44 Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Kunstgeschichte(n)

Festschrift für Stephan Albrecht

hg. von Katharina Christa Schüppel und Magdalena Tebel

University
of Bamberg
Press

44 Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 44

University of Bamberg Press
2023

Kunstgeschichte(n)

Festschrift für Stephan Albrecht

Herausgegeben von Katharina Christa Schüppel
und Magdalena Tebel

University
of Bamberg
Press
2023

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 als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; https://fis.uni-bamberg.de) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.

Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

Herstellung und Druck: Prime Rate, Budapest
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Satz und Layout: Luisa Omonsky
Umschlaggrafik: 3D-Flächenmodell, Gnadenpforte, südlicher Kämpferfries, Bamberger Dom; Ruth Tenschert/Leander Pallas 2022

© University of Bamberg Press, Bamberg 2023
https://www.uni-bamberg.de/ubp/

ISSN: 1866-7627 (Print)
ISBN: 978-3-86309-926-8 (Print)
eISSN: 2750-848X (Online)
eISBN: 978-3-86309-927-5 (Online)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-908786
DOI: https://doi.org/10.20378/irb-90878

INHALT

KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL UND MAGDALENA TEBEL
Kunstgeschichte(n) 9

ÖFFNUNGEN UND KONTAKTZONEN

JACQUELINE E. JUNG
Walking to Heaven in Gothic Sculpture 12

HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK
Die ganzseitigen Miniaturen der Spiegel des Einbands des Preetzer Evangeliars und ihre gestalterische wie inhaltliche Einbindung in den Vorgang der Öffnung einer liturgischen Prachthandschrift 28

GERHARD WEILANDT
Der Vorhang des Tempels. Zur mittelalterlichen Lettnerikonografie und zur Deutung des Naumburger Westlettners 38

MARKUS HÖRSCH
Mittelalterliche Zisterzienserklöster im öffentlichen Raum. Die Pforte als Ort bildlicher Kommunikation 50

PLANEN UND BAUEN

UTE ENGEL
Raffinement und Reduktion. Nach den Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris 64

MARC CAREL SCHURR
„Maistre Humbret“ und das Südportal am Martinsmünster zu Colmar 78

MAGDALENA TEBEL
Vielfalt. Experiment. Innovation. Über die Vorhallenportale der Frauenkirche und das Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg 88

FRANZ ZEHETNER
Drei Portale von St. Stephan in Wien 98

KATHARINA ARNOLD
Beobachtungen an der Bamberger Gnadenpforte zur Organisation der Bildhauerwerkstatt 110

ERBEN UND INSZENIEREN

RAINER SCHREG
Tot unterm Portal! 124

KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL
Unsere Vorfahren, die Merowinger? Die Inszenierung der Madonna aus Saint-Martin-des-Champs in Paris in Alexandre Lenoirs Musée des monuments français und in der Basilika von Saint-Denis 132

GERHARD VINKEN
Entmündigung. Die „Entdeckung" Siziliens und die Verdrängung des Mittelalters aus dem Kanon des gebauten Erbes 144

RUTH TENSCHERT
Von der Einzelgestaltung zum Gesamtkonzept? Beobachtungen zur Gnadenpforte des Bamberger Doms 152

FRANK MATTHIAS KAMMEL
Die Hand des Märchenkönigs. Über eine Memorabilie Ludwigs II. von Bayern 162

WOLFGANG BRÜCKLE
Wie wollen die Bamberger Domskulpturen betrachtet sein? Erprobung neuer Ansätze und Haltungen in der Kunstgeschichtsschreibung um 1900 170

RESTAURIEREN UND REKONSTRUIEREN

ARNAUD TIMBERT
Notre-Dame de Paris aux XIIe et XIXe siècles. Relever les mémoires et restaurer l'histoire 184

NATHALIE-JOSEPHINE VON MÖLLENDORFF
„Être utile à quelques jeunes gens". Viollet-le-Ducs Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale und sein Konzept des objektbasierten Ideals 192

ANDREA GOTTDANG
August Brandes rekonstruiert Matthias Kager. Die Fassadenfresken des Augsburger Weberhauses, 1915 202

OBERFLÄCHEN UND ÖKOLOGIEN

CHRISTIAN FREIGANG
Fugenlos. Bemerkungen (nicht nur) zur gotischen Steinoberfläche in Frankreich 212

CLARA FORCHT
Verflochtene Bilder. Das Hauptportal von San Giovanni al Sepolcro in Brindisi und die Bilderwelt des mittelalterlichen Mediterraneum 220

MARIE-LUISE KOSAN
Sehen, Wachsen und Erkennen. Beobachtungen zur Wurzel Jesse und der Funktion des Vegetabilen am Westportal des Münsters in Freiburg im Breisgau 230

BRUNO PHALIP
Lapides vivi ou la matérialité confrontée à la biosphère; une dimension morale 242

PAUL BELLENDORF
Die Komplexität der Materialität von Kulturgut. Ein Praxisbeispiel 248

BILD UND WAHRNEHMUNG

WOLFGANG BRASSAT
„..., denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“. Über Funktionen des Trompe-l'œils, insbesondere in systemischer Hinsicht 258

JÜRGEN GIESE
Das digitale Modell zwischen visueller und tatsächlicher Qualität. Überlegungen zur Photogrammetrie als Werkzeug in der Architekturforschung 272

THOMAS EISSING UND NATHALIE-JOSEPHINE VON MÖLLENDORFF
‚Verwirrte Architektur‘. Baukonstruktionen als Bedeutungsträger in Rogier van der Weydens Bladelin-Retabel 284

CLAUS-CHRISTIAN CARBON
Über die Wahrnehmungspsychologie in der Kunstgeschichte – Alte Einheit, neue Chancen 294

Bildnachweis 300

Stephan Albrecht, Gnadenpforte, Bamberg, Dom
Foto: Anne Regenfus, 2017

KUNSTGESCHICHTE(N)

Wie viele Kunstgeschichten gibt es? Eine vielstimmige Antwort auf diese Frage bieten die im vorliegenden Band, der Festschrift für Stephan Albrecht anlässlich seines 60. Geburtstags, versammelten Beiträge. In 27 Aufsätzen geben die Autorinnen und Autoren Einblick in ihre aktuelle Forschung.

Der Band ist in sechs Sektionen gegliedert: *Öffnungen und Kontaktzonen*; *Planen und Bauen*; *Erben und Inszenieren*; *Restaurieren und Rekonstruieren*; *Oberflächen und Ökologien* sowie *Bild und Wahrnehmung*. Zwischen denen natürlich zahlreiche Querverbindungen bestehen. „Rote Fäden" für nicht-lineare Leserinnen und Leser bilden die Materialität des Artefakts, das Portal als liminaler Ort oder die Kontextwechsel und kulturellen Neuzuschreibungen mittelalterlicher Objekte in nachmittelalterlichen Gesellschaften.

Gegenstände und Methoden sind vielfältig. Die Beiträge verstehen sich als Einladungen zum interdisziplinären Gespräch. Und sie antworten auf die Forschungen Stephan Albrechts, indem sie – 60 Jahre nach dem *traité d'amitié franco-allemand* (dt. Élysée-Vertrag) immer noch ein Desiderat – deutsch-französische Perspektiven einnehmen, sich mit der Kunst der Kathedralen auseinandersetzen, mit der gebauten Stadt oder mit Geschichte als Konstrukt.

Gleichzeitig eröffnen sie Räume für zukünftigen Austausch: So zum komplexen Verhältnis von Kunst und Ökologie, die als Wissenschaft vom Habitat das „Zusammenleben" thematisiert und eine politische und gesellschaftliche Dimension jenseits eines konstruierten Gegensatzes von Mensch und Natur besitzt.[1] Mehrere Autorinnen und Autoren widmen sich diesem Gegenstandsfeld mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung.

Und sie spiegeln etwas zurück, das viele von uns beim Forschen mit Stephan Albrecht schätzen gelernt haben: die Faszination für den Gegenstand, die Offenheit für Neues, das stetige Ausloten aktueller technischer Möglichkeiten und die Freude am Experiment. Dies alles in Kombination mit Humor. Und im Austausch gerade mit jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, von denen sich viele zu unserer Freude bereit erklärt haben, für uns zu schreiben.

Unser Dank gilt unseren Autorinnen und Autoren, die ihre Vorhaben während der Corona-Pandemie unter teils widrigen Bedingungen von Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, der Schweiz und den USA aus realisiert haben.

Für die Aufnahme der Festschrift in das Verlagsprogramm von University of Bamberg Press und die großzügig gewährte Ausnahme vom klassischen Layout danken wir Dr. Fabian Franke, Direktor der Universitätsbibliothek Bamberg, und dem Team von UBP: Barbara Ziegler, Oswald Motschmann und Veronika Kaiser. Wir freuen uns darüber, dass der Band in der Reihe der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg erscheinen darf.

Luisa Omonsky verdankt das Buch seine graphische Gestaltung. Laura Carolin Müller hat uns bei der Text- und Bildredaktion unterstützt. Christiane Schönhammer gilt unser Dank für die organisatorische Begleitung des Vorhabens.

Wir gratulieren und geben den Autorinnen und Autoren das Wort.

Katharina Christa Schüppel und Magdalena Tebel,
Bamberg, im August 2023

1 Félix Guattari, Trois Écologies, Paris 1989; Philippe Descola, Jenseits von Natur und Kultur, Berlin 2011.

ÖFFNUNGEN UND KONTAKTZONEN

WALKING TO HEAVEN IN GOTHIC SCULPTURE

JACQUELINE E. JUNG

In September 2019, not long before people's movement through the world came to a halt, a session at the *Forum Kunst des Mittelalters* conference in Bern explored medieval artworks as "Bridges to Transcendence". Covering a wide range of topics – prayers inscribed on the frames of Georgian icons, spatial dynamics in a two-story German chapel, depictions of sacred mountains in Byzantine cosmological diagrams, and the rendering of divine revelation in manuscript illuminations and engravings – the speakers explored the manifold ways that medieval Christian art could be an instrument in the "process of transfer between earthly and heavenly spheres."[1]

The question I posed there, and explore in the present paper, was more pedestrian. How did Europeans in the age of Gothic cathedrals, so preoccupied with preparing themselves for a happy afterlife, imagine that their newly reassembled and re-ensouled bodies would get from earth to heaven? Classic rock fans today know that you take a stairway to heaven and a highway to hell, and that is indeed what late Gothic painters such as Stefan Lochner (Figure 1), Hans Memling, and Rogier van der Weyden tended to picture – though in their images the way to hell is often less a road than just a rupture in the ground. Thirteenth-century stone sculptors had a different answer, one bound to the distinctive character of their medium, the pre-established formatting of their designs, and the site of installation for their works. How did people get to heaven? In some of the grandest portals of Gothic cathedrals, they simply walked.

This seems to be an exceedingly banal observation, so obvious as to hardly merit comment. Indeed, while the literature on sculpted Last Judgments refers frequently to the processions of the Elect and the Damned, few scholars have questioned why these groups should be collectively walking on solid ground at all.[2] To adopt the terms deployed in a recent study by Stefan Bürger, we can see the pioneering carvers at Chartres, Paris, Amiens, and elsewhere exploiting the architectonic frame (*Bildrahmen*) of the tympanum's horizontal band as both a pictorial space (*Bildraum*) and pictorial motif (*Bildmotiv*), and drawing on the beholder's position as an embodied, physically mobile agent to build a bridge between present and future times and earthly and heavenly places.[3] Even if the motif of aligned bodies anticipating their final entrance to heaven may be found in smaller-scale arts such as manuscripts, it assumes a distinctive meaning when placed at the physical threshold between world and church and rendered in the medium of stone sculpture – much like the images of heavenly portals carved in portal tympana, which Stephan Albrecht and his students have so wonderfully illuminated.[4]

1 "Brücken zum Jenseits: Mittelalterliche Kunstwerke in Transferprozessen zwischen irdischer und himmlischer Sphäre," organized by David Ganz, Sophie Schweinfurth, and Katharina Theil. I am grateful to the organizers and participants at that event, especially Gregory Bryda, Lukas Huppertz, Holger Kempkens, Christopher Lakey, and Barbara Schellewald, and, more recently, Michelle Keefe, Elizabeth Marlowe, and Mitchell Merback, who have helped me think through this material afresh.

2 The processions were noted by Émile Mâle, Religious Art in France of the Thirteenth Century (1898), ed. by Harry Bober, Princeton 1984, pp. 381–84. Willibald Sauerländer, Gothic Sculpture in France, 1140–1270, photographs by Max Hirmer, translated by Janet Sondheimer, New York 1972, pp. 30–31 mentions "resurrected souls" in Last Judgment tympana but does not discuss the processions as such. The present paper takes up issues I explored in Eloquent Bodies: Movement, Expression, and the Human Figure in Gothic Sculpture, New Haven 2020, expanding the discussion of Judgment imagery at pp. 48–58.

3 Stefan Bürger, Portale als Raumbilder und Bildräume: Ikonische Betrachtungen zu Portalarchitekturen in Regensburg, Prag und Bern, in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling, und Rainer Drewello, eds., Das Kirchenportal im Mittelalter, Petersberg 2019, pp. 112–121.

4 Stephan Albrecht, Imke Bösch, Clara Forcht, Elisabeth Schmidt, and Lena M. Ulrich, Da müssen wir durch! Bilder des Ein- und Ausgehens am Kirchenportal des 12. Jahrhunderts, in: Albrecht/Breitling/Drewello (eds.) 2019, as in n. 3, pp. 8–33.

The idea that we should see the glorified bodies of the Elect at all, let alone that they should plod along a flat groundline, is not at all self-evident. Theologians of the twelfth and thirteenth centuries emphasized that, after the bodies and souls were reconnected upon Christ's Second Coming, the Final Judgment and resulting translocation of people to heaven and hell would take place *in ictu oculi* (as per Paul, I Cor. 52) – "in the twinkling of an eye", an instantaneous, indivisible moment.[5] According to Peter Lombard, angels would fly the Elect straight up into heaven where they would enjoy the vision of God forever, while the Damned would sink from the earth's surface into an infernal abyss.[6] The bodies of both groups would rise in their ideal age (around 33 years) and corresponding height – thus, there would be neither children nor old people in the afterworld – and without physical flaws.[7] Whereas the Damned would retain the fleshly solidity that would enable them to experience an endless cycle of injury and repair in hell, the Elect would be endowed with the special *dotes* (gifts) of *claritas* (transparency, glow), *agilitas* (quickness), *subtilitas* (weightlessness), and *impassibilitas* (imperviousness to outside forces).[8]

5 Gilbert Dahan, Le Jugement dernier vu par les commentateurs des Sentences, in: Yves Christe, ed., De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique, Poitiers 1996, pp. 19–35 (32). The connection between sculptors and Schoolmen will be explored further in Jennifer Feltman, Moral Theology and the Cathedral: Sculptural Programs of the Last Judgment in France, ca. 1200–1240, Turnhout, forthcoming.
6 Dahan 1996, as in n. 5, p. 32.
7 Ibid., pp. 21–26.
8 Caroline Walker Bynum, The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336, New York 1995, p. 235. See also Nikolaus Wicki, Die Lehre von der himmlischen Seligkeit in der mittelalterlichen Scholastik von Petrus Lombardus bis Thomas von Aquin, Freiburg 1954. On the sensorially aware bodies of the Damned in Romanesque sculpture, see Kirk Ambrose, Attunement to the Damned of the Conques Tympanum, in: Gesta 50 (2011), pp. 1–17. The question of the nature and representability of the soul is central to Jérôme Baschet, Corps et âmes: Une histoire de la personne au Moyen Âge, Paris 2016, pp. 123–227, a source I laid hands on late in the formulation of this paper, and for which I am grateful to Prof. emer. Linda Olson. Much of Baschet's visual evidence comes from manuscript paintings and murals, and testifies to the very different representational means artists in those media could employ in their depictions of Resurrection and the journey to heaven than their counterparts in stone.

Figure 1: Stefan Lochner, Last Judgment Altarpiece, ca. 1435, in Cologne, Wallraf-Richartz-Museum

Freed from the vulnerability and heaviness of the ordinary body, the glorified body is hard to visualize and even harder to render in stone sculpture, a medium that relies on weight, mass, and volume to communicate. One of the motifs that developed in monumental sculpture concurrently with Last Judgment iconography, the Death and Assumption of the Virgin prior to her Coronation in heaven, thematizes precisely the human body's condition as a heavy load.[9] For all her exceptionality as a child-bearing virgin, Mary lived and died as a human being – though the Golden Legend relates that, on her deathbed, she was surrounded not only by the Apostles but also by Christ and the legions of angels and saints who already dwelt spiritually in heaven.[10] After her soul passed straight into her Son's hands, her body was washed and lay buried for three days before Christ revivified it and drew his Mother bodily into the heavens.[11]

The earliest renditions of the narrative in Gothic sculpture, from Senlis and Mantes, tell a more succinct story.[12] Here the Virgin's Dormition and Assumption are juxtaposed directly, as if occurring in the same room. In the first scene Christ, standing among the Apostles, receives her soul directly upon her expiration, and in the second a group of angels prepares to transport her body into heaven. The body is really dead: the angels struggle to coax it out of its prone position, and the way they hover over it leaves little room for its further ascent. The sculptors of the center tympanum of the Chartres north transept found an ingenious way to render both Mary's deadness and the promise of her reanimation (Figure 2).[13] Here the angels have literally rolled up their sleeves to hoist the shroud on which the corpse reposes, and the visible tension of their forearms and fists, along with the tautness of the cloth as they grasp it, registers the weight of the Virgin's limp body.[14] Just over the lead angel's shoulder another pair of angels, emerging from a cloudy background, balance Mary's soul in a sling, hinting at the reunion of body and soul that will occur when the corpse is lifted from its bed. Positioned under a micro-architectural canopy, this glimpse of heaven is available only to people who stand close to the portal threshold and tilt their heads back. A century later, the early fourteenth-century tympanum made for the newly enclosed north transept of Magdeburg Cathedral reconfigured the entire *Bildfläche* into a single *Bildraum*: the angels carry Mary's entire bier away from the earth where the Apostles remain, and toward her soul, which patiently waits in the hands of Christ at the apex.[15]

Christ, of course, was the only other person to reside in heaven as a psychosomatic unity; before the general Resurrection, the prophets, saints, and people who had completed their time in purgatory would be present in heaven only as souls.[16] In sculpted Last Judgment images, his mandorla above all defined his otherwise human-looking body's extraordinary status, and the characteristic placement of his throne in the pinnacle of the tympanum – or, as at Bamberg, lifted well above the ground-line where the other figures stand – suggested his residence in a higher realm.[17] His Ascension, as the ultimate scene of movement between worlds, would seem to be supremely well-suited for the *Bildflächen* above church doors, but proved a challenge to depict without ambiguity.

9 For this theme in Gothic sculpture, see Adolf Katzenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia, New York 1964, pp. 56–59; Sauerländer 1972, as n. 2, p. 33. For broader considerations, see Jean-Claude Schmitt, L'exception corporelle: À propos de l'Assomption de Marie, in: Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, eds., The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages, Princeton 2006, pp. 151–85.

10 The Assumption of the Virgin Mary, in: Jacobus de Voragine, The Golden Legend: Readings on the Saints, trans. by William Granger Ryan, Princeton 1993, vol. 2, pp. 77–97.

11 The rendition on the main portal of Regensburg Cathedral of ca. 1405, with its emphasis on the transport of Mary's funeral bier by the Apostles and then her embodied flight into heaven, hews close to this narrative; see Achim Hubel, Das Hauptportal des Regensburger Doms: Bauplanung – Planungsänderungen in Architektur, Ikonographie und Stil – Ergebnis, in: Albrecht/Breitling/Drewello (eds.) 2019, as in n. 3, pp. 94–111 (101–2).

12 Sauerländer 1972, as in n. 2, Senlis: plates 42–43, pp. 406–8; Mantes, plate 47, pp. 408–9.

13 Katzenellenbogen 1964, as in n. 9, pp. 58–59; Sauerländer 1972, as in n. 2, pp. 430–31.

14 The tympanum with these scenes at the former Cluniac monastery church in Longpont-sur-Orgue, which I was able to examine from scaffolding during conservation work in June 2022, employs the motif of the strenuous cloth-lift for the depiction of Mary's Dormition; here, the Apostles seem to be lowering her body onto its bier, while in the adjacent scene angels just begin to lift the cloth back up at the head and feet of the cadaver. I am grateful to Jennifer Feldman and Iliana Kasarska for coordinating that visit. For the Longpont tympanum's chronology and manufacture, see Kasarska, Entre Notre-Dame de Paris et Chartres: Le portail de Longpont-sur-Orgue (vers 1235), in: Bulletin Monumental 160-IV (2002) pp. 31–44.

15 Jacqueline E. Jung, Dynamic Bodies and the Beholder's Share: The Wise and Foolish Virgins of Magdeburg Cathedral, in: Bild und Körper im Spätmittelalter, eds. Kristin Marek, Raphaèle Preisinger, Marius Rimmele and Katrin Kärcher, Munich 2006, pp. 121–46 (142–45).

16 Bynum 1995, as in n. 8, pp. 280-83. This holds true for the people Christ rescued from limbo during his own body's sojourn in the tomb; for the representational complexity of the "harrowing of hell" scene, see Baschet 2016, as in n. 8, pp. 143–47.

17 Stephan Albrecht, Das Portal als Ort der Transformation: Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, ed. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, pp. 243–90 (269–73).

On the left:
Figure 2: Chartres Cathedral, north transept, center portal, tympanum with Dormition, Assumption, and Coronation of the Virgin, ca. 1205; below, detail of the Assumption

Figure 3: Church of Saint-Sernin, Toulouse, Porte Miègeville, tympanum with Ascension of Christ, 1100-10

On the Romanesque tympanum of the Porte Miègeville in Toulouse, so beautifully analyzed by Albrecht and his students, the gazes and gestures of Christ and his angels in the upper zone suggest the idea of upward motion, and the obstruction of the earthbound Apostles' gazes by the foliate frieze enables us to see that Christ has evaded their view (Figure 3).[18] Yet the medium and placement of the relief renders the scene more complex; despite their exuberant open gestures, all the figures in the upper zone are contained, and their sense of ascent halted, by the framing arch. Between that heavy frame and the lumpy ground beneath their feet – surely meant to represent clouds, but barely different in appearance from the uneven terrain on which the Apostles stand – the figures retain a remarkable physical presence, with the angels accentuating Christ's weight by grappling with his arms. Presumably the lighting effects here would have contributed to the sense of the figures' upward motion, with the bodies of the top group emerging from shadow into illumination, and then becoming obscured again over the course of the day. In keeping with theological precepts, the sculptors treat Christ's body as a paradoxical thing: weighty and transcendent at the same time, and occupying a strange liminal space. The sculptors at the little church of Sts. Peter and Paul in Montceaux-sur-Loire, by contrast, made Christ's ascent unambiguous by setting him into a mandorla borne by angels whose lifted feet and billowing draperies suggest their weightlessness and movement through the air (Figure 4).

Working in the 1140s, the sculptors of the west portals at Chartres Cathedral made Christ's liberation from the earth more evident by having him hover in a wavy cloth borne, without visible effort, by angels. But is this really a depiction of the Ascension, as so many scholars have assumed?[19] Drawing on the language of liturgy, Margot Fassler has made a compelling case that the tympanum is showing us Christ in the era *ante legem* (before the Law), when, veiled from view, he was sensed but not yet visible to the prophets who eagerly awaited him.[20] If the sculptural medium gives equal visibility and presence to the pre-incarnated God, the Resurrected bodies of Christ and Mary, the ethereal presences of angels (who, by definition, had no bodies), and ordinary people, how were carvers to render the subtle, impassible, clear, and weightless bodies of the Elect as they journeyed to heaven?

18 Albrecht et al. 2019, as in n. 4, pp. 20–22.
19 Katzenellenbogen 1964, as in n. 9, p. 24; Sauerländer 1972, as in n. 2, 384.
20 Margot Fassler, Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres, in: Art Bulletin 75 (1993), pp. 499–520.

In Romanesque sculpture, they generally didn't. Why, after all, should a journey be depicted when the transition happened instantaneously, *in ictu oculi*? To be sure, in some churches that employed sculptural friezes, such as Saint-Trophime in Arles, we find a long row of the Elect, well dressed and divided by gender, directing themselves toward the central portal where Christ sits in Majesty, and a row of the naked Damned facing away from that portal, their legs already licked by flames.[21] The uniform rightward orientation of the bodies positions the door to the church as the goal of the Elect, and associates movement away from it with the road to hell. But in the tympana that brought the Last Things to view, this liminal state was typically left unseen.

At Autun, the figures on the lintel seem – despite the cumbersome process of soul-weighing pictured on the *sinister* side – to be responding to their Judgment even as they rise from their tombs; rather than a sign of predestination, as Mâle suggested, this may simply portray the temporal collapse that characterized the End of Time.[22] On the tympanum's proper right side, the people who strive upward from the groundline are maneuvered by angels into the gates and windows of the heavenly city, where they disappear from our view. Other Elect surge together toward Christ's right side, enjoying the heavenly vision that will fill their eternity. This end-result of the Judgment – at least for the Elect, whose trek to heaven has ceased at Christ's throne – is what we also see in the *Fürstenportal* at Bamberg.[23]

21 This portal lends itself well to the kind of analysis undertaken by Albrecht et al 2019, as in n. 4, 2019. For remarks on its manufacture, see Andreas Hartmann-Virnich and Heike Hansen, Die Portalanlagen von Saint-Gilles-du-Gard und Saint-Trophime in Arles: Bauarchäologische Untersuchungen zur Planung und arbeitsteiligen Ausführung spätromanischer Bauplastik in Südfrankreich, in: Albrecht/Breitling/Drewello (eds.) 2019, as in n. 3, pp. 46–57. For the distinctive visual semantics of friezes, see Deborah Kahn, ed., The Romanesque Frieze and Its Spectator, London 1992.

22 For the most thorough reading of this problematic motif, see Otto Karl Werckmeister, Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazare in Autun, in: Frühmittelalterliche Studien 16 (1982), pp. 208–36.

23 Albrecht 2015, as in n. 15.

Figure 4: Church of Sts. Peter and Paul, Monteaux-sur-Loire, west portal tympanum with Ascension of Christ, ca. 1130; plaster cast in Cité de l'Architecture, Paris

As different as the tympanum at Conques is in its overall design, here too the Elect have gotten a fast-track into heaven (Figure 5).[24] Whereas the saintly elite walk from the outer edge to stop at the central Christ, other Blessed people stand serenely within architectural niches just below; the lack of transition between their emergence from sarcophagi and their residence within the heavenly palace here makes visible – precisely by making invisible! – the preternatural swiftness with which that movement took place. Only at the very center of the lintel do we find a hint of ordinary time and space as an angel, ushering a small group of Elect into the portal of heaven, turns back to lock eyes with a wild-haired demon across a vertical support. That support is aligned with the real trumeau of the portal; it is that architectural parallel, more than any of the bodily behaviors of the Elect and the Damned, that connects beholders to the imagery of Last Things.[25]

This approach changed during the first decade of the thirteenth century, when a team of sculptors employed at Chartres turned their attention from the cathedral's recently completed north transept to the south side. As Mâle and Katzenellenbogen showed long ago, the two portal ensembles were conceived as a complementary set, to highlight the correspondences between biblical history on the north side, particularly focused on the role of Mary and her royal Jewish predecessors (the eras *ante legem* and *sub lege*, before and under the Law), and, on the south, the continuation of that narrative into the time of the holy people who expanded the Christian church (the era *sub gratia*, under Grace) and, finally, the future (the Last Judgment and the timeless eternity it would initiate).[26] Sauerländer has noted the formal and stylistic correspondences between the north transept's central tympanum (with the Dormition, Assumption, and Coronation of the Virgin; see Figure 2) and that of the south transept, which featured the first instantiation of what would become a standard format for Last Judgment tympana in Gothic France (Figure 6).[27]

24 See Silke Büttner, Die Körper verweben: Sinnproduktion in der französischen Bildhauerei des 12. Jahrhunderts, Bielefeld 2010, pp. 227–42.
25 This is an obvious fit with the materials discussed by Albrecht et al. 2019, as in n. 4.
26 For the iconography, Mâle 1984, as in n. 2; Katzenellenbogen 1964, as in n. 9. For style, Sauerländer 1972, as in n. 2, pp. 430–34.
27 Sauerländer 1972, as in n. 2, p. 432.

Figure 5: Abbey church of St. Foy, Conques, west tympanum with Last Judgment, ca. 1130, proper right side with the Elect

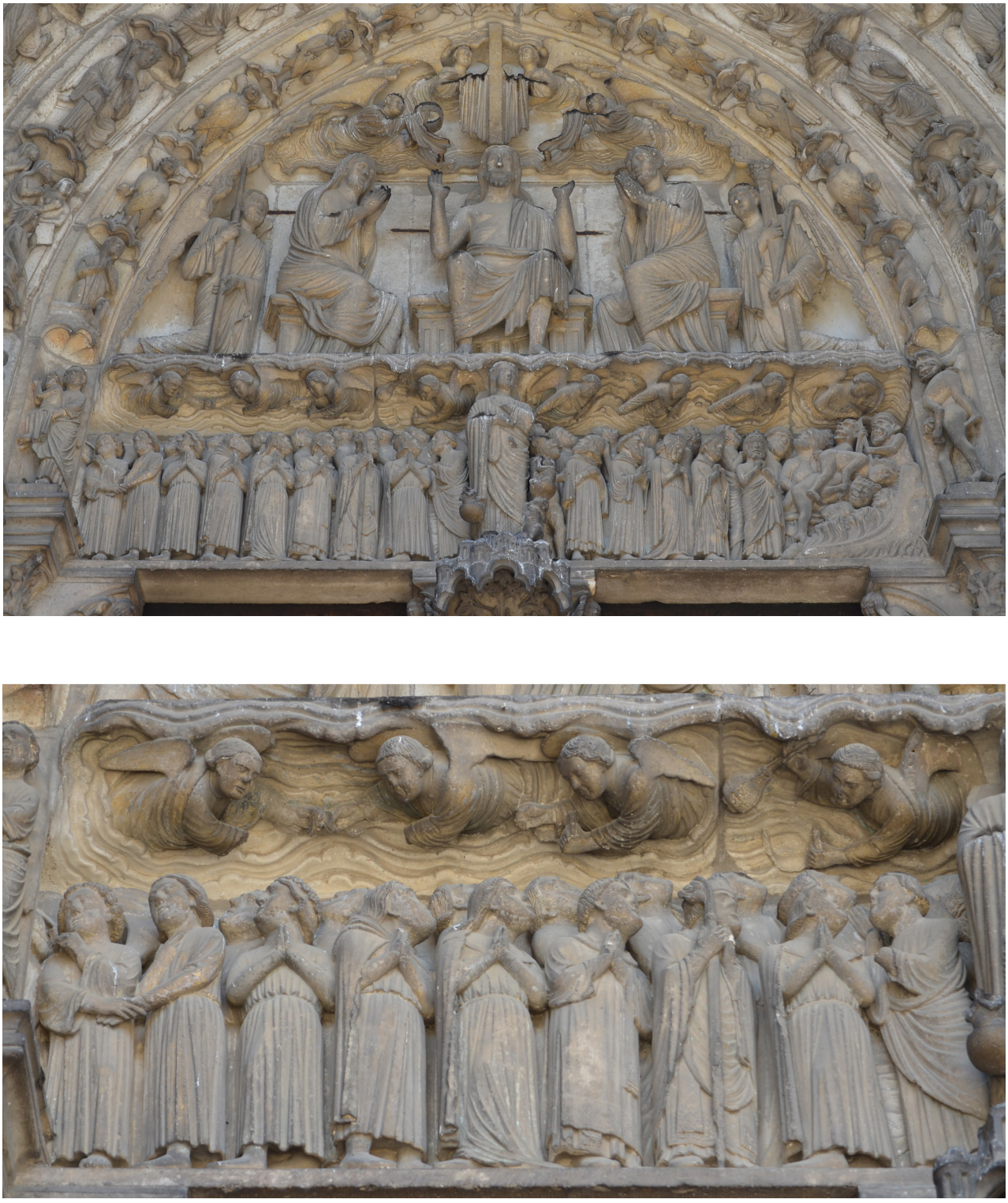


Figure 6: Chartres Cathedral, south transept, center portal, tympanum with Last Judgment, ca. 1205-10; below, detail of Procession of the Elect

Here the lintel, which in the Coronation portal had featured the groups of standing Apostles and angels gathered around Mary's deathbed – thus, as we observed, a place suggestive of her soul's upward ascent – becomes the *Bildraum* for the newly resurrected people's lateral movement toward their eternal destinations: they walk, en masse, toward the outer ends of the *Bildrahmen*. There the entrances to heaven and hell are visible (a small door on the proper right side, a gaping animal mouth on the proper left) but their interiors are left to the imagination. This is a marked change from the Conques tympanum, where we were provided with clear views of the Elect enjoying peace and the Damned suffering an impressive variety of punishments in their respective domains. The Chartres tympanum thus replaces a visual description of people's *eternal states of being* with their *anticipation* of what awaits them. Although, in keeping with the theology of the Resurrection, they appear all approximately the same age and height, and wear clothing and hairstyles indicative of their social stations during life, these figures show none of the hallmarks of the glorified "spiritual bodies" that theologians assigned to the Elect.[28] Insistently corporeal in their physical bulk, and with their feet planted on the ground, these men and women exist not in the timeless eternity of the afterlife but in a suspended present.

Suggestions of movement among both the Elect and the Damned appear only at the two ends of their groups: at the center of the lintel, where St. Michael weighs the souls, an angel and a demonpushes the nearest person forward across the lintel, while at the outer end demons thrust the unfortunate into a gaping hell-mouth and another angel gently escorts a man by the hand toward the edge of the tympanum's arched frame. Beyond this, in the nearest archivolts, an angel bears a smaller Elect figure toward the seated Abraham, who will gather the happy company onto his lap. Behind the first man in the procession, another male figure, wearing a circlet of flowers on his head, angles his feet and face in the same direction – but the strict frontality of his body and the symmetry of his arms and hands, pressed in prayer position in front of his chest, neutralizes any sense of directional flow. The five other people who occupy the front row – a lay man and woman, a deacon, a bishop, and a king – all stand still and direct their attention back toward the giant Christ in the upper register. There's an interesting tension here between their wish to see, evident in the orientation of their heads and the firm placement of their feet, and their need to move along, demonstrated by the angel's gentle pressure on the king's shoulder. Each of the Elect, like the Damned across from them, is wrapped up in their own contemplation; the bodies are discrete from each other and hands clasp together tightly against the chests. Because these bodies are so solid, cohesive, and stable, the only thing that signals their difference from ordinary ones is the series of swirling lines that form the background of the relief, just over their heads, and the groundline for the Deesis Group above. Gone is the micro-architectural canopy that framed the Dormition and Assumption scenes on the north tympanum, which pinned those scenes in the earthly sphere (see Figure 2). The upper frame for these post-Judgment processions is the undulant line of the ether, and the angels who emerge from the heavens to swing their censers over the heads of the Elect and their swords over those of the Damned.

There was a similar split between gazers and walkers in what Sauerländer called "the second great Judgment portal of the thirteenth century," that at Notre-Dame in Paris (Figure 7).[29] The excision and later restoration of the tympanum's lower registers left enough of the procession intact to see that the Elect displayed two orientations, with six figures turned toward the center to gaze up at the enthroned Christ, and the outermost four moving toward the outer edge of the *Bildrahmen*. The latter group all face outward, toward the world beyond the *Bildraum*, and their body-language breaks out of the pious self-containment that characterizes their static companions (and all the Elect at Chartres). The first three in line grasp the edges of their cloaks, a gesture resonant with the reality of moving through the world in a long outer garment[30]; all their upper bodies are pressed together, and the third person in line, a married woman, touches her companion's elbow with one hand. Behind her, a man clasps the fingers of another woman, a transitional figure who gathers her cloak in preparation for walking but remains transfixed in her vision of Christ. Bodies with the gift of *impassibilitas* cannot touch, and they certainly don't need to worry about tripping over their garments. The glorification of these men and women is apparent in the crowns that they all wear, and their contrast both with the suffering Damned across from them and the naked bodies emerging from their tombs below – but their slow walk to heaven lets their continued humanity shine through.

"Should I stay or should I go?" The question posed by the split groups of Elect at Chartres and Notre-Dame reverberated to the teams of sculptors who took those tympana as models. Should the Elect be shown enjoying their vision of God or moving into the space of heaven? At many sites, the opted for the latter. The designers of the Judgment tympana at Poitiers and Bazas, for example, turned all the Elect away from the center and had them walk toward the outer edge; their slung cloak edges and unevenly spaced feet suggest consistent, if slow, forward progress.[31]

28 For the uniform age and height of the Elect, see Dahan 1996, as in n. 5, pp. 21–22. For the continuity of social identities in the afterlife, see Bruno Boerner, Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIIIe siècle, in: Christe (ed.) 1996, as in n. 5, pp. 55–69 (64–65); Peter Dinzelbacher, Reflexionen irdischer Sozialstrukturen in mittelalterlichen Jenseitsschilderungen, in: Archiv für Kulturgeschichte 61 (1979), pp. 16–34.

29 Sauerländer 1972, as in n. 2, p. 450; Fabienne Joubert, La sculpture gothique en France, XIIe–XIIIe siècles, Paris 2008, pp. 110–14.

30 The cloak-grasp often signifies walking in Gothic sculpture, as in the lintel of the south transept portal at Amiens and the fragmentary lintel from the cathedral of Metz.

31 Sauerländer 1972, as in n. 2, plate 297, pp. 506–8 (Poitiers), plate 307, p. 511 (Bazas).

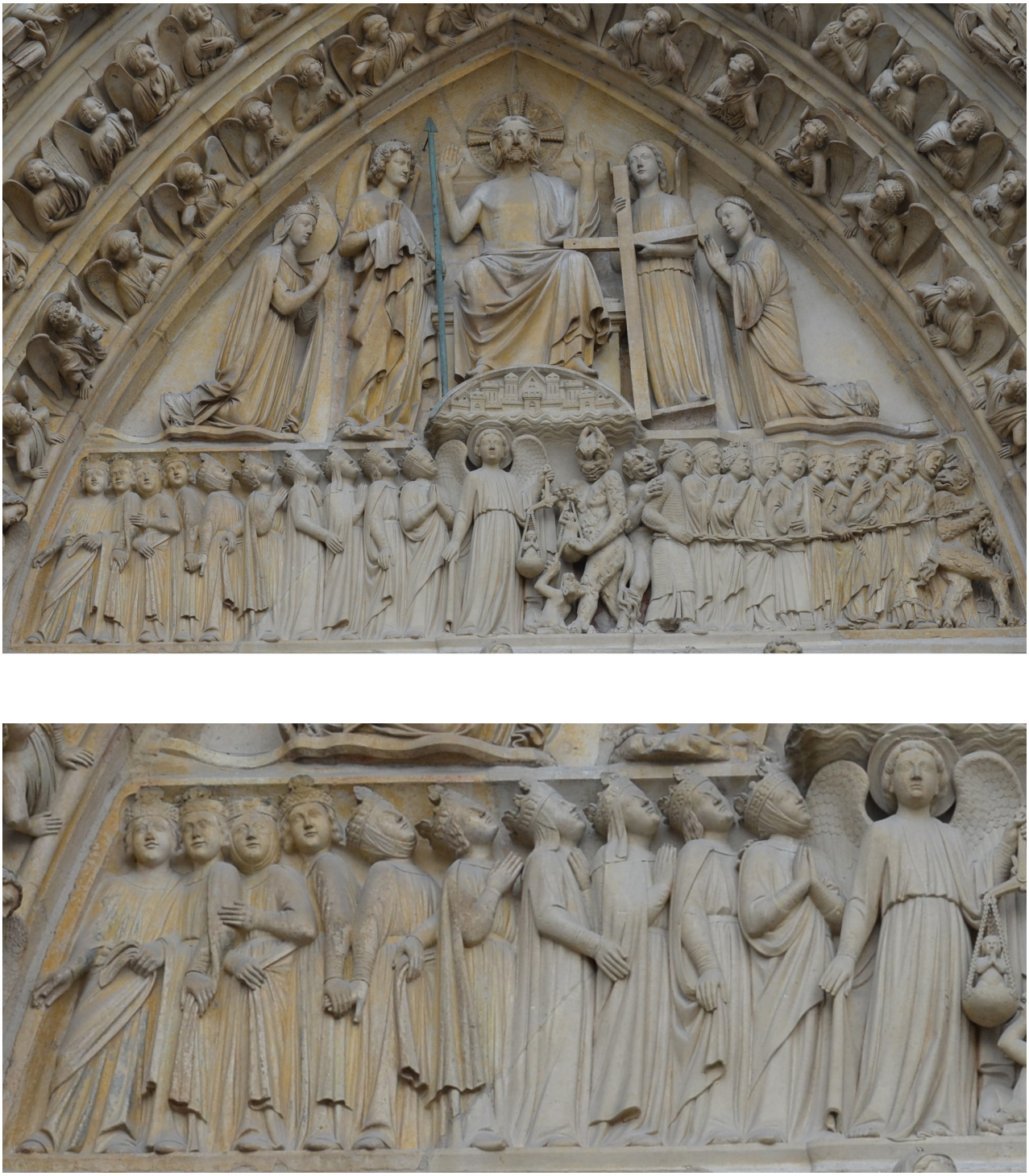


Figure 7: Cathedral of Notre Dame, Paris, west façade, center portal, tympanum with Last Judgment, ca. 1220-25, minus the restored lintel

This is the format we see in what remains of the beautiful reliefs from the former choir screens at Mainz (Figure 8) and Chartres. At Mainz, however, the directional motion of the figures on the frontal plane is punctuated, and visually halted, by the frontal faces of the occluded figures on the back plane, while at Chartres, the figure on the far right-hand side holds his torso in a frontal position, suggesting that this procession too included a pause to acknowledge the living.[32] In both cases, where the Judgment played out at an important threshold deep inside the church, the Elect's anticipation of heaven did not preclude a remembrance of the world they would soon leave behind.

The walk to heaven received special emphasis on the central tympanum of the west façade of Amiens Cathedral; its progress is clear despite the gaps (marking the seams between individual relief blocks) that divide the Elect into little clusters (Figure 9).[33] An angel sets the march into motion, cheerfully cupping the backside of a well-dressed man who has already gathered up his cloak. This fellow in turn presses his free hand against his companion's shoulder, and we find in the larger group ahead of them a similar form of haptic engagement: hands press against elbows, shoulders, and backs of neighbors to urge them forward or simply show companionship. The figures' active hands thus form a chain of connection – a happy contrast to those of the Damned, which either clasp each other in fear or grasp the bodies of neighbors as if to halt them from further movement. Interestingly, whereas the feet and legs of the Damned are uniformly directed toward the right-hand side of the *Bildraum* where the hellmouth awaits – a positioning made evident by their total nudity – those of the Elect in the central group are in fact oriented outward, in a position of stasis. The sense of progress comes from their upper bodies alone, with their common, leftward positioning of torsos and faces and their gestures of solidarity. In a separate block at the end of the register, St. Peter faces the Elect while ushering St. Francis into the portal of heaven, his hands sheathed under long sleeves and his right foot already inside the threshold; the carvers have angled his left just slightly off the edge of the *Bildrahmen* so that we can see his bare heel and sense the pressure he's placing on the front of his foot as he strides.[34] Enhancing the sense of movement across the whole register are the angels who, as at Chartres north, hover above the procession, holding crowns over the Elects' heads. Two hold their crowns flat, as if they're about to set them onto the heads of the persons below; two others tilt them upright against their chests, showing us their circular shape.[35] There is no clear logic to their organization – the two who seem most prepared to crown their subjects are toward the back of the procession, while another angel at the very front has missed his chance to bedeck St. Francis, who is already receiving a crown from an angel in the heavenly gateway.[36] But their purpose seems less to perform a purposeful action than to sustain, and even heighten, the sense of anticipation intrinsic to the procession. The final glorification of the Elect, when they disappear from our earthly view, is forever *about to happen*. And in the meantime, they share with beholders a groundedness, a tangibility, and an awareness of each other. In this way they elevated the form of sensual experience of attentive visitors as they walked together into church.

Figure 8: Mainz Cathedral, relief of the Elect from the former west choir screen, ca. 1235, now in the Dom- und Diözesanmuseum, Mainz

32 See Jacqueline E. Jung, The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400, Cambridge 2013, pp. 132–34, 194–95.

33 See Joubert, La sculpture gothique, as in n. 27, pp. 170–172; Sauerländer 1972, as in n. 2, pp. 462–63. For the iconography in relation to the overall program, see Stephen Murray, Notre-Dame of Amiens: Life of the Gothic Cathedral, New York 2020, pp. 131–39.

34 The lifted-heel motif recurs in the Payment of Caiaphas relief on the Naumburg Westlettner, where it underscores the torsion of a figure toward the back plane; see Jung 2013, as in n. 30, pp. 158–59.

35 For a closer view of these figures and their crowns, see Denis Verret and Delphine Steyaert, eds., La couleur et la pierre: Polychromie des portails gothiques, Paris 2002, p. 232.

36 For the role of this and other angelic "bouncers," see Stephan Albrecht, Das Bildprogramm am Stephanusportal der Kathedrale von Paris: 'Der Weg ist das Ziel?' in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling, and Rainer Drewello, eds., Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris: Architektur, Skulptur, Farbigkeit, Petersberg 2021, pp. 98–153 (139–40).

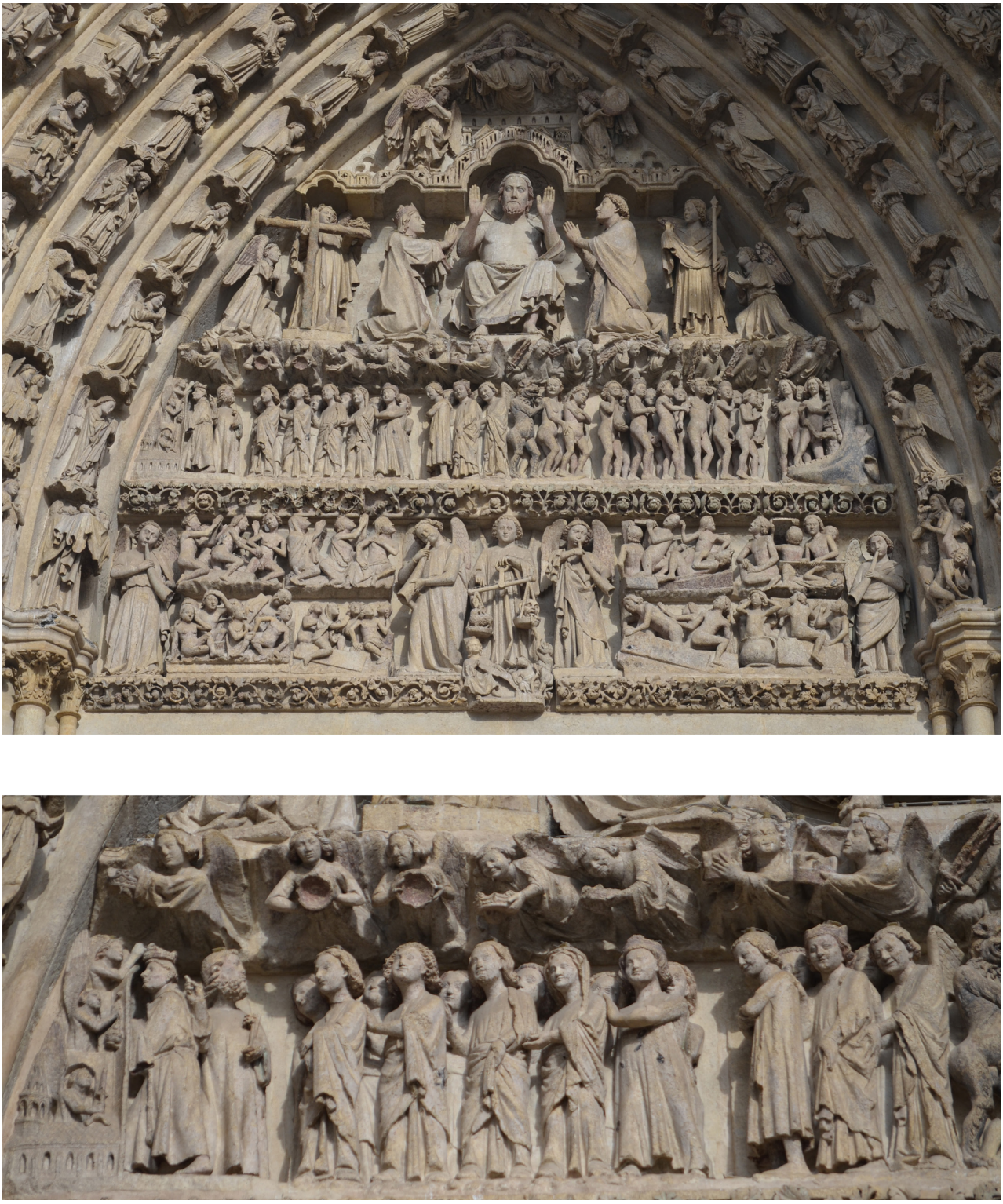


Figure 9: Amiens Cathedral, west façade, center portal, tympanum with Last Judgment, ca. 1235; below, detail of Procession of the Elect

Of course, not all Judgment tympana showed resurrected people in procession. While the Damned at Reims plod sadly toward the cauldron of hell, the Elect wait at the boundaries of the lintel for angels with veiled hands to scoop them up and deposit them, in newly miniature form, into the lap of Abraham (Figure 10).[37] At Bourges, the Elect linger with angels outside the heavenly chamber in a kind of cheerful stasis; at Léon, the mood of a similar scene is heightened by organ-playing angels, and the Elect chat together like, if I may say so, old colleagues reuniting at a conference reception (Figure 11).[38] Such diverse stagings of the time between Judgment and the final entrance of the Elect into heaven make clear that processions were not the only option – programmers at certain places *chose* to have them walk.

It would take a separate paper or even a book to explore the specific kinds of liturgical processions that led people into or out of the respective portals at the cathedrals in Paris, Chartres, Amiens, and elsewhere, and the socially binding functions they performed in these towns.[39] One promising path would lead to funerary rites for bishops and other high-ranking prelates, whose journey from the cathedral to the churchyard would be accompanied by the antiphon *In paradisum deducant angeli, in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem* (May the angels lead you into paradise; may the martyrs receive you when you arrive, and lead you into the holy city Jerusalem).[40] But for now I'd like to close with an example that circles us back to the birthplace of this paper, and to a much later point in the Middle Ages: the great tympanum at Bern Münster, made by Erhard Küng and his workshop in the 1470s (Figure 12).[41]

37 For Reims, see Sauerländer 1972, as in n. 2, p. 482; Jung 2020, as in n. 2, pp. 50–53.

38 For Bourges, Sauerländer 1972, as in n. 2, pp. 504–5; for Léon, Rocío Sánchez Ameijeiras, The Faces of the Words: Aesthetic Notions and Artistic Practice in the Thirteenth Century, in: Colum Hourihane, ed., Gothic Art and Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer, Princeton 2011, pp. 90–118.

39 For especially insightful considerations of the interaction of processional activities and texts with the imagery of sculpted portals, see Fassler 1993, as in n. 37; M. Cecilia Gaposchkin, Portals, Processions, Pilgrimage, and Piety: Saints Firmin and Honoré at Amiens, in: Sarah Blick and Rita Tekippe, eds., Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles, Leiden/Boston 2005, vol. 1, pp. 217–42. For a range of perspectives on such rites, see Kathleen Ashley and Wim Hüsken, eds., Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance, Amsterdam 2001.

40 Jürgen Bärsch, Suscipe pro anima famuli tui episcopi precis nostras: Grundzüge der Liturgie des Bischofsbegräbnisses im Spätmittelalter, in: Gerhard Lutz und Rebecca Müller, eds., Die Bronze, der Tod und die Erinnerung. Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom, Passau 2020, p. 22.

41 See Verein zur Förderung des Bernischen Historischen Museums, ed., Das Jüngste Gericht: Das Berner Münster und sein Hauptportal, Bern 1982.

Figure 10: Reims Cathedral, north transept, tympanum with Last Judgment, ca. 1230; detail of lintel with angels carrying the Elect to Abraham's Bosom

Figure 11: Top: Bourges Cathedral, west façade, center portal, tympanum with Last Judgment, 1255-60, detail of the Elect; bottom: Léon Cathedral, west façade, center portal, tympanum with Last Judgment, ca. 1250, detail of the Elect

Figure 12: Bern Münster, west façade portal, tympanum with Last Judgment, ca. 1470, proper right side with the Elect

In contrast to the thirteenth-century examples, Christ and his attendants hover high above this tympanum's *Bildrahmen*, bringing the upper archivolts into an expanded *Bildraum*; we beholders can see the divine cohort, at least from certain standpoints, but the occupants of the tympanum do not. Whereas, on the tympanum's *sinister* side, the Damned are yanked up and swallowed down in an endless circle of physical torment, the Elect on the *dexter* side await their chance to enter the heavenly gate. The flow of people here is ongoing, though here, thanks to the overlapping of bodies and diminution of their size, the crowd appears to move back into a simulated *Bildraum* rather than proceeding, as a single row of figures, laterally across the surface. Closest to us are laypeople – men, women, and even small children (a welcome break from theological precepts!) – who wait their turn as the social elites – kings and emperors, bishops and Church Fathers, knights and members of religious orders – press toward the heavenly gate. In contrast to the doorways included at Amiens and elsewhere, which were typically positioned obliquely (see Figure 9), this one opens out toward us: angels escort a pope into the threshold while another stands nearby, balancing in his arms eight crowns to be bestowed upon the next batch of entrants.

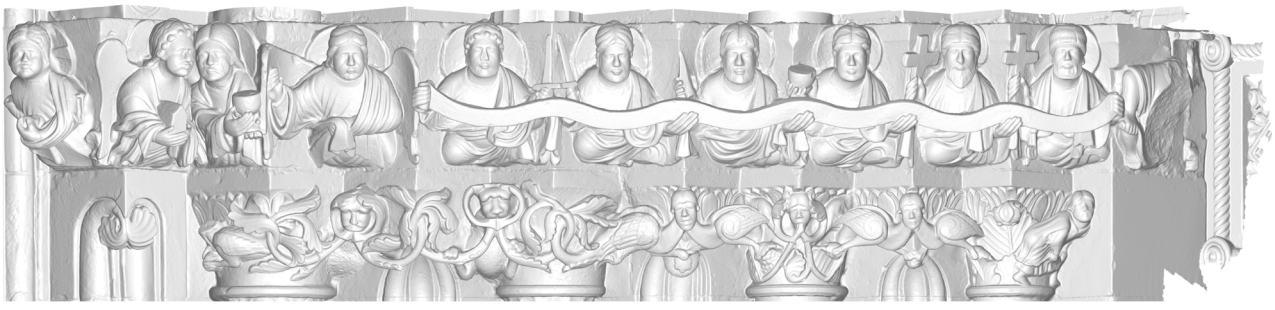
By the late fifteenth century, the motif of the open door with crowds flowing in was a familiar one in northern painting: it appears in Rogier van der Weyden's Beaune Altarpiece; again in Hans Memling, where the Elect receive clothes as well as crowns; and in the beautiful, sensorily rich version by Stefan Lochner (see Figure 1). But Küng's rendition at Bern assumes additional meaning through its physical presence on the church. As Bürger has noted, its distinctive design echoes that of the *Schultheissenpforte* on the north side of the building, near the choir.[42]

This visual reference itself creates a link between two major entrances to the church, integrating the full expanse of the building in the picture of salvation. Like the portals studied by Albrecht et al., it also resonates with the physical space of *this* portal zone, being aligned with the real doors leading into the nave. Just as the Wise and Foolish Virgins in the jambs below call attention to the portal as a place of entry or exclusion, and summon onlookers to be players in their drama, so too does the gateway in the tympanum invite beholders to see and feel their own longitudinal passage into the real space of the threshold as a parallel to the upward journey of the Elect.[43] The time, space, and movement suggested in this and the other processional scenes find their completion in the embodied experience of beholders. By showing that ethereal place to be accessible through the movement of feet on the ground, Gothic sculptors made heaven a place on earth.[44]

42 Bürger 2019, as in n. 3, pp. 117–19.

43 For the Virgins at Bern, see Jung 2020, as in n. 2, pp. 177–81.

44 For wonderful reflections on walking in and around art, see Georges Didi-Huberman, The Man Who Walked in Color, trans. Drew S. Burke, Minneapolis 2017.



DIE GANZSEITIGEN MINIATUREN DER SPIEGEL DES EINBANDS DES PREETZER EVANGELIARS UND IHRE GESTALTERISCHE WIE INHALTLICHE EINBINDUNG IN DEN VORGANG DER ÖFFNUNG EINER LITURGISCHEN PRACHTHANDSCHRIFT

HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK

Das um bzw. bald nach 1250 entstandene Preetzer Evangeliar, das sich noch heute im Besitz des Adeligen Damenstifts Preetz im Kreis Plön unweit Kiels befindet, ist wohl die einzige liturgische Prachthandschrift des Hochmittelalters, die sich in Schleswig-Holstein erhalten hat.[1] Auf diesem Wege kam sie in den Blick von Arthur Haseloff, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Kiel und Pionier der Erforschung der Buchmalerei,[2] gerade auch im Hinblick auf die Erforschung des sogenannten Zackenstils, dem er sich besonders gewidmet hat und dem man die Miniaturen des Preetzer Evangeliars zuordnen kann.[3] Es handelt sich beim Zackenstil um einen Verabredungsbegriff für einen durch hartkantige Stilisierung der Gewandung auffälligen Stil vor allem in der Malerei, der um 1200 im nord- und mitteldeutschen Raum seinen Ursprung hatte und den deutschsprachigen Bereich bis etwa 1270/80 dominierte. Danach erlebte er eine Spätblüte im süddeutschen Sprachraum.[4] Haseloff schrieb gegen Ende seines Lebens einen Aufsatz zur Handschrift, den er aber nicht mehr publizieren konnte.[5] Da ich bei der Vorbereitung zu meiner Dissertation über den Elisabethpsalter in Cividale del Friuli als bald nach 1200 entstandenes Frühwerk des Zackenstils auch Haseloffs Fotosammlung zur Buchmalerei am Kunsthistorischen Seminar der Freien Universität Berlin durchgesehen habe, stieß ich dort auf einen umfangreichen Satz von Fotos zu dieser mir vorher unbekannten und in der Forschung damals fast nicht präsenten Handschrift, die sich dann in der Obhut der ev. Kirchengemeinde von Preetz aufspüren ließ, von wo aus sie wieder in die des Adeligen Damenstifts Preetz kam. Dies führte zu einem kleineren und allgemeiner ausgerichteten Aufsatz im 1992 erschienen Jahrbuch für Heimatkunde im Kreis Plön,[6] dem einige Farbfotos des Codex beigeben werden konnten, sowie einem umfangreicheren Aufsatz zu diesem Codex in der Zeitschrift für Kunstgeschichte von 1993.[7] Seither ist vor allem der Aufsatz von Haseloff aus seinem Nachlass publiziert worden und die Handschrift wurde im Zusammenhang einer Ausstellung thematisiert.[8]

Was hat das Alles mit Stephan Albrecht zu tun? Zum einen könnte man auf die Herkunft des Preetzer Evangeliars aus dem „Hohen Norden", die er mit ihm teilt, und die Bindung an Kiel verweisen, wo Stephan Albrecht 1991 promovierte. Wesentlicher erscheint mir aber, dass im Bildschmuck des Preetzer Evangeliars eine letztlich an Portale als Orte des Übergangs und ihre Türflügel erinnernde Bindung einen Teil des Bildprogramms ergibt. Hierbei rückt der Vorgang des Öffnens des Einbands im Sinne eines klappbaren Bildträgers besonders in den Fokus. Auf diesen Vorgang scheinen mir, so meine These, die beiden besonders ungewöhnlichen typologischen Miniaturen – vorne des Pelikans, der seine Jungen mit seinem Blut nährt (Abb. 1), sowie hinten Samson, der mit den Stadttoren Gazas auf den Berg Hebron steigt (Abb. 2) – bezogen zu sein, die noch heute innen die Spiegel der Einbanddeckel des Preetzer Evangeliars bedecken. Diese eindrucksvollen Miniaturen zeigen in ungewöhnlicher Größe für einen Codex ganzseitig (bei Blattmaßen von etwa 26 x 18 cm) Darstellungen, die in einer gleich noch näher zu betrachtenden typologischen Beziehung auf neutestamentliche Antitypen stehen. Ihre Themen entstammen beim Pelikan dem Physiologus und bei Samson dem Alten Testament.[9] Daher ist für sie ihre Verbindung zu den Evangelien als Froher Botschaft vom Heilswirken Christi zentral, die sich zwischen ihnen im Buchblock befinden, wobei die Evangelien hier eigens am Schluss des Codex mit der Perikopenliste für die Evangelienlesungen in den Messen des Kirchenjahres erschlossen werden. Neben diesem allgemeinen Bezug möchte ich in der Folge aber darüber hinaus im Rahmen dieser Beziehung ebenfalls eine Verbindung der beiden Miniaturen zu ihren Trägern, den Einbanddeckeln, darlegen.

Heute weist der Codex neben diesen beiden Miniaturen innen im Einband noch einen für liturgische Prachtevangeliare nicht unüblichen Miniaturenschmuck auf. Dazu gehören mit Deckfarben und Gold reich verzierte Kanontafeln, einzelne Initialen (darunter fol. 2v mit Darstellung des Hieronymus zu einem seiner Briefe über seine Bibelübersetzung) und vor allem jeweils kleine Miniaturenvorspanne zu den einzelnen Evangelien. Von diesen ist allerdings nur derjenige ganz hinten im Codex zum Evangelium des Johannes erhalten, da die anderen Miniaturenräubern zum Opfer gefallen sind und daher nur kodikologische Spuren hinterließen. Zwei ganzseitige Miniaturen zeigen den jungen Johannes mit einem Codex in Händen stehend und den unter seinem Evangelistensymbol schreibend am Pult sitzenden alten Evangelisten Johannes (Abb. 3). Vor allem diese beiden Miniaturen erlaubten es, den Codex in der norddeutschen Buchmalerei des Zackenstils um 1250 zu verorten. Hinzu kommt der originale, mit einer Ranke versehene Buchschnitt (Abb. 4). Er belegt, dass der Codex noch in seiner ursprünglichen Bindung vorliegt. Dies ist ein eher seltener und glücklicher Umstand, auch für die beiden typologischen Miniaturen. Denn bei Neubindungen wurde in der Regel der Buchblock neuerlich beschnitten, wobei der erste Buchschnitt verloren ging.

1 Heute Preetz, Adeliges Damenstift, ohne Signatur.

2 Vgl. Ulrich Kuder und Hans-Walter Stork (Hrsg.), Arthur Haseloff als Erforscher mittelalterlicher Buchmalerei, Kiel 2014.

3 Vgl. etwa Harald Wolter-von dem Knesebeck, Arthur Haseloffs frühe Schriften zur Buchmalerei, in: Kuder/Stork 2014, wie Anm. 2, S. 207–211.

4 Vgl. etwa Lexikon der Kunst, Bd. 7, Leipzig 1994, sv. Zackenstil, S. 874–876 (Harald Wolter-von dem Knesebeck).

5 Arthur Haseloff, Das Evangelienbuch des Klosters Preetz, auf Grundlage des Typoskripts transkribiert von Anja Mikowski und Ulrich Kuder, mit Anmerkungen versehen und kommentiert von Hans-Walter Stork unter Benutzung der Vorarbeiten von Anja Mikowski, Katja Brockmöller, Ulrich Kuder, Marlene Schroers und Petra Vasslieva, in: Kuder/Stork 2014, wie Anm. 2, S. 75–135.

6 Harald Wolter-von dem Knesebeck, Ein Evangeliar des 13. Jahrhunderts aus dem Kloster Preetz, in: Jahrbuch für Heimatkunde im Kreis Plön 22 (1992), S. 5–14.

7 Harald Wolter-von dem Knesebeck, Ein unbekanntes Evangeliar aus dem Kloster Preetz und seine Stellung in der norddeutschen Kunst des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (1993), S. 335–365.

8 Haseloff 2014, wie Anm. 5; Johannes Schilling (Hrsg.), Glauben. Nordelbingens Schätze 800–2000, Ausst.Kat. Kiel 2000, Neumünster 2000, Kat. Nr. 1.71, S. 99–100 (Ulrich Kuder), Taf. auf S. 226–227.

9 Lexikon der Christlichen Ikonographie (=LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum SJ und Wolfgang Braunfels, Bd. 1–8, Rom u.a. 1968–1976, Reprint Rom u.a. 1990, Bd. 3, s.v. Pelikan, Sp. 390–392 (Redaktion); Bd. 4, s.v. Samson, Sp. 30–38 (Wolfger Bulst).

Abb. 1: Preetzer Evangeliar, Preetz, Adeliges Damenstift, ohne Signatur, fol. 0v (Spiegel des Vorderdeckels des Einbands). Der Pelikan, der mit seinem Blut seine Brut nährt, nach dem Physiologus

Abb. 2: Preetzer Evangeliar, Preetz, Adeliges Damenstift, ohne Signatur, fol. 163r (Spiegel des Rückdeckels des Einbands). Samson steigt mit den Stadttoren von Gaza auf den Berg Hebron

Zugleich wurde bei der Entnahme des Buchblocks aus seinem Einband bei einer Neubindung zwangsweise auch die Verbindung von Pergamentblättern und damit auch Miniaturen wie denen der Buchspiegel innen zu ihren Lagen zertrennt, was nicht selten gleich oder später zu deren Verlust führte. Dies ist hier einmal nicht der Fall. Vielmehr sind vorne wie hinten die auf den Buchspiegel aufgeklebten Miniaturen noch im alten Verbund mit der ersten bzw. letzten Lage.[10] Der vordere Deckel des Einbands hat spätestens im Zuge der neuzeitlichen Stoffbespannung seinen Goldschmiededekor verloren. Solcher ist nur auf der Rückseite erhalten. Er zeigt hier eine Majestas Domini (Abb. 5), die aus einzelnen mit Matrizen getriebenen Reliefs gebildet wird. Sie verteilen sich hier auf eine auch am Vorderdeckel anzutreffende Gliederung. Bei dieser ist ein hochrechteckig gestreckter Vierpass in eine Rahmenleiste eingepasst. Der Rückdeckel bietet somit wohl noch den ursprünglich erhaltenen Bestand.[11]

Außer dem Verlust der Miniaturen zu den Anfängen der Evangelien des Matthäus, Markus und Lukas sowie der Goldschmiedearbeiten des Vorderdeckels und der ehemals wohl aus Stoff gefertigten Buchschließen (die anscheinend an der seitlichen Leiste des oberen Einbands eingehängt werden konnten, wo sich noch heute zwei entsprechende Löcher finden), ist der Codex daher auf seltene Weise in seiner ursprünglichen Bindung erhalten. Diese umfasst seinen originalen Buchschnitt-Dekor (Abb. 4) und eben die beiden noch im Verbund mit den ihnen benachbarten Lagen an ihrer ursprünglichen Stelle auf den Innenseiten der Einbanddeckel als Spiegeldekor eingeklebten Miniaturen (Abb. 1–2). In Absetzung von den mit Goldgrund versehenen ganzseitigen Miniaturen zu Johannes (Abb. 3) ist der Aufwand bei diesen beiden Miniaturen passend zu typologischen Bildern zurückgenommen. So ist der Grund beim Samsonbild großflächig und beim Pelikanbild zumindest unter dem Nest pergamentfarbig gestaltet. Im Umfeld des Preetzer Evangeliars, der hochmittelalterlichen Buchmalerei Norddeutschlands, fehlen aber Parallelen zu ganzseitigen Miniaturen, die sich einzelnen typologischen Bildern widmen. Vergleichbar zu ihrer ungewöhnlichen Form ist allenfalls die ebenfalls rare ganzseitige Wiedergabe der Legende vom Mönch Felix und dem Wundervogel des ehemals in Metz verwahrten und leider verbrannten, in etwa zeitgenössischen Magdeburger Psalters. Dieser weist auch in den Blattformen Verbindungen mit denen des Baums unter dem Nest des Pelikans auf. In der Geschichte des für Jahrzehnte beim Gesang des Wundervogels im Wald verloren gegangenen Mönchs eröffnet er einen Zeitenraum neben der menschlichen Zeit.[12]

Im Preetzer Evangeliar steht der sehr groß wiedergegebene Pelikan auf der Oberkante seines Nestes, während er sich mit seinem Schnabel die Brust öffnet, um seine hier in ungewöhnlicher Weise gleich fünfköpfige Brut mit seinem roten Blut zu speisen. Diese fünf Blutströme dürften auf die fünf Wunden Christi am Kreuze als ihrem Bezugspunkt verweisen. Von diesen erscheint die besonders wichtige Seitenwunde durch den Ort der Wunde des Pelikans oben an seiner Brust besonders hervorgehoben. Zudem sind die Blutflüsse vor dem oben grün mit Blattdekor gefelderten Hintergrund in einer Art Komplementärkontrast hervorgehoben. Auch der regelmäßige Rhythmus im Wechsel der verschiedenfarbigen Register der Federn des Pelikans betont Rot, indem ein rotes Register jeweils von zwei blauen Registern und zwei hellbräunlich-gelblichen Registern umgeben ist, also immer in der Mitte der Abfolge liegt.

Auch ist es ein solch rotes Register von Federn oben an der Brust, aus welchem der Pelikan sein Blut fließen lässt. Er ist daher bis hin zu solchen Details ein Typus zum neutestamentlichen Antitypus des Opfertodes Christi am Kreuz, wie etwa auch bei der ehemals als Teil des Hornplatteneinbands des jüngeren Wöltingeroder Psalters in Wolfenbüttel aus dem Umfeld des Preetzer Evangeliars außen unter Hornplatten angebrachten Miniatur, bei welcher der Pelikan typologisch die Kreuzabnahme Christi begleitet.[13] Der Pelikan verbindet sich hierbei auch mit dem Vorgang, in dem aus Blut und Wasser aus Christi Seitenwunde – in Bezug auf die beiden Hauptsakramente Taufe und Eucharistie – die Kirche geboren wird. Dementsprechend ist Ecclesia in dieser Zeit häufig im Rahmen von Kreuzigungen zu sehen wie sie mit dem Kelch Blut und Wasser aus der Seitenwunde auffängt.[14]

10 Nur die vordere Miniatur wurde für das Unterkleben eines schmalen Umschlags des silberfarbenen Stoffs, der in der Neuzeit über den Vorderdeckel und den Buchrücken gezogen und dann mit fünf aus Leder gestanzten vergoldeten Kelchapplikationen versehen wurde, teilweise etwas gelöst und leicht versetzt. Dies legen die im Holz jetzt etwas weiter links versetzt erscheinenden Wurmfraßlöcher unten an der Miniatur und die Unterklebung der Löcher rechts im unteren Viertel der Miniatur nahe. Auch die Miniatur auf dem Spiegel des hinteren Einbanddeckels ist zumindest in einigen Teilen noch im Verbund mit der letzten Lage der Handschrift und zeigt wiederum vom Befall des Holzdeckels ausgehende Wurmfraßlöcher.

11 Er wurde für das Faksimile des sog. Goldenen Mainzer Evangeliars als rares Beispiel eines mit dieser um 1250 für den Hochaltar des Mainzer Doms entstandenen liturgischen Prachthandschrift ebenfalls faksimiliert und in diesem Rahmen nochmals von mir, nach seiner ersten Einordnung in der norddeutschen Goldschmiedekunst im Aufsatz von 1993, kurz behandelt, vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Das Mainzer Evangeliar. Strahlende Bilder-Worte in Gold, Regensburg 2007 (zugleich Kommentarband zum Faksimile des Mainzer Evangeliars, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 13, Luzern 2007, Ausst.Kat. Mainz und Aschaffenburg 2007), Neuauflage Regensburg 2008, S. 177–183.

12 Zum Psalter ehemals Metz, Bibliothèque municipale, Ms. 1200, der mit Beischrift auf 1276 datierbar ist, vgl. Haseloff 2014, wie Anm. 5, S. 91f., Abb. 52; Wolter-von dem Knesebeck 1993, wie Anm. 7, S. 350, Abb. 21; Beate Braun-Niehr, Die sächsische Buchmalerei und Magdeburger Skriptorien im 13. Jahrhundert, in: Matthias Puhle (Hrsg.), Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit, Ausst.Kat. Magdeburg 2009, Mainz 2009, Bd. 1: Essays, S. 220–247, bes. S. 227f., Abb. auf S. 273 als Abb. 6.

13 Das Blatt, das ehemals den Einband des jüngeren Wöltingeroder Psalters, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 515 Helmst., verzierte, ist heute innen in den Deckel des ebenfalls aus Kloster Wöltingerode stammenden Cod. Guelf. 522 Helmst. eingeklebt, was ebenfalls für einen Vergleich mit dem Preetzer Evangeliar interessant ist. In Zusammenhang mit ihm wurde diese Miniatur schon bei Haseloff 2014, wie Anm. 5, S. 88f., erwähnt. Allgemein vgl. LCI, Bd. 3, wie Anm. 9, Sp. 390f.; Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, S. 137f.

14 So bei der in Anm. 13 erwähnten Miniatur des Horneinbands in Wolfenbüttel direkt unter dem Pelikan.

Abb. 3: Preetzer Evangeliar, Preetz, Adeliges Damenstift, ohne Signatur, fol. 129r. Der Evangelist Johannes am Schreibpult mit dem Adler als seinem Evangelistensymbol, der den Anfang seines Evangeliums auf einem Spruchband im Schnabel hält (Joh 1,1)

Bezieht sich der Pelikan somit auf den Opfertod Christi am Kreuze, so kann Samson, der die Stadttore der mit dem Volk Israel befeindeten Stadt Gaza auf einen hohen Berg trägt, als typologisches Bild zur Höllenfahrt bzw. Auferstehung Christi verstanden werden.[15] Hierbei wird der Sieg über den Tod auch in norddeutschen Darstellungen des Hochmittelalters mit der Öffnung des Grabes verbunden, sei es in Wiedergaben des Auferstandenen oder der drei Marien am Grabe, bei denen der Deckel des Grabes zumeist geöffnet ist und den Blick in das Grab freigibt, wie dies in komplexer Zusammenführung im Stammheimer Missale der Fall ist, das um 1170 für St. Michael in Hildesheim entstand.[16] Zudem trat damals in Norddeutschland auch noch eine Variante der byzantinischen Anastasis als Höllenfahrt Christi zusammen mit der Auferstehung auf, etwa in den wenig älteren Wandmalereien der Ostwand des südlichen Querhauses von St. Blasius in Braunschweig, bei der Christus die Pforten der Vorhölle durchbricht.[17]
Vor diesem Hintergrund fällt in der Miniatur des Preetzer Evangeliars auf, wie kraftvoll der riesige, den ganzen Bildraum ausfüllende Samson mit den beiden großen schmalen Türflügeln auf den hohen Berg strebt. Sein weiter Ausfallschritt lässt dabei das für schwere Arbeit geeignete knielange und gegürtete rosa Gewand im Fahrtwind wehen, wodurch hier einmal, in nicht pejorativer Weise wie sonst etwa bei den prügelnden Schergen der Martyrien, die weiße bruoch als mittelalterliche Unterhose über den roten Beinlingen zu sehen ist und dabei als Ausdruck der großen Kraft dient, die Samson unter schwerster Last auf dem steilen Weg nach oben auf den Berggipfel entfaltet. Der steile Fels wird oben mit einem Löwen unter einem Baum als Verweis auf die Bergwildnis versehen, während der auf dem Baum sitzende Vogel mit ausgebreiteten Flügel, gleichsam bildmemorativ, auf die Pelikanminiatur zurückverweisen dürfte. Auch der Pflanzendekor mit einem einzelnen auffahrenden heraldischen Vogel oben im Hintergrund dient beiden Zwecken, der Markierung der Wildnis und dem Rückverweis auf die ebenfalls typologische Pendantminiatur mit dem Pelikan am Beginn der Handschrift.[18]

15 LCI, Bd. 3, wie Anm. 9, Sp. 36f. Vgl. auch Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Gottes, Gütersloh 1971, S. 137.
16 Stammheimer Missale, Los Angeles, The Getty Foundation, Ms. 64, fol. 111r, vgl. Elizabeth C. Teviotdale, The Stammheim Missal, Los Angeles 2001, S. 68–71, Fig. 48. Zeitlich näher zum Preetzer Evangeliar ist die Wiedergabe dieser Szene im Goslarer Rathausevangeliar, Goslar, Stadtarchiv, Hs. B 4387, fol. 45r, zu Beginn des Evangelium des Markus, vgl. Haseloff 2014, wie Anm. 5, S. 89f., Abb. 47, mit Literatur.
17 Harald Wolter-von dem Knesebeck, Die mittelalterlichen Wandmalereien von St. Blasii in Braunschweig, in: Harald Wolter-von dem Knesebeck und Joachim Hempel (Hrsg.), Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, Regensburg 2014, S. 164–240, bes. S. 216–219, Taf. 137, 142, 145.
18 Vgl. Haseloff 2014, wie Anm. 5, S. 90, im Hinblick auf den Löwen als Verweis auf den Löwensieg des Samson.

Abb. 4: Preetzer Evangeliar, Preetz, Adeliges Damenstift, ohne Signatur, Oberschnitt des Buchblocks mit Rankendekor

Abb. 5: Preetzer Evangeliar, Preetz, Adeliges Damenstift, ohne Signatur, Einbandrückseite mit Majestas Domini aus Stanzreliefs in einem bzw. rund um einen Vierpass

Sucht man auf diese Weise ermutigt nach weiteren Verbindungen zwischen den beiden sowohl an gleichartigem Ort am Anfang und dem Ende des Codex wie auch formal und in ihrem typologischen Bildbezug miteinander verknüpften Miniaturen, so könnten beide inhaltlich mit ihren jeweiligen Einbanddeckeln verbunden gewesen sein. Mit der Majestas Domini (Abb. 5) als eschatologisch ausgerichtetem Bild der Herrlichkeit Gottes ließe sich typologisch gut über den Aspekt Auferstehung und damit den Sieg über den Tod und das Böse die Samsonminiatur verbinden, für deren Darstellung sich auf diese Weise eine neue Heilsperspektive eröffnet, die über das Alte Testament hinausweist. Deutlich zeigt sich dies im Vergleich mit dem typologischen Programm des Klosterneuburger Altars, bei dem Samson mit den Stadttoren von Gaza als Typus der Auferstehung Christi in große heilsgeschichtliche Zusammenhänge eingebettet wurde.[19] Für den Pelikan könnte man analog eine Kreuzigung auf der nicht mehr in ihrer Erstfassung überlieferten Einbandvorderseite vermuten. Eine solche kann durchaus an herausragenden Werken wie dem ehemals um 1230 für ein Evangelistar entstandenen Einband aus dem Nikolausstift in Oignies auf dem Vorderdeckel mit einer Majestas Domini auf dem Rückdeckel verbunden sein.[20]

Interessanter als die Frage nach solch einer eher hypothetischen Rekonstruktion der Vorderseite ist meines Erachtens diejenige nach der Aussagefähigkeit der jeweiligen Bildorte der typologischen Miniaturen als Buchspiegel im Gesamtgefüge der liturgischen Prachthandschrift, d.h. ihres Verständnisses als Teil ihres Einbands und zugleich des Buchblocks; ein Verständnis, das in der durch das Aufklappen des Buches herbeigeführten Übergangssituation von außen in das Buch aktiviert werden konnte. Ein solches Verständnis leitet sich von der Überzeugung der jüngeren Forschung her, dass die „Objektform des Codex, deren Fortbestand gegenwärtig zur Disposition steht“ in „ihrer räumlichen Struktur von Außen und Innen [...] hohe *ikonische Potenz*“ besaß.[21] In diese Richtung weist zuerst die Miniatur mit Samson. Samsons Stadttor ist erkennbar als zwei Türblätter wiedergegeben. Zudem erscheinen die Türblätter wohl bewusst eher summarisch angegeben, denn ihnen fehlen alle für deren Wiedergabe üblichen Beschläge oder Türangeln. Sie erinnern vielmehr in ihrer länglichen, oben gerundeten Form, die bei den zwei Türflügeln eines Portals eigentlich sinnwidrig wäre, eher an die beiden diptychonartigen, hier allerdings riesig gesteigerten Tafeln mit dem Dekalog, die Moses auf dem Sinai, einem hohen Berg in der Wüste erhielt.

Dieser Hinweis auf die Form eines Diptychons, die neben den Einbanddeckeln im gewissen Sinne auch Türflügeln inhärent ist, ist meines Erachtens sehr signifikant. Auf diese Art verweisen die solcherart auch innen auf den Buchspiegeln bildlich markierten Einbanddeckel als Bildträger noch intensiver auf die Bildertüren der Kirchenportale, auf deren hölzernen Kern außen ebenfalls Metallelemente als Bildprogramm aufgenagelt wurden. Nur dass sich in Preetz Miniaturen und Einbanddeckel sowie das solcherart umschlossene Evangelium miteinander zu einem Bildprogramm verbinden, das beim Einband auch innen die von Ganz herausgestellte hochgradige „Selbstbezüglichkeit“ solcher Einbandbilder auf Einband und Buch als ihren Ort zeigt.[22] Hinzu kommt hierbei wie beim Kirchenportal der Aspekt des Öffnens als Akt der Erschließung eines geheiligten Sonderraums und letztlich des Heils auf einem Weg, der einmal von der Welt in den Kirchenraum, einmal in den Buchraum der Heiligen Schrift der Evangelien als der Botschaft der Erlösung führt. Der Einband eröffnet somit analog zum Kirchenportal ebenfalls einen Heilsraum der Evangelien, deren Lesung in der Liturgie den Heilsraum des Kirchenjahres erschließt. In diesem Sinn markierten schon in karolingischer Zeit paradiesische Heilsbrunnen als Miniaturen den Beginn der Lesungen zu Anfang des Kirchenjahres: So im Godescalc-Evangelistar und in den an diesen Codex anschließenden Evangeliaren der Hofschule Karls des Großen.[23]

19 Vgl. Helmut Buschhausen, Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg, Wien 1980, zu Samson mit den Stadttoren von Gaza als Typus zur Auferstehung Christi ebenda, S. 68, Taf. 37–39.

20 Frauke Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik, Berlin 1965, Kat. 118, vgl. dort auch als Kat. 92 ein fernerstehendes Beispiel einer solchen Zusammenstellung von Kreuzigung auf dem Vorder- und Majestas Domini auf dem Rückdeckel den Einband des Erzbischofs Alfanus von Capua, 1173–1182, vgl. auch Wolter-von dem Knesebeck 1993, wie Anm. 7, S. 337.

21 David Ganz, Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter, Berlin 2015, S. 10.

22 Ganz 2015, wie Anm. 21, S. 24f. Zu klappbaren Bildern und ihrer Bildkinetik bei ihrer Bewegung im Raum vgl. den Sammelband von David Ganz und Marius Rimmele (Hrsg.), Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne (Reimer Bild + Bild 4), Berlin 2016.

23 Vgl. etwa Bruno Reudenbach, Das Godescalc-Evangelistar – Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen, Frankfurt am Main 1998.

Im Preetzer Evangeliar scheint mir ein solcher Verweis, der auch konkret die vier Evangelien mit den vier Paradiesflüssen als Heilsflüssen verbinden kann, besonders im Bezug auf die fünf Wunden Christi als Heilsquellen in der Pelikanminiatur am Anfang des Codex wiederaufgenommen und dabei insofern aktualisiert, als hier die fünf Wunden Christi, besonders die Seitenwunde, in den Fokus geraten. Hier wird ein neuer Trend zur Verehrung der Stigmata Christi als eine Art Heilsbrunnen wirksam, der sich auch in den Handschriften des Umfelds des Preetzer Evangeliars niederschlägt, die Gebete zur Verehrung dieser Wunden mit Miniaturen der Kreuzigung intensivieren.[24] Von diesem Bezug der Pelikanminiatur und dem dort zentralen Blutfluss, in dem sich das Heil quellenartig eröffnet, zur Heilsquelle Christus und Evangelium ergibt sich meines Erachtens auch ein Bezug auf das Thema der geöffneten Tür bei Samson. Für diese wird in deren typologischer Verbindung zur Auferstehungsthematik ebenfalls ein sich dank Christus eröffnendes Heil hervorgehoben. Samson ist aber wie gezeigt in der an den Einband angepassten Objektform seiner Türen noch viel direkter als beim Pelikan mit den beiden Einbanddeckeln als Träger der typologischen Miniaturen verbunden. Der Einband als im gewissen Sinne portalartiger und zudem diptychonförmiger Bildträger, der Gott und das Heil in Form des Textes der liturgischen Prachthandschrift ebenso bekleidet und fasst wie erkennen lässt,[25] spiegelt sich auch in diesem Vorgang seiner Eröffnung in den beiden Einbandminiaturen wider: erst in diesem Akt der Öffnung werden diese Miniaturen sichtbar und in ihrer vermittelnden typologischen Stellung zwischen dem Programm der Einbanddeckel und dem Evangelientext erkennbar, an denen sie beide als Buchspiegel auch materialiter Anteil haben, da sie sowohl im Lagenverband des Buchblocks stehen wie zugleich fest mit den Einbanddeckeln verbunden sind. Sie begleiten und unterstützen damit visuell den Akt der Einbandöffnung in dieser Übergangssituation mit der auf dessen transitorisches Element zielenden spezifisch gestalteten Betonung des sich eröffnenden Heilsquells bzw. der geöffneten Tür des Heils. Diese Funktion trug daher erheblich bei zur Gestaltung dieser beiden eigenartigen Miniaturen, die mit dem Buchspiegel eine Bildgelegenheit nutzten, die im Bildraum des Codex diesen besonders eng mit dem klappbaren und dabei portalartig verstandenen Einband als Bildträger verbindet.

DER EINBAND ALS IM GEWISSEN SINNE PORTALARTIGER UND ZUDEM DIPTYCHONFÖRMIGER BILDTRÄGER, DER GOTT UND DAS HEIL IN FORM DES TEXTES DER LITURGISCHEN PRACHTHANDSCHRIFT EBENSO BEKLEIDET UND FASST WIE ERKENNEN LÄSST, SPIEGELT SICH AUCH IN DIESEM VORGANG SEINER ERÖFFNUNG IN DEN BEIDEN EINBANDMINIATUREN WIDER: ERST IN DIESEM AKT DER ÖFFNUNG WERDEN DIESE MINIATUREN SICHTBAR UND IN IHRER VERMITTELNDEN TYPOLOGISCHEN STELLUNG ZWISCHEN DEM PROGRAMM DER EINBANDDECKEL UND DEM EVANGELIENTEXT ERKENNBAR, AN DENEN SIE BEIDE ALS BUCHSPIEGEL AUCH MATERIALITER ANTEIL HABEN, DA SIE SOWOHL IM LAGENVERBAND DES BUCHBLOCKS STEHEN WIE ZUGLEICH FEST MIT DEN EINBANDDECKELN VERBUNDEN SIND.

24 Vgl. den sogenannten Donaueschinger Psalter aus dem Umfeld des Preetzer Evangeliars, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 309, vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Passionsfrömmigkeit und Psalterillustration, Ein unbekannter Psalter der Haseloffreihen in Pilsen, in: Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hrsg.): NOBILIS ARTE MANUS. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, Dresden, Kassel 2002, S. 97–122, bes. S. 110f.

25 Zum Einband als Buch-Gewand für die Gegenwart Gottes vgl. Ganz 2015, wie Anm. 21, besonders im ersten Teil.

Für die Zurverfügungstellung der Abbildungen danke ich Klaus Gereon Beuckers und Marc Asmuß vom Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

DER VORHANG DES TEMPELS
ZUR MITTELALTERLICHEN LETTNERIKONOGRAFIE UND ZUR DEUTUNG DES NAUMBURGER WESTLETTNERS

GERHARD WEILANDT

Das Christentum ist eine Buch- und Schriftreligion: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott ... Alles ist durch das Wort geworden, und ohne das Word wurde nichts, was geworden ist“ (Joh 1, 1–3). Damit waren für die mittelalterlichen Zeitgenossen die Zeugnisse der Bibel wie auch der theologischen Autoritäten um ein heute kaum vorstellbares Maß mehr als nur eine Fundgrube für interessante Gedanken und Bilder. Deshalb ist es nicht ohne Belang, wenn mittelalterliche Bauherren immer wieder als „neuer Salomo“ gerühmt werden, etwa die Kaiser Justinian I. oder Karl der Große, weil sie dem königlichen Vorbild des Alten Testaments nacheiferten. Auch geistlichen Herren rühmte man dies seit der Spätantike nach,[1] darunter so herausragenden Gestalten wie Bischof Bernward von Hildesheim und Abt Suger von Saint-Denis.[2] Was lag näher, als auch in ihren Bauten auf König Salomos Tempel hinzuweisen, der in der Bibel ausführlich beschrieben ist und als idealer Sakralbau galt? Allerdings waren diese Beschreibungen, insbesondere im ersten Buch der Könige (1 Kön 6–7) und in dem visionären Bericht des Propheten Ezechiel (Ez 40,1–42) alles andere als eindeutig.[3] Da von dem Tempel nach seiner endgültigen Zerstörung im ersten Jahrhundert nach Christus materiell so gut wie nichts übriggeblieben war, war der freien Interpretation Tür und Tor geöffnet.

Die romanischen und gotischen Kathedralen konnten keine vollständigen „Abbilder“ ihres Vorbilds sein, ebenso wenig wie Kopien im modernen Sinne. Vielmehr nahmen sie durch einzelne, teilweise auf den ersten Blick kaum erkennbare Merkmale auf das alttestamentliche Vorbild Bezug. So galt die Hagia Sophia, die Hauptkirche des byzantinischen Reichs, als Abbild des Salomonischen Tempels allein deshalb, weil einige Längenmaße von dem Vorbild übernommen wurden.[4] Solche architektonischen Reverenzen wurden schon früh von Richard Krautheimer und Günter Bandmann und in jüngerer Zeit von Paul von Naredi-Rainer intensiv erforscht, weshalb es an dieser Stelle genügt, auf diese Literatur zu verweisen.[5]

1 Vgl. Paul von Naredi-Rainer, Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994, S. 48, mit Verweis auf Bischof Paulinus von Tyrus.

2 Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 116.

3 Zu Ezechiel und der Rekonstruktion des Tempels aufgrund der Angaben in seinem Text vgl. umfassend Th. A. Busink, Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes. Eine archäologisch-historische Studie unter Berücksichtigung des westsemitischen Tempelbaus, Bd. 1: Der Tempel Salomons, Leiden 1970, S. 24f.; Bd. 2: Von Ezechiel bis Middot, Leiden 1980, S. 701–775; Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 22–29.

4 Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 118–122 mit weiteren ähnlichen Belegen.

5 Richard Krautheimer, Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Ders., Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 2003, S. 142–197, erstmals unter dem Titel: Introduction to an ‚Iconography of Medieval Architecture‘, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942), S. 1–33; Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951; Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1.

Über die Architektur hinaus wurde auch die künstlerische Ausstattung des Salomonischen Tempels nachgeformt. Berühmt ist der Fall des Lütticher Taufbeckens des Reiner von Huy, das aus Bronze gegossen wurde und auf zwölf Rindern steht und damit unverkennbar das „Eherne Meer", den Bronzebrunnen im Tempelhof, nachformt.[6] Die zahlreichen siebenarmigen Leuchter in mittelalterlichen Kirchen erinnerten an die Menora des Tempels,[7] und die auf und hinter den Hochaltären aufgestellten Reliquienschreine riefen die Erinnerung an die Bundeslade im Allerheiligsten des Tempels wach.[8] Im Würzburger Dom sind zwei Säulen aus dem Westportikus, also dem Eingangsbereich, erhalten. Sie tragen die Inschriften „Iachim" und „Booz".[9] Damit erweisen sie sich als Nachfolger der Säulen Jachin und Boas, welche die Vorhalle des Salomonischen Tempels schmückten.[10] Dieses Motiv zweier monumentaler Säulen bzw. Halbsäulen an den Westfassaden mittelalterlicher Kirchen findet sich häufig (z.B. an den Kathedralen von Wien, Fidenza und Piacenza).[11] Alle diese Beispiele zeigen, wie ein einziges Ausstattungsstück oder Architekturelement in einer mittelalterlichen Kirche eine typologische Beziehung zum biblischen Vorbild herstellen konnte.

Mitunter wurde aber auch der gesamte Tempel nachgeahmt mit seinem Vorraum, dem Ulam, gefolgt von dem als „Heiliges" oder Hekal bezeichneten Raum für die Gläubigen und dem dahinter liegenden, streng abgeschlossenen „Allerheiligsten", dem Debir. Die beiden letzteren Raumteile waren durch einen quer aufgehängten Tempelvorhang geschieden.[12] Er diente einerseits zur Abschirmung des Debir gegen unberufene Blicke, andererseits auch zur Kennzeichnung dieser entscheidenden Schwelle zum Allerheiligsten. Der Vorhang zerriss nach dem biblischen Bericht in der Todesstunde Christi (Mt 27, 51; Mk 15, 38; Lk 23, 45).

Bislang wurde in der Forschung kaum jemals untersucht, ob dieses raumteilende und so bedeutungsschwere Textil einen Widerhall in der mittelalterlichen Architektur gefunden hat – vergleichbar dem Ehernen Meer, der Menora oder der Bundeslade. Wir wollen dies an einigen Beispielen versuchen. Das erscheint mir an dieser Stelle auch deshalb sinnvoll, weil gerade Stephan Albrecht ganz entschieden darauf hingewiesen hat, dass solche Orte des Übergangs, die Raumschwellen in den mittelalterlichen Kirchen, von besonderer Bedeutung waren und deshalb besonders aufwendig ausgeschmückt wurden.[13]

An welcher Stelle innerhalb einer mittelalterlichen Kirche lag nun diese Raumschwelle, die der Trennung zwischen Hekal und Debir des Tempels entsprach? Die Antwort ist schwieriger, als es auf den ersten Blick erscheint. Üblicherweise sah man im liturgischen Chor den symbolischen Nachfolger des jüdischen Tempels und im Kirchenschiff die Nachfolger der weiträumigen Vorhallen, die den Bau Salomos umgaben. Innerhalb des Chores trennte eine Schwelle das um mehrere Stufen erhöhte Chorhaupt mit dem Hochaltar von dem sich davor anschließenden Psallierchor mit dem Chorgestühl. Nach diesem Modell entsprach das Chorhaupt dem Allerheiligsten des Tempels (Debir), der Psallierchor dem Heiligen (Hekal). Der symbolische Ort für den Vorhang befand sich folgerichtig unmittelbar vor dem Hochaltar. Diese Deutung belegt z. B. Durandus von Mende, der vielgelesene Liturgiker des 13. Jahrhunderts. Er beschreibt in den Kirchen mehrere Arten von Vorhängen, die er auf das Bundeszelt zurückführt. Es beherbergte die Bundeslade mit den mosaischen Gesetzestafeln und war damit der unmittelbare Vorgänger des Salomonischen Tempels. Beide „Bauten" unterschieden sich in ihrer Grundstruktur kaum. Durandus erwähnt das Bundeszelt im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Fastentüchern, die von Aschermittwoch bis zur Karwoche aufgehängt wurden. Er schreibt: „... der Vorhang, der in der Quadragesima beim Offizium der Messe vor dem Altar [= dem Hochaltar, Anm. d. Verf.] ausgespannt wird, ist darin angedeutet worden, dass innerhalb des Bundeszeltes ein Vorhang aufgespannt war, welcher das Allerheiligste vom Heiligen trennte ..., welcher beim Leiden des Herrn zerrissen ist."[14] Der Hinweis auf die Todesstunde Christi zeigt deutlich, dass hier nicht nur das Bundeszelt, sondern gleichzeitig auch sein Nachfolger, der Tempel zur Zeit Christi, gemeint ist. Die Langlebigkeit des von Durandus erwähnten liturgischen Brauchs belegen noch Gewohnheiten des Spätmittelalters. So war im Baseler Münster um 1500 seit dem Aschermittwoch, dem Beginn der Fastenzeit, ein Vorhang zwischen Altarraum und Psallierchor gespannt – also an der Stelle, die Durandus beschreibt[15]. Man ließ dieses Fastentuch erst am Mittwoch in der Karwoche wieder herunter, und zwar genau in dem Augenblick, als während der Messe in der Passion die Worte gelesen wurden: „Der Vorhang im Tempel riss mitten entzwei" (Lk 23, 45). Hier wurde das dramatische Geschehen am Kreuz, der Tod Christi, nachgestaltet und dafür der entsprechende Ort innerhalb des Münsters gewählt.

6 Vgl. zuletzt Silvia Schlegel, Mittelalterliche Taufgefäße. Funktion und Ausstattung (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 3), Köln/Weimar/Wien 2012, S. 116–120, ebd. S. 120f. Verweis auf ein weiteres, auf zwölf Rindern ruhendes Taufbecken in Pont-à-Mousson vom Beginn des 13. Jahrhunderts (im Zweiten Weltkrieg zerstört).

7 Peter Bloch, Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1962), S. 55–190.

8 Vgl. den Schrein auf dem Hochaltar der Stiftskirche in Xanten, wo mit einer Inschrift explizit auf die FEDERIS ARCA (Bundeslade) verwiesen wird, Fred Ahsmann, The Twelfth-Century Choir of the St. Servatius Church in Maastricht (Clavis Kunsthistorische Monografien), Utrecht 2017, S. 271, mit weiteren Belegen.

9 Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 147f.; Barbara Deimling, Ad Rufam Ianuam. Die rechtsgeschichtliche Bedeutung von ‚roten Türen' im Mittelalter, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung 115 (1998), S. 498–513, hier S. 508f.

10 Busink 1970, wie Anm. 3, S. 299–321.

11 Weitere Belege bei Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 150f.

12 Grundlegend zum Tempelvorhang: Johann Konrad Eberlein, Apparitio regis – relevatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982, bes. S. 83–94.

13 Stephan Albrecht, Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal, in: Ders. (Hrsg.), Der Bamberger Dom im europäischen Kontext (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen 4), Bamberg 2015, S. 243–289, bes. S. 281–283.

14 Wilhelm Durandus, Rationale divinorum officiorum, hrsg. und übersetzt v. Herbert Douteil und Rudolf Suntrup, 3 Bände (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 107), Münster 2016, Bd. 1, S. 85; vgl. Manuela Beer, Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert, Regensburg 2005, S. 329.

15 Konrad W. Hieronimus, Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter, Basel 1938, S. 141; Heinz Horat, Sakrale Bauten (Ars Helvetica 3: Die Visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1988, S. 219; Monika Schmelzer, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33), Petersberg 2004, S. 169.

Durandus bot aber auch für einen alternativen Aufhängungsort des Vorhangs den Ansatzpunkt. Er beschreibt die Zustände seiner eigenen Gegenwart: „Zu dieser Zeit wird im Allgemeinen ein Vorhang aufgehängt oder eine Mauer zwischen Klerus und Volk aufgerichtet, damit sie sich gegenseitig nicht sehen können ... Am Karfreitag wird aber jede Art von Vorhängen weggenommen, weil bei der Passion des Herrn der Vorhang des Tempels zerrissen ist und durch sie das Verständnis des geistlichen Gesetzes offenbar worden ist; dieses war ... vorher verborgen."[16] Der zweite mögliche Ort für den Vorhang, das *velum tabernaculi*, war damit die Grenze zwischen dem liturgischen Chor und dem Kirchenschiff, also dort, wo üblicherweise in mittelalterlichen Kirchen der Lettner stand. Das Zerreißen wird exegetisch verbunden mit der Offenbarung des christlichen Gesetzes, das zuvor verborgen war.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die visionäre Tempelbeschreibung des Propheten Ezechiel, die durch den Frühscholastiker Richard von St. Viktor (+1173) ausgedeutet wurde.[17] Dieser legte eine Rekonstruktion des Tempels vor, und zwar nicht nur in Form einer literarischen Beschreibung, sondern auch durch Grund- und Aufrisse, die er ausschließlich auf der Grundlage des Textes des Propheten anfertigte bzw. anfertigen ließ und seiner Schrift beifügte (Abb. 1).[18] Es zeigt sich, dass die von Richard rekonstruierte dreiteilige Grundstruktur erstaunlich gut mit dem Grundriss einer zeitgenössischen romanischen Saalkirche korrespondiert: Das Ulam (bei Richard: *vestibulum*) entspricht dem westlichen Eingangsbereich mit einem Turm, während das Hekal (*templum exterius*) dem Kirchenschiff und das Debir (*sancta sanctorum*) dem Chor entspricht. Die Haupträume des Tempels trennt bei Richard eine Mauer, wo zur Zeit Christi der Tempelvorhang angebracht war; davor steht der Räucheraltar (*altare incensi*), der dem unter dem Lettner stehenden mittelalterlichen Kreuzaltar entspricht. Klaus Niehr hat mit Verweis auf Richard von St. Viktor aufgezeigt, wie dessen Rekonstruktion mit der Architektur und Ausstattung des Braunschweiger Domes sehr präzise übereinging: „Der Lettner [des Braunschweiger Domes, Anm. d. Verf.] fungiert als *velum tabernaculi*, d. h. Abgrenzung zum Allerheiligsten ...; der mittig davor aufgestellte Kreuzaltar vertritt den *altare aureum*, den Räucheraltar".[19]

Über Kreuzaltar und Lettner erhob sich in mittelalterlichen Kirchen das Triumphkreuz bzw. die Triumphkreuzgruppe, für die es im Salomonischen Tempel naturgemäß keine Parallele gab. Charakteristisch für das mittelalterliche allegorische Denken ist die Tatsache, dass nicht allein die architektonische Gestalt des Tempels in einer mittelalterlichen Kirche nachgeahmt wurde, sondern in gleicher Weise die Verbindung zwischen Kreuzestod und Tempelvorhang, von dessen Zerreißen die Evangelisten berichten. Beides zusammengenommen bestimmt im mittelalterlichen Kirchenbau die enge Verbindung zwischen Triumphkreuz und Lettner bzw. Kreuzestod und Tempelvorhang. Damit nimmt, um mit dem Evangelisten Johannes zu sprechen, das Wort der Bibel Gestalt an. Es werden zwei Elemente vermischt, die eigentlich kaum vereinbar waren: Historisch-Heilsgeschichtliches mit Topographisch-Architektonischem. Diese Verbindung, die sich auch andernorts nachweisen lässt, konstituiert die mittelalterliche Kirche als „Zeitenraum" (Friedrich Ohly)[20] oder besser als „Heilsgeschichtsraum".[21] Eine Wandmalerei im Kreuzgang der Stiftskirche von Aschaffenburg aus dem 14. Jahrhundert zeigt die Kreuzigung unmittelbar über einem gemalten Vorhang (Abb. 2), was die enge Beziehung dieser beiden Bildelemente ausdrückt.

16 Durandus 2016, wie Anm. 14, Bd. 1, S. 86.

17 Richardi sancti Victoris In visionem Ezechielis, in: PL 196, Sp. 527–600; ein revidierter Text mit deutscher Übersetzung bei Jochen Schröder, Gervasius von Canterbury, Richard von Saint-Victor und die Methodik der Bauerfassung im 12. Jahrhundert, 2 Bände (71. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln), Köln 2000, hier Bd. 2, S. 371–553; zur Person vgl. Richard Kämmerlings, Mystica arca. Zur Erkenntnislehre Richards von St. Viktor in De gratia contemplationis, in: Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, hrsg. v. Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 76–115; Andrea Worm, Geschichte und Weltordnung. Graphische Modelle von Zeit und Raum in Universalchroniken vor 1500, Berlin 2021, S. 26 (mit der neueren Literatur).

18 Walter Cahn, Architectural Draftsmanship in Twelfth-Century Paris. The Illustrations of Richard of Saint-Victor's Commentary on Ezekiel's Temple Vision, in: Gesta 15 (1976) (Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby), S. 247–254; Ders., Architecture and Exegesis. Richard of St.-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations, in: The Art Bulletin 76 (1994), S. 53–68; Schröder 2000, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 163–260; Karl Kinsella, Richard of Saint Victor's Solutions to Problems of Architectural Representation in the Twelfth Century, in: Architectural History 49 (2016), S. 3–24.

19 Klaus Niehr, „Sehen und Erkennen". Anspruch, Ästhetik und Historizität der Ausstattung der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235, Ausst.Kat. Braunschweig 1995, Bd. 2: Essays, hrsg. v. Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, München 1995, S. 272–282, hier S. 275.

20 Friedrich Ohly, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), S. 94–158; Wiederabdruck in: Ders., Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 171–273.

21 Gerhard Weilandt, Der Bamberger Dom als Heilsgeschichtsraum. Teil 1: Ezechiels Vision und die Skulpturen der Älteren Werkstatt (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 194), Petersberg 2022, bes. S. 201–206.

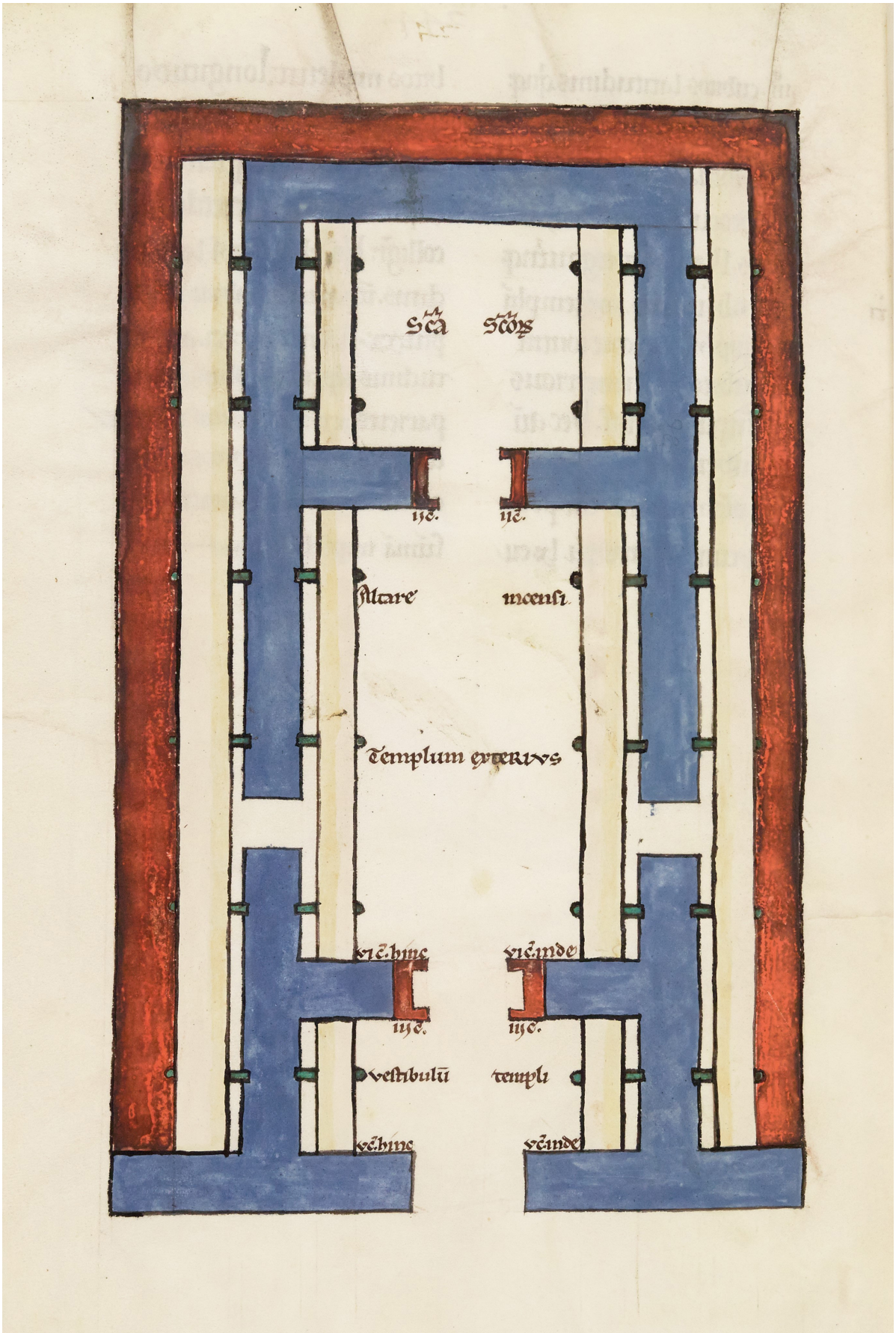


Abb. 1: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 14516, Richard von St. Viktor, Ezechielkommentar, fol. 244r: Grundriss von Ezechiels Tempel

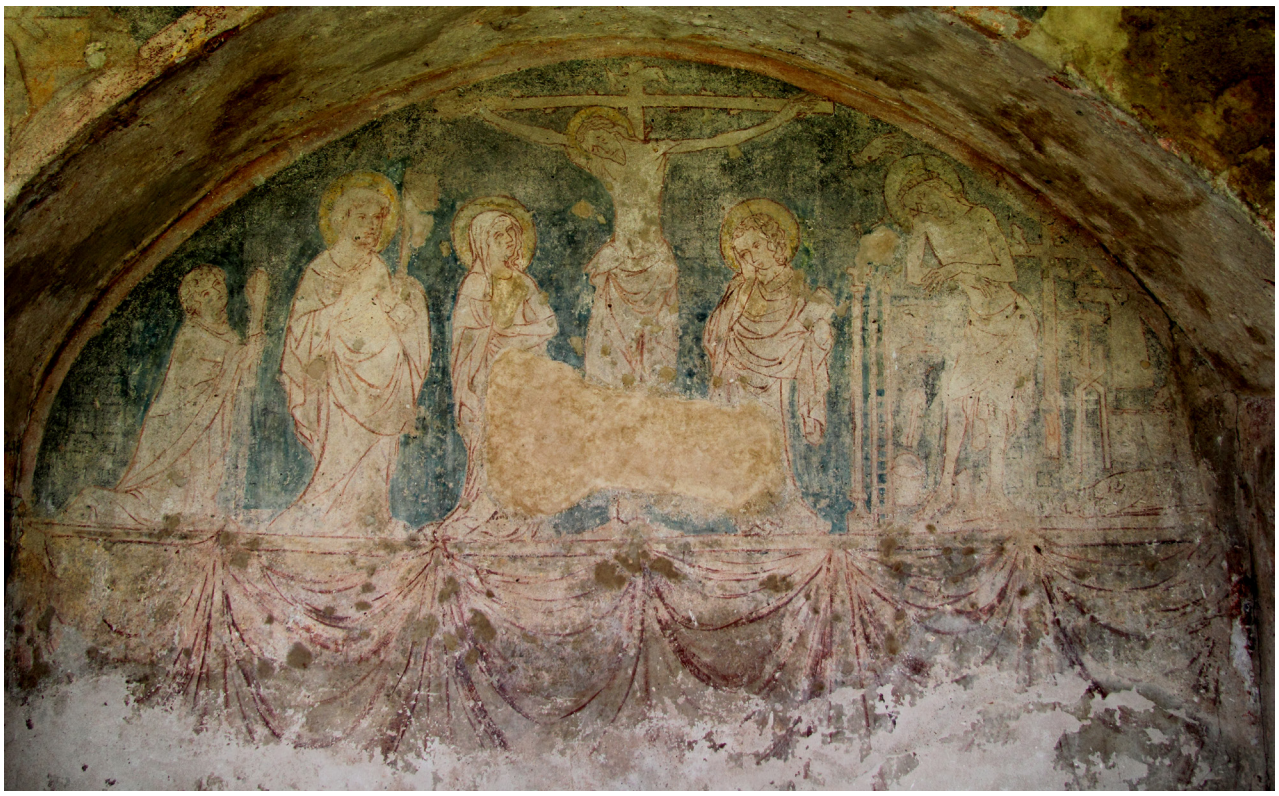


Abb. 2: Aschaffenburg, Stiftskirche, Wandmalerei im Kreuzgang: Kreuzigung Christi und Tempelvorhang

Als Kunsthistoriker fragt man sich natürlich, ob bzw. wie die enge Verbindung nicht nur zwischen Kreuzigung und Vorhang, sondern auch zwischen Lettner und Vorhang in den Bildmedien umgesetzt wurde. Den Ausgangspunkt bildete wie gesagt der biblische Bericht über das Zerreißen des Tempelvorhangs in der Todesstunde Christi. Im Codex des *Hortus Deliciarum* der Herrad von Landsberg (+1195), der im 19. Jahrhundert verbrannte, jedoch in verlässlichen Teilkopien überliefert ist, findet sich eine prägnante, symbolisch komprimierte Darstellung (Abb. 3)[22]: Im Zentrum erhebt sich das Kreuz mit Christus, zu dessen Füßen Adam im Sarg ruht. Christus wird von den beiden Schächern sowie Longinus und Stephaton flankiert. Dazwischen stehen die trauernde Maria und Johannes. Ecclesia, die Personifikation der Kirche, reitet von links heran. Sie sitzt auf einem Fabeltier, dessen Kopf und Beine dem Tetramorph im Anschluss an die Beschreibung Ezechiels nachgebildet sind.[23] Ecclesia fängt mit ihrer Rechten in einem Kelch das Blut Christi auf, in der anderen Hand hält sie die Siegesfahne. Von rechts nähert sich Synagoge auf einem ungezügelten, von den Fesseln des jüdischen Gesetzes befreiten Esel.[24] Synagoges Fahne ist gesenkt, ihre Hände halten ein Buch, ehemals mit der Inschrift *Et ego nesciebam* („und ich wusste es nicht", Gen 28, 16), was auf ihre von den mittelalterlichen Exegeten häufig betonte geistige Blindheit verweist. Außerdem trägt sie ein Böckchen, Symbol der Triebhaftigkeit.[25]

22 Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarium (Studies of the Warburg Institute 36), hrsg. v. Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff und Michael Curschmann, Bd. 1: Commentary; Bd. 2: Reconstruction, London/Leiden 1979, hier Reconstruction fol. 150r, S. 267; vgl. Wilhelm Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Typologie der christlichen Kunst, vornehmlich in den Benediktinerklöstern (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchstums und des Benediktinerordens, Bd. 1–2), Münster 1912, S. 242f.; Danielle B. Joyner, Painting the Hortus deliciarum. Medieval Women, Wisdom, and Time, University Park 2016, S. 137–139.

23 Hortus Deliciarum, Commentary, wie Anm. 22, S. 173; vgl. auch Leopold Kretzenbacher, Wortbegründetes Typologie-Denken auf mittelalterlichen Bildwerken. Zur Ecclesia-Synagoga-Asasel (Sündenbock-)-Szenerie unter dem „Lebenden Kreuz" des Meisters Thomas von Villach, um 1475 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, Philosophisch-Historische Klasse 3), München 1983, S. 14f.

24 Joyner 2016, wie Anm. 22, S. 138f.

25 Vgl. Wolfgang Seiferth, Synagoge und Kirche im Mittelalter, München 1964, S. 148 mit dem Verweis auf die Vorhalle des Freiburger Münsters, wo der Bockskopf das Attribut Luxurias ist; Kretzenbacher 1983, wie Anm. 23, S. 24f. und pass., betont allerdings, dass mit der Darstellung des Bockskopfes auch und vornehmlich der Asasel, der biblische Sündenbock, gemeint sei, dem unschuldig alle Sünden aufgeladen werden. Allerdings sprechen im Zusammenhang des Hortus die abgestreiften Zügel deutlich für eine negative Deutung im erotisch-triebhaften Sinne.

Den eschatologischen Bezug verdeutlichen die Auferstehenden, die sich unterhalb von Ecclesia aus ihren Gräbern zum Gericht erheben. Die hier zutage tretende Vorstellung, bei der Kreuzigung werde die Verdunkelung und Blindheit Synagoges und damit des jüdischen Gesetzes aufgehoben, reicht bis in die Spätantike zurück.[26] Die spätantiken und mittelalterlichen Interpreten des Zerreißens des Tempelvorhangs in der Sterbestunde Christi betonen immer wieder, dass in diesem Moment eine *revelatio*, eine Enthüllung, stattfand. Das jüdische Gesetz, das die Wahrheit verdunkele, werde durch den christlichen Glauben ersetzt, der diese erhelle. Hieronymus schreibt, beim Zerreißen des Vorhangs seien „alle Mysterien des Gesetzes enthüllt worden."[27] Und Ambrosius meint: „Zerschnitten ist der alte Vorhang, und die neue Ecclesia hängt die neuen Vorhänge ihres Glaubens auf. Der Vorhang Synagoges wird hinweggenommen, damit wir durch den enthüllten Anblick des Geistes die inneren Geheimnisse der Religion erkennen."[28] In diesem Sinne ist der Vorhang auch bei Herrad von Landsberg gemeint. Er ist am oberen Rand der Miniatur im bereits zerrissenen Zustand dargestellt. Der Moment des Zerreißens wurde in der Exegese seit der Zeit des Urchristentums als das Ende der Zeit *sub lege* (unter dem mosaischen Gesetz) und Beginn der Zeit *sub gratia* (der christlichen Kirche) gedeutet,[29] also als durch den Kreuzestod Christi bezeichnete historische Epochenschwelle. Die Herrschaft der Synagoge wird durch die der Ecclesia abgelöst.

26 Eberlein 1982, wie Anm. 12, S. 87–89.
27 Hieronymus, Epistola 120, c. 8, Migne PL 22, Sp. 992: *omnia legis sint revelata mysteria*.
28 Ambrosius, Expositio Evangelii secundum Lucam 10, 128, Migne, PL 15, Sp. 1836: *Scinditur ergo velum vetus; et Ecclesia nova fidei suae vela suspendat. Synagogae velamen aufertur; ut religionis interna mysteria, revelato mentis cernamus obtutu.*
29 Eberlein 1982, wie Anm. 12, S. 84 und 90; zu den Darstellungen des Vorhangs im Mittelalter ebd., S. 134–137.

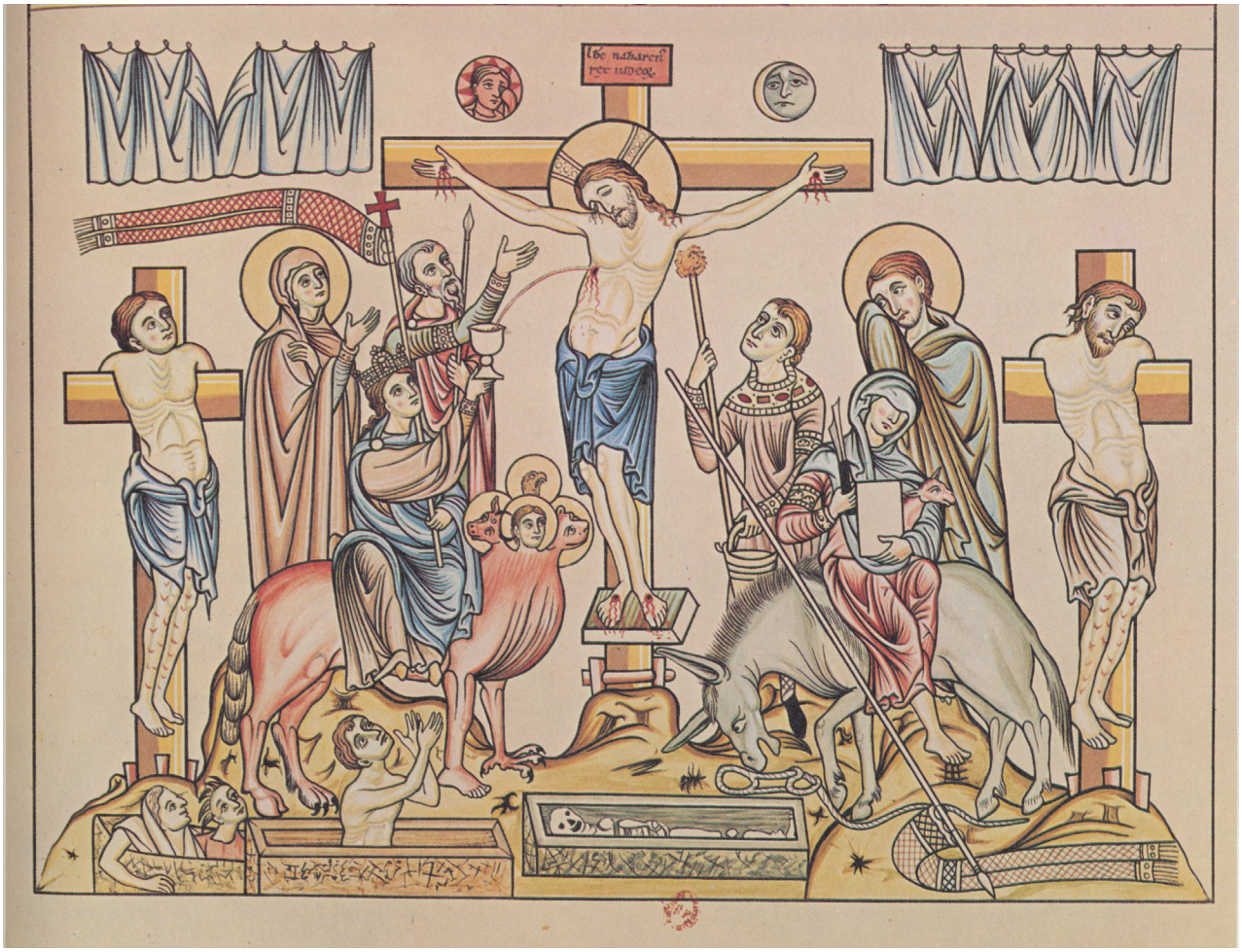


Abb. 3: Herrad von Hohenburg, Hortus Deliciarum, fol. 150r: Symbolische Kreuzigung Christi, Kopie nach dem verbrannten Original

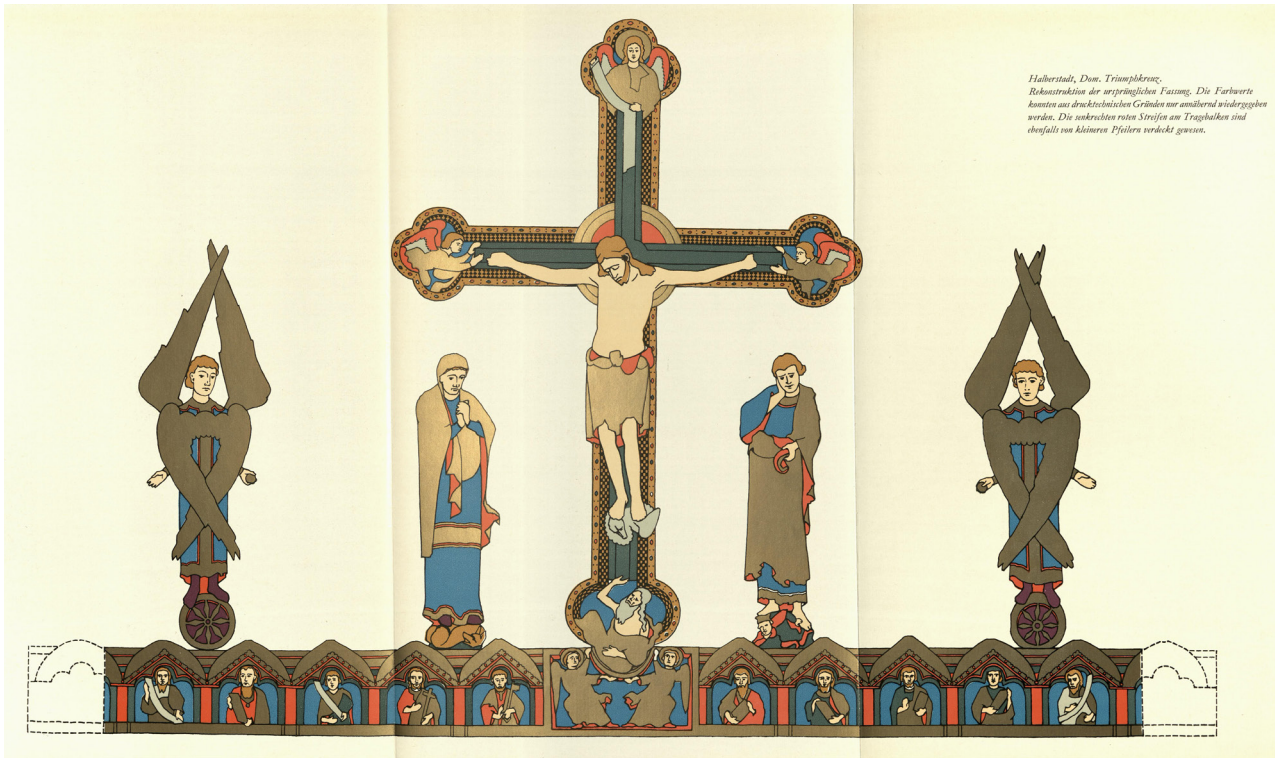


Abb. 4: Halberstadt, Dom, Schematische Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung (Konrad Riemann)

Diese Epochengrenze fand ihren angemessenen Darstellungsort in einer mittelalterlichen Kirche an der Schwelle zum liturgischen Chor, am Lettner. Diesseits befand sich der Bereich für die im Irdischen verhafteten Laien, jenseits der Raum der Kleriker, die von den Mühen losgelöst ein gottgefälliges Leben führten – oder es zumindest führen sollten. Herrad von Landsberg verdeutlicht die Überwindung des mosaischen Gesetzes mit Hilfe typologischer Bezüge. Der Kirche-Ecclesia, die nach weitverbreiteter mittelalterlicher Überzeugung am Kreuz durch das Blut Christi entstand, das sie mit ihrem Kelch auffängt, steht die überwundene Synagoge als der Personifikation des mosaischen Gesetzes gegenüber. Dem toten Adam entspricht Christus als der neue Anti-Adam, eine alte Vorstellung, die sich auf die Entstehung der Erbsünde beim Sündenfall und deren Sühnung am Kreuz bezieht. Gleichzeitig wird auf die Folgen der Erlösungstat Christi verwiesen: Die Auferstehenden symbolisieren die Hoffnung auf Rettung beim Jüngsten Gericht. Diese Verbindung von Kreuzestod und Auferstehung folgt einer Bildtradition, die bis in die Zeit der Karolinger zurückreicht.[30]

Die meisten bei Herrad von Landsberg vorkommenden Bildelemente wurden auch zum Schmuck mittelalterlicher Lettner benutzt. Maria und Johannes als Zeugen der Kreuzigung sind derart üblich, dass sie als Grundbestandteil einer erweiterten Triumphkreuzgruppe bezeichnet werden können. Auch Auferstehungs- und Gerichtsszenen finden sich, etwa am Westlettner des Mainzer Domes und in der Gelnhausener Marienkirche.[31] Dasselbe gilt für die typologischen Motive wie den Urvater Adam, der am Halberstädter Domlettner und in Wechselburg unter dem Kreuz im Grab liegt. Vereinzelt wird auch die historische Schwelle, der Epochenbruch der Religionen, thematisiert, indem Ecclesia und Synagoge auf dem Triumphbalken neben dem Kreuz aufgestellt werden, z.B. in der Kirche von Halk (Dänemark).[32]

So sind also die meisten Motive Herrads von Landsberg gerade im Zusammenhang mit Lettnern präsent. Wo aber bleibt der Tempelvorhang, der in der Miniatur eine wesentliche Rolle spielt? Er ließ sich nicht personifizieren und ist damit schwerer erkennbar als die allegorischen Personen. Hier müssen wir nach formalen, gestalterischen Übereinstimmungen suchen, die zeigen, dass der Lettner insgesamt den Tempelvorhang abbildete oder zumindest abbilden konnte.

30 Vgl. Seiferth 1964, wie Anm. 25, S. 20f. mit Abb. 5 zu einer karolingischen Elfenbeintafel des Bamberger Domschatzes. Auch im Regensburger Uta-Codex des 11. Jahrhunderts (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, fol. 3v) ist die Kreuzigung mit Ecclesia und Synagoge verbunden, darunter in den quadratischen Eckbildern sind die Auferstehung der Toten und der zerrissene Tempelvorhang dargestellt; vgl. Adam S. Cohen, The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany, University Park PA 2000, S. 53–75 mit Farbtaf. 4.

31 Vgl. zuletzt Diana Ecker, Auf den Spuren des Naumburger Meisters in Mainz. Überlegungen zur Rekonstruktion des Westlettners und der Chorschranken, in: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Ausst.Kat. Naumburg, hrsg. v. Hartmut Krohm und Holger Kunde, 2 Bde., Petersberg 2011, hier Bd. 1, S. 582–595; Peter Bömer, Der Westlettner des Naumburger Doms und seine Bildwerke. Form- und funktionsgeschichtliche Studien, Regensburg 2014, S. 54–59 (zu Mainz), 59–62 (zu Gelnhausen).

32 Beer 2005, wie Anm. 14, S. 374.

In der Bibel wird die farbige Gestaltung des Eingangs zum Allerheiligsten beschrieben: Mit Gold war der dort stehende Altar (1 Kön 6, 22; 1 Kön 7, 48) und die Türen zum Allerheiligsten (1 Kön 7, 50) überzogen. Der Tempelvorhang bestand „aus blauem und rotem Purpur“ (2 Chr 3, 14), bei der Beschreibung des Vorhangs in der Stiftshütte wird auch Violett erwähnt (Ex 36, 35). Diese Beschreibung beeinflusste offenbar den Lettner im Dom zu Halberstadt, wo sich die Fassung des 13. Jahrhunderts rekonstruieren ließ: Es dominieren Gold, Rot und Blau, ergänzt durch ein wenig Violett (Abb. 4).[33] Dass man sich in Halberstadt an der Beschreibung des Tempelvorhangs orientierte, zeigen auch die beiden Cherubim, die auf den Balken des Triumphkreuzes stehen, war doch der Vorhang vor dem Allerheiligsten ebenfalls mit zwei Cherubim geschmückt (Ex 36, 35; 2 Chr 3, 14). Halberstadt ist in diesem Detail durchaus kein Einzelfall, wie ältere, nicht erhaltene, aber in Quellen dokumentierte Beispiele aus England und Frankreich bezeugen.[34] Auch im Braunschweiger Dom standen ehemals zwei Cherubim an entsprechender Stelle.[35]

Die in Halberstadt und andernorts immer wieder vorkommenden Auferstehungsmotive an Lettnern (Adam zu Füßen des Kreuzes bzw. das Erheben aus den Gräbern im Rahmen von Weltgerichtsdarstellungen) finden ihr Fundament in der bekannten Matthäusstelle über das Zerreißen des Tempelvorhangs, wo es heißt: „Da riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich. Die Gräber öffneten sich und die Leiber vieler Heiliger, die entschlafen waren, wurden auferweckt“ (Mt. 27, 51–52).
Im Magdeburger Dom waren der Klerikerchor mit dem Allerheiligsten und das Kirchenschiff für die Laien durch ein großes, oberhalb des Lettners ständig aufgehängtes Tuch – also kein Fastentuch – voneinander getrennt.[36] Hier ist die Erinnerung an den Tempelvorhang überdeutlich.

33 Konrad Riemann, Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt. Beobachtungen bei der Instandsetzung, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, hrsg. v. Elisabeth Hütter, Fritz Löffler und Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 236–246.
34 Beer 2005, wie Anm. 14, S. 118, 341, 349 und 353.
35 Ebd., S. 118.
36 Renate Kroos, Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und seiner Ausstattung, in: Ernst Ullmann (Hrsg.), Der Magdeburger Dom, ottonische Gründung und staufischer Neubau, Leipzig 1989, S. 88–97, hier S. 91.

Abb. 5: Magdeburg, Dom, Lettner

Abb. 6: Sion (Sitten), Kirche Notre-Dame, Lettner

Noch am Magdeburger Nachfolgerlettner des 15. Jahrhunderts (Abb. 5) lässt sich das Zerreißen des mittlerweile in Stein erneuerten „Textils“ anhand der zierlichen Kielbogenformen, die durch die filigrane Balustrade hindurchstoßen, optisch nachvollziehen.[37] Der symbolische Vorhang breitet sich als steinerne Trennmauer um das Zentrum mit dem Kreuzigungsretabel des Kreuzaltars aus. Damit wirkt in spätgotischer Formensprache das hochmittelalterliche reale Textil nach, der Lettner verbindet Tempelvorhang und die Darstellung Christi in seiner Sterbestunde. Der Kreuzaltar ist gleichzeitig – wie schon im Braunschweiger Dom – der symbolische Nachfolger des Brandopferaltars, der im Tempel vor dem Eingang ins Allerheiligste stand.

Die Tür zum Debir wird im ersten Buch der Könige beschrieben: „Die Giebelbalken und die Seitenpfosten bildeten ein Fünfeck“ (1 Kön 6, 31). In der Kirche Notre-Dame in Sion (Sitten) in der Schweiz (Abb. 6) reihen sich am Lettner fünf Spitzbogenarkaden aneinander, von denen die mittlere die Tür zum Chor enthält.[38] Sie ist von einem Dreiecksgiebel bekrönt, Giebelbalken und Seitenpfosten bilden also eine fünfeckige Türrahmung. Der Giebel ist mit drei gestaffelten Blendbögen gefüllt. Seine Spitze liegt in der Mittelachse der Kirche, direkt unter dem Triumphkreuz, das gleichsam auf dieser Spitze aufsitzt und den Giebel niederzudrücken scheint. Wird hier auf den zerreißenden Tempelvorhang angespielt? Dies ist zunächst nur eine Hypothese, die sich aber an einem prominenten Beispiel konkretisieren lässt, am Dom zu Naumburg.

37 Monika Feller-Kniepmeier, Der spätgotische Lettner des Magdeburger Domes und sein Kreuzaltar (Phil. Diss. FU-Berlin 2011), Berlin 2012, Online: https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/9598 (aufgerufen 26.12.2020), S. 34f., betont, dass diese Kielbögen eine Neuerung darstellen, erkennt aber nicht deren symbolische Bedeutung. Stattdessen deutet sie S. 37 den Lettner insgesamt als „Retabel aus Stein“. Zu dem Kreuzigungsrelief, das als Retabel für den am Lettner aufgestellten Kreuzaltar diente, vgl. ebd., S. 100–105. Der Zusammenhang von Kreuzigung und Zerreißen des Tempelvorhangs wird dort nicht thematisiert.

38 Schmelzer 2004, wie Anm. 15, S. 128f. – Zur Funktion der Lettnerportale als Bindeglieder zwischen Kirchenschiff und Chor vgl. insbesondere die Arbeiten von Jaqueline E. Jung, Beyond the Barrier. The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches, in: The Art Bulletin 82 (2000), S. 622–657; Dies., Seeing Through Screens. The Gothic Choir Enclosure as Frame, in: Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, hrsg. v. Sharon E. J. Gerstel, Washington DC 2006, S. 185–213, bes. S. 188f.; Dies., The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400, New York 2013.

Das Debir lag im Westen des Salomonischen Tempels. Aufgrund der üblichen Orientierung mittelalterlicher Kirchen konnte diese Topografie meist nicht adäquat nachgestaltet werden, was die Zeitgenossen aber nicht sonderlich störte, wie die Aufhängung der Fastentücher belegt, die Durandus von Mende vor dem Hochchor im Osten lokalisiert. In dem doppelchörigen Naumburger Dom jedoch war die korrekte Positionierung des Lettner-Vorhangs gemäß dem biblischen Bericht möglich, und man nutzte dies.[39] Am Naumburger Westlettner (Abb. 7) wird das fünfeckige Portal zum dominanten Architekturmotiv. Risalitartig tritt es aus der Mauer hervor, sein Giebel schneidet durch den darüber angebrachten berühmten Passionszyklus des Naumburger Meisters hindurch[40] und ragt über ihn hinaus. Das Tor ist durch einen Trumeau zweigeteilt, was sich auf die im ersten Buch der Könige beschriebene Tür zum Allerheiligsten beziehen dürfte, wo von den zwei Türflügeln die Rede ist (1 Kön 6, 31–34).[41]

Die Fassung des Naumburger Westlettners ist nicht vollständig, aber doch in erheblichen Resten erhalten. Bernadett Freysoldt hat die Bemalung der Reliefs rekonstruiert.[42] Hier dominieren Gold, Rot und Blau, das sind die Farben des Altars vor dem Allerheiligsten und des Tempelvorhangs. Es fällt insbesondere auf, dass nicht nur der Nimbus Christi, sondern auch sein ganzes Gewand, ebenso wie das Obergewand Petri, ursprünglich vollständig golden gefasst waren, was durchaus ungewöhnlich ist.

Das Portal umfängt den Gekreuzigten, der nicht wie andernorts oberhalb des Lettners seinen Platz gefunden hat, sondern in dessen Zentrum. Der gemarterte Christus blickt dem vorüber gehenden Betrachter direkt in die Augen.[43] Diese immer wieder von der Forschung als außergewöhnlich herausgestellte Position Christi ist durch mehrere Faktoren motiviert.

39 Ähnlich auch in Maastricht, St. Servatius (12. Jh.), vgl. Ahsmann 2017, wie Anm. 8, S. 267.

40 Zum Passionszyklus vgl. die Katalognummern in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 878– 912.

41 Die beiden bis heute original erhaltenen Gitter, welche die Durchgänge füllen, könnte man angesichts ihrer rautenförmig-verschränkten Struktur als Anspielung auf die „goldenen Ketten" beziehen, die das Innere des Allerheiligsten abschirmten (1 Kön 6, 21), doch ist das nicht sicher. Der älteste bekannte Anstrich der Naumburger Gitter mit roter Farbe stammt von 1518, vgl. Ilona Katharina Dudziński, Der Westlettner des Naumburger Doms. Historische Bauforschung an Architektur und Skulptur, Regensburg 2018, S. 27, mit Anm. 74. Ob es eine frühere Fassung bzw. eine Vergoldung gab, konnte ich nicht eruieren.

42 Bernadett Freysoldt und Jacqueline Menzel, Die Polychromie des Lettnerreliefs mit der Gefangennahme Christi, in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 1374–1376; Bernadett Freysoldt, Kunsttechnologische Untersuchung der Polychromie der Bildwerke des Naumburger Westlettners. Erhebung, Sicherung und Interpretation der Befunde, Regensburg 2015.

43 Vgl. Jacqueline E. Jung, Das Programm des Westlettners, in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 1137–1146, hier S. 1145; Peter Bömer 2014, wie Anm. 31, S. 189; Heiko Brandl, Westlettner. Beschreibung, in: Heiko Brandl, Matthias Ludwig und Oliver Ritter (Hrsg.), Der Dom zu Naumburg. Architektur (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen-Anhalt. Der Dom zu Naumburg 1. Beiträge zur Denkmalkunde 13), Regensburg 2018, S. 510–521, hier S. 515.

Abb. 7: Naumburg, Dom, Westlettner

Im doppelchörigen Naumburger Dom besitzt der Westlettner ein Pendant im Osten, das glücklicherweise ebenfalls erhalten ist und in den Proportionen mit dem Westlettner vollständig übereinstimmt.[44] Unmittelbar vor diesem Ostlettner steht der Kreuzaltar in der Mittelachse der Kirche (Abb. 8), also genau entsprechend der Stelle, wo unter dem Westlettner der Kruzifixus dargestellt ist. Im Kirchenschiff des Naumburger Domes stehen sich somit Kreuzaltar und Gekreuzigter als Gegenstücke gegenüber,[45] und zwar an der Stelle, wo im Salomonischen Tempel der Brandopferaltar vor dem Tempelvorhang stand.[46] Dies gemahnt ganz offenbar an die allgemein gültige christliche Überzeugung, dass das Messopfer, dargebracht am Kreuzaltar, die unblutige Wiederholung des Kreuzesopfers, dargestellt am Westlettner, sei. Damit ist der eucharistisch-liturgische Charakter des Naumburger Kruzifixes offensichtlich, was auch durch die beiden inzensierenden Engel bekräftigt wird, die oberhalb des Kreuzesbalkens ihre Rauchfässer schwingen.[47]

Eine weitere, ebenso grundlegende Bedeutung Christi am Westlettner lässt sich mit Hilfe des Hebräerbriefs erschließen, wo der Tempelvorhang zweimal erwähnt wird. Es sind – abgesehen von der Nachricht über das Zerreißen – die einzigen Stellen im Neuen Testament, an denen von ihm die Rede ist. Dementsprechend intensiv wurden sie in der Exegese beachtet und ausgedeutet. Die erste Stelle lautet „Wir haben also die Zuversicht, Brüder, durch das Blut Jesu in das Heiligtum einzutreten. Er hat uns den neuen und lebendigen Weg erschlossen durch den Vorhang hindurch, das heißt durch sein Fleisch“ (Hebr 10, 19–21).[48]

Durch die Erwähnung von Fleisch und Blut Christi wird der in Naumburg so evidente eucharistische Bezug verständlich, ebenso die unmittelbare Verbindung von Leib Christi und Tempelvorhang (caro Christi – velum). Sie wurde in der mittelalterlichen Exegese sehr wörtlich genommen und immer wieder bekräftigt,[49] wobei das Fleisch Christi z. B. von Hrabanus Maurus anlässlich der Interpretation des Hebräerbriefs als „die Bedeckung seiner Göttlichkeit“ (*tegumentum divinitatis suae*) interpretiert wird,[50] was eine typologische Verbindung zum verhüllenden Vorhang herstellt. Dieser Zusammenhang wurde am Naumburger Lettner unmittelbar durch die Betonung der physischen Präsenz Christi in seiner Sterbestunde dargestellt, mit seinen Wunden und dem Blick seiner Augen, die den in den Chor Eintretenden direkt anblicken. Der leidende Erlöser erschließt „den neuen und lebendigen Weg ... durch den Vorhang hindurch“. Er lädt den Betrachter ein, den Westchor durch den Vorhang-Lettner hindurch zu betreten.

44 Jung 2013, wie Anm. 38, S. 40 publizierte eine Fotomontage, in der die Übereinstimmung sehr deutlich wird.
45 Vgl. ebd., S. 39–41.
46 Zum Kreuzaltar als Nachfolger des Brandopferaltars im Tempel: Durandus 2016, wie Anm. 14, Bd. 1, S. 68: „... der äußere Altar aber ist der Altar des Kreuzes: Dies ist der Altar des Brandopfers.“
47 Tobias Frese, Die Passiones Animae zwischen Verdammung und Erlösung, in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 1119–1125, hier S. 1119f.
48 Nach Eberlein 1982, wie Anm. 12, S. 84 wird hier auf das mosaische Kultgebot angespielt, dass die Priester bei Sühneopfern den Vorhang mit Opferblut besprengen soll und am Versöhnungsfest mit dem Opfer hinter den Vorhang gehen soll.
49 Ebd., S. 86f. mit zahlreichen Belegen.
50 Hrabanus Maurus, Expositiones in Leviticum 5, 3, Migne PL 108, Sp. 414.

Abb. 8: Naumburg, Dom, Ostlettner

Nimmt man die unmittelbar anschließenden Verse des Hebräerbriefes hinzu (Hebr 10, 21–22), ergeben sich weitere Deutungsansätze: „Da wir einen Hohenpriester haben, der über das Haus Gottes gestellt ist, lasst uns mit aufrichtigem Herzen und in voller Gewissheit des Glaubens hintreten, das Herz durch Besprengung gereinigt vom schlechten Gewissen und den Leib gewaschen mit reinem Wasser." Mit dem Hohenpriester ist Christus gemeint, doch konnten sich auch die Naumburger Domkanoniker unmittelbar angesprochen fühlen, da sie sich als durch die Priesterweihe sakramental legitimierten Nachfolger Christi empfanden.[51] Sie versammelten sich hinter dem Lettner. Der Gekreuzigte von Naumburg ist eine Mahnung an sie, „mit aufrichtigem Herzen" und innerlich gereinigt den Westchor des Domes zu betreten. Die Passionsreliefs der Lettnerbrüstung deuten darauf, dass dies keineswegs selbstverständlich war. Der Hebräerbrief gibt zwei wichtige Stichworte: das „schlechte Gewissen" und „reines Wasser". Sie haben offenbar die Szenenauswahl der Reliefs bestimmt: Das schlechte Gewissen hat die Macht über Petrus ergriffen, weil er von Christus abgefallen war (Verleugnung Christi), obwohl dieser ihm zuvor mit reinem Wasser gewaschen hatte (Fußwaschung Petri). Petrus war nicht irgendein Heiliger. Er war der Patron des Naumburger Domes und damit der „Herr des Hauses."[52] Außerdem war er der erste Bischof von Rom, Vorgänger des Papstes als höchster Repräsentant der kirchlichen Hierarchie. Dies machte ihn zur idealen Identifikationsfigur für die Naumburger Domkleriker. Die Reliefs zeigen, dass selbst dieser Apostel fehlbar war. Sie geben aber auch der Hoffnung Ausdruck, dass er – wie auch seine Naumburger Nachfolger – geläutert und erlöst werden konnte.

Die Verbindung zwischen dem Priestertum des Alten Testaments und Christus mitsamt seinen Nachfolgern, den christlichen Priestern, wird an der zweiten einschlägigen Stelle des Hebräerbriefs, an der von dem Vorhang die Rede ist, noch intensiviert: „In ihr [= der Hoffnung, Anm. d. Verf.] haben wir einen sicheren und festen Anker der Seele, der hineinreicht in das Innere hinter dem Vorhang; dorthin ist Jesus für uns als unser Vorläufer hineingegangen, er, der nach der Ordnung Melchisedeks Hoher Priester ist auf ewig" (Hebr 6, 19–20). Die Nachfolge Christi (*imitatio Christi*) ist hier angesprochen, die für alle Gläubigen das höchste Ideal war, insbesondere aber für die „Hohen Priester" und ihre Nachfolger, die Naumburger Domkleriker. Wie Christus „in das Innere hinter den Vorhang" ging, sollen die Christen durch das Lettnerportal hindurchgehen und ihm symbolisch folgen. Das gilt mutatis mutandis natürlich auch für die Stifter des Naumburger Domes, die im Schiff des Doms bestattet waren,[53] und deren berühmte Statuen das Innere des Westchors schmücken. Der Lettner ist die Schwelle zwischen der irdischen Welt und dem symbolischen Paradies des Westchores,[54] in das üblicherweise nur die Auserwählten, die Kleriker und die hervorragenden Stifter, Zutritt hatten.

Der schuldige, aber doch letztlich nicht verworfene Petrus dominiert die erste Hälfte des Passionsfrieses. Im Giebel des fünfeckigen Eingangs in den Westchor thront Christus in einem Vierpass, dessen Umschrift auf das Weltgericht mit der Scheidung der Guten von den Bösen vorausweist.[55] Die erste Hälfte, die „Petrusseite", des Passionsfrieses zur Rechten Christi ist die Seite der Erlösten, während die zweite Hälfte zu seiner Linken den Verdammten zugewiesen ist und dementsprechend von den Juden dominiert wird, die als solche durch Judenhüte deutlich gekennzeichnet sind. Sie sind negativ geschildert als Ankläger und Quälgeister Christi. Sieht man diesen Antagonismus von Petrus und den Juden im Licht der Interpretation des zerrissenen Vorhangs, wie er sich in der Exegese ebenso zeigt wie in der Miniatur der Herrad von Landsberg, so lässt sie sich deuten als Gegenüberstellung von christlicher Offenbarung versus Verblendung des Judentums. Im Grunde ist hier dieselbe Gegenüberstellung von Ecclesia, der christlichen Kirche mit dem Papst an der Spitze, und Synagoge wirksam, die auch am Südportal des Straßburger Münsters und am Bamberger Fürstenportal erscheint. Vor diesem Hintergrund gewinnt die wiederholt geäußerte Vermutung, auf den beiden heute leeren Konsolen zu Seiten des Risalits hätten ehemals Personifikationen Ecclesias und Synagoges gestanden oder seien zumindest geplant gewesen, durchaus an Plausibilität.

Zusammengefasst zeigen sich an den hier vorgestellten Beispielen zahlreiche Parallelen zwischen mittelalterlichen Lettnern und dem Tempelvorhang. Dabei werden einzelne Elemente der biblischen Beschreibung übernommen, sei es bei der Farbfassung oder bei den Architektur- und Schmuckmotiven. In Naumburg geht der Vergleich tiefer. Hier wird das Spannungsverhältnis von christlicher Erlösungserwartung und antijüdischer Propaganda mit eucharistischen Motiven vermischt. Dabei wird auf den Hebräerbrief Bezug genommen, der den Leib Christi mit dem Tempelvorhang identifiziert. Gleichzeitig wird der Naumburger Domklerus zur *imitatio Christi* aufgefordert. Wer das Programm entworfen hat, bleibt offen. Vieles spricht für die Naumburger Domkleriker selbst, die sich in der Nachfolge Petri zwar als fehlbare Menschen sahen, die aber dennoch auf Erlösung hoffen durften.

51 Ausführlich dazu Weilandt 2022, wie Anm. 21, S. 163–172.

52 So die Bezeichnung für den Patron des Bamberger Domes im Widmungsgedicht des Gerhard von Seeon (11. Jh.), vgl. Gerhard von Seeon, Widmungsgedicht an Heinrich II. In: MGH Poetae latini 5, hrsg. von Karl Strecker unter Mitarbeit von Norbert Fickermann und Gabriel Silagi, Leipzig/Berlin/München 1937–1979, hier Teil 2, Berlin 1937, S. 397f., Z. 27.

53 Zu ihrer Grabstätte im Naumburger Dom vgl. Walter Schlesinger, Meissner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 2), Münster/Köln 1952, S. 52–54; Joachim Wollasch, Zu den Ursprüngen der Tradition in der Bischofskirche Naumburg, in: Frühmittelalterliche Studien 25 (1991), S. 171–187, hier S. 174; Heiko Brandl, in: Brandl, Ludwig und Ritter 2018, wie Anm. 43, S. 483.

54 Jung 2011, wie Anm. 43, S. 1144 verweist darauf, dass die Räume vor und hinter dem Lettner der irdischen Ecclesia militans – der streitenden Kirche – bzw. der Ecclesia triumphans – der triumphierenden Kirche im Himmel – zugeordnet waren; dasselbe gilt auch für den Magdeburger Lettner, vgl. Kroos 1989, wie Anm. 36, S. 91; Gerhard Weilandt, Die leere Mitte. Das Langhaus mittelalterlicher Kirchen als Ort von Predigt, Totenfeier und Ablasshandel, in: Die gebrauchte Kirche. Symposium und Vortragsreihe anlässlich des Jubiläums der Hochaltarweihe der Stadtkirche Unserer Lieben Frau in Friedberg (Hessen) 1306–2006, hrsg. v. Norbert Nußbaum (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 15), Stuttgart 2010, S. 111–126, hier S. 111.

55 Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 910–912 (Eva Maurer). Inschrift in Übersetzung ebd., S. 911: „Der Richter hier auf dem Thron scheidet die Lämmer von den Böcken. Mag es hart sein oder gnädig, endgültig ist das hier gefällte Urteil" (nach Mt 24, 32).

MITTELALTERLICHE ZISTERZIENSER-KLÖSTER IM ÖFFENTLICHEN RAUM

DIE PFORTE ALS ORT BILDLICHER KOMMUNIKATION

MARKUS HÖRSCH

Ihren Erfolg verdankten die Zisterzienser ihrem strikt formulierten, für alle Klöster in neuer Uniformität und mit einem hohem Maß an Überwachung auch eingeforderten Regelwerk,[1] in dem ein zentraler Satz für das Thema „Kloster im Raum" lautet: „In civitatibus, in castellis aut villis nulla nostra construenda sunt coenobia, sed in locis a conversatione hominum remotis."[2] Zumindest pro forma musste die Forderung nach einem Leben in der biblischen „Wüste" eingelöst werden: Wild waren zumeist noch der Wald und vor allem sumpfige Täler, auch wenn der spät gegründete Zweig der Benediktinerfamilie häufig genug schon Kulturlandschaft und Verkehrswege vorfand. Der von den Zisterziensern in Besitz genommene Klosterraum war – wie bei allen anderen Orden auch – ein ausgrenzender Raum, ein strukturierter Raum, der den Mönchen ihr spezifisches Leben regeln half. Die Raumstruktur des Klosters diente der Organisation, Normierung und somit Disziplinierung der darin lebenden Gemeinschaft, die als notwendig erachtet wurde, um das erstrebte Ziel eines Lebens im ununterbrochenen Gottesdienst zu erreichen. Erhaltene Klöster bzw. Klosterrudimente sind der im Laufe der Jahrhunderte oft etwas stumpf gewordene Spiegel dieser mehr oder minder rigide durchgeführten, differenzierten sozialen Organisation.

1 Marie-Anselme Dimier, Architecture et spiritualité cisterciennes, in: Revue du moyen âge latin 3 (1947), S. 255–274; Jens Rüffer, Orbis cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im 12. Jahrhundert. Diss. Berlin 1998 (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser 6), Berlin 1999; Matthias Untermann, Forma ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser (Kunstwissenschaftliche Studien 89), München 2001.

2 Julien Paris, Nomasticon cisterciense seu antiquiores ordinis Cisterciensis constitutiones, hrsg. v. Hugo Séjalon (Collectae ac notis et observationibus adornatae), Solesmes 1892, S. 245, cap. I.

Dabei werden die Räume durch das Wirken der Konvente definiert: Es ist offenkundig, dass ihre Tätigkeit ein Zentrum und eine Peripherie hat, insofern sich Konvente als fest zusammenlebende Gruppen verstehen, die der *stabilitas loci* verpflichtet sind. Das geistige Zentrum ist das *claustrum* im engeren Sinn und es ist mithin auch der Bereich, in dem sich die differenzierteste und vielschichtigste Raumnutzung und -kennzeichnung feststellen lässt. Darum gruppieren sich der Wirtschaft gewidmete Bereiche, und die Klostermauer ist die Membran, die den Bezirk nach außen abgrenzt. Sie konnte natürlich nicht zu einem undurchlässigen Wall um das angestrebte Stück Paradies auf Erden werden, als das die Mönche ihren Lebensbereich in ihren Regelwerken auswiesen. Selbst das strengste Kartäuserkloster kann sich nicht gänzlich nach außen abschotten. So ist gerade bei den Zisterziensern ein bewusstes Ausgreifen und Nach-Außen-Wirken-Wollen festzustellen.[3] Der Strom von Besuchern, Reisenden und Pilgern muss teilweise enorm gewesen sein. Holger Kunde gab an, kurz vor Einführung der Reformation seien im Kloster Altzelle 14.000 Reisende zu Pferd und 20.000 zu Fuß innerhalb von drei Jahren beherbergt und verpflegt worden.[4]

Die Forschung interessierten zumeist die architektonischen Strukturen im Kernbereich von Kirche, Kreuzgang und anliegenden Räumen. Kaum verlässt man das Claustrum, gelangt man sozusagen auf schwankenden Boden. Die Vielzahl der Nebenbauten profaner und sakraler Art ist oft schwer zu erfassen und zu bewerten. Liest man Quellen, so ist man erstaunt, wie viele Kapellen erwähnt werden. Hier beginnt oft die Sphäre einer gewissen Öffentlichkeit, doch wissen wir wenig über ihre Nutzung. Noch weniger ist die Ausstattung dieser vielfältigen architektonischen Strukturen mit Bildern bisher ins Blickfeld gerückt. Es ist eine Plattitüde, dass die Zisterzienser anfangs einer strengen Beschränkung des Gebrauchs von Bildern das Wort redeten, um im Laufe der Zeit gleichsam von ihnen eingeholt zu werden. Wie dies genau geschah, wie die mittelalterlichen Klöster Bilder einsetzten, um ihre Bewohner und ihre Besucher anzusprechen, ist weithin noch unerforscht. Es gibt z. B. keine übergreifenden Studien zur Gründung, Liturgie und Ausstattung der von Zisterziensern betreuten Wallfahrtskirchen und noch weniger von Zeichensetzungen in Feld und Flur. In den genannten Bereichen ist zwar, bei insgesamt hohen Verlustraten im Bereich der „Zisterzienserkunst", mit einer geringen Überlieferung von Objekten zu rechnen – aber dieses große Feld des zisterziensischen Bildgebrauchs[5] hat eben auch noch kaum jemanden interessiert, zumal es oft um symbolische, heraldische und somit anscheinend wenig „künstlerische" Zeichensetzungen geht.

Hinzukommen müsste eine Untersuchung geistlicher Aktivitäten, die auf ein Publikum vor den Klostermauern abzielten. Welch aktive Rolle die Klöster bei der Initiierung publikumswirksamer Veranstaltungen in ihren Mauern spielten – das betrifft alle möglichen Formen liturgischer Feiern und Weisungen, die christlich-barmherzige Tat der Gastfreundschaft[6] bis hin zur karitativen Betreuung Kranker und Bedürftiger,[7] ja zur „Mission" – wurde bislang zumeist übersehen. Ein Schlaglicht auf das 14. Jahrhundert wirft der Antrag des Abtes Eggeling von Riddagshausen (amt. 1348–1358) vor dem Generalkapitel, allen Klosterbesuchern am Tage der Kirchweihe und seiner Oktav, die andächtig und gebefreudig kämen, volle Teilhabe an den guten Werken der Abtei zu gewähren.[8] Dieser 1350 ergangene Aufruf lockte am Tage des hl. Vitus, dem 15. Juni, so viele Besucher nach Riddagshausen, dass Saaten und Weiden niedergetreten, der Wald durch Errichtung provisorischer Hütten geschädigt und auch sonst allerlei Unfug getrieben wurde. Da der Abt aber nicht auf die Einnahmen verzichten, sondern nur die Schäden in Grenzen halten wollte, beantragte er 1355 die Verlegung des Kirchweihfestes auf den Sonntag nach Martini (11. November),[9] was ihm offenkundig ohne Widerstände genehmigt wurde.

3 Eines der wenigen Werke, das sich dem auch hier nur skizzierten Ansatz nähert, ist das für eine große Öffentlichkeit gedachte Buch von Terryl N. Kinder über Die Welt der Zisterzienser (Terryl N. Kinder, L'europe cistercienne. Histoire et architecture, La-Pierre-qui-vire/St-Leger-Vauban 1997; Deutsche Ausgabe: Die Welt der Zisterzienser, Würzburg 1997). Es bietet in zusammenfassender Weise, doch ohne wissenschaftliche Nachweise, eine Zusammenschau des Lebens im Zisterzienserkloster. – Üblicherweise werden die Raumstrukturen der Klöster und ihrer Landschaft stets mit dem Hinweis auf den sogenannten zisterziensischen „Normalplan" abgehandelt, der ein Destillat aus der empirischen Erfahrung mehrerer oder vieler Abteien darstellt. Dass es ihn als Vorgabe im Mittelalter konkret nicht gab, ist allen Autor*innen klar. Doch fehlt stets der Vergleich mit Architekturen anderer Orden und Kongregationen – die, soweit sie früher als die Zisterzienser existierten, auch erkennen lassen würden, dass die Zisterzienser keineswegs Erfinder einer besonders funktionalen und ausgereiften Klosterorganisation waren, sondern dass Farfa und vor allem die Cluniazenser unübergehbare Vorgaben geliefert hatten.

4 Holger Kunde, Vaterabt und Tochterkloster. Die Beziehungen zwischen den Zisterzienserklöstern Pforte und Altzelle bis zum ersten Drittel des 13. Jahrhunderts, in: Altzelle. Zisterzienserabtei in Mitteldeutschland und Hauskloster der Wettiner (Schriften zur sächsischen Landesgeschichte 3), hrsg. v. Martina Schattkowsky und André Thieme, Leipzig 2002, S. 39–67; vgl. Eduard Beyer, Das Cistercienser-Stift und Kloster Alt-Zelle in dem Bisthum Meißen, Dresden 1855, S. 484f.; Walter Schlesinger, Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter, Bd. 2: Das Zeitalter der deutschen Ostsiedlung (Mitteldeutsche Forschungen 27/2), Köln/Wien 1983, S. 223; Martina Schattkowsky, Zur Bedeutung der Grangienwirtschaft für das Zisterzienserkloster Altzella in der Mark Meißen (1162–1540), in: Jahrbuch für Geschichte des Feudalismus 10 (1986), S. 75–97, hier S. 91.

5 Jens Rüffer, Die „Bildpolitik" der Zisterzienser. Widersprüche und Missverständnisse, in: Die Zisterzienser im Mittelalter. Neue Perspektiven auf Formierung, Ausbreitung und Manifestationen eines Ordens. Tagung Köln, 2015, hrsg. v. Georg Mölich, Norbert Nussbaum und Harald Wolter-von dem Knesebeck, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 131–148.

6 Gregor Müller, Der Gastmeister, in: Cistercienser Chronik 25 (1913), S. 353–358; Gregor Müller, Des Klosters Gäste, in: Cistercienser Chronik 28 (1916), S. 201–204, 230–236, 259–265, 278–283, sowie 29 (1917), S. 9–12, 86–89, 100–103; Jutta Maria Berger, Die Geschichte der Gastfreundschaft im hochmittelalterlichen Mönchtum. Die Cistercienser, Berlin 1999.

7 Gregor Müller, Almosenverteilung an der Klosterpforte, in: Cistercienser Chronik 23 (1911), S. 23–29, 89–94, 154–158, S. 186–189.

8 Joseph Marie Canivez (Hrsg.), Statuta Capitulorum Generalium Ordinis cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786, 8 Bde. (Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique 9), Leuven 1933/41, Bd. 3, S. 519 (1350, Nr. 10); Gottfried Zimmermann, Die Weihe der Riddagshäuser Klosterkirche, in: Braunschweigisches Jahrbuch 60 (1979), S. 151–156, hier S. 155.

9 StA Wolfenbüttel 24 Urk. 693 v. 16. 9.1355; Canivez 1933/41, wie Anm. 8, Bd. 3, S. 531 (1355, Nr. 6); Zimmermann 1979, wie Anm. 8, S. 156.

Der vorliegende Beitrag gilt jener Schnittstelle, die dem Geehrten dieses Bandes am nächsten liegt: Der Klosterpforte und ihrer Ausgestaltung.[10] Das Torhaus mit seiner schon seit dem 13. Jahrhundert zumeist zugehörigen Kapelle[11] war bei dem sich gleichsam in konzentrischen Kreisen nach innen immer mehr verschließenden Lebensbereich eines Klosters der bedeutsame Ort, der den Publikumsverkehr auf sich zog und zugleich kanalisierte. Nicht von ungefähr schreibt die Regel des hl. Benedikt vor, dass eine Neugründung neben den notwendigen Büchern auch mit Kirche (Oratorium), Refektorium, Dormitorium, Küche und Lagerraum, Backhaus und Garten, Novizenunterkunft, Kranken- und Gästehaus mit separater Küche und eben der Pförtnerzelle ausgestattet sein müsse.[12] Auch die reduzierten Anforderungen der zisterziensischen *Instituta* respektive des *Liber usuum* sehen Oratorium, Refektorium, Dormitorium, Gästehaus und Pforte als unabdingbar an.[13] Vom Pförtner verlangt die Benediktsregel Integrität und Altersweisheit; im Bedarfsfall kann ihm noch ein jüngerer Bruder zur Seite gestellt werden.[14] Er hat stets beim Tor zu wohnen, versorgt Bettler, meldet Gäste, wenn sie nicht dem Orden angehören, beim Abt an und weist Frauen zurück.[15]

Dies hat seinen Grund in der Bedeutung, die dem Kloster als Ganzem zukam: Nicht die Kirche war im Mönchskonvent alleiniges Abbild des himmlischen Jerusalem, sondern das Klosterleben insgesamt ermöglicht den „Vorgeschmack des Himmels", wie es Heinrich Magirius ausgedrückt hat.[16] Die Klosteranlage – und ganz besonders natürlich die Maria geweihte der Zisterzienser – ist ein Hortus Conclusus;[17] das Tor zu diesem Bereich der Jungfräulichkeit wird gleichsam zur Porta Coeli. Der Mönch möge seinen menschlichen Leib an der Pforte lassen, schreibt Bernhard von Clairvaux, der Geist allein trete in den Klosterbezirk ein.[18]

Dies hat der Laie zu berücksichtigen, doch soll er auch von diesem Geist erfahren. Er muss also angesprochen werden.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass in den allermeisten Fällen eine Hauptpforte vorhanden war, die den genannten Forderungen der Ordensregeln entsprach. In einer nicht völlig systematischen Übersicht über die Männerklöster[19] wurden 80 Klöster mit Pfortenanlagen, Resten von solchen oder guter bildlicher Überlieferung erfasst, darunter auch 14 dem ersten Anschein nach barocke, deren Ursprung oder Kernbau jedoch oft nicht untersucht ist.[20]

10 Zu Funktion, Bedeutung und Bautypus: Heinrich Magirius, Die Baugeschichte des Klosters Altzella (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 53/2). Berlin 1962, S. 142f.; Friedrich Reinboth, Das Torhaus des Zisterzienserklosters Walkenried. Dokumente und Versuch einer Rekonstruktion (Schriftenreihe des Vereins für Heimatgeschichte Walkenried und Umgebung 17), Walkenried 1989; Jackie Hall, English Cistercian Gatehouse Chapels, in: Cîteaux. Commentarii cistercienses 52.1–2 (2001), S. 61–91, hier S. 81.

11 Gregor Müller, Die Kapelle bei der Klosterpforte, in: Cistercienser Chronik 33 (1921), S. 81–84.

12 Justin McCann, The Rule of St. Benedict, London 1952, Kap. 36, 46, 48, 52, 53, 58, 66; Hall 2001, wie Anm. 10, S. 61.

13 Ludwig Dolberg, Die Kirchen und Klöster der Cistercienser nach den Angaben des „Liber usuum" des Ordens, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 12.1 (1891), S. 29–54, hier S. 31; Canivez 1933/41, wie Anm. 8, Bd. 1, S. 15, Nr. 12; Ambrosius Schneider und Adam Wienand u. a. (Hrsg.), Die Cistercienser – Geschichte, Geist und Kunst, 2. Aufl. Köln 1981, S. 29; Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 5; Chrysogonus Waddell, Narrative and Legislative Texts from Early Cîteaux (Cîteaux. Commentarii cistercienses. Studia et documenta 9), Brecht 1999, S. 299; Hall 2001, wie Anm. 10, S. 61.

14 Dolberg 1891, wie Anm. 13, S. 52f.; Gregor Müller, Der Pförtner, in: Cistercienser Chronik 7 (1895), S. 20–27; McCann 1952, wie Anm. 12, Kap. 66.

15 Ludwig Dolberg, Die Satzungen der Cistercienser wider das Betreten ihrer Klöster und Kirchen durch Frauen, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 15.1 (1894), S. 40–44; 15.1 (1894), S. 244–249.

16 Magirius 1962, wie Anm. 10, S. 144.

17 Kassius Hallinger, Woher kommen die Laienbrüder?, in: Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis 12 (1956), S. 1–104, hier S. 94.

18 Dimier 1947, wie Anm. 1, S. 260.

19 Es ist leicht einsehbar, dass im Rahmen dieses Beitrags – trotz verbesserter digitaler Möglichkeiten – weder Vollständigkeit und noch weniger eine echte Durchdringung des zumeist wenig erforschten Materials erfolgen kann. Ziel ist es zunächst, weiterführende Hinweise zusammenzustellen.

20 Aldersbach, Arnsburg, Bonneval, Heiligenkreuz, Heisterbach, Henryków, Kaisheim, Krzeszów, Lubiąż, Lucedio, Neubourg, Osek, Salem, Santes Creus. – Eberbach z. B. besitzt ein im Wesentlichen barock umgestaltetes Torhaus, in dem aber die romanischen Torbögen, erhalten blieben. Wahrscheinlich sollten sie zur Betonung des Alters der Abtei sichtbar bleiben. Nebenan wurde 1774 unter Abt Adolf Werner ein spätbarockes „Triumph"-Tor mit Skulpturenschmuck errichtet.

Abb. 1: Bebenhausen, inneres Tor mit Kreuzigungsgruppe und Stifterdarstellung

Wenn sie an einer wichtigen Durchgangsstraße lagen, besaßen Klöster auch mehrere Tore; so Ebrach[21] und Walkenried.[22] Oft ist unklar, ob diese Anlagen bereits im Mittelalter vorhanden waren. Dass es so gewesen sein mag, dafür spricht die bildliche Überlieferung der Situation in Salem, dessen umfangreiche Anlage auch vor der barocken Neugestaltung mindestens zwei größere Tore besaß (beide sind heute repräsentativ barock gestaltet), oder in Rein, das zwei Tore und nahegelegene Kapellen besitzt; eine „echte“ *Capella ante portam* ist dort zudem abgegangen.

Zur ursprünglichen Klostermauer kamen angesichts häufiger kriegerischer Auseinandersetzungen auch fortifikatorische Anlagen, die ebenfalls zu einem wehrhaft-repräsentativen Charakter beitrugen, man denke nur an Poblet, Maulbronn oder Ebrach, Klöster, die von Wehrtürmen umringt sind bzw. waren. Dies war einer der Gründe dafür, dass zumindest in der spätmittelalterlichen Ausbaustufe recht häufig hintereinandergeschaltete Torbauten vorkamen. Unterschieden werden muss zwischen verschiedenen Varianten: solchen, bei denen eine äußere Mauer vorhanden war, die auch einen unterschiedlich großen Wirtschaftsbereich einbezog, so z. B. in Heiligenkreuz, Amelungsborn, Scharnebeck, Schöntal, Raitenhaslach oder Poblet. In Bebenhausen erhielt das „innere Kloster“ eine eigene Befestigung mit Torturm, während davor Wirtschaftsgebäude und ein kleinerer Torbau angeordnet waren (Abb. 1). In diesen Fällen waren die Tore teils recht weit auseinandergerückt. Heute nicht mehr recht nachvollziehbar ist die Logik der Anordnung zweier repräsentativer Torbauten in Whalley Abbey (Lancashiere, Abb. 2), wo ein älteres Torhaus des 13./14. Jahrhunderts im Obergeschoss eine Kapelle enthielt, während östlich der Kirche ein zweites Torhaus des 15. Jahrhunderts vorhanden ist.

Des Weiteren gab es „echte“ Doppeltore, die unmittelbar hintereinander angeordnet und oft durch Mauern verbunden waren. So zeigt ein Bilddokument der Abtei Quincy (Yonne), darstellend ihre Besitzungen im engeren Umkreis, entstanden wohl Anfang des 16. Jahrhunderts, zwei giebelständige Torhäuser, die zusammen, durch Mauern verbunden, den Pfortenbereich bildeten.[23] Auch in Villers-la-Ville ist eine solche doppelte Toranlage bildlich gut belegt und teilweise erhalten (Abb. 3).[24]

21 Zumindest in der Frühen Neuzeit führte die Durchgangsstraße schon wie heute durch das Klostergelände, weswegen beide Tore mit Wächtern besetzt waren: 1603 „vorderer Torhüter“ Pabst, 1617 „hinterer Torwart“ Hans Greilein. Theodor Haas, „Vorstadt“ und „Fuchsenkapelle“ des Klosters Ebrach, in: Fränkische Blätter 7 (1955), S. 17–20, 22–24, hier S. 18.

22 Die Anlage des Oberen Tores ist umgebaut erhalten, das „undere Pfordhauß“ war 1732 baufällig und wurde 1844 abgebrochen. Auch hier hatte in der Frühen Neuzeit eine Pförtnerwohnung bestanden. Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 8.

23 Terryl N. Kinder/David N. Bell, Les cisterciens dans l’Yonne, hrsg. v. Denise Borlée und Christophe Wissenberg, Pontigny 1999, S. 32, S. 71; Dahinter ist ein weiteres Tor erkennbar, wohl am Westflügel des Klosters, links davon die Kirchenfassade.

24 Thomas Coomans de Brachène, L’abbaye de Villers-en-Brabant. Construction, configuration et signification d’une abbaye cistercienne gothique, Brüssel 2000, S. 485–494.

Abb. 2: Whalley (Lancashire), Torhaus mit Kapelle im Obergeschoss

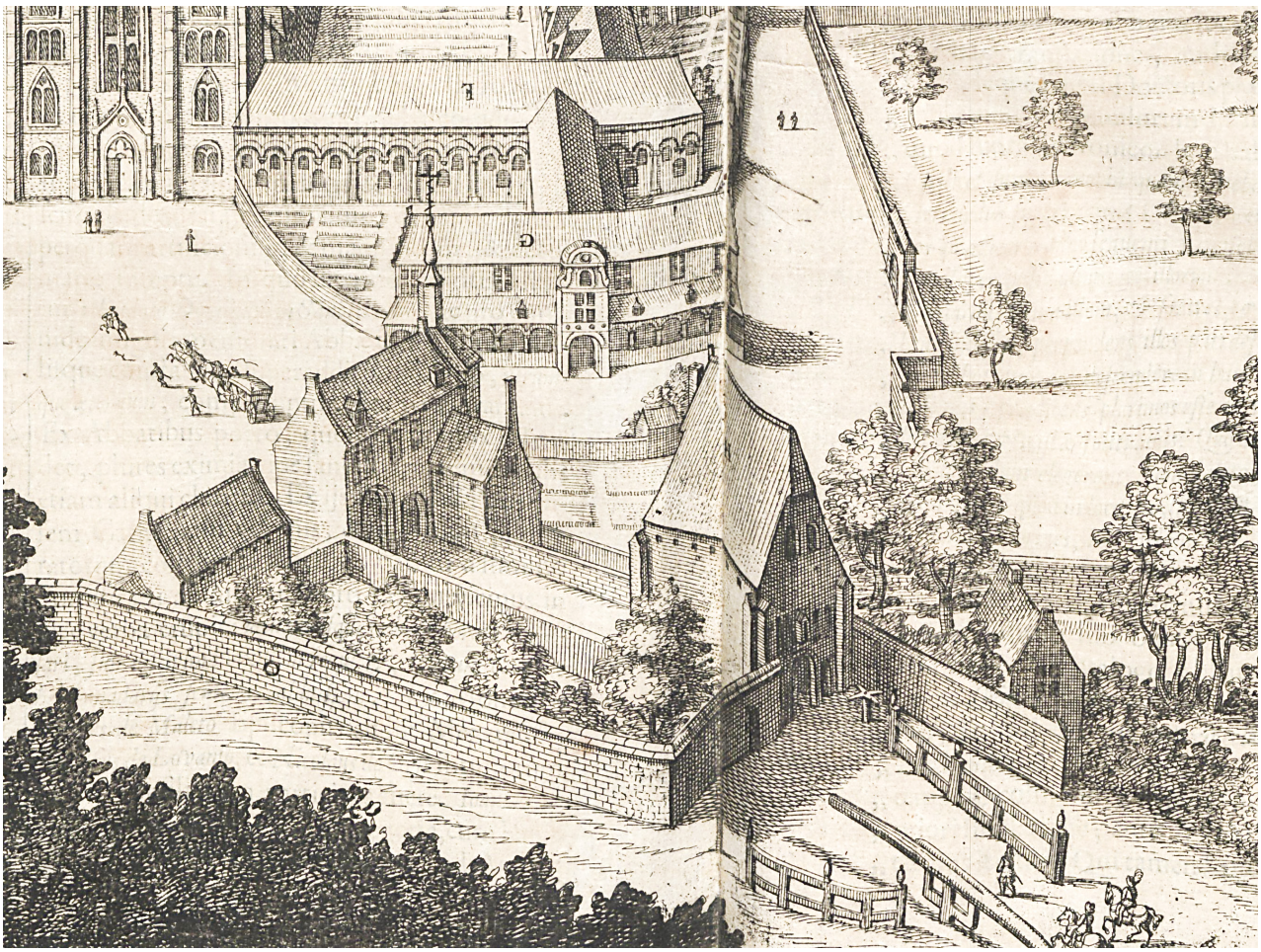


Abb. 3: Villers-la-Ville (Wallonisch-Brabant), doppeltes Torhaus

» BILDLICHE GESTALTUNG DER PFORTE

Fritz Reinboth konstatierte, die Pfortenanlagen in Deutschland hätten in den meisten Fällen dem Besucher einen Giebel zugewandt, seltener eine Traufseite.[25] Ob dies tatsächlich so war, sei dahingestellt, denn es sind nur wenige mittelalterliche Pfortenanlagen authentisch erhalten. Die meisten wurden stark verändert, so auch Reinboths Hauptbeispiel Walkenried, wo aus einem romanischen, traufständigen Torhaus in der Gotik ein giebelständiges wurde, bevor es im 19. Jahrhundert wieder reduziert wurde.[26] Auch sind der „deutschsprachige Raum" oder gar das heutige „Deutschland" bei einem überregional organisierten Orden keine historisch bedeutsamen Bezugsgrößen für eine solche Übersicht. Dies wären einerseits die Filiationen der Männerabteien, zum anderen regionale Gepflogenheiten in einem engeren Sinn. Doch ist für eine solche Auswertung das bauforscherisch erfasste Material zu dünn, umso mehr, wenn man den Schwerpunkt auf die bildliche Kommunikation legt. Zudem ist das Vorhandensein eines Giebels nicht Voraussetzung für die Anbringung bildlicher Botschaften.

Aussagen hierüber sind nur mit aller Vorsicht zu treffen: Die Zahl der erfassten halbwegs aussagekräftigen Klöster umfasst etwa ein Zehntel der Männerklöster des Zisterzienserordens. Bei erhaltenen Klosterpforten sind viele so verändert, dass sie keine Hinweise mehr geben, weder im positiven, noch im negativen Sinn. Leere Nischen, die einst höchstwahrscheinlich Bildwerke enthielten, sind da schon wichtige Hinweise, deren Aussagekraft freilich gering bleibt: so in Amelungsborn, Beaulieu Abbey, Villers-la-Ville oder Doberan. Die genannte Ansicht der Abtei Quincy belegt, dass sich zumindest über dem Tor der äußeren Pforte eine Skulptur befand; vielleicht waren auch das innere Tor und die Kirchenfassade auf diese Weise ausgestaltet. Unklar bleibt, was dargestellt war.
Fritz Reinboth behauptete des Weiteren, eine Marienfigur über jedem Klostertor sei schon im Mittelalter obligatorisch gewesen; dies bleibt jedoch ohne Begründung[27] und ist aus dem Bestand nicht abzuleiten: Es sind ganze fünf Klöster, deren Torhaus noch eine mittelalterliche Madonna besitzt oder für die eine solche nachweisbar ist. Auch sind nur ganz wenige Pfortenkapellen Maria geweiht.

25 Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 6.
26 Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 21f., S. 24f., Bild 12, 18, 19, 31, 32, 35.
27 Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 6f.

Abb. 4: Maria Bildhausen, Torhaus

Angesichts der weitgehenden Zerstörung französischer Zisterzienserklöster könnte es hoffnungsvoll stimmen, über dem Tor des 1147 als Tochter von Mazan gegründeten Klosters Bonneval eine steinerne thronende Madonna des 12. Jahrhunderts unter einem Säulenbaldachin vorzufinden.[28] Allerdings ist der Torbau mit zwei seitlichen Pavillons weitgehend barock gestaltet, und der Verputz lässt, ebenso wie die Abgeschirmtheit des heutigen Trappistinnenklosters, keine nähere Einsicht in die Beschaffenheit möglicherweise mittelalterlichen Mauerwerks zu.

Immerhin könnte das künstlerisch recht schlichte Bildwerk in seiner Reliefhaftigkeit für diesen Platz gemacht sein – ein frei stehendes Gnadenbild auf einem Altar war es gewiss nie: Die streng frontal dargestellte Madonna thront unter einem Baldachin, der von achteckigen Säulchen getragen wird. Das Kind segnet und hat die Linke auf das Knie gesenkt. Maria hält mit ihrer übergroßen Rechten das Kind, die Linke ruht auf der Seitenlehne des Throns. Vielleicht verwies das Relief auf ein Bildwerk im Inneren des Klosters, das Besuchern nicht zugänglich war.[29]

28 Arthur Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Road, Bd. 1: Text. Boston 1923; Bd. 2–10: Abbildungen. Boston 1928; Neudruck New York 1966, Fig. 405; A. Guerne, Vierges romanes. Les vierges assises. Textes médiévaux. Fotografien von P[ierre] Belzeaux und J[ean] Dieuzaide, La Pierre-qui-vire 1961; Taf. 79; Ilene Haering Forsyth, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton 1972, S. 140f, Abb. 111; Jacques Bousquet, La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles. Essai de chronologie comparée. Phil. Diss. Toulouse 1971, 3 Bde., Lille 1973. hier Bd. 2, S. 838, Nr. 438; Bd. 3, Abb. 932; Bernard Peugniez, Routier des abbayes cisterciennes de France, Straßburg 1994, S. 326.

29 Vom Typus her entspricht das Relief in Bonneval zwei anderen an der Außenseite der Kirche von Perse bei Espalion: thronende, streng frontale Madonna unter einem von Säulen getragenen Bogen. Vgl. Jacques Bousquet, Le rôle des Cisterciens dans la décadence de la sculpture romane. Exemples et réflexions, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 15 (1984), S. 25–65, hier S. 43, der dem in Fig. 13 abgebildeten Relief auvergnatischen Charakter und hohe Qualität zuschrieb; dies sei das einzige steinerne Beispiel dieser Art. Da sich aber die beiden Darstellungen in Perse stilistisch und motivisch nicht unmittelbar mit der Madonna in Bonneval vergleichen lassen und da sie zudem ebenfalls keine allzu hohe Qualität aufweisen, dürften alle auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, vielleicht in der Kirche von Perse, vielleicht in Bonneval oder an anderem Ort.

Letzteres dürfte in Walkenried der Fall gewesen sein. In einer Quelle von 1674 heißt es: „Das dritte Tor mit zwey zerbrochenen Flügeln [...] über dem dritten Thor unter dem kleinen Schiefferthurm ein Marienbild mit einer vergüldeten Krone“.[30] Dies bestätigt auch die Walkenrieder Überlieferung des Domänenpächters Gustav Schmid, der das Gut im 19. Jahrhundert innehatte.[31] Reinboth konnte nachweisen, dass sich eine der beiden steinernen Walkenrieder thronenden Madonnen in dem 1857 abgerissenen Amtshaus der Abtei befunden hat[32] und geht davon aus, dass nichts dagegen spreche, dieses Stück am Torhaus anzunehmen.[33] Auf einem Planriss zum Umbau der Fassade aus dem Jahr 1817 ist eine große Nische (1,6 x 2 m) mit Segmentbogenabschluss zu erkennen, die für die Aufstellung einer großen Marienfigur geeignet war.[34] Allerdings entscheidet Reinboth nicht, welche dies gewesen sei. Nach seinen Untersuchungen ist freilich die gotische Form der Klosterpforte als großes Torhaus, das den älteren, quergestellten Bau einbezog und an das sich östlich die Nikolauskapelle anschloss, erst denkbar, nachdem König Ludwig IV. der Bayer 1323 der Abtei das Befestigungsrecht zugestanden hatte.[35] Damit hätte man ein Datum post quem für die Aufstellung einer Madonna. Von den beiden erhaltenen fragmentierten Figuren kommt somit nur diejenige mit den „teigig sich aufstauenden Gewandfalten“ in Frage, die bislang ans Ende des 13. Jahrhunderts datiert wurde.[36]

Über dem Klostertor von Bildhausen steht, auf einer skulpierten Konsole mit kauerndem Mönch und bekrönt von einem einfachen Kielbogenbaldachin, eine frontal ausgerichtete Madonnenfigur (Abb. 4). Die Wissenschaft hat sich bisher nicht um sie gekümmert, nicht zuletzt, weil es gerade in Unterfranken nicht an qualitätvolleren Skulpturen des 13. und 14. Jahrhunderts mangelt, die das Interesse bisher absorbierten. In der Tat ist die voluminöse Figur in Bildhausen hinsichtlich der Qualität mit Figuren wie den Madonnen im Würzburger Dom, Laub oder Lauter nicht zu vergleichen. Doch sie rezipiert letztlich ebenso französische Vorbilder der Hochgotik.

Der Torbau selbst ist im Kern älter, wie die sorgfältig gemeißelten Kapitelle in den vier Ecken der heutigen Durchfahrt belegen: Der einst gewölbte Raum entstammt wie die Torbögen mit ihrer Rundstabprofilierung dem 13. Jahrhundert. Dieser recht typische Torbau – man vergleiche hinsichtlich der Bogenform nur die Pforten von Schönau oder Eberbach – wurde durch Stiftung vom 22. Februar 1354 durch eine heute verschwundene Kapelle ergänzt. Hier wird deutlich, wie man die auch im 14. Jahrhundert prinzipiell noch strengen Begräbnisregeln des Zisterzienserordens, die geistlichen Bedürfnisse von Stiftern und auch Stifterinnen, die wirtschaftlichen Interessen eines Klosters, das auf Zustiftungen angewiesen war, und die Fragen öffentlicher Zugänglichkeit verband: Ritter Heinrich von Königshofen und seine Frau Elisabeth stifteten mit Einwilligung ihres Sohnes Johannes in dieser Kapelle einen Altar und Begräbnisrecht für sich und ihre Erben. Dazu gehörten eine Pitanz und vier Armenpfründen im Klosterspital, die die Stifterfamilie besetzen durfte.[37] Die Marienstatue kann sehr gut im Zusammenhang mit dieser Kapellenstiftung gefertigt worden sein. Der Versatz aber ist, wie die Rahmenprofile der benachbarten Fenster belegen, ein frühneuzeitlicher: Das kleinteiligere, eher grob verfugte Mauerwerk setzt oberhalb des älteren mit großen Quadern über dem Torbogen an und ist recht einheitlich durchgeführt. Alles deutet auf einen Umbau des Pfortenhauses im 16./17. Jahrhundert, bei dem die Skulptur wiederverwendet wurde.

Einheitlich gestaltete und zugleich bildlich ausgestattete Torbauten mit Giebel waren, das lässt sich feststellen, im Mittelalter die absolute Ausnahme. Meines Wissens findet sich ein solches Beispiel nur (noch?) in Kingswood (Gloucestershire), dendrochronologisch datiert in den Zeitraum 1441–66 (Abb. 5).[38] Beidseits des Tores befanden sich Baldachinnischen. Die linke wurde entfernt und vermauert, die rechte beim Fußgängertor wurde in der Reformationszeit leergeräumt. Weitere skulpierte Elemente blieben bestehen, weil sie mit der Architektur verbunden sind und für sich genommen keine besondere „Bildmacht“ entfalten: Am Fensterstock ist die Vase mit der Lilie als Zeichen der Jungfräulichkeit dargestellt, darüber im Couronnement das Antlitz des Engels, der die Verkündigungsworte in Richtung Marias sprach. Im Baldachin rechts ist noch die Heilig-Geist-Taube zu finden. Damit ist klar, dass in den beiden Nischen die Verkündigung an Maria dargestellt war, heraldisch rechts Gabriel, links die Jungfrau in ihrem Tempelgemach.

30 [Inventar 1674], Inventar des ehem. Klosters Walkenried. Msc. 1674, Wolfenbüttel, Niedersächsisches StA, 5 Blg 278, fol. 135; Julius Bernhard von Rohr, Geographische und Historische Merckwürdigkeiten des Ober-Hartzes: Welche von denen In dem Fürstenthum Grubenhagen gelegenen Oertern des Ober-Hartzes, den Grafschafften Hohenstein und Stolberg [...] Ingleichen von denen in dem Hartze bey den Bergbau und Ertzen vorkommenden Machinen, Mühlen und Oefen [...] mancherley besonders in sich fassen, Frankfurt/M. /Leipzig 1739, S. 172f.; Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 11, S. 13.

31 Nachruf auf Gustav Schmid, in: Zeitschrift des Harzvereins 36 (1903), S. 291; Karl Steinacker, Die Kunstdenkmale des Kreises Blankenburg nebst Teilen des Kreises Grafschaft Hohenstein (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Braunschweig 6), Wolfenbüttel 1922; Neudruck Osnabrück 1979 (Kulturdenkmälerinventare Niedersachsens 13. Mit Anhang: Bad Sachsa und Tettenborn), S. 344, 361; Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 13.

32 Bericht des Kreisbaumeisters Frühling vom 7. 7.1857, Wolfenbüttel, Niedersächsisches StA, 76 Neu Fb.2, Nr. 2938, Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 13.

33 Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 13; gegen Konrad Maier und Maria Keibel-Maier, Miszellen zur Baugeschichte des Klosters Walkenried, in: Niedersächsische Denkmalpflege 11 (1983–1984 [1985]), S. 12–41, hier S. 38, Anm. 36.

34 „Grund- und Standrisse von den alten klösterlichen übergebaueten Thorgebäude und dem daran liegenden Pfortenhause, so wie von dem neuen, über den beyden untern Thoren und Pfortenhause aufzubauenden Gefangenhaus und der in demselben zu abtirenden Caserne und Gefangenwärter=Wohnung zu Walkenried.“ Wolfenbüttel, Niedersächsisches StA, 76 Neu Fb.2, 2485, Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 13, Abb. 7.

35 Karl Ludwig Grotefend (Hrsg.)/W. Ehlers/G. F. Fiedler und A. Hettling (Bearb.), Die Urkunden des Stiftes Walkenried. Aus den Originalen des Herzogl. Braunschw. Archivs zu Wolfenbüttel und sonstigen Quellen für den historischen Verein für Niedersachsen zusammengestellt, Abt. 1. Bis 1300. Abt. 2. Bis 1400 (Urkundenbuch des Historischen Vereins für Niedersachsen 2/3). Hannover 1852/55, Bd. 2, Nr. 811; Reinboth 1989, wie Anm. 10, S. 24, Abb. 32–34.

36 So Konrad Maier/Maria Keibel-Maier, Kloster Walkenried, München/Berlin 1985, S. 35.

37 Heinrich Wagner, Regesten der Zisterzienserabtei Bildhausen 1158–1525 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 37), Würzburg 1987, S. 213, Reg.-Nr. 303; Bei Wagner 1987, wie Anm. 37, S. 433, wird die Torkapelle ohne ersichtlichen Grund mit einer 1398 erwähnten Kapelle derer von Sternberg, die 1402 auch Truchsessenkapelle genannt wird, gleichgesetzt; Vgl. Wagner 1987, wie Anm. 37, S. 244, Reg.-Nr. 370; S. 246, Reg.-Nr. 377.

38 https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/kingswood-abbey-gatehouse/history/ (28.10.21).

So viel lässt sich feststellen: Im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit sind Darstellungen der Muttergottes an zisterziensischen Pforten das am häufigsten anzutreffende Thema. Auch in der Barockzeit trifft man es öfters. An der bei noch bestehenden Konventen zu einem repräsentativen Ehrentor verwandelten Klosterpforte wurden allerdings gern kleinere Skulpturenprogramme angebracht, bei denen auffällt, dass „der Welt" zumeist die Ordenspatrone gezeigt werden, während Maria dem Klosterinneren zugewandt ist.[39]

Aus dem Mittelalter ist mir nur eine Darstellung des hl. Bernhard von Clairvaux vom Torturm in Veruela (Abb. 6) bekannt: Auch hier handelte es sich ursprünglich wohl um eine „klassische" Pforte mit großem Tor und kleiner Fußgängerpforte.[40] Zwischen beiden steht über dem gemeinsamen Kämpfer die schlanke Skulptur, die ins frühere 14. Jahrhundert zu datieren ist.[41] Frühneuzeitlich ist der hl. Bernhard mit Mitra und Regelbüchern in der Nische über dem Tor zum Kloster Fontenay, entstanden um 1510/20.

Im nordwestlichen Pfortenturm von Stift Rein findet sich ein Wandbild der Kreuzesvision des hl. Bernhard vom Ende des 15. Jahrhunderts; die rahmende Architekturmalerei soll erst im 16. Jahrhundert hinzugefügt worden sein.[42] Eine recht monumentale dreifigurige Kreuzigungsgruppe des späten Schönen Stils wurde am wehrhaften inneren Torturm von Bebenhausen angebracht (Abb. 1). Weitere Beispiele dieser Art sind bisher nicht bekannt.

39 Vgl. u. a.: Altenberg: hl. Bernhard, Madonna an der Innenseite des Tores. Arno Paffrath, Altenberg. Der Dom des Bergischen Landes, Königstein/Taunus 1974, Abb. S. 21–23. – Arnsburg (1774–1777): hl. Bernhard, Madonna an der Innenseite, vom Mainzer Hofbildhauer Martin Binterim. Otto Gärtner, Kloster Arnsburg in der Wetterau. Seine Geschichte – seine Bauten (Die blauen Bücher), 2. Aufl. Königstein/Taunus 1993, Abb. S. 72f.; Waldemar Küther und Friedrich Damrath, Kloster Arnsburg (Schnell Kunstführer 1135), 4. Aufl. Regensburg 1996, S. 11. – Eberbach: Maria Immaculata, hl. Johannes Bapt., hl. Bernhard. – Heisterbach, Außenseite: hll. Bernhard und Benedikt. – Kaisheim: Außenseite: hl. Bernhard, Klosterseite: Muttergottes. – Langheim: außen (heraldisch links) erhalten ein hl. Abt, wohl Benedikt, ehemals vermutlich um eine Figur des hl. Bernhard ergänzt; innen erhalten hl. Johannes v. Nepomuk. – Leubus: hll. Bernhard und Benedikt. – Schöntal: Muttergottes in Nische.

40 Die in Struktur und Farben wechselnden Steinlagen darüber belegen den Ausbau im Verlauf des Spätmittelalters bis hin zur Errichtung des achteckigen Renaissance-Aufsatzes.

41 Leider ist die Konsole, auf der die Plinthe der Skulptur aufgestellt wurde, so stark verwittert, dass keine Rekonstruktion der ursprünglichen Form und somit Datierung möglich ist.

42 Georg Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), bearb. v. Kurt Woisetschläger und Peter Krenn, 3. Aufl. Horn 2013, https://de.wikipedia.org/wiki/Stift_Rein (14.09.21).

Abb. 5: Kingswood (Gloucestershire), Torhaus

Abb. 6: Veruela (Aragón), Torturm mit Statue des hl. Bernhard

» KREUZE UND BILDSTÖCKE

Dass Kreuzigungen und Darstellungen Christi selten an der Pforte selbst zu finden sind, hängt wohl damit zusammen, dass zumindest seit dem Spätmittelalter auf dem Vorplatz der Pforte häufig ein Kreuz aufgestellt war. So zeigt es ein Stich der Abtei Altenberg von Johann Jakob Sartor aus dem Jahre 1707.[43] In Fontenay ist auf dem Platz vor dem Tor ein frühneuzeitliches Kreuz erhalten, das vermutlich ein älteres aus dem 14. Jahrhundert ersetzt. Dessen Kreuzes-Bekrönung ist im Klostermuseum erhalten. Das Kreuz auf dem Vorplatz, wohl aus der Wende des 16./17. Jahrhunderts zeigt interessanterweise auf der einen Seite den Kruzifixus, auf der anderen seine Mutter Maria – eine Kombination, wie sie ja auch beim Triumphkreuz in Doberan zu finden ist. Für Quincy ist auf dem Vorplatz der Abtei ein sehr hohes, wohl steinernes Kreuz[44] überliefert.[45] In Bordesley sind in den Rechnungen Opfergaben, die an dem Kreuz vor dem Klostertor eingelegt wurden, verzeichnet.[46]

Ungefähr an seinem ursprünglichen Standort befindet sich auch der qualitätvolle, wenngleich durch die Witterung geschädigte Bildstock aus der letzten Klosterzeit, von 1521, vor der Pforte des Klosters Pforta.[47] Er zeigt an der Südseite eine stark beschädigte stehende Madonna mit dem Kind auf dem rechten Arm, an der Nordseite den Gekreuzigten mit Maria und Johannes Ev., an der westlichen Schmalseite Johannes Bapt., an der östlichen einen heiligen Bischof, gemeint ist wohl wie in Fontenay oder am ehemaligen Hochaltar von Heilsbronn Bernhard.

Dies entspricht der älteren „Betsäule“ in Altzella, welche von Ludwig Richter Anfang des 19. Jahrhunderts vor dem damals bereits im Boden versunkenen Klosterportal dokumentiert wurde (Abb. 7).[48] Allerdings war auch dieser Standort nicht der ursprüngliche, da das ganze Gelände um ca. 2 m aufgefüllt worden war.

43 Stein, A. 16. Jh. Das Kreuz, ein Doppelkreuz, ist erhalten und befindet sich im Garten bei der Pfarrkirche von Odenthal; Paffrath 1974, wie Anm. 42, Abb. S. 1; Annette Zurstraßen, Der Altenberger Dom. Geschichte und Kunst (Große Kunstführer 118), München/Zürich 1992, Abb. S. 44.

44 Im Garten oder Friedhof nordöstlich der Kirche erkennt man drei Kreuze, vielleicht ein „Golgatha“; figürliche Darstellungen der Gekreuzigten sind nicht zu erkennen.

45 Kinder/Bell 1999, wie Anm. 23, S. 32, S. 71.

46 In der Bestandsaufnahme der Reformationszeit wurde die Summe der Opfer in der Marienkapelle auf dem Klostergelände mit 7 s und 6 d angegeben, das Aufkommen für Bildwerke in der Kapelle und für das Kreuz vor dem Klostertor betrug 6 d. Hall 2001, wie Anm. 10, S. 81.

47 Kalkstein, datiert 1521. Am originalen Platz an erhöhter Stelle vor dem Klostertor (auf allen älteren Ansichten der Abtei hier dargestellt). Johann Wilhelm Schorcht, Merkwürdigkeiten bey der Pförtischen Kirche, aus zuverlässigen Urkunden gesammlet, von einem, der dieselben In Gutem Gedächtnisse Hat [...]. Naumburg 1736, fol. 11r, identifizierte letzteren unter Berufung auf die Chroniken mit Abt Petrus I. Kemnitz (amt. 1516–1533; Inschrift Nordseite: „ANNO S(ALUTIS) CHR(ISTI) 1521 /“; Inschrift Südseite: „ERECTA + EST HEC / STATVA PER D(OMINUM) P(ETRUM)“; Heinrich Bergner, Naumburg und Merseburg. Leipzig 1909 (Berühmte Kunststätten 47), S. 106, Abb. 90; Klaus-Dieter Fichtner, Pforta – Kloster und Schule. Von Zisterziensern und Gymnasiasten, hg. von den Museen der Stadt Bad Kösen, Bad Kösen 1997, S. 6, mit Abb.; Schorcht 1736, ff. 10v–11r.

48 Magirius 1962, wie Anm. 10, Abb. 7.

Abb. 7: Altzella, Betsäule, ehemals vor der Klosterpforte

Über fünfeckigem Sockel und Schaft sitzt ein Tabernakelgeschoss mit Arkaden und Wimpergen, darüber eine abschließende Fiale, ursprünglich sicher durch eine Kreuzblume bekrönt. Der „Tabernakel“ war vielleicht mit plastischen Darstellungen versehen, darunter befanden sich unter den Blendarkaden des Schafts wohl Malereien, von denen heute und auch auf der Zeichnung von Richter keine Reste zu entdecken sind. Allerdings berichtete Otto Wagner 1832 von Heiligenfiguren.[49] Johann Gottfried Hübler versetzte die Säule als Accessoire in den auf dem Klostergelände angelegten Park, auf einen künstlichen Hügel östlich des Mausoleums an Stelle der ehemaligen Abteikirche. So wurde ein Mal, das einst den Herankommenden an den klösterlichen Geist und sicher auch an rechtliche Setzungen gemahnen sollte, zum romantischen Versatzstück. Seine eigentliche Bedeutung ist mangels einer Dokumentation der ursprünglichen Ausgestaltung nicht zu klären.

» PFORTENKAPELLEN

Der eigentliche Ort geistlicher Einkehr, den die Abteien Besuchern boten, waren Pfortenkapellen. Sicher nachgewiesen, entweder baulich oder durch Quellen, sind unter den untersuchten Beispielen etwa 60 Kapellen, die in mehr oder weniger enger Verbindung zur Pforte standen.[50] In weiteren Fällen sind Reste nicht genau identifizierbar oder eine Kapelle steht weitab von der Pforte außerhalb des Klosters (Kirkstead). Eine vollständige Statistik, vor allem eine genaue Untersuchung, welchen Zwecken die Kapellen jeweils dienten – manchmal gab es mehrere – fehlt.
Da die Gebäude mitunter recht ansehnliche Dimensionen erreichten und im Falle einer Klosterauflösung einfacher als Pfarrkirchen zu unterhalten und zu nutzen waren als die großen Mönchskirchen, blieben manchmal nur die Pfortenkapellen erhalten, so in Langheim, Kirkstead, Hailes, Hude, Morimond, Villers-Bettnach oder Tilty. Zudem hatten Torkapellen öfter schon im Mittelalter die Rolle einer Pfarrkirche für die Klosterlaien inne, sodass diese Tatsache nicht weiter verwundern muss. Eine Untersuchung zur Definition oder Unterscheidung von „Pfortenkapellen“ und „Laienkirchen“ steht allerdings aus – eine solche ist ohne eingehende Quellenstudien nicht zu leisten. Festzustellen ist, dass es zum einen Kapellenbauten in unmittelbarer räumlicher Nähe gab, das heißt in den meisten Fällen auch mit einer direkten Verbindung zur Pforte, zum andern solche, die innerhalb oder außerhalb der Klostermauer freistehend errichtet wurden. Vermutlich gab es auch noch andere Konstellationen, z. B., wie bereits angedeutet, den Zusammenhang mit den Fremdenunterkünften und -hospitälern der Abteien. Doch wäre das oft nur archäologisch zu klären.[51]

49 Magirius 1962, wie Anm. 10, S. 171; Beyer 1855, wie Anm. 4, S. 511, erwähnt Spuren „bunter Gemählde“.
50 Ungefähr chronologisch, abgegangene in Klammern: Nydala, Sorø, Langheim, (Altenberg), (Bordesley), (Fontenay), (Otterberg), (Georgenthal), Schöntal, (Walkenried), (Ebrach), Riddagshausen, (Maulbronn), Coggeshall, Hude, (Sittichenbach), (Aduard), (Waldsassen), Hailes, La Clarté-Dieu, (Hiddensee), (Villers-la-Ville), (Heilsbronn), (Kingswood), Merevale, Loccum, Mariental, Chiaravalle Milanese, (Bebenhausen), Fürstenzell, (Engelszell), Morimond, (Kingswood), (Disibodenberg), (Marienfeld), (Salem), Rein, (Rein), Poblet/St. Jordi, Poblet/Porta de Prades, Lehnin, (Raitenhaslach), Santes Creus, Osek.
51 Wichtige Hinweise dafür gibt die auf England beschränkte Untersuchung von Jackie Hall. Hall 2001, wie Anm. 10. Sie kann wegen des Überblickscharakters des vorliegenden Beitrags nicht angemessen diskutiert und ausgewertet werden.

Die seelsorgerische Versorgung von Laien war ursprünglich keine Aufgabe eines Mönchskonvents nach den Regeln des hl. Benedikt. Doch hat sie sich den Zisterziensern schon früh aufgedrängt, denn eine reine Verwirklichung wirtschaftlicher Autarkie durch den Einsatz der Konversen hat es wohl nirgends gegeben. Somit musste im engeren Bereich der Klosterhörigen für eine seelsorgerische Betreuung in einer kleinen Pfarr- oder Filialkirche gesorgt wurde.
Halls Untersuchung zu englischen Klöstern zeigt, dass an acht von elf untersuchten Torkapellen pfarrliche Funktionen nachgewiesen werden konnten, freilich zu verschiedenen Zeiten, zum Teil auf Basis der Quellenlage in der Zeit der Auflösung der Abteien im 16. Jahrhundert.[52] Für die übrigen waren keine Informationen zu erlangen. Es gibt auch Fälle, in denen schon vor der Klostergründung eine Pfarrkirche bestand und diese als solche weiter genutzt wurde wie in Hailes.[53] Solange die Zahl der Laien klein blieb, konnte man diese Gemeinde aber auch (wie es in Kathedralen üblich war) an einem Seitenaltar betreuen. So diente in Longpont der Sebastiansaltar in einem der Seitenschiffe als Volksaltar, der mit der Kirche 1227 durch den Bischof von Soissons geweiht wurde.[54] Auch andernorts werden „öffentliche Altäre" erwähnt, so im Stamser Nekrolog, in dem festgehalten ist, der Maler Konrad von Tiergarten in Meran habe eine „tabula ad publicum altare" geliefert.[55] Wo diese genau stand, ist unklar.[56]
Zu diesem Aufgabenbereich der Laienseelsorge entwickelte sich ein entsprechender, sozusagen „klassischer" Bildgebrauch: Die Ausstattung von Fenstern, Wänden, Altären usf., nicht zuletzt auch durch Memorialstiftungen, die im Laufe der Zeit zu reicheren Ausstattungen auch der Torkapellen führten. Gemäß der Einsicht des hl. Bernhard, dass Laien durchaus durch den Einsatz von Bildern dem Glauben gewonnen werden könnten, wurden Klosterbesucher und dem Laienstand angehörende Familiaren insbesondere durch die Ausstattung der Pfortenkapellen angesprochen.
Neben solchen, nicht allzu schwierig im Randbereich der Klöster anzusiedelnden Aufgaben gab es noch einen zweiten Aspekt klösterlichen Publikumsverkehrs, der auch mit dem Einsatz von Bildwerken verbunden sein konnte: wallfahrtsähnliche Gebräuche, das heißt die Verehrung von Reliquien, Gnadenbildern und ihre Weisung in den Abteikirchen, zudem Ablässe. Solche Anziehungspunkte waren aus geistlichen wie ökonomischen Gründen durchaus wünschenswert. Die von den Zisterziensern als ebenso zentral empfundene Abschirmung des Konventslebens vor störendem Publikumsverkehr rief jedoch nach kanalisierenden Lösungen.
So hielt Kloster Arnsburg – ähnlich wie das eingangs erwähnte Riddagshausen und wie sicher auch andere Abteien – Ablassmärkte ab, deren Besucher natürlich ein Gotteshaus besuchen sollten, deren Zahl jedoch das Klosterleben störte. Deshalb errichtete die Abtei 1399 für die Besucher eine Kapelle zum Heiligen Kreuz auf den Fundamenten jener aufgegebenen Burganlage, die der Vorgängerbau der Abtei gewesen war.[57]

Aufschluss über „Funktionsziele" und Zielgruppen könnten, wie schon Heinrich Magirius feststellte,[58] zunächst die Patrozinien geben. Leider sind sie nicht immer bekannt. Erfasst sind die Hl. Dreifaltigkeit (Maulbronn, Sittichenbach), Hl. Kreuz (Arnsburg), Maria und Alle Heiligen (Altenberg), Maria (Ebrach), Johannes (Waldsassen), Leonhard (Kirkstead), Katharina (Langheim, Heilsbronn, Altzella, Hardehausen, Fürstenzell, Osek), Ursula (Morimond), Agnes (Altzella), Georg (Loccum, Poblet, Schönau, Raitenhaslach), Nikolaus (Walkenried, Coggeshall), Kilian (Schöntal) und Elisabeth von Thüringen (Georgenthal, Hude). Die Häufigkeit Katharinas von Alexandrien, der klugen Verfechterin des Glaubens gegenüber heidnischer Philosophie, eine der beliebtesten Heiligen des späteren Mittelalters überhaupt und wohl auch Patronin der Frauen,[59] fällt auf. Georg, der kämpferische Überwinder des Bösen, könnte für eine gewissermaßen apotropäische Rolle am Klostertor sprechen, genauso gut aber auf adelige Stifter schließen lassen. Nikolaus, der Patron der Reisenden, und Elisabeth von Thüringen dürften ein Hinweis auf die Funktion einer Kapelle auch als Gäste- oder Krankenkapelle sein. Auch wenn die Beweggründe für die Einrichtung der Torkapellen stets im Grunde verwandt gewesen sein werden, so ist in Zukunft das Bild genauer zu zeichnen, und ihre Ausstattungen müssen an anderer Stelle analysiert werden.

52 Hall 2001, wie Anm. 10, S. 78.
53 Hall 2001, wie Anm. 10, S. 78.
54 Marie-Anselme Dimier/F. de Montesquiou, Longpont. Abbaye cistercienne, Paris o. J., S. 6.
55 Erich Egg, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985, S. 57; Konrad von Meran ist 1378–1408 als Hofmaler Herzog Leopolds III. (gest. 1386) nachweisbar. Die Identifizierung der Marienkrönungsretabel in der Stamser Stiftsgalerie mit der „tabula" ist allerdings mehr als fraglich.
56 Annegret Laabs, Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430, Petersberg b. Fulda 2000 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 8), S. 236, Kat. Stams 4, vermutet die Pfortenkapelle oder den westlichsten Altarstandort der Kirche.
57 Die Kapelle wurde 1623 zerstört. Ausgrabungen 1984 unter F.-R. Herrmann; Martin Morkramer, Spuren der Heiligkreuzkapelle bei Kloster Arnsburg, in: Hessische Heimat. Beilage der Gießener Allgemeinen Zeitung (1984), S. 12–13; Küther/Damrath 1996, wie Anm. 42, S. 20f.
58 Magirius 1962, wie Anm. 10, S. 143, Anm. 7.
59 Reiner Backenköhler, Die St. Elisabeth-Kirche als Teil des Klosters ‚Portus sancte Marie' in Hude, Hude o. J., S. 3.

PLANEN UND BAUEN

RAFFINEMENT UND REDUKTION
NACH DEN QUERHAUSFASSADEN VON NOTRE-DAME IN PARIS

UTE ENGEL

Die Querhäuser von Notre-Dame in Paris fanden schon im Mittelalter ihre Bewunderer (Abb. 1).[1] Viel wurde seither insbesondere über ihre Fassaden geforscht, und jüngst erbrachte das von Stephan Albrecht geleitete Projekt „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“[2] neue Perspektiven auf das bekannte Werk.[3] Unbestritten ist die Bedeutung der Querhausfassaden der Pariser Kathedrale für die Geschichte der gotischen Architektur.[4] Bisher hat sich die Forschung vor allem auf das Herausarbeiten der Unterschiede zwischen den beiden Fassaden konzentriert und sie zwei verschiedenen Baumeistern zugeordnet: Jean de Chelles die Nordfassade und Pierre de Montreuil die Südfassade.[5] Die neuen Forschungen von Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello mit ihrem Team ergaben, dass – anders als bisher angenommen – die beiden Querhausfassaden von Notre-Dame nach einem für beide gemeinsam vorliegenden Grundentwurf entstanden und kurz hintereinander, wenn nicht sogar zeitgleich, ausgeführt wurden.[6] Dadurch kommt der Inschrift, die am oberen Abschluss der Sockelzone auf der Südfassade angebracht ist, eine neue Bedeutung zu: Sie überliefert das Datum des Baubeginns 1258 (12. Februar 1257, nach heutiger Berechnung 1258) und den Namen des „magister lathomus“, Johannes Kallensis bzw. Jean de Chelles.[7] Albrecht und Breitling schlagen vor, in ihm den Entwerfer des beide Fassaden verbindenden Masterplans zu sehen.[8] Sicher wurde Jean de Chelles für das mit „hoc“ bezeichnete Werk, also das Südquerhaus, gewürdigt. Wie Christian Freigang hervorgehoben hat, spricht vieles dafür, dass die Inschrift einen kommemorativen Charakter hat.[9]

1 So im Pariser Städtelob des Jean de Jandun von 1323, wo die ganze Kathedrale als Sonne unter den Sternen gewürdigt und die „magnitudo“ des Querhauses hervorgehoben wird: „illa [...] ecclesia non immerito, sicut sol inter astra, [...]. Amplius, dicant michi in qua ecclesiarum videbo tante magnitudinis crucem, cujus unum brachium chorum distinguit a navi.“; Jean de Jandun: Tractatus de laudibus Parisius, zit. nach Eric Inglis, Gothic Architecture and a Scholastic. Jean de Jandun's ‚Tractatus de laubibus Parisius‘ (1323), in: Gesta 42 (2003), S. 63–85, hier S. 78; s. a. Dieter Kimpel und Robert Suckale, Die gotische Architektur in Frankreich, 1130–1270, München 1985, S. 150, 484, Anm. 11; Dany Sandron, Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XIIe-XIVe siècle), Paris 2021, S. 9f.

2 2015–2018 an der Universität Bamberg vom BMBF gefördert, s. https://www.uni-bamberg.de/kunstgesch1/forschung/ehemalige-projekte/portalprojekt/ (19.5.2022).

3 Siehe die Publikation der Projektergebnisse zu Notre-Dame in Paris: Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021; s. a. die Rezension von Christian Freigang, Rekonstruktion eines architektonischen Masterplans, in: Kunstchronik 75 (2022), S. 54–61.

4 Robert Branner, St. Louis and the Court Style, London 1965, S. 76–80, 101–106; Jean Bony, French Gothic Architecture of the 12th & 13th Centuries, Berkeley/Los Angeles/London 1983, S. 399f.; Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 410–421; Paul Frankl, Gothic Architecture. Revised by Paul Crossley, New Haven/London 2000, S. 145f.

5 Grundlegend Dieter Kimpel, Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen, Diss. phil. Bonn 1971, S. 83–86; zuletzt Sabine Berger und Dany Sandron, Des transformations radicales, XIIIe-XIVe siècles, in: Notre-Dame de Paris (La grace d'une cathédrale), hrsg. v. Dany Sandron, Jean-Pierre Cartier und Gérard Pelletier, Straßburg 2019, S. 95–100; s. den Forschungsüberblick in Stephan Albrecht und Stefan Breitling, Die Querhausportale der Kathedrale in Paris – Architektur und Skulptur, in: Albrecht/Breitling/Drewello 2021, wie Anm. 3, S. 11–13. Zu den Baumeistern von Notre-Dame s. a. Sandron 2021, wie Anm. 1, S. 57–68.

6 Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5, S. 20, 22, 27–29, 33f., 37, 40, 56–59. Die Forschungen von Albrecht, Breitling und Drewello konzentrierten sich auf die Portalanlagen, doch können ihre Schlussfolgerungen auch auf die gesamte Fassadenarchitektur übertragen werden.

7 „+ ANNO . DNI . M . CC LVII . MENSE FEBRVARIO . IDVS SECVNDUS [H]OC . FVIT . INCEPTVM CRISTI . GENIT CIS HONORE KALLENSI LATHOMO . VIVENTE . JOHANNE. MAGISTRO.“, zit. nach Stephan Albrecht/Rainer Drewello/Ruth Tenschert, Die mittelalterliche Bauinschrift am Südquerhausportal von Notre-Dame in Paris, in: Albrecht/Breitling/Drewello 2021, wie Anm. 3, S. 64–77, hier S. 64. Die Autoren, ebd., S. 75 stellen die These auf, dass das Jahr 1258 sich nicht auf den Beginn der Bauarbeiten, sondern auf den Beginn der Planungen bezieht, die Grundsteinlegung also noch später erfolgt sein könnte.

8 Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5, S. 58f.

9 Freigang 2022, wie Anm. 3, S. 59f.; Christian Freigang, L'inscription de Jean de Chelles à Notre-Dame de Paris. Réflexions et questions, erscheint in der Festschrift für Roland Recht. Ich danke Christian Freigang für die Auskunft über seinen noch unpublizierten Aufsatz und für den fachlichen Austausch zu den hier behandelten Fragen.

Abb. 1: Paris, Notre-Dame, Südquerhaus, Fassade

Folgt man den Schlussfolgerungen von Albrecht, Breitling und Drewello, so wurden nach diesem Grundentwurf beide Fassaden von zwei verschiedenen Bautrupps nach teils voneinander abweichenden Ausführungsplänen errichtet, wobei einzelne Werkleute sogar an der Nord- und Südfassade zugleich arbeiteten. Beide Fassaden müssen folglich in die Zeit ca. 1255–1265 angesetzt werden. Diese gemeinsame Spätdatierung hat Folgen für die Bewertung der Geschichte der gotischen Architektur und Skulptur ab der Mitte des 13. Jahrhunderts, in der die Pariser Querhausfassaden vielfach als Referenzwerke wirkten.[10] Es gibt auch methodische Konsequenzen: Mit den beiden Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris können wir ein Beispiel für gestalterische Wahlmöglichkeiten fassen, die um 1255/60 mittelalterlichen Künstlern und ihren Auftraggebern zur Verfügung standen. Die in der bisherigen Forschung herausgearbeiteten Unterschiede zwischen den Pariser Fassaden begründen sich demnach nicht in einer zeitlichen Abfolge oder gar einer stilistischen Entwicklung, sondern sie stellen gleichzeitig zur Verfügung stehende Varianten verschiedener Gestaltungsweisen oder -modi dar.[11]

Auf dieser Basis seien hier, dem Jubilar gewidmet, erste Überlegungen für weiterführende Perspektiven einer Beschäftigung mit der Baukunst nach den Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris vorgestellt, die gemeinhin unter dem Begriff des Rayonnant subsummiert wird. Angesichts einer verstärkten Aufmerksamkeit für die Architektur der Spätgotik ab der Mitte des 14. Jahrhunderts in der neueren Forschung erscheint es lohnend, die Kunst der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht nur als vermeintliche Zwischenphase zwischen den Errungenschaften der Hochgotik einerseits und den Innovationen ab der Zeit um 1350 andererseits zu würdigen, sondern als Periode *sui generis*.[12] Historisch kann sie verankert werden zwischen dem Tod Friedrichs II. 1250 und dem Beginn des Interregnums im Heiligen Römischen Reich, dem Frieden von Paris 1258 zwischen Frankreich und England einerseits und dem Ausbruch des Hundertjährigen Kriegs 1337 sowie dem Beginn der Regentschaft Karls IV. von Luxemburg 1346 andererseits. Für die Architektur *um 1300* ist in jüngerer Zeit eine solche Neubewertung bereits vollzogen worden. Dabei hat sich die Kunstproduktion um 1300 als spezifisch heterogen herausgestellt.[13]

Gehen wir zurück auf die Zeit um 1250, so scheinen einige der Grundlagen für diese Vielfältigkeit in den beiden Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris ihre Wurzeln zu haben. Dort kann man einerseits Formen einer maximalen Verfeinerung sehen: hierarchisch subtil abgestufte, komplexe Profilfolgen zwischen tiefen Kehlen; ineinander geblendete Wimpergarkaden, die nach dem Prinzip der Subordination eine Form vom Kleinen ins Große staffeln;[14] die kastenartige Rahmung der Fensterarkaden und Rosen, in denen jeder Zwickel mit Maßwerkformen durchbrochen oder verblendet ist; oder die Überblendung dünner Wandschichten mit dem besonderen Raffinement der durchbrochenen Wimperge, durch die man auf die hintere Wandschicht sehen kann. Andererseits gibt es in Notre-Dame bereits Formen der Systematisierung und Reduktion:[15] die durchlaufenden Dienste und Bogenprofile, die nicht mehr durch Kapitelle unterbrochen werden;[16] die gitterartigen, auf die Wandfläche gelegten Gliederungen mit ihrer linearen Rasterwirkung, besonders am Südquerhaus;[17] am Revers der Nordfassade das Eintiefen der Blendarkaturen in die ansonsten ungegliederte Mauer, so dass die Couronnements des Maßwerks wie Schmuckstücke herausgestellt werden.[18]

10 Vgl. Kimpel 1971, wie Anm. 5, S. 196f.; Bony 1983, wie Anm. 4, S. 399–405; Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 410–421.

11 Vgl. Bony 1983, wie Anm. 4, S. 423–437 zu den „new directions" des Rayonnant nach 1250, die Bony als „a brittle linear style" und als „a simplified severe style" bezeichnet.

12 Siehe bisher zu Frankreich nur Lisa Schürenberg, Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380, Berlin 1934.

13 The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture, hrsg. v. Alexandra Gajewski und Zoë Opačić, Turnhout 2007, bes. die Einleitung von Paul Crossley, S. 9–15; Christoph Brachmann, Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsaß, in Lothringen und Südwestdeutschland (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 1), Korb 2008; Paul Binski, Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style, 1290–1350, New Haven 2014.

14 Bony 1983, wie Anm. 4, S. 400, 413: „[...] a play of transpositions of scale which made the same forms range with equal validity from the colossol to the minute [...]"; vgl. Peter Kurmann, Gigantomanie und Miniatur. Möglichkeiten gotischer Architektur zwischen Großbau und Kleinkunst, in: Kölner Domblatt 61 (1996), S. 123–146; Leonhard Helten, Ad libitum. Homolog-hierarchische Strukturen im mittelalterlichen Maßwerk, in: Mikroarchitektur im Mittelalter, hrsg. v. Christine Kratzke, Leipzig 2008, S. 29–41.

15 Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 411, sprechen am Südquerhaus von einem „Streben nach Systematisierung und Angleichung"; Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5, S. 22f., 56f. stellen dort eine „Reduktion der architektonischen Elemente" heraus; vgl. auch Bony 1983, wie Anm. 4, S. 423–437, s. Anm. 11.

16 Frankl/Crossley 2000, wie Anm. 4, S. 145; Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5, S. 15, 26, 36. Zu den Innenseiten der Querhausfassaden s. a. Claudine Lautier, Les remplages aveugles de Jean de Chelles et de Pierre de Montreuil à Notre-Dame de Paris, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption, Festschrift für Peter Kurmann, hrsg. v. Stephan Gasser, Christian Freigang und Bruno Boerner, Bern u.a. 2006, S. 129–142.

17 Bony 1983, wie Anm. 4, S. 400; Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 412; Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5, S. 35f.

18 Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5, S. 40f.

» RAFFINEMENT UND REDUKTION

Beide Tendenzen, Raffinement wie Reduktion, hängen offenbar mit der Geometrisierung der Architektur und des zeichnerischen Entwurfsprozesses zusammen.[19] Die Komplexität eines Entwurfs wie desjenigen für die Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris konnte erst mit der Durchsetzung neuer Praktiken und Medien der Architekturzeichnung erreicht werden, wie die Forschungen von Albrecht und Breitling nochmals eindrücklich erwiesen haben.[20] Besonders für die traditionelle Auffassung von Architektur als eines noch mit der antiken Säulenordnung in Verbindung stehenden Systems von Stützen, Diensten und Arkaden hatte diese Geometrisierung des Entwurfs Konsequenzen:[21] Wenn der Baumeister auf dem Reißbrett oder dem Pergament mit Zirkel und Lineal den Aufriss einer geometrisch komplexen Architektur des Rayonnant entwarf, war es einfacher, die graphischen Linien ohne Unterbrechung durchzuziehen. Die aufwendigen Blattkapitelle der Dienste und Pfeiler scheinen häufig erst in einem zweiten Arbeitsschritt freihändig im Entwurf eingezeichnet worden zu sein – oder sie konnten ganz weggelassen werden.[22] Die immer wieder festgestellte Verfeinerung und Komplexität, die kulissenartige Überschichtung dünner Wandflächen und gitterartige Rasterung des Rayonnant hängen folglich ebenso mit dem neuen Entwurfsmedium der geometrisch konstruierten, maßstäblich verkleinerten Zeichnung zusammen wie die Reduktion auf Linearität, Scharfkantigkeit und Flächigkeit.

Raffinement und Reduktion erscheinen auf diese Weise, grundgelegt u.a. in den Pariser Querhausfassaden, als zwei Seiten einer Medaille, und damit auch als Wahlmöglichkeiten für den entwerfenden Baumeister und seine Bauherren. Reduktion ist dabei nicht automatisch als Vereinfachung oder Rückständigkeit zu bewerten, ebenso wenig wie sie zwingend als Bescheidenheitsgeste im Sinne der Zisterzienser- oder Bettelordensarchitektur zu verstehen ist. Häufig gehen die reduzierten Formen mit einer höchsten, anspruchsvollen Präzision im Steinschnitt einher.[23] Schon Kimpel und Suckale stellen die Möglichkeit eines „optischen Raffinements" beim Motiv des Weglassens der Kapitelle an der Pariser Südquerhausfassade heraus, ein „spielerische[s] Reflektieren auf Wahrnehmungsgewohnheiten und optische Gesetzmäßigkeiten".[24] Freigang arbeitet heraus, wie in Bauten bzw. Entwürfen der 1270er Jahre, von den Kathedralen von Narbonne und Toulouse bis zu den Rissen für den Südturm des Kölner Doms, „Wandrahmensysteme" mit kontinuierlichen, umlaufenden Profilen für Dienste und Arkaden bzw. Gewölberippen das traditionelle Architektursystem ablösen und dabei zugleich ästhetisch wie konstruktiv höchst komplex und entwerferisch standardisiert sind.[25] Schurr deutet die Flächigkeit der Wand, z.B. im Aufriss der Kathedrale von Clermont-Ferrand, als Membran, die den „graphischen Linearismus" der miteinander optisch verbundenen Obergeschosse für den Betrachter erst nachvollziehbar mache.[26]

19 Vgl. Bony 1983, wie Anm. 4, S. 405; Christian Freigang, Changes in vaulting, changes in drawing. On the visual appearance of Gothic architecture around the year 1300, in: Gajewski/Opačić 2007, wie Anm. 13, S. 71–73; Michael T. Davis, On the Drawing Board. Plans of the Clermont Cathedral Terrace, in: Ad Quadratum. The Practical Application of Geometry in Medieval Architecture (AVISTA Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art 1), hrsg. v. Nancy Y. Wu, London/New York 2002, S. 183–204; Robert Bork, The Geometry of Creation. Architectural Drawings and the Dynamics of Gothic Design, Farnham 2011.

20 Albrecht/Breitling 2021, wie Anm. 5; vgl. Sabine Bengel, Marie-José Nohlen und Stéphane Potier, Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg, mille ans de chantiers, Straßburg 2014, S. 165–175; Sonja Ulrike Klug, Zauberer des Zirkels. Die Frage nach den Bauplänen des Mittelalters, Oppenheim a. Rhein 2020; Etienne Hamon, Le dessin d'architecture gothique en France. Perspectives pour la constitution d'un corpus, in: Bulletin Monumental 179 (2021), S. 99–124; Sascha Köhl, Verlorene Zeichnungen. Zu Medien und Methoden des gotischen Architekturentwurfs, in: Artefakte des Entwerfens. Skizzieren, Zeichnen, Skripten, Modellieren (Forum Architekturwissenschaft 4), hrsg. v. Rikke Lyngsø Christensen u. a., Berlin 2022, S. 354–375.

21 Christian Freigang, Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc, Worms 1992, S. 306f.

22 Vgl. Peter Völkle, Die Zeichentechnik der Gotik. Materialien, Technik und Zeichenvorgang, in: Johann Josef Böker u. a., Architektur der Gotik. Rheinlande. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen, Salzburg/Wien 2013, S. 15–24; s. a. die Ritzzeichnungen von Clermont-Ferrand, Davis 2002, wie Anm. 19, sowie die in Anm. 19 und 20 zitierte Literatur.

23 Bony 1983, wie Anm. 4, S. 405; Bruno Klein, Die Kirche von Mussy-sur-Seine. Methodische Überlegungen zur französischen Architektur um 1300, in: Gasser/Freigang/Boerner 2006, wie Anm. 16, S. 198–202.

24 Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 413.

25 Freigang 1992, wie Anm. 21, S. 305–309; Freigang 2007, wie Anm. 19. Der Begriff „Wandrahmensystem" bzw. „Wandrahmengerüst" (englisch „wall-framework structure") wurde laut Freigang von Nikolaus Zaske in Bezug auf die Backsteingotik eingeführt, s. Freigang 1992, wie Anm. 21, S. 305, Anm. 38; Freigang 2007, wie Anm. 19, S. 77, Anm. 4.

26 Marc Carel Schurr, Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien, München/Berlin 2007, S. 213f.

» CHAMPAGNE UND BURGUND

Die Regionen, in der Architekten und Auftraggeber offenkundig besonders kreativ über das Verhältnis zwischen Raffinement und Reduktion in der Architektur nachdachten, sind die südliche Champagne und das angrenzende Herzogtum Burgund. Beide Territorien waren in der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts dem französischen Königshaus dynastisch verbunden, aber auch auf ihre Eigenständigkeit bedacht.[27] Ab 1262 entstand in der Hauptstadt der Champagne, in Troyes, mit der päpstlichen Stiftung der Kollegiatskirche St.-Urbain ein Höhepunkt der raffinierten Rayonnant-Architektur.[28] Der Architekt ließ nahezu kein bauliches Element aus, um seine Originalität zu beweisen und dem Betrachter überraschende Effekte vorzuführen. Dazu gehören zweischalig angelegte Durchblicke und eine bis ins Extreme gesteigerte Filigranität der Bausubstanz. Christopher Wilson hat argumentiert, dass die Rezeption der zahlreichen Neuerfindungen von St.-Urbain besonders in der Normandie, in England und in Neubauprojekten im Reich erfolgt sei.[29] Im regionalen Umfeld vollzog sich in der südlichen Champagne und in Burgund eine andere Auseinandersetzung mit dem überbordenden Formenreichtum und den Raffinements von St.-Urbain. Kaum war die Bauhütte in Troyes nach 1286 vorläufig eingestellt, setzten sich Architekten wie diejenigen von St. Thibaut-en-Auxois[30] oder Mussy (Abb. 2), letzteres mit Troyes durch die Seine verbunden und hart an der Grenze zu Burgund, damit auseinander, wie sie Elemente aus St.-Urbain auswählen, variieren und dabei auch vereinfachen konnten. Wie radikal gerade in der Kollegiatskirche St.-Pierre-ès-Liens in Mussy-sur-Seine um 1300 die gotische Architektur in ihrer reduzierten Fassung dabei neu konzipiert wurde, haben Bruno Klein 2006 und, darauf aufbauend, Isabelle Isnard 2010 herausgearbeitet.[31] Die Reduktion in der Sprache der Formen geht dabei einher mit einer großen Präzision und auch Innovation in der Bautechnik.[32]

Abb. 2: Mussy-sur-Seine, St.-Pierre-ès-Liens, Chor und Südquerhaus von Südosten

27 Zum Herzogtum Burgund s. Jean Sellier, Atlas Historique des provinces et régions de France. Genèse d'un peule, Paris 1997, S. 131f.; Alexandra Gajewski, A Post-mortem for the Gothic Narrative. The Study of Gothic Architecture in the Duchy of Burgundy, in: Umeni 57 (2009), S. 426–437; das Herzogtum wurde bis 1361 durch Familienmitglieder der Kapetinger regiert. Zur Grafschaft Champagne s. Sellier 1997, S. 55f.; Jean Favier, Frankreich im Zeitalter der Lehnsherrschaft, 1000–1515 (Geschichte Frankreichs 2), Stuttgart 1989, S. 195f., 200f.; die Champagne wurde 1314 der Krondomäne inkorporiert.

28 Zu St. Urbain s. u. a. Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 442–447; Christine Onnen, Saint-Urbain in Troyes. Idee und Gestalt einer päpstlichen Stiftung (Kieler kunsthistorische Studien, N.F. 4), Kiel 2004; Michael T. Davis, The Visual Logic of French Rayonnant Architecture, in: Gajewski/Opačić 2007, wie Anm. 13, S. 22–25; Christopher Wilson, Not without Honour save in its own Country? Saint-Urbain at Troyes and its Contrasting French and English Posterities, in: Gajewski/Opačić 2007, wie Anm. 13, S. 107–122; Michales Olympios, Architecture and Liturgy in the East End of Saint-Urbain, Troyes, in: The Burlington Magazine 163 (2021), S. 332–343.

29 Wilson 2007, wie Anm. 28, S. 112–118. Die Grafschaft Champagne wurde 1276–1284 von Edmund Crouchback, Earl of Lancaster und zweiter Sohn des englischen Königs Heinrich III., zusammen mit seiner Frau Blanche von Artois, regiert. Im Jahr 1267 wird ein „Johannes Anglicus, civis Trecensis, [...] quondam magister fabricae ipsius ecclesie Sancti Urbani“ genannt, s. Onnen 2004, wie Anm. 28, S. 30–32.

30 Christian Freigang und Peter Kurmann, L'Eglise de l'ancien prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois. Sa chronologie, ses restaurations, sa place dans l'architecture gothique, in: Congrès archéologique de France 144 (1989), S. 271–290; Wilson 2007, wie Anm. 28, S. 112.

31 Klein 2006, wie Anm. 23; Isabelle Isnard, Un cas d'utilisation de modèle architectural vers 1300 en Champagne. L'exemple des collégiales Saint-Urbais de Troyes et Saint-Pierrre-aux-Liens de Mussy-sur-Seine, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 73 (2010), S. 19–40. Zur Datierung s. Letztere, S. 25: um 1290/95 Baubeginn, gegen 1305 Einwölbung des Chors, anschließend die westlichen Bauteile.

32 Klein 2006, wie Anm. 23, S. 201–203; Isnard 2010, wie Anm. 31, S. 35f.

Diese technische Virtuosität bei gleichzeitiger Reduktion wird in Mussy besonders evident in der achteckigen Kapelle, die an das südliche Querhaus im Osten bauzeitlich angebaut ist.[33] Im Inneren ein vollständiges Oktogon (Abb. 3), das auf äußerst dünnen Diensten und zwei ebenso schlanken Freipfeilern ruht, ist die Kapelle außen rechteckig ummantelt, also als Zentralbau nicht zu erkennen. Licht fällt nicht durch ein Ostfenster, sondern durch eine diagonal nach Südosten ausgerichtete Öffnung ein. Diese wird außen von zwei Strebemauern gerahmt, die unter dem Fenster spornförmig zusammenlaufen – eine äußerst ungewöhnliche Gestaltung. Im Inneren wird dadurch der raffinierte, geradezu barocke Effekt einer schrägen, halb verdeckten Lichtführung erzeugt. Das sternförmige Gewölbe der achteckigen Kapelle wirkt mit seinen ausgedünnten Diensten wie ein eingehängter Baldachin. Der Kontrast zwischen dem zierlichen Baldachin und der strengen, reduzierten Rahmenarchitektur, die sich zum Querhaus öffnet, wird durch den Kunstgriff verdeutlicht, dass die beiden freistehenden Stützen, die in die nur schräg abgefaste Eingangsarkade der Kapelle wie eine Schranke eingestellt sind, in einen rechtwinklig geführten Rahmen integriert sind, der den Blick quasi auf die Außenarchitektur des preziösen Oktogons freigibt. Deutlich spielt also auch der Architekt von Mussy, darin seinem Kollegen von St.-Urbain ähnlich, mit den Sehgewohnheiten der Betrachter und führt seine Virtuosität vor.

33 Vgl. Isnard 2010, wie Anm. 31, S. 34f.

Abb. 3: Mussy-sur-Seine, St.-Pierre-ès-Liens, Kapelle an der Ostseite des Südquerhauses nach Osten

Abb. 4: Mussy-sur-Seine, St.-Pierre-ès-Liens, Skulptur des Hl. Johannes Baptist, Kapelle an der Ostseite des Südquerhauses

Die überraschenden Effekte dieses baukünstlerischen Schaustücks könnten noch mehr hervorgehoben worden sein, wenn die Vermutung von Isabelle Isnard zutrifft, dass die dort heute aufgestellte, großformatige Skulptur des Hl. Johannes Baptist sich schon ursprünglich in der Kapelle befand (Abb. 4) und der außergewöhnlich gestaltete Raum als Taufkapelle diente.[34] Diese Skulptur wird, wie das Grabmal wohl des Stifterpaares Guillaume und Jacquette de Mussy (gestorben 1306/1307 bzw. 1308) im Nordquerhaus, dem Bildhaueratelier von Mussy um 1295–1300 zugeordnet. Dessen Bildwerke ragen durch die äußerste Feinheit ihrer Gestaltung heraus.[35] Das schräg nach Südosten ausgerichtete Fenster der Kapelle erzeugt erstaunliche Lichtwirkungen, mit denen die Feinheiten der Johannes-Figur modellierend hervorgehoben werden und ihre Lebendigkeit gesteigert wird. Schon Bruno Klein schlug vor, dass in Mussy ein bewusster Kontrast zwischen der radikalen Reduktion der Bauformen und der Verfeinerung der Skulpturen aus dem Mussy-Atelier intendiert gewesen sein könnte.[36]

34 Isnard 2010, wie Anm. 31, S. 40.
35 Klein 2006, wie Anm. 23, S. 187f.; Isnard 2010, wie Anm. 31, S. 24.
36 Klein 2006, wie Anm. 23, S. 203f.

Dem ließe sich noch der Verweis auf die vergleichbaren Effekte der zeitgenössischen mittelalterlichen Glasfenster in der Apsis des Chores hinzufügen (Abb. 5):[37] Wie Schmuckstücke sind dort die leuchtend farbigen Heiligenfiguren unter ihren filigranen Baldachinen inmitten der nur leicht dekorierten Grisaillefenster eingefügt, und die strenge Architektur der ohne Kapitelle umlaufenden Lanzetten bildet einen zurückgenommenen Rahmen für die gläserne Pracht.
Die virtuose Kapelle in Mussy ist mit ihren eingestellten Arkaden auf sehr dünnen Stützen keine reine Erfindung des originellen Baumeisters von Mussy, sondern eine Variation auf ältere Modelle im nahe, nun in Burgund gelegenen Auxerre.[38] Dort war an der Kathedrale St.-Etienne schon nach 1215 die rechteckige Achskapelle am Chorumgang mit einem zehneckigen Gewölbe auf sehr schlanken *en délit*-Diensten ausgestattet worden, ebenfalls wie ein Baldachin abgerückt von der außen schlicht gehaltenen Architektur.[39]

37 Isnard 2010, wie Anm. 31, S. 24 vertritt als Datierung für die Glasfenster des Chores 1297–1300 (untere Geschosse) und 1300–1305 (obere Geschosse).
38 Isnard 2010, wie Anm. 31, S. 34f. verweist auf den Ursprung der in die Kapellenöffnung eingestellten Arkade in den Chorumgangskapellen von St.-Remi in Reims.
39 Marius Lausch, Sprechende Bilder. Architektur, Glasmalerei und Ikonographie der Kathedrale Saint-Etienne in Auxerre, Heidelberg 2017, S. 72f., 83–85.

Abb. 5: Mussy-sur-Seine, St.-Pierre-ès-Liens, Chor nach Osten

In Auxerre lässt sich beobachten, wie in derselben Stadt sich die Architekten gleichsam über die Generationen hinweg austauschten, um eindrucksvolle Erfindungen ihrer Vorgänger zu variieren und dabei in einer neuen Formensprache zu übertreffen. Am 1277 begonnen Chorneubau der Abteikirche von St.-Germain in Auxerre fügte der Baumeister, wie an der Kathedrale, im Osten des Chorumgangs eine nun zweijochige Scheitelkapelle an (Abb. 6).[40] Diese Marienkapelle wird aus bauarchäologischen Gründen einer zweiten Bauphase ab 1309 zugewiesen, war aber sicher von Anfang an als Überbauung bzw. Erweiterung der älteren Krypta vorgesehen.[41] Äußerst dünne Stützen aus *en délit*-Schäften bilden in der Scheitelkapelle von St.-Germain eine doppelte Schrankenarchitektur zum Umgang und zwischen den beiden Jochen der Kapelle. Sie tragen im Osten ein zehneckiges Gewölbe über der polygonalen Apsis, das in einer komplexen Raumverschränkung mit einem achteckigen Baldachin über dem inneren Joch verschmolzen wird. Die gesamte Architektur, auch die im Kontrast zu den filigranen Freistützen voluminösen Wandpfeiler mit ihren zahlreichen, dünnen Diensten zwischen tiefen Kehlen, kommt ohne Kapitelle aus, erzeugt also eine rein auf lineare Effekte hin gestaltete Rahmen- und Stützenarchitektur für die Gewölbebaldachine. So ist diese Achskapelle ebenfalls ein äußerst raffiniertes Kunststück innerhalb der ansonsten reduzierten Architektursprache des Neubaus von St.-Germain.

40 Zum Verhältnis zwischen der Kathedrale und St.-Germain in Auxerre s. Christian Sapin, Archéologie et architecture d'un site monastique. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre, Auxerre 2000, S. 163f.; Lausch 2017, wie Anm. 39, S. 353f.; Gajewski 2009, wie Anm. 27, S. 434. Für Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 459, ist die Marienkapelle von St.-Germain nur noch „eine nostalgische Reprise der bedeutendsten regionalen Bauleistungen der Vergangenheit".
41 Sapin 2000, wie Anm. 40, S. 139–143, 158–162.

Abb. 6: Auxerre, St.-Germain, Chorscheitelkapelle nach Osten

Auch in Dijon, der Hauptstadt des Herzogtums Burgund, lässt sich die auffällige Reduktion der Architektur des fast zeitgleich mit St.-Germain in Auxerre 1281 begonnenen Neubaus der Abteikirche St.-Bénigne als Reprise auf die ältere Gestaltung der Pfarrkirche Notre-Dame in Dijon interpretieren, wie Alexandra Gajewski vorgeschlagen hat.[42] Doch selbst in St.-Bénigne kontrastiert der streng gefasste, dreigeschossige Aufriss mit den sehr viel prachtvoller gestalteten Kapellen im Osten der Querarme (Abb. 7), deren feingliedrige Maßwerkfenster mit ihren vielfach abgestuften Gewänden in die rundgliedrigen Wandvorlagen integriert sind.[43] Das Gewölbe der nördlichen Kapelle war ursprünglich mit einem fein ausgearbeiteten Schlussstein mit einer Blattmaske zwischen virtuos hinterschnittenen Ranken geschmückt (Abb. 8).[44]

42 Alexandra Gajewski, Saint-Bénigne at Dion around 1300, „La province qui s'endort"?, in: Gajewski/Opačić 2007, wie Anm. 13, S. 39–52; Gajewski 2009, wie Anm. 27, S. 434f.
43 Jean-Pierre Roze, L'abbaye Saint-Bénigne de Dijon, Dijon 2014, S. 199f. Einen ähnlichen Kontrast bildeten die Seitenkapellen von St.-Thibaut-en-Auxois zur reduzierten Chorarchitektur, was, ähnlich wie in St.-Bénigne, nicht zwingend auf unterschiedliche Bauphasen zurückzuführen ist, wie dies Freigang/Kurmann 1989, wie Anm. 30, S. 280–282, vorschlagen.
44 Der originale Schlussstein befindet sich im archäologischen Museum der Abteikirche, s. Roze 2014, wie Anm. 43, S. 201. Im Gewölbe der Nordostkapelle öffnet sich ein großes, ringförmig gerahmtes Himmelsloch.

Abb. 7: Dijon, St.-Benigne, Kapelle an der Ostseite des Südquerhauses nach Osten

Da sich in der südlichen Champagne und in Burgund eine auffällige Häufung dieser baukünstlerischen Auseinandersetzungen zwischen Reduktion einerseits, Raffinement andererseits beobachten lässt, sei an dieser Stelle der Vorschlag gemacht, dass gerade in dieser sehr produktiven Region ab den späten 1270er Jahren solche neuartigen, differenzierten Formensprachen entwickelt wurden. Im Anschluss an das verfeinerte Rayonnant der französischen Hauptstadt Paris[45] sowie den überbordenden Erfindungsreichtum von St.-Urbain in Troyes könnten die Champagne und Burgund auf diese Weise als Transferregionen in die westlichen Gebiete des Heiligen Römischen Reichs fungiert haben, so wie die Wirtschaftswege von dort in das Elsass, den Ober- und den Mittelrhein führten. Gerade dort lassen sich ab dem späten 13. Jahrhundert ebenfalls sowohl Architekturen einer elaborierten Feingliedrigkeit, als auch die auffälligen Formen der sog. Reduktionsgotik feststellen.[46]

45 Vgl. Meredith Cohen und Xavier Dectot, Paris. Ville rayonnante, Paris 2010; Dany Sandron, Denis Hayot und Philippe Plagnieux, Paris gothique, Paris 2020.
46 Vgl. Schurr 2007, wie Anm. 26; Brachmann 2008, wie Anm. 13; Ute Engel, Mainz als Schaltstelle der Gotik um 1300. Der gotische Mainzer Dom, die Liebfrauenkirche und der überregionale Kunsttransfer am Mittelrhein, in: Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch (Phoenix. Mainzer Kulturwissenschaftliche Bibliothek 5), hrsg. v. Hauke Horn und Matthias Müller, Berlin/Boston 2020, S. 129–152.

Abb. 8: Dijon, St.-Benigne, Schlussstein aus der Kapelle an der Ostseite des Südquerhauses, Musée Archéologique

» DURCHBROCHENE WIMPERGE

Ähnliche Transferprozesse lassen sich bei der Rezeption der Querhausportale von Notre-Dame in Paris beobachten, die in der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu einer Art Exportschlager wurden. Dabei ist zu unterscheiden zwischen den von einem geschlossenen Wimperg bekrönten Portalen oder Fenstern, die es vor den Querhäusern von Notre-Dame bereits an verschiedenen Bauten gab, auch mit aufgeblendetem Maßwerk, so an den Westportalen der Kathedrale von Amiens, den Langhauskapellen der Pariser Kathedrale selbst oder den Obergadenfenstern der Ste.-Chapelle. Demgegenüber ist die entscheidende Neuerung der Querhausportale von Notre-Dame das Durchbrechen der nur eine Steinlage dünnen Wimperge mit Passformen, die dadurch ihre kulissenartige Wirkung entfalten.[47] Die spezifische Form der Querhaus-Wimperge von Notre-Dame, die mit einem Vielpass, wie Plattenmaßwerk ausgestanzt, durchbrochen sind, wird jedoch bezeichnenderweise nur noch in den späten 1270er Jahren am Südquerhaus der Kathedrale von Meaux, das geradezu als Kopie der Südfassade von Notre-Dame anzusprechen ist,[48] aufgegriffen sowie an den westlichen Langchorkapellen der Pariser Kathedrale, die im Anschluss an die Querhausfassaden bis in die 1270er Jahre entstanden.[49]

Entscheidender war die Neuerung, die an Notre-Dame in Paris erstmals um 1260/70 mit der Porte Rouge fassbar ist, noch kleinformatig, später an den ab 1296 errichteten Kapellen des Chorrunds:[50] der vollständig mit Maßwerkformen durchbrochene Wimperg, anschaulich als „gable evidé" oder „gable ajouré" bezeichnet.[51] Unmittelbar mit Paris im Zusammenhang stehen dürfte ein zweites Beispiel für diese Neuerung, das Südportal und die Fensterwimperge der Marienkapelle von St.-Germain-de-Fly, die an der Grenze zur Normandie unter Abt Pierre de Wessencourt (reg. 1259–1267) erbaut wurde.[52] Bahnbrechend wurde die Erfindung des durchbrochenen Wimpergs jedoch durch ihre Steigerung ins Monumentale und die Integration in einen gesamten Fassadenaufriss in der Nachfolge der Pariser Querhausfassaden am Nordquerhaus der normannischen Kathedrale von Rouen, dem *portail des Libraires*, entstanden ab 1281 (Abb. 9), sowie dem dort ab ca. 1310 folgenden Südquerhaus mit dem *portail de la Calende*.[53]

An den Querhausportalen von Rouen kommt als eine weitere Innovation hinzu, dass die Passformationen der Wimperge teilweise mit figürlichen Reliefs gefüllt sind, ebenfalls mit durchbrochenem Grund – eine besonders virtuose Idee für ein Portal als schmückendes, geradezu spektakuläres Schaustück. Sie dürfte einerseits auf mit Blendmaßwerk und Reliefs gefüllte Tympana zurückzuführen sein, wie auf der Innenseite des Südquerhausportals der Kathedrale von Amiens oder am mittleren Westportal der Kathedrale von Sens; andererseits auf die mit Reliefs gefüllten Wimperge über den Westportalen der Kathedrale von Reims. Vergleichbar ist der, allerdings als Blendmaßwerk ausgeführte, mit Reliefs gefüllte Wimperg des Nordquerhauses der Kathedrale von Clermont-Ferrand, wohl aus den 1270er Jahren.[54]

Es war die technisch wie gestalterisch virtuose Neuerung der vollständig mit filigranem Maßwerk durchbrochenen Wimperge über Portalen, die im letzten Viertel des 13. und im frühen 14. Jahrhundert in einem erstaunlich weit um Paris und Rouen gespannten Verbreitungsgebiet in Frankreich und darüber hinaus rezipiert wurde. Der optisch raffinierte Effekt des Durchblickens auf die dahinter liegenden Fenster oder Wandschichten erfreute sich offenbar größter Beliebtheit bei Baumeistern wie Auftraggebern. Diese neuartigen Portale wurden wie Schmuckstücke auf Fassaden vielerlei Gestaltung appliziert – wie Markus Schlicht gezeigt hat, sowohl innerhalb der 1258 mit dem Frieden von Paris dem französischen Königreich endgültig inkorporierten Normandie, als auch in der Ile-de-France, wie z. B. am ca. 1295–1305 erneuerten Südportal der Westfassade von Mantes-la-Jolie (Abb. 10),[55] sowie in zwei prägnanten Regionen außerhalb des französischen Kronlands: im Süden und Südwesten Frankreichs sowie im Rheinland und in Südwestdeutschland. Ob es sich bei der Rezeption in den südfranzösischen Beispielen um Zeichen eines „Kulturimperialismus" handelte[56] oder um den visuell begründeten Ausdruck einer Zugehörigkeit zum *Regnum Franciae* im Sinne eines „sich andeutende[n] Nationalbewußtseins", um Architektur als „nationales Symbol", [57] muss in jedem einzelnen Fall differenziert werden – zu unterschiedlich waren die jeweiligen politischen Verhältnisse in Carcassonne, Lyon oder Bordeaux.[58]

47 Ute Engel, Die Südfassade der Stiftskirche von Wimpfen im Tal und die Wanderungen ihres *lathomus* aus Paris, in: 750 Jahre Gotik in Wimpfen 1269–2019. Die Ausstellung, Vorträge des Symposiums und des Begleitprogramms, hrsg. v. Günther Haberhauer, Bad Wimpfen 2021, S. 86–91.

48 Peter Kurmann, Die älteste exakte Kopie in der Monumentalkunst des Mittelalters. Das Tympanon am Südquerhausportal der Kathedrale von Meaux und sein Vorbild in Paris, in: Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26), hrsg. v. Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding, Passau 2010, S. 51–72; Stephan Albrecht, Le portail Saint-Etienne de la cathédrale de Meaux et son prototype parisien: un „copier-collier", in: Bulletin Monumental 175 (2017), S. 3–20.

49 Zu den Chorkapellen von Notre-Dame in Paris, s. u. a. Kimpel 1971, wie Anm. 5, S. 89–92; Berger/Sandron 2019, wie Anm. 5, S. 104–106.

50 Michael T. Davis, Splendor and Peril. The Cathedral of Paris, 1290–1350, in: The Art Bulletin 80 (1998), S. 34–66.

51 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 (Mémoire de la Société des Antiquaires de Normandie 61), Caen 2005, S. 64.

52 Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 429; Schlicht 2005, wie Anm. 51, S. 62–65.

53 Schlicht 2005, wie Anm. 51, S. 23–132, 314–317, zu dem Vorschlag von Schlicht, den Architekten von St.-Germer-de-Fly mit demjenigen des *portail des Libraires* zu identifizieren.

54 Davis 2002, wie Anm. 19, S. 184f., 192f.

55 Schlicht 2005, wie Anm. 51, S. 117–122, 133–161.

56 Kimpel/Suckale 1985, wie Anm. 1, S. 464.

57 Freigang 1992, wie Anm. 21, S. 358, 360.

58 Zu den einzelnen Bauten s. Freigang 1992, wie Anm. 21; Schlicht 2005, wie Anm. 51, S. 161–179.

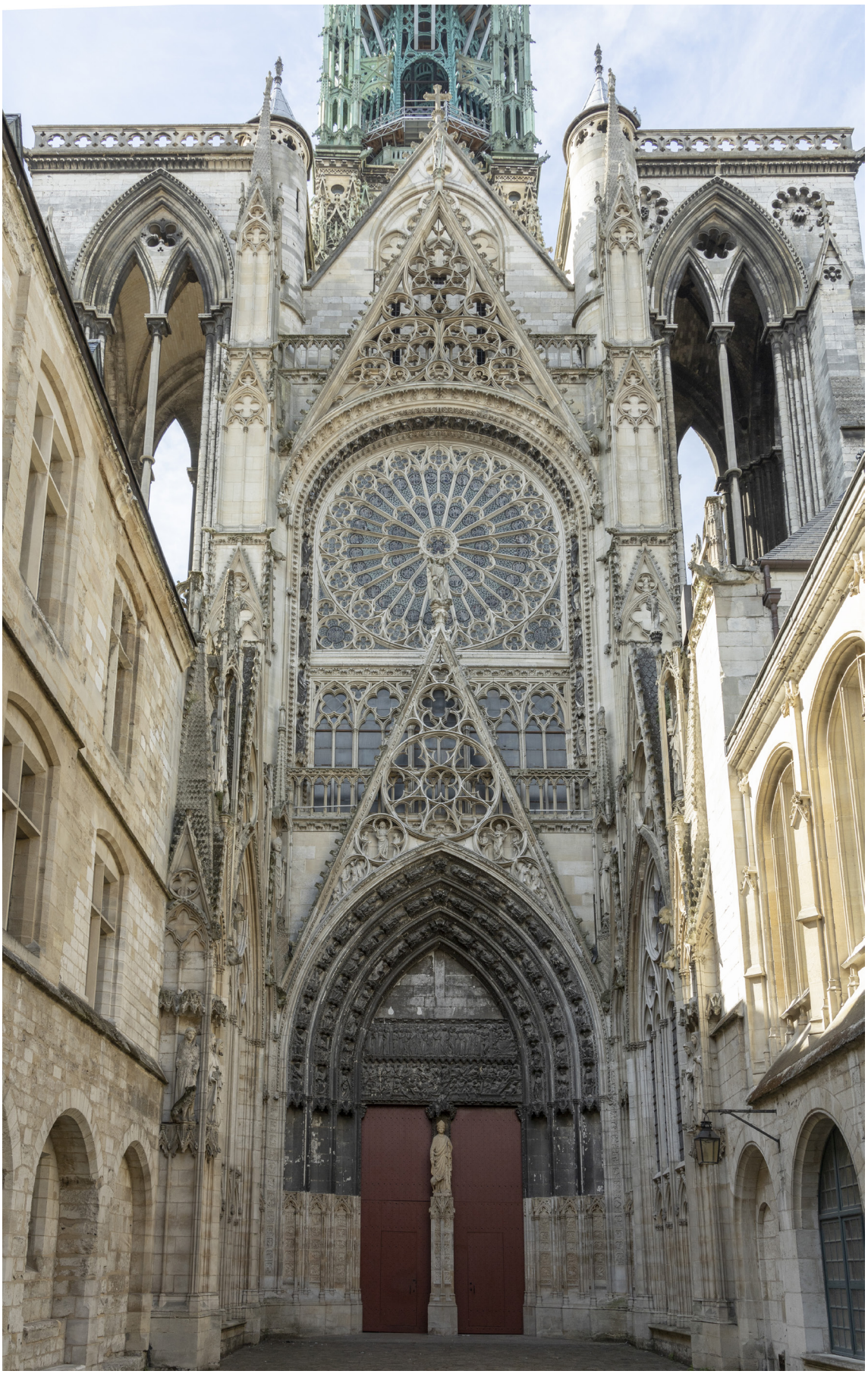


Abb. 9: Rouen, Kathedrale Notre-Dame, Nordquerhaus, Portail des Libraires

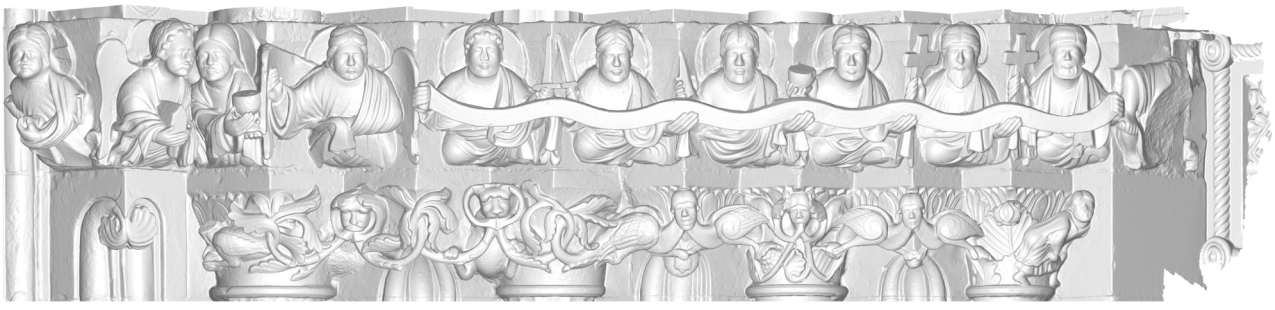
Abb. 10: Mantes-la-Jolie, Kollegiatskirche Notre-Dame, Westfassade, Südportal

Abgesehen von einer möglichen semantisch-politischen Symbolik setzten offenbar die Pariser Querhausfassaden und ihre die ästhetisch-technische Virtuosität noch steigernde Nachfolge in Rouen mit den durchbrochenen Wimpergen Standards für „höchste Bauansprüche“,[59] sowohl in der gestalterischen Perfektion, als auch dem dekorativen Reichtum.[60] Baumeister und Bauherren, die ein ranghohes Bauwerk planten, dienten die innovativen Bauhütten in Paris oder Rouen offenbar vom letzten Viertel des 13. bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts als Bezugspunkte von Modernität.[61] Eine solche Orientierung an Neuerungen aus den großen französischen und normannischen Bauhütten war sicher auch der Grund für die intensiven Rezeptions- und Austauschprozesse zwischen Frankreich und dem Rheinland im 13. und 14. Jahrhundert. Sie sind schon lange Thema der Forschung, wenn auch viele Aspekte dieser Prozesse noch immer kontrovers diskutiert werden.[62] Durch die Forschungen von Marc Carel Schurr und Christoph Brachmann ist die Bedeutung von Lothringen als Transferregion zwischen Frankreich und dem Reich herausgearbeitet worden.[63] Demgegenüber könnte auch die Rolle von Burgund wieder stärker thematisiert werden, wie schon oben dargelegt.[64]

Klar ist, dass das Motiv des mit einem durchbrochenen Wimperg bekrönten Portals mit den Planungen für die 1277 begonnene Westfassade des Straßburger Münsters an den Rhein kam.[65] Von Straßburg ausgehend, verbreitete sich das Motiv in schneller Folge an Portalen im Elsass und in Südwestdeutschland.[66] Geradezu inflationär mit solchen Wimpergen über Portalen und Fenstern dekoriert – durchbrochen oder aufgeblendet – ist die Westfassade des Kölner Doms bzw. ihr berühmter Riß F. Dessen Datierung ist weiterhin umstritten zwischen der Frühdatierung um 1280 durch Marc Steinmann und der Spätdatierung um 1370 durch Hans-Josef Böker.[67] Ausgeführt wurde die Kölner Westfassade erst ab ca. 1357. Einen eigenständigen Zugang zu den rheinischen und französischen Modellen hatte das etwa in der Mitte zwischen Straßburg und Köln am Rhein liegende Mainz, das als Sitz des Reichserzkanzlers und Erzbischofs von Mainz im Heiligen Römischen Reich einen besonderen Stellenwert einnahm.[68] Dazu gehört auch die überraschend enge Rezeption des Nordquerhausportals von Rouen mit dem nicht nur durchbrochenen, sondern auch mit Figuren gefüllten Wimperg am Ostportal der nach einem Brand 1285 erneuerten, 1311 geweihten, aber nach 1800 abgebrochenen Liebfrauenkirche vor dem Mainzer Dom.[69]

Wie dieser kurze, kursorische Blick auf die Vielzahl und Vielgestaltigkeit in den Rezeptions- und Transformationsprozessen des Rayonnant zeigt, muss der Austausch zwischen den Bauhütten in Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich offenbar sehr schnell funktioniert haben. Auszugehen ist von gut informierten Auftraggebern in den kirchlichen Netzwerken und einer intensiven Künstlerwanderung von West nach Ost, aber auch von Ost nach West.[70] Das Kommemorieren der andernorts gesehenen gestalterischen Innovationen wurde für die Baumeister und Bauleute sicher erleichtert durch das Medium der Architekturzeichnung, wie jüngst anhand der Rosetten am Altar von Oberwesel am Mittelrhein erneut Yves Gallet gezeigt hat.[71] Die Architekten konnten nun auf einen großen Fundus von Modellen zurückgreifen, den sie auf ihren Wanderungen von Hütte zu Hütte zusammengetragen und zeichnerisch festgehalten hatten.[72] Daraus entwickelten sie entweder eine markante, eigene Handschrift, oder sie passten sich geschickt an diverse Stilmodi an.[73] Auftraggebern und Bauleuten standen durch den erweiterten Horizont eine größere Zahl von Gestaltungsweisen zur Auswahl, und sie strebten ersichtlich in der Zeit ca. 1250 bis 1350 überraschende, originelle Lösungen an, in Richtung Raffinement oder Reduktion.

59 Freigang 1992, wie Anm. 21, S. 361.
60 Vgl. Freigang 1992, wie Anm. 21, S. 357–361; Schlicht 2005, wie Anm. 51, S. 80f., 175–179.
61 Das galt auch für andere Bauhütten in der Normandie nach 1250, wie z.B. Evreux, s. Yves Gallet, La cathédrale d'Évreux et l'architecture gothique rayonnante XIIIe–XIVe siècles, Besançon 2014.
62 Siehe z. B. Schurr 2007, wie Anm. 26; Bruno Klein, Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation, in: Gotik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 3), hrsg. v. Bruno Klein, München u. a. 2007, S. 9–33; zu Portalen s. Klaus Niehr, Vorüberlegungen zu einer Geschichte des Figurenportals in Deutschland vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, in: Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigkeit des spätgotischen Figurenportals (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 106), München 2001, S. 161–196. Zu dem viel diskutierten Fall der Stiftskirche von Wimpfen im Tal s. zuletzt die verschiedenen Beiträge in Haberhauer 2021, wie Anm. 47.
63 Schurr 2007, wie Anm. 26; Brachmann 2008, wie Anm. 13.
64 Gajewski 2009, wie Anm. 27; vgl. Robert Branner, Burgundian Gothic Architecture, London 1960.
65 Zur Westfassade des Straßburger Münsters s. Schurr 2007, wie Anm. 26, S. 209–219; Jean-Sébastian Sauvé, Notre-Dame de Strasbourg. Les façades gothiques (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 10), Korb 2012; Böker 2013, wie Anm. 22, S. 144–240; Bengel/Nohlen/Pothier 2014, wie Anm. 20, S. 40–65.
66 So z. B. in Rufach, Salem oder Reutlingen, s. Roland Recht, L'Alsace gothique de 1300 à 1365. Etude d'architecture religieuse, Colmar 1974, S. 80–84; Schurr 2007, wie Anm. 26, S. 225f., 228, 233, 239f.
67 Marc Steinmann, Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F, Köln 2003; Böker 2013, wie Anm. 22, S. 348–353.
68 Ute Engel, Virtuosentum. Hängemaßwerk, Luftrippen und Tugendmänner als Import-/Exportgut der Gotik in Mainz und am Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert, in: Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400-1500, hrsg. v. Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner, Berlin 2019, S. 87–114; die Beiträge in Horn/Müller 2020, wie Anm. 46.
69 Niehr 2001, wie Anm. 62, S. 165; Engel 2020, wie Anm. 46, S. 142f.
70 Vgl. Klein 2007, wie Anm. 62; Engel 2020, wie Anm. 46; Engel 2021, wie Anm. 47; Sascha Köhl, Notre-Dame – Liebrauen – und zurück? Zur „Internationalität“ der Gotik um 1300, in: Horn/Müller 2020, wie Anm. 46, S. 153–171.
71 Yves Gallet, Mikroarchitektur und Kulturtransfer zwischen Frankreich und dem Mittelrhein um 1340, am Beispiel des Goldenen Altars zu Oberwesel, in: Horn/Müller 2020, wie Anm. 46, S. 201–210; Yves Gallet, D'Amiens à Oberwesel. Micro- et macro-architecture, dessins d'architecture et transferts artistiques entre la France et le Saint-Empire au XIVe siècle, in: Bulletin monumental 179 (2021), S. 155–187; s. a. Yves Gallet, Is there a German Decorated Style? Reflections on the Church of St Catherine (Oppenheim) and German Gothic Architecture in the First Half of the Fourteenth Century, in: Mainz and the Middle Rhine Valley. Medieval Art, Architecture and Archaeology (The British Archaeological Association Conference Transactions 30), hrsg. v. Ute Engel und Alexandra Gajeweki, Leeds 2007, S. 156–166.
72 Klein 2007, wie Anm. 62; Anne-Christine Brehm, Ein Steinmetz aus Paris in Wimpfen. Gründe und Bedingungen von Steinmetzwanderungen über Sprachgrenzen hinaus, in: Haberhauer 2021, wie Anm. 47, S. 50–57; Engel 2021, wie Anm. 47, S. 86–95; Sonja Ulrike Klug, Bau- und Konstruktionsplanung im Mittelalter. Wie die Frage nach den „verschollenen“ Werkrissen zu beantworten ist, in: In situ 13 (2021), S. 193–206; Köhl 2022.
73 Vgl. Peter Kurmann und Dethard von Winterfeld, Gautier de Varinfroy, ein „Denkmalpfleger“ im 13. Jahrhundert, in: Dethard von Winterfeld. Meisterwerke mittelalterlicher Architektur. Beiträge und Biographie eines Bauforschers. Festgabe für Dethard von Winterfeld zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Ute Engel, Kai Kappel und Claudia Annette Meier, Regensburg 2003, S. 454–512; Klein 2006, wie Anm. 23, S. 202–205.



„MAISTRE HUMBRET“ UND DAS SÜDPORTAL AM MARTINSMÜNSTER ZU COLMAR

MARC CAREL SCHURR

Noch heute geht vom Südportal des Martinsmünsters in Colmar ein besonderer Reiz aus, steht sein zierlicher Figurenschmuck doch in eigentümlichem Kontrast zur wandhaft-massiven Architektur der Querhausfassade. In ihr klingt noch die ganze Wucht der staufisch-spätromanischen Bautradition nach, die das Elsass so sehr geprägt hat. Merkwürdig ist auch das aus zwei heterogenen Partien bestehende Tympanon, das sich in ein rundbogiges unteres Register und ein sichelförmiges oberes Register teilt. Diese seltsame Disposition verleitete selbst Kenner wie Alfred Woltmann zur Hypothese, es handele sich bei dem unteren Teil, ähnlich wie beim Annenportal von Notre-Dame in Paris[1], um ein wiederverwendetes älteres Baustück.[2]

Das Portal war Teil eines ehrgeizigen Neubauprojekts, das wohl in Zusammenhang mit der Erhebung der Colmarer Pfarrkirche zum Kollegiatstift im Jahre 1234 stand.[3] St. Martin war die Hauptpfarrkirche der aufstrebenden Stadt, die ihr dynamisches Wachstum und ihren beträchtlichen Wohlstand der verkehrsgünstigen Lage und nicht zuletzt dem Weinhandel verdankte. Sie entwickelte sich im Laufe des 13. Jahrhunderts zu einer weitgehend autonom agierenden Reichsstadt, die sich 1254 dem rheinischen Städtebund anschloss und 1354 zu den Gründungsmitgliedern der elsässischen Dekapolis zählte.[4] Die Patronatsrechte von St. Martin lagen hingegen nicht beim Rat der Stadt, sondern beim Kloster Münster im nahen Gregoriental, wie der zuständige Diözesanbischof in Basel 1237 anlässlich der Bestätigung der Statuten des neuen Stifts nochmals ausdrücklich festhielt.[5]

1 Vgl. Stephan Albrecht, Portale als Spolien, Spolien als Portale, in: Hans-Rudolf Meier und Dorothea Schwinn-Schürmann (Hrsg.), Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters, Basel 2002, S. 114–127; Zur Baugeschichte des Annenportals zuletzt Dany Sandron, Observations sur la structure et la sculpture des portails de la façade, in: Dossier Notre-Dame, Monumental, Paris 2000, S. 10–19; Jacques Thirion, Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, in: Cahiers de la Rotonde 22 (2000), S. 5–13 sowie Dany Sandron, Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XIIe–XIVe siècle), Paris 2021, S. 23–36.

2 Alfred Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß, Leipzig 1876, S. 171–172.

3 François Auguste Goehlinger, Histoire du chapitre de l'église collégiale Saint-Martin de Colmar, Colmar 1951; Medard Barth, Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter, Bd. 1 (Archives de l'église d'Alsace 27), Strasbourg 1960, S. 222–228.

4 Eugen Waldner, Geschichte der Stadt Colmar (Städte und Burgen in Elsaß-Lothringen 7), Straßburg 1905; Paul W. Finsterwalder, Colmarer Stadtrechte (Oberrheinische Stadtrechte, 3. Abt. Els. Rechte, 3.1), Heidelberg 1938; Georges Livet (Hrsg.), Histoire de Colmar, Toulouse 1983. Einen interessanten Einblick in die Dynamik der politischen Entwicklung, die geprägt war vom Konflikt zwischen den Habsburgern und den Bischöfen von Straßburg um die landesherrlichen Rechte im Elsass, bietet Christopher Schmidberger, Städtische Führungsgruppen im Konflikt. Zur Struktur und Funktion persönlicher Beziehungen in Colmar im 13. und 14. Jahrhundert, Stuttgart 2015.

5 Barth 1960, wie Anm. 3, S. 225.

Abb. 1: Colmar, St. Martin. Portal des Südquerhauses, um 1260

Abb. 2: Colmar, St. Martin. Tympanon des südlichen Querhausportals

Am Anfang des Neubaus stand, wie üblich, die Errichtung eines neuen, gegenüber dem einfachen Rechteckchor des Vorgängerbaus deutlich vergrößerten Chores, der mit einer halbrunden Apsis schloss.[6] Dieser monumentale Baukörper, der nach Ausweis der massiven Fundamente wohl über ein Gewölbe verfügte, wurde nach 1350 durch den heute noch bestehenden parlerzeitlichen Chor ersetzt. Was von ihm jedoch noch erhalten ist, sind die massiven, den Choreingang flankierenden Gliederpfeiler im Osten der Vierung bis knapp unterhalb der Kapitellzone. Sie sind wie die östlichen Querhausmauern, die sogar noch Teile des Vorgängerbaus wiederverwenden, in der ersten Phase des Neubaus zwischen etwa 1235 und 1250 entstanden. Darauf deuten auch die Formen der Sockel hin, welche sich sehr gut mit nur wenig älteren Pendants in St. Leodegar in Gebweiler (um 1200), in der Liebfrauenkirche von Rufach (um 1210) oder in der ehemaligen Abteikirche in Maursmünster (um 1235) vergleichen lassen.[7] Bereits zu dieser Zeit war vorgesehen, das Querhaus mit Kreuzrippen einzuwölben, worauf die angelegten Wandvorlagen in den Querhausecken hindeuten. Trotzdem muss das Neubauprojekt in Colmar als zwar ehrgeizig, stilistisch aber zunächst eher konservativ bezeichnet werden. Allerdings war am Oberrhein der gotische Stil um 1240 noch keineswegs verbreitet. Zahlreiche Kirchen im romanischen Stil waren noch im Bau oder gerade erst fertiggestellt worden. Nur am Straßburger Münsterbau war damals bereits der Wechsel zum gotischen Stil vollzogen worden.[8] Auch in Schlettstadt war mit der Pfarrkirche St. Georg seit kurzem ein gotisches Bauwerk im Werden begriffen, wohingegen am Freiburger Münster sich die Steinmetzen erst langsam an das neue Bauen gewöhnen mussten.[9] An Skulpturenschmuck, wie ihn die französischen Kirchen der Gotik besaßen, war außerhalb von Straßburg noch nicht zu denken.

6 Zur Baugeschichte von St. Martin vgl. Peter Anstett, Das Martinsmünster zu Colmar, Berlin 1966; Roland Recht, L'Alsace gothique de 1300 à 1365, Colmar 1974, S. 198–206; Gilbert Meyer, La genèse de la collégiale Saint-Martin de Colmar révélée par l'archéologie, in: Sites et Monuments 86 (1979), S. 31–42; Gilbert Meyer und Bertrand Monnet, La collégiale Saint-Martin de Colmar, in: Congrès Archéologique de France 136 (1982), S. 3–51; Jean-Philippe Meyer, L'église romane Saint-Martin d'après les fouilles archéologiques, in: Saint-Martin, la cathédrale des Colmariens (Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar 1017–2018), Colmar 2018, S. 13–41; Marc Carel Schurr, L'ancienne collégiale de Colmar. L'église gothique, ebd., S. 43–60.
7 Anstett 1966, wie Anm. 6, S. 21; Jean-Philippe Meyer, Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIIIe siècle, Strasbourg 2003, passim, insbes. S. 338–339.
8 Jean-Philippe Meyer und Brigitte Kurmann-Schwarz, La cathédrale de Strasbourg. Choeur et transept, Strasbourg 2010; Sabine Bengel, Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt, Petersberg 2011; Ilona Katarina Dudzinski, La (r)évolution gothique? Neue Ergebnisse der Historischen Bauforschung zum Südquerhaus des Straßburger Münsters, in: In situ 11 (2019), S. 23–40.
9 Camille Demange, Le développement de l'architecture gothique à Saint-Georges de Séléstat au XIIIe siècle, MS, Diss. Univ. Strasbourg 2021; Friedrich Kobler, Das Freiburger Münster. Die Baugeschichte, in: Heiko Haumann u. Hans Schadek (Hrsg.), Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 343–359; Wilhelm Schlink, Les rapports entre Strasbourg et Fribourg dans le domaine de l'architecture gothique, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 25 (2002), S. 135–150.

Abb. 3: Colmar, St. Martin. Rechte Archivolten des südlichen Querhausportals

Abb. 4: Colmar, St. Martin. Archivoltenfigur des Architekten, „Maistres Humbret“

Man kann sich also gut vorstellen, welche Sensation das Portal in der Südfassade des Querhauses von St. Martin bei den Zeitgenossen hervorgerufen hat (Abb. 1, 2, 3). Es ist das Werk eines Meisters, der sich in Gestalt einer der Archivoltenfiguren mit zwei Attributen seines Metiers, Richtscheit und Reißbrett, verewigt hat. Die eingehauene Inschrift überliefert uns sogar seinen Namen: „Maistres Humbret“ (Abb. 4). Ob sich dahinter ein Künstler französischer oder deutscher Muttersprache verbirgt, ob der Name also zu Humbrecht oder eher zu Humbert ausgedeutet werden sollte, erscheint müßig. Dass die Frage die Gelehrten von Louis Schneegans über Franz Xaver Kraus und Ernst Polaczek bis hin zu Peter Anstett so sehr umgetrieben hat, wird erst vor dem Hintergrund des politischen Diskurses um die Identitäten und Grenzen der Nationalstaaten des 19. und 20. Jahrhunderts verständlich.[10]

Was sich zur Zeit Meister Humbrets am Bau von St. Martin zugetragen hat, entspricht in verblüffender Weise den Vorgängen bei der Errichtung des Südportals des Straßburger Münsters rund dreißig Jahre zuvor. Auch hier manifestierte sich der Übergang zur Gotik zuerst im Skulpturenschmuck des Südportals. Zu Recht gelten die fein gearbeiteten und souverän komponierten Reliefs von Marientod und Marienkrönung in Straßburg als Hauptwerke des antikisierenden Stils, der ausgehend von Chartres und Laon die erste Blütezeit der gotischen Skulptur bestimmte. Nachdem lange Zeit Unklarheit über die baulichen Zusammenhänge an dem Straßburger Doppelportal herrschten, gelang jüngst der Nachweis, dass die Tympana zeitgleich mit der sie umgebenden Architektur entstanden sind.[11] Dabei zeigte sich, dass der Stilwandel nicht auf einen Werkstattwechsel zurückzuführen ist, sondern dass vielmehr neue Kräfte in den laufenden Baubetrieb integriert wurden. Die von diesen mitgebrachten neuen Ideen haben zu raffinierten Anpassungen verschiedener Architekturelemente vor und nach dem Versatz geführt. Man sollte also nicht von einem stilistischen Bruch sprechen, sondern vielmehr von einer behutsamen Aktualisierung eines bestehenden Projekts, die aber dennoch zu einem künstlerisch spektakulären Resultat führte.

10 Vgl. Louis Schneegans, Statuette de Maître Humbert, architecte de Saint-Martin de Colmar, in: Revue d’Alsace 3 (1852), S. 270–280; Franz Xaver Kraus, Kunst und Alterthum im Ober-Elsaß (Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen 2), Straßburg 1884, S. 232–234; Sebastian Hausmann und Ernst Polaczek, Denkmäler der Baukunst im Elsaß, Straßburg 1906, Textband, S. 54–56; Anstett 1966, wie Anm. 6, S. 26.

11 Dudzinski 2019, wie Anm. 8.

Nicht anders verhielt es sich beim Bau des Südportales von St. Martin. Ganz offensichtlich fertigte Meister Humbret zunächst ein rundbogiges Tympanon, welches zweifellos für ein typisch spätromanisches Stufenportal vorgesehen war (Abb. 2).[12] In Form und Aufbau hätte dieses den Straßburger Querhausportalen oder auch dem Hauptportal von St. Leodegar in Gebweiler ähnlich gesehen.[13] Im Zentrum des rundbogigen Tympanons stellte der Bildhauer nicht den Titelheiligen, sondern den heiligen Nikolaus dar, was eine Datierung um 1260 nahelegt. Im Jahre 1259 wurde nämlich der Nikolausaltar gestiftet, welcher sich im südlichen Querhausarm befand. Die Begeisterung für das fein gearbeitete Werkstück war offensichtlich groß und weckte bei den Auftraggebern die Lust auf mehr Bildwerke, noch bevor das Tympanon versetzt war. Meister Humbret entschied sich nun dafür, das Tympanon nach oben spitzbogig zu erweitern. Dies gestattete, dem Tympanon ein sichelförmiges oberes Register hinzuzufügen, in dem eine Darstellung des Jüngsten Gerichts Platz fand. Auch wurden die jetzt wesentlich größeren Archivolten mit reichem vegetabilem und figürlichem Schmuck versehen.

Um die Fläche maximal zu vergrößern, legte der Meister zudem die Portalöffnung etwas breiter an als ursprünglich vorgesehen. Zu diesem Zweck wollte er die gesamte Breite des Blocks nutzen, aus dem er das runde Bogenfeld gearbeitet hatte, so dass die Kanten gerade noch auf den Konsolen über den Türpfosten aufliegen (Abb. 1, 2). Da der Überstand auf der rechten Seite aber größer war als auf der linken, rückte das Bogenfeld nun leicht aus der Mitte. Spätestens beim Versatz der Archivolten realisierte man, dass diese Achsverschiebung ein Problem nach sich zieht, weil die Scheitelpunkte von Tympanon und Portalöffnung nicht mehr übereinander liegen. Man löste das Problem mit viel Mörtel und einem Skulpturenfragment, das man wohl zur Stabilisierung bis zum Abbinden des Mörtels in den Spalt setzte. Diese kleine handwerkliche Unsauberkeit erscheint so als lebendiger Reflex eines kreativen Prozesses und macht uns zu Zeugen eines evolutionären Stilwandels in längst vergangenen Zeiten.

Reizvoll ist aber auch die ikonographische Entschlüsselung der ungewöhnlich reich mit Text versehenen Darstellungen. Gängigen Mustern folgt nur die auf drei Werkstücke verteilte Darstellung des Jüngsten Gerichts im oberen Register des Tympanons (Abb. 2). In der Mitte sieht man den thronenden Christus als Heiland, umgeben von Engeln mit den Werkzeugen der Passion und Posaunen. In den beiden Seitenstücken sind zur Rechten Christi die Erlösten zu sehen, zu seiner Linken die Auferstehung und der Höllensturz der Verdammten. Dazu passen – wenngleich ihre Aufstellung keiner erkennbaren Systematik folgt – die Figuren in den Archivolten, wo sich musizierende Könige und Kleriker, aber auch der Baumeister, eine Sibylle und ein Janusköpfiger um die von Engeln begleitete Christusfigur im Scheitel scharen (Abb. 1, 3).

Die Ikonographie des rundbogigen Teils ist weniger geläufig. In der Mitte steht, dem Betrachter frontal zugewandt und wie eingespannt zwischen zwei schlanken Säulchen, die Figur des heiligen Nikolaus (Abb. 2, 5). Als Bischof von Myra ist er mit Mitra, Krummstab und liturgischen Gewändern bekleidet. Zu seiner Rechten sind drei junge Frauen dargestellt, und links unten im Eck, quasi zu Füßen der drei Frauen, sitzt ein alter Mann. Er blickt in einer Mischung aus Verzweiflung und Erstaunen auf den Bischof, der gerade dabei ist, den drei hocherfreuten Damen drei Batzen Goldes zu reichen. Zur Linken des Heiligen sind drei junge Männer mit schweren, über die Schulter gehängten Taschen zu sehen. Auf den Randleisten des Bogenfelds ist folgende gemeißelte Inschrift zu lesen:

+ DAT · CULTOR · TRINI · TRIA · TRIS · UT · DET · [?] · TRINI · FAMA · FAMES · SCORT UT · CEDANT · CELITUS · ORTUS · AUREA · VIRGINIBUS · DAT · TRIA · DONA · TRIBUS · ERIPIS · NOS · MORTI · INCOLAE · NECISQUE · COHORTI +

Es handelt sich hier um leoninische Hexameter, welche die Szene auf Lateinisch kommentieren[14]:

Dat cultor trini tria tris, ut det tria trini
Fama fames scortus ut cedant celitus ortus
Aurea virginibus dat tria dona tribus
Eripis nos morti incolae necisque cohorti

Frei übersetzt bedeutet dies „Es gibt der Erzieher der Dreien (jungen Männer) den Dreien (Jungfrauen) drei Stücke Gold, damit der dem Himmel entsprossene (Heiland) ihnen die drei Übel des schlechten Rufs, der Armut und der Unzucht erspare. Du gibst drei goldene Geschenke den drei Jungfrauen, Du entreißt uns des Todes durch die Sünde wie auch des leiblichen Todes!“[15]

Damit ist klar, dass sich die dargestellte Szene auf die in der *Legenda Aurea* ausführlich geschilderte Mitgiftspende des heiligen Nikolaus bezieht. Mit dem Gold konnten die drei Jungfrauen verheiratet werden und der Vater musste sie nicht der drohenden Prostitution überlassen. Die Darstellung der drei jungen Männer, die logischerweise als die Heiratskandidaten erscheinen, spielt vielleicht zugleich auf die Auferweckung der drei von einem Gastwirt aus Habgier getöteten Scholaren durch den heiligen Nikolaus an. Die schweren Taschen, welche zwei der drei jungen Männer tragen, wecken jedenfalls Assoziationen an die im 12. Jahrhundert in Nordfrankreich entstandene Legende.[16]

Auf dem unteren Rand des Bogenfelds sind schließlich die Namen dreier Personen eingeschlagen: Nicolaus, Utecha und Cunradus. Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um die Stifter, was auch die Wahl des Themas erklären würde. Nikolaus wäre dann der Namenspatron eines der Stifter gewesen.

12 Angesichts der weiter unten besprochenen, merklich höheren künstlerischen Qualität der Nikolausfigur im Zentrum möchte man meinen, dass der Meister zumindest die Detaillierung der Nebenfiguren einem Mitarbeiter überlassen hat. Dasselbe gilt für die im Folgenden beschriebene Erweiterung des Tympanons.

13 Als ein Echo dieser ursprünglichen Planung ist auch die Anlage der Portalgewände zu verstehen. Als Stufenportal mit eingestellten Säulen entspricht es, wie das Westportal des Basler Münsters, noch ganz der romanischen Tradition, obwohl alle Detailformen der entwickelten Gotik angehören (vgl. dazu auch Schurr 2018, wie Anm. 6).

14 Die Transkription nach Theodor Vulpinus (Theodor Renaud), Die Inschrift am St. Nikolausportal von St. Martin in Colmar, Straßburg 1902.

15 Zu den Möglichkeiten der Übersetzung und zur Korrektur der Transkription durch Kraus 1884, wie Anm. 10, vgl. Vulpinus 1902, wie Anm. 14.

16 Karl Meisen, Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande, Düsseldorf 1931, Neuauflage Mainz 1981.

Abb. 5: Colmar, St. Martin. Heiliger Nikolaus vom Tympanon des südlichen Querhausportals

Abb. 6: Heiliger Johannes vom ehemaligen Lettner des Straßburger Münsters, um 1260

Doch nicht nur ikonographisch sind die Skulpturen des Colmarer Südportals von Interesse. Sie stellen am Oberrhein auch ein wichtiges stilistisches Bindeglied dar zwischen den zu Recht berühmten Werken des antikisierenden Stils am Südquerhaus des Straßburger Münsters und den Figuren der Westportale der unterelsässischen Bischofskirche. Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden, eröffneten die Gewändefiguren der Straßburger Westfassade mit ihren fast volumenlosen Körpern und den tief zerklüfteten Gewändern ein neues Kapitel der Stilgeschichte, welches weit in das 14. Jahrhundert hineinreichen sollte.[17]

Die Colmarer Figuren zählen weder zu der einen noch zu der anderen Gruppe. Sie finden ihre stilistischen Voraussetzungen in der französischen Skulptur der Mitte des mittleren 13. Jahrhunderts, als der antikisierende Stil durch den hochgotischen *style propre-ment gothique* abgelöst war.[18] Die Figuren zeigten nun Gesichter mit individuellen Zügen und modischer Haar- und Barttracht, und die kleinteilig plissierten, aus scheinbar hauchdünnen Stoffen bestehenden Gewänder des antikisierenden Stils waren üppigen Kleidungsstücken gewichen, die sich in großzügigen Faltenbahnen um die Körper legten. Im Gegensatz zu den fast körperlosen Figuren der Straßburger Westfassade blieb aber zunächst eine recht harmonische Balance zwischen Körper und Gewand gewahrt, wie das die stilistisch tonangebenden Reimser und Pariser Skulpturen der 1250er und 1260er Jahre sehr deutlich zeigen.[19]

17 Zur Stilgeschichte nach wie vor maßgeblich: Otto Schmitt, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert, in: Städel-Jahrbuch 2 (1922), S. 109–144; Ders., Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt a. M. 1924; Hans Jantzen, Das Münster zu Straßburg, Burg b. Magdeburg 1933.

18 Den besten Überblick bietet nach wie vor Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970.

19 Sauerländer 1970, wie Anm. 18; Peter Kurmann, La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails; étude archéologique et stylistique, 2 Bände, Paris 1987; Richard Hamann-Mac Lean, Die Kathedrale von Reims, 2.4: Die Skulpturen, Textband, hrsg. von Peter Cornelius Claussen und Martina Sünder-Gass, Stuttgart 2008.

20 Hans Reinhard, Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises, in: Bulletin de la cathédrale de Strasbourg 6 (1951), S. 18–28; Peter Kurmann, Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et la filiation rémoise de ses statues, in: Bulletin de la cathédrale de Strasbourg 25 (2002), S. 83–102.

Das Streben nach dieser Balance kennzeichnet grundsätzlich auch die Figuren Meister Humbrets. Dies lässt ein Blick auf die Figuren des Jüngsten Gerichts oder die drei Jungfrauen im Tympanon unschwer erkennen (Abb. 2). Dennoch drängen die in die Fläche gespannten Draperien der Suckenie der Jungfrau zur Rechten des Bischofs oder dessen fast wie ein zwischen den beiden Säulen aufgespannter Vorhang wirkende Kasel die Körper der Protagonisten deutlich in den Hintergrund. Die Gewandung wird also gegenüber der Darstellung der Körper vorrangig behandelt, was in einem gewissen Gegensatz zu der doch recht trockenen Wiedergabe der Faltenwürfe steht. Sie erscheinen seltsam steif, bisweilen wie erstarrt und ziehen in schroffen, geraden Linien über die Figuren hinweg. Darin sind sie, genau wie in ihrer Flächigkeit, denkbar weit entfernt von der Reimser Skulptur, aber auch von der des ehemaligen Lettners des Straßburger Münsters.[20] Dessen Bildwerke wurden von einem Trupp in Reims geschulter Kräfte geschaffen und stellen die einzigen Beispiele dieser Stilstufe innerhalb der Skulptur des Straßburger Münsters dar (Abb. 6). Sie wurden daher von Wolfgang Kleiminger, der sich bislang als einziger intensiver mit der Stilistik der Skulpturen des Martinsmünsters auseinandergesetzt hat, zum Vergleich herangezogen und als vorbildlich für die Colmarer Bildwerke erklärt.[21] Aus Kleimingers Bestreben heraus, das Elsass als homogene, um Straßburg als Zentrum gruppierte Kunstlandschaft darzustellen, ist das verständlich. Doch könnte, bei allen grundsätzlichen Übereinstimmungen des Zeitstils, der Gegensatz in der Detailbehandlung zwischen den Figuren Meister Humbrets und denen des Straßburger Lettners nicht größer sein (Abb. 2, 5, 6). Kein Weg führt von den steifen, fast hartbrüchigen Gewändern der Colmarer Figuren zu den weich fließenden, voluminösen und in elastischen Schwüngen drapierten Faltenwürfen der Straßburger Lettnerfiguren. Auch finden sich dort keine Ansätze zu der Flächigkeit des Colmarer Reliefs, die nicht nur dem Unterschied in der Technik geschuldet ist. Deutlich verschieden sind zudem die Kopftypen, die nur bei den Straßburger Lettnerfiguren eindeutig nach Reims verweisen. Der eiförmig ovale Kopf des Johannes mit seinen sanft gerundeten Wangen, den weich, aber plastisch herausmodellierten Brauenbögen und den deutlich geöffneten, elegant geschwungenen Augenlidern liefert dafür das vielleicht beste Beispiel.

Unter den Colmarer Figuren ist die des Nikolaus im Tympanon diejenige, welche mit der größten Sorgfalt gearbeitet ist (Abb. 5). Sie ist mit Sicherheit als eigenhändiges Werk von Meister Humbret anzusehen, während die übrigen Figuren des rundbogigen Tympanons in ihren Gesichtern vereinfacht und summarischer wiedergegeben sind (Abb. 2, 5). Vermutlich hat sie der Meister durch einen Mitarbeiter ausführen lassen. In den wesentlich flacheren Reliefs des oberen Tympanonregisters betrifft die Tendenz zur Vereinfachung auch noch die Gewandbildungen, so dass man hier an die Ausführung im Ganzen durch einen Gesellen denken mag (Abb. 2). Auch wenn das Colmarer Portal insgesamt nicht die künstlerische Qualität beispielsweise der Straßburger Lettnerfiguren erreicht, so zeugt doch gerade der Kopf des Nikolaus von den beträchtlichen Fähigkeiten Meister Humbrets als Bildhauer (Abb. 5). Mit seiner breiten Stirn und der markanten Form des Schädels strahlt das Antlitz des Bischofs Energie, Kraft und Würde aus. Die flach gebogenen Brauen und die mit einem kräftigen Hieb des Meißels aus dem Stein gehauenen, fast parallel angelegten Lider geben dem Blick des Heiligen Festigkeit und sogar eine gewisse Schärfe. Dennoch kräuselt sich der fein geschnittene Mund zu einem sanften Lächeln, welches ein Echo findet im gepflegten, sanft gewellten Bart des Bischofs und seinen fast jugendlich gelockten Haaren. Einmal mehr ist hier der Unterschied zu den beiden noch erhaltenen bärtigen Aposteln vom Straßburger Lettner mit ihrer virilen, aber großzügiger wiedergegebenen Lockenpracht und den länglichen, hageren Gesichtern denkbar groß.[22]

21 Wolfgang Kleiminger, Die Plastik im Elsaß 1260–1360, Freiburg i. Br. 1939, S. 2–23, insbes. S. 2–6.
22 Abbildungen bei Schmitt 1924, wie Anm. 15.

Abb. 7: Trier, Liebfrauenkirche. Tympanon des Nordportals

Abb. 8: Trier, Liebfrauenkirche. Tympanon des Westportals: Darbringung im Tempel

Abb. 9: Trier, Liebfrauenkirche. Tympanon des Westportals: Heilige Drei Könige

Ebenso wenig lassen sich engere stilistische Beziehungen zu den Skulpturen der Hauptportale des Freiburger und des Basler Münsters herstellen, die zudem auch zeitlich eher nach dem Nikolausportal in Colmar einzuordnen sind.[23] Um mögliche Vorbilder zu finden, gilt es also den Blick etwas weiter schweifen zu lassen. Unter den burgundischen Skulpturen der Zeit lassen sich am ehesten Parallelen zum Nordportal der ehemaligen Prioratskirche von Saint-Thibault feststellen.[24] Von der Gesichtsbildung her erinnert der Erzbischof im linken Portalgewände ein wenig an den Colmarer Nikolaus, doch ist die Gewandbehandlung bei allen Figuren dort von ganz anderer Natur. Wie an praktisch allen burgundischen Ensembles der Zeit sind die Gewänder mit üppigen, eher weichen Faltenwürfen geschmückt. Oft erscheinen sie wie eine Nummer zu groß, wodurch sich einzelne Partien von den Körpern lösen und zu einem Eigenleben gelangen. Hier lässt sich vielleicht am ehesten eine Verbindung zu Meister Humbret und den vorhangartig sich ablösenden Gewändern des Bischofs und der Jungfrauen herstellen. Dies gilt jedoch nicht im Geringsten für die Tendenz zur Erstarrung und die auffallende Gradlinigkeit der Faltenwürfe im Colmarer Tympanon.

23 Dazu zuletzt mit ausführlicher Diskussion des Forschungsstands Achim Hubel, Das Hauptportal – zwei Meister, zwei Stile und die Frage nach den Werkstätten, in: Hans-Rudolf Meier und Dorothea Schwinn-Schürmann (Hrsg.), Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters, Basel 2011, S. 109–120. Wenngleich die Skulpturen am Südportal des Martinsmünster keine Verbindung zum Basler Münster erkennen lassen, bleiben doch Bezüge im Bereich der Architektur (vgl. Schurr 2018, wie Anm. 6). Dies gilt auch für die Teile des romanischen Baus und ist angesichts der Zugehörigkeit Colmars zum Basler Bistum keine Überraschung.

24 Denise Borlée, La sculpture figurée du XIIIe siècle en Bourgogne, Strasbourg 2011, S. 179–206, die besprochene Gewändefigur dort Abb. 163.

Eine viel größere Verwandtschaft weisen die Colmarer Skulpturen interessanterweise mit dem Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche auf (Abb. 7–10). Auch wenn die Faltenzüge der Figuren im Tympanon des Nordportals noch etwas klassischer und nicht ganz so schroff und hart erscheinen, ist doch dieselbe Tendenz zur scharfgratigen Erstarrung festzustellen (Abb. 2, 7).[25] Und der Gegensatz zwischen den solcherart gebildeten Gewändern und dem fein ziselierten, detailreich gearbeiteten Gesicht, der den Colmarer Nikolaus kennzeichnet, lässt sich an vielen Figuren des Trierer Westportals ganz ähnlich feststellen (Abb. 8–10). Generell liegt der größte Unterschied in der flächigeren Anlage der Gewandfalten in Colmar, die sicherlich auch dem Unterschied in der Tiefe der Reliefs geschuldet sind, aber wohl auch dem zur Abstraktion und Vereinfachung neigenden künstlerischen Temperament Meister Humbrets zuzuschreiben sind. So gibt es unter den Päpsten in den Trierer Archivolten einige, die dem Bischofsheiligen in Colmar zum Teil verblüffend ähneln, bis hin zur Machart von Attributen wie den Krummstäben (Abb. 10).[26] An das Colmarer Südportal erinnern auch die ganz ähnlichen Kopfbedeckungen der Kleriker und die Serie der Könige in den Trierer Archivolten. Dass diese, wie ihre Pendants in Colmar, als gekrönte Musiker mit den verschiedensten, verblüffend genau wiedergegebenen Instrumenten dargestellt sind, stellt eine weitere bemerkenswerte Parallele dar (Abb. 3, 10).[27]

Leider wurden die Trierer Archivoltenfiguren im 19. Jahrhundert zu stark überarbeitet, als dass man sie zum stilistischen Vergleich der Gesichtsbildung heranziehen sollte. Ähnlich markante, einem kantigen, breiten Schädel eingeschriebene Züge, wie sie der heilige Nikolaus in Colmar zeigt, finden sich aber auch im besser erhaltenen Bogenfeld des Trierer Westportals (Abb. 5, 8, 9). Vergleicht man beispielsweise die Köpfe von Simeon oder Josef in Trier mit dem Colmarer Nikolaus, so meint man in dieselben waagrecht liegenden, mandelförmigen Augen mit deutlich markierten Lidfalten zu blicken. Auch die in flachem Bogen gespannten Brauen und die scharf konturierten, leicht gespitzten Münder mit ihren in gerader Linie nach oben gezogenen Winkeln ähneln sich sehr. Selbst der fein ziselierte Bart und das in zierlichen Löckchen unter der Kopfbedeckung hervorquellende Haupthaar des Colmarer Nikolaus findet eine Entsprechung beim Josef des Trierer Tympanons. Man könnte zum Vergleich auch noch den mittleren der Heiligen Drei Könige im selben Bogenfeld anführen, oder sogar auf die ausdrucksvolle, heute in Berlin konservierte Monumentalfigur des sogenannten Propheten Jesaia verweisen.[28]

War also der Meister Humbret etwa vom Moseltal an den Oberrhein gewandert?

Einen weiteren Hinweis in diese Richtung liefert jedenfalls sein architektonisches Werk. Unter der Ägide Meister Humbrets erfolgte beim Bau des Martinsmünsters die Hinwendung zur entwickelten Gotik. Er vollendete das Querhaus, indem er der Fassade in ihren oberen Partien ein moderneres, gotisches Gepräge gab, und bestimmte den Wandaufriss des Langhauses. Hier, im Inneren von St. Martin erinnert, einmal mehr, kaum etwas an das Straßburger Münster. Der zweizonige Wandaufriss ist geprägt von den massiven kantonierten Pfeilern, deren zum Schiff hin weisende Vorlagen als kräftige Halbsäulen bis in die Gewölbezone hineinreichen und dem Raum eine rhythmische Struktur verleihen (Abb. 11). Durch die weit hinaufgerückten Obergadenfenster treten die ungegliederten Wandflächen in deutlichen Kontrast zu den tiefen, reich profilierten Arkadenlaibungen, die den Blick des Betrachters wieder zurück zu den kräftigen, kantonierten Pfeilern führen.

25 Die Datierung der Trierer Skulptur ist bislang nicht befriedigend geklärt (zur Datierung der Architektur vgl. Nicola Borger-Keweloh, Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte, Trier 1986; Marc Carel Schurr, The Liebfrauenkirche in Trier – Form and Meaning at the Dawn of Gothic Architecture in the Holy Roman Empire, in: Zoe Opačić und Achim Timmermann (Hrsg.), Architecture, Liturgy and Identity. Liber amicorum Paul Crossley, Bd. 1, Turnhout 2011, S. 111–122. Zu Stil und Datierung der Trierer Skulptur vgl. Hans Werner von Oppen, Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche, Diss. phil., Berlin 1933; Hermann Bunjes, Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete 12 (1937), S. 180–226; Ewald M. Vetter und Wolfger A. Bulst, Das Figurenprogramm am Westportal der Liebfrauenkirche in Trier, in: Ruperto Carola. Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg 20 (1968), S. 123–131 sowie zuletzt Andreas Waschbüsch, Ut possit ab omnibus videri? Die Skulpturenensembles von Nord- und Westportal und ihre Rezeptionsbedingungen, in: Andreas Tacke und Stefan Heinz (Hrsg.), Liebfrauen in Trier, Petersberg 2016, S. 238–253; Jochen Staebel, Ein Portal im Wandel. Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte des Westportals der Liebfrauenkirche in Trier und Überlegungen zu dessen Rekonstruktion, ebd., S. 255–269). Im Lichte der von Bunjes 1937 vorgetragenen Argumente erscheint das Nordportal als das ältere der beiden Figurenportale. Ob es aber tatsächlich vor 1243 entstanden ist und ob das Tympanon des Westportals, wie Bunjes meinte, gleichzeitig mit dem inneren Portalbogen und damit um 1243 anzusetzen ist, kann nur eine detaillierte bauforscherische Analyse der konstruktiven Zusammenhänge klären. Die von Oppen 1933 und Bunjes 1937 angeführten stilistischen Argumente haben durch die in der jüngeren Forschung veränderten Datierungen der französischen Vergleichsbeispiele an Schlagkraft verloren und stehen teilweise im Widerspruch zu diesen. Vgl. auch Andreas Waschbüsch, Kunstlandschaft und Diözesanstil? Modelle zur Beschreibung des künstlerischen Austauschs am Beispiel lothringischer Portale des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Claudia Rückert und Jochen Staebel (Hrsg.), Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien, Frankfurt a. M. 2010, S. 99–115. Die im vorliegenden Artikel aufgezeigten Bezüge sprechen eher dafür, dass ein Großteil des Skulpturenschmucks der Trierer Westfassade erst nach der Wiederaufnahme der Bauarbeiten 1243 entstanden ist.

26 Nach Borger-Keweloh 1986, wie Anm. 25, S. 194, sind die rechten Archivolten im Zweiten Weltkrieg unversehrt geblieben. Dennoch sind wohl nur zwei der Engelsfiguren noch komplett im Originalzustand erhalten (vgl. Bunjes 1937, wie Anm. 25). Eine detaillierte Untersuchung des Erhaltungszustands der Archivolten steht noch aus.

27 Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der retrospektiven Konzeption der Portalarchitektur sowohl am Colmarer Südportal als auch an Liebfrauen. Alle Portale in Trier besitzen, trotz der gotischen Stilistik der Einzelformen, rundbogige Tympana und, an Ost- und Nordportal, Stufengewände mit eingestellten Säulchen. An Trier erinnert in Colmar auch die Vorliebe für vegetabiles Dekor in den Archivolten. Dass in Colmar nur die äußerste Archivolte, im Grunde ein Überfangbogen, mit Figuren besetzt ist, während die inneren drei Bogenläufe mit fein gearbeitetem, naturalistischem Blattwerk besetzt sind, ist ungewöhnlich. Vergleichbares findet sich in der Region nur am Westportal des Basler Münsters, das zeitlich aber etwas später anzusetzen ist. Selbst in Frankreich gibt es zu dieser Zeit kaum Vergleichbares, wohingegen an der Trierer Liebfrauenkirche das Bogenfeld des Nordportals, ähnlich wie in Colmar, mit laubgeschmückten Archivolten umrahmt ist.

28 Bunjes 1937, wie Anm. 25, S. 194–195.

Abb. 10: Trier, Liebfrauenkirche. Rechte Archivolten des Westportals

Abb. 11: Colmar, St. Martin. Inneres, 1260-1310

Mag die Zweizonigkeit vielleicht noch an das benachbarte Freiburger Münster erinnern, finden sich dort aber keine analogen Pfeilerbildungen. Überall am Oberrhein, ob in Basel, Freiburg oder Straßburg, dominiert zu dieser Zeit der in filigrane Dienstbündel zerlegte Gliederpfeiler. Im lothringischen Raum herrscht dagegen, ganz in Übereinstimmung mit dem Reimser Vorbild, der kantonierte Pfeiler vor. In der Kathedrale von Toul, am westlichsten Punkt der Mosel gelegen, finden wir sogar dieselbe Gesamtkonzeption wie in Colmar. Auch hier hat der Baumeister einen zweizonigen Wandaufriss mit kantonierten Pfeilern kombiniert und deren innere Vorlagen ohne Unterbrechung durch Kapitelle über die Hochschiffwand hinweg bis in die Gewölbe fortgeführt. Lothringischen Ursprungs sind in Colmar schließlich auch die ondulierenden Querschnitte der Wandvorlagen in den westlichen Seitenschiffsjochen[29]. Solche ondulierenden Dienstbündel, bei denen die Rundungen der einzelnen Dienste ohne Bruch in ebenfalls gerundete Kehlen übergehen, findet man einmal mehr in Toul und in Trier, nicht aber im Straßburger Münster und den von ihm abhängigen Bauten der Region.

Selbst in so scheinbar klar umrissenen Kulturlandschaften wie dem Elsass gibt es offenbar keine totale Homogenität in den Erscheinungsformen von Architektur und Skulptur. Im Lichte der Stilanalyse erscheint das Werk Meister Humbrets in Colmar vielmehr als ein Paradebeispiel für die gegenseitige Durchdringung und Befruchtung der Kulturlandschaften im Herzen Europas und für den lebendigen künstlerischen Austausch zur Zeit der Gotik entlang von Mosel und Rhein.[30]

29 Schurr 2018, wie Anm. 6, S. 51. Zu den ondulierenden Querschnitten in Trier vgl. Marc Carel Schurr, Möglichkeiten und Grenzen der Formanalyse (bei Liebfrauen), in: Tacke/Heinz 2016, wie Anm. 25, S. 41–50.

30 Zum Begriff der Kulturlandschaft in der Vorstellung des Autors vgl. Marc Carel Schurr, Die stilgeschichtliche Verortung der spätgotischen Architektur des Mittelrheins – ein Problem der Stilgeschichte?, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner (Hrsg.), Kunsttransfer und Formgenese, Berlin 2019, S. 49–60.

VIELFALT. EXPERIMENT. INNOVATION.

ÜBER DIE VORHALLENPORTALE DER FRAUENKIRCHE UND DAS WESTPORTAL DER LORENZKIRCHE IN NÜRNBERG

MAGDALENA TEBEL

Abb. 1: Blick auf die Westfassade, Nürnberg, Frauenkirche

Abb. 2: Blick auf die Westfassade, Nürnberg, Lorenzkirche

Der Bau von Kirchenportalen blühte im ehemaligen Heiligen Römischen Reich besonders in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Es entstand eine riesige Anzahl an Figurenportalen, deren Facettenreichtum in der komplexen Verbindung von Architektur und Skulptur kaum zu überblicken ist.[1] Mit den Figurenportalen am Langhaus der Sebalduskirche, an der Vorhalle der Frauenkirche und an der Westfassade der Lorenzkirche entfaltete sich im 14. Jahrhundert auch in Nürnberg ein buntes Spektrum an Lösungen, Portale zu konstruieren, zu strukturieren und mit Skulpturen auszustatten.

Dieser Beitrag konzentriert sich auf das Portalensemble der westlichen Vorhalle der Frauenkirche (Abb. 1) und das Westportal der Lorenzkirche (Abb. 2), die beide Teil eines Gestaltungskonzepts einer Westfassade sind. Hierbei soll herausgearbeitet werden, dass die oben beschriebene Vielfalt nicht alleine das Ergebnis verschiedener baukünstlerisch tätiger beziehungsweise entwerfender Werkmeister[2], Auftraggeber, Werkstätten und Inspirationsquellen ist, welche die individuelle Gestalt der Figurenportale beeinflussten. Die Diversität der Portalkonzeptionen hängt auch eng mit baulichen Gegebenheiten zusammen, die zwangsläufig maßgeschneiderte Lösungen erforderten. Außerdem wird sich zeigen, dass die beiden Portalanlagen von einer gewissen Freude am Experimentieren geprägt sind, die den Boden für Innovationen nährte.

1 Einen wertvollen Überblick zur Vielzahl und gestalterischen Vielfältigkeit der Portalanlagen, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im ehemaligen Heiligen Römischen Reich errichtet wurden, geben: Gernot Fischer, Figurenportale in Deutschland 1350–1530 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 100), Frankfurt/M. u. a. 1989; Klaus Niehr, Vorüberlegungen zu einer Geschichte des Figurenportals in Deutschland vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, in: Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigkeit des spätgotischen Figurenportals (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 106), hrsg. von Erwin Emmerling, Detlef Knipping und Franz Niehhoff, München 2001, S. 161–196.

2 Zur Begriffsproblematik von Werkmeister und Architekt im Rahmen der Erforschung spätgotischer Architektur: Bruno Klein, Werkmeister oder Architekten? Ein Problem kunsthistorischer Paradigmen, in: Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhundert, hrsg. von Stefan Bürger und Bruno Klein, in Zusammenarbeit mit Katja Schröck, Darmstadt 2009, S. 13–17; Zum Werkmeisterbegriff als methodische Kategorie: Stefan Bürger, Werkmeister. Ein methodisches Problem der Spätgotikforschung, in: Bürger/Klein 2009, wie Anm. 2, S. 18–36, hier insb. S. 18–30.

» EINE VORHALLE MIT VIER FIGURENPORTALEN. DAS PORTALENSEMBLE DER WESTFASSADE DER FRAUENKIRCHE IN NÜRNBERG

Mit der Errichtung der Frauenkirche in Nürnberg in den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts[3] entstand eine kreuzrippengewölbte Hallenkirche mit Ostchor, der sich im Westen eine repräsentative Vorhalle anschließt, bekrönt von einer Galerie und einem zurückversetzten polygonalen Chor im Obergeschoss. Die Vorhalle ist eines der wenigen Bauteile der Frauenkirche, das im Zweiten Weltkrieg vor größeren Zerstörungen bewahrt wurde.[4] Sie ist figürlich wie architektonisch außerordentlich reich ausgestattet und zeigt auf relativ kleinem Raum nicht ein oder zwei Figurenportale, sondern insgesamt vier – ein Bauprojekt von hoher baukünstlerischer Ambition![5] Ein Vorhallen-Portalensemble dieser Art, noch dazu in Kombination mit einer anschließenden Hallenkirche, gab es zuvor weder in der näheren Umgebung noch im überregionalen Kontext.[6] Um diese neue Aufgabe zu bewältigen, waren eigene Lösungen gefragt.

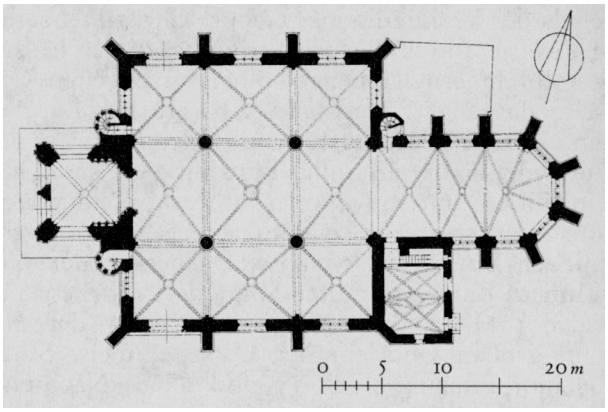


Abb. 3: Grundriss, Nürnberg, Frauenkirche

» DER GRUNDRIS DES LANGHAUSES UND DIE PORTALVORHALLE

Bei der Konzeption der Westfassade der Frauenkirche galt es, eine sinnvolle Lösung für das Zusammenspiel mit dem Grundriss der Hallenkirche samt Ostchor zu finden. Diese Lösung legte auch die Rahmenbedingungen für den Bau der Portale fest.
Das dreischiffige Langhaus der Nürnberger Frauenkirche ist drei Joche lang und somit als Zentralbau angelegt.[7] Auffällig ist, dass die Interkolumnien variieren. Die Breite der Mittelschiff-Joche verjüngt sich in Richtung Ostchor. Das mittlere Joch des Mittelschiffs ist deutlich länger als die anderen beiden Joche, es ist annähernd quadratisch und betont das Zentrum der Halle. Die Joche der begleitenden Seitenschiffe sind etwas schmaler als die Joche des Mittelschiffs, nähern sich der Form von Quadraten an. Sie verbreitern sich Richtung Osten, verhalten sich also entgegengesetzt zu den Jochen im Mittelschiff.[8] Die kreuzrippengewölbte, quadratische Vorhalle samt Obergeschoss schließt an das Mittelschiff der Hallenkirche an, der Trumeau des doppeltorigen äußeren Westportals korrespondiert mit der Mittelachse des Langhauses. Der westliche Vorbau ist aber schmaler als das Mittelschiff und nähert sich in Größe und Form den Seitenschiff-Jochen an (Abb. 3).
Durch das Einrücken der Vorhalle wurde mehr Platz für die beiden Treppentürme und das statisch notwendige mächtige Mauerwerk samt Pfeilern am Anschluss zum Langhaus gewonnen. Nur so war es zudem möglich, die Lanzettfenster auf der Nord- und Südseite der Westfassade schlüssig mit den Mittelachsen der Seitenschiffe des Langhauses abzustimmen und damit wichtige Achsen des Kircheninneren auf die Fassade zu spiegeln. Außen ergibt sich jedoch die Situation, dass die beiden Lanzettfenster bei frontaler Ansicht der Westfassade teilweise vom Mauerwerk der Treppentürme zu beiden Seiten der Vorhalle optisch überlagert werden.

3 Zur Frage der Datierung der Frauenkirche in Nürnberg: Katharina Blohm, Die Frauenkirche in Nürnberg (1352–1358). Architektur, Baugeschichte, Bedeutung, Berlin 1993, hier insb. S. 131–139; Günther Bräutigam, Die Nürnberger Frauenkirche. Idee und Herkunft ihrer Architektur, in: Festschrift für Peter Metz, hrsg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteuffel, Berlin 1965, S. 170–197, hier S. 170; Markus Hörsch, Nürnbergs repräsentative Architektur in der Zeit Kaiser Karls IV. und ihre Bedeutung, in: Nürnbergs Glanz. Studien zu Architektur und Ausstattung seiner Kirchen in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch und Marius Winzeler, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 63–88, hier insb. S. 67f.
4 Zum Wiederaufbau der Frauenkirche ab 1945: Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 27–30, zum damaligen Zustand der Vorhalle siehe S. 28; Zur Restaurierungsgeschichte der Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche: Veit Höfner und Ursula Schädler-Saub, Die Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche. Geschichte – Ikonografie – Restaurierung, in: Denkmalpflege Informationen Bayern, Ausgabe D Nr. 16 (1992), S. 3–18; Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 9–12, S. 16–18, S. 32.
5 Bereits Klaus Niehr stellte heraus: „Es ist bezeichnend, daß in der Vorhalle der Frauenkirche [...] die Portalinszenierung durch Vervielfältigung der Elemente des Eingangs neu formuliert wird." Niehr 2001, wie Anm. 1, S. 196, Anm. 110.
6 Zur Architektur der Nürnberger Frauenkirche: Bräutigam 1965, wie Anm. 3; Hörsch 2019, wie Anm. 3, S. 63–88, hier insb. S. 71–75; Speziell zur Architektur der Vorhalle: Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 33–35, S. 58–62.
7 Der Zentralbaugedanke im Langhaus der Frauenkirche erinnert an den Grundriss der kaiserlichen Kapelle der Nürnberger Burg. Hörsch 2019, wie Anm. 3, S. 72.
8 Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 36.

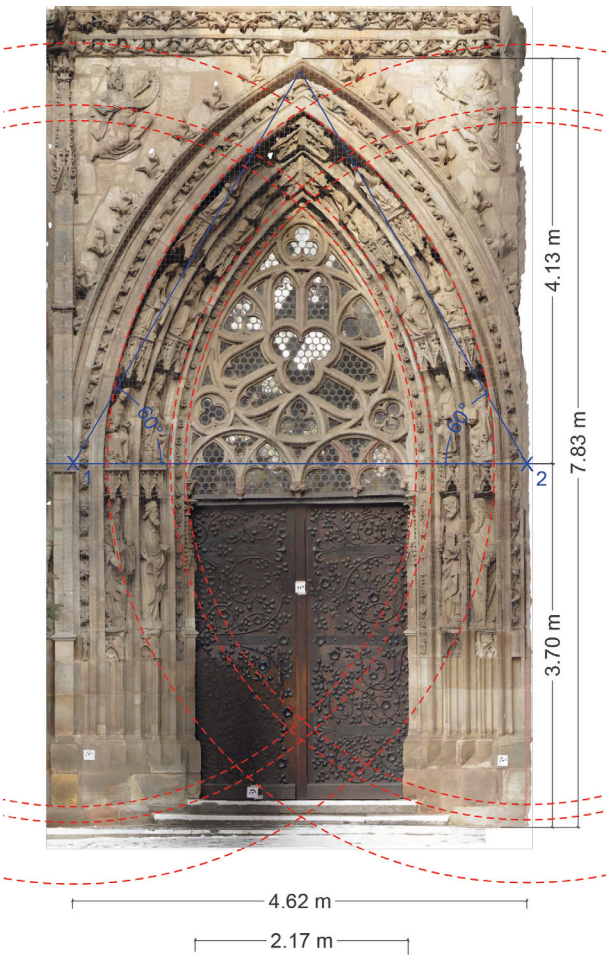


Abb. 4: Südportal der Vorhalle im Westen mit Rekonstruktion der geometrischen Grundkonzeption der Bogenzone, Nürnberg, Frauenkirche

Die Maßgaben aus dem Grundriss prägen auch die Gestalt der vier Portale der Vorhalle: Die Figurenportale sind zwar alle gleich hoch, aber ihre Durchgangsbreiten variieren und damit auch die Ausformung der Bogenzonen. Die Breite des inneren Westportals ist deutlich schmaler als jene des äußeren Westportals, da hier die mächtige Wandstärke berücksichtigt werden musste, die zwecks des Obergeschosses samt Empore zum Innenraum und den flankierenden Treppentürmen notwendig war. Die sich gegenüberliegenden Seitenportale der Vorhalle sind ebenfalls deutlich schmaler als das äußere Westportal. Das Südportal ist 4,62 Meter breit und 7,83 Meter hoch. Die Durchgangsweite des Portals beträgt 2,17 Meter (Abb. 4).[9] Außerdem sitzen die Portalbuchten nicht mittig in der Nord- und Südwand, sondern sind aus der Mittelachse nach Westen gerückt. Die schmalen Portalbuchten und ihre Positionierung hängen unmittelbar mit den mächtigen Pfeilern beziehungsweise Wänden am Anschluss zum Langhaus und zu den Türmen zusammen.[10] Sie reichen weit in das Vorhallenjoch hinein und so blieb zwangsläufig, sollte nicht vom quadratischen Grundriss der Vorhalle abgewichen werden, keine andere Möglichkeit als die beiden Seitenportale schmaler als das äußere Westportal zu bauen und aus der Mittelachse nach Westen zu rücken. Diese Lösung überzeugt im Innenraum der Vorhalle ästhetisch wenig, von außen wirkt sie aber harmonisch, da die Portalbuchten bündig mit der Fassadenwand abschließen. Im Inneren der Vorhalle, an der östlichen Hälfte der Nord- und Südwand, entstanden dadurch freie Wandflächen. Diese wurden mit aufgeblendeten, in der Höhe gestaffelten, schlanken, übereck gestellten Fialen und Rundbögen samt Kleeblattbögen gegliedert, außerdem mit Konsolen ausgestattet (Abb. 5).[11]

Abb. 5: Blick auf die nördliche Innenwand der Vorhalle im Westen, Nürnberg, Frauenkirche

9 Katharina Arnold hat 2017 das Südportal der Vorhalle der Frauenkirche tachymetrisch eingemessen. Ihr gilt mein herzlicher Dank für die Bereitstellung der Daten. Von den restlichen Portalen der Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche liegen der Autorin leider keine Maßangaben vor.
10 Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 34.
11 Die Wandmalereien an der Nord- und Südseite der Vorhalle der Frauenkirche entspringen der Restaurierungskampagne von Essenwein Ende des 19. Jahrhunderts. Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 34, Anm. 2.

» VIELFALT. EXPERIMENT. INNOVATION.

Die vier spitzbogigen Portale der westlichen Vorhalle der Frauenkirche basieren auf drei verschiedenen Entwürfen, die gestalterisch miteinander in Beziehung stehen.
Den beiden gegenüberliegenden Seitenportalen liegt ein gemeinsamer Entwurf zugrunde: Über hohen polygonalen Sockeln[12] stehen in den Gewänden jeweils vier Figuren, bekrönt mit Baldachinen. Darüber verlaufen zwei Archivolten mit jeweils sechs sitzenden Figuren, eingehängt in Nischen, ebenfalls bekrönt von Baldachinen.[13] Die Nischen der Archivolten rahmen Birnstäbe, die von der Sockelzone bis in die Scheitel der Archivolten ohne Unterbrechung durchlaufen. Außerdem begleiten die Gewände- und Archivoltenzone Friese mit vegetabilen Ornamenten. Das Tympanon ist in beiden Fällen mit Maßwerkformen gefüllt und durchlichtet. Damit verliert es seine Funktion als Bildort, wie sie am französischen Kathedralportal noch kanonisch war, zugunsten einer schwachen Belichtung der Vorhalle. Die Bogenzone verläuft aufgrund der schmalen Durchgangsbreite des Portals sehr spitz. Der Radius des Bogens ist größer als die Spannweite des Tympanons. Die Mittelpunkte der Konstruktion (X_1 und X_2) liegen außerhalb der Grundlinie des Tympanons. Außerdem ist die Bogenzone gestelzt, etwa um die Höhe der Baldachine über den Figuren in den Gewänden (Abb. 4). Die Tympana der beiden Seitenportale sitzen genau um diese Stelzungshöhe tiefer als das Tympanon des äußeren Westportals.

Von den Seitenportalen hin zum äußeren Westportal steigert sich die Dimensionierung, die Anzahl an Figuren, die Plastizität, das geometrische Spiel und letztlich auch die repräsentative Wirkkraft. Vereinfacht beschrieben handelt es sich um ein spitzbogiges Figurenportal, dem ein spitzbogiges Doppelportal mit Trumeau einbeschrieben ist. Dabei schneiden die beiden kleinen Tympana des Doppelportals, beide durchlichtet und mit Maßwerk verziert, samt den sie rahmenden figurenbesetzten Archivolten so hoch in das große Bogenfeld ein, dass nur noch eine kleine Zwickelfläche übrigbleibt, in deren Scheitel ein Okulus mit Maßwerk[14] sitzt. Im Vergleich zu älteren Doppelportalen, wie beispielsweise an der Südfassade des Straßburger Münsters, ist das äußere Westportal der Nürnberger Frauenkirche eine neue und völlig andere Lösung. Es ist eines der frühesten Beispiele eines Doppelportals, ausgestattet mit figurenbesetzten Gewänden und Archivolten, das in ein größeres Portal integriert ist, mit dem es sich zu einer geometrisch virtuosen, plastischen Gesamtstruktur vereint (Abb. 6).

12 Alexander von Heideloff erneuerte um 1820/30 den gesamten äußeren Bereich des Sockels der Vorhalle der Frauenkirche in Nürnberg. Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 10.
13 Zum Verhältnis von Architektur und Skulptur an den Portalen der Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche: Stephan Albrecht und Katharina Arnold, Die Wiener Fürstenportale. Das Verhältnis von Architektur und Skulptur, in: St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt", hrsg. von Barbara Schedl und Franz Zehetner, Wien/Köln 2022, S. 141–151, hier insb. S. 148f.
14 Das Maßwerk des Rundfensters am äußeren Westportal wurde im Rahmen einer Restaurierungskampagne von 1878 bis 1881 unter August von Essenwein ersetzt. Anstatt Fischblasen wurden Drei- und Vierpässe eingesetzt. Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 16.

Abb. 6: Blick auf das äußere Westportal der Vorhalle, Nürnberg, Frauenkirche

Das äußere Westportal der Vorhalle teilt sich einige wesentliche Charakteristika mit den beiden Seitenportalen, wie beispielsweise die Höhe, den Öffnungswinkel der Portalbucht, zwei Archivoltenbahnen mit sitzenden Figuren, die in die Nischen eingehängt sind, ähnliche Profile in der Sockel- und Gewändezone, sowie ein weitgehend durchlichtetes, maßwerkverziertes Tympanon. Im Vergleich zu den anderen drei Seiten der Vorhalle, bot die Frontseite mehr Spielraum. Sie erlaubte den Bau eines breiteren Portals mit zwei, wenn auch schmalen Toren, die ein Trumeau voneinander trennt. Künstlerisch besonders konsequent ist die Betonung der Doppeltorigkeit am Portal gelöst: Über jeder Türöffnung sitzt ein mit Maßwerk geschmücktes, durchlichtetes Tympanon. Die beiden Spitzbögen fallen infolge der schmalen Durchgangsbreiten der Eingänge sehr spitz aus. Jedes Tympanon rahmt eine eigene Archivolte mit Skulpturen, deren jeweilige Profile bereits in der Sockelzone vorbereitet sind. Da die Höhe der Vorhalle eine feste Konstante war, das Portal also nicht höher gebaut werden konnte, blieb in dieser Konstellation nur die Möglichkeit, die kleineren Tympana in die große Bogenzone des umfassenden Portals einzuschneiden beziehungsweise zu integrieren. Dies bedeutete einerseits die Auflösung des Tympanons in Einzelelemente. Anderseits entwickelte sich daraus eine originelle, geometrisch spannungsreiche Struktur, ein Merkmal mit hohem Wiedererkennungswert.[15]

15 Klaus Niehr schrieb über die markante Betonung der Doppeltorigkeit am Beispiel des äußeren Westportals der Nürnberger Frauenkirche: „Ein Denken in architektonischen Kategorien legt es ebenfalls nahe, die Doppeltorigkeit des Portals weiter zu betonen und jeden Durchgang als separaten, vollständigen Organismus zu behandeln, ihm also beispielsweise auch eigene Archivolten zu geben. Am äußeren Westportal der Nürnberger Frauenkirche ist dies bei fehlenden Tympanonfeldern um 1360 zum ersten Mal konsequent durchgeführt; das ursprüngliche große Bogenfeld wird dabei in architektonisch bedingte Segmente aufgelöst, die lediglich noch als Restflächen in Erscheinung treten.“ Niehr 2001, wie Anm. 1, S. 190.

Abb. 7: Blick auf das innere Westportal der Vorhalle, Nürnberg, Frauenkirche

Am Tympanon wurde ein möglicher Bildort aufgegeben, an den beiden Eckpfeilern der Vorhalle, die das äußere Westportal der Frauenkirche flankieren, wurde hingegen ein neuer Bildort geschaffen: vierstöckige Nischenarchitekturen, die Platz für eine Vielzahl an Figuren unterschiedlichen Formats bieten und vom äußeren Westportal zu den beiden Seitenportalen vermitteln.
Das vierte Portal des Ensembles, das innere Westportal der Frauenkirche, sitzt direkt an der Schwelle zwischen der kreuzrippengewölbten Vorhalle und dem Langhaus. Obwohl für das innere Figurenportal nicht wesentlich mehr Platz zur Verfügung stand als für die beiden Seitenportale, die Struktur ähnlich, und ausschließlich des figürlichen Tympanons, die Anzahl der Figuren gleich ist, wirkt es deutlich monumentaler (Abb. 7). Diese Wirkung ist das Ergebnis gestalterischer Kniffe, die auf der Idee eines größeren räumlichen (Bild-)Konzepts[16] basieren, in welches das innere Figurenportal integriert ist:[17]
Eine künstlerische Schöpfung in diesem Konzept stellen die vierteiligen Kreuzrippengewölbe dar, deren Rippen wie skulpierte Archivolten eines Portals ausgeformt sind, gegliedert mit Baldachinen, die gleichzeitig als Standflächen und Bekrönungen der Figuren in den Nischen dienen.[18] Diese gekehlten Figurenbögen wurden an der östlichen Seite der Vorhalle bis auf die Ebene der Gewändefiguren des inneren Westportals nach unten verlängert, wo sie auf hohe polygonale Sockel treffen. An der Struktur des Portals orientiert, wechselt auch hier das Figurenformat von je einer stehenden größeren Figur auf der Höhe des Gewändes zu kleineren sitzenden Figuren auf Höhe der Archivolten. Anders als die Gewändefiguren des Portals, die in tiefen Nischen auf polygonalen Sockeln mit Blendmaßwerk stehen, sind die beiden Standfiguren, welche die Portalbucht flankieren, vor flachen Nischen auf Baldachinen platziert. Sie treten dadurch stärker in den Vordergrund. Insgesamt sorgt die formale und strukturelle Angleichung an die Gewände- und Archivoltenzone des inneren Westportals dafür, dass die Figurenbahnen des Kreuzrippengewölbes optisch die Portalbucht erweitern. Unterstützt wird diese Wirkung durch die Sockelzone[19]: An der Ecksituation, wo die Portalbucht an die Seitenwand stößt, weist der Sockel zwar einen deutlichen Knick auf, läuft aber bis zu den Seitenportalen der Vorhalle ohne Unterbrechung fort und verbindet so – gestalterisch geschickt – das Portal mit den Seitenwänden (Abb. 8).
Auch die Schildbögen an allen vier Seiten der Vorhalle zeigen sich als figürlich ausgeschmückte Bahnen mit je sechs Skulpturen, bekrönt mit Baldachinen. Da an der Ostseite der Vorhalle der figürliche Schildbogen direkt auf der Bogenzone des inneren Westportals aufliegt, entsteht der Eindruck, als wäre das Portal – als einziges der vier Vorhallenportale – mit drei Archivolten ausgestattet.[20] De facto treten an dieser Stelle aber zwei verschiedene architektonische Systeme samt Skulpturen, das Portal und die figürliche Schildbogen-Bahn, optisch miteinander in Beziehung. Ein Kniff, der ebenfalls über einheitliche Gestaltungsmerkmale gelingt.
Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass trotz aller Bemühungen um Einheitlichkeit, gewisse Kompromisse eingegangen werden mussten, da die figürliche Bahn des Schildbogens viel kürzer als jene der Archivolten des Portals ist. Um wie in den Archivolten sechs Figuren unterbringen zu können, ohne auf einen kleineren Skulpturenmaßstab wechseln zu müssen, wurden die Figuren relativ eng zueinander platziert und die beiden Baldachine im Scheitel im Vergleich zur inneren und äußeren Archivolte des Portals sehr schmal gestaltet. An den Schnittpunkten der Figurenbahnen der Schildbogen mit jenen der Diagonalrippen des Gewölbes entstanden außerdem Engstellen, die es unmöglich machten, die jeweils unterste Figur auf einen Baldachin zu setzen. Gelöst wurde das Problem mit konisch gestalteten Konsolen, die in diesen Übergangszonen als Standflächen dienen.

Abb. 8: Schnitt durch das südliche Gewände des inneren Westportals der Vorhalle, Nürnberg, Frauenkirche

16 Zum Bildprogramm der westlichen Vorhalle der Frauenkirche: Christiane Stöckert, Die Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg. Ein komplexes Bildprogramm im Auftrag Kaiser Karls IV., in: Politik. Macht. Kultur. Nürnberg und Lauf unter Kaiser Karl IV. und seinen Nachfolgern (Schriften des Kulturreferats der Stadt Nürnberg 5), hrsg. von Julia Lehner, Nürnberg 2019, S. 138–163; Gerhard Weilandt, Der ersehnte Thronfolger – die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV., in: Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters, hrsg. von Katja Schröck, Bruno Klein und Stefan Bürger, Köln 2013, S. 224–242; Kurt Martin, Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert (Denkmäler der deutschen Kunst, II. Sektion Plastik), Berlin 1927.
17 Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 33.
18 Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 33. Klaus Niehr bezeichnete diese gestalterische Lösung passend als „Archivoltisierung", die die Rippen und die Schildbögen der Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche erfasste. Zum Portalensemble der Nürnberger Frauenkirche insgesamt fasste er zusammen: „Nirgends kommt das schöpferische Weiterdenken des Portalapparates deutlicher zum Ausdruck als hier; nirgends aber auch die Entwertung des funktionellen Ortes für ein am monumentalen Eingang entwickeltes Bildsystem." Niehr 2001, wie Anm. 1, S. 196, Anmerkung 110.
19 Katharina Arnold hat das südliche Gewände des inneren Westportals der Nürnberger Frauenkirche eingemessen, einen Schnitt gezeichnet und sich mit möglichen Konstruktionslinien der Entwurfskonzeption auseinandergesetzt. Katharina Arnold, Ein altbekannter Werkriss neu interpretiert. Überlegungen zu Entwurfstechniken von Portalen im 14. Jahrhundert am Beispiel des Singertors von St. Stephan in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 72, Heft 1-2 (2018), S. 121–135, hier insb. S. 132f.
20 Blohm 1993, wie Anm. 3, S. 33.

» EIN MONUMENTALES PORTAL FÜR EINE SCHAUFASSADE. DAS WESTPORTAL DER LORENZKIRCHE IN NÜRNBERG

An der Baustelle der Lorenzkirche in Nürnberg waren die baulichen Voraussetzungen für das Portalprojekt ganz andere als an der Frauenkirche. Grundsätzlich war die gesamte Aufgabenstellung eine völlig andere: Mit dem Bau der doppeltürmigen Westfassade von St. Lorenz eröffnete sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Nürnberg erstmals die Möglichkeit, ein Figurenportal in monumentaler Größe zu errichten. Ein Figurenportal, das alle Elemente des französischen Kathedralportals zeigt: eine profilierte Sockelzone, Gewände, in deren Nischen größere Figuren stehen, Archivolten in denen Skulpturen kleineren Formats sitzen, ein Trumeau samt Figur, figürliche Konsolsteine und ein Tympanon, das in mehrere Bildregister gegliedert ist. Alleine an der Monumentalität des Portals und seiner reichen Ausstattung mit Skulpturen ist ablesbar, wie groß die Ambition war, ein Bauwerk mit überregionaler Strahlkraft zu realisieren.[21]

21 Das Westportal der Lorenzkirche wurde im Rahmen der Dissertation der Autorin mit methodischen Ansätzen aus der Kunstgeschichte und kunsthistorischen Bauforschung, unterstützt durch digitale Untersuchungsverfahren und Technologien, eingehend untersucht. Das Dissertationsprojekt war dem BMBF-Projekt „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“ unter der Leitung von Prof. Dr. Stephan Albrecht, Prof. Dr.-Ing. Stefan Breitling und Prof. Dr. Rainer Drewello an der Universität Bamberg eingegliedert. Die Monographie mit dem Titel „Das Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg. Architektur – Bauforschung – Skulptur“ erscheint voraussichtlich 2023 im Imhof Verlag. Die folgenden Inhalte zum Westportal der Lorenzkirche basieren auf dieser Monographie.

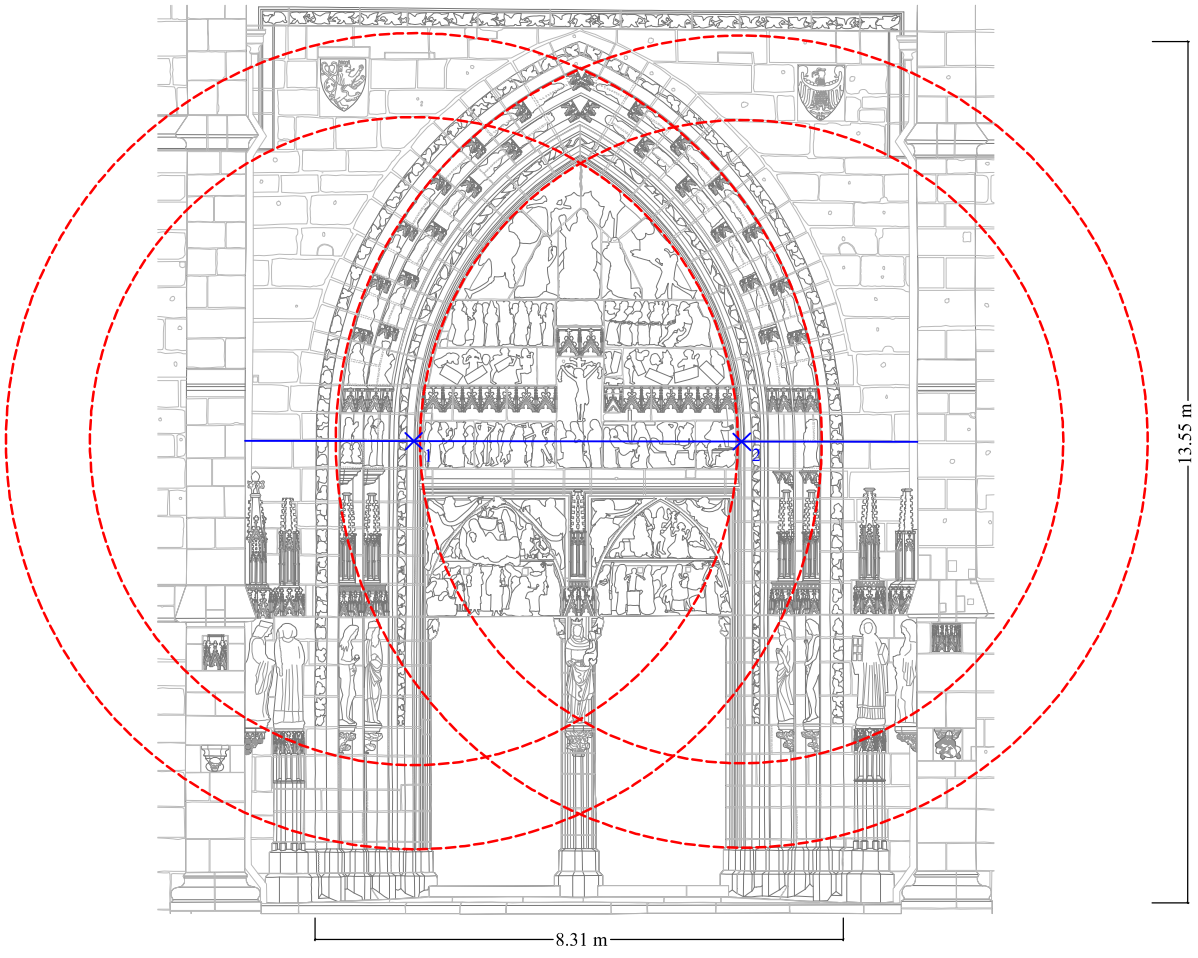


Abb. 9: Zeichnung des Westportals mit Rekonstruktion der geometrischen Grundkonzeption der Bogenzone, Nürnberg, Lorenzkirche

» FASSADE UND PORTALZONE

Anstelle einer Dreiportalanlage, die sich seit der Etablierung in Saint-Denis und Chartres im 12. Jahrhundert an französischen Kathedralen großer Beliebtheit erfreute, baute man an der Westfassade der Pfarrkirche St. Lorenz nur ein zentrales, großes, doppeltoriges, spitzbogiges Figurenportal, das in das Mittelschiff des Kircheninneren führt.[22] Eine Entscheidung, welche die Komplexität des Bauvorhabens deutlich reduzierte.

Das Westportal der Lorenzkirche ist 13,55 Meter hoch, 8,31 Meter breit und zweischalig gebaut, das innere und das äußere Mauerwerk wurden koordiniert zueinander errichtet.[23] Das Figurenportal reicht über das zweite Geschoss der rahmenden Türme der Westfassade hinaus. Der obere Abschluss der Portalwand mit vegetabil ornamentierten Friesen markiert eine eigene horizontale Gliederungsebene an der Fassade. Die Struktur des Portals ist aber an einer konstruktiv wichtigen Stelle mit der Gliederung der beiden Türme abgestimmt: Die untere Kante des Bildregisters über den beiden Türöffnungen des Portals liegt genau auf der Höhe des untersten Wasserschlaggesimses der Türme (Abb. 9).

Die relativ flache Bucht des Figurenportals sitzt innerhalb der Fassadenwand. Die äußere Wandebene der mittleren Fassadenachse springt in der Portalzone im Vergleich zur Wandebene des nördlichen Turmjochs um 50 Zentimeter vor, im Vergleich zum südlichen Turmjoch um 51 Zentimeter (Abb. 10). Das Relief, das sich durch diesen Vorsprung des Mauerwerks der mittleren Achse gegenüber den Wandebenen der Turmachsen ergibt, überspielen schmale Strebepfeiler. Sie gliedern die Westfassade der Pfarrkirche in drei Achsen.

Indem die Wand der Portalzone (sie ist an der breitesten Stelle 2,32 Meter im Norden und 2,31 Meter im Süden tief) dicker gestaltet wurde als jene der Türme, gelang es mit relativ einfachen Mitteln, den Portaltrichter von außen bündig mit der Fassadenwand abzuschließen und gleichzeitig Platz für eine repräsentative Galerie samt Maßwerkbrüstung über der Portalzone zu schaffen. Sie vermittelt zur quadratischen Rosenzone der Fassade, die im Vergleich zur Portalzone zurückspringt und mit der Wandebene der flankierenden Türme korrespondiert.

22 Ob das Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg zur Erbauungszeit als Eingang genutzt wurde, lässt sich aufgrund fehlender Schriftquellen nicht klären.

23 Stephan Albrecht und Magdalena Tebel, Das Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg, in: Heft des Vereins zur Erhaltung der St. Lorenzkirche in Nürnberg, NF. Nr. 71 (2019), S. 4–19, hier insb. S. 10.

24 Ein neuer Grundrissplan, der im Rahmen des Forschungsprojektes „Die Nürnberger Großkirchen. Best practice für die digitale Erfassung komplexer Baudenkmale – Ein semantisch annotierter Plansatz“ in Zusammenarbeit mit dem Kompetenzzentrum für Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien der Universität Bamberg, Fachbereich Bauforschung, und dem Architekturbüro Conn & Giersch GbR entstanden ist, macht es möglich, u. a. den Anschluss der Westfassade an das Langhaus der Lorenzkirche erstmals auf der Grundlage exakter Maßangaben zu analysieren. Ein herzlicher Dank gilt dem Architekturbüro Conn & Giersch, das die entsprechenden Daten zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt hat.

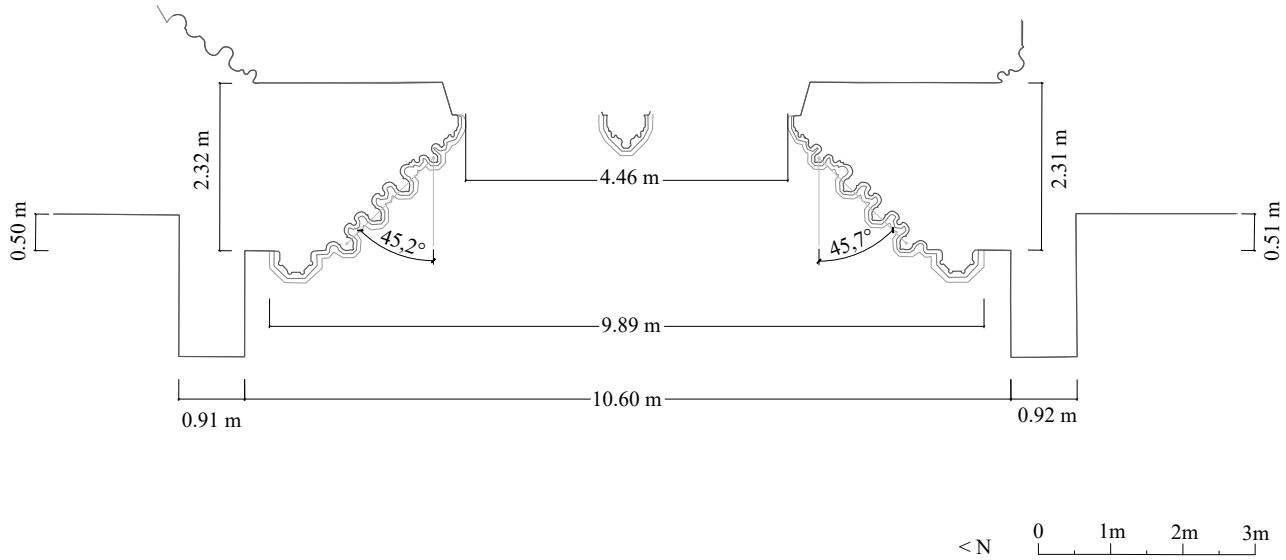


Abb. 10: Schnitt durch die Gewändezone des Westportals, Nürnberg, Lorenzkirche

» DER GRUNDRISS DES LANGHAUSES UND DIE PORTALZONE

Wie sich aus dem Grundriss der Nürnberger Lorenzkirche[24] ablesen lässt, wurde die Lage der Innenseiten der beiden Strebepfeiler, die das Portal flankieren, an den beiden Achsen der Hochschiffwände im Kircheninneren orientiert, der Türpfosten des Portals an der Mittelachse des Mittelschiffes ausgerichtet. Der Grundriss der Fassade und des Langhauses sind miteinander in Beziehung gesetzt. Auf der Grundlage der vorgegebenen lichten Weite von 10,61 Metern zwischen den beiden Strebepfeilern, die die mittlere Fassadenachse rahmen, konnte die Breite des doppeltorigen Portals (8,31 Meter) festgelegt werden, die lichte Weite zwischen den beiden Türgewänden (4,46 Meter) und auch der Öffnungswinkel des Portals mit annähernd 90 Grad, der eine gute Sicht auf die Figuren in den Gewänden und Archivolten ermöglichte.

» EIN NEUES PORTALELEMENT

Um das spitzbogige Figurenportal höher zu gestalten als es die Breite der Portalbucht theoretisch vorgegeben hätte, wurde ein Kunstgriff angewandt, der gleichzeitig für Stabilität sorgte: Über den beiden Türöffnungen wurde anstelle eines Türsturzes unterhalb des Tympanons ein hohes Bildregister eingesetzt, dem auf der Innenseite des Portals zwei kleinere Entlastungsbögen in Form von Segmentbögen sowie ein größerer, das äußere Bildfeld seitlich überragender Entlastungsbogen antworten. Das Bildfeld setzt sich aus zwei spitzbogigen, registergegliederten Tympana und vier figürlichen Zwickeln zusammen und erhöht die gestelzte Bogenzone um 1,88 Meter. Im Vergleich zum französischen Kathedralportal handelt sich hierbei um ein zusätzliches Element.[25] Damit wurde nicht nur deutlich mehr Platz für das Bildprogramm geschaffen, sondern auch eine passende gestalterische Lösung gefunden, um gleichzeitig die Doppeltorigkeit des Westportals der Lorenzkirche zu betonen. Charakteristisch für das Westportal der Lorenzkirche ist die klare Struktur, die eingehalten wurde: Der Höhe der beiden kleinen Tympana über den Türöffnungen entsprechen in den Gewänden Baldachine mit hohen Fialaufsätzen.[26]

» FAZIT

Wie sich zeigen ließ, handelt es sich sowohl bei den Vorhallenportalen der Frauenkirche in Nürnberg als auch beim Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg um individuelle Portalkonzeptionen, die auf bauliche Vorgaben antworten. Gleichzeitig wurde deutlich, dass an beiden Portalanlagen innovative gestalterische Strategien umgesetzt wurden: Am Westportal der Lorenzkirche wurde mit dem zusätzlichen Bildregister über den beiden Türöffnungen, das in der Binnenstruktur zwei spitzbogige Tympana zeigt, ein neues Element entwickelt, welches das Portal insgesamt deutlich erhöht, die Doppeltorigkeit betont und gleichzeitig stabilisierend wirkt. Am Westportalensemble der Frauenkirche wurde bei drei Portalen das Tympanon als Bildort aufgegeben, an vielerlei Stellen aber auch neue Bildorte kreiert, welche die Eingänge auf ihre ganz eigene Weise inszenieren: Das äußere Westportal flankieren beispielsweise mehrstöckige Nischenarchitekturen, in denen eine Vielzahl an Figuren platziert werden konnten. Im Inneren der Vorhalle wurden die Rippen des Kreuzgewölbes sowie die Schildbögen als figürliche Bahnen ausgeformt, die optisch einen monumentalisierenden Effekt auf das innere Westportal erzeugen. All diese Lösungen legen nahe, dass die Entwürfe beider Portalanlagen jeweils einem kreativen, experimentierfreudigen Geist entspringen, der sich, zugunsten innovativer Gestaltungskonzepte, vom Kanon der Elemente des französischen Kathedralportals emanzipierte.

25 Klaus Niehr schrieb über die Bildzone über den beiden Türöffnungen des Westportals der Lorenzkirche bereits: „Diese Zone bildet nun ein eigenes Register, das zwischen Durchgang-, Gewände- und Tympanon-Archivolten-Bereich quer über die ganze Anlage eingeschoben ist. Ursprünglich aus den Gegebenheiten des doppeltorigen Eingangs erwachsen, hat es sich hier weitgehend emanzipiert, daß es zum vollwertigen Teil des Portalaufbaus wird.“ Niehr 2001, wie Anm. 1, hier S. 177.
26 Niehr 2001, wie Anm. 1, S. 177.

DREI PORTALE VON ST. STEPHAN IN WIEN

FRANZ ZEHETNER

Von den fünf Portalen des Stephansdomes wurden die beiden Fürstenportale in den letzten Jahren gründlich untersucht, viele offene Fragen konnten in einem aufsehenerregenden Forschungsprojekt der Universität Bamberg beantwortet werden.[1] (Abb. 1) Dass dennoch immer wieder Neues entdeckt werden kann, zeigt die Tatsache, dass die nur schemenhaft an der Ostwand des Bischofstores erkennbare Wandmalerei, die erst nach diesen Untersuchungen, nämlich 2018 gereinigt und restauriert wurde, den Blick auf die Kunst in Wien zu Beginn des 16. Jahrhunderts geändert hat. Vor allem die in den Seitenfeldern gut erhaltene Unterzeichnung aus dem frühen 16. Jahrhundert ist von höchster Qualität und wird dem Umfeld Albrecht Dürers zugeschrieben.[2] Die Ergebnisse der Untersuchungen dieser Wandmalerei haben aber keinen Einfluss auf die Interpretation der Baugeschichte der beiden Fürstenportale. Neben diesen beiden Portalen des 14. Jahrhunderts trat die Beschäftigung mit den drei anderen Portalen zeitweise in den Hintergrund. Die wechselhafte Geschichte ihrer Nutzung und der dafür im Laufe der Jahrhunderte vorgenommenen Veränderungen soll hier als kleine Ergänzung zu diesem Forschungsprojekt behandelt werden.

» RIESENTOR

Das älteste Portal von St. Stephan, das „Riesentor" genannte Westportal, ist heute der Haupteingang der Kirche. (Abb. 2) Im Wesentlichen um 1230 fertiggestellt, weist es viele stilistische und bautechnische Diskontinuitäten auf, die durch die lange Nutzungs- und Baugeschichte verstärkt wurden. (Abb. 3)
Die erste monographische Arbeit über das Riesentor veröffentlichte Eduard Melly 1850.[3] Er nutzte das für Restaurierungsarbeiten errichtete Gerüst und konnte nicht nur die Steine untersuchen, sondern auch noch Reste von Bemalung dokumentieren. (Abb. 4)
Diese Untersuchungen wurden auch von Carl Schropp, der 1849–59 in Bamberg ein Modell von St. Stephan baute, aufgenommen, der das Riesentor als einzigen Bauteil des Modelles farbig fasst.[4]
Unser heutiger Kenntnisstand beruht großteils auf den Untersuchungen und Grabungen der Jahre 1996/97.[5]
Zahlreiche Adaptierungen und die Pläne zu einer stilreinen Umgestaltung im 19. Jahrhundert sowie die daran anknüpfende Diskussion machen das Riesentor zu einem höchst interessanten Objekt für die Kunstgeschichte aber auch für die Entwicklung der Denkmalpflege und deren Umgang mit gewachsenen Monumenten.

1 Stefan Breitling, Die Wiener Fürstenportale. Beobachtungen zur Baukonstruktion und zum Bauablauf, in: St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt", hrsg. v. Barbara Schedl und Franz Zehetner, Wien 2021, S. 101–120. Katharina Arnold, Arbeit nach Maß. Beobachtungen zum Planungs- und Entwurfsprozess der Fürstenportale von St. Stephan in Wien, in: Schedl/Zehetner 2021, wie Anm. 1, S. 121–140. Katharina Arnold und Stephan Albrecht, Die Wiener Fürstenportale. Das Verhältnis von Architektur und Skulptur, in: Schedl/Zehetner 2021, wie Anm. 1, S. 141–152. Ruth Tenschert, Die Wiener Fürstenportale. Neue Beobachtungen zum Bestand und zur Veränderungsgeschichte, in: Schedl/Zehetner 2021, wie Anm. 1, S. 153–172.
2 Erwin Pokorny, Albrecht Dürer und die Unterzeichnung in der Bischofstor-Vorhalle des Wiener Stephansdomes, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 75, Heft 1/2 (2021), S. 97-118. Thomas Schauerte, Nürnberger in Wien – Wiener in Nürnberg. Das Netzwerk hinter den Wandmalereien im Bischofstor des Stephansdoms, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 75, 2021, S. 119–130.
3 Eduard Melly, Das Westportal des Domes zu Wien, in seinen Bildwerken und in ihrer Bemalung, Leipzig/ Wien 1850.
4 Das Modell befand sich bis 1904 in Bamberg, danach in Wien, 1972–2020 im Domdachboden, und soll nach gründlicher Restaurierung ab 2023 wieder im Wien Museum ausgestellt werden. Für Thron, Altar, Salon. Der Modelleur Carl Schropp (1794–1875) in Erfurt und Bamberg, Ausst.-Kat. Historisches Museum Bamberg, hrsg. v. Horst Gehringer, Regina Hanemann und Robert Zink, Bamberg 2016.
5 Friedrich Dahm (Hrsg.), Das Riesentor. Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte, Naturwissenschaften, Restaurierung, Wien 2008.

» BAUGESCHICHTE BAUBESCHREIBUNG

Für den romanischen Bau von St. Stephan liegen keine Dokumente vor. Die Geschichte dürfte aber weiter zurückreichen als bisher angenommen, denn im Bereich von St. Stephan wurden bei archäologischen Untersuchungen im Jahr 2000 auch frühmittelalterliche Bauteile ergraben.[6] Das älteste urkundliche Zeugnis von St. Stephan stammt von einer Teilweihe 1147[7]; Teile dieses Baues sind noch in den Erdgeschoßen der Westtürme erhalten, das Riesentor selbst entstammt aber dem Bau des frühen 13. Jahrhunderts und war 1235 zumindest benutzbar.[8]

Das augenfälligste Problem des Portals ist die Spannung zwischen dem reich mit geometrischen Ornamenten gegliederten inneren Trichterportal und dem glatten Vorbau, der mit einem Spitzbogen geschlossen und nur mit unregelmäßig und rahmenlos eingeschnittenen Nischen für Skulpturen gegliedert ist.

Neben kleineren Unregelmäßigkeiten sind vor allem in den Skulpturenfriesen des Trichters Sprünge zwischen verschieden gestalteten Stücken zu bemerken. Ornamentale und erzählende Abschnitte sind übergangslos nebeneinandergestellt, Blöcke offensichtlich beschnitten worden.

Auch über dem Gesims ist ein Planwechsel ablesbar: So ist etwa die Gestaltung des geometrischen Dekors der Archivolten in deren Ansätzen um Variationen zwischen den einzelnen Ornamenten bemüht, nach wenigen Elementen tritt aber eine Vereinfachung ein: Die Variationen werden fallengelassen, eine Form einheitlich über den ganzen Bogen durchgezogen und in der äußeren Archivolte werden die Köpfe der untersten Elemente zu Schnecken reduziert und abstrahiert.

Die unterschiedlichen Stilschichten des Portals und seiner Vorhalle sind seit dem Erwachen des Interesses an kunsthistorisch bedeutenden Denkmälern, also seit dem späten 18. Jahrhundert, ins Bewusstsein der Öffentlichkeit getreten und seither immer wieder diskutiert worden.

6 Die umfangreichen Grabungen im Hauptschiff von St. Stephan: Zu den Grabungen im Bereich des Riesentores: Johann Offenberger, Bauarchäologische Untersuchungen im Bereich der Westanlage von St. Stephan in Wien, in: Dahm 2008, wie Anm. 5, S. 31–48.

7 Klaus Lohrmann und Ferdinand Opll, Regesten zur Frühgeschichte von Wien, Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 10, Wien 1981, Regest 92.

8 Riesentor und Westempore werden in ihrer Beziehung zum Bamberger Dom der Zeit Bischof Ekberts als Statthalter in Wien 1236/37 zugewiesen. Marlene Zykan, Der Stephansdom, Wien 1981, S. 24.

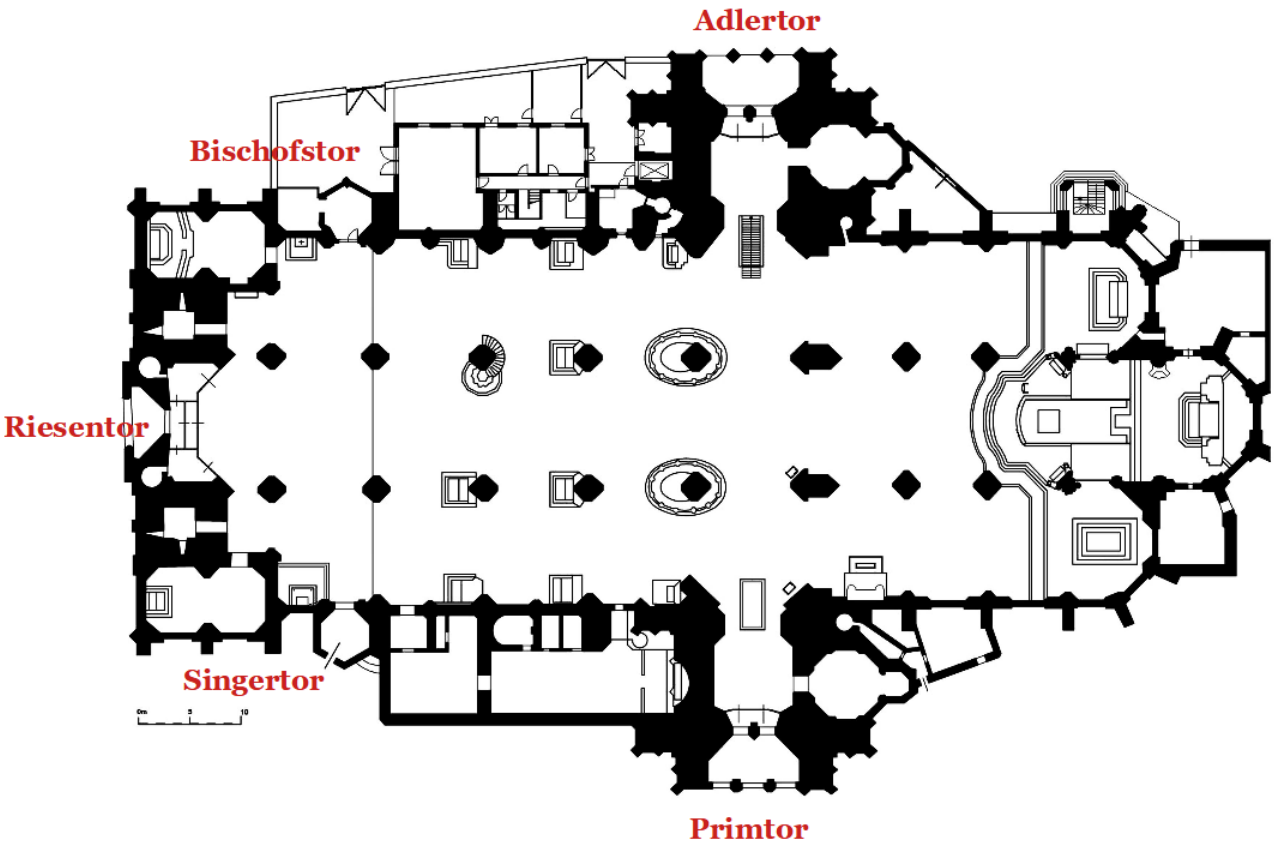


Abb. 1: Grundriss von St. Stephan in Wien mit den fünf Portalen

Abb. 2: Westfassade

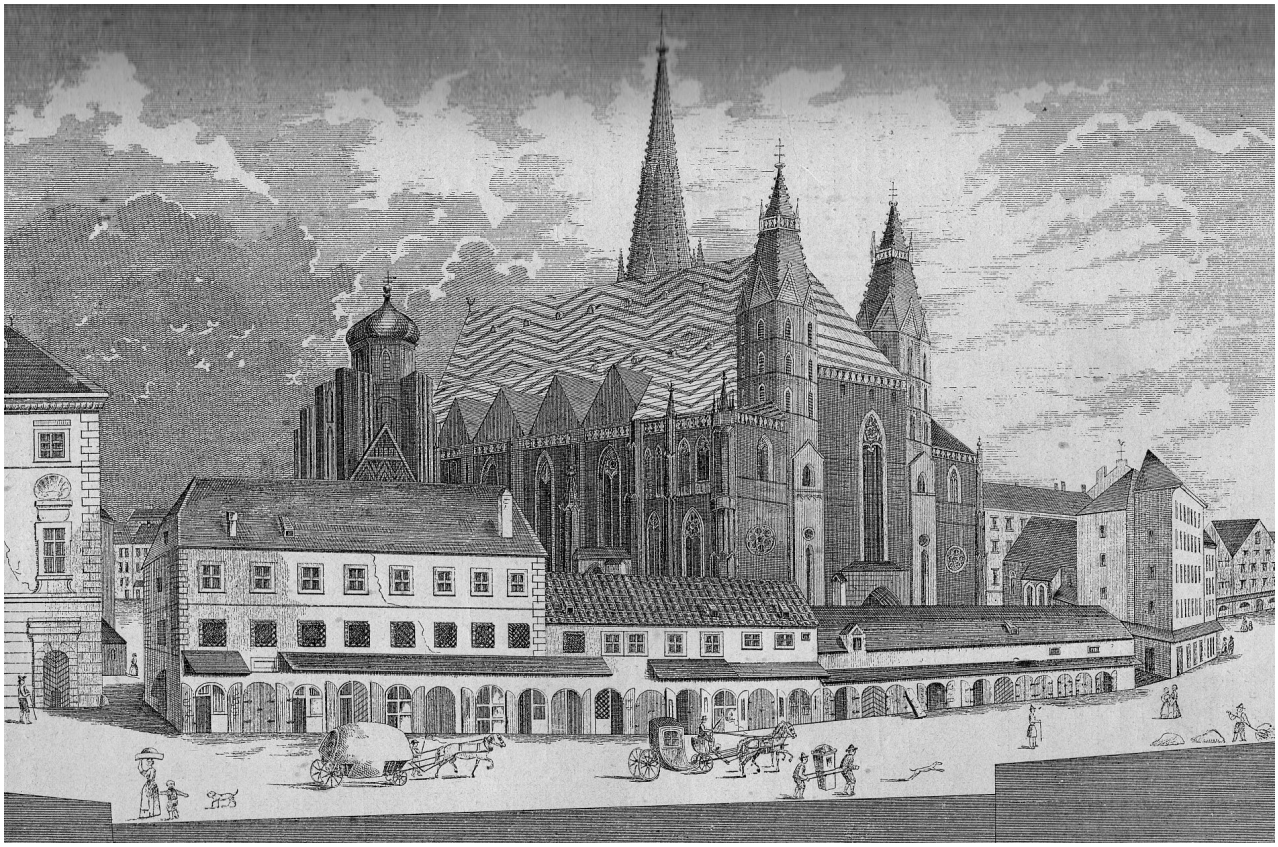


Abb. 3: Gebäude vor der Westfassade von St. Stephan, um 1780

» UMGESTALTUNG

Es ist bemerkenswert, dass bei der Erweiterung von St. Stephan unter Rudolf IV. ab 1359 das Westwerk in seiner ursprünglichen Form beibehalten wurde, obwohl das Langhaus entscheidend verbreitert wurde. Die entstehende Lücke wurde durch seitliche Doppelkapellen geschlossen, die der Fassade angefügt wurden. Erst bei der Errichtung des erhöhten Mittelschiffs des spätgotischen Staffel-Langhauses um 1425 wurde der romanische Westbau umgestaltet[9]: Die Westwand des Mittelschiffes zwischen den Heidentürmen wurde erhöht, das alte romanische Radfenster durch ein großes spitzbogiges Maßwerkfenster ersetzt. Dafür wurde auch der Riesentorvorbau erniedrigt und der abschließende Fries abgearbeitet. Im Inneren des Portals wurden die Gewändepfosten des Portaltrichters abgeschlagen, die verbleibenden Schrägen, an denen noch die Ansätze der romanischen Ornamente erkennbar blieben, verputzt. Das historische Riesentor blieb dabei aber im Wesentlichen erhalten und in seiner Form und seiner historischen Entwicklung erkennbar.
Auch wenn die Baumaßnahmen Rudolfs IV. in den 1360er Jahren die Gestalt des Riesentores nicht veränderten, so änderten sie aber doch seine Funktion. Das neue Langhaus erhielt mit den beiden Fürstenportalen an den Längsseiten zwei neue Eingänge, die zu den Hauptportalen von St. Stephan wurden.[10] Sie waren nicht nur Ort fürstlicher Repräsentation, sondern richteten sich mit ihrem modernen Programm, das sich im Nordportal auf Maria, im Südportal auf Paulus bezog, an die eintretenden Besucher. Das Riesentor dagegen wurde nur mehr zu besonderen Gelegenheiten geöffnet.

» ZUGANGSSITUATION

Die städtebauliche Situation des Westportals entsprach im Spätmittelalter und in der Neuzeit nicht den repräsentativen Anforderungen, die an ein Hauptportal gestellt werden. St. Stephan wurde ursprünglich nur ca. 20 m vor der römischen Lagermauer, an deren Position sich auch heute noch die Häuser am Stephansplatz befinden[11], angelegt. Es führt keine Straße auf das Portal zu, sondern der Hauptverkehrsweg der Innenstadt führt an der Fassade entlang. Die Gestaltung der Westfassade nimmt auf diese Position auch durchaus Rücksicht: die Abfolge von Wandflächen und Lisenen ergibt ein Relief mit lebhaften Hell-Dunkel-Kontrasten, das im Vorbeigehen ein abwechslungsreiches Erlebnis bildet, ist aber nicht auf frontale Ansicht konzipiert.
Der enge Raum vor dem Westportal war seit dem 15. Jahrhundert durch eine zusätzliche Häuserzeile eingeengt. Dieser schmale Gebäudekomplex zog sich von der Magdalenenkapelle im Süden bis zum erzbischöflichen Palais im Norden und erlaubte nur an seinen Enden durch zwei Tore den Zugang zum Stephansplatz, das Riesentor wurde aber weitestgehend abgeriegelt.[12]
Nach dem Brand der Magdalenenkapelle wurde diese Häuserzeile abgetragen, aber auch heute führt einer der Hauptverkehrswege der Innenstadt an der Westfassade des Domes vorbei, aber eben nicht auf sie zu.

» VERÄNDERUNGEN IN DER BAROCKZEIT

Das Riesentor wurde in der Barockzeit zwar nicht beschädigt oder in seiner Substanz verändert, aber aus technischen Gründen doch modifiziert: Um die ca. 21 t schwere Glocke, die als Symbol des Friedens und der barocken Prosperität 1711 aus erbeuteten türkischen Kanonen gegossen worden war, die sogenannte „Pummerin", in die Glockenstube des Südturmes aufziehen zu können, musste sie durch das Riesentor in das Innere des Domes gebracht werden. Die Glocke hatte einen Durchmesser von 320 cm, das Riesentor hat aber nur eine lichte Weite von 244 cm. Dafür musste die Türrahmung abgearbeitet und durch eine neue ersetzt werden. Bei diesen Arbeiten wurde auch der unterste Streifen des Tympanons erneuert.[13] Die seitliche Türrahmung war mit einem romanischen Palmettenfries verziert gewesen, der an den äußeren Teilen noch erhalten ist. Die barocke Ergänzung nimmt naturgemäß nicht darauf Bezug, sondern ist glatt ausgeführt, der Stein wurde an die verputzte Oberfläche angepasst und für sich mit Putz überzogen; erst 1881 wurde das Ornament unter der Putzschicht entdeckt und diese dann entfernt.[14]
Auch für die neue Glocke ergab sich beim Transport in den Dom 1957 dasselbe Problem: die Türrahmung musste wieder ausgebaut werden, diesmal wurde dieser Vorgang auch photographisch festgehalten.[15]

9 Marlene Strauss-Zykan, Das Riesentor und der Westbau von St. Stephan. Stand der Forschung, in: Dahm 2008, wie Anm. 5, S. 9–30, hier S. 29.
10 Bei den Grabungen im Jahr 2000 konnten keine Spuren von Portalen am Langhaus des Vorgängerbaues festgestellt werden, es ist also anzunehmen, dass sie einem neuen Konzept des 14. Jahrhunderts für St. Stephan entstammen.
11 Diese Baulinie wurde erst um 1870 mit der Anlage der Jasomirgottstraße durchbrochen. Aber durch die Kürze der Straße kann man aber auch hier nicht von einer Achse sprechen.
12 Die Häuserzeile bestand aus Kantorei (1803 abgerissen), Zinnertor, Beschliesserhaus, Bahrleiher-Haus, Mesnerhaus (1792 abgerissen), Heiltumsstuhl (der die Straße überspannte und schon 1699 abgerissen wurde), Mesnertor mit Anschluss an das Erzbischöfliche Palais. Renata Kassal-Mikula, Die Häuserzeile vor der Westseite, in: 850 Jahre St. Stephan, Symbol und Mitte in Wien 1147–1997, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, hrsg. von Renata Kassal-Mikula und Reinhard Pohanka, Wien 1997, S. 272–273.
13 Die Füße der Engel und das Bein Christi wurden dabei anatomisch richtig umgestaltet.
14 Wiener Dombauvereinsblatt, 1. Serie, Nr. 7/8 (1882), S. 27. Bei Eduard Ölscher, Bauzeichnungen von 1846, Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Cad. min. 56 und Melly 1850, wie Anm. 3, sind die Türpfosten noch verputzt wiedergegeben. Bei Paul Müller, Das Riesenthor des St. Stephansdomes zu Wien. Seine Beschreibung und seine Geschichte, Innsbruck 1883, S. 8, Abb. 1, sind die Palmetten im oberen Bereich freigelegt.
15 Archiv der Dombauhütte Wien, Inv.-Nr. 3443.

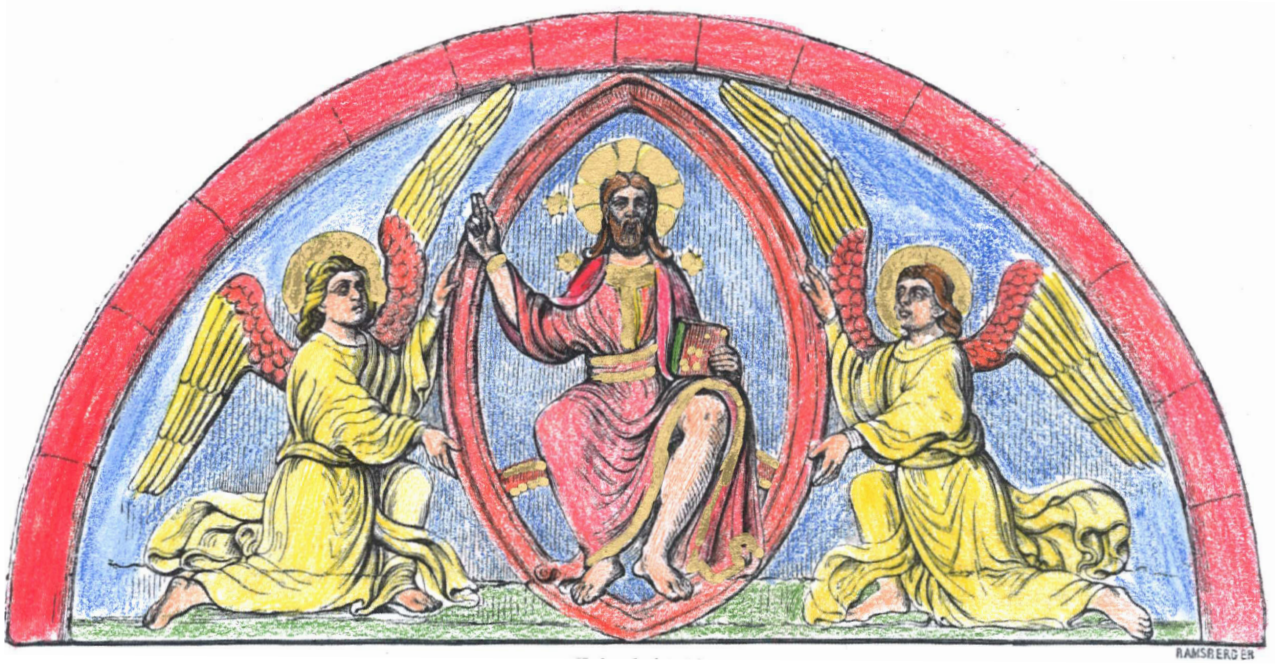


Abb. 4: Tympanon des Riesentores - Rekonstruktion der Farbigkeit nach den Angaben Eduard Mellys von 1849

» FREILEGUNG NACH 1790

Die Nutzung des Stephansplatzes änderte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts. Der dort bestehende Friedhof wurde 1724 für Neubestattungen geschlossen, da die Fläche für die wachsende Bevölkerung nicht mehr ausreichte und weitere Bestattungen hygienisch nicht mehr vertretbar waren.[16] 1784 wurde der Friedhof überhaupt geschlossen und damit konnte der zentrale Platz der Stadt nun öffentlich und profan genutzt werden. Der Brand der Magdalenenkirche am 12. September 1781 gab den Anstoß für den Abriss der Häuserzeile, die den Stephansplatz nach Westen abgeschlossen und vom Straßenraum getrennt hatte. Anlässlich der Krönung Kaiser Franz II. wurde die Westfassade in einem Stich festgehalten.[17] Es ist die erste Darstellung aus dieser Perspektive, die älteren Ansichten zeigen die Süd- und die Nordansicht des Domes[18] oder eine Ansicht aus der Vogelschau.

» UMGESTALTUNGS-PLÄNE

Die Westfassade, die nun uneingeschränkt sichtbar war, wurde aber als zu uneinheitlich wahrgenommen. Ein Plan für die gotische Umgestaltung der Westfassade hat sich im Wien Museum erhalten.[19] Sie wird dem Umkreis des klassizistischen Architekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, der vor allem für die architektonische Gartenausstattung im kaiserlichen Schloss Schönbrunn (Gloriette und Monumentalbrunnen) gearbeitet hatte, zugeschrieben.[20]

Mit diesem Plan wurden zwei Varianten vorgelegt, die sich beide im Wesentlichen an den Details der aus dem späten 14. Jahrhundert stammenden Seitenkapellen orientieren. Mit wuchtigen Pfeilerbündeln – entsprechend den Eckvorlagen der Kapellen – wird der Riesentorvorbau in die Fassade eingebunden. Der obere Abschluss des Vorbaus und die Sohlbank des Westfensters des Langhauses werden mit einer Maßwerkgalerie verschleiert. Die Giebel an den Übergängen zu den Heidentürmen werden nach dem Vorbild der Giebel an Langhaus und Turm gestaltet. Hier orientierte sich Hohenberg nicht an den angrenzenden Kapellen des 14. Jahrhunderts, sondern übernahm Elemente aus dem 15. Jahrhundert, entgegen der Absicht, der Westfassade ein stilistisch einheitliches Erscheinungsbild zu geben.

16 Auch die alten Pfarr-Friedhöfe wurden 1784 aufgelassen und außerhalb des die Vorstädte umgebenden Linienwalles, an dessen Stelle sich heute die Gürtelstraße befindet, eine Reihe von neuen Friedhöfen eröffnet.
17 Renata Kassal-Mikula, Ansicht von Westen, in: Kassal-Mikula/Pohanka 1997, wie Anm. 12, S. 280.
18 Auch der im 19. Jahrhundert fast kanonisch gewordene „Rudolf-von-Alt-Blick“ wird durch die Freilