor keinerlei Beziehung zu archäologischen Forschungsthemen gehabt, aber die Dresdner Eindrücke und die neue Aufgabe in Göttingen veranlassten ihn, sich mit Feuereifer auf das neue Gebiet zu stürzen.<sup>71</sup> Sein besonderes Interesse galt dabei der Archäologie des klassischen Athen, ein zu dieser Zeit hochaktuelles Thema, denn gerade erst hatte die britische Regierung nach ausführ-

65 Kekulé, *Das Leben*, 121–122.

66 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 5809, Bl. 3 (Konzept für ein Schreiben des Hannoverschen Ministeriums an den Prinzregenten Georg in London, die Berufung Welckers nach Göttingen betreffend, 19.09.1816).

67 Dönike, *Altertumskundliches Wissen*, 237–244; ausführlich zu Welckers Zeitschrift demnächst Gierl, *Publikationsprofile*.

68 Leider gibt es bis heute keine monographische Darstellung von Leben und Werk Karl Otfried Müllers. Die wichtigsten neueren Veröffentlichungen sind Unte und Rohlfing, *Quellen*; Calder und Schlesier, *Karl Otfried Müller*, darin speziell: Fittschen, *Karl Otfried Müller*, 187–216.

69 Zu Heeren vgl. Becker-Schaum, *Heeren*. Eine Untersuchung zu Heerens zentraler universitätspolitischer Rolle scheint zu fehlen.

70 Vgl. dazu Müllers Briefe aus Dresden an seine Eltern: Kern, *Lebensbild*, 40–51.

71 Dilthey, *Rede zur Saecularfeier*, 16: „Den Mittelpunkt seiner Lehrthätigkeit bildete die Vorlesung über Archaeologie und alte Kunstgeschichte, die er jeden Sommer, in wachsender Beherrschung des Stoffes, wiederholte. Welcker war ihm mit diesem Kolleg in Göttingen vorangegangen, und es ist wahrscheinlich, daß dessen Vorbild auch auf die Anlage der Vorlesung nicht ohne Einfluß geblieben ist. Ein Zuhörer aus späteren Jahren erzählt, wie Müller gerade durch diese Vorträge am Stärksten auf die Studirenden eingewirkt, wie es eine Lust war, ihn zu sehen, die blühende Gestalt, im alten historischen Saal der Bibliothek umgeben von Kupferstichen und Gipsabgüssen, gleichsam untergetaucht in die antike Welt, die er wiederbelebte, wie man dem lebendigen Strom seiner Rede, dem wohlthönenden Organ lauschte, und immer zu schnell die Stunden verflohen waren, deren Gedächtniß in den Hörern zeitlebens haftete. In diesen Vorlesungen hat er einen reichen Samen weithin ausgestreut.“

licher Parlamentsdebatte die sogenannten Elgin Marbles erworben, also jene Skulpturen von der Athener Akropolis, besonders vom dortigen Haupttempel, dem Parthenon, die der schottische Lord Elgin unter großzügiger Auslegung einer ihm von den osmanischen Behörden erteilten Genehmigung aus Athen abtransportiert und, nach längeren Irrfahrten aufgrund der napoleonischen Kriege, nach London gebracht hatte.<sup>72</sup> Nachdem die Skulpturen im British Museum aufgestellt worden waren, bekam die europäische Öffentlichkeit hier erstmals Gelegenheit, in großem Umfang griechische Originalwerke aus dem 5. Jahrhundert vor Chr. zu sehen, das schon von den antiken Schriftstellern als Goldenes Zeitalter verklärt worden war. Eine neue ästhetische Werteordnung begann sich zu etablieren, wie sie in einem Brief Johann Heinrich Danneckers an Welcker 1819 zum Ausdruck kommt, in dem der Bildhauer über zwei Giebelfiguren vom Parthenon schreibt: „Diese beiden haben mich so ergriffen daß ich sagen muß für mich ist es das höchste was ich je in der ganzen Kunst gesehen habe, sie sind wie auf Natur geformt und doch habe ich noch nie das Glück gehabt solche Naturen zu sehen. [...] es thut mir weh mich von dem Apollo di belvedere zu trennen“.<sup>73</sup>

Für Karl Otfried Müller war klar, dass er diese Wunderwerke so schnell wie möglich selbst in Augenschein nehmen musste. Wieder half Heeren. Er sorgte dafür, dass Müller, als der neue König Georg IV. 1821 auf einer Reise durch seine hannoverschen Stammländer auch Göttingen besuchte, ihm vorgestellt wurde und sein Anliegen vortragen konnte. Der Erfolg blieb nicht aus: Kurz darauf erhielt Müller Sonderurlaub und eine Reisebeihilfe, die ihm einen mehrmonatigen Aufenthalt in England und anschließend sogar noch einen Abstecher in den Louvre nach Paris ermöglichten, wo er ebenfalls einige Skulpturen vom Parthenon sehen und wichtige Zeichnungen aus der Zeit vor der Teilerstörung des Baus 1687 studieren konnte.<sup>74</sup> Außerdem war Müller einer der ersten deutschen Gelehrten, der ein Werk im Louvre bestaunen konnte, das erst ein Jahr zuvor dort eingetroffen war und rasch zu einer der bekanntesten griechischen Skulpturen überhaupt wurde: die Venus von Milo.<sup>75</sup>

Nach Göttingen zurückgekehrt, setzte Müller alle Hebel in Bewegung, um Abgüsse sowohl von der Venus und anderen Antiken aus der Gipsformerei des Louvre als auch von den Elgin Marbles zu erhalten. Den ersten Wunsch erfüllte das Universitätskuratorium ihm sogleich, mit dem zweiten musste er sich noch etwas gedulden. Am 24. Februar 1823 vermeldete der Gipsformer Jacquet aus Paris, dass zwei große Kisten mit den insgesamt sechs bestellten Abgüssen nach Göttingen unterwegs seien. Die Gesamtrechnung belief sich auf 265 Francs, davon 120 für die Venus von Milo und 70 für Verpackung und Zollgebühren.<sup>76</sup> Am 22. Juni schrieb Müller an den für die Göttinger Universität zuständigen hannoverschen Staats- und Cabinet-Minister Karl Friedrich Alexander Freiherr von Arnswaldt: „Ew. Excellenz habe ich die Ehre anzuzeigen, daß die Gypsabgüsse, deren Besitz wir Ihrer gütigen Fürsorge verdanken, nunmehr glücklich ausgepackt, und im Ganzen heil und vollständig befunden worden sind. Nur an dem untern mit Gewand bedeckten Theile der Venus war hinten ein Stück ausgebrochen, das aber ein zufällig [?] hier anwesender Arbeiter in Gyps, Spitznas, glücklich eingesetzt und ergänzt hat, eben sollen die beiden Theile,

72 Zu Müllers Beschäftigung mit den Parthenonskulpturen, vgl. Graepler, *Der Parthenon*, 299–340.

73 Digitalisat des Briefs: <https://arachne.dainst.org/entity/6674961> (12.02.2024); Transkription mit kleinen Lesefehlern bei Ehrhardt, *Kunstmuseum*, 24–25, Anm. 45.

74 Die Reise wird von Müller selbst in Briefen an seine Eltern sehr anschaulich geschildert: Kern, *Lebensbild*, 109–137; Graepler, *Parthenon*, 303–309.

75 Zur Venus von Milo aus archäologischer Sicht, aber auch zu ihrer Auffindungs-, Erwerbungs- und Rezeptionsgeschichte zuletzt Martínez, *Vénus*.

76 Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Archiv; vgl. Wieseler, *Sammlungen*, 2 mit Anm. 15.

77 Das Wort ist durch Beschädigung des Papierrands nicht eindeutig lesbar.

aus denen diese Statue besteht, aufeinandergesetzt und verbunden werden. Ein Bruch in einem der Basreliefs ist ebenfalls sehr leicht wieder zusammzusetzen. Da von dieser Seite der Aufstellung keine Schwierigkeiten im Wege stehen, so sieht es dagegen desto mißlicher um den Platz aus. Die Venus wird zwar in dem historischen Saale, der Dresdner Matrone gegenüber und der Mediceischen Venus entsprechend, nicht unpassend aufgestellt werden, aber für das Amazonen-Relief, welches eigentlich aus zwei Tafeln besteht, von denen die eine 7 Fuß mißt, findet sich auf der ganzen Bibliothek so wenig ein Raum, daß es nach allem Anschein auf die Doublettenkammer gestellt werden wird.“<sup>78</sup>

Wie sich Müllers Worten unmissverständlich entnehmen lässt, waren die Abgüsse im Historischen Saal genauso aufgestellt, wie Heine es in seiner „Harzreise“ beschreibt: Im letzten Langhausjoch rechts stand vor dem Eckpfeiler zum Chor (wie auf allen Ansichten des Saales und wie auch heute wieder) der Apoll von Belvedere und ihr gegenüber, vor dem ersten Langhauspfeiler, die Venus Medici, während der analoge Platz links, der Großen Herkulanerin gegenüber, noch frei war und für die neu erworbene Venus von Milo genutzt werden konnte.<sup>79</sup>

## V. Das Projekt eines eigenen Antikensaals

Müller nahm seinen Bericht zum Anlass, dem Minister erneut ein Projekt ans Herz zu legen, das er ihm offenbar bereits bei einer früheren Gelegenheit unterbreitet hatte: die „Einrichtung eines eignen Raums für Gypsabgüsse“ im Chorraum des Erdgeschosses der Paulinerkirche. Drei Argumente sprächen besonders dafür: [1] „daß der Saal jetzt völlig unbenutzt ist und wüst liegt; [2] daß er in künftiger Zeit doch einmal für die Bibliothek eingerichtet werden müßte; [3] daß aber, wenn er jetzt eingerichtet wird, und etwa noch die archäologischen Bücher und Kupferwerke hineinkommen, die Bibliothek für die nächste Generation keiner Erweiterung bedarf, für welche Zeit dieser Saal dann einen schönen Schluß derselben bilden würde. Von den Gyps-Abgüssen stehen jetzt viele in der That sehr unpassend, oder im Dunkeln; mehrere, für die Nischen da sind, könnte man durch Büsten ersetzen; einige, die zur Zierde der Bibliothek nöthig scheinen, müßte man freilich stehen lassen.“<sup>80</sup>

Um seine Argumentation noch überzeugender zu machen, fügt Müller seinem Brief eine Entwurfszeichnung<sup>81</sup> [Abb. 8] bei, die sein Namensvetter, der schon erwähnte Universitätsbaumeister Müller für den Ausbau des Saales angefertigt hatte. „Daß die Proportionen der Länge, Tiefe und Höhe so sind, wie man sie bei Anlegung eines neuen Saals wählen würde, werden Ew. Excellenz aus dem beigegebenen Risse ersehen. Freilich ist er gothisch und müßte auch in diesem Style verziert werden; aber obwohl dies in einem Widerspruch gegen seinen Inhalt stehn würde: so findet dieser doch selbst bei vielen berühmten Antikengallerieen statt, und ist eigentlich nie ganz zu vermeiden. Aber das schöne Licht und die übrigen Convenienzen des Saals für den Zweck würden wohl auch einen größern Übel-

78 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 9300, Bl. 13r (Müller an von Arnswaldt, 22.06.1823).

79 Vgl. Anm. 63. Von den vier genannten Abgüssen sind die Große Herkulanerin (A 355) und die Venus von Milo (A 478) noch erhalten, während der Apoll von Belvedere und die Venus Medici 1898 beziehungsweise 1906 gegen bessere Abgüsse ausgetauscht wurden.

80 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 9300, Bl. 13v.

81 Universitätsarchiv Göttingen, Plan 1111 (lavierte Federzeichnung von J. H. Müller, o. D., 230 x 372 mm), erstmals veröffentlicht in Fittschen, Geschichte, 11, mit Abb.

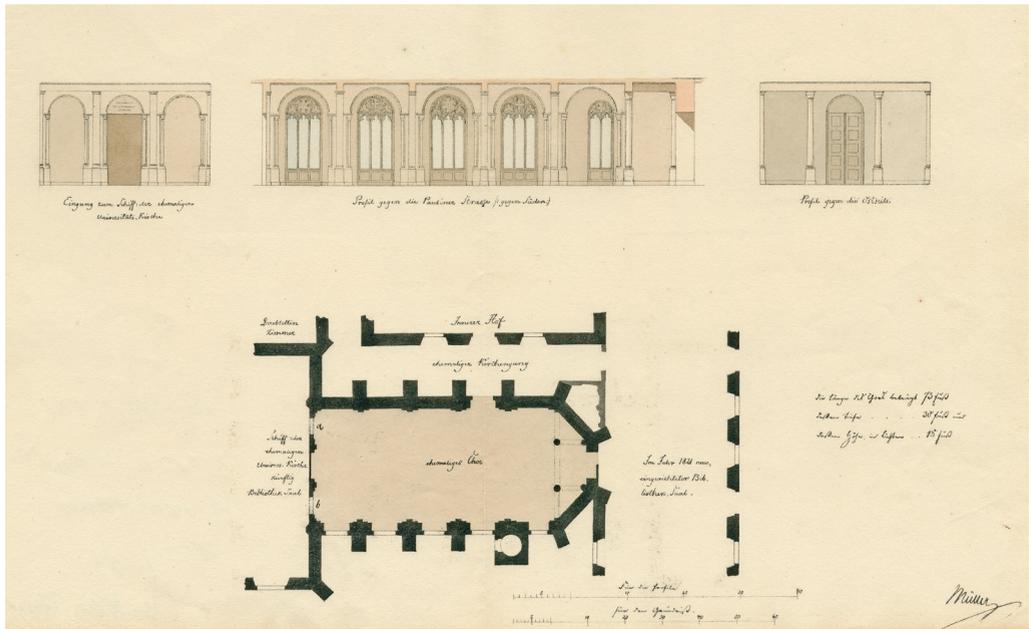


Abb. 8 Justus Heinrich Müller, Entwurfszeichnung für den Antikensaal im Chor der Paulinerkirche, 1823

stand vergessen machen. Er würde eine schöne volle Wand für Basreliefs darbieten und der Länge nach könnten bequem zwei Reihen Abgüsse von Statuen stehn. Wenn mir alsdann gestattet würde, die mir aufgetragnen archäologischen Vorlesungen in diesem Lokal zu halten, so würde manche Collision mit der Bibliothek vermieden werden und ein Wunsch des Oberbibliothekars in Erfüllung gehen.“<sup>82</sup>

Auch in diesem Fall gibt Heeren Geleitschutz. In einem eigenen Schreiben an den Minister unterstützt er das Projekt der beiden Müller mit Nachdruck: „Ein eigener Antiken Saal wäre ohne Zweifel eine nicht geringe Zierde der Universität. Doch würde dieses allein mich nicht bewegen dafür zu stimmen. Ein höherer Gesichtspunct scheint mir dieser zu seyn, daß das ganze Studium der Alterthumskunde, besonders aber der Kunstgeschichte dadurch nicht wenig gehoben werden würde. Je mehr dieses Fach das Band bildet, durch welches die Archaeologie und Philologie auch bey den höheren Ständen sich Eingang verschafft hat, um desto wichtiger scheint mir die Beförderung desselben gerade in unseren Tagen zu seyn; da auch zugleich der oft gehörte Vorwurf, daß in Göttingen zu wenig für die Kunst geschähe, wenigstens zum Theil dadurch würde abgewälzt seyn.“<sup>83</sup>

An diese noch heute aktuelle Bemerkung schließt Heeren eine weitere Überlegung an, die weitblickend antizipiert, was erst sechs Jahre später Wirklichkeit werden sollte: „Zu der Ausstattung des Saals bedarf es vors erste keiner neuen Ankäufe. Wir haben etwa ein Dutzend großer Statuen; und der Büsten so viele, daß auf der Bibliothek die ihr nöthigen Zierden nicht brauchen entzogen zu werden. Für die Reliefs, selbst wenn wir vielleicht in der Folge durch die Gnade des Königs einige der Elginschen Abgüsse erhalten sollten, wäre auch schon im Voraus für den nöthigen Platz gesorgt.“<sup>84</sup>

82 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 9300, Bl. 14r.

83 Ebd., Bl. 15 (Heeren an v. Arnswaldt, 25.[?]06.1823).

84 Ebd., Bl. 15v.

Außerdem regt Heeren an, Karl Otfried Müller zum Oberaufseher über den Saal und über alle Abgüsse zu ernennen (was 1825 dann auch geschehen sollte). Dies würde auch seine Lehrtätigkeit erleichtern: „Die archäologischen Vorlesungen auf der Bibliothek sind bey der jetzigen Einrichtung bey der Zerstreung der Kunstwerke, und der nothwendigen Beschränkung der Zahl der Zuhörer mit manchen Inconvenienzen verbunden, die bey dem demnächstigen Gebrauch des neuen Saals zu diesem Zweck wegfallen würden.“<sup>85</sup>

Beide Schreiben und die beigelegte Zeichnung scheinen ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben, denn bereits am 24. Juli wurde der Universitätsbaumeister beauftragt, einen genauen, „auf möglichste Sparsamkeit berechneten“ Kostenvoranschlag einzureichen.<sup>86</sup> Dieser Aufforderung ist er am 10. August nachgekommen. Demnach sollten sich die Kosten auf 787 Reichstaler, 2 Gutegroschen und 8 Pfennige belaufen.<sup>87</sup> Am 22. November wurde der Antrag auf Grundlage dieser Kalkulation ohne Abstriche genehmigt.

## VI. Der Entwurf von Justus Heinrich Müller

Neben den genannten Schriftstücken hat sich glücklicherweise auch der Entwurf des Universitätsbaumeisters, den K.O. Müller seinem Schreiben beigelegt hatte, erhalten<sup>88</sup> [Abb. 8]. Die sehr sorgfältig gearbeitete und mit erklärenden Beschriftungen versehene Zeichnung zeigt den Grundriss und die Aufrisse der Ost-, Süd- und Westseite des Saales. Da leider keine Darstellung bekannt ist, die den Antikensaal nach seiner Fertigstellung wiedergibt, lässt sich schwer beurteilen, wie genau der Entwurf umgesetzt wurde. Hilfreich ist hier der detaillierte Kostenvoranschlag. Demnach wurden die Ost- und die Südseite des Saales wohl genauso ausgeführt, wie es der Entwurf vorgab, während eine architektonische Gestaltung der Westwand unterblieb und stattdessen „nur eine Bekleidung [...] mit vorhandenen Leinwandtapeten“ erhielt. In einer längeren Vorbemerkung zu seiner Kalkulation begründete Baumeister Müller diese Einsparmaßnahme damit, dass die Trennwand zwischen Schiff und Chor ohnehin nur provisorischer Natur sei, da sie „bey einer demnächstigen Erweiterung der Bibliothek, wenn das jetzige Sommerauditorium, oder das Schiff der ehemaligen Universitäts Kirche zum Bibliotheks Saal eingerichtet werden sollte, eine Veränderung erleiden, und vielleicht wegen des nöthigen Lichts gänzlich abgebrochen werden“ müsse.<sup>89</sup>

Der teuerste Einzelposten unter den genau aufgegliederten Holzarbeiten ist dort der 2.180 Quadratfuß, also gut 200 Quadratmeter große „gefugte [...] Fußboden von 1½ zölligen abgehobelten Mitteldiehlen a 2 ggr. 6 § mit Lieferung der erforderlichen Unterlager von Eichenholz und der Nägel“ mit 227 rthlr. 2 ggr., gefolgt von „4 Säulen mit attischen Schaftgesimsen, Würfel-Capitälen und Postamenten von Tannenholz“ im Chorpolygon.<sup>90</sup> Auch die übrige Wandverkleidung sollte in Tannenholz ausgeführt werden. Besonderes Augenmerk lag dabei auf der Gestaltung der Fensterseite im Süden. Wie noch heute erkennbar ist, bestand diese Seite nach dem Umbau von 1808–1812 aus großen Rundbogen-nischen mit Rechteckfenstern.<sup>91</sup> Die Lünetten oberhalb der Fenster ließ Müller mit ge-

85 Ebd.

86 Ebd., Bl. 1r (Kuratorium an Universitätsbaumeister Müller, 24.07.1823).

87 Ebd., Bl. 4–7 (Bericht Universitätsbaumeister Müller an Kuratorium mit Kostenvoranschlag, 10.08.1823).

88 Universitätsarchiv Göttingen, Plan 1111 (lavierte Federzeichnung von J. H. Müller, o. D., 230 x 372 mm), erstmals veröffentlicht in Fittschen, *Geschichte*, 11, mit Abb.

89 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 9300 (Kostenvoranschlag J. H. Müller, 05.08.1823), Bl. 5r.

90 Ebd., Bl. 6r.

91 Zuvor hatte sich auf der Südseite des Chors die Sakristei befunden, vgl. Seidel, *Baugeschichte*, Abb. 2, 14–17.

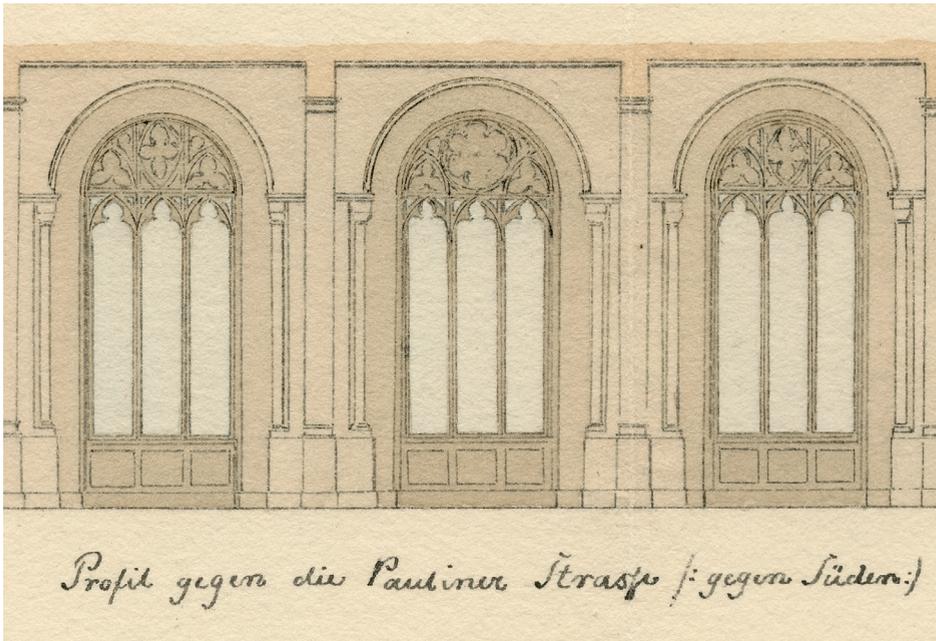


Abb. 9 Justus Heinrich Müller, Entwurfszeichnung für den Antikensaal, Südwand (Ausschnitt aus Abb. 8)

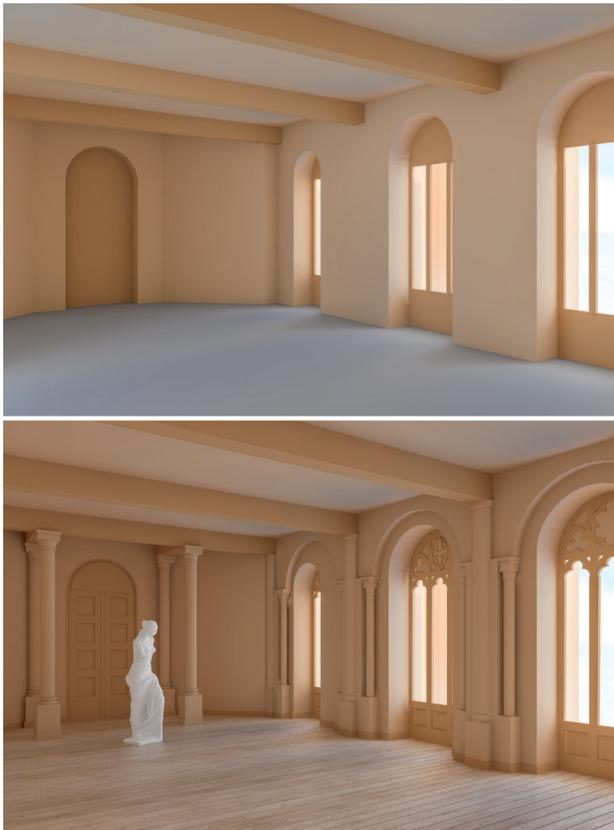


Abb. 10 Rekonstruktion des Antikensaals vor und nach den Umbaumaßnahmen, Computeranimation von Karolin Kallina, 2023

schnitztem Maßwerk in gotischem Stil verkleiden, wobei zwei Typen von Mittelmotiven – ein Sechspass und ein Vierpass – miteinander abwechselten [Abb. 9]. Das wegen einer außen vorgelagerten Wendeltreppe schmalere Fenster ganz im Osten der Südseite war mit einem kleineren, aber ebenfalls rundbogigen Maßwerk versehen.

Es ist bemerkenswert, dass J. H. Müller die Fenster so dezidiert gotisch gestaltete, obwohl der vorhandene Raum dies durchaus nicht erzwungen zu haben scheint. Die Rundbögen luden keineswegs per se zur Einfügung von Maßwerkdekoration ein, die ja eigentlich Spitzbögen vorausgesetzt hätte, zumal der sonstige Raum eher renaissancehaft-palladianisch gestaltet ist, mit Säulchen auf attischen Basen, gesockelten Wandpilastern und serliana-artigen Verblendungen zwischen den Pilastern<sup>92</sup> [Abb. 10].

Es bleibt also nicht recht verständlich, warum K. O. Müller in seinem Antrag an den Minister über den noch unausgebauten Saal schrieb: „Freilich ist er gotisch und müßte auch in diesem Style verziert werden [...] obwohl dies in einem Widerspruch gegen seinen Inhalt stehn würde.“<sup>93</sup> Vielleicht folgte er hier einfach der Vorgabe des bereits ausgearbeiteten Entwurfs des Architekten. Es ist durchaus denkbar, dass dieser, schon bevor K. O. Müller sich für den Saal interessierte, Überlegungen angestellt hatte, wie er das neue Auditorium Maximum im Erdgeschoss der Paulinerkirche<sup>94</sup> sinnvoll mit dem östlichen Bibliotheksflügel verbinden könnte, und von sich aus einen Entwurf ausgearbeitet hatte, dessen gotisierende Gestaltungselemente der archäologische Nutzer dann wie ein notwendiges Übel hinnahm.

Was aber könnte den Architekten bewogen haben, den Raum bewusst mit gotischen Stilelementen zu versehen, obwohl die Möglichkeit bestanden hätte, einen rein ‚antiken‘ Raum zu gestalten? Christian Freigang hat in seinem Beitrag zur Baugeschichte der Paulinerkirche 1994 darauf hingewiesen, dass bereits Weinbrenner der Kirche in seinem Entwurf einen stärker gotischen Charakter verleihen wollte, als sie ihn um 1800 noch aufwies, und dass Justus Heinrich Müller diese Tendenz bei der Durchführung des Umbaus wesentlich verstärkt hat.<sup>95</sup> Dahinter stand wohl die Auffassung, dass historische Bauten keine beliebigen Behältnisse von autonomen Räumen sind, sondern dass sie den Stil vorgeben, in dem auch ihr Inneres gestaltet werden sollte.<sup>96</sup> Dies gilt allerdings mehr für den „Historischen Saal“ mit seiner relativ einheitlich neugotischen Ausstattung als für den Antikensaal mit seiner inkonsequenten Kombination von gotischen und palladianischen Motiven. Karl Otfried Müller, der bei der Gestaltung des Göttinger Aulagebäudes<sup>97</sup> und auch seines eigenen Wohnhauses<sup>98</sup> eindeutig klassizistischen Idealen folgte, hätte sicherlich nichts dagegen gehabt, wenn der Architekt auf die Maßwerkdekoration verzichtet hätte.

Dass dieser hingegen offenkundig großen Wert auf eine gotische Fenstergestaltung legte, erscheint umso bemerkenswerter, als auch er in seinem sonstigen Schaffen klar im

92 Im Grundschemata erinnert die Gliederung der Südwand an die Basilica in Vicenza (Palladio, I quattro libri, 43), auch wenn die Proportionierung der Einzelelemente davon abweicht.

93 Universitätsarchiv Göttingen, Kur. 9300, Bl. 14r. Dass der Raum vor dem Umbau gar nichts Gotisches hatte, demonstriert eine Computerrekonstruktion [Abb. 10], die im Herbst 2023 für die im Archäologischen Institut gezeigte Ausstellung „Antike im Blick. 260 Jahre archäologische Sammlungen an der Universität Göttingen“ von Karolin Kallina angefertigt wurde, zusammen mit einem computeranimierten Rundgang durch den Saal, dessen Fertigstellung Martin Langner verdankt wird. Aus programmiertechnischen Gründen wurden einige Details vereinfacht. Vermittelt werden soll ein genereller Raumeindruck.

94 Vgl. oben Anm. 54.

95 Freigang, Architektur, 85–87.

96 Vgl. dem hierin sich äußernden Ideal der „Conformitas“ auch Christian Scholl, in: Kamp und Scholl, Weinbrenner, 124 mit Anm. 12.

97 Bergmann und Freigang, Aula-Gebäude.

98 Zanker, Carl Otfried Müllers Haus, 141–161.



**Abb. 11** Vier der noch erhaltenen Gipsabgüsse aus dem Antikensaal: Silen, Faun Medici und Replik vom Viminal, Venus von Milo

Klassizismus verankert war. Sein letztes und bedeutendstes Werk, die Alte Anatomie in Göttingen,<sup>99</sup> deren Vollendung 1829 er nicht mehr miterleben sollte, war ein Bauwerk in nobelstem antiken Stil mit einer viersäuligen dorischen Portikus und einem runden, kupelüberwölbten Zentralraum, dem *Theatrum Anatomicum*. Mit der Kombination von Säulenvorhalle und Kuppelsaal spielte es unmittelbar auf das Pantheon in Rom an.<sup>100</sup> Der Bau, sicherlich einer der architektonisch bedeutendsten in Göttingen, wurde am 7. April 1945, einen Tag vor der Besetzung der Stadt durch amerikanische Einheiten, durch Fliegerbomben schwer beschädigt, aber vollständig erst 1968 abgerissen.

## VII. Die Abguss-Sammlung und die Archäologie-Vorlesung im neuen Antikensaal

Wie bereits erwähnt, existieren keine Innenansichten des fertigen Antikensaales. Daher wissen wir auch nichts Genaues über die Aufstellung der Gipsabgüsse. Offenbar ließ Karl Otfried Müller die meisten, aber nicht alle Abgüsse nach antiken Skulpturen, die sich im Besitz der Universität befanden, hier zusammenführen. Die Große Herkulanerin und der Apoll von Belvedere wurden offenbar im oberen Saal der Kirche belassen, auch der Lao-

<sup>99</sup> Thode, *Anatomie*, 170–189; Freigang, *Das Neue Göttingen*, 123–125, Abb. 5; Freigang, *Architektur und Städtebau*, 793–795, Abb. 15.

<sup>100</sup> Langenbeck, *Novum Theatrum Anatomicum*, 29, Taf. III; Thode, *Anatomie*, 183.

koon und der Borghesische Fechter scheinen zunächst dort verblieben zu sein.<sup>101</sup> Von den lebensgroßen Statuen aus der Bibliothek wurden offenbar nur der Silen mit dem Dionysosknaben, der Mediceische Faun und seine Replik vom Viminal [Abb. 11], die Venus Medici, die Dresdner Ariadne und zwei Abgüsse von Statuen aus der Sammlung Wallmoden – der sitzende Knabe mit Traube und die sogenannte Knöchelspielerin – in den neuen Saal gebracht,<sup>102</sup> dazu viele Köpfe und Büsten, von denen aber nur wenige explizit genannt werden, darunter die Büste der Clytia, die 1792 auf Vermittlung R. E. Raspes nach Göttingen gelangt war.<sup>103</sup> Dazu kamen natürlich die neuen Abgüsse aus Paris, die Müller zum Anlass für seinen Antrag genommen hatte: die Venus von Milo, Reliefs vom Wiener Amazonensarkophag und einige kleinere Reliefs.<sup>104</sup>

Seinen Plan, die Archäologie-Vorlesung in demselben Raum abzuhalten, scheint Müller nach dessen Einweihung zum Sommersemester 1825 in die Tat umgesetzt zu haben.<sup>105</sup> Doch inwieweit er die Abgüsse direkt in seine Ausführungen einbezog, davon haben wir leider ebenso wenig Kenntnis wie von der Verteilung der Abgüsse im Raum und von der Anordnung der Sitzplätze.<sup>106</sup>

Auch wenn die meisten Abgüsse, zu denen 1829 noch der Torso im Belvedere hinzukam, nun in einem Raum vereint waren, war ihre Zahl viel zu gering, um in die Vorlesung mehr als nur punktuell einbezogen zu werden. Bis zu einem gewissen Grade dürfte sich das einige Jahre später geändert haben, als nämlich 1830 die Abgüsse der Elgin Marbles, deren Erwerbung Heeren bereits 1823 in seinem Begleitschreiben als ferne Wunschvorstellung erwähnt hatte,<sup>107</sup> in Göttingen eintrafen. Mit ihnen füllte sich der Saal nicht nur erheblich, sondern nun gab es auch wesentlich engere Verbindungspunkte zum Vorlesungsstoff: Die Tempel der Athener Akropolis und ihr Skulpturenschmuck und das Schaffen des Phidias standen im Mittelpunkt von Müllers archäologischen Forschungsinteressen,<sup>108</sup> und er wird sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen haben, seine einschlägigen Beobachtungen und Überlegungen direkt an den Abgüssen zu erläutern.

Ein positives Zeugnis dafür, wie Müller die Abgüsse für die Lehre nutzte, liegt uns leider nicht vor. Während zu Heynes Archäologie-Vorlesung im Moment mindestens 16 studentische Mitschriften nachgewiesen sind,<sup>109</sup> liegen für Müllers Vorlesung nur zwei Mitschriften in der Handschriftenabteilung der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek vor.<sup>110</sup> Ob es in anderen Bibliotheken weitere Mitschriften gibt, ist nicht bekannt. Die bei-

101 Wieseler, Sammlungen, 2–4, führt genau auf, welche Abgüsse in den neuen Antikensaal überführt wurden; die im Historischen Saal im Obergeschoss aufgestellten Statuen sind nicht darunter.

102 Die meisten Abgüsse sind noch erhalten. Die heutigen Inventarnummern lauten: Silen A 356, Faun Medici A 470, Satyr vom Viminal A 1045, Ariadne A 451, Knabe Wallmoden A 576, sogenannte Knöchelspielerin A 481. Zur Venus Medici vgl. oben Anm. 79. [Diesen Rückverweis würde ich gern beibehalten.]

103 Graepler, „Fürnissen“, 25–26.

104 Es handelt sich um die heutigen Inventarnummern A 367 a und b (Wiener Amazonensarkophag), A 491, A 493, A 495 und A 496 (vgl. Fittschen, Verzeichnis, 95 und 119–120).

105 In einem Brief an die Eltern vom 29.04.1825 spricht Müller davon, dass er die Vorlesung nun „in dem neuen Saale abhalte“, Kern, Lebensbild, 169.

106 Es gab sicherlich keine feste Bestuhlung in Form von Hörsaalbänken, denn deren Einbau müsste in den Bauakten erwähnt sein und hätte den Abgüssen auch zu viel Platz weggenommen. Es ist davon auszugehen, dass die Studenten auf beweglichen Stühlen saßen.

107 Vgl. den zu Anm. 84 gehörige Fließtext.

108 Hierzu Graepler, Parthenon, 325–328.

109 Vgl. die Übersicht in Graepler, Antikenstudium, 106. Inzwischen ist noch eine weitere Mitschrift in der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen hinzugekommen.

110 Eine Mitschrift aus dem Sommersemester 1824 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Sign.: 8 Cod. Ms. hist. 25 f) stammt von August Wilhelm Doebner (1805–1871), der später als Architekt und Baubeamter im Herzogtum Meiningen Karriere machte. Eine Mitschrift aus dem Sommersemester 1828

den Göttinger Exemplare scheinen, wie eine erste Durchsicht ergeben hat, keine ausdrücklichen Bezüge zu den vor Ort vorhandenen Abgüssen zu enthalten.

Anders als Heyne hat Müller seine Vorlesung publiziert, indem er sie zur Grundlage seines 1830 erschienenen „Handbuchs der Archäologie der Kunst“ machte.<sup>111</sup> Dieses epochemachende Werk, das als erstes ernstzunehmendes Handbuch des Faches einen wichtigen Beitrag zur disziplinären Verselbständigung der Archäologie leistete und drei Neuauflagen erlebte, gibt ebenfalls keine expliziten Hinweise auf die Verwendung der Göttinger Abgüsse im Rahmen der Vorlesung. Wie wichtig aber Müller die Visualisierung seines Vorlesungsstoffes war, zeigt sich darin, dass er unmittelbar nach dem Erscheinen seines Handbuchs mit der Arbeit an einem zugehörigen Abbildungswerk begann, den „Denkmälern der antiken Kunst“, die seit 1832 in Einzellieferungen herauskamen.<sup>112</sup> Als Vorlagen für die von Müllers Kollegen Carl Oesterley (seit 1831 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen) gestalteten Abbildungen dienten auch die in Göttingen vorhandenen Abgüsse.<sup>113</sup>

Innerhalb der Fachgeschichte der Archäologie fällt die Zeit von Müllers Wirken in die Phase der sogenannten Philologischen Archäologie, also einer sehr stark auf die Auswertung der griechisch-römischen Schriftquellen konzentrierten Behandlung der antiken Kunstgeschichte und der Bevorzugung ikonographischer und antiquarischer Themenstellungen gegenüber der stilgeschichtlichen Analyse, wie Winkelmann sie initiiert hatte. Gipsabgüsse gelten heute als wichtiges Medium für stilanalytische Untersuchungen und Vergleiche, auch im Sinne der Kopienkritik; Lehrveranstaltungen in Gipsabguss-Sammlungen dienen häufig der Einübung des „vergleichenden Sehens“. Wie sie hingegen im Zeitalter der Philologischen Archäologie eingesetzt wurden, ist noch weitgehend unerforscht, nicht zuletzt aufgrund der schwierigen Quellenlage.<sup>114</sup> Ob Müller beispielsweise die beiden in seiner Sammlung vorhandenen Kopien im Typus des „Tanzenden Fauns“<sup>115</sup> für vergleichende Demonstrationen in seiner Vorlesung eingesetzt hat, wissen wir nicht.

Es bleibt aber festzuhalten, dass in Göttingen erst mit der Einrichtung des Antikensaals überhaupt die Voraussetzungen dafür geschaffen waren, die Gipsabgüsse systematisch in die archäologische Lehre einzubeziehen. Dass das etwas Neues und Bemerkenswertes war, geht auch aus auswärtigen Kommentaren hervor. So erkundigte sich Karl August Böttiger aus Dresden in seinen Briefen an Müller mehrfach nach dem Antikensaal und beglückwünschte seinen Göttinger Kollegen (den er vier Jahre zuvor in die Archäologie eingeführt hatte) zu dieser wichtigen Neuerung.<sup>116</sup>

(Sign.: 4° Cod. Ms. hist. 24) wurde von dem späteren Göttinger Universitätsbibliothekar Ludwig Schweiger (1803–1872) angefertigt.

111 Müller, Handbuch.

112 Müller, Denkmäler. Das Werk erlebte vier Auflagen, deren letzte Lieferung erst 1903 erschien. Vgl. Lehoux, Mythologie, 199–209.

113 Dies ist in den kurzen Erklärungstexten jeweils genau angegeben.

114 Eine Anfang 2024 begonnene Göttinger Masterarbeit widmet sich diesem Problem.

115 Zu den Abgüssen des Fauns Medici (A 470) und einer typgleichen, heute verschollenen Statue vom Viminal (A 1045) vgl. Daniel Graepler und Johann Brandes, in: Luchterhandt, Roemer, Bergemann und Graepler, Abgekupfert, 380–384.

116 Reiter, Carl Otfried Müller, 73 (12.02.1824: „Sie erhalten einen eigenen archäologischen Saal im Chor der vormaligen Universitätsbibliothek. Gratulire von Herzen! Werden Sie schon zu Ostern darin lesen können?“), 82 (01.02.1824: „Was wird aus Ihrer Antikengallerie in der vormaligen Universitätskirche? Werden Sie künftig dort die archäologischen Vorlesungen halten können und wie?“).

### VIII. Der Göttinger Antikensaal und das Akademische Kunstmuseum in Bonn

Um die Bedeutung von K. O. Müllers Initiative besser einschätzen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass es zu dem Zeitpunkt, als er seinen Antrag stellte, noch keine andere Universität in Deutschland gab, die mit einem Antikensaal aufwarten konnte.<sup>117</sup> Dies sollte sich allerdings sehr rasch ändern, denn Müllers Vorgänger Welcker war wohl nicht zuletzt deshalb nach Bonn abgewandert, weil sich ihm dort die Möglichkeit bot, eine universitäre Abguss-Sammlung im großen Stil zu errichten.<sup>118</sup>

Welcker hatte Göttingen im Frühjahr 1819 verlassen, um eine Professur für Philologie und Archäologie und die Leitung der Universitätsbibliothek in Bonn anzutreten. Schon 1815, unmittelbar nach dem Wiener Kongress, durch den das gesamte Rheinland an Preußen fiel, waren in Berlin erste Überlegungen zur Gründung einer rheinischen Universität angestellt worden, um die katholische, antipreußisch eingestellte Bevölkerung für die neue Staatsmacht zu gewinnen. Zu den Planungen gehörte auch die „Anschaffung einer vollständigen Sammlung von Abgüssen von Antiken für die Rheinischen Provinzen“, wie der spätere preußische Kultusminister Altenstein damals schrieb.<sup>119</sup> Als Standort für die neue Universität wurde nach längeren Diskussionen Bonn bestimmt. Die offizielle Gründung erfolgte am 18. Oktober 1818. Die geplante Abguss-Sammlung wurde als „Akademisches Kunstmuseum“ mit einer Erstausrüstung von 2.000 Talern und einem regulären Jahresetat von 200 Talern Grundbestandteil der neuen Bildungseinrichtung. Als deren Leiter wurden Welcker und der Professor für Literatur und Kunstgeschichte August Wilhelm von Schlegel (der ab 1786 in Göttingen vor allem bei Heyne studiert hatte) bestimmt.<sup>120</sup>

Obwohl Welcker während seiner kurzen Göttinger Zeit dort wenig Wurzeln geschlagen und der Heyne'schen Tradition eher distanziert gegenübergestanden zu haben scheint, übertrug er die in Göttingen begründete Tradition eines festen archäologischen Lehrangebots und die Verbindung von Bibliothek und Abguss-Sammlung nach Bonn. Der wesentliche Unterschied bestand allerdings darin, dass in Bonn mit üppigen Finanzmitteln auf einen Schlag realisiert und weit überboten werden konnte, was in Göttingen in mehreren Jahrzehnten ganz allmählich gewachsen war.

Ein erster Vorschlag für anzuschaffende Abgüsse wurde von Welcker und Schlegel bereits im Oktober 1819 eingereicht.<sup>121</sup> Er beinhaltete viele Statuen aus dem Kanon der berühmten Werke, wie sie auch in Göttingen vorhanden waren, etwa den Laokoon, den Apoll von Belvedere oder die Venus Medici, daneben aber auch Neufunde griechischer Skulpturen, die gerade erst in das Blickfeld der Archäologie geraten waren: die Elgin Marbles und den Fries vom Apollontempel von Bassae in London sowie die damals noch zur Restaurierung in Rom befindlichen Giebelfiguren vom Aphaia-Tempel in Ägina.

Es erwies sich jedoch im Folgenden, dass Abgüsse dieser wichtigen Komplexe originaler griechischer Skulptur nicht zur Verfügung standen.<sup>122</sup> Umso bereitwilliger lieferte die Gipsformerei der Königlichen Museen in Paris alles, was Welcker dort bestellte. In

117 Zu nicht-universitären Abguss-Sälen schon im 18. Jahrhundert vgl. Schreiter, *Antike*, 96–99.

118 Zum Folgenden ausführlich Ehrhardt, *Kunstmuseum*.

119 Das genaue Zitat lautet: „die Vervollständigung der Sammlung von Abgüssen von Antiken für die Kunst-Akademie zu Berlin und die Anschaffung einer vollständigen dergleichen Sammlung für die Rheinischen Provinzen“ (Bericht Altensteins aus Paris vom 26.10.1815/02.06.1816, zitiert nach Ehrhardt, *Kunstmuseum*, 153).

120 Zur Gründungsgeschichte Ehrhardt, *Kunstmuseum*, 13–25.

121 Ebd., 25, 41.

122 Ebd., 41–42, 46.

zwei Transporten wurden im Juli 1820 und im März 1821 Abgüsse von 19 Statuen und Torsen, 22 Büsten und insgesamt 47 Reliefs über Land von Paris nach Mainz und von dort per Schiff rheinabwärts nach Bonn transportiert.<sup>123</sup> Auch in den folgenden Jahren blieb die Pariser Formerei der Hauptlieferant für die neue Bonner Sammlung. Besonders wichtig war Welcker die Lieferung eines Abgusses der „neu entdeckte[n] und so sehr gepriesene[n] Venus von Milo, von welcher vorige Ostern in Göttingen ein Abdruck bereits angekommen war“.<sup>124</sup> Sie traf 1825/26 mit weiteren Pariser Abgüssen in Bonn ein – fast drei Jahre nach der entsprechenden Lieferung an die Göttinger Universität.

Als Hauptgebäude war der neu gegründeten Bonner Universität das leerstehende ehemalige Kurfürstliche Schloss zugewiesen worden, in dem sie sich auch heute noch befindet.<sup>125</sup> Im langgestreckten Ostflügel des Gebäudes war ein geräumiger Saal für die Abgüsse vorgesehen, doch es dauerte längere Zeit, bis dieser wirklich zur Verfügung stand. Denn kaum, dass das Schloss von der Universität bezogen worden war, hatte eine konkurrierende Museumsgründung diesen Saal mit Beschlag belegt: das „Museum der Rheinisch-Westphälischen Alterthümer“, Vorläufer des heutigen Rheinischen Landesmuseums. Sein Initiator Wilhelm Dorow hatte sich die Rettung des lokalen archäologischen Erbes auf die Fahnen geschrieben. Von Welcker und anderen Professoren heftig bekämpft, musste er sein Amt 1822 niederlegen und die Räumlichkeiten frei machen.<sup>126</sup> Nun erst konnten dort die inzwischen bereits in reicher Zahl aus Paris eingetroffenen Gipse aufgestellt werden. Die Eröffnung des Akademischen Kunstmuseums erfolgte am 29. Mai 1824.<sup>127</sup> Leider ist von der Einrichtung des Museums genauso wenig eine Innenansicht erhalten wie von Müllers Antikensaal in Göttingen. Allerdings hat Welcker 1827 eine ausführliche Beschreibung veröffentlicht,<sup>128</sup> die es erlaubt, die Aufstellung der Abgüsse schematisch zu rekonstruieren.<sup>129</sup> Diese folgte dem langgestreckten Grundriss des Raumes, der dem des Göttinger Antikensaals nicht ganz unähnlich und auch in der Größe vergleichbar ist. Die Länge des Göttinger Antikensaals betrug laut den Angaben auf der Planzeichnung des Universitätsbaumeisters Müller 73 Fuß, die Breite 30 Fuß. Der Bonner Saal war mit 85 Fuß zwar länger, aber mit 27,5 Fuß etwas schmaler.<sup>130</sup> Der Hauptunterschied zwischen beiden Sälen liegt in der Zahl der dort aufgestellten Gipsabgüsse. Schon Welckers erstes gedrucktes Bestandsverzeichnis von 1827 nennt 189 Stücke, darunter 36 Statuen, einige davon (wie die Athena Velletri) überlebensgroß, 91 Köpfe und 58 Reliefs.<sup>131</sup> Damit konnte Göttingen nicht konkurrieren. Anders als Müllers Antikensaal bot Welckers Kunstmuseum einen relativ systematischen Überblick über die (damals bekannten) Hauptwerke der griechischen Plastik. Allerdings bleibt auch hier im Einzelnen unklar, wie die Abgüsse in der Lehre eingesetzt wurden, zumal über Welckers Archäologie-Vorlesungen noch weniger bekannt ist als über diejenigen Müllers.

123 Ebd. 42–44; vgl. auch die detaillierte Rechnung der Pariser Formerei vom 06.04.1820, ebd., 166–168.

124 Ebd., 160.

125 Satzinger, Schloß; zu den Anfängen der Universität, ebd., 121–125.

126 Ehrhardt, Kunstmuseum, 26–37.

127 Ebd., 40.

128 Welcker, Kunstmuseum.

129 Ehrhardt, Kunstmuseum, 47–56 mit Abb. 2 und 3.

130 Die Maße des Bonner Saals sind auf der Grundriss-Skizze des Bauinspektors Waesemann vom 4. Mai 1820 angegeben (ebd., 49, Abb. 1). Vor dem Hauptsaal lag noch ein zehn Fuß langer Vorsaal.

131 Welcker, Kunstmuseum.

## IX. Das weitere Schicksal des Antikensaals

Nach Müllers überraschendem Tod im Sommer 1840 führte dessen Mitarbeiter Friedrich Wieseler die Archäologie-Vorlesung weiter und kümmerte sich um die Sammlungen.<sup>132</sup> Die während der Lehrstuhlvakanz ihm übertragenen Aufgaben verteidigte er zäh, auch als in Gestalt von Karl Friedrich Hermann ein regulärer Nachfolger für Müller berufen wurde. Wieseler nutzte den ihm eigentlich nur vorübergehend erteilten Auftrag des Sammlungsbetreuers, um sich nach und nach eine feste Stelle und schließlich sogar ein archäologisches Ordinariat an der Göttinger Universität zu erkämpfen.<sup>133</sup> Hermann gab sich damit zufrieden, an der Verwaltung der Sammlungen mitwirken zu dürfen. Er nahm sich insbesondere der rasch wachsenden Münzsammlung an, während Wieseler sich mehr für die Gipsabgüsse und die von Müller auf seiner Mittelmeerreise begonnene Originalsammlung zuständig fühlte. Beide Sammlungsleiter bemühten sich gemeinsam um eine institutionelle Abkoppelung der archäologischen Sammlungen von der Universitätsbibliothek. Dies gelang ihnen mit der 1842 offiziell genehmigten Gründung des „Archäologisch-Numismatischen Instituts“, dem ein eigener Raum für die Münz- und Originalsammlung zugewiesen wurde.<sup>134</sup>

Der für Müller ausgebaute Antikensaal in der Paulinerkirche hingegen wurde bald darauf aufgelöst. 1844 setzte die Bibliotheksleitung durch, dass ihr der Raum für ihre eigenen Zwecke überlassen wurde. Die Gipsabgüsse mussten weichen und wurden in das 1837 eingeweihte Aulagebäude am Wilhelmsplatz verlagert.<sup>135</sup> Dort verblieben sie bis ins frühe 20. Jahrhundert. 1912 fanden sie dann im eigens für sie gebauten Sammlungsflügel des neuen Seminargebäudes am Nikolausberger Weg ihre bis heute bestehende Unterbringung.<sup>136</sup>

Wie der ehemalige Antikensaal von der Bibliothek genau genutzt wurde, bleibt noch zu ermitteln. Vermutlich wurde er in einen Magazinraum umgewandelt, ebenso wie das benachbarte Auditorium Maximum. Im Gefolge des Universitätsjubiläums 1937 wurde beschlossen, den oberen Saal der Paulinerkirche ausschließlich für Ausstellungszwecke zu nutzen. 1938 wurden die gesamten Regaleinbauten einschließlich der neugotischen Galerie Justus Heinrich Müllers beseitigt.<sup>137</sup> Dieser Zustand blieb allerdings nur kurz bestehen, denn am 24. November 1944 traf eine Fliegerbombe die Paulinerkirche, zerstörte das Dach, durchschlug das Gewölbe und die 1812 eingebaute Zwischendecke. Damit war auch Müllers Antikensaal endgültig vernichtet.<sup>138</sup>

Mehrere Jahre blieb die Ruine weitgehend ungeschützt liegen. Erst dann wurden die Löcher im Gewölbe geschlossen und die übrigen Bombenschäden beseitigt<sup>139</sup> [Abb. 12.] Die Zwischendecke wurde wieder eingebaut. Im Erdgeschoss installierte man die noch heute bestehende zweistöckige metallene Magazinkonstruktion,<sup>140</sup> die den Chorraum völ-

132 Wieseler, *Sammlungen*, 7–8.

133 Zu Wieselers archäologischer Karriere vgl. Fittschen, *Von Wieseler bis Thiersch*, 79–87.

134 Wieseler, *Sammlungen*, 8.

135 Ebd., 8–9.

136 Fittschen, *Geschichte*, 13.

137 Fuchs, *Paulinerkirche*, hier 151–152; vgl. auch Freigang, *Architektur*, 87.

138 Fuchs, *Paulinerkirche*, 152, 166 mit Abb. Es ist nicht klar, wann die Innenarchitektur des Saales einschließlich der Maßwerkverblendungen der Fenster beseitigt wurde.

139 Hoppe, *Paulinerkirche*, 327, 331, Abb. 241; ebd., 334, Abb. 244. Diese Aufnahmen zeigen noch Reste der Weinbrenner'schen Balkendecke und die Rundbögen des ehemaligen Antikensaals.

140 Fuchs, *Paulinerkirche*, 167 mit Abb.



**Abb. 12** Blick in den Chor der Paulinerkirche während der Wiederherstellung nach den Bombenschäden von 1944

lig ausfüllt und nicht mehr erahnen lässt, wie er bei seiner Umgestaltung zum Antikensaal 1823/1824 gewirkt haben mag.

## X. „Chacun plante sa haie et s’enferme dans son enclos“

Abschließend soll kurz angedeutet werden, wie sich Müllers Antikensaal in einen größeren wissenschaftsgeschichtlichen Kontext einordnen lässt. Etwas überspitzt könnte man die Schaffung eines eigenen Raumes für die Archäologie-Vorlesung und die Sammlung von Gipsabgüssen als Sinnbild für die Dialektik von wissenschaftlicher Professionalisierung und gesellschaftlicher Marginalisierung interpretieren, wie sie dem Vorgang der Ausdifferenzierung von Fachdisziplinen fast zwangsläufig innezuwohnen scheint.<sup>141</sup> Indem die

<sup>141</sup> Ausführlich analysiert diese Entwicklung in Bezug auf die Geschichte der Klassischen Archäologie in Deutschland Marchand, *Down from Olympus*.

zuvor über die ganze Bibliothek verteilten Abgüsse räumlich zusammengeführt wurden, wurden sie von öffentlich ausgestellten Gegenständen ästhetischer Erbauung zu wissenschaftlichen Arbeitsinstrumenten im Kontext einer spezialisierten akademischen Lehrpraxis. Zugleich wurden sie aber dem Blick des allgemeinen Publikums entzogen. Sie waren nun nicht mehr in allen Sälen der Bibliothek anwesend, um ihre unterschwellige ästhetisch-ethische Wirkung auf alle Benutzer der Büchersäle auszuüben. Lediglich im „Historischen Saal“ blieben mit dem Apoll von Belvedere und der Großen Herkulanerin zwei prominente Antikenabgüsse weiterhin für ein breiteres Publikum präsent, also in einem Raum, der zwar der größte der Bibliothek war, der aber nur so lange als repräsentativ für das Ganze der Universität betrachtet werden konnte, wie die Geschichte als Grundlage aller anderen Fächer galt.<sup>142</sup> Schon zu seiner Entstehungszeit dürfte er wohl weniger von Juristen, Medizinern und Naturwissenschaftlern als von geisteswissenschaftlich Interessierten frequentiert worden sein. Den Antikensaal hingegen bekamen normalerweise vermutlich nur die Hörer von Müllers Vorlesung zu Gesicht.<sup>143</sup>

Dass die Aufgliederung des Wissenschaftssystems in Einzeldisziplinen bei allem Zugewinn an wissenschaftlicher Genauigkeit und Expertise auch ihre Schattenseiten hatte, wurde schon zu Müllers Zeiten als Problem gesehen.<sup>144</sup> So schrieb der französische Historiker Pierre-Édouard Lémontey bereits 1801, als moderner Betrachter erschrecke man angesichts der herausragenden Leistung, die ein und dieselbe Person in der Antike auf den verschiedensten Gebieten habe erbringen können: „Heute hingegen pflanzt jeder seine Hecke und schließt sich in seinem Gehege ein. Ich weiß nicht, ob sich das Feld durch diese Zerteilung vergrößert, aber ich weiß sehr wohl, dass der Mensch kleiner wird.“<sup>145</sup>

200 Jahre später erscheint uns Müller selbst wie ein Universalgelehrter auf altertumswissenschaftlichem Gebiet, der sich als Archäologe ebenso hervorgetan hat wie als Klassischer Philologie und als Althistoriker und den daher jedes der drei heutigen Fächer mit gleichem Recht als einen seiner herausragenden Repräsentanten feiert.<sup>146</sup> Andererseits kann nicht geleugnet werden, dass Müller bereits zu der Generation von Altertumswissenschaftlern gehörte, die sich mit großer Ausschließlichkeit auf die Antike konzentrierten, anders etwa als zwei Generationen vor ihm Christian Gottlob Heyne oder eine Generation zuvor dessen Schwiegersohn (und Müllers Protektor) Arnold Heeren, die beide neben der Antike immer auch die nachantiken Perioden im Blick hatten.<sup>147</sup>

Müllers wissenschaftlicher Fixierung auf das Altertum und insbesondere die griechische Kultur entsprach seine ästhetische Bevorzugung klassizistischer Bauformen, wie sie

142 Dazu Marianne Bergmann in: Bergmann und Freigang, Aula-Gebäude, 38–42.

143 Inwieweit er auch als Durchgangsraum zum benachbarten Auditorium Maximum diente, geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor.

144 Zu entsprechenden Äußerungen Goethes vgl. Himmelmann, Utopische Vergangenheit, 9–10.

145 „Nous sommes frappés d’admiration en voyant parmi les anciens le même personnage être à la fois, dans un degré éminent, philosophe, poète, orateur, historien, prêtre, administrateur, général d’armée. Nos âmes s’épouvantent à l’aspect d’un si vaste domaine. Chacun plante sa haie et s’enferme dans son enclos. J’ignore si par cette découpe le champ s’agrandit, mais je sais bien que l’homme se rapetisse.“ Zitiert nach Marx, *Misère*, 140.

146 Vgl. die Beiträge in Calder und Schlesier, Karl Otfried Müller.

147 Heyne lehnte die mittelalterliche Kunst zwar ganz im Sinne Winckelmanns als Verfallserscheinung ab, beschäftigte sich aber gleichwohl in zwei Abhandlungen intensiv mit der byzantinischen Kunst (Heidenreich, Heyne, 570–580). In seinen Abhandlungen stellte er häufig Beziehungen zwischen antiken Phänomenen und solchen der neueren Geschichte her. Ab 1765 gab er die deutsche Version der vielbändigen „General History of the World“ von William Guthrie und John Gray heraus (ebd., 149–185). Einen universalgeschichtlichen und kulturvergleichenden Ansatz verfolgte auch Heeren, der neben grundlegenden althistorischen Werken auch solche zur neueren Geschichte publizierte (Becker-Schaum, Heeren).

sich in der Architektur der von ihm maßgeblich mitgeplanten Göttinger Aula und seines Privathauses zeigt.<sup>148</sup> Insofern verwundert es nicht, dass er der Idee des Göttinger Universitätsbaumeisters, den neuen Saal im Chor der Paulinerkirche zwar mit einer im weitesten Sinne ‚klassisch‘-palladianischen Innenarchitektur zu versehen, zugleich aber die Fenster mit Rücksicht auf den Gesamtbau mit gotischem Maßwerk auszuschnücken, eher skeptisch gegenüberstand und sie mehr wie ein notwendiges Übel hinnahm. Der sich in dieser Stilkombination ankündigende Historismus lag ihm ganz fern. Wissenschaftlich hat er sich mit nachantiker Kunst nicht beschäftigt,<sup>149</sup> private Äußerungen zu diesem Thema sind nur spärlich bezeugt.<sup>150</sup> Die Idee, in den Antikensaal auch Abgüsse nachantiker Skulpturen aufzunehmen, hätte ihn sicherlich befremdet.<sup>151</sup> Zwar war die Göttinger Universität nicht nur in der Archäologie, sondern auch in der Mittleren und Neueren Kunstgeschichte die erste Hochschule mit einer kontinuierlich angebotenen Fachvorlesung und umfangreichen Sammlungen. Seit 1784 hatte Johann Dominikus Fiorillo als Mitarbeiter Heynes das Kupferstichkabinett und seit 1796 auch die Gemäldesammlung der Universität fachlich betreut und seine pionierhaften kunsthistorischen Vorlesungen gehalten.<sup>152</sup> Ab 1829 setzte Carl Oesterley, seit 1831 als außerordentlicher und seit 1843 als ordentlicher Professor, die kunsthistorischen Vorlesungen fort.<sup>153</sup> Obwohl er eng mit Karl Otfried Müller zusammenarbeitete, der sein Abbildungswerk „Denkmale der Alten Kunst“ von Oesterley illustrieren und sich von ihm portraituren ließ [Abb. 7], kam es weder in der Lehr- noch in der Sammlungstätigkeit der beiden zu Überschneidungen: Müller las ausschließlich über antike Kunst, während Oesterley nur die nachantike Kunst behandelte und sich dabei wie schon vor ihm Fiorillo ganz auf die Malerei konzentrierte. Diese Vorlesungen fanden in der Gemäldegalerie im Akademischen Museum statt.<sup>154</sup> Der Antikensaal blieb also ausschließlich Müllers Domäne.

148 Vgl. Bergmann und Freigang, Aula-Gebäude; Zanker, Carl Otfried Müllers Haus.

149 Welche Inhalte er in seinem „Privatissimum über Kunstgeschichte im Allgemeinen“ (Kern, Lebensbild, 159) behandelte, das er im Sommer 1824 abhielt, bleibt noch zu ermitteln. In der Vorlesungsankündigung heißt es dazu: „Zu einem Privatissimum für solche, welche zu reisen gedenken, und von den Kunstwerken, alter und neuer Zeit sich die nöthige Kenntniß zu verschaffen wünschen, um sie mit Nutzen zu sehen, ist Hr. Prof. Müller erbötig“ (Göttingische Gelehrte Anzeigen 1824, 510). Dies ist die einzige Erwähnung nachantiker Kunst unter Müllers Veranstaltungen.

150 Immerhin berichtet er 1819 an die Eltern über seine Reise von Dresden nach Göttingen (ebd., 52): „Unterwegs weiss ich von keiner Merkwürdigkeit zu sagen als dem Meissner Dom, einem überaus herrlichen Gebäude, seinem ältesten Theile nach aus der Zeit Heinrich des Finklers und Otto des Grossen. Die schlanken Pfeiler, aus welchen noch schlankere Säulen hervorspringen, von denen eine jede ein anders verziertes Capitälchen hat, der grosse Reichthum und die bewundernswürdige Zierlichkeit der Rosetten und andren Zierrathen, die Leichtigkeit und Freiheit des ganzen Gebäudes machen einen sehr lieblichen und heitern Eindruck und ganz den umgekehrten, den man nach einer falschen Ansicht gewöhnlich von gothischen Gebäuden erwartet.“ 1839 sieht er die soeben fertiggestellte, „in rein Gothischem Styl erbaute“ Mariahilfkirche in der Münchner Au „mit ihren herrlichen gemalten Glas-Fenstern“ und schreibt dazu (ebd., 220f.): „Diese Kirche ist eigentlich das Befriedigendste, was ich von Architektur in München gesehen habe – nur eigentlich ein bloßer Chor, wobei man fragt: Wo ist die Kirche?“

151 Dass Müller sogar mit Michelangelos David nicht viel anzufangen wusste, geht aus einem Brief aus Florenz vom 28.09.1839 hervor, in dem über die „colossalen Statuen von Michel-Angelo, Bandinelli u.s.w.“ vor dem Palazzo Vecchio schreibt, sie könnten „doch alle zusammen einer Antike vom zweiten oder dritten Range nicht das Wasser reichen“ (Kern, Lebensbild, 273). – Auch in Welckers Bonner Sammlung scheint es keine Abgüsse nach nachantiken Werken gegeben zu haben (zumindest 1827 laut Welcker, Kunstmuseum). Dagegen enthielt die Abguss-Sammlung der Universität Breslau bereits 1832 eine ganze Reihe von spätantiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Werken (Passow, Verzeichniß, 28–31).

152 Vgl. Middeldorf-Kosegarten, Fiorillo.

153 Vgl. Oesterley, Leben Raffaels.

154 Reiss, Carl Oesterley, 59.

Dass sich Müllers kunsthistorische Interessen und Aktivitäten ganz auf die Antike beschränkten, verband ihn mit den meisten anderen Archäologen seiner Zeit. Während führende Kunsthistoriker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie Franz Kugler und Karl Schnaase nicht davor zurückschreckten, in ihren universalhistorischen Darstellungen auch den antiken Kulturen und Kunstepochen breiten Raum zuzubilligen,<sup>155</sup> scheint es nur sehr selten vorgekommen zu sein, dass Archäologen sich auch mit nachantiker Kunst beschäftigten. Dies gilt auch für Müllers Nachfolger Hermann und Wieseler. Unter ihrer Ägide wuchs die Abguss-Sammlung zwar rasch an, aber es wurden ausschließlich antike Werke erworben.<sup>156</sup> Dass der „gothische“ Antikensaal 1844 wieder geräumt werden musste und die Abgüsse in das klassizistische Aulagebäude verbracht wurden, dürfte die beiden Sammlungsdirektoren daher nicht allzu sehr betrübt haben.

Umso gebotener erscheint es heute, 200 Jahre nach seiner Einrichtung, an diesen nicht nur für die Geschichte der Göttinger Universität und ihrer Sammlungen, sondern auch für die Fachentwicklung der Klassischen Archäologie insgesamt bedeutungsvollen Raum zu erinnern.

155 Karge, Kugler und Schnaase.

156 Erst 1860 erwarb Wieseler bei dem Bildhauer Schulz in Arolsen Abgüsse einer Reihe von Kleinbronzen aus der damaligen Fürstlich Waldeckischen Sammlung, unter denen auch einige Renaissance-Arbeiten waren (Fittschen, Verzeichnis, 186–188). Ob auch einige Abgüsse byzantinischer und karolingischer Elfenbeinreliefs (ebd., 185–186) bereits unter Wieseler in die Sammlung gelangten, ist bisher nicht geklärt.

## Literaturverzeichnis

- Thomas Appel, Göttinger Künstlerlexikon. Maler – Grafiker – Bildhauer – Architekten. Vom 14. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2022.
- Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Architektur und Städtebau des Klassizismus (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Städtische Galerie), hg. von Brigitte Baumstark, Joachim Kleinmanns und Ursula Merkel, Petersberg 2015.
- Christoph Becker-Schaum, Arnold Herrmann Ludwig Heeren. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtswissenschaft zwischen Aufklärung und Historismus, Frankfurt am Main u. a. 1993.
- Marianne Bergmann und Christian Freigang, Das Aula-Gebäude der Göttinger Universität. Athen im Königreich Hannover, München/Berlin 2006.
- Karl Heinz Bielefeld und Dietrich Wilhelm Grobe, Die Orgel der Universitätskirche, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 97–99, 109f.
- Christoph Boehringer, Die Sammlung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen unter Chr. G. Heyne, in: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne (1729–1812), Göttingen 1979, 100–115.
- Christoph Boehringer, Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung, in: Herbert Beck und Peter Cornelis Bol (Hg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Berlin 1981, 273–291.
- Christoph Boehringer, Über die Göttinger Sammlung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen, in: Dietrich Hoffmann und Kathrin Maack-Rheinländer (Hg.), „Ganz für das Studium angelegt“. Die Museen, Sammlungen und Gärten der Universität Göttingen, Göttingen 2001, 64–72.
- Ernst Brandes, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Universität Göttingen, Göttingen 1802.
- William M. Calder III und Renate Schlesier (Hg.), Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die antike Kultur, Hildesheim 1998.
- Catalogus praelectionum publice et privatim in Academia Georgia Augusta per aestatem MDCCLXVII a die inde XI. Maii habendarum, Göttingen 1767.
- Hermann Deckert und Hans Roggenkamp, Das alte Hannover, München/Berlin 1952.
- Wilhelm Dilthey, Rede zur Saecularfeier Otfried Müllers, Göttingen 1898.
- Hartmut Döhl, Bücher, Büsten und Skulpturen. Beobachtungen zur Ausstattung der Göttinger Universitätsbibliothek im 18. und 19. Jahrhundert, in: Bibliothek und Wissenschaft 36, 2003, 19–51.
- Martin Dönike, Altertumskundliches Wissen in Weimar, Berlin 2013.
- Reimer Eck, Vom Pädagogium zur Keimzelle von Universität und Bibliothek. Zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Pauliner-Klosters im 18. Jahrhundert, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 145–149.
- Wolfgang Ehrhardt, Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Friedrich Gottlieb Welcker und Otto Jahn, Opladen 1982.
- Klaus Fittschen, Vorwort, in: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne (1729–1812), Göttingen 1979, 5–7.
- Klaus Fittschen, Von Wieseler bis Thiersch (1839–1939). Hundert Jahre Klassische Archäologie in Göttingen, in: Carl Joachim Classen (Hg.), Die Klassische Altertumswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Eine Ringvorlesung zu ihrer Geschichte, Göttingen 1989, 78–97.
- Klaus Fittschen (Hg.), Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen, Göttingen 1990.
- Klaus Fittschen, Zur Geschichte der Göttinger Abgüßsammlung, in: Klaus Fittschen (Hg.), Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen, Göttingen 1990, 9–17.

- Klaus Fittschen, Karl Otfried Müller und die Archäologie, in: William M. Calder III und Renate Schlesier (Hg.), Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die antike Kultur, Hildesheim 1998, 187–216.
- Christian Freigang, Die Architektur, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 77–87, 102–106.
- Christian Freigang, Architektur und Städtebau in Göttingen von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis 1866, in: Ernst Böhme und Rudolf Vierhaus (Hg.), Göttingen, Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 2: Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648–1866), Göttingen 2002, 765–812.
- Christian Freigang, Das Neue Göttingen. Stilbewußtsein und historische Reflexion in der Architektur um 1800, in: Klaus Grubmüller (Hg.), 1050 Jahre Göttingen. Streiflichter auf die Göttinger Stadtgeschichte, Göttingen 2004, 113–137.
- Heinz Fuchs, Die Paulinerkirche als Teil der Universitätsbibliothek (19. und 20. Jahrhundert), in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 149–153, 164–169.
- Martin Gierl, Die Publikationsprofile Göttinger Professoren von 1750 bis 1830 (im Druck).
- Daniel Graepler, Der Parthenon in Göttingen. Karl Otfried Müller und die Erwerbung von Abgüssen der Elgin Marbles 1829/30, in: „Eine Welt allein ist nicht genug“. Großbritannien, Kurhannover und Göttingen 1714–1837 (Ausst.-Kat. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek), hg. von Elmar Mittler und Silke Glitsch, Göttingen 2005, 299–340.
- Daniel Graepler, „Die Kupfer sind erbärmlich“ – Die Reproduktion der Antike als quellenkritisches Problem im 18. Jahrhundert, in: Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit (Ausst.-Kat. Göttingen, Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse), hg. von Manfred Luchterhandt, Lisa Roemer, Johannes Bergemann und Daniel Graepler, Petersberg 2013, 115–132.
- Daniel Graepler, Antikenstudium für junge Herren von Stand. Zu Christian Gottlob Heynes archäologischer Lehrtätigkeit, in: Balbina Bähler und Heinz-Günther Nesselrath (Hg.), Christian Gottlob Heyne. Werk und Leistung nach zweihundert Jahren, Berlin 2014, 75–108.
- Daniel Graepler, „Mit Rücksicht auf Winkelmann, aber nicht nach Winkelmann“. Heynes Vorlesungen über die Archäologie, in: Franziska Bomski, Hellmut Theodor Seemann und Thorsten Valk (Hg.), Die Erfindung des Klassischen. Winkelmann-Lektüren in Weimar, Göttingen 2017, 31–52.
- Daniel Graepler, „Fürnissen“, bronzen oder weiß übersprühen? Göttinger Gipsabgüsse und die Geschichte ihrer Oberflächenbehandlung seit 1765, in: Daniel Graepler und Jorun Ruppel (Hg.), Weiß wie Gips? Die Behandlung der Oberflächen von Gipsabgüssen, Rahden 2019, 17–34.
- Daniel Graepler, „Was ist das ganze Museum, wenn keine Ordnung drinnen ist?“ Christian Wilhelm Büttners Münz- und Naturalienkabinett und die Ursprünge der Münzsammlung der Universität Göttingen, in: Katharina Martin, Martin Mulsow und Johannes Wienand (Hg.), Geschichte, Gegenwart und Zukunft der universitären Münzsammlungen im deutschsprachigen Raum, Göttingen 2024 (im Druck).
- Dietrich Wilhelm Grobe, Die sogenannte „Barock-Kanzel“, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 99–101.
- Karin Hahn, Der Passionsaltar des Hans Raphon, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 88–92.
- Arnold Hermann Ludwig Heeren, Christian Gottlob Heyne, biographisch dargestellt, Göttingen 1813.
- Heinrich Heine, Reisebilder, Erster Theil, Hamburg 1826.
- Christian Gottlob Heyne, Numi Familiarum Romanarum qui in Museo academico servantur, Commentatio prior/ altera/ tertia et nouissima, Göttingen 1777–1778, wieder abgedruckt in: ders., Opuscula academica collecta II, Göttingae 1787, 354–408.
- Nikolaus Himmelman, Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976.
- Lena Hoppe, Die Paulinerkirche, in: Jens Reiche und Christian Scholl (Hg.), Göttinger Kirchen des Mittelalters, Göttingen 2015, 302–335.
- Maike Kamp und Christian Scholl, Friedrich Weinbrenner: Entwürfe zum Umbau der Göttinger Paulinerkirche zur Universitätsbibliothek (1803), in: Gilly – Weinbrenner – Schinkel. Baukunst auf Papier zwischen Gotik

- und Klassizismus (Ausst.-Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität), hg. von Marion Hilliges und Christian Scholl, Göttingen 2016, 123–136.
- Henrik Karge, Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der ‚Allgemeinen Kunstgeschichte‘, in: Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller (Hg.), Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, Berlin 2010, pp. 83–104.
- Reinhard Kekulé, Das Leben Friedrich Gottlieb Welcker's. Nach seinen eignen Aufzeichnungen und Briefen, Leipzig 1880.
- Otto und Else Kern, Carl Otfried Müller. Lebensbild in Briefen an seine Eltern mit dem Tagebuch seiner italienisch-griechischen Reise, Berlin 1908.
- Conrad Johann Martin Langenbeck, *Novum Theatrum Anatomicum quod Gottingae est*, Göttingen 1829.
- Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit (Ausst.-Kat. Göttingen, Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse), hg. von Manfred Luchterhandt, Lisa Roemer, Johannes Bergemann und Daniel Graepler, Petersberg 2013.
- Élise Lehoux, *Mythologie de papier: Donner à voir l'Antiquité entre France et Allemagne (XVIIIe siècle–milieu du XIXe siècle)*, Dijon 2018.
- Suzanne Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton 1996.
- Jean-Luc Martinez, *La Vénus de Milo*, Paris 2022.
- Karl Marx, *Misère de la philosophie*, Paris/Bruxelles 1847.
- Berthold Michael, Die beiden Pädagogien im Paulinerkloster 1542–1545 und 1586–1734, in: Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994, 111–124.
- Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994, Göttingen 1997.
- Elmar Mittler (Hg.), 700 Jahre Paulinerkirche, vom Kloster zur Bibliothek, Göttingen 1994.
- Karl Otfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830, 2. Aufl. Breslau 1835, 3. Aufl. (hg. von Friedrich Gottlieb Welcker) Breslau 1848, Neudruck Stuttgart 1878. Franz. Ausg.: *Nouveau manuel complet d'archéologie ou Traité sur les antiquités grecques, étrusques, romaines, égyptiennes, indiennes, etc.*, 2 Bände, Paris 1841–1842. Ital. Ausg.: *Manuale di archeologia artistica. Trattato di architettura*, Napoli 1844–1845. Engl. Ausg.: *Ancient Art and its Remains; or, a Manual of the Archaeology of Art*, London 1850, 2. Aufl. London 1852.
- Karl Otfried Müller, *Denkmäler der alten Kunst. Gezeichnet und radirt von Carl Oesterley*, 2 Bde., Göttingen 1832–1856 (ab Lieferung 2,3 [1846] fortgesetzt von Friedrich Wieseler).
- Arnold Nöldeke, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, I.2: Stadt Hannover*, Hannover 1932.
- Carl Wilhelm Friedrich Oesterley, *Über das Leben Raffaels von Urbino. Die Göttinger Vorlesung aus dem Jahr 1841*, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Katja Mikolajczak und Michael Thimann, Göttingen 2019.
- August Ohage, *Der Traum von der Göttinger Bibliothek. Heines Harzreise von innen gelesen*, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 36, 2003, 53–70.
- Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura, Terzo libro*, Venezia 1581.
- [Franz Passow,] *Verzeichniß der antiken und modernen Bildwerke in Gyps auf dem Akademischen Museum für Alterthum und Kunst in Breslau*, Breslau 1832.
- Jens Reiche und Christian Scholl (Hg.), *Göttinger Kirchen des Mittelalters*, Göttingen 2015.
- Steven Reiss, *Carl Oesterley an der Universität Göttingen – Kustos der Kunstsammlung und Professor für Kunstgeschichte*, in: Carl Wilhelm Friedrich Oesterley, *Über das Leben Raffaels von Urbino. Die Göttinger Vorlesung aus dem Jahr 1841*, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Katja Mikolajczak und Michael Thiemann, Göttingen 2019, 49–65.

- Siegfried Reiter (Hg.), Carl Otfried Müller: Briefe aus einem Gelehrtenleben, 1797–1840, Berlin 1950.
- Friedrich Saalfeld, Geschichte der Universität Göttingen in dem Zeitraume von 1788 bis 1820, Hannover 1820.
- Georg Satzinger (Hg.), Das kurfürstliche Schloß in Bonn: Residenz der Kölner Erzbischöfe – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, München/Berlin 2007.
- Christian Scholl, Die Barfüßerkirche, in: Jens Reiche und Christian Scholl (Hg.), Göttinger Kirchen des Mittelalters, Göttingen 2015, 336–356.
- Charlotte Schreiter, Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2014, 108–133.
- Werner Seidel, Baugeschichte der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen 1734–1953, Göttingen 1953.
- Ellen Suchezky, Die Abguss-Sammlungen von Düsseldorf und Göttingen im 18. Jahrhundert. Zur Rezeption antiker Kunst zwischen Absolutismus und Aufklärung, Berlin/Boston, 2018, 174–225.
- Brita Thode, Die Göttinger Anatomie 1773–1828, Diss., Univ. Göttingen 1979.
- Johannes Tütken, Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta. Zur älteren Privatdozentur (1734 bis 1831), Teil 2: Biographische Materialien zu den Privatdozenten des Sommersemesters 1812, Göttingen 2005, 765–777.
- Wolfhart Unte und Helmut Rohlfing, Quellen für eine Biographie Karl Otfried Müllers (1797–1840). Bibliographie und Nachlaß, Hildesheim u. a. 1997.
- Friedrich Gottlieb Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn, Bonn 1827.
- Friedrich Wieseler, Die Sammlungen des archäologisch-numismatischen Instituts der Georg-Augusts-Universität. Ein museographischer Bericht, Göttingen 1859.
- Paul Zanker, Carl Otfried Müllers Haus in Göttingen: Zur Selbstdarstellung eines deutschen Professors um 1835, in: Göttinger Jahrbuch 36, 1988, 141–161.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 Göttingen, Städtisches Museum, Bildarchiv; Abb. 2 Reiche/Scholl, Göttinger Kirchen, 303; Abb. 3 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek; Abb. 4 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung; Abb. 5 Hannover, Historisches Museum; Abb. 6 © Bildarchiv Foto Marburg; Abb. 7 Privatbesitz (Foto Stephan Eckardt, Archäologisches Institut der Universität Göttingen); Abb. 8–9 Göttingen, Universitätsarchiv; Abb. 10 Karolin Kallina, 2023; Abb. 11 Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto Stephan Eckardt; Abb. 12 Hannover, Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege.



# BILDUNG UND VERMITTLUNG



Ulrike Müller-Hofstede

## **Geschmacksicherheit? Gustav Pazaureks Schrift „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“ (1912) und einige Aspekte zur Kitschverdammung bis 1925**

Zum Zeitpunkt der Publikation seines Buches „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“ (1912) [Abb. 1] war Gustav Pazaurek ein bekannter Museumsmann, Bildungsbürger und Verfasser von Theaterstücken für das deutsche Theater in Prag [Abb. 2].<sup>1</sup> Seine breiten Kenntnisse (in mehr als 900 Publikationen fassbar) alter und neuer Kunstgewerbeobjekte in mehreren Sparten, insbesondere Glas und Porzellan, machten ihn international bekannt.<sup>2</sup> Pazaurek war Mitglied des Werkbundes (1908–1928), der 1907 von Hermann Muthesius, Friedrich Naumann, Henry van de Velde und anderen gegründet wurde.<sup>3</sup> Der Werkbund zielte auf eine „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“.<sup>4</sup> Pazaurek wies sein Buch nicht explizit als Publikation des Werkbundes aus, dennoch ist es im Kontext der vom Bund geforderten „Erziehung“ zu sehen.<sup>5</sup> Geschichtskonstruktionen innerhalb der Geschmacks- und Kitschdiskussion wurden bisher weitgehend übersehen, diese zu verdeutlichen und die Frage nach dem Anspruch von Überzeitlichkeit und „Wahrheit“ der „ästhetischen Erziehung“ zu stellen, ist das Anliegen des folgenden Beitrags.

Pazaureks Buch dient dazu, den Paradigmenwechsel anschaulich zu machen, es dürfte als erste, analytische Kitschuntersuchung und als umfassender Versuch angesehen werden, das Bildungsbürgertum in über 400 Seiten und 200 Illustrationen zu belehren, wie „Regelverstöße“ gegen den „guten Geschmack“ im Kunstgewerbe vermieden werden sollten. Das Buch stellt auf mehreren hundert Seiten Einzelfragen von „Technik“, „Material“, „Schmuck“ dar, es ist deshalb keineswegs *nur* im engeren Sinn kunsthistorisch und an vermeintlich harmlosen Geschmacksfragen interessiert. Kunstgewerbe und Geschmack haben in dieser Zeit eine enorme wirtschaftliche und politische Bedeutung, die mit der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Identitätsbildung des Bildungsbürgertums, Pazaureks Adressat, zusammenhängt.<sup>6</sup> Dies dürfte gerade am Ende des Beitrags deutlich werden,

1 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack; Pazaurek promovierte in Prag an der deutschen Universität mit 23 Jahren über Karel Skreta, einen böhmischen Barockmaler. 1892 erhielt er die Leitung des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, heute Liberec. Im Jahr 1905 gelang es ihm, den Wettbewerb um die Leitung des Stuttgarter Gewerbemuseums zu gewinnen, eine Stelle, die er bis 1933, kurz vor seiner Pensionierung, bekleidete. Tvrzníková, Gustav Edmund Pazaurek, 2011, 28–59.

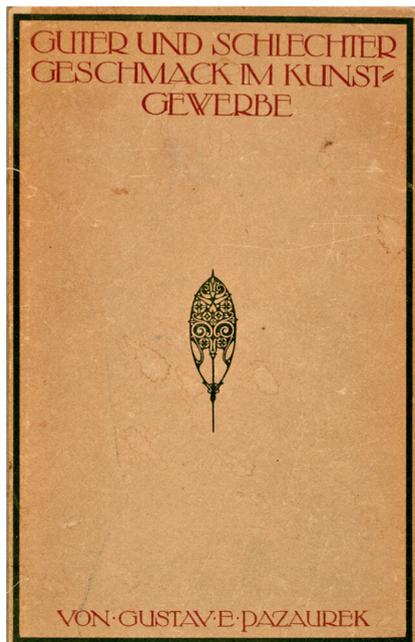
2 Tvrzníková, Gustav Edmund Pazaurek, 2011, mit einer ausführlichen Bibliografie von Gustav Pazaureks Schriften, 205–262.

3 Oechslin, Werkbundzeit; Jarzombek, The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, 7–19; Nerdinger, 100 Jahre deutscher Werkbund; Demand, Moralische Anstalten, 66; Kapsreiter, Von der „materiellen Veredelung“ hin zur „Durchgeistigung“, 279–294.

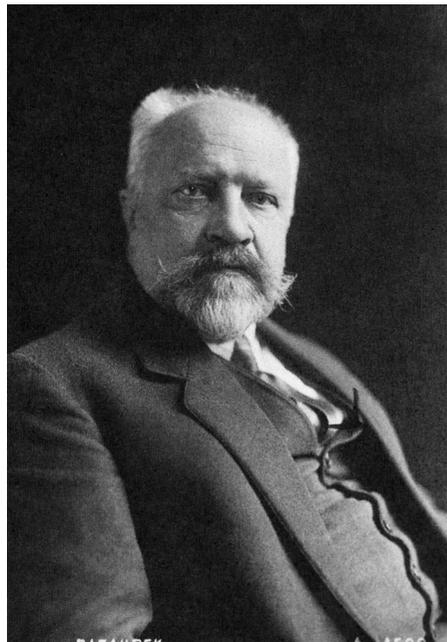
4 Kapsreiter, Von der „materiellen Veredelung“ hin zur „Durchgeistigung“, 27.

5 Schon in der Einleitung zitiert Pazaurek zum Thema der „Geschmackserziehung“ „das wahre Wort“ von Hermann Muthesius: „Nur in der Verallgemeinerung der Kunstbildung ist unser Heil zu suchen.“ Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 1.

6 Zum Bildungsbürgertum: Jarzombek, The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, 9.



**Abb. 1** Gustav Pazaurek, „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“, Stuttgart 1912, Cover



**Abb. 2** Gustav Pazaurek, Porträtfotografie

wo der Frage nachgegangen wird, was aus Pazaureks so erfolgreich aufgestellten Kriterien in der Rezeption der Geschmacks- und Kitschpublikationen wurde.

Gustav Pazaureks Buch von 1912 und sein Führer zur Stuttgarter Kitsch-Ausstellung „Geschmacksverirrungen“ (1907) sind in jüngerer Zeit zum Thema der Materialgerechtigkeit, vor allem in der Forschung und Diskussion zu Kitsch näher untersucht worden, unter anderem vom Werkbund Archiv Berlin und Imke Volkers.<sup>7</sup> Wie vor ihm schon Hans-Edwin Friedrich, kommt Thomas Küpper zuletzt das Verdienst zu, Parallelen von Ferdinand Avenarius' Flugschrift „Hausgreuel“ (Dürerbund 1909) und Gustav Pazaureks Begrifflichkeit und Beurteilung von Kitsch, wie die der „Täuschung“ „Anmaßung“ et cetera herausgearbeitet zu haben.<sup>8</sup> Wie eine „ästhetische Schulung des Auges“ bereits seit circa 1850 in der Tradition der Vereine im 19. Jahrhundert, des sogenannten „Kitschzeitalters“<sup>9</sup>, verankert ist, konnte von soziologischer Seite überzeugend Uta Karstein für Deutschland anhand der pädagogischen Bemühungen der zahlreichen Kunstgewerbevereine um „Geschmacksverbesserung“ darlegen: Christliche Kunst- und Altertumsvereine nahmen in vieler Hinsicht die ideologisch gefärbten Reformbestrebungen von Dürerbund und Werkbund vorweg. Bereits seit 1850 verfolgten die Vereine breitenwirksam nationale, wirtschaftliche, re-

- 7 Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*; Rottau, *Materialgerechtigkeit*, 63–68; Volkers, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, 77–88; Werkbund/Volkers, *Böse Dinge*, 15–30, Flagmeier, *Böse Begriffe?*, 31–42.
- 8 Friedrich, *Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses*, 47, 48, 52; zu Avenarius: Ebd.; Kratzsch, *Kunstwart und Dürerbund*, 216–217; Syndram, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis*, 80–98; Küpper, *Bewusst im Paradies*, 68–78; Dettmar/Küpper, *Kitsch. Texte und Theorien*, 56, 98, 116; zur Begriffsgeschichte und Semantik von „Kitsch“: Kliche, *Kitsch*, 272–288; Dettmar/Küpper, *Kitsch, Texte und Theorien*, 94–105; Friedrich, *Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses*, 35–59.
- 9 Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, (Titelseite), 6.

ligiöse und ästhetische Ziele, die in einer aktiv angestrebten „Geschmacksverbesserung“ des Kunstgewerbes umgesetzt werden konnten.<sup>10</sup> Die immense politische Bedeutung der Gattung hat Marc Jarzombek in einer scharfsichtigen und materialreichen Studie für die wilhelminische Ära untersucht.<sup>11</sup>

## I. Was bedeutet Kunstgewerbe um 1900?

Heute kaum mehr nachvollziehbar, maß man dem Kunstgewerbe eine enorme historische, kulturanthropologische, ästhetikgeschichtliche, wirtschaftliche und politische Bedeutung bei.<sup>12</sup> Nicht ohne Pathos formuliert Gottfried Semper 1860 folgende Argumente: 1. Das Kunstgewerbe sei eine archaische, „auf den Anfang der Menschheit“ zurückzuführende Gattung, es sei noch *vor* der Architektur entstanden und damit eine der ältesten Künste. 2. Es zeige „am klarsten“ Gesetze einer „praktischen Ästhetik“. Semper spricht damit konstante Funktionen des Gebrauchs an. Es habe auf diese Weise Modellcharakter für alle Künste.<sup>13</sup>

In Erinnerung zu rufen ist auch, was man eigentlich unter Kunstgewerbe verstand: Semper meinte 1860 damit die „Kunstindustrie“ und ebenfalls die „technischen“ und „tektonischen Künste“.<sup>14</sup> Dazu gehörte neben Waffen, Schmuck, Gewebe et cetera auch der „Hausrath“, also Dinge, die breite Käuferschichten ansprachen, und Gegenstände ganz neuer Techniken, wie Nähmaschinen und Lichtschalter. Deren unterschiedliche Gestaltung wurde ebenfalls in Zeitschriften des 19. Jahrhunderts unter dem Aspekt des „guten“ und „schlechten Geschmacks“ diskutiert. Mit diesen „technischen Künsten“, darunter dem „Hausrath“, seien – so die dominante Sichtweise – große wirtschaftliche Erfolge zu erringen, die aufgrund des internationalen Vergleichs mit anderen europäischen Nationen der Stärkung politischer Macht und des nationalen Gewichts eng verknüpft wurden.<sup>15</sup> So heißt es bei Friedrich Naumann in „Der Geist im Hausgestühl“ (1906), Kunstgewerbe sei im Dienst der Wirtschaft und Wirtschaft im Dienst des Vaterlandes und der deutschen Nation zu sehen.<sup>16</sup> Und Falke schrieb 1875, „man müsse diese Traditionen [...] retten oder

10 Karstein, *Eine Frage des Geschmacks?*, 161–190.

11 Jarzombek, *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“*, 7–19.

12 Payne, *From Ornament to Object*, 38–64; Oechslin, *Werkbundzeit*.

13 Semper, *Prolegomena*, VII–VIII: „[...] aber jene höheren Regionen der Kunst [Baukunst] bezeichnen nur die eine äusserste Grenze des zu behandelnden Gebietes, bei dessen Eintritt wir jenen einfacheren Werken der Kunst begegnen, an welchen diese sich am frühesten bethätigte, ich meine den Schmuck, die Waffen, die Gewebe, die Töpferwerke, der Hausrath, mit einem Wort die Kunstindustrie, oder was man auch die technischen Künste nennt. Auch diese sind in unserer Aufgabe, und zwar in erster Linie enthalten; – zunächst, weil die ästhetische Notwendigkeit, von der es sich handelt, gerade an diesem ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und fasslichsten hervortritt; zweitens weil sich an ihnen bereits ein gewissen Gesetzkodex der praktischen Ästhetik typisch festgestellt und formuliert hatte, *vor* der Erfindung der monumentalen Kunst, die von ihnen, wie gezeigt werden wird, eine bereits fertig Formensprache entlehnte, und auch in anderer ganz unmittelbarer Weise ihrem Einflusse gehorcht; drittens aber vornehmlichst, weil jene von der Kunstgelahrtheit so qualifizierten Kleinkünste der Einfluss unserer gegenwärtigen Volkserziehung und die Tendenz des Jahrhunderts am empfindlichsten trifft, und zur beabsichtigten Hebung des Kunstsinnes im Allgemeinen und mit ihr der Kunst, nichts mehr noththut als gerade auf dem Gebiete der technischen Künste diesen Gewalten entgegen zu wirken.“ Zu Semper: Oechslin, *Semper*, 77–177; Mundt, *Zur Theorie des Kunstgewerbes*, 317–337; Payne, *From Ornament to Object*, 38–64.

14 Semper, *Prolegomena*, VII.

15 Jarzombek, *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“*, 7–8.

16 Friedrich Naumann, *Der Geist im Hausgestühl*, zitiert nach: Oechslin, *Werkbundzeit*, 28.

für die moderne Kunstindustrie [...] verwerten.“<sup>17</sup> Mit „Hausrath“ wird aber auch deutlich, dass sich eine „ästhetische Erziehung des Volkes“ auf allen Gebieten ankündigte, die später Ferdinand Avenarius in der von ihm gegründeten Zeitschrift „Kunstwart“ forderte.<sup>18</sup> Kunstgewerbe war nicht nur eine von den vier Hauptkünsten (neben Malerei, Skulptur und Architektur), sondern *die* zentrale Gattung, in der die Trennung von Kunst und alltäglichem Leben aufgehoben werden sollte. Gerade deshalb war es möglich, Patriotismus und Nationalisierungsbestrebungen mit dem Kunstgewerbe breitenwirksam zu verknüpfen.

## II. Geschmack formt Epochen. Von Wandel, Wahrheit und Hoffnung

Damit sind erst wenige allgemeine und begriffliche Voraussetzungen für Pazaureks Schrift von 1912 benannt. Findet sich in der Forschung bereits eine nahsichtige Aufmerksamkeit für die Kategorien, die der Autor zur geschmacklichen Beurteilung des Kunstgewerbes beizustellen gedachte, so wurde bisher kaum die von Jacob Falke (1866) gezielt eingesetzte „Unschärfe“ des Geschmacksbegriffs untersucht.<sup>19</sup> Sie weicht von der präziser zu fassenden, auf individuelle Vorlieben von Personen beschränkten Wortverwendung ab und dient historischen Ausdehnungen und Instrumentalisierungsmöglichkeiten. Folgendes ist hervorzuheben: Die kaum beachtete Auswahl der Beispiele, die Pazaurek hinzuzieht, ist Teil eines Wissens, das er bei seiner bildungsbürgerlichen Leserschaft voraussetzt. Es handelt sich um ein stark erweitertes, „unscharfes“ Geschmacksnarrativ, welches eine Geschichte der Kunst und deren „Wandel“ der Epochen prägte. Es war immer noch verbunden mit einer jahrhundertealten kunstgeschichtlichen Betrachtung, der zufolge sich Kunstepochen nach einem zyklischen Prinzip von Aufstieg, Blüte und Verfall entwickelten. Jakob Falke und sein Traktat „Vom modernen Geschmack im Kunstgewerbe“ von 1866 soll hier stellvertretend genannt werden. Falke berichtet – auf alle Künste bezogen – von der „Verwirrung und Entartung [...] am Ausgang des Mittelalters“, aber auch vom „Erwachen der Renaissance“ in Italien, wo sich der Geschmack wieder erholt habe.<sup>20</sup>

Gleichsam als Meilenstein und zugleich Tiefpunkt der historischen Entwicklung galt für viele Autoren von Semper bis Muthesius die Weltausstellung in London 1851. Mit ihr wurde ein „trostloser Zustand“ des deutschen Kunstgewerbes konstatiert, wo „das Elend in seiner vollen Größe vor Augen stand.“<sup>21</sup> Der Schock führte einerseits zu einer langanhaltenden Frustration, die vor allem den „Eklekticismus“ betraf. Jakob Falke erinnert sich 1866: „[...] man erkannte nicht nur den Mangel an Einheit und Originalität, die charakterlose Mannigfaltigkeit der Imitationen, die Verwirrung und Vermischung der Stile, sondern man sah auch, dass in aller industriellen Thätigkeit überhaupt das Kunstgefühl zugrunde gegangen war [...], dass man überhaupt gar nicht mehr wisse, was *schön* sei, was nur *Wirkung* mache.“<sup>22</sup> Man sah in Deutschland ein verlorengegangenes künstlerisches Po-

17 Falke, Das Kunstgewerbe, 41, zitiert nach: Oechslin, Werkbundzeit, 28.

18 Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund, 216–217; Syndram, Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis, 80–98.

19 Falke, Vom modernen Geschmack, 378.

20 Ebd.

21 Ebd., 380.

22 Ebd. Pazaurek wird ebenso wie Falke die „Imitationen“ beklagen, als Beispiel nennt er die Tatsache, dass das Buch von Sigmund Lehner, Die Imitationen. Anleitung von Natur und Kunstprodukten, Wien 1893, bereits 1912 die dritte Auflage erlebte. (Eine vierte, erweiterte Auflage erfolgte 1926), Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 12.

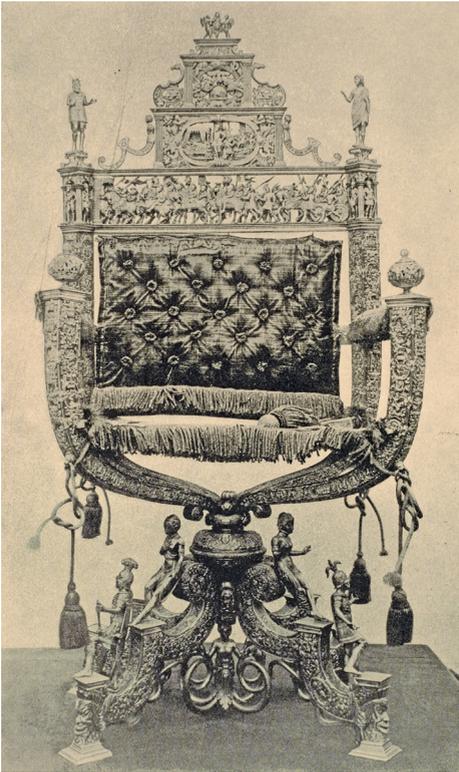


Abb. 3 Thomas Rucker, Geschnittener Eisenstuhl, 1574, Besitz des Earl of Radnor, Longford Castle



Abb. 4 Fauteuil, um 1860, Holz, Glasperlenstickerei, in Privatbesitz

tential und kam zur Erkenntnis, im Wandel der Epochen an einem Tief angelangt zu sein. Andererseits bedingte der auf Rettung fixierte Blick auf jeglichen Wechsel, den man in der Vergangenheit und im internationalen Vergleich staunend in England beobachtete, eine wachsende Hoffnung auf „originelle Fortbildung“ eines neuen Stils für die Gegenwart. Mit einem geblähten Geschmacksbegriff nahm man bewusst unscharfe Konturen in Kauf. Er wurde als Anzeiger eines Wandels angesehen, der *alle* Übergänge in Kunst und Kultur, in Vergangenheit und Gegenwart und „*alle* Äußerungen des geistigen und des Culturlebens“ erfasste.<sup>23</sup> Quasi sui generis markierte „Geschmack“ Wandel und Mannigfaltigkeit und avancierte bereits ab 1860 zu einer Art Objektivität und Wahrheit verbreitenden Metakategorie. Mit ihr versprach man sich einerseits Autorität und Urteil, also Aspekte von Festigkeit, Sicherheit und Orientierung, andererseits einen mobilen Rahmen, der jedes noch so seltsame Phänomen umschloss. Zur „Veredelung des Geschmacks“ des in Verruf geratenen deutschen Kunstgewerbes beizutragen, fungierte schon 1866 pathetisch als „würdige“, spätestens 1912 als „vornehme Kulturaufgabe“, mit der sich wirtschaftliche und nationale Interessen von Adel *und* Bildungsbürgertum verbanden.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ebd., 387.

<sup>24</sup> Ebd.; Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, Vorwort. Zur Förderung des „guten Geschmacks“ von Adel und Bürgertum: Jarzombek, The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, 9.



**Abb. 5** Deckenmedaillons, Fürstenporträt, Wappen, Haus zur Gemse, Freiburg, ca. 1680. Aufgeweichtes, geknetetes Papier, Schweizer Landesmuseum, Zürich

### III. Pazaureks Vorgehen – geschichtsfreie Kategorien für Gegenwart und Zukunft

Pazaurek verzichtet in seinem Buch auf eine historische Einbettung seiner Kunstobjekte, setzt aber das krude historische Geschmacksnarrativ, wie es Falke 1866 formuliert hatte, voraus. Seine Beispiele wirken nun wie aus verschiedenen Epochen und funktionalen Kontexten gelöste Ausschnitte. So findet sich der kunstvoll geschnittene Eisenstuhl für Rudolf II. von 1574 zusammen mit einem mit Glasperlen besticktem Fauteuil von 1860 im selben Kapitel über „Vergewaltigungen des Materials“ [Abb. 3 und 4].<sup>25</sup> Nicht mehr die ehrwürdige Vergangenheit sollte den neuen Zusammenhalt der Objekte als Konglomerat legitimieren, sondern die vermeintliche Überzeitlichkeit, in Wirklichkeit gab es aber nur eine Bindung an die Gegenwart von 1912. Der Autor unterwirft seine Beispiele einem allgemeingültig gedachten System, das Geschmack geschichtsfrei, mit einer neuen Ordnung beurteilt. Weder die Modernität noch das letztlich sehr klare subjektive Vorgehen des Verfassers wird thematisiert. Im Gegenteil, Pazaurek glaubte, objektive Kriterien wie die „Materialfragen“, „Zweckform und Technik“, „Kunstform und Schmuck“, „Funktion“ (eng gefasst) und „Kitsch“ für alle Zeiten gefunden zu haben. Sie sollten der Leserschaft eine Art Geländer an die Hand geben, um deren Urteilsfähigkeit für „Regelverstöße“ zu schulen.<sup>26</sup> Seine akribische Auseinandersetzung mit den überflutenden Details der Kunstgewerbeobjekte und deren mehr als 20 Untergattungen und weiteren Filiationen ist der groß angelegte Versuch, ein breites und zugleich vielgestaltiges Konzept einer tragfähigen Basis zur Beurteilung zu finden. Daher mutete er seiner Leserschaft auf fast 400 Seiten nicht weniger als 50 (!) Kategorien zur Geschmacksorientierung zu, die mit Erläuterungen begründet wurden. Unter „Materialfragen“ subsummierte er beispielsweise: „Schlechtes

<sup>25</sup> Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 52–67.

<sup>26</sup> Ebd., 15.

und verdorbenes Material, wunderliche Materiale, Pimpeleien [gleichzusetzen mit verderblichen Materialien wie Papier et cetera] und Ausstellungs-Pimpeleien“ [Abb. 5].<sup>27</sup>

Pazaureks Texte sind mit mehr als 200 Illustrationen bebildert. Dabei ging es ihm um mehr als eine „Schulung des Auges“, die bis dahin weit verbreitet war und zur „Kultur des Sichtbaren“ gehörte.<sup>28</sup> Es handelt sich dabei um jene höchst manipulative, plakative Methode der Gegenüberstellung von zwei Fotos, kurz: „gutes und schlechtes Beispiel“ genannt, wie sie nicht nur Dürerbund- und Heimatschutzvertreter und Pazaurek selbst praktiziert hatten, sondern sogar Franz Marc und Wassily Kandinsky im Almanach „Der Blaue Reiter“ 1912 mit der Konfrontation von zwei konträren Beispielen, um so vermeintlich visuelle Evidenz zu erzeugen.<sup>29</sup>

Pazaurek gab dieses Vorgehen bewusst auf, er empfand es als oft nicht passend in der Wahl der Objekte und als zu populär. Gleichwohl lobte er die „bahnbrechende Bedeutung“, die Ferdinand Avenarius, Paul Schumann oder Paul Schultze-Naumburg „in rastloser Arbeit“ mit der „dankbaren Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel“ vorangebracht hätten.<sup>30</sup> Pazaurek zufolge *musste* mit den aufgestellten Grundsätzen der „schlechte Geschmack“ unablässig neu auftretender Techniken und künstlerischer Objekte abgewehrt und der „gute“ für die Zukunft gerettet werden. Er beruft sich deshalb auch auf weitere „tüchtige Geschmackspioniere“ wie Robert Breuer, Joseph Buschmann, Friedrich Deneken, Alexander von Gleichen-Rußwurm, Ernst Jaffé, Alfred Lichtwark, Karl-Ernst Osthaus, Paul Johannes Rée und Theodor Volbehr.<sup>31</sup>

Der Adressat des Buches von 1912 ist zweifellos das gehobene Bildungsbürgertum, da Pazaurek glaubte, dass die „grosse Masse“ für die Geschmackskultur nicht zu gewinnen war.<sup>32</sup> Er nahm in Kauf, dass sich der eine oder andere Leser seines Adressatenkreises der „kompakten Majorität von Kunst-Analphabeten“ zurechnen musste.<sup>33</sup> Diese Mehrheit „in höchsten sozialen Stellungen“ und „versehen mit materiellen Reichtümern“ gehörte auch zum Bürgertum, obgleich zu Kreisen, die, fern von Bildung, gesellschaftlich aufgestiegen waren.

27 Ebd., 39–48. Unter „Pimpeleien“ verstand Pazaurek noch präziser: „Nicht nur minderwertiges Material, sondern geradezu auch wertlose Abfallstoffe mit Mühe so zusammenstellen oder zu verarbeiten, dass die Ergebnisse in einiger Entfernung für kunstgewerbliche Arbeiten gehalten werden könnten.“ Ebd., 39. Pazaureks Äußerungen zu den „Pimpeleien“ stehen in grösserem Zusammenhang mit seiner Kritik an jeglicher Materialnachahmung. Ebenso wie schon Falke die „Imitationen“ beklagte, empört sich Pazaurek, dass das Buch von Sigmund Lehner, *Imitationen. Anleitung zur Nachahmung von Natur- und Kunstprodukten*, Wien, 1893, bereits ein dritte Auflage erlebte. (Eine vierte, erweiterte erfolgte 1926), Ebd., 12.

28 Jarzombek, *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“*, zum Bildungsbürgertum, 9.

29 Bushart, *Logische Schlüsse des Auges*, 547–597, zu Schultze-Naumburgs Kulturarbeiten, 549–556, zum *Blauen Reiter*: 586–592.

30 Pazaurek, *Vom guten und schlechten Geschmack*, 10; Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*, 7.

31 Ebd. 10. Die genannten Autoren schrieben nicht unbedingt Abhandlungen zum Geschmack, wie Pazaureks Äußerungen vermuten lassen. Er kannte sie durch positive Besprechungen in Fachblättern und aus der Tagespresse, da seine Ausstellung „Geschmacksverirrungen“, am 11.2.1909 eröffnet wurde. [https://de.wikisource.org/wiki/Geschmacksverirrungen\\_im\\_Kunstgewerbe](https://de.wikisource.org/wiki/Geschmacksverirrungen_im_Kunstgewerbe), 8, 31.05.2024. Ausführlich setzte sich Pazaurek mit folgenden Autoren auseinander: Moritz Dreger, Alexander von Gleichen-Russwurm, Konrad Lange, Joseph Lux, Richard von Schaukal, Hermann Muthesius und William Morris.

32 Jarzombek wies auf das immer wohlhabendere Bürgertum hin, aus der Sicht von Muthesius und dem Verband des deutschen Kunstgewerbes galt es, dieses zur „neuen kulturellen Aufgabe“ zu erziehen, da „die zahlreichen Bedrohungen für die soziale Stabilität Deutschlands gemildert werden könnten“. Jarzombek, *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“*, 8.

33 Pazaurek, *Vom guten und schlechten Geschmack*, 6.



**Abb. 6** Schuhcremedose, Heldencreme im Reichsfarben-dekor, 1915, Pazaurek-Sammlung, Stuttgart

#### IV. Von Regelverstößen, Kitschverdammung und Patriotismus

Waren mit der Arbeit an der Geschmackskultur Abgrenzungslinien zu unteren sozialen Schichten grundsätzlich schon Tradition, sind nun neue Distinktionseffekte *innerhalb* des Bürgertums von Gebildeten zu Ungebildeten mit Wohlstand und Kapital zu verzeichnen. Als Pazaurek 1905 die Leitung des Kunstgewerbes am Stuttgarter Gewerbemuseum übernahm, das der „Förderung des Geschmacks dienen sollte“, beschäftigte ihn, wie er dem Publikum ein „feineres künstlerisches Empfinden“ beibringen könnte.<sup>34</sup> 1909 eröffnet er deshalb seine Dauerausstellung „Geschmacksverirrungen“. In einem eigenen Raum ordnete er verschiedene Kitscharten („Devotionalienkitsch“, „Hurrakitsch“ et cetera) an [Abb. 6], um den Besuchern dezidiert den sogenannten „Kitsch“ in Abgrenzung zum qualitativollen Kunstgewerbe vor Augen zu führen. Die „Verfehlungen“ wurden schon 1909 in die drei ähnlichen Oberkategorien wie später 1912 geordnet. Einem kleinen Führer, der unillustriert blieb, waren zu diesen „Geschmacksverirrungen“ einige Erläuterungen vorangestellt.<sup>35</sup> Hatte Semper noch bewusst von „allgemeinem Volksunterricht“ im Sinne eines humanistischen Bildungsideals gesprochen, verstand sich Pazaurek wohl als „mahnende und warnende Stimme der Auserwählten und Verantwortlichen“, wie er es 1899 im „Kunstwart“ formulierte, denn als Direktor der Abteilung wollte er in der Systematisierung seiner Ausstellung über „Geschmacksverirrungen“, das Publikum pädagogisch in der Beurteilung von Kunst beeinflussen.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*, 6.

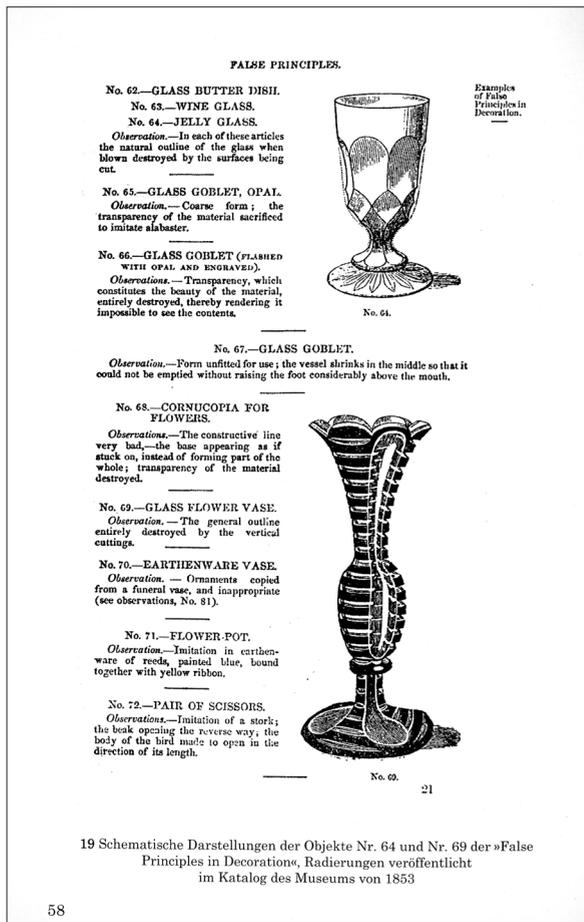
<sup>35</sup> Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*, 3-8.

<sup>36</sup> Pazaurek, zitiert nach Volkers, *Geschmacksverirrungen*, 77-78, 80-81.

Konkrete Vorbilder für diese Ausstellungsart gab es schon in England.<sup>37</sup> 1852 wurde im Museum of Manufactures im Marlborough House (Vorgänger des heutigen Victoria and Albert Museums), eine sogenannter „Chamber of horror“ mit 84 abschreckenden Beispielen eingerichtet. Man veröffentlichte dazu einen „Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Department of Practical Art“ mit illustrierenden Radierungen zu Beispielen von „false principles.“<sup>38</sup> [Abb. 7] Die englischen Fabrikanten protestierten dagegen und erwirkten schon nach wenigen Monaten einen Abbau der Ausstellung, weil sie für ihre Produktion einen Rückschlag befürchteten. Dagegen überdauerte Pazaureks Ausstellung 24 Jahre, sie wurde 1933 abgebaut, die Gründe dafür sind nicht bekannt.

Auch wenn Pazaurek Kritik für seine Ausstellung ertete, stimmten ihm viele zu, sogar im Ausland war ein positives Echo zu verzeichnen. So schreibt Pazaurek, dass in Amsterdam dieselbe Einrichtung, „genau nach unserem System mit wörtlicher Übersetzung des ‚Führers‘ [ohne Quellenangabe] vorgeführt wurde“.<sup>39</sup> So war es ihm ein Ansporn, wenige Jahre später eine umfangreiche Publikation zu verfassen, die den guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe thematisieren sollte.

Erneut widmete Pazaurek dem Kitsch ein eigenes Kapitel am Ende des hier besprochenen Buches mit weiteren Unterkategorien wie „Geschenkkitsch“ und „Souvenirkitsch“ [Abb. 8]. Kitsch bedeutete für ihn „geschmackloser Massenschund“, der der künstlerischen „geistigen Arbeit“ entgegengesetzt sei.<sup>40</sup> Wie schon die Forschung hervorhob, wurden dem Phänomen „Kitsch“ Scharlatanerie, Krankheit, Unkultiviertheit, Sentimentalität und Süß-



**Abb. 7** „Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Department of Practical Art“, „false principles“, Radierungen, 1852, S. 21

37 Ebd., 80; Rottau, Materialgerechtigkeit, 68.

38 Rottau, Materialgerechtigkeit, 53–62.

39 Ausführlich dazu Volkers in: Werkbund und Volkers, Böse Dinge, 175–200 mit einem Wiederabdruck der Einführung von Pazaurek im Katalog „Geschmacksverirrungen“ und einem Anhang der unterschiedlichen Stimmen zu Pazaureks Ausstellung und seiner eigenen Stellungnahme im Rückblick 1934, 193–200.

40 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 349.

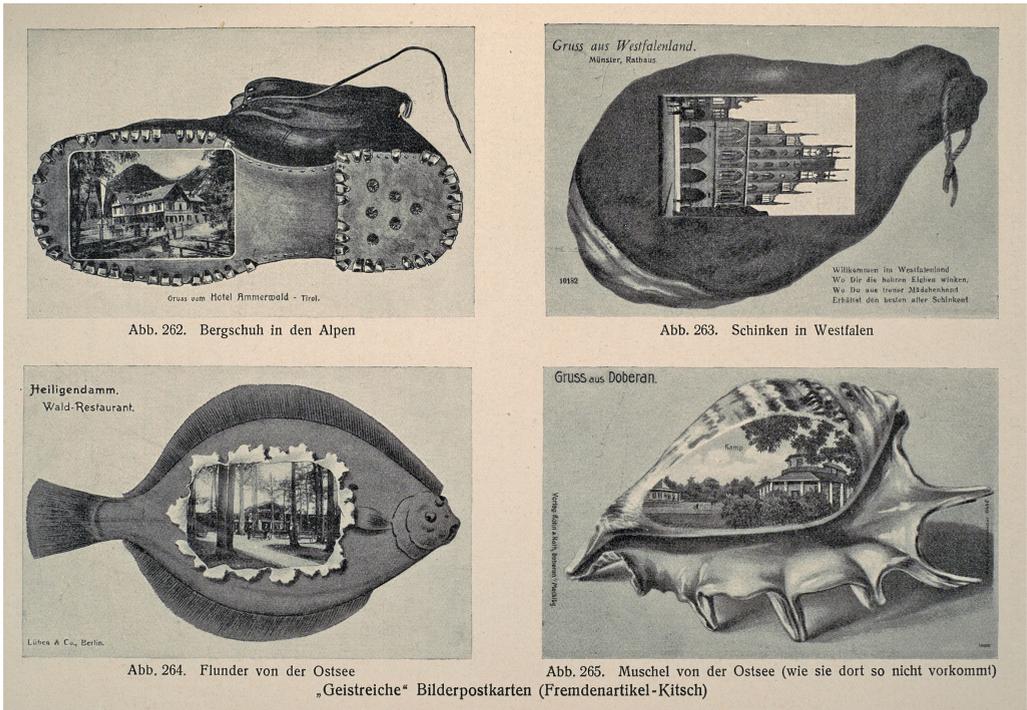


Abb. 8 Souvenirartikel

lichkeit zugeordnet.<sup>41</sup> Hatten Objekte wie der Eisenstuhl für Rudolf II. nur einen oder zwei „Regelverstöße“ an den Tag gelegt, sollten jetzt Dinge Techniken, Materialien und Dekore zeigen, die in toto zu verurteilen und zu verdammen waren. In dieser totalen Verdammung dürfte die Abgrenzung vom „Kitsch“ zum „schlechten Geschmack“ liegen, die Pazaurek ansonsten dem Publikum gar nicht verdeutlicht. Kitsch setze lediglich auf billige Effekte. Im Kitsch-Kapitel wird vom Autor weniger der Käufer und Rezipient von Kitsch angesprochen. Es geht ihm um den „Fabrikherrn“, der als Verursacher des allseitig beklagten Dilemmas galt, die wachsende Flut von „Schundware“ unablässig zu vergrößern, der „unmoralisch“ in Kauf nehme, diese vermehrt zu produzieren, um sein Kapital zu vergrößern.<sup>42</sup>

Am Ende kann betont werden, dass die „Geschmackserziehung“ bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck eines wirtschaftlich und ästhetisch bedingten Niedergangs des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie in Deutschland begann. Hatte Jakob Falke noch 1866 die Internationalität und den Vergleich mit dem bewunderten England im Blick, werden die Töne nach 1900 deutlich nationaler, häufig in Verbindung mit wirtschaftlichen Erfolgen.

Auch Hermann Muthesius sprach in seiner Werkbundrede „Wo stehen wir?“ 1911 dezidiert das Bildungsbürgertum an, das für Deutschland wichtig sei: „Sollte es gelingen, die gesamte Schicht der deutschen Gebildeten, vor allem unsere reichen Privatleute von der Notwendigkeit der geläuterten Form zu überzeugen, so wäre ein weiterer großer Schritt

41 Karstein, Wider die „entadeltete Kunst“ der Industrie, 88.

42 Ebd., 355.

in Deutschland getan. Der Reichtum hat für den Fortschritt der Welt keinen Sinn, wenn er nur materielle Vorteile häuft. [...] Nur wenn jeder im Volke völlig instinktiv sich in der Deckung seiner Bedürfnisse der besten Form bedient, nur dann werden wir als Volk auf ein Niveau des Geschmacks gelangen können, das des sonstigen vorwärts gerichteten Strebens Deutschlands würdig ist.“<sup>43</sup>

Internationalität ist für Gustav Pazaurek kein Thema, das zu Qualitätsverbesserung beitragen könnte (und in seiner Schrift von 1912 erwähnt er nur William Morris), noch irgendein anderes Land. Nationalität spielt für ihn indirekt eine Rolle, da er sich gegen die Franzosen abgrenzt, besonders in späteren Schriften und Äußerungen geht er dezidiert gegen Italien und Frankreich vor [Abb. 9].<sup>44</sup>

Seine breiten Interessen für das Kunstgewerbe lassen Pazaurek vermeintlich objektive Kriterien einer Geschmacksverbesserung darlegen. Er selbst verortet sich im Vorwort seines Buches im Gedankengut der

Reformbünde und deren Bestrebungen zur „Geschmacksveredelung“.<sup>45</sup> Erst 1914, in einer von ihm verfassten politischen Flugschrift aus der Reihe „Der Deutsche Krieg: Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk“ finden sich eindeutig patriotische und nationalistische Töne („gegen eine Welt von Feinden haben wir jetzt unsere Kulturgüter zu vertheidigen“).



Abb. 9 Titelseite, Flugschrift, in Privatbesitz

## V. Pazaureks Austritt aus dem Werkbund

Pazaurek tritt 1928 aus dem Werkbund aus. Ob ihm nahegelegt wurde auszutreten oder ob er selbst die Mitgliedschaft beenden wollte, ist unbekannt. Die Gründe dafür sind noch nicht untersucht worden. Mehrere mögliche Motive für den Austritt sind zu vermuten: Als Fachmann für das wichtige Kunstgewerbe fühlte sich Pazaurek möglicherweise zurückgesetzt,

43 Muthesius, Wo stehen wir?, 9.

44 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 303, zu William Morris mehrfach: 311, 336, 346; Pazaurek, Patriotismus, 12 (zum Hurrakitsch): „[...] in anderen Ländern war es aber um kein Härchen besser. Man braucht nur den noch jüngeren französisch-russischen Verbrüderungskitsch zu betrachten, der in einem Vorraume des sonst so inhaltsreichen Altertums museums von Moskau jedem Besucher zuerst in die Augen fällt. Das ganze Kunsthandwerk [...] – in den nichtdeutschen Ländern noch lange darüber hinaus, zum größten Teil bis in unsere Tage – ist die am wenigsten erfreuliche Epoche in der ganzen Kunstgeschichte [...]“

45 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 10.

denn allmählich vollzieht sich ein Wechsel vom Kunstgewerbe zur Architektur als Leitgattung. Schon 1908 beschreibt Muthesius den Wandel der Kunstgewerbebewegung in eine „Kulturbewegung“ und „häusliche Baukunst“, wenn er schreibt: „Die anfänglich kunstgewerbliche Bewegung ist zu einer Architekturbewegung geworden, und dadurch hat sich ihre Bedeutung unendlich erweitert. [...] Wir haben eine ausgesprochene Bewegung der häuslichen Baukunst, mit der der Lebensnerv des ganzen Volkes berührt ist. Und so kann man noch weitergehen und sagen, die Kunstbewegung ist zu einer Kulturbewegung im weitesten Sinne des Wortes geworden, die unsere Sitten des Wohnens, des Umgangs, der Geselligkeit beeinflusst.“<sup>46</sup> Und 1911 in seiner Rede „Wo stehen wir?“ heißt es verkürzt sogar: „[...] ‚Vom Sofakissen zum Städtebau‘, so ließe sich der Weg, den die kunstgewerblich-architektonische Bewegung der letzten 15 Jahre zurückgelegt hat, kennzeichnen.“<sup>47</sup> Für ein Motiv, aus dem Werkbund auszutreten, dürfte anzuführen sein, dass Pazaureks Kriterien für den guten Geschmack vermutlich nicht mehr beachtet wurden. In seinem Buch und im fördernden Umgang mit jungen Kunstgewerbekünstlern hatte er nicht nur die Technik, Funktion und das Material bedacht, sondern auch den „richtigen“ Schmuck. So musste er 1924 erleben, wie ausgerechnet der Werkbund in Stuttgart die Wanderausstellung „Die Form ohne Ornament“ eröffnete, eine Schau, die ein Pathos der „neuen Formgebung“ proklamierte und erstmals unter radikalem Verzicht auf Dekor industrielles Kunstgewerbe ausstellte.<sup>48</sup> Ein dritter Grund könnte wohl den entscheidenden Ausschlag gegeben haben, den Bund zu verlassen. Denn ein Zitat zu Willi Baumeister kann Pazaureks Abgrenzung vom Werkbund schon zu Beginn der 1920er Jahre verdeutlichen. Pazaurek schreibt 1922 anlässlich seines Artikels „Zur Jugend auf der Werkbundaussstellung in Stuttgart“, der Werkbund habe unverständlicherweise Willi Baumeister einen eigenen Raum mit seinen „chaotischen Kombinationen von Relief und Malerei [...] und darüber hinaus auch in Wandbehängen sein merkwürdiges, auf französische und italienische Motive zurückgreifendes System rätselhafter Formen“ überlassen. „So erkennt man noch immer nicht den zwingenden Grund, solche Schöpfungen, die auch von Nicht-Idioten nicht für Kunstwerke angesehen werden, in den Rahmen der Werkbund-Ausstellung aufzunehmen.“<sup>49</sup>

## VI. Bröckelnde Ordnungen. Pazaureks Konzept wird in Frage gestellt

Die Moderne, wie sie die Franzosen – vor allem in Bildern – vertraten, war für Pazaurek nicht mit seinem künstlerischen Verständnis vereinbar. Er beschränkte sich auf die Förderungen zeitgenössischer, deutscher und österreichischer Künstlerinnen und Künstler in verschiedenen Sparten des Kunstgewerbes, lehnte allerdings auch hier radikale Konzepte der Moderne ab.<sup>50</sup> Schon 1912 bezeichnet er Paul Gauguin und Henri Matisse als „Schmierer ärgster Sorte“. Seine Polemik nimmt sogar am Ende seines Lebens noch einmal Fahrt

46 Muthesius, *Wirtschaftsformen*, 5,6.

47 Muthesius, *Wo stehen wir?*, 4; Muthesius, *Wirtschaftsformen*, 5.

48 *Form ohne Ornament*, 5–7; Rezepa-Zabel „Form ohne Ornament“, 94–97.

49 Pazaurek, zitiert nach: Baumeister, *Dokumente, Texte*, 37 (freundlicher Hinweis von Magdalena Bushart).

50 Pazaurek förderte insbesondere den böhmischen Glaskünstler Wilhelm von Eiff, aber auch Nelly Brabetz, die sich in der Kunst der Spitzentechnik hervortat, und viele andere zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, dazu: Tvřzníková, Gustav Edmund Pazaurek, 24, 25, 28. Willi Baumeister vertrat diese Art von radikal moderner Kunst im Kunstgewerbe, die Pazaurek ablehnte; Pazaurek zeigte sich bei der Wahl der Materialien moderner und offener. Der Verwendung von Eisenguß und Zelluloid stand er positiv gegenüber, Pazaurek, *Vom guten und schlechten Geschmack*, 17.

auf, wenn er 1933 hofft, dass „die jetzige Regierung, [gemeint sind die Nationalsozialisten] [...] im Museum [...] weiterhin die menschlichen Schwächen [seine Sammlung von sogenannten „Geschmacksverirrungen“] in charakteristischer Auslese und klarer Einteilung“ vorführen wird.<sup>51</sup> Pazaureks System, guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe zu beurteilen, hat sich nicht durchgesetzt, vermutlich, weil es zu vielgestaltig war.

Auf das plakative, erzieherisch gedachte Konzept der Ausstellung von 1909, einen Raum mit „Massenschund/Kitsch“ einzurichten, wie es auch am englischen Beispiel von 1852 studiert werden konnte, in Amsterdam noch 1909 sofort Nachfolge gefunden hat, griffen die Nationalsozialisten möglicherweise zurück, als diese ab 1933 mit ihren „Horrorkabinetten“ an vielen deutschen Museen ausschließlich sogenannte „Entartete Kunst“, also diffamierte Moderne, zeigten. Wie Pazaurek darüber dachte, ist bisher noch nicht untersucht worden. Er zog sich 1933, zwei Jahre vor seinem Tod, verfrüht und verärgert aus der Museumsarbeit zurück. Seine Kitschausstellung hatte man gegen seinen Willen aufgelöst.<sup>52</sup> Wie die Debatte darüber im Detail aussah, wissen wir nicht. Allerdings dürften über die Haltung Hermann Gretschs, Pazaureks Nachfolger in Stuttgart und Leiter des Werkbunds, zum Kitsch einige Gegenargumente zu rekonstruieren sein. Dessen Äußerungen könnten Pazaureks Idee der „Geschmacksverirrungen“ diametral entgegengestanden haben. Gretsch konstatierte: „Zum Kitsch werden solche Sachen erst, wenn Tante Klara sie auf die Kommode aufstellt.“<sup>53</sup> Damit generierte Kitsch sich nicht mehr aus der Gestaltung des Objekts selbst, sondern erhielt seinen Effekt erst aus der Umgebung. Möglicherweise handelt es sich um jenen „Kitschkollaps“ dieses Jahrzehnts, den Friedrich konstatierte.<sup>54</sup> Dagegen spricht, dass Gretsch dies nur als Vorwand angesehen haben könnte, die Kitschabteilung von Pazaurek aufzulösen. Zumindest was seine Person anbelangt, dürfte zu beachten sein, dass Gretsch ja schon 1933 in die NSDAP eintrat und die Kulturabteilung des Reichsministeriums mit der Aufgabe, wie und ob man Kitsch verdammen sollte, verunsichert war. In einer 1936/37 geführten Debatte war unklar, was als Kitsch zu gelten hatte.<sup>55</sup> Bekanntlich erließen die Nationalsozialisten schon 1933 ein Gesetz zum Schutz nationaler Symbole (um diese auch vor Verkitschung und „Entwürdigung“ zu schützen), andererseits wies Joseph Goebbels wohl auch darauf hin, dass „ein gewisser Teil von dem was unter der Marke *Kitsch* laufe, als geistige Nahrung nicht zu entbehren sei“.<sup>56</sup> Das behelnde, allein auf visuelle Faktizität setzende Zeigen in einem „Horrorkabinett“ fand auf diffamierende Weise seine Fortsetzung in den nationalsozialistischen Museumskonzepten der „Entarteten Kunst“.

51 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 303, zitiert nach Flagmeier, Böse Begriffe?, 33 und 34.

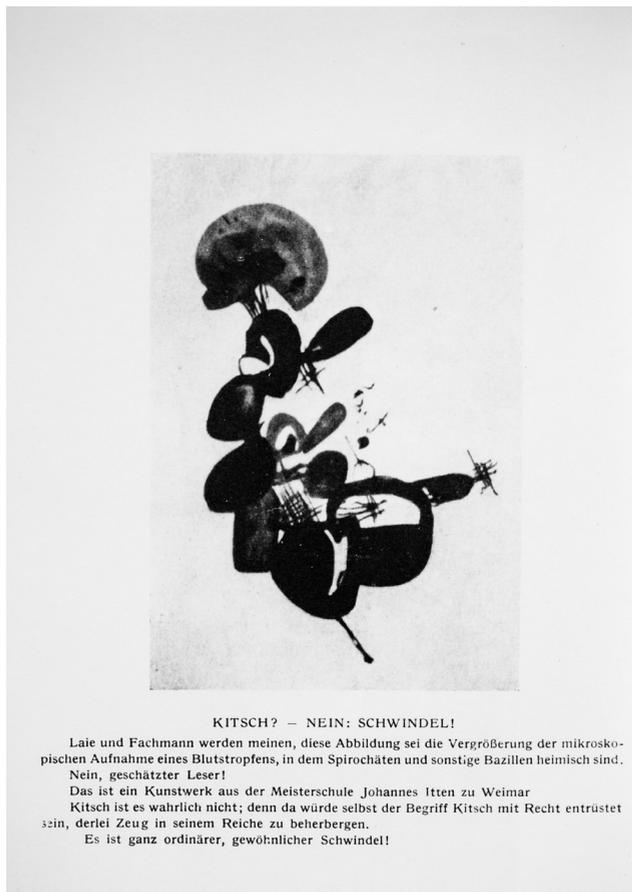
52 Angeblich wurde die Ausstellung aufgrund von „gebäudestrukturellen Veränderungen“ aufgelöst. Volkert, Geschmacksverirrungen, 84.

53 Gretsch, Kitsch, 531–536, zitiert nach: Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses, 57.

54 Ebd.

55 Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses, 42.

56 Dürr, Was ist Kitsch?, 52, zitiert nach: Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses, 42; Mayrock zufolge verbot das Gesetz im Wortlaut, „Symbole der deutschen Geschichte, des deutschen Staates und der nationalen Erhebung in Deutschland öffentlich in einer Weise zu verwenden, die geeignet ist, das Empfinden von der Würde dieses Symbols zu verletzen.“ Mayrock, „Fort mit dem nationalen Kitsch“, 110.



**Abb. 10** Fritz Karpfen, Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst, nicht nummerierte, letzte Abb., vom Autor betitelt: „Kitsch? Nein: Schwindel!“ Meisterschule Johannes Itten, Weimar, 1922, Tusche auf Papier

## VII. Mit dem Kitschbegriff kämpfen – gegen wen? Gegen was?

Bekannt ist Pazaureks Haltung, mit der er polemisch die Moderne diskreditierte. Allerdings benutzte er – wie gezeigt – dafür nicht den Kitschbegriff, er handelt die Moderne als unkünstlerisches Phänomen ab, ein Argument, das Fritz Karpfen 1925 – wie Pazaurek – nutzen wird, um Kitsch abzugrenzen.<sup>57</sup> Die Facetten von Kitsch als Kampfbegriff, die in Pazaureks Abhandlungen bereits sichtbar werden, verwenden dann einige Kunsthistoriker und Künstler aus so verschiedenen Perspektiven, dass sie im Folgenden kurz skizziert werden. Baumgartner legte dar, dass der aus deutsch-jüdischer Familie stammende Kunsthistoriker Curt Glaser (1879–1943), bekannt für seine moderne Sammlung (Max Beckmann, Edvard Munch et cetera) um 1920 den Begriff des „sauren Kitsches“ einführte, um damit Neoimpressionisten und Futuristen des frühen 20. Jahrhunderts in Verruf zu bringen. So heißt es bei ihm:

<sup>57</sup> Ebd., 37–39; Karpfen, Der Kitsch, 57, 58; Küpper, Bewusst im Paradies, 97–100. Sehr selten wurde Kitsch positiv gesehen. Erwin Ackerknechts betitelte Schrift: „Kitsch als kultureller Übergangswert“ stellt eine solche Ausnahme dar; Dettmar und Küpper, Kitsch, 174, 137–156.

„[...] die Bewunderer des Sphärismus, oder wie die eben neueste Richtung sonst heißen mag, berauschen sich an dem sauren Geruch, verabscheuen alles Süße und glauben, der wahren Kunst gewiß zu sein, wenn sie die oberflächlichsten Eigenschaften des alten, süßen Kitsches in ihr Gegenteil verkehrt sehen. Der süße Kitsch haftet am Gegenstand, also erklärt sich der saure für ‚gegenstandslos‘. Der süße Kitsch sucht angenehme Farbenharmonien, also bewegt sich der saure in gewagten Disharmonien [...]“.<sup>58</sup>

Vor Glaser war es der antisemitisch gesinnte Hans Pfitzner, der in seinem Pamphlet „Futuristengefahr“ 1917 den Begriff „saurer Kitsch“ gegen Ferruccio Busoni richtete.<sup>59</sup> Mit Kitsch und Avantgarde konnte aber auch ganz anders umgegangen werden, da sich damit bestens die weit verbreitete Wahrheit-und-Lüge-Dichotomie der Kitschdiskussion verband. Fritz Karpfen (1897–1952), der durchaus mit scharfer Feder argumentierte, publizierte 1925, dreizehn Jahre vor der erzwungenen Emigration aus Österreich, sein Buch „Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst“.<sup>60</sup> Mit Blick auf die zeitgenössischen Strömungen betrachtet er diese gleichsam differenzierend-polemisch: Modern sei Kitsch, insofern als „alle Ereignisse und Dinge [...], die in unserer Epoche vorhanden sind und nicht bestimmte Richtungen meinen und [...] Dinge, die epigonenhaft nach alten Vorbildern geformt sind [...]“.<sup>61</sup> Hingegen meint Karpfen, dass die „modernen“, welche „ohne jedes existierende Vorbild geformt sind, die so kühn sind, dass sie frech wirken und künstlerisch wertlos sind [...]“, kein Kitsch seien. Emphatisch betont er: „[...] diese mögen schlecht, blöd, unkünstlerisch und gemein sein – aber Kitsch sind sie nicht! [...] weil sie nicht lügen“.<sup>62</sup> Als Beleg bildet er eine Fotografie einer abstrakten Tuschzeichnung aus der Schule von Hans Itten ab und geißelt das Werk als „ganz ordinären, gewöhnlichen Schwindel“ [Abb. 10].

### VIII. Zur Rezeption von Pazaurek – was wird aus „Vom guten und schlechten Geschmack“?

Karpfen ist der Einzige in dieser Zeit, der in seiner Schrift noch einmal Kitsch und Kunstgewerbe in einem Kapitel seines Buches aufgreift. Wie in Pazaureks „Vom guten und schlechten Geschmack“ von 1912 versucht Karpfen in seinem Buch, Kitsch und guten Geschmack nicht nur aus der Umgebung oder als „psychologischen Faktor“, sondern am Objekt zu definieren. Als Gradmesser gilt ihm die funktionale und materielle Wahrheit, die sichtbar zu sein hatte: „Eine Punschbowle darf kein Suppentopf sein [...] Leder ist kein Goldpapier und eine Tasche kein Reisekorb [...]. Lasst das Verbot in diesen Sätzen: ‚kein‘ und ‚eine‘ weg, und ihr habt den Kitsch im Kunstgewerbe.“<sup>63</sup> Spätestens hier endet die Pazaurek-Rezeption; für die späteren Autoren wie Norbert Elias, der 1935 hauptsächlich soziologisch und auch – wie Karpfen – psychoanalytisch das „Kitschzeitalter“ analysieren wird, spielt zwar der Kitsch, aber das Kunstgewerbe keine Rolle mehr.<sup>63</sup> Das einst führende

58 Baumgartner, Süß und sauer, 25; Curt Glaser, Vom süßen und vom saurem Kitsch, 85, zitiert nach: Dettmar und Küpper, Kitsch. Texte und Theorien, 169.

59 Ebd.

60 Zu Karpfen: Küpper, Bewusst im Paradies, 100.

61 Karpfen, Der Kitsch, 58.

62 Ebd. 47.

63 Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter, 66. Mit „Kitschzeitalter“ ist das industrielle Zeitalter gemeint.

Kunstgewerbe geht in einer „Culturbewegung“ auf, ordnet sich der „häuslichen Baukunst“ unter.

Mit Muthesius war erkennbar, dass der Werkbund schon 1911 eine „allgemeine Wiedererziehung zur Form“ anstrebte, da die „Notwendigkeit der geläuterten Form“ nun zur „fundamentalen Aufgabe“ der Bewegung wurde, dieses Ziel gipfelte in verschiedenen Aktivitäten, unter anderem in der Werkbundszeitschrift „Die Form“ von 1924–1935.<sup>64</sup> Zu dieser neuen, aufgeladenen Dimension der „Form“ trat in den 1920er Jahren die hochgehaltene Materialgerechtigkeit in der Tradition der Arts and Crafts-Bewegung: Truth to Material.<sup>65</sup> Denn Josef Hoffmann als Vertreter der Wiener Werkstätte, so Karpfen, „entdeckte die Klarheit der Form im Gesetz des Materials“.<sup>66</sup> Hatte Pazaurek allerdings neben Technik und Material noch den Schmuck als Kriterium für gutes oder schlechtes Kunstgewerbe genannt, so betont Karpfen emphatisch allein Material und Form.

Als schlagkräftige Metakategorie, um die Wahrheit zu retten, löste in der Folgezeit zwischen den Kriegen der Begriff Kitsch den Begriff Geschmack und dessen Differenzierungen von „gut“ und „schlecht“ ab. Hatte Jakob Falke 1866 Geschmack noch als „personifizierten Zeitgeist“ angesehen, war es 60 Jahre später der gedehnte Begriff Kitsch, der diese Funktion übernahm. Auch die Beschreibung von kunstgeschichtlichen Epochen als Geschmacksgeschichte (wie bei Jakob Falke) wird nun als Kitschgeschichte verhandelt. Bei späteren Autoren, bei Norbert Elias und besonders bei Fritz Karpfen, heißt es: „Das hellenische Zeitalter wurde besudelt von den grässlichen Dingen, die in Massen entstanden; die Renaissance wurde erdrückt von geschäftigen Werkern; die Gotik erstarb an der Lächerlichkeit des Kitsches, der sie überwucherte und über das Barock hinweg im Rokoko seine eigentliche Domäne erbaute [...]. Nur Fausthiebe wie die eines Michelangelo, eines Grünewald, eines van Gogh zertrümmern die Stukkatur am Gemäuer ihrer Zeit und legen die gigantischen Quader ihrer reinen Schönheit bloss.“<sup>67</sup> Es wird deutlich, dass der alte Zusammenhang von Kunstgewerbe und Geschmack – zumal unter der neuen Betrachtung von Geschichte im Kontext einer Dichotomie von Genie und Mediokrität – zerfällt.

64 Muthesius, *Wo stehen wir?*, 4 und 9, hier 4: „Daraus folgt die dringende Notwendigkeit, eifrig weiter zu streben. Angesichts der Tatsachen liegt vor allem die Aufgabe vor, die Bewegung auf eine gesicherte Grundlage zu stellen, sie zu konsolidieren, ihr weiteste Kreise zu erschließen. Und diese Arbeit läuft, bei Lichte betrachtet, nur auf eine große, allgemeine Wiedererziehung zur Form hinaus. Der Form wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, muß die fundamentale Aufgabe unserer Zeit, muß der Inhalt namentlich jeder künstlerischen Reformarbeit sein, um die es sich heute handeln kann.“

65 Ebd.

66 Karpfen, *Der Kitsch*, 46.

67 Ebd., 9, 10.

## Literaturverzeichnis

- Götz Adriani (Hg.), Willi Baumeister. Dokumente, Texte, Köln 1971.
- Andreas Baumgartner, Süß und sauer. Über Avantgarde und Kitsch um 1920, 21–27, [https://www.dissonance.ch/upload/pdf/128\\_21\\_hb\\_ab\\_kitsch.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/128_21_hb_ab_kitsch.pdf). (10.04.2024)
- Magdalena Bushart, Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930, in: Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell (Hg.), Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und der Moderne, Bd. 2, Göttingen 2006, 547–597.
- Christian Demand, Moralische Anstalten, in: Merkur Heft 802, Jahrgang 70, 2016, 41–48.
- Ute Dettmar und Thomas Küpper (Hg.), Kitsch. Texte und Theorien, Ditzingen 2007.
- Norbert Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter (Paris 1935), mit einem Nachwort von Hermann Korte, Münster 2004.
- Jakob Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866.
- Jakob Falke, Das Kunstgewerbe, in: Carl von Lützow, (Hg.), Kunst und Kunstgewerbe bei der Wiener Weitausstellung 1873, Leipzig 1975, 40–58.
- Renate Flagmeier, Böse Begriffe? Anmerkungen zur problematischen Seite Gustav E. Pazaureks, in: Werkbundarchiv – Museum der Dinge und Imke Volkers (Hg.), Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks, Berlin 2013, 31–42.
- Hans-Edwin Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Tübingen 2002, 35–59.
- Curt Glaser, Vom süßen und vom sauren Kitsch, in: Almanach des Verlages Bruno Cassirer, Berlin 1920, 84–95.
- Mark Jarzombek, The “Kunstgewerbe”, the “Werkbund”, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 53, (1), 1994, 7–19. URL: <https://www.jstor.org/stable/990806> (10.01.2024)
- Kampf der Dinge. Der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag (Ausst.-Kat. Berlin, Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin), hg. vom Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Berlin, Juni 2007.
- Adriana Kapsreiter, Von der materiellen Veredelung hin zur Durchgeistigung. Über die Arbeitsteilung im Werkbunddiskurs 1907–1914, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl, Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen, Bd. 2, Zürich 2022, 279–294.
- Uta Karstein, Eine Frage des Geschmacks? Christliche Kunstvereine und der Kirchenbau im 19. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 45/2, 2009, 161–190.
- Uta Karstein, Wider die „entadelte Kunst“ der Industrie. Zum Verhältnis von Kunst, Handwerk und Industrie im kirchlichen Milieu des 19. Jahrhunderts, in: Antje Mickan, Thomas Klie, und Peter A. Berger, Räume zwischen Kunst und Religion. Sprechende Formen und religionshybride Praxis, Bielefeld 2019, 45–68.
- Uta Karstein, Geschmackserziehung im „Kitschzeitalter“. Zur Formierung der Sinne im 19. Jahrhundert, in: Nina Tessa Zahner (Hg.), Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel, Wiesbaden 2021, 11–132.
- Fritz Karpfen, Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst, Hamburg 1925.
- Dieter Kliche, Kitsch, in: Karl-Heinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart 2001, 272–288.
- Gerhard Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.
- Thomas Küpper, Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität, Bielefeld 1922.
- Christian Mayrock, „Fort mit dem nationalen Kitsch“, in: Kampf der Dinge, der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag (Ausst.-Kat. Berlin, Werkbundarchiv-Museum der Dinge Berlin), hg. vom Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Berlin, Juni 2007, 110–114.

- Barbara Mundt, Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland, in: Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, 317–337.
- Hermann Muthesius, Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des deutschen Werkbundes in Dresden 1911, in: Deutscher Werkbund (Hg.), Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jena 1912.
- Hermann Muthesius, Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe, Berlin 1908.
- Friedrich Naumann, Der Geist im Hausgestühl, Ausstattungsbriefe, in: Patria. Jahrbuch der „Hilfe“ 1906, Berlin-Schöneberg 1906, 182–200.
- Winfried Nerdinger (Hg.), 100 Jahre deutscher Werkbund 1907–2007, München 2007.
- Werner Oechslin, Werkbundzeit. Kunst, Politik und Kommerz im Widerstreit, München 2021.
- Gustav Edmund Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart 1912.
- Gustav Edmund Pazaurek, Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer durch die neue Abteilung im Königlichen Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart, Stuttgart 1909.
- Gustav Edmund Pazaurek, Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk, Stuttgart/Berlin 1914.
- Alina Alexandra Payne, From Ornament to Object. Genealogies of architectural Modernism, New Haven 2012.
- Heide Rezepa-Zabel, „Form ohne Ornament“, in: Kampf der Dinge. Der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag (Ausst.-Kat. Berlin, Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin), hg. vom Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Berlin, Juni 2007, 94–97.
- Nadine Rottau, Materialgerechtigkeit – Ästhetik im 19. Jahrhundert, Aachen 2012.
- Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Henrik Karge, Bd. 1: Textile Kunst, Hildesheim/Zürich/New York 2008.
- Karl Ulrich Syndram, Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871–1914), Berlin 1989.
- Lenka Tvrzníková, Gustav Edmund Pazaurek (1865–1935), Magisterarbeit/Diplom, Olmütz 2011. [https://theses.cz/id/kzyx6f/Gustav\\_Edmund\\_Pazaurek.pdf](https://theses.cz/id/kzyx6f/Gustav_Edmund_Pazaurek.pdf) (10.04.2024)
- Die Form ohne Ornament (Ausst.-Kat. Stuttgart), hg. von Wolfgang Pfeleiderer und Walter Riezler, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1924.
- Imke Volkers, „Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe“, in: Werkbundarchiv Berlin – Museum der Dinge (Hg.), Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag, Leipzig 2008, 77–88.
- Imke Volkers, Böse Dinge. Ein neuer Blick auf eine alte Sammlung, in: Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin und Imke Volkers (Hg.), Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks, Berlin 2013, 15–31.
- Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin und Imke Volkers (Hg.), Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks, Berlin 2013.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 Privatbesitz; Abb. 2 Tvrzníková, Gustav Edmund Pazaurek, 281; Abb. 3 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, Tafel V; Abb. 4 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 58, Abb. 35; Abb. 5 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 42, Abb. 20; Abb. 6 Werkbundarchiv und Volkers, Böse Dinge, 140; Abb. 7 Rottau, Materialgerechtigkeit, 58; Abb. 8 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 353; Abb. 264; Abb. 9 Pazaurek, Patriotismus (Titelseite); Abb. 10 Karpfen, der Kitsch (ohne Seiten- und Abbinde-nummerierung).

## Über die Fortschreibung des DEHIO. Ein persönlicher Erfahrungsbericht\*

In den rund 120 Jahren seit dem ersten Erscheinen des Dehio-Handbuches der Deutschen Kunstdenkmäler hat sich Vieles verändert: Da ist vor allem der historische Kontext zu nennen, dem die jeweiligen Bände unterliegen, denn wie ein Blick auf die historische Landkarte lehrt [Abb. 1], hatte es Georg Dehio, 1892–1919 Inhaber des Lehrstuhls am Kunsthistorischen Institut der Universität Straßburg (heute Universität de Strasbourg), noch mit einem „Deutschen Reich“ ganz anderen Ausmaßes zu tun als dem heutigen Deutschland mit seinen Bundesländern, in dem wir Nachgeborenen seit 1990 leben. Nicht minder wichtig ist die fortschreitende Inventarisierung der Denkmale, die das beständige, ja anwachsende Interesse an neuen „Sachzeugen“ unserer Geschichte veranschaulicht. Die dementsprechend formale und strukturelle Entwicklung der Reihe und ihrer Derivate im Laufe der Geschichte führt schließlich in die aktuelle Situation: In der Gegenwart ist das altehrwürdige Dehio-Handbuch kaum mehr ohne ein Erscheinen in digitalem Format denkbar.

### I. Der Berliner DEHIO

Meine erste professionelle Begegnung mit der Überarbeitung eines Dehio-Bandes hatte ich 1988 durch eine glückliche Fügung.<sup>1</sup> [Abb. 2] Ich erhielt den Auftrag, als Organisator und einer der Autoren einen erstmals eigens für West-Berlin geplanten Band des Dehio zu erarbeiten. In den Vorkriegsbänden war Berlin immer ein Teil des Bandes „Nordostdeutschland“ gewesen und sollte nun – endlich – nach aktuellen Maßstäben aufbereitet werden. In der DDR hatte man nämlich den Ostteil der Stadt bereits 1979 in einen Band mit dem Titel „Bezirke Berlin/DDR und Potsdam“ aufgenommen.<sup>2</sup> Der Westteil der Stadt war demgegenüber völlig unzureichend dargestellt, was natürlich keinesfalls so bleiben sollte.

Für mich war der DEHIO schlichtweg das Flaggschiff der Handbücher dieser Art in Deutschland, neben dem Baedeker, den Reclam- oder DuMont-Kunstführern oder dem Jenny in der Schweiz, dem Guide Bleu in Frankreich oder dem Guida d'Italia del Touring Club Italiano, kurz TCI. Der DEHIO, so hatte ich es im Studium gelernt, durfte als gesicherte Quelle zitiert werden; er war – und ist es bis heute – aufgrund seiner Erarbeitung

\* Dieser Text beruht auf meinem Vortrag „Über die Aufgabe, den ‚Dehio‘ fortzuschreiben“, gehalten am 6. Dezember 2023 an der Hochschule RheinMain in Wiesbaden im Rahmen der Reihe „Wiesbadener Gespräche zur Baukultur“.

1 Ich hatte Mitte der 1980er Jahre das Glück, mit Prof. Bruno Bushart, Mitglied der Dehio-Vereinigung und zwischenzeitlich einer ihrer Vorsitzenden, viel über Kunstgeschichte im Allgemeinen und Cosmas Damian Asam im Besonderen zu diskutieren. Anlass war, dass ich die Gelegenheit bekam, am Katalog der Jubiläumsausstellung für Asam, 1986 im Kloster Aldersbach zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, mitzuarbeiten. 1987 konnte ich mein Kunstgeschichtsstudium abschließen und war gerade Volontär im Berlin Museum geworden, als Bushart mich fragte, ob ich nicht Lust hätte, die Bearbeitung eines DEHIO-Bandes Berlin zu übernehmen. Na klar! Nach Erscheinen des Bandes 1994 wurde ich in die Dehio-Vereinigung aufgenommen.

2 Dehio, Handbuch, Bezirke Berlin/DDR und Potsdam.

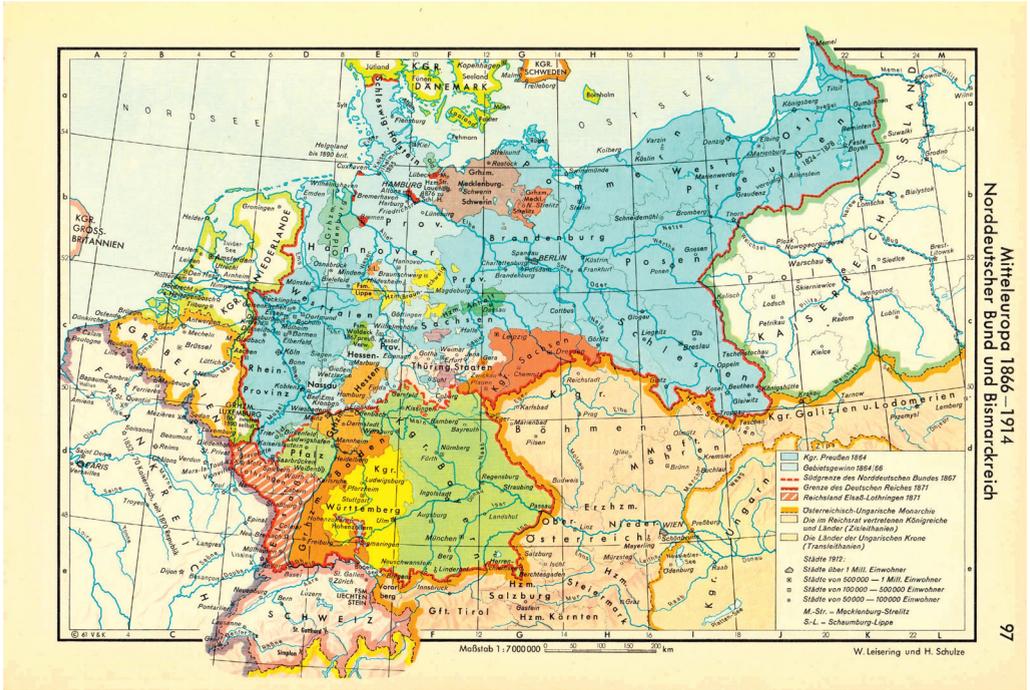


Abb. 1 Karte Mittleuropa 1866 bis 1914



Abb. 2 Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1994, Schutzumschlag

durch ein Konsortium aus Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern als Referenzwerk allgemein anerkannt.

Bekanntlich geschah 1989 etwas Grundlegendes, ja bis dahin Unvorstellbares: Die Mauer fiel und ein knappes Jahr später, am 3. Oktober 1990, wurde der Einigungsvertrag unterzeichnet. Zuvor hatte die Volkskammer der DDR am 22. Juli des Jahres das sogenannte „Ländereinführungsgesetz“ beschlossen, mit dem die 14 Bezirke der DDR in die fünf neuen Bundesländer umgewandelt wurden, die sich dann als „Beitrittsgebiet“ in die Bundesrepublik Deutschland eingliederten. West-Berlin, zuvor offiziell bestehend aus der „selbständigen politischen Einheit West-Berlin“, wurde zusammen mit „Berlin/DDR“ – so die dortige Bezeichnung – ein eigenes Bundesland, im Grunde genommen das sechste der „Neuen“.

Und was bedeutete das wohl für den geplanten DEHIO? Richtig: Die gesamte Planung, die der Autor gemeinsam mit Michael Bollé bis dahin federführend unternommen hatte, war Makulatur und bedurfte noch im Entstehen des Bandes einer ersten Überarbeitung. Es war für mich bereits ganz am Anfang meiner Beschäftigung mit dem DEHIO die Konfrontation mit einem der hauptsächlichen Beweggründe der wiederholten Überarbeitungen: mit der Veränderung der politischen Landschaft.

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass das deutschlandweite Unternehmen „DEHIO“ eines der raren grenzüberschreitenden Projekte zur Zeit der deutschen Teilung geblieben war. So erhielten einige Hauptautoren der DDR-Bände, die, gegliedert nach Bezirken, zunächst in der Akademie der Wissenschaften, später im Institut für Denkmalpflege hergestellt wurden, immer wieder eine Reiseerlaubnis, um an den Jahrestagungen der bundesdeutschen Dehio-Vereinigung teilnehmen zu können. Dort wurden sie auch zu Mitgliedern gewählt, wie Fachkollegen aus Österreich und der Schweiz ebenfalls.

Der Ost-Berliner Teil dieses DEHIO „Bezirke Berlin/DDR und Potsdam“ sollte folglich umgehend dort ausgegliedert und mit unserem in Vorbereitung befindlichen West-Berliner Band zu einem Gesamtberliner Werk zusammengeführt werden. Die ersten Abstimmungsrunden fanden 1990 noch im ehemaligen Institut für Denkmalpflege der DDR statt, denn es gab noch kein berlinweites Landesdenkmalamt – die Neufassung der Denkmalschutzgesetze in den neuen Ländern und damit die Neuschaffung von Landesdenkmalämtern erfolgte erst 1991–1993.

Inhaltlich waren diese Verhandlungen sehr lehrreich – und durchaus kontrovers! Die konservative Ausrichtung der bisherigen Bezirksbände der DDR – beispielsweise Denkmale des 20. Jahrhunderts nur in sehr, sehr sparsamer Auswahl aufzunehmen – stand unseren (westdeutschen) Vorstellungen von Aufnahmen von Objekten auch aus der Nachkriegszeit, etwa den Bauten der ersten Internationalen Bauausstellung in Berlin, der „Interbau“ oder kurz „IBA 57“ im Hansaviertel, einigermaßen deutlich entgegen. Ich erinnere mich noch gut an den theatralischen Aufschrei von Peter Goralczyk, seinerzeit Generalkonservator, also oberster Denkmalpfleger der DDR: „Um Gottes Willen! Dann müssen wir ja die Stalinallee aufnehmen!“ Andererseits hatten wir wiederum extreme Vorbehalte ganz anderer Art: Ernst Badstübner,<sup>3</sup> in den Verhandlungen Vertreter der Inhalte in Ost-Berlin, bestand vehement darauf, das Berliner Schloss – wie schon im alten Bezirks-Band – auch im neuen aufzunehmen, weil es sowohl für die Stadtgeschichte unverzichtbar als auch für die Stadtgestalt klärend, unbedingt dargestellt werden müsse. Eine Aufnahme von nicht

3 Ernst Badstübner beschränkte sich später auf Beiträge zum Bezirk Mitte. Insgesamt waren es für die Ostbezirke zwölf Autorinnen und Autoren unter der redaktionellen Leitung von Sibylle Badstübner-Gröger, wobei zahlreiche Texte der sieben Autoren und Autorinnen des alten Bandes übernommen und nur geringfügig verändert wurden.



**Abb. 3** Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 1, Mitteldeutschland 1905, Innentitel

Georg Dehio (1850–1932) in großzügige „Kulturlandschaften“ nach Himmelsrichtungen als Gliederungseinheiten eingeteilt [Abb. 4]. Ein Blick auf die Grenzen des Deutschen Reichs, wie es von der Reichsgründung 1871 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs 1918 bestand [vgl. Abb. 1], macht verständlich, wie zentral das von Dehio gewählte Gebiet tatsächlich lag. Das Bearbeitungsgebiet umfasst etliche Provinzen der Zeit, vom nördlichen Hessen, Ober- und Unterfranken über Thüringen, Teile vom gegenwärtigen Sachsen-Anhalt, bis an die heutige Grenze Sachsens an Oder und Neiße. Man ahnt, dass diese Einteilung Deutschlands – und damit der DEHIO-Bände – zunächst nach 1918 und ein zweites Mal nach 1945 keinen Bestand haben würde.

mehr vorhandenen Bauten? Eigentlich ein Unding nach den Richtlinien des Dehio, die 1975 aufgestellt worden waren. Der Kompromiss lief darauf hinaus, dass der Text für das Schloss in eckige Klammern gesetzt und von einem „ehem.“ begleitet wurde und zudem die Zerstörung des Schlosses im einleitenden Satz nannte. Wie man an seiner dann gut zwei Jahrzehnte später errichteten Kopie, dem heutigen Humboldt Forum, sehen kann, eine dann doch eher lustige Vorwegnahme seiner tatsächlichen Existenz als Erwähnung im DEHIO.<sup>4</sup>

## II. Zur Editionsgeschichte des DEHIO

Selbstverständlich aber ist die Geschichte der Überarbeitungen des Dehio viel älter und zog sich mit zahlreichen Auflagen durch die gesamte Editionsgeschichte, beginnend mit dem ersten Band „Mitteldeutschland“, der 1905 erstmals erschienen war [Abb. 3].

Wie man am Titel des ersten DEHIO-Bandes überhaupt erkennt, wurde das Deutsche Reich zunächst von

4 „Unser“ Berlin-DEHIO (Dehio, Handbuch, Berlin) blieb in dieser Form nicht lange erhalten. Nachdem die erste Auflage relativ schnell ausverkauft war, folgte eine zweite, revidierte Auflage, die als Organisator und Hauptautor Michael Bollé alleine besorgte. Als auch diese zur Neige ging und eine dritte ins Haus stand, gab es wiederum die Notwendigkeit einer völligen Umstrukturierung (erschienen 2006): 2001 hatte der Berliner Senat eine Gebietsreform durchgeführt und die ehemals 20 Bezirke zu zwölf Großbezirken zusammengefasst, was eine umfängliche Strukturveränderung mit neuer Textzusammenstellung und völlig neuen Karten erforderlich machte. Dies erledigte wiederum Michael Bollé zusammen mit den Kolleginnen und Kollegen vom Berliner Landesdenkmalamt.

Mitteldeutschland.



Abb. 4 Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 1, Mitteldeutschland, Übersichtskarte

Die Grundgedanken für die Erarbeitung seines Handbuchs hatte Dehio auf dem „Ersten Tag für Denkmalpflege“ 1900 in Dresden formuliert. Sein Vorhaben diente dem Versuch, in der damals im Deutschen Reich schon beachtlich angewachsenen Anzahl der Denkmälerinventare – 1899 waren es bereits 150 Bände – Orientierung zu geben.<sup>5</sup> Dehio erhielt auf dieser Tagung die Zustimmung der versammelten Denkmalpflegerschaft Deutschlands und präziserte sein Programm dann 1901 auf dem folgenden „Zweiten Tag für Denkmalpflege“ dergestalt, dass das Werk ein „urteilender, klärender Führer durch die Denkmälermasse“<sup>6</sup> sein sollte. Eine urteilende und klärende Führung in der Welt der Kunstdenkmäler – lässt sich das, nebenbei bemerkt, nicht sogar gut mit der Idee eines „Kanon“ im weitesten Sinne verbinden?<sup>7</sup>

Geplant und bis 1912 auch gedruckt waren für Deutschland in den Grenzen vor dem Ersten Weltkrieg insgesamt fünf Bände, finanziell gefördert aus dem persönlichen Dispositionsfonds des Kaisers.<sup>8</sup> Die Bände begannen mit „Mitteldeutschland“, der zweite war „Nordostdeutschland“ gewidmet. Ich nehme an, dass dies eine Referenz an den finanzierenden Kaiser war, denn es war ja „sein“ Brandenburg-Preußen, das den Hauptteil

5 Matthias Noell hat jüngst eine sehr schöne „vergleichende Geschichte der Denkmälerinventare“ vorgelegt, die einen hervorragenden Eindruck von der Situation auch um 1900 gibt: Noell, Erfindung, 13.  
 6 Georg Dehio auf dem „Zweiten Tag für Denkmalpflege“ in Freiburg i. B., vgl. Stenographischer Bericht, Karlsruhe 1901, 123–24, zit. nach: Weis, Entstehungsgeschichte, 57.  
 7 Zumindest erfüllt er die Voraussetzungen dafür im Sinne eines der „Canones“, die Klaus Jan Philipp aufgezählt hat: Philipp, Kanon, 225.  
 8 Zur Abfolge der einzelnen Bände vgl. Breuer, Chrono-Bibliographie sowie seinen Beitrag Vermächtnis.

dieses Gebietes einnahm, einschließlich der Reichshauptstadt Berlin. Es folgten die Bände „Süddeutschland“ (Bd. 3), „Südwestdeutschland“ (Bd. 4), damals noch einschließlich Elsaß und Lothringen, und „Nordwestdeutschland“ (Bd. 5). Diese Gliederung entsprach der Vorstellung von großräumigen Kulturlandschaften, insbesondere in Anlehnung an die herrschaftlichen Zusammenhänge, die viel zum „Kulturtransfer“<sup>9</sup> und damit zu kultureller Verwandtschaft beitragen. So war die thüringische Stadt Erfurt über Jahrhunderte im Besitz des Erzbischofs von Mainz (heute Rheinland-Pfalz), und der Landgraf von Thüringen hatte seinerseits Besitzungen in Marburg an der Lahn (heute Hessen), das seine Witwe Elisabeth – Namenspatronin der dortigen großartigen Elisabethkirche – 1228 als Witwensitz wählte.<sup>10</sup>

Bereits 1914 musste der erste Band neu aufgelegt werden, weil er sich gut verkauft hatte und es kleinere Ergänzungen gab. Bis zur Mitte der 1920er Jahre erschienen die weiteren Auflagen der jeweils einzelnen Bände unter der Trägerschaft und Finanzierung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft im Berliner Verlag Ernst Wasmuth. Ab 1926 übernahm der Deutsche Kunstverlag den Druck – und betreibt ihn bis heute.

Wegen der kontinuierlich gestiegenen Objektanzahl war der Umfang der Bände bei der Übernahme durch den Deutschen Kunstverlag stark gewachsen. Deshalb entschloss sich der Verlag, die Schriftgröße zu verkleinern, um die Bände in einer noch „handhabbaren“ Größe produzieren zu können, worauf stets großer Wert gelegt wurde. Dennoch wird hier der zweite Überarbeitungsgrund deutlich: die ständig wachsende Anzahl von Kunstdenkmälern beziehungsweise Kunstdenkmälern.<sup>11</sup> Georg Dehio selbst hatte das schon vorhergesehen, schrieb er doch in seinem Vorwort 1905: „Bewährt sich die Erwartung, daß das zunehmende Interesse an der heimischen Kunst in nicht zu langen Abständen neue Auflagen nötig machen wird, so wäre in diesem Handbuch ein ständiger Rahmen gewonnen für Eintragung der laufenden Fortschritte der Forschung.“<sup>12</sup> Dabei bezog er sich auf die fortschreitende Entwicklung der Denkmälerinventare, auf denen seine Objektauswahl größtenteils beruhte. Er entschloss sich bei der Konzeption des Projekts, bei jedem neuen Ort die grundlegend verwendeten Inventare in Abkürzung zu nennen. Spezialliteratur wurde nur in Ausnahmefällen und bei größeren Orten angeführt.<sup>13</sup> Dehio – selbst Professor für Geschichte an der Universität Straßburg – wusste, wovon er sprach. Karl-Friedrich Schinkel hatte mit der beginnenden Institutionalisierung der Denkmalpflege in seinem „Memorandum“ von 1815 die bekannten Denkmale noch als „vaterländische Alterthümer“ angesprochen. Er forderte in seiner Schrift, Verzeichnisse anzulegen, in denen „Bauwerke [beschrieben werden sollten], sowohl in vollkommen erhaltenem Zustande als in Ruinen liegend, vor allem Gattungen als: Kirchen, Kapellen, Kreuzgänge und Klosterge-

9 Eine gute Definition dieses Begriffs in: Lauterbach, Kulturtransfer.

10 Sehr ausführlich dazu der Wikipedia-Eintrag zu Elisabeth von Thüringen, [https://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth\\_von\\_Th%C3%BCringen](https://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_von_Th%C3%BCringen) (17.11.2023).

11 Die unterschiedliche Anwendung dieser beiden Bezeichnungen ist landschaftlich geprägt und schlägt sich heute in den unterschiedlichen Denkmalschutzgesetzen nieder. Wie man dem schönen Wikipedia-Artikel zum Lemma „Denkmalschutz“ entnehmen kann, <https://de.wikipedia.org/wiki/Denkmalschutz#Denkmalschutzgesetz> (14.11.2023), benutzen die neuen Bundesländer sowie Schleswig-Holstein und Baden-Württemberg den Plural „Denkmale“, um diesen Begriff für die Listenpositionen in ihren Listen und Denkmalverzeichnissen von den „gesetzten Denkmälern“, gemeint sind hier Statuen, Reiterstandbilder u.ä., zu unterscheiden. Die anderen Bundesländer verwenden den Plural „Denkmäler“ für beides.

12 Dehio, Handbuch, Mitteldeutschland, Vorwort S. V.

13 Dehio, Handbuch, Vorwort, VI. Es ist bemerkenswert, mit welcher Präzision Dehio die Entwicklung vorhergesehen hatte; die Lektüre des Vorworts ist diesbezüglich ein Vergnügen. Die meisten aktuellen Dehio-Bände führen zwar nicht mehr bei jedem einzelnen Ort, doch in einem knappen Literaturverzeichnis am Ende des Textes die verwendeten Inventare und – mittlerweile ebenfalls grundlegend – die Denkmaltopographien an.

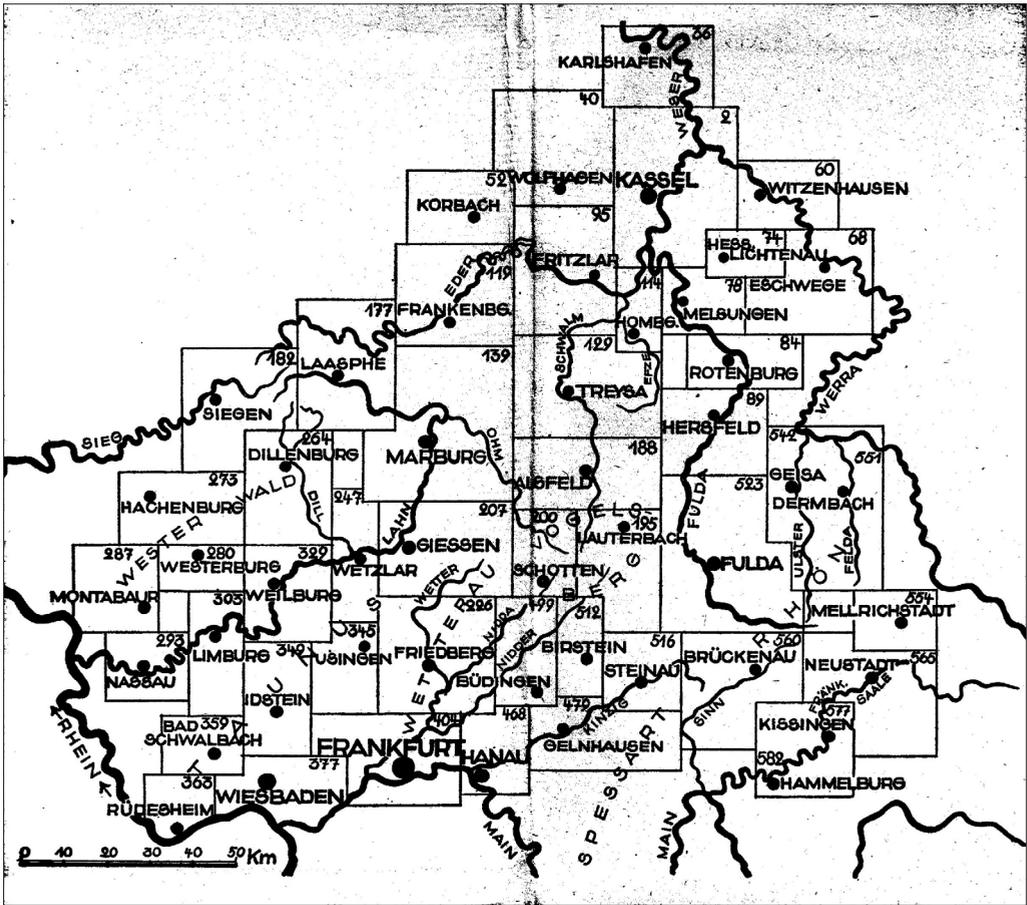


Abb. 5 Dehio/Gall, Bd. 3, Hessen-Nassau, 1942, Übersichtskarte auf dem Vorsatzblatt

bäude, Schlösser, einzelne Krypten, Thore, Stadtmauern, Denksäulen, öffentliche Brunnen, Grabmale, Rathäuser, Hallen usw.“<sup>14</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wies Dehio selbst darauf hin, wie stark sich die Forschung seitdem entwickelt hatte; es waren eben nicht mehr nur die „vaterländischen Alterthümer“ Schinkels von Interesse, sondern auch Gegenstände von lokaler Bedeutung, durchaus „ohne Wertunterscheidung grundsätzlich alles, was irgend Denkmal heißen kann“.<sup>15</sup> Daher also sein Interesse, einen „klärenden Führer durch die Denkmälermasse“ vorzulegen, um die bedeutendsten dieser Objekte im Format eines Handbuchs zusammentragen zu können. Und dies – so schon im Titel festgehalten – immer in Hinblick auf ihre künstlerische Bedeutung.

Die Bände der „Ur-DEHIO-Reihe“ wurden bis 1944 immer wieder aufgelegt; einzelne Bände, teilweise unverändert, teilweise überarbeitet, erreichten dabei gar die achte Auflage (beispielsweise Süddeutschland im Jahr 1940). Da Dehio den Stoff nicht allein bewältigen

14 Zitiert nach: Huse, Denkmalpflege, 71. Schinkels Memorandum war leider nur von mäßiger Öffentlichkeitswirksamkeit: Publiziert wurde es erst – auszugsweise – 1901, in: Die Denkmalpflege, 1901, 6–7 (vgl. Huse, Denkmalpflege, 66 und Anm. 22).

15 Dehio, Handbuch, Mitteldeutschland, V.

konnte, ließ er sich von zahlreichen Denkmalpflege-Kollegen unterstützen, insbesondere seit Mitte der 1920er Jahre auch von Ernst Gall (1888–1958). Kurz vor seinem Tod 1932 betraute er dann Gall mit der Fortführung der Herausgabe des Handbuchs, wohl weil er den Kollegen sehr schätzen gelernt hatte und ihm das Unternehmen zutraute. Und in der Tat führte Gall die Reihe bis fast zum Ende des Zweiten Weltkriegs fort: 1944 erschien der letzte Band, Nordwestdeutschland, in der dritten Auflage.

### III. Dehio/Gall und Bildhandbuch der Kunstdenkmäler

Ernst Gall hatte aber auch seinen eigenen Kopf: Im gleichen Verlag – dem Deutschen Kunstverlag – begann er bereits 1935 parallel zum „Ur-Dehio“ mit der Herausgabe einer veränderten Reihe fast gleichen Namens, dem „Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, neu bearbeitet von Ernst Gall“.<sup>16</sup>

Diese Reihe war nicht streng alphabetisch geordnet, sondern folgte mehr einem topografischen Ansatz, das heißt eher in örtlichen Zusammenhängen gedacht. Zahlreiche Nutzer hatten den Verlag gebeten, zu den knappen Texten nicht nur Grundrisse und Schnitte zum besseren Verständnis beizufügen, sondern die alte Gliederung in große Kulturlandschaftszusammenhänge zugunsten einer kleinteiligeren Ordnung aufzugeben und in ausgewählten Teil-Provinzen Hauptorte auszuwählen, die dann mit ihrer näheren Umgebung dargestellt werden sollten. Ziel war es, die einzelnen Bände auch auf Reisen in ein enger begrenztes Gebiet nutzen zu können, als sie vorwiegend am heimischen Schreibtisch für den großen Überblick zu verwenden [Abb. 5].

Wie man beispielsweise am Vorsatzblatt des Bandes Hessen-Nassau erkennt, wird die Übersicht nicht mehr nur mit einer einfachen Landkarte gegeben, sondern die Karte ist in Felder eingeteilt, die mit der Benennung des „Hauptortes“ und ihren Nummern auf die jeweiligen Seiten im Band verweisen, in denen das Gebiet behandelt wird. Unterstützend werden im Text Ortspläne eingefügt, um bei der Bereisung eines Gebietes die Orientierung nochmals zu erleichtern.

So kam es zu einer Gliederung, die sich auch nach dem Krieg fortsetzte. Übrigens: In den ersten Nachkriegsbänden dieses Dehio/Gall war es, wie ich erst später lernte, ebenfalls üblich, durch Kriegszerstörung verlorene Werke in eckigen Klammern beizubehalten, wie ich es oben für den Berliner Band berichtet hatte.

Ernst Gall hatte sich ab 1941 einen Unterstützerkreis geformt, der sich unter dem Namen „Dehio-Vereinigung“ als Co-Autoren und Berater ins Werk einbrachte. Dort war übrigens auch erstmals eine Frau vertreten, die schon seit Mitte der 1930er Jahre mit Gall für die rheinischen Gebiete zusammengearbeitet hatte: Es war Hanna Adenauer (1904–1978), eine Nichte des ersten Bundeskanzlers der Bundesrepublik. Ernst Gall starb 1958. Seine Form des DEHIO-Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler erschien danach noch bis 1964.

Eine weitere, vergleichbare Reihe im Deutschen Kunstverlag muss auch noch erwähnt werden, die des „Bildhandbuchs der Kunstdenkmäler“ von Reinhardt Hootz. In der DDR wurden sie in der Edition Leipzig herausgegeben. Ein einzelner Band in vergleichbarer Aufmachung deckte unter der Ägide von seinem Fast-Namensvetter Walter Hotz das mit

<sup>16</sup> Dehio, Handbuch, Hessen-Nassau.

dem Friedensvertrag von Versailles seit 1919 nicht mehr zu Deutschland gehörige Gebiet von Elsass und Lothringen ab.<sup>17</sup>

Um diesen Band von der deutschen Reihe abzusetzen, hieß er nur „Handbuch der Kunstdenkmäler“, bezog sich aber in der Kürze der Texte, ja, wie das Vorwort ausweist, auch mit einzelnen Formulierungen – wie die anderen Bildhandbücher auch – immer noch auf die Texte von Georg Dehio. Mit der Aufnahme von Karten, Plänen und Grundrissen übernahmen die Bildhandbücher die Neuerungen von Ernst Gall, kehrten jedoch zum bewährten Prinzip des durchgängigen Alphabets zurück, denn diese Form wurde von den Nutzerinnen und Nutzern letztlich doch besser angenommen. Wie das Titelblatt und die Benennung der Reihe in Deutschland schon vermuten lassen, gab es jedoch eine ganz bedeutende Neuerung: Es kamen Fotos hinzu.

#### IV. Erweiterungen und Bewertungsfragen im Rahmen der Denkmalinventarisierung

Auf die Bewertung von Denkmalen im Rahmen gesetzlicher Unterschutzstellungsverfahren komme ich später noch zurück, denn zunächst geht unsere Geschichte mit einer Fortsetzung der bilderlosen Reihe weiter, teils wie Ernst Gall sie konzipiert hatte, teils wieder nach dem Ur-DEHIO oder dem Bildhandbuch. Nach Galls Tod wurde die von ihm ins Leben gerufene gemeinnützige „Vereinigung zur Herausgabe des Dehio-Handbuches“ neu gegründet. Hauptursache dafür war die Bewahrung der Urheber- beziehungsweise Verwertungsrechte am Werk, die eine gemeinnützige Trägerschaft voraussetzte. Der heute noch bestehende neue, etwas präziserte Name lautet seit 1964 „Wissenschaftliche Vereinigung zur Fortführung des kunsttopographischen Werkes von Georg Dehio e.V.“, kurz Dehio-Vereinigung. Laut Satzung können Mitglieder nur diejenigen sein, die auf Vorschlag des Vorstandes für vier Jahre gewählt beziehungsweise verlängert werden; sie sollen über ein abgeschlossenes Studium der Kunst-, Kultur- oder Architekturgeschichte verfügen, gern aus Museumskreisen, den Mitgliedern des Deutschen Verbandes für Kunstgeschichte (vormals Verband Deutscher Kunsthistoriker), des Vereins für Kunstwissenschaft, der Vereinigung der Denkmalfachämter in den Ländern (VDL, vormals Vereinigung der Landesdenkmalpfleger) und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte stammen – und dies sozusagen als „Regionalvertretung“ über ganz Deutschland verteilt. Im Idealfall haben alle bereits Erfahrung mit dem Verfassen von DEHIO-Texten gemacht. Die angestrebte Mitgliederzahl von 25 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern wird möglichst konstant gehalten.

Seit der neuen Benennung der Vereinigung änderte sich auch wieder die Gliederung der Bände. Sie folgen seither der Einteilung Deutschlands in Bundesländer und sind wie der Dehio/Gall mit Karten und Grundrisszeichnungen angereichert, die Orte jedoch dem Ur-DEHIO entsprechend wieder nach dem durchgehenden Alphabet geordnet – allerdings ohne Fotos.<sup>18</sup>

Durch das Fortschreiten der Denkmalinventarisierung – Fluch der guten Arbeit – wurden mehr und mehr Objekte bekannt, die eine Aufnahme in den DEHIO verdienten. Das führte zwangsläufig erneut zu einem bedeutenden Anwachsen der Bände. Hier half auch der Trick des Verlages, teures sogenanntes Bibel- oder Dünndruckpapier zu verwenden,

<sup>17</sup> Hotz, Handbuch, Elsass.

<sup>18</sup> Ein einziger „Ausreißer“ ist der Band „München“, den der Verlag anlässlich seines 75-jährigen Bestehens 1996 herausgebracht hatte. Er war mit mehreren Blöcken von Fotografien in Schwarz-Weiß angereichert, wurde aber verkaufstechnisch nicht der „große Renner“, wie man von Verlagsseite hörte.



**Abb. 6** Dehio Handbuch, Bd. 1, Mitteldeutschland, 1905, neben dem Stapel des annähernd gleichen Gebiets heute

nur bedingt weiter: Um handhabbar zu bleiben, wurden die Bände daher pro Bundesland vermehrt; Bundesländer, die trotz Erweiterungen dann zu dünn geblieben wären, wurden mit anderen zusammengelegt wie etwa Bremen mit Niedersachsen. Bayern hingegen – zunächst als „Süddeutschland“ beim Ur-DEHIO nur mit einem einzigen Band abgedeckt, unter Ernst Gall mit zwei Bänden, wuchs nun auf fünf Bände an. Um einen Eindruck zu vermitteln, was das bis zum heutigen Umfang des gesamten DEHIO für die Bundesrepublik Deutschland in 22 Bänden bedeutet, ist es ein Vergnügen, den ersten DEHIO für „Mitteldeutschland“ neben den Stapel an Bänden zu legen, die ganz oder teilweise das 1905 umfassende Gebiet von Mitteldeutschland beinhalten [Abb. 6].

Der Vergleich zeigt zunächst, dass zum einen die mit den berühmten Dehio-Abkürzungen extrem kurz gehaltenen Texte („bmkw.“ für „bemerkenswert“, „n“ für nördlich, „N“ für Norden und so weiter) der Verständlichkeit halber teilweise ausgeschrieben wurden. Zum anderen aber wird die im Laufe der Zeit große Zahl an hinzugekommenen Objekten überdeutlich; nicht zu vergessen, dass sich auch bei den einzelnen Objekten der Zuwachs an Erkenntnissen niederschlägt. Zahlreich waren die Versuche unserer eher konservativ eingestellten Kolleginnen und Kollegen, den DEHIO in seiner knappen Urform zu erhalten. Ebenso zahlreich, und wie man sieht erfolgreicher, aber waren diejenigen Verfasserinnen und Verfasser, die für das Anwachsen der Umfänge verantwortlich sind. Und dies hat, wie bereits erwähnt, mit dem Fortschreiten der Inventarisierung und den dabei nicht ausbleibenden neuen Erkenntnissen über unsere Denkmale zu tun. Neben der Entwicklung der „Denkmalkunde“, wie dies mein geschätzter Kollege und Mentor in Sachen DEHIO-Autorschaft, Tilmann Breuer,<sup>19</sup> seinerzeit auch so etwas wie der Nestor der Denk-

<sup>19</sup> Siehe Breuer, Vermächtnis.

malinventarisierung in Deutschland formulieren würde, ist dies vor allem den in den 1970er und folgenden Jahren in Deutschland eingeführten Denkmalschutzgesetzen geschuldet. Ja, erst in diesem späten Jahrzehnt begannen die einzelnen Bundesländer, solche Gesetze zu verabschieden. Zuvor war der Denkmalschutz im Wesentlichen in sogenannten „Verunstaltungsparagraphen“ in der Baugesetzgebung geregelt oder auch in eigenen Gesetzen unter diesem Begriff wie beispielsweise im „Gesetz gegen Verunstaltung von Stadt und Land von 1909“ im Königreich Sachsen (mit einer löblichen Ausnahme, dem „Gesetz, den Denkmalschutz betreffend, vom 16. Juli 1902 im Großherzogtum Hessen“). Mit den neuen Gesetzen sollte der Denkmalschutz nun deutschlandweit nicht mehr ex negativo, sondern in seiner Eigenschaft als Instrument der Bewahrung von wertvollen baulichen Anlagen und Ortsbildern ausgestaltet werden. Ein zentrales Datum im Fortgang der Geschichte war 1975, das „Europäische Denkmalschutzjahr“. Warum es wichtig war, werden wir sogleich sehen, wenn wir uns der „Gretchenfrage“ nähern, nämlich der nach der eigentlichen Bewertung der Objekte zwecks Aufnahme in den DEHIO und ihre dortige Stellung.

Erwähnt sei noch das Jahr 1996, in dem die neueste – und bis heute gültige – Version der „Dehio-Richtlinien“ festgelegt wurde. Diese Richtlinien äußern sich nicht eigentlich zur Bewertungsfrage, außer vielleicht mit der geforderten, nicht mehr als einen Satz umfassenden „charakterisierenden Würdigung“, die stets einen längeren Objekttext einleiten soll, um auf den ersten Blick zu verdeutlichen, in welche Richtung die Erwartungen von Leserinnen und Lesern gehen dürfen. Ansonsten sind sie eher technischer Natur und klären die Reihenfolge der Objekte innerhalb eines Ortes: Nach dem historischen beziehungsweise gestalterischen Einführungstext bei größeren Orten sind dies zunächst Befestigungsanlagen, dann Sakralbauten, öffentliche Profanbauten, öffentliche Anlagen und schließlich private Profanbauten. Des Weiteren werden die Feingliederung innerhalb der Kategorien, Details der Beschreibung, der Sprache im speziellen DEHIO-Stil und die Textauszeichnungen geregelt.

Mit der Ausdifferenzierung der Denkmalschutzgesetze in den 1970er Jahren erfolgte auch eine Anhebung der Zeitgrenze für die Objektauswahl der Denkmalinventarisierung in das 20. Jahrhundert. Der daraufhin zu vernehmenden vereinigungsinternen Kritik an mangelnder „Kunsteigenschaft“ bei zuweilen ausgewählten technischen Objekten – es handle sich beim DEHIO eben nicht um ein Denkmalinventar, sondern schließlich um ein „Kunstdenkmälerhandbuch“ – wurde durch eine Neujustierung des Kunstbegriffs begegnet: Man erweiterte die Auswahl beispielsweise auf den Gegenstandsbereich auch der „Ingenieurbaukunst“. Seither ist es unter anderem möglich, auch bedeutende Industriebauten wie Förderanlagen des Kohlebergbaus, etwa Zeche Zollverein Schacht 12 in Essen (2001 als UNESCO-Weltkulturerbe eingetragen), oder außergewöhnliche technische Meisterleistungen wie das Schiffshebewerk Niederfinow aufzunehmen, sofern sie überdurchschnittlichen Gestaltungswillen erkennen lassen. Freilich müssen sich in solchen Fällen die Autorinnen und Autoren stets nach dem strengen Urteil der Redaktion richten, die sich aus drei oder vier Mitgliedern der Dehio-Vereinigung zusammensetzt.

Während für die Erstausgabe Georg Dehio Organisator, Hauptautor und Redakteur in Personalunion war, änderte sich dies erst in den 1920er Jahren mit seinem Partner Ernst Gall. Von Beginn an griff Dehio wie berichtet auf die fundierte Vorauswahl der Denkmälerinventare zurück, um seine Objektauswahl aus der dort verzeichneten „Masse der Denkmäler“ zu treffen. Welchen Problemen hinsichtlich der Bewertungsmaßstäbe letztlich aber auch die Inventare ausgesetzt waren, lässt sich sehr schön in der vor kurzem erschienenen Geschichte der Denkmalinventare von Matthias Noell nachlesen.<sup>20</sup> Schlussendlich kommt

20 Noell, Erfindung, Kapitel „Wertefragen, Bedeutungsfragen“, 273–293.

Noell zu dem Ergebnis, dass etwa Alois Riegl mit der Einführung des „Alterswerts“ in seiner Schrift „Der moderne Denkmalkultus“<sup>21</sup> von 1903 eine Vertiefung der bis 1900 im Vordergrund stehenden Versuche, die Bewertung von Denkmalen nach typologischen, chronologischen oder geografischen Kriterien vorzunehmen, kaum beförderte: „So notwendig dieser Schritt der Subjektivierung [...] war, die wissenschaftliche Bearbeitung der Denkmäler erleichterte, oder besser: beschleunigte Riegl mit seiner Theorie nicht.“<sup>22</sup>

Festzustellen ist, dass die „Subjektivierung“ der Werte auch heute wenig mit der Praxis der Inventarisierung in der institutionalisierten Denkmalpflege zu tun hat. Es geht nicht um so etwas wie einen Streitwert, einen emotionalen Erinnerungswert oder gar Gefühlswert einer Person, die ein Denkmal betrachtet,<sup>23</sup> sondern es kommt allein auf den Zeugniswert und den Anschauungswert an, die sich ganz konkret am jeweiligen Denkmal festmachen lassen müssen. Hier helfen die klaren Definitionen der Denkmalschutzgesetze und deren Präzisierung in Ausführungsbestimmungen und Kommentaren weiter. Trotz der Unterschiedlichkeit der einzelnen gesetzlichen Bestimmungen in den Ländern ist den Gesetzen doch im Wesentlichen eines gemein: die Definition des Denkmals.

Beispielhaft zitiere ich hier aus dem novellierten Brandenburgischen Denkmalschutzgesetz vom 24. Mai 2004: „Denkmale sind Sachen, Mehrheiten von Sachen oder Teile von Sachen, an deren Erhaltung wegen ihrer geschichtlichen, wissenschaftlichen, technischen, künstlerischen, städtebaulichen oder volkskundlichen Bedeutung ein öffentliches Interesse besteht.“<sup>24</sup> Wie man sieht, hebt der Gesetzestext nicht auf „Werte“ oder subjektive Einschätzungen ab, sondern er nimmt sich nicht weniger vor, als die Zumessung der Denkmaleigenschaft – wenn ich die Tätigkeit der Inventarisierung auf diese Weise umschreiben darf – in einem justiziablen Kontext zu verorten. Denn darauf kommt es heutzutage im Denkmalrecht an: Nicht die Autorität eines bedeutenden Kenners, vielleicht eines Universitätsprofessors wie Georg Dehio, oder eine politische Instanz (die in der DDR, wenn auch fachlich beraten, beschloss, was in eine Denkmalliste aufgenommen wurde<sup>25</sup>) ist maßgeblich, sondern allein die wissenschaftlich nachvollziehbare, das heißt belegbare Feststellung von Bedeutungsarten sowie der Nachweis des öffentlichen Erhaltungsinteresses.<sup>26</sup>

Um ein Beispiel zu geben, seien hier die Eigenschaften der „künstlerischen Bedeutung“ eines Denkmals im denkmalrechtlichen Zusammenhang illustriert, denn diese ist es, die bei der Auswahl eines Objekts aus den Denkmalverzeichnissen für eine Aufnahme im DEHIO im Vordergrund steht oder stehen sollte:

„Das Merkmal der ‚künstlerischen‘ Bedeutung verlangt eine gesteigerte ästhetische oder gestalterische Qualität. Sie ist z. B. [etwa nach ThürOVG vom 30.10.2003, EzD 2.1.3 Nr. 9] gegeben, wenn Sachen das ‚ästhetische Empfinden in besonderem Maße ansprechen oder zumindest den Eindruck vermitteln, dass etwas nicht Alltägliches oder eine Anlage mit Symbolgehalt geschaffen worden ist‘, wenn ihnen ‚exemplarischer Charakter‘ für eine

21 Riegl, Denkmalkultus.

22 Noell, Erfindung, 286; vgl. hierzu auch: Bollé, Rezension.

23 Der sogenannte „Werte“-Diskurs, in dem es häufig um von außen an ein Denkmal herangetragene Werte geht, ist ein sehr spezielles, anderes Thema.

24 Gesetz zur Neuregelung des Denkmalschutzrechts im Land Brandenburg vom 24. Mai 2004 (Brandenburgisches Denkmalschutzgesetz), § 2. In der Begriffsbestimmung hat sich zur Formulierung in der Fassung des Gesetzes von 1991 nichts geändert.

25 Die Aufnahme in eine Kreis- oder Bezirksdenkmalliste bzw. gar in die Zentrale Denkmalliste der DDR hatte unter anderem auch zur Voraussetzung, dass die Erhaltung eines Objekts planwirtschaftlich gewährleistet werden konnte. Deshalb musste die Entscheidung einer Listeneintragung einem politischen Gremium vorbehalten bleiben.

26 Zu den Begriffen „öffentliches Erhaltungsinteresse“, „Denkmalfähigkeit“ und „Denkmalwürdigkeit“, vgl. Martin, Denkmalrecht.

bestimmte Stilrichtung oder für das Werk eines Künstlers beizumessen ist, wenn sich Form und Funktion eines Bauwerks in besonders gelungener Weise entsprechen oder wenn sich künstlerische Inspiration und Gestaltungskraft als individuelle schöpferische Leistung in ihm verkörpern (VG Greifswald vom 14.06.2001, 1 A 856/97, V.n.b.). Entscheidend ist, dass sich eine individuelle schöpferische Leistung auf der Basis künstlerischer Inspiration am Bauwerk ablesen lässt.<sup>27</sup>

Ich zitiere hier Dieter Martin, langjähriger Geschäftsführer der Dehio-Vereinigung, mit seinem Verweis auf jüngere Urteile aus den Jahren 2001 und 2003. Die Grundrichtung der Formulierung ist allerdings schon viel älter und taucht, soweit ich sehe, erstmals in einem Urteil des Bundesverwaltungsgerichts zum Grundsteuerrecht aus dem Jahr 1960 auf.<sup>28</sup> Seither hat sie in zahlreichen denkmalrechtlichen Urteilen ihren Dienst getan und trug erfolgreich zur Einschätzung beziehungsweise Untermauerung der künstlerischen Bedeutung von Denkmalen bei.

Mit diesem Rüstzeug versehen, zurück zum DEHIO beziehungsweise seiner Überarbeitung, und damit zu einem Textbeispiel: Im aktuellen Band „Bayern, Bd. 1, Franken“ von 1999 wird neben etlichen anderen Denkmalen in Würzburg vom ersten Band an auch das sogenannte „Käppele“ behandelt, eine bedeutende Wallfahrtskirche von Balthasar Neumann mit Deckenfresken von Matthäus Günther auf dem Nikolausberg. Die Kirche erfüllte 1905 die Kriterien Dehios und wurde daher für seinen „klärenden Führer durch die Denkmälermasse“ ausgewählt.<sup>29</sup> Dehio selbst würdigt das Kirchlein noch mit einem „Achtzeiler“.

Um einen Eindruck zu vermitteln, wie das Käppele aussah beziehungsweise im Wesentlichen immer noch aussieht, sei ein Blick in den entsprechenden fünften Band der Reihe „Deutsche Kunstdenkmäler“ von Reinhardt Hootz geworfen.<sup>30</sup> Der zugehörige Text von Hootz ist etwas ausführlicher als bei Dehio und nennt noch zwei Künstler mehr. Im Wesentlichen hält er sich jedoch an die gewohnte Dehio-Knappheit ohne weiteres Eingehen auf jüngere Forschungsergebnisse. Schlägt man aber den aktuellen Band des Dehio von 1999 auf,<sup>31</sup> so erkennt man umgehend die Entwicklung in knapp 100 Jahren Editions-geschichte: Die Anzahl der Zeilen hat sich etwa verzehnfacht und es wurde ein erläuternder Grundriss hinzugefügt. Dehio hatte knapp Ort, Objekt mit Zuwegung und die beteiligten Hauptkünstler mit den zentralen Baudaten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts genannt. Dass es sich jedoch um eine ältere Wallfahrtskirche aus dem 17. Jahrhundert handelt, die Neumann mit seinem westlich angegliederten Bau kurz vor 1750 zunächst nur erweiterte und Matthäus Günther mit dem Stuckator Johann Michael Feichtmayr, „beide zusammen mit Glück auf Neumanns Raumkonzeption eingehend“,<sup>32</sup> dann im Lauf der 1770er Jahre das alte Kirchlein an den bereits von ihm ausgemalten Neubau angeschlossen, erfahren wir erst im wesentlich präziser argumentierenden neuen Text.

Hauptursache für das anwachsende Volumen der Bände ist neben der Anreicherung der Texte mit neueren Forschungsergebnissen vor allem die Neuaufnahme von Objekten und der gelegentlich beifolgenden Grundrisse und Schnitte. Zur Veranschaulichung, wie sich eine solche aktuelle Überarbeitung in etwa im Umfang niederschlägt, hat unsere Kol-

27 Vgl. Martin, Denkmalrecht, 8.

28 Vgl. hierzu: Paschke, Denkmalbegriff, 32.

29 In der Altstadt allein stehen heute übrigens etwa 350 Positionen auf der Denkmalliste, nimmt man die äußeren Stadtteile hinzu, sind es mehrere Hundert mehr.

30 Hootz, Bildhandbuch.

31 Dehio, Handbuch, Franken, 1172–73.

32 Ebd., 1173.

legin Kerstin Vogel, die die jüngste Bearbeitung eines DEHIO-Bandes durchgeführt hat, ihren Arbeitsaufwand in einem Überblick dargestellt. Es geht um die Aktualisierung des Thüringen-Bandes von 1998, der zur Jahreswende 2024/2025 als Neubearbeitung erscheinen soll. Der Band war seinerzeit von einem Kollektiv von 14 Autorinnen und Autoren erarbeitet worden, ist inzwischen vergriffen und wurde nun dem neuesten Stand angepasst. Das bedeutete die Bearbeitung der folgenden Felder:

„Gründliche Überarbeitung und Aktualisierung; Abmilderung von Bearbeiter bedingten Ungleichgewichten. – 700 ergänzende Neueinträge (= ca. 30 pro Kreis), insbesondere Objekte des späten 19. Und des 20. Jh. sowie bislang unterrepräsentierte Baugattungen (Objekte der Industriekultur, ländliche Wohn- und Wirtschaftsbauten, Parks und Gärten). – 150 Streichungen von Einträgen (Gründe i. d. R. Abbruch oder denkmalwidrige Sanierung). – Aus der Überarbeitung (mit Kürzungen und Erweiterungen in den Texteinträgen) ergibt sich in Summe eine Erweiterung des Textumfangs um ca. 15 Prozent. – Das Künstlerverzeichnis wird erweitert nicht nur um zahlreiche neue Namen (im Ergebnis der Überarbeitung der Texteinträge), sondern auch inhaltlich-strukturell: nunmehr mit biografischen Kerndaten (analog Dehio NRW II).“

Bei den Zeichnungen und Plänen stand folgendes Pensum an: „Neuerstellung von 37 Stadtplänen. – Korrektur der vorhandenen Objektpläne, ca. 100 Stück (vom Verlag als Scans zur Verfügung gestellt), teils Nachbearbeitung der Scans (Korrektur von Liniestärken); Korrekturbedarf im Einzelnen höchst unterschiedlich. – 35 neue Darstellungen zu Objektgrundrissen einschl. Lageplänen (Auswahl: Redaktionskommission). – Überarbeitung (Korrektur, Ergänzung) der Teilkarten, insbesondere in Abgleich mit neu hinzugekommenen bzw. wegfallenden Orten (s. o.: neue und gestrichene Einträge).“<sup>33</sup>

Diese Aufstellung mag veranschaulichen, welch umfangreiche Arbeiten nahezu jede Fortschreibung eines DEHIO-Bandes notwendig macht. In aller Regel ist jeder einzelne Text betroffen – und wenn es nur die Anpassung der Rechtschreibung betrifft.

## V. Die „Sternchenfrage“ im DEHIO

Den Nutzerinnen und Nutzern des DEHIO ist geläufig, dass an der Seite des Satzspiegels zuweilen ein Asteriskus erscheint. Diese Sternchen sind eine Besonderheit der Neubearbeitungen seit den 1960er Jahren und gehen auf eine Initiative des Verlages zurück. Zuvor hatten schon die Baedeker-Reiseführer mit ihnen gearbeitet. Ruth Schmitz-Ehmke (1925–2007), damals Bearbeiterin des DEHIO-Rheinland-Bandes, hatte sie strikt abgelehnt, denn nach ihrer Überzeugung sollten bereits alle „aufgenommenen Denkmäler [...] eine Reise oder einen Spaziergang wert sein“.<sup>34</sup> Ich entsinne mich langer Diskussionen, bei denen es immer wieder um die Vergabe dieser Sternchen ging. Die eine Partei in der Dehio-Vereinigung hielt es mit dem Verlag, der dem Nutzer, der Nutzerin einen Hinweis auf etwas nun wirklich Besonderes geben wollte, der anderen Seite ging es um das Heraushalten der für Denkmalpfleger immer als problematisch angesehenen „Klassierung“ von Denkmalen,<sup>35</sup>

33 Kerstin Vogel, Weimar, Internes Arbeitspapier der Dehio-Vereinigung.

34 Zitiert nach Breuer, Vermächtnis, 147.

35 Mit dem Begriff der Klassierung verbindet sich eine Abstufung von höherem und geringerem Denkmalwert. In der heutigen Denkmalpflege wird dies als problematisch angesehen, denn es besteht für staatliche Geldgeber in Sachen Denkmalschutz und Denkmalpflege immer die Versuchung, lieber höherwertige Denkmale zu fördern als andere. Dem aber steht entgegen, dass auch Denkmale von lokaler Bedeutung ihre Berechtigung



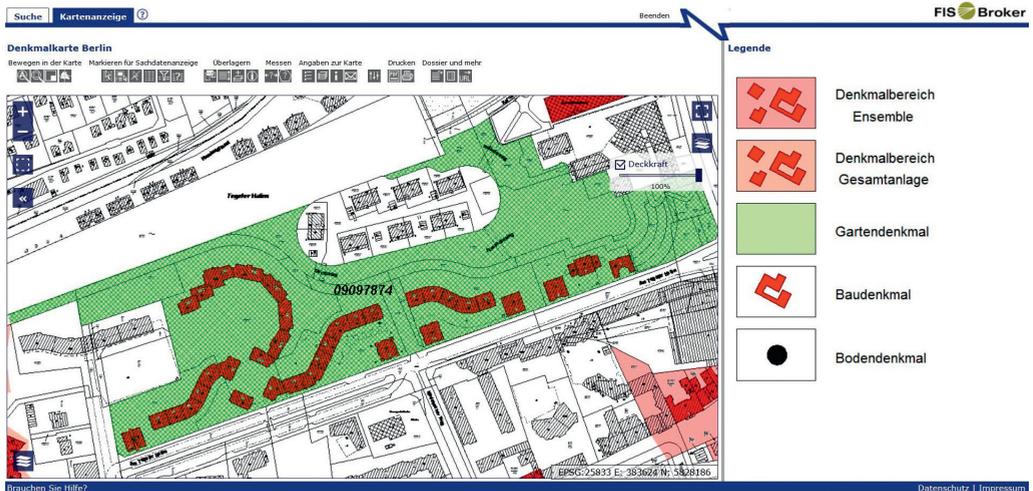
Abb. 7 Moore, Ruble, Yudell Architects, Tegeler Hafengebäude, 2021, Ansicht

die sie mit der Sternchenvergabe verband. Der Verleger Michael Meier<sup>36</sup> allerdings präzierte seine Begründung für die Sternchen: Für die den Dehio nutzenden Reisenden solle gelten, dass die Aufnahme eines Objektes im Dehio einen Umweg auf ihrem touristischen Stadtspaziergang auslösen möge. Ein Sternchen hingegen solle darüber hinaus signalisieren, dass das Objekt eine eigene Reise wert sei. Dies sei nur ein Hinweis für Reisende, keinesfalls jedoch ein Urteil über die Bedeutung hinsichtlich des Denkmalschutzes. Im Kartenbild der aktuellen DEHIO-Bände fällt auf, dass manche Orte nur mit einem einfachen Kreis vermerkt sind, andere hingegen mit einem schwarz ausgefüllten Punkt. In den hierdurch ausgewiesenen Orten befinden sich – so die Erklärung – ein oder mehrere Objekte mit einem Sternchen. Das heißt man kann mit Blick auf die Karte schon am heimischen Schreibtisch eine Reiseroute planen, die dem Anspruch des Asteriskus auf Kennzeichnung der im DEHIO vertretenen Hauptziele gerecht wird und dabei, wenn sie denn günstig gelegen sind, auch noch die anderen Objekte „mitnehmen“.

Die Sternchen-Partei gewann die Oberhand. Seither dürfen diese Asterisken erscheinen – und zwar in allen Bänden. Die Sternchen werden zunächst von den Autorinnen und

haben und ein Erhaltungsinteresse besteht. Jede kleine Dorfkirche muss „im Dorf bleiben“, ebenso wie der große Dom in der Hauptstadt; ansonsten kann die Denkmalpflege ihren Auftrag, flächendeckend und ohne Unterschied zwischen Stadt und Land zu arbeiten, vergessen.

36 Stets meisterhaft argumentierend leitete Michael Meier von 1960/1961 bis 1991 die Geschicke des Deutschen Kunstverlages.



**Abb. 8** Tegeler Hafenbebauung, Denkmalkarte

Autoren vorgeschlagen und dann vom Redaktionsausschuss geprüft. Im Laufe der Zeit hat man sich geeinigt, dass in einem Band die Anzahl von 150 Sternchen nicht überschritten werden sollte. So kommt es, dass von den derzeit etwa 100.000 baulichen und gärtnerischen Anlagen an 12.500 Standorten und den darin enthaltenen rund 200.000 aufgeführten Ausstattungsstücken in den vorliegenden 22 Bänden, etwa 3.300 mit einem Sternchen ausgezeichnet sind.

## VI. „An die Gegenwart heran“

Um zu zeigen, dass im heutigen DEHIO auch mal etwas wirklich Modernes erscheinen darf, möchte ich noch einmal auf den Berliner DEHIO zurückkommen [Abb. 7].

Die Rede ist von der Aufnahme eines Objekts in den Berliner DEHIO von 1994, das zu dem Zeitpunkt noch gar kein Denkmal war: die sogenannte Wohnbebauung Tegeler Hafen, errichtet im Rahmen der Internationalen Bauausstellung von 1987, die anlässlich der 750-Jahrfeier Berlins veranstaltet worden war (Planungen ab 1980). Dieses von den Bewohnerinnen und Bewohnern sehr gern angenommene, postmoderne Quartier stammt von Charles Willard Moore, John Ruble und Robert „Buzz“ Yudell. Von ihnen kam der Gesamtentwurf; einzelne Gebäude übernahmen daneben dann andere Architekten, unter anderem Paolo Portoghesi, Josef Paul Kleihues, das Büro BJSS (Dietrich Bangert, Bernd Jansen, Stefan Jan Scholz, Axel Schultes) und so weiter.

Die Dehio-Vereinigung tritt üblicherweise in einem Jahr, in dem die Neupublikation eines Bandes ansteht, in dem betreffenden Bundesland zu ihrer traditionellen Jahrestagung zusammen. 1994 also Berlin: Und in der Tat gab es dort so etwas wie einen Eklat. Wir, die Autoren der West-Berliner Texte, waren vom Kollegen Karlheinz Hemmeter aus München vorgewarnt, dass wir uns besser auf bewährte Objekte konzentrieren sollten, um „unerfreuliche Diskussionen“ zu vermeiden, doch wir wollten es wissen. Die Teilnehmer der Jahrestagung reisten also nach Tegel und ließen sich von uns durch das Quartier führen. Der damalige Vorsitzende der Vereinigung, der Landeskonservator von Niedersachsen

Hans-Herbert Möller, polterte los: „Ich erkenne den Dehio nicht mehr!“ Kritisiert wurde vor allem, dass das Objekt ja noch kaum trockengewohnt sei. Ich hingegen verteidigte unseren Text mit dem Argument, in den Richtlinien stehe ja, dass auch moderne Objekte Aufnahme finden könnten, und zwar „bis an die Gegenwart heran.“ Daraufhin meldete sich der schon erwähnte bayerische Landeskonservator Tilmann Breuer und meinte in seiner näselnden bairischen Mundart: „Ja, Herr Paschke, bis an die Gegenwart heran! Sie aber gehen hier in die Gegenwart hinein.“ Man diskutierte eifrig, und entschied sich schließlich für eine Abstimmung: Es ging 14 zu zwölf für eine Aufnahme der Wohnbebauung aus. Die folgende Zeit gab uns dann Recht, denn 25 Jahre nach diesem Treffen, im Mai 2019, wurde das Gebiet in die Denkmalliste des Landes Berlin aufgenommen [Abb. 8].

Was ich mit diesem kleinen Exkurs auch sagen will: Man darf im Zuge der fortschreitenden denkmalkundlichen Forschung nicht übersehen, dass Denkmale gleichsam laufend nachwachsen. Im Nachgang zu unserem Disput angesichts der Wohnbebauung Tegeler Hafen hatte Breuer übrigens noch ein wichtiges Argument eingebracht: Wichtig sei vor allem immer die gute, nachvollziehbare Begründung. Diesem Grundsatz allen denkmalpflegerischen Handelns ist nichts hinzuzufügen.

## VII. Die Zukunft: der DEHIO-digital

Und nun erlaube ich mir tatsächlich einen Zeitsprung in die Gegenwart, um auf die eingangs erwähnte digitale Form des DEHIO zu kommen. Wie man einer Pressemitteilung der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien (BKM) vom 2. Januar 2020 entnehmen kann, gelang es, die BKM davon zu überzeugen, die Transformation des DEHIO in eine online frei verfügbare Datenbank zu fördern: „Denkmalschutz-Handbuch DEHIO wird digital – Kulturstaatsministerin Grütters: ‚Unser reiches Baukulturerbe stiftet Zukunft‘“.<sup>37</sup>

Dieses Projekt geht weit über die Möglichkeiten eines E-Books hinaus.<sup>38</sup> Der Prototyp der Einstiegsseite des DEHIO-Portals, wie es derzeit vom Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und der Dehio-Vereinigung erarbeitet und betreut wird, ist in einer Beta-Version seit Juli 2024 online verfügbar.<sup>39</sup> Die Seite wird von Foto Marburg gehostet und in Zusammenarbeit mit der Dehio-Vereinigung schrittweise perfektioniert. Genau besehen handelt es sich beim „DEHIO-digital“ um die Summe aller bisherigen Erscheinungsformen des DEHIO mit all ihren Neuerungen. Aus den etwa eine Million denkmalgeschützten Objekten in Deutschland – das sind rund vier Prozent der insgesamt vorhandenen baulichen und gärtnerischen Anlagen in unserem Land<sup>40</sup> –

37 <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv/denkmalschutz-handbuch-dehio-wird-digital-kulturstaatsministerin-gruetters-unser-reiches-baukulturerbe-stiftet-zukunft--1709756> (13.12.2023).

38 Ein solches „Unternehmen eBook“ wird derzeit bereits vom Deutschen Kunstverlag beziehungsweise von dessen Mutterverlag DeGruyter betrieben. Es ist spannend angelaufen, denn es umfasst auch etliche der von mir zitierten Dehios aus früheren Auflagen seit 1905. Insbesondere Hochschulangehörige dürfen sich freuen, denn für sie ist über die Hochschulbibliotheken und andere wissenschaftliche Institutionen ein kostenfreier Zugang organisiert. Näheres findet sich auf der Verlagsseite online: <https://www.degruyter.com/serial/dkvdehi-b/html> (29.11.2023).

39 Aufrufbar unter [www.dehio.org](http://www.dehio.org).

40 Zur Berechnung dieser Prozentzahlen vgl. Paschke, Auswahl, 115. Aktuellere Zahlen (Stand 2018) finden sich unter [https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung/Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/spartenbericht-baukultur-5216206189004.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung/Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/spartenbericht-baukultur-5216206189004.pdf?__blob=publicationFile), 7 (14.12.2023), doch bleibt zu beachten, dass dort – im Statistischen Bundesamt – präziser nur bauliche Anlagen gezählt werden (660.000 Denkmalpositionen). Ich beziehe mich hier auf die dort bei der einen Million über-

liegt mit der gedruckten Reihe in ihrer Auswahl im Sinne Georg Dehios, wie erwähnt etwa 100.000 Objekte, ein „klärender Führer“ vor, der mit Grundrissen und Zeichnungen sowie mit einführenden Ortstexten bereichert ist (wie im Dehio/Gall). In der digitalen Version sind Fotografien wie in den Bildhandbüchern, hinzugekommen. Außerdem wurden die Denkmale, den gedruckten Karten entsprechend, in ein elektronisches Geoinformationssystem übertragen.

Im Detail gehören dazu außerdem:

1. eine spezielle Aufbereitung der Strukturdaten, um sie einzeln und in Gruppen ansteuern zu können;
2. die Hinterlegung der zeitlichen Einordnungen wie „frühes 14. Jh.“, mit denen der DEHIO gerne arbeitet, durch retrieval-fähige Zahlenangaben, sodass etwa Ergebnisse aus Jahrhunderten oder bestimmten Jahrzehnten herausgefiltert werden können;
3. der Abgleich der geografischen Daten mit der bei der Deutschen Nationalbibliothek angesiedelten Gemeinsamen Normdatei (GND), sodass Orte eindeutig zugeordnet und somit auch gefunden und wie erwähnt in einem georeferenzierten Kartenbild hinterlegt werden können;
4. die Erarbeitung eines einheitlichen Glossars für die Fachbegriffe: Wie sich gezeigt hat, sind die Erläuterungen in den einzelnen Bänden unterschiedlich. Dieses Glossar wurde überdies mit dem beim Getty Research Institute angesiedelten Art and Architecture Thesaurus (AAT) in Korrelation gebracht, um auch eine deutsch-englische Vergleichbarkeit der Begriffe herzustellen;
5. die Einrichtung eines besonderen Datenfeldes, das bei einem Objekt die Denkmalnummer in den Denkmaldatenbanken der Landesdenkmalämter aufnimmt (wenn vorhanden), sodass sich via Link das Objekt im System der Ämter mit den dort hinterlegten, aktuellen wissenschaftlichen Daten verknüpfen lässt (im Idealfall fachgutachtliche Stellungnahmen bei der Unterschutzstellung, Detailabbildungen, Restaurierungsdokumentationen und so weiter).
6. Selbstverständlich können auch die erwähnten „Sternchenobjekte“ angesteuert und ausgeworfen werden. Und nicht zuletzt hat
7. unsere Geldgeberin, die BKM, darauf bestanden, dass auch ein eigenes Suchfeld für diejenigen Objekte eingerichtet wird, deren Sanierung oder Erhaltung mit Bundesmitteln gefördert wurde. So können diejenigen Objekte herausgefiltert werden, für die Mittel aus dem Bundesprogramm „National wertvolle Kulturdenkmäler“ oder anderer Förderprogramme aufgewendet wurden. Wird ein Objekt für dieses Programm vorgeschlagen, so ist übrigens die mindeste Voraussetzung, dass es im DEHIO verzeichnet ist.<sup>41</sup>

Die Aufzählung der Detailaspekte im Rahmen der Digitalisierung des DEHIO ließe sich noch fortführen, doch dürfte schon an diesen wenigen Beispielen deutlich geworden sein, wie das Pilotprojekt das gedruckte Werk aufwertet. Allem voran ist die Wissenschaftlichkeit zu nennen, mit der Georg Dehio von Anbeginn an aufgetreten war, und die er seinerseits – aus Platzgründen – mit dem summarischen Verweis auf den für den jeweiligen Ort von ihm verwendeten Inventarband hinreichend zu belegen glaubte. Die Datenbank erlaubt es nun,

schlägig mitgezählten archäologischen Denkmale, kleineren Standbilder, gärtnerischen und ähnliche Anlagen, die im Dehio auch eine Rolle spielen.

<sup>41</sup> Mitteilung von Detlef Karg, langjähriger Landeskonservator in Brandenburg und über 20 Jahre fachlicher Vertreter des Landes in den Fördergremien des Bundes und der Länder.

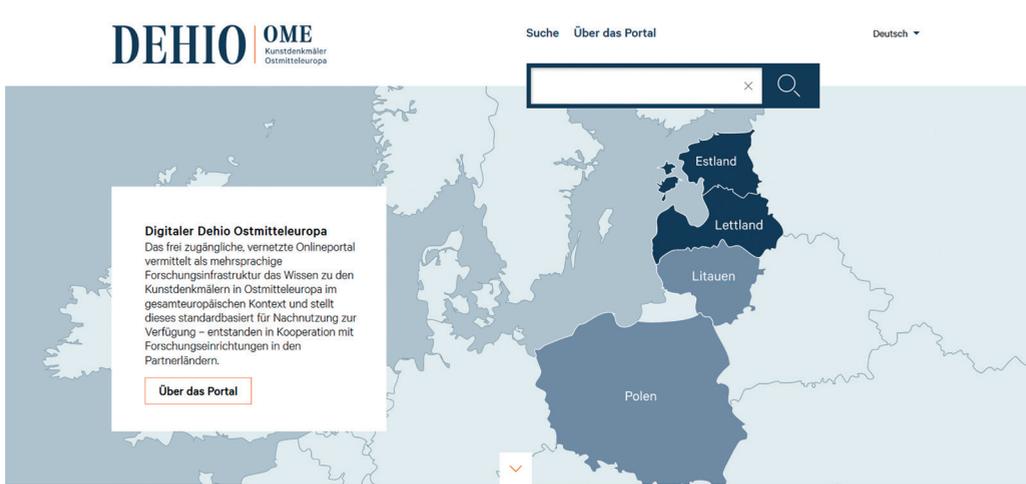


Abb. 9 Startseite des DEHIO OME

mit der Einführung des Links zu den Forschungsdatensammlungen der Denkmalämter – so sie denn bereits online sind – die Informationen über unsere Dehio-Objekte präzise mit Quellen zu belegen. Dass es noch weitere Verknüpfungsmöglichkeiten gibt, darf nicht unerwähnt bleiben. Insbesondere arbeiten einige unserer Kollegen und Kolleginnen an der Erstellung eines eigenen Denkmalportals in der Deutschen Digitalen Bibliothek.<sup>42</sup>

### VIII. Fazit mit Blick zu den Nachbarn – und in die Zukunft

Ausgehend von den seit 120 Jahren entwickelten und überarbeiteten Texten des laufend fortgeschriebenen DEHIO-Handbuchs wird auf Basis der jeweils auf dem neuesten Stand der Forschung verfassten Denkmalverzeichnissen und Publikationen – mit Blick auf die besondere künstlerische Bedeutung der Objekte – eine Auswahl getroffen und in aktualisierten Auflagen in Druck gegeben beziehungsweise nunmehr in ein Datenbank-System eingepflegt. Wie aber lässt sich der Nutzen eines solchen Pilotprojekts in einem Fazit umreißen? Unserer Auffassung nach kann sich jetzt – je nach Erkenntnisinteresse – beispielsweise der Mediävist mit einer ersten Suchanfrage einen Überblick über die Hauptwerke der deutschen Kirchenbaukunst des 13. Jahrhunderts im Nu zusammenstellen. Oder Studierende eines Barockseminars können mit einer unaufwendigen Suchaktion die wichtigsten Bauten Balthasar Neumanns aufrufen. Und kann nicht die Touristin auf der Suche nach besonderen Denkmälern eines Ortes, einer Region oder eines ganzen Bundeslandes, nunmehr schnell und präzise die geeignete Route planen – und das auf ihrem Smartphone?

Abschließend sei ein Blick auf den DEHIO bei unseren südlichen und östlichen Nachbarn geworfen: Unter dem Namen „Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs“

<sup>42</sup> Als Mitglied und Vertreter für die Sparte Denkmalpflege in der bundesweiten EUBAM-Arbeitsgruppe (Europäische Bibliotheken, Archive und Museen), durfte ich im Rahmen eines „Kompetenznetzwerks“ an der Gründung der Deutschen Digitalen Bibliothek mitwirken. Näheres vgl. unter <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/wie-wir-organisiert-sind/> (01.12.2023).

gibt es nämlich ein verwandtes Werk bereits seit ziemlich genau 100 Jahren.<sup>43</sup> In Österreich hat es zwar mittlerweile die Funktion der aktuellen Denkmalliste beziehungsweise eines Kurzinventars des Landes, also keine Auswahl, doch mit dem Bezug auf Georg Dehios Namen gewissermaßen den Charakter einer Marke gewonnen. Legt man Dehios methodische Grundhaltung zugrunde, so kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass einer weiteren Internationalisierung des DEHIO-Handbuchs als wissenschaftlichem Referenzwerk in Sachen europäischer Kunstdenkmäler kaum Grenzen gesetzt sind. So wurde 2002 im Marburger Herder-Institut die Erarbeitung eines zweisprachigen „Dehio-Handbuchs der Kunstdenkmäler in Polen“ beschlossen<sup>44</sup> und mit mehreren Bänden ins Werk gesetzt (bereits erschienen: „Schlesien“, 2005, sowie „Kleinpolen“, drei Bände, 2020). Großen Dank schuldet die Arbeitsgruppe DEHIO-digital überdies den hierfür verantwortlichen Kolleginnen und Kollegen vom Herder-Institut und der Böckler-Mare-Balticum-Stiftung wegen ihrer Vorbildwirkung für das sogenannte Frontend (den Web-Auftritt, der grafischen Benutzeroberfläche) des deutschen DEHIO. Unter dem Namen Dehio OME (Ostmitteleuropa) haben sie dem deutschen DEHIO-digital in Struktur und Erscheinungsform den Weg geebnet: Seit 2017 wurde der Pilotband eines DEHIO-Handbuchs für Ostmitteleuropa, derjenige für „Estland“, von Beginn an als Datenbank-Projekt entwickelt, und zwar noch bevor das Werk in Druck geht, also auf dem umgekehrten Weg des deutschen DEHIO [Abb. 9]. In einer ansprechenden Erscheinung ist das Portal mit einer (stets wachsenden) Datenbank für die Länder Estland und Lettland bereits seit November 2022 online.<sup>45</sup>

Wie geht es darüber hinaus weiter? Online ist bereits eine länderübergreifende Kunstdenkmäler-App, die sich – für Deutschland – an den DEHIO anlehnt. Nach dem Vorbild der Schweizer App „Swiss Art To Go“<sup>46</sup> wurde in den letzten Jahren ein Kunstreiseführer zum Gebrauch auf dem Smartphone entwickelt, der neben kunst- und kulturspezifischen Rundgängen mit vielfältigen Sachinformationen, Abbildungen und Kartenverweisen auch die Möglichkeit bietet, mit einer Audio-Funktion Vorschläge für eine Tour oder über das Kartenbild nahe gelegene andere Ziele zu finden, zum Beispiel Restaurants. Diese App namens „EuropeArt To Go“ wird seit 2020 probeweise zunächst im Dreiländereck Schweiz-Deutschland-Frankreich (geplant ist eine Erweiterung auch auf andere Bundesländer) von einem Konsortium von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus der Schweiz, der Dehio-Vereinigung in Deutschland und der französischen Region Grand Est (vormals Elsass, Lothringen und Champagne-Ardenne) bereitgestellt. Es ist eine Parallelunternehmung zum DEHIO-digital, deren Objektauswahl sich zwar für Deutschland am DEHIO orientiert, für die einzelnen Beschreibungen aber mit kurzen, eher für die schnelle Lektüre geeigneten Texten arbeitet.<sup>47</sup> Nutzerinnen und Nutzer können sich also über zwei Online-Angebote im Namen des guten alten Georg Dehio freuen. Wenn der das gewusst hätte!

43 Vgl. <https://www.bda.gv.at/service/publikationen/dehio.html> (01.12.2023).

44 Die betreffende Sitzung, auf der der Name „DEHIO“ auch für dieses Projekt beschlossen wurde, fand im Mai 2002 im Herder-Institut in Marburg, der Trägerorganisation für das zweisprachig angelegte Werk, statt. Teilnehmer waren: Andrzej Tomaszewski, Dethard von Winterfeld, Ernst Badstübner, Dietmar Popp, Volker Himmelein und Ralph Paschke.

45 <https://ome.dehio.org/de/start> (29.11.2023).

46 <https://www.satg.ch/de/> (14.12.2023).

47 Einstieg über <https://www.gsk.ch/de/eatg.html> (14.12.2023). Die mobile App „EuropeArt To Go“ steht in den App Stores Google Play und Apple Store zum kostenfreien Download zur Verfügung.

## Literaturverzeichnis

- Michael Bollé, Rezension von: Matthias Noell, „Wider das Verschwinden der Dinge“, in: Brandenburgische Denkmalpflege, 7, 2021, H. 2, 100–103.
- Tilmann Breuer, Chrono-Bibliographie des „Handbuches der Deutschen Kunstdenkmäler“ von Georg Dehio, in: Volker Himmelein (Hg.), Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin/München 2000, 177–187.
- Tilmann Breuer, Das Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Vermächtnis und Verpflichtung, Grundsätze und Wirklichkeit, in: Volker Himmelein (Hg.), Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin/München 2000, 135–155.
- Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 1, Mitteldeutschland, Berlin 1905.
- Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 3, Hessen-Nassau, neu bearbeitet von Ernst Gall, Berlin 1942.
- Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bezirke Berlin/DDR und Potsdam, Berlin <sup>2</sup>1988.
- Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Berlin, Berlin/München 1994.
- Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. Bayern 1, Franken, München 1999.
- Volker Himmelein (Hg.), Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin/München 2000.
- Reinhardt Hootz, Bildhandbuch Bayern Nördlich der Donau, München/Berlin 1960.
- Walter Hotz, Handbuch der Kunstdenkmäler im Elsaß und in Lothringen, München/Berlin <sup>2</sup>1970.
- Norbert Huse, Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München <sup>2</sup>1996.
- Anke Köth, Kai Krauskopf und Andreas Schwarting (Hg.), Building America. Eine große Erzählung, Dresden 2008.
- Burkhard Lauterbach, Kulturtransfer – Ein Beitrag zur Begriffsklärung, in: Die Denkmalpflege, 71, 2013, H. 1, 5–12.
- Dieter Martin, Denkmalrecht in Deutschland online. Brandenburg Denkmalschutzgesetz, Stand: August 2015 (<https://www.denkmalrechtbayern.de/inhalt/5-weitere-beitraege-zum-deutschen-denkmalrecht/5-1-beitrag-martin-bb-dschg-pdf-47-s/>, 14.12.2020).
- Matthias Noell, Wider das Verschwinden der Dinge. Die Erfindung des Denkmalinventars, Berlin 2020.
- Ralph Paschke, „Nach strenger Auswahl vier Prozent“, in: Kulturerbe – Denkmalpflege – Zeitgeschichte. Dokumentation der internationalen Fachtagung der Friedrich-Ebert-Stiftung, Forum Berlin, 30. November 2000, Berlin 2001, 115–132.
- Ralph Paschke, Der Denkmalbegriff seit Georg Dehio – Wie viele Denkmale verkraftet die schrumpfende Gesellschaft?, in: Brandenburgische Denkmalpflege, 15, 2006, H. 1, 30–34.
- Klaus Jan Philipp, Der architekturgeschichtliche Kanon. Vier Thesen und ein Rettungsversuch, in: Anke Köth, Kai Krauskopf und Andreas Schwarting (Hg.), Building America. Eine große Erzählung, Dresden 2008, 225–238.
- Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien 1903.
- Karl Friedrich Schinkel, Memorandum zur Denkmalpflege, Auszüge in: Die Denkmalpflege, 3, 1901, 6–7.
- Markus Weis, Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs, in: Volker Himmelein (Hg.), Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin/München 2000, 49–119.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 aus: Friedrich W. Putzger, Historischer Weltatlas, Berlin 1963, 97; Abb. 2–7 © Ralph Paschke; Abb. 8 © [https://fbinter.stadt-berlin.de/fb/index.jsp?loginkey=zoomToMapById&mapId=denkmal@senstadt&Id=FLD\\_09097874,T](https://fbinter.stadt-berlin.de/fb/index.jsp?loginkey=zoomToMapById&mapId=denkmal@senstadt&Id=FLD_09097874,T) (05.04.2024); Abb. 9 <https://ome.dehio.org/de/start> (14.12.2023).

# Schriftenverzeichnis Prof. Dr. Christian Freigang

## Monografien

- Christian Freigang, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms 1992.
- Christian Freigang, *Provence, Côte d'Azur. Architektur, Kunst, Landschaft*, Köln 1999.
- Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich, 1900–1930*, Berlin/München 2003.
- Marianne Bergmann und Christian Freigang, *Das Aula-Gebäude der Georg-August-Universität Göttingen. Athen im Königreich Hannover*, München/Berlin 2006.
- Christian Freigang, *Meisterwerke des Kirchenbaus*, Stuttgart 2009.
- Christian Freigang, *Die Moderne. 1800 bis heute. Baukunst – Technik – Geschichte*, Darmstadt 2018.

## Herausgeberschaften

- Christian Freigang (Hg.), *Gotische Architektur in Spanien/La arquitectura gótica en España*, Frankfurt am Main/Madrid 1999.
- Christian Freigang (Hg.), *Diez Brandi (1901–1985). Ein Göttinger Architekt zwischen Tradition und Moderne*, Göttingen 2002.
- Christian Freigang und Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Hofkultur in Frankreich und in Europa im Spätmittelalter. La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, Berlin 2005.
- Stephan Gasser, Bruno Boerner und Christian Freigang (Hg.), *Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag/Architecture et sculpture monumentale du 12<sup>e</sup> au 14<sup>e</sup> siècle. Production et réception. Mélanges offerts à Peter Kurmann à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Bern/Berlin 2006.
- Christian Freigang (Hg.), *Wörterbuch der Architektur*, Stuttgart 2010.
- Christian Freigang, Markus Dauss und Evelyn Brockhoff (Hg.), *Das ‚neue‘ Frankfurt. Innovationen in der Frankfurter Kunst vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt 2010.
- Christian Freigang (Hg.), *WBG-Architekturgeschichte*, 3 Bde., Darmstadt 2018.
- Heinrich Dilly und Christian Freigang (Hg.), *Hinrich Rademacher: Planen und Bauen unter Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau*, Halle an der Saale 2023.

## Artikel

- Christian Freigang und Peter Kurmann, *L'église de l'ancien prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois: sa chronologie, ses restaurations, sa place dans l'architecture gothique*, in: *Congrès archéologique de la France* 145, 1987, 271–290.
- Christian Freigang, *Le chantier de Narbonne*, in: *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques (Ausst.-Kat. Straßburg, Musées de la Ville de Strasbourg)*, hg. von Roland Recht, Straßburg 1989, 127–132.

- Christian Freigang, Jacques de Fauran, in: *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques* (Ausst.-Kat. Straßburg, Musées de la Ville de Strasbourg), hg. von Roland Recht, Strasbourg 1989, 195–200.
- Christian Freigang, L'ancienne église collégiale Notre-Dame de l'Assomption du Vigan. L'histoire de sa construction et son importance pour l'architecture gothique du Quercy, in: *Congrès archéologique de la France 147*, 1989, 517–542.
- Christian Freigang, Construction et architecte au Moyen Age, in: *FACES. Journal d'architectures* 16, 1990, 52–54.
- Christian Freigang, Ausstellungen und neue Literatur zum gotischen Baubetrieb, in: *Kunstchronik* 43, 1990, 606–627.
- Christian Freigang, Face au moderne: Positions en Allemagne, in: *FACES. Journal d'architectures* 18, 1990, 4–5.
- Christian Freigang und Peter Kurmann, La cathédrale romano-gothique de Genève: Réflexions sur sa chronologie et sa place dans l'histoire de l'architecture médiévale, in: *Saint-Pierre de Genève au fil des siècles*, Genève 1991, 23–46.
- Christian Freigang, Gotische Architektur und Skulptur in Katalonien und Aragón (13.–14. Jahrhundert), in: Sylvaine Hänsel und Henrik Karge (Hg.), *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Bd. I, Berlin 1991, 155–171.
- Christian Freigang, Jean Deschamps et le Midi, in: *Bulletin monumental* 149, 1991, 265–298.
- Christian Freigang, Berlin, Trois ans après, in: *FACES. Journal d'architectures* 27, 1993, 63–64.
- Christian Freigang, Denkmalpflege und universitäre Kunstgeschichte, in: *Kunstchronik* 46, 1993, 258–262.
- Christian Freigang, Villard de Honnecourt, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. VII, Leipzig 1994, 636–637.
- Christian Freigang, Die Architektur, in: *700 Jahre Paulinerkirche. Vom Kloster zur Bibliothek* (Ausst.-Kat. Göttingen, Universitätsbibliothek Göttingen), hg. von Elmar Mittler, Göttingen 1994, 77–87.
- Christian Freigang, Die Ausstattung im 18. Jahrhundert: Der projektierte Kanzelaltar etc., in: *700 Jahre Paulinerkirche. Vom Kloster zur Bibliothek* (Ausst.-Kat. Göttingen, Universitätsbibliothek Göttingen), hg. von Elmar Mittler, Göttingen 1994, 96–97.
- Christian Freigang, La cathédrale gothique septentrionale dans le Midi, symbole royaliste ou formule ambitieuse?, in: Myriam Demore (Hg.), *Autour des maîtres d'œuvres de la cathédrale de Narbonne: les grandes églises gothiques du Midi, sources d'inspiration et construction. Actes du 3<sup>e</sup> colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age*, Palais des Archevêques, 4 et 5 décembre 1992, Narbonne 1994, 15–26.
- Christian Freigang, Les rois, les évêques et les cathédrales de Narbonne, de Toulouse et de Rodez, in: *Cahiers de Fanjeaux* 30, 1994, 145–183.
- Christian Freigang, I Cantieri di Francia meridionale nel XIII e nel XIV secolo. L'esempio di Narbona, in: Francesco Aceto, Roberto Cassanelli und Dieter Kimpel (Hg.), *I Cantieri medievali*, Mailand 1995, 169–193.
- Christian Freigang, Prag und Köln. Der Prager Veitsdom als Nachfolgebau des Kölner Domes, in: Ludwig Honnefelder, Norbert Trippen und Arnold Wolff (Hg.), *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln*, Köln 1998, 49–86.
- Christian Freigang, Die Expertisen zum Kathedralbau in Girona (1386 und 1416/17) – Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur, in: Ders. (Hg.): *Gotische Architektur in Spanien/La arquitectura gótica en España*, Frankfurt am Main/Madrid 1999, 203–226.
- Christian Freigang, Les expertises de la cathédrale de Gérone. Aspects du discours architectural au moyen âge, in: Fabienne Joubert und Dany Sandron (Hg.), *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999, 385–393.
- Christian Freigang, Neue Forschungen zu St. Nikolai. Von der Pfarrkirche der Tuchmacher zur Universitätskirche, in: *Spektrum. Informationen aus Forschung und Lehre* 1/2, 2000, 16–17.
- Christian Freigang, Die Rezeption der gotischen Architektur in Südeuropa (Südfrankreich und Spanien), in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 5, 2001, 13–24.
- Christian Freigang, Klaus Nohlen und Anne Georgeon-Liskenne, Le modèle allemand, in: Jean-Michel Leniaud und Béatrice Bouvier (Hg.), *Les périodiques d'architecture, XVIIIe–XXe siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, Paris 2001, 183–187.

- Christian Freigang, Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II und Robert dem Weisen, in: Tanja Michalsky (Hg.), *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Berlin 2001, 33–60.
- Christian Freigang, Les tours de transept autour de 1300. Remarques sur la différenciation architecturale de la liturgie dans les cathédrales gothiques du Midi de la France, in: *Umění* 49, 2001, 235–245.
- Christian Freigang, Diez Brandi – Die Lehre von Goethes Gartenhaus, in: Ders. (Hg.): *Diez Brandi (1901–1985). Ein Göttinger Architekt zwischen Tradition und Moderne*, Göttingen 2002, 7–14.
- Christian Freigang, Gotischer Kirchenbau in Mitteleuropa, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 5, 2002, 35–46.
- Christian Freigang, Ewig schöne Ruinen. Aspekte der Zeit in der europäischen Architektur, in: Hans-Joachim Bieber, Hans Ottomeyer und Georg Christoph Tholen (Hg.), *Die Zeit im Wandel der Zeit*, Kassel 2002, 377–403.
- Christian Freigang, Chapelles privées latérales. Origines, fonctions, financement: Le cas de Notre Dame de Paris, in: Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano und Jean-Michel Spieser (Hg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3<sup>e</sup> Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24–25 mars, 14–15 avril, 12–13 mai 2000*, Rom 2002, 525–544.
- Christian Freigang, Werkmeister als Stifter. Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten, in: Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hg.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden/Kassel 2002, 244–264.
- Christian Freigang, Le Corbusier, Architekt des 20. Jahrhunderts, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8, 2002, 87–102.
- Christian Freigang, Julius Posener als Kritiker des Bauhauses, in: Isabelle Ewig, Thomas Wolfgang Gaetgens und Matthias Noell (Hg.), *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France 1919–1940*, Berlin 2002, 393–406.
- Simon Texier und Christian Freigang, Jean Badovici et l'Architecture vivante, in: Isabelle Ewig, Thomas Wolfgang Gaetgens und Matthias Noell (Hg.), *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France 1919–1940*, Berlin 2002, 365–376.
- Christian Freigang, mehrere Beiträge zu Auguste Perret, in: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen und Guy Lambert (Hg.), *Une encyclopédie*, Paris 2002.
- Christian Freigang, Architektur und Städtebau von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis 1866, in: Ernst Böhme und Rudolf Vierhaus (Hg.), *Göttingen, Geschichte einer Universitätsstadt*, Bd. 2: *Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648–1866)*, Göttingen 2002, 765–812.
- Christian Freigang, L'arquitectura mendicant al Lleugadoc i la seva relació amb la de Catalunya, in: Antoni Pladevall i Font (Hg.), *L'art gòtic a Catalunya: Arquitectura*, Bd. 1, Barcelona 2002, 170–172.
- Christian Freigang, La catedral de Narbona com a referent directe de les de Barcelona i Girona, in: Antoni Pladevall i Font (Hg.), *L'art gòtic a Catalunya: Arquitectura*, Bd. 1, Barcelona 2002, 270–273.
- Christian Freigang, Beiträge zu französischen Architekturtheoretikern des 13. und 17.–19. Jahrhunderts, in: Christof Thoenes (Hg.), *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln/London 2003, 248–355.
- Christian Freigang, Von der Problematik des Regionalismus in einem Staat ohne Regionen. Reformkonzepte in der französischen Architektur um 1900, in: Monika Gibas (Hg.), *Mitten und Grenzen. Zu zentralen Deutungsmustern der Nation*, Leipzig 2003, 82–93.
- Christian Freigang, Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, in: Anna Moraht-Fromm (Hg.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Sigmaringen 2003, 59–84.
- Christian Freigang, Vom Mythos mystischer Lichtarchitektur – Die Kathedrale von Chartres, in: Uwe A. Oster (Hg.), *Die großen Kathedralen. Gotische Baukunst in Europa*, Darmstadt 2003, 19–28.
- Christian Freigang, Große Ambitionen abseits der Île-de-France – Die Kathedrale von Bourges, in: Uwe A. Oster (Hg.), *Die großen Kathedralen. Gotische Baukunst in Europa*, Darmstadt 2003, 29–38.
- Christian Freigang, Kirche der Könige – Die Kathedrale von Reims, in: Uwe A. Oster (Hg.), *Die großen Kathedralen. Gotische Baukunst in Europa*, Darmstadt 2003, 39–48.

- Christian Freigang, Die Kathedrale der Hauptstadt – Notre-Dame in Paris, in: Uwe A. Oster (Hg.), Die großen Kathedralen. Gotische Baukunst in Europa, Darmstadt 2003, 49–58.
- Christian Freigang, L'Europa de les catedrals. Gènesi i transformació d'un llenguatge arquitectònic universal, in: Josep Valarasau Salat (Hg.), La catedral de Girona. L'Obra de la Seu, Girona 2003, 21–38.
- Christian Freigang, Julius Posener im Pariser Exil: Bemerkungen zur Situation der Moderne in Frankreich um 1930, in: Bernd Nicolai (Hg.), Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration 1530 bis 1950, Trier 2003, 227–240.
- Christian Freigang, Das Neue Göttingen. Stilbewußtsein und historische Reflexion in der Architektur um 1800, in: Klaus Grubmüller (Hg.), 1050 Jahre Göttingen. Streiflichter auf die Göttinger Stadtgeschichte, Göttingen 2004, 113–137.
- Christian Freigang, Göttliche Ordnung und nationale Zeitgemäßheit: Die Querelle des Anciens et des modernes in der deutschen Architekturtheorie um 1700, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger und Jörg Wesche (Hg.), Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt, Tübingen 2004, 122–142.
- Christian Freigang, L'Europe des cathédrales. Genèse et transformation d'un langage universel d'architecture, in: *Annals de l'Institut d'Etudis Girondins* 45, 2004, 11–23.
- Christian Freigang, Zur Wahrnehmung regional spezifischer Architekturidiome in mittelalterlichen Diskursen, in: Uta Maria Bräuer, Emanuel S. Klinkenberg und Jeroen Westerman (Hg.), Kunst & Region. Architektur und Kunst im Mittelalter. Beiträge einer Forschergruppe, Utrecht 2005, 14–33.
- Christian Freigang, Architekturhistorische Bemerkungen zur Göttinger Sternwarte, in: Klaus Beuermann (Hg.), Grundsätze über die Anlage neuer Sternwarten unter Beziehung auf die Sternwarte der Universität Göttingen Georg Heinrich Borheck, Göttingen 2005, 21–26.
- Christian Freigang, Le logement social en Allemagne. Utopie expressionniste et application du fonctionnalisme (1900–1930), in: Philippe Dufieux (Hg.), Le logement social en Europe. Genèse, développement et actualité. Actes du cycle de conférences 2004, Bd. 2, Lyon 2005, 49–67.
- Christian Freigang, Einleitung/Introduction, in: Christian Freigang und Jean-Claude Schmitt (Hg.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, 7–15.
- Christian Freigang, Fantaisie et Ymaginacion: Selbstreflexion von Höflichkeit am provençalischen Hof unter René I., in: Christian Freigang und Jean-Claude Schmitt (Hg.), Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, Berlin 2005, 209–243.
- Christian Freigang, Jerusalem und Saint-Gilles-du-Gard: Das Heilige Land in der Provence, in: Stephan Gasser, Christian Freigang und Bruno Boerner (Hg.), Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag. Architecture et sculpture monumentale du 12<sup>e</sup> au 14<sup>e</sup> siècle. Production et réception. Mélanges offerts à Peter Kurmann à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire, Bern/Berlin 2006, 43–62.
- Christian Freigang, Überzeitliche Stilkonzepte: Retour à l'ordre und nationale Repräsentativität in der Art-déco-Architektur der Zwischenkriegszeit in Frankreich, in: Jacek Purchla und Wolf Tegethoff (Hg.), Nation, Style, Modernism (Proceedings of the International Conference under the patronage of Comité International d'histoire de l'art (CIHA), organised by the Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich, and the International Cultural Centre, Cracow (6–12 September, 2003), Krakau/München 2006, 257–274.
- Christian Freigang, Matérialisme de la reproduction vs. vision d'ensemble. Zeichnung und Fotografie als Konkurrenzmedien in der französischen Kunstbuchproduktion um den Ersten Weltkrieg, in: Katharina Krause und Klaus Niehr (Hg.), Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730–1930, Berlin 2007, 195–215.
- Christian Freigang, Arcisse de Caumont (1802–1873) und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 1, München 2007, 76–91.
- Christian Freigang, Französische und deutsche Hochgotik. Interkulturalität und kulturelles Gedächtnis als Kriterien der mittelalterlichen Architekturgeschichte, in: Eva Dewes und Sandra Duhem (Hg.), Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext, Berlin 2007, 397–413.
- Christian Freigang, Changes in Vaulting, Changes in Drawing. On the Visual Appearance of Gothic Architecture around the Year 1300, in: Alexandra Gajewski und Zoë Opačić (Hg.), The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture, Turnhout 2007, 67–78.

- Christian Freigang, Der Frankfurter Dom als Wahlort der deutschen Könige. Architektonische, liturgische und politische Aspekte, in: Ludolf Pelizaeus (Hg.), *Wahl und Krönung in Zeiten des Umbruchs*, Frankfurt am Main/Berlin 2008, 131–156.
- Christian Freigang, Frankfurter Dom und Berner Münster: Zur Vergleichbarkeit zweier spätgotischer Bauprogramme, in: Christoph Schläppi (Hg.), *Dombaumeistertagung Bern 2008. Tagungsakten*, Bern 2008, 24–31.
- Christian Freigang, Margaretes Paradiesvogel. Vereinnahmungen des Fremden und Wunderbaren aus der Neuen Welt im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs, in: Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel und Thomas Kaufmann (Hg.), *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. I. Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien* (Heiden, Barbaren, Juden), New York/Berlin 2009, 73–99.
- Christian Freigang, Der Ort der Kunst in der Frühen Neuzeit. Wissenschaftsgeschichtliches zum Beginn der Frühen Neuzeit in der Kunstgeschichte sowie Anmerkungen zum kunsttheoretischen Diskurs nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert, in: Helmut Neuhaus (Hg.), *Die Frühe Neuzeit als Epoche*, München 2009, 7–34.
- Christian Freigang, Bauen im Schatten des Prager Doms: Die Frankfurter Stifts- und Pfarrkirche St. Bartholomäus im Spannungsfeld zwischen Reichspolitik und städtischen Interessen, in: Jiří Fajt und Andrea Langer (Hg.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin/München 2009, 101–115.
- Christian Freigang, Frankfurt im Spätmittelalter und die Dominanz der Patrizier. Wie urbane Planung und Architektur das soziale Gefüge bestimmen, in: *Forschung Frankfurt* 3, 2009, 53–56.
- Christian Freigang, Was geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie, in: Markéta Jarošová, Jiří Kuthan und Stefan Scholz (Hg.): *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Prague and Great Cultural Centres of Europe in the Luxembourggeois Period (1310–1437)*. Internationale Konferenz aus Anlass des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008, Prag 2009, 427–442.
- Christian Freigang, Madern Gerthener und der Domturm ab 1413, in: Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Hochbauamt der Stadt Frankfurt am Main (Hg.), *Der Frankfurter Domturm. Stadtbild, Geschichte, Restaurierung*, Bonn 2009, 29–38.
- Christian Freigang, Madern Gerthener in Frankfurt am Main – Vom Aufstieg einer Reichsstadt zum Architekturzentrum um 1400, in: Stefan Bürger und Bruno Klein (Hg.), *Werkmeister der Spätgotik. Personen, Amt und Image*, Darmstadt 2010, 85–106.
- Christian Freigang, Jugendstil und Akademismus als „öffentlicher Dienst“: zur Architektur in Frankreich um 1900, in: Christoph Brachmann und Thomas Steigenberger (Hg.), *Ein Schwede in Berlin. Der Architekt und Designer Alfred Grenander und die Berliner Architektur (1890–1914)*, Korb 2010, 303–314.
- Christian Freigang, Madern Gerthener und der Aufstieg Frankfurts zum Architekturzentrum, in: Christian Freigang, Markus Daus und Evelyn Brockhoff (Hg.), *Das ‚neue‘ Frankfurt. Innovationen in der Frankfurter Kunst vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt am Main 2010, 11–21.
- Christian Freigang, Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300, in: Sabine Lepsky (Hg.), *Altenberg 1259 und die Baukultur im 13. Jahrhundert*, Regensburg 2010, 377–396.
- Christian Freigang, Die Kathedrale lebt! Zur Aktualität der mittelalterlichen Architektur, in: Victoria von Flemming (Hg.), *Modell Mittelalter*, Köln 2010, 72–94.
- Christian Freigang, Überlegungen zum Begriff der *Imitatio* in der mittelalterlichen Architektur, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hg.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, 15–36.
- Christian Freigang, Deutsche Technikdiskurse im Kontext von CIAM II, in: Helen Barr (Hg.), *Neues Wohnen 1929/2009. Frankfurt und der 2. Congrès international d’architecture moderne. Beiträge des internationalen Symposions Frankfurt am Main, 22.–24. Oktober 2009*, Berlin 2011, 89–98.
- Christian Freigang, Klassik vs. Antiklassik: Zur Rezeption von nicht-westlichen Kulturen in den französischen Architekturdebatten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Anna Minta und Bernd Nicolai (Hg.), *Modernity and Early Cultures. Reconsidering non-western references for modern architecture in a cross-cultural perspective*, Bern 2011, 103–121.

- Christian Freigang, *Le tournoi idéal: la création du bon chevalier et la politique courtoise de René d'Anjou*, in: Florence Bouchet (Hg.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409–1480)*, Turnhout 2011, 179–196.
- Christian Freigang, *Imitatio in Gothic Architecture: Forms versus Procedures*, in: Zoë Opačić und Achim Timmermann (Hg.), *Architecture, Liturgy and Identity. Liber amicorum Paul Crossley*, Turnhout 2011, 297–313.
- Christian Freigang, *La conception spatiale des chevets gothiques: points de vue liturgiques*, in: Sabine Frommel und Laurent Lecomte (Hg.), *La place du chœur. Architecture, et liturgie du Moyen Âge au Temps moderne*, Paris 2012, 67–78.
- Christian Freigang, *Gott als Architekt*, in: *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, Bd. 2. (Ausst.-Kat. München, Architekturmuseums der TU München), hg. von Winfried Nerdinger, München/London/New York 2012, 383–401.
- Christian Freigang, *Nation, politique, architecture*, in: *Interférences/Interferenzen. Architecture Allemagne – France 1800–2000* (Ausst.-Kat. Straßburg/Frankfurt am Main, Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg/Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main), hg. von Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank, Straßburg 2013, 50–58.
- Christian Freigang, *Verwesende Kadaver und fliegende Walfische. Denkfiguren der literarischen Großstadttopie in Frankreich*, in: Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank (Hg.), *Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe. Mythes – images – projets*. Berlin/München 2013, 87–108.
- Christian Freigang, *Madern Gerthener und der Domturm*, in: Robert Sommer (Hg.), *Dombaumeistertagung Frankfurt am Main 2012*, Frankfurt am Main 2013, 57–68.
- Christian Freigang, *Mittelmeer, Klassizismus und longue durée in Frankreich*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 2013, 277–296.
- Christian Freigang, *Sakrale Potenz und historische Authentizität: „Zitate“ heiliger Bauten*, in: Heiko Brandl, Andreas Ranft und Andreas Waschbüsch (Hg.), *Architektur als Zitat. Formen, Motive und Strategien der Vergegenwärtigung*, Regensburg 2014, 99–118.
- Christian Freigang, *Was ist gotische Architektur? Grundlagen der jüngeren Forschung in Deutschland und Frankreich. Qu'est-ce que l'architecture gothique? Fondements de la recherche scientifique récente en Allemagne et en France*, in: *Regards croisés* 2, 2014, 29–49, [https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-03/regards\\_croises\\_no2.pdf](https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-03/regards_croises_no2.pdf) (27.02.2024).
- Christian Freigang, *Bildskeptische Nachbildungsmodi der Passionstopographie Christi im Spätmittelalter: der Görlitzer Kalvarienberg*, in: Hans Aurenhammer und Daniela Bohde (Hg.), *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bern 2015, 117–150.
- Christian Freigang, *Wächter über der Stadt oder unnütze Skulptur? Bildwerke, die keiner sieht*, in: Jan Chlíbec und Zoë Opačić (Hg.), *Setkávání. Studie o středvěkém umění věnované Kláře Benešové*, Prag 2015, 87–96.
- Christian Freigang, *Freiräume als staatliche Repräsentationsräume*, in: Paul Sigel und Kerstin Wittmann-Englert (Hg.), *Freiraum unterm Fernsehturm. Historische Dimensionen eines Stadtraums der Moderne*, Berlin 2015, 15–32.
- Christian Freigang, *Der Frankfurter Domturm und Madern Gerthener sowie Katalogeinträge 4–9 und 11*, in: *Madern Gerthener und der Pfarrturm von St. Bartholomäus* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Dommuseum Frankfurt), hg. von Bettina Schmitt und Ulrike Schubert, Frankfurt am Main/Regensburg 2015, 15–19, 72–83, 86–87.
- Christian Freigang, *Die Trierer Liebfrauenkirche als Domannexkirche*, in: Andreas Tacke und Stefan Heinz (Hg.), *Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, Petersberg 2015, 81–91.
- Christian Freigang, *Ferdinand Kramers Philosophicum/Ferdinand Kramer's Philosophicum*, in: *Ferdinand Kramer. Die Bauten. The Buildings of Ferdinand Kramer* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum), hg. von Peter Cachola Schmal, Philipp Sturm und Wolfgang Voigt, Frankfurt am Main/Tübingen 2015, 75–79.
- Christian Freigang, *Geschichte der Architektur der Geschichte. Überlegungen zur Historisierung einer Disziplin*, in: Susanne Hauser und Julia Weber (Hg.), *Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*, Bielefeld 2015, 43–69.
- Christian Freigang, *Qualité imageante et transcendance de genre dans l'architecture autour de 1300*, in: *Histoire de l'art* 77/2, 2015, 137–148, 152, 155.

- Christian Freigang, Zur Frage der Hofkunst im Reich und in Frankreich im 14. Jahrhundert, in: Matthias Becher und Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hg.), Die Königerhebung Friedrichs des Schönen im Jahr 1314. Krönung, Krieg und Kompromiss, Köln 2017, 289–301.
- Christian Freigang, Die Gustav-Adolf-Kirche in Niederursel bei Frankfurt. Licht und Form bei Martin Elsaesser, in: Ralf Liptau und Thomas Erne (Hg.), Licht. Material und Idee im Kirchenbau der Moderne, Marburg 2017, 47–56.
- Christian Freigang, Julius Meier-Graefes Zeitschrift *L'art décoratif*. Kontinuität und Subversion des Art Nouveau, in: Ingeborg Becker und Stephanie Marchal (Hg.), Julius Meier-Graefe. Grenzgänger der Künste, Berlin 2017, 214–227.
- Christian Freigang, L'architecture sacrée en représentation photographique, in: *Le Ciel devant soi. Photographie et architecture religieuse* (Ausst.-Kat. Toulouse, Église des Jacobins), hg. von David Lemaire, Paris/Toulouse 2017, 72–79.
- Christian Freigang, Les églises des sacres: Francfort et Aix-la-Chapelle. Actes liturgiques et cadres architecturaux, in: Patrick Démouy (Hg.), *La cathédrale de Reims*, Paris 2017, 261–272.
- Christian Freigang, Matthias von Arras, erster Baumeister der Kathedrale von Prag im Lichte neuer Forschungen, in: Daniela Břízová, Jiří Kuthan, Jana Peroutková und Stefan Scholz (Hg.), *Kaiser Karl IV. Die böhmischen Länder und Europa. Internationale Konferenz aus Anlaß des 600. Jubiläums der Geburt Karls IV.*, Prag 2017, 161–174.
- Christian Freigang, Architectural History as a Part of the Humanities Tradition in Germany, in: Christian Freigang, Andreas Kurg, Ana Tostões, Carmen Popescu, Rob Dettingmeijer, Nancy Stieber und Christine Mengin (Hg.), *Seven Views on the Meaning of 'Europe'*. in: *Architectural Histories*, 6(1)/9, 2018, 1–2, <https://doi.org/10.5334/ah.324> (27.02.2024).
- Christian Freigang, Mies van der Rohe, der Werkbund und die Frage der Technik um 1930, in: *RIHA Journal* 0184-0188, 30 Mai 2018. <https://doi.org/10.11588/riha.2018.1.70240> (28.02.2024).
- Christian Freigang, Päpstliche Hofkunst in Avignon in der Zeit des Schismas, in: Jiří Fajt und Markus Hörsch (Hg.), *Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova. Neue Beiträge zur europäischen Kunst zwischen 1350 und 1470*, Wien 2018, 89–96.
- Christian Freigang, University Landscape Architecture: Göttingen in the Age of Enlightenment, in: Kadri Asmer und Juhan Maiste (Hg.), *In Search of the University Landscape. The Age of the Enlightenment*, Tartu 2018, 121–138.
- Christian Freigang, Bemerkungen zum Architekturkonzept der Hedwigskathedrale, in: Agatha Buslei-Wuppermann (Hg.), *St. Hedwigskathedrale Berlin. Hans Schwipperts Mahnmal für den Frieden*, Berlin 2018, 54–59.
- Christian Freigang, Cloches, sons et clochers. Sens visuels et acoustiques au Moyen Âge, in: Marcello Angehen (Hg.), *Regards croisés sur le monument médiéval. Mélanges offerts à Claude Andrault-Schmitt*, Turnhout 2018, 445–456.
- Christian Freigang, Préface, in: Arnaud Timbert (Hg.), *Qu'est-ce que l'architecture gothique? Essais*, Villeneuve d'Ascq 2018, 9–12.
- Christian Freigang, Architekturtheorie als Lexikon. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 1854–1868, in: Dietrich Erben (Hg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Paderborn 2019, 312–341.
- Christian Freigang, Geschichte von Notre-Dame. Der Mittelpunkt sei hier, in: *Zeit Online*, 16. April 2019, <https://www.zeit.de/kultur/2019-04/notre-dame-paris-kunstgeschichte-zentrum-frankreich> (27.02.2024).
- Christian Freigang, Vorprägungen von Albert Speers „Ruinenwerttheorie“ in französischen Diskursen, in: Marlen Schneider und Ulrike Kern (Hg.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio: Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2019, 211–221.
- Christian Freigang, La merveille rimée, la merveille construite. Poésie et architecture flamboyante, in: Dominique de Courcelles (Hg.), *La Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité Textes et images*, Paris 2019, 207–223.
- Christian Freigang, L'architecture gothique et le Midi, in: *Dossiers d'archéologie* 396, Nov./Déc. 2019, 42–45.

- Christian Freigang, La construction de la cathédrale gothique, in: Benoît Brouns, Jean-Michel Matz und Laurent Vallière (Hg.), *Diocèse de Narbonne (Fasti ecclesiae gallicane, Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines des diocèses de France de 1200 à 1500, XIX)*, Turnhout 2019, 29–45.
- Christian Freigang, Literarisch-fiktionale Luxusobjekte als Demonstration politischer Macht: Die ‘Couronne margaritique’ von Jean Lemaire de Belges (1504/1505), in: Jan Bemann, Dittmar Dahlmann und Detlev Taranczewski (Hg.), *Core, Periphery, Frontier – Spatial Patterns of Power*, Göttingen 2021, 243–371.
- Christian Freigang, Sozialdemokratie, kommunales Bauen und Baubeamte während der zwanziger Jahre, in: Gabriele Köster, Cornelia Poenicke und Christoph Volkmar (Hg.), *Die Ära Beims in Magdeburg. Ein Oberbürgermeister als Wegbereiter der Moderne*, Halle 2021, 279–297.
- Christian Freigang, L’architecture gothique à la cathédrale de Toulouse aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, in: Virginie Czeraniak und Charlotte Riou (Hg.), *Toulouse au XIV<sup>e</sup> siècle. Histoire, arts et archéologie. Une floraison d’exception au temps de la peste et de la guerre de Cent Ans*, Toulouse 2021, 46–61.
- Christian Freigang, Artistic and Architectural Responses to Climate Change, in: *International Journal of Arts and Media Researches* 1/11, 2021, 281–293.
- Christian Freigang, Capella sacrosancta. Die Pariser Sainte-Chapelle als sakraler Raum und gebautes Reliquiar, in: Manfred Luchterhand und Hedwig Röckelein (Hg.), *Palatium sacrum. Sakralität am Hof des Mittelalters. Orte, Dinge, Rituale*, Regensburg 2021, 323–352.
- Christian Freigang, BNF ms. fr. 19093 als ‚pädagogisches Skizzenbuch‘: Wer war Villard?, in: Michail Chatzidakis, Henrike Haug, Lisa Marie Roemer und Ursula Rombach (Hg.), *Con bella maniera. Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg 2021, 19–31.
- Christian Freigang, Die Italian Connection? Bau, Bild und Text bei Jean Lemaire de Belges, in: Peter Bell, Antje Fehrmann, Rebecca Müller und Dominic Olariu (Hg.), *Maraviglia. Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne. Festschrift für Ingo Herklotz*, Wien/Köln 2021, 33–47.
- Christian Freigang, Architektur und Erzählung in den Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: *Kölner Domblatt* 86, 2021, 79–109.
- Christian Freigang, Architekturökonomie. Investitionsstrategien und visuelle Attraktivität im spätmittelalterlichen Pfarrkirchenbau, in: Richard Němec und Gerald Schwedler (Hg.), *Architekturökonomie. Die Finanzierung kirchlicher und kommunaler Bauvorhaben im späteren Mittelalter*, Stuttgart 2022, 281–310.
- Christian Freigang, Introduction, in: Erwin Panofsky: *La sculpture allemande du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Straßburg 2022, 9–38.
- Christian Freigang und Kai Kappel, Neuaufbruch und elementare Bescheidenheit: Ein Plädoyer für die Paulskirche von 1948, in: *Kunstchronik* 75, 2022, 284–293.
- Christian Freigang, Asynchrone Zeitraster: Bildzyklen im Kölner Domchor, in: Jutta Eming und Johannes Traulsen (Hg.), *Asynchronien. Formen verschränkter Zeit in der Vormoderne*, Göttingen 2022, 37–62.
- Christian Freigang, Ornament und Verbrechen: Missverständnisse, Umdeutungen, Vereinnahmungen, in: *Dialoge*. Magdalena Bushart zum 65. Geburtstag, <https://dialogemb.hypotheses.org/901> (28.02.2024).
- Christian Freigang, La cathédrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur. Un chef-d’œuvre inachevé, in: *Dossiers d’archéologie* 414, Nov./Déc. 2022, 56–61.
- Christian Freigang und Samantha Houriez, Entretien avec Christian Freigang, in: Samantha Houriez (Hg.): *Dialogues sur Notre-Dame*, Rom 2022, 62–71.
- Christian Freigang, Débats architecturaux et cultures de savoir autour de 1400: le cas de Jean Mignot à Milan, in: Miljenko Jurković, Elisabetta Scirocco und Arnaud Timbert (Hg.), *Repenser l’histoire de l’art médiéval en 2023. Recueil d’études offertes à Xavier Barral i Altet*, Zagreb 2023, 175–182.
- Christian Freigang, Das virtuelle Ritterspiel. Das Turnierbuch von René d’Anjou (Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 2695), in: Wolfgang Augustyn und Raphael Beuing (Hg.), *Turniere im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2023, 429–448.
- Christian Freigang, Architektur – Raum – Orchester. Theoretische Diskurse im Kontext von Hans Poelzigs Architektur, in: Christina Strunck (Hg.), *Bild-Raum-Wissenschaft*, Berlin/Boston 2024, 245–268.

## Satirischer Beitrag

Christian Freigang, Die frühe Lebensgeschichte des Matthias von Arras, Dombaumeister von Prag, in: Stefan Bürger und Ludwig Kallweit (Hg.), *Capriccio & Architektur. Das Spiel mit der Baukunst. Festschrift für Bruno Klein*, Berlin 2017, XV–XIX.

## Beiträge für Fachlexika

Christian Freigang, Art.: Kapelle; Kirchenbau, allg.; Alte Kirche; Mittelalter; Neuzeit; 20./21. Jahrhundert; Pugin; Saint-Paul's Cathedral; Sakristei (kunsthistorisch); Sarkophag (kunsthistorisch); Rudolf Schwarz; Sir Christopher Wren, in: Hans Dieter Betz, D. S. Browning, Bernd Janowski und Eberhard Jüngel (Hg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 2007.

Christian Freigang, Art.: Jean Deschamps; Pierre Deschamps; Bertrand Deschamps; Dominique de Fauran; Jacques de Fauran; Giacomo Fontana; Matthias von Arras; Auguste Perret, in: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.), *Allgemeines Künstler Lexikon*, München/Leipzig, <https://doi.org/10.1515/AKL> (28.02.2024).

Christian Freigang, Art.: Denkmalpflege, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, 68–71.

Christian Freigang, Art.: François Blondel, *Cours d'architecture*; Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*; Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Kindlers neues Literaturlexikon*, Stuttgart 2009.

Christian Freigang, Art.: Klassik; Postmoderne, in: Stefan Jordan und Jürgen Müller (Hg.), *Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2012, 180–184, 270–273.

Christian Freigang, Art.: Alois Riegl; Aby Warburg; Franz Wickhoff, in: Peter Kuhlmann und Helmuth Schneider (Hg.), *Geschichte der Altertumswissenschaften*, Biographisches Lexikon (Der neue Pauly, Supplemente 6), Stuttgart/Weimar 2012.

Christian Freigang, Kirchenbau. Kunsthistorisch (im Westen), in: *Staatslexikon. Recht, Wirtschaft, Gesellschaft*, Bd. III, Freiburg 2019, Sp. 762–765.

## Rezensionen

Christian Freigang, Rezension zu Luc Mojon: *St-Johannsen, Saint-Jean de Cerlier. Beiträge zum Bauwesen des Mittelalters aus den Bauforschungen in der ehemaligen Benediktinerabteikirche 1961–1984*, Bern 1986, in: *Bulletin monumental* 147, 1989, 100–102.

Christian Freigang, Rezension zu Roland Bechmann: *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Kunstchronik* 45, 1992, 316–320.

Christian Freigang, Rezension zu Claude Lapaire und Sylvie Aballéa (Hg.), *Stalles de la Savoie médiévale*. Genf 1991, in: *Bulletin monumental* 151, 1993, 446–447.

Christian Freigang, Rezension zu Roberto Gargiani, Auguste Perret, *Théorie et oeuvre. Paris et Milan. Une architecture absolue?*, in: *FACES. Journal d'architectures*, 33, 1994, 54–55.

Christian Freigang, Rezension zu Eric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris 1996, in: *Kritische Berichte* 26, 1998, 78–80.

Christian Freigang, Rezension zu Eric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris 1996, in: *FACES. Journal d'architectures*, 44, 1998, 70–71.

- Christian Freigang und Hinrich Rademacher, Rezension zu Wolfgang Wiemer, Baugeometrie und Maßordnung der Abteikirche Ebrach – Ergebnisse einer Computeranalyse I. Zugleich Einführung in die Methodik, Würzburg 1995, in: *Kunstchronik* 51, 1998, 344–350.
- Christian Freigang, Rezension zu Kathleen James, Erich Mendelsohn and the architecture of German modernism, Cambridge/New York/Melbourne 1997, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, 282–287.
- Christian Freigang, Rezension zu Nurith Kenaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Toward the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Aldershot 1995, in: *Francia* 27,1/2000, 270–273.
- Christian Freigang, Rezension Neuere deutschsprachige Monographien zur gotischen Architektur in Nordfrankreich: Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz*, Berlin 1998, Katharina Corsepius, *Notre-Dame-en-Vaux*, Stuttgart 1997 und Rupert Schreiber, *Reparatio ecclesiae nostrae. Der Chor der Kathedrale von Tours*, Meßkirch 1997, in: *Kunstchronik* 54, 2001, 203–210.
- Christian Freigang, Rezension zu Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens (Hg.), „Prenez garde à la peinture!“ *Kunstkritik in Frankreich 1900–1945*, Berlin 1999, in: *Francia* 28/3, 2001, 54–56.
- Christian Freigang, Rezension zu Gwenaël Delhumeau, *L'invention du béton armé. Hennebique 1890–1914*, Paris 1999, Maurice Culot, David Peyceré und Gilles Ragot, *Les frères Perret. L'oeuvre complète*, Paris 2000, in: *Journal für Kunstgeschichte* 1/6, 2002, 66–68.
- Christian Freigang, Rezension zu Regine Abegg, *Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich 1999, in: *Journal für Kunstgeschichte* 6, 2002, 126–129.
- Christian Freigang, Rezension zu Ute Engel, *Die Kathedrale von Worcester*, Berlin 2000, in: *Journal für Kunstgeschichte* 6, 2002, 319–321.
- Christian Freigang, *Perret est mort, vive la construction!* Rezension zur Ausstellung „Perret, la poétique du béton armé“ Le Havre, Turin, Paris, in: *Werk, bauen + wohnen* 3 2003, 66–68.
- Christian Freigang, Rezension zu Ursula Prokop, *Rudolf Perco, 1884–1942. Von der Architektur des Roten Wien zur NS-Megalomanie*, Wien 2001, in: *Francia* 30/3, 2003, 262–263.
- Christian Freigang, Rezension zu Marie-Jeanne Dumont (Hg.), *Le Corbusier. Lettres à ses maîtres, I: Lettres à Auguste Perret*, Paris 2002, in: *Francia* 31, 2004, 240–241.
- Christian Freigang, Rezension zu Nancy Y. Wu (Hg.), *Ad quadratum. The practical application of geometry in medieval architecture*, Aldershot 2002, in: *Speculum* 80/1, 2005, 350–52.
- Christian Freigang, Rezension zu Von Toulouse bis Avignon. *Neuere Forschungen zur südfranzösischen Gotik*, in: *Kunstchronik* 58, 2005, 383–394.
- Christian Freigang, Rezension zu Sven Ochsenreither, *Kunst und Kirche am Ende der klassischen Moderne. Eine kunsthistorische Untersuchung am Beispiel der art sacré in Frankreich*, Bern/Frankfurt am Main 2004, in: *sehpunkte* 5/11, 2005, <https://www.sehpunkte.de/2005/11/7279.html> (10.06.2024).
- Christian Freigang, Rezension zu Marc Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Doms. Der mittelalterliche Fasadendenplan*, Köln 2003, in: *Bulletin monumental* 164, 2006, 314–315.
- Christian Freigang, Rezension zu Wolf-Heinrich Kulke, *Zisterzienserinnenarchitektur des 13. Jahrhunderts in Südfrankreich. Die Frauenklöster Saint-Pons und Vignogoul zwischen Ordenstradition und Stifterrepräsentation*, München/Berlin 2006, in: *sehpunkte* 7/11, 2007, <http://www.sehpunkte.de/2007/11/6795.html> (10.06.2024).
- Christian Freigang, Rezension zu Christine Mengin, *Guerre du toit & modernité architecturale: loger l'employé sous la république de Weimar*, Paris 2007, in: *Francia-recensio* 3, 2008, [http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia/francia-recensio/2008-3/ZG/Mengin\\_Freigang](http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia/francia-recensio/2008-3/ZG/Mengin_Freigang) (10.06.2024).
- Christian Freigang, Rezension zu Laurence Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Paris 2007, in: *Scriptorium* 64/1, 2010, 179–181.
- Christian Freigang, Rezension zu Nicholas Bullock und Luc Verpoest (Hg.), *Living with History, 1914–1964. Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation/La reconstruction en Europe après la Première et la Seconde Guerre mondiale et le rôle de la conservation des monuments historiques*, Löwen 2010, in: *Francia-recensio* 4, 2012,

[http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia/francia-recensio/2012-4/ZG/bullock-verpoest\\_freigang](http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia/francia-recensio/2012-4/ZG/bullock-verpoest_freigang) (10.06.2024).

- Christian Freigang, Rezension zu Ralf Beer, Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei zu Mouzon in den Ardennen. Baukunst zwischen „Original“ und Transformation, Remshalden 2007, in: Les amis du Patrimoine de Mouzon 22, 2012, 10–11.
- Christian Freigang, Rezension zu Mailan S. Doquang, The lateral chapels of Notre-Dame in context, in: Gesta 50/2, 2011, 137–162, in: Bulletin monumental 172/2014, 337.
- Christian Freigang, Rezension zu Clemens Kosch, Die romanischen Dome von Mainz, Worms und Speyer. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter, Regensburg 2011, in: Cahiers de Civilisation médiévale 57, 2014, 417–419.
- Christian Freigang, Rezension zu Ulrike Schubert, Alter Pfarrthurm, neu geboren. Zur Wiederherstellung und zum Ausbau des Frankfurter Doms unter Franz Joseph Denzinger, Marburg 2015, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 66, 2016, 244–146.
- Christian Freigang, Rezension zu Matthias Exner (Hg.), Stadt Bamberg, Bd. 2: Domberg, 1. Drittelband: Das Domstift, 2 Bde., Bamberg 2015, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 78, 2015, 789–792.
- Christian Freigang, Rezension zu Jens Reiche und Christian Scholl (Hg.), Göttinger Kirchen des Mittelalters, Göttingen 2015, in: Journal für Kunstgeschichte 21, 2017, 113–115.
- Christian Freigang, Rezension zu Roland Recht, Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage, Paris 2016, in: Francia-recensio 2, 2018, <https://doi.org/10.11588/frrec.2018.2.48326>.
- Christian Freigang, Rezension zu Andreas Meinecke: Preußische Denkmalpflege im Kaiserreich. Die Provinz Brandenburg und Berlin, 1860–1918, Berlin 2019, in: Brandenburgische Denkmalpflege N.F. 6, 2020, 96–97.
- Christian Freigang, Rezension zu Mark Crinson und Richard J. Williams: The Architecture of Art History. A Historiography, London/Bloomsbury 2019, in: Burlington Magazine 162, 2020, 721–722.
- Christian Freigang, Replik auf Reinhart Streckes Artikel „Villard Kathedraleurm von Laon und die Hand der Muttergottes“, in: Kunstchronik 74/5, 2021, 222–228, in: Kunstchronik 74, 2021, 425–426.
- Christian Freigang, Rezension zu Stefan Bürger (Hg.), Werkmeister im Konflikt. Quellen, Beiträge und ein Glossar zur Geschichte der sog. Bauhütten. Der Annaberger Hüttenstreit und andere Streitfälle im Bauwesen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts als Spiegel bauorganisatorisch-rechtlicher Verhältnisse großer und kleiner Handwerksverbände der Steinmetzen, Leipzig 2020, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 92, 2021, 515–517.
- Christian Freigang, Rezension zu Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit, Petersberg 2021, in: Kunstchronik 75, 2022, 54–61.
- Christian Freigang, Rezension zu Salvatore Pisani, Architektenschmiede Paris. Die Karriere des Jakob Ignaz Hittorff. Berlin/Boston 2022, in: Kunstchronik 75, 2022, 543–549.

## Nachrufe

- Christian Freigang und Elisabeth Oy-Marra, Wolfram Prinz (1929–2011), in: ArtHist.net, 24. Juni 2011, <https://arthist.net/archive/1597> (10.06.2024).
- Christian Freigang, Wilhelm Schlink (1939–2018), in: ArtHist.net, 13. Oktober 2018, <https://arthist.net/archive/19233> (10.06.2024).

## Fachredaktion

Deutsche Edition von Alain Erlande-Brandenburg, Notre-Dame in Paris, Freiburg 1991.

## Tabula Gratulatoria

Hans Aurenhammer  
Stephan Albrecht  
Arwed Arnulf  
Helen Barr  
Galina Behn  
Maximilian Benker  
Uta Bergemann  
Annegret Bergmann  
Marianne Bergmann  
Michael Bollé  
Christoph Brachmann  
Eric de Bruyn  
Stefan Bürger  
Adrian von Buttlar  
Gabriele Dolff-Bonekämper  
Hartmut Dorgerloh  
Britta Dümpelmann  
Marie Ellersiek  
Meinrad von Engelberg  
Dietrich Erben  
Thomas Ertl  
Johanna Fabricius  
Jiří Fajt  
Victoria Frenzel  
Elisabeth Fritz  
Ulrich Fürst  
Peter Geimer  
Philip Geisler  
Nato Gengiuri  
Jan Gerchow  
Hubert Graml  
Michaela Gugeler  
Maren-Christine Härtel  
Leonhard Helten

Ingo Herklotz  
Vera Henze-Mengelkamp  
Anna Herzog  
Laura Hindelang  
Meike Hoffmann  
Hans W. Hubert  
Philipp Hubert  
Carola Jäggi  
Joanna Jakutowicz  
Theresa Jeroch  
Cornelia Jöchner  
Katharina Jörder  
Jacqueline Elaine Jung  
Henrik Karge  
Stephan Kemperdick  
Thomas Kirchner  
Katharina Krause  
Justin Kroesen  
Klaus Krüger  
Kristina Krüger  
Adela Kutschke  
Iris Lauterbach  
Wolf Löhr  
Bettina Marten  
Hans-Rudolf Meier  
Jasmin Mersmann  
Rüdiger Mertens  
Pia Meyer-Braune  
Tanja Michalsky  
Éric Michaud  
Gisela Möller  
Serena Newmark  
Klaus Niehr  
Matthias Noell

Thomas Noll  
Gabrielle Novello  
Norbert Nußbaum  
Regine Prange  
Adelheid Rasche  
Ulrich Rehm  
Klaus Reidt  
Bruno Reudenbach  
Maja Roth  
Christiane Salge  
Christian Sander  
Jochen Sander  
Dany Sandron  
Wolfgang Schenkluhn  
Asta Schleuder  
Franziska Schneider  
Isabella Schneider

Frank Schmitz  
Priska Schmückle von Minckwitz  
Ursula Seibold-Bultmann  
Evelyn Smit  
Marta Oliveira Sonius  
Anne-Katrin Sors  
Jörg Stabenow  
Christine Tauber  
Felix Torkar  
Matthias Untermann  
Erik Ernst Venhorst  
Dirk Weilemann  
Evelin Wetter  
Dörte Wetzler  
Kerstin Wittmann-Englert  
Christoph Wowarra  
Hendrik Ziegler

Anlässlich des 65. Geburtstages von Christian Freigang untersuchen Weggefährt:innen in 15 Beiträgen Architekturen vom Mittelalter bis in die Gegenwart: Was macht eine kunsthistorische Architekturgeschichte aus? Welches Erkenntnisinteresse verfolgt sie, und was kann sie leisten? Das Buch eröffnet ein Architekturgespräch über das so beziehungsreiche Verhältnis von Bauten, Bildern und Geschichten.



ISBN 978-3-7861-2917-2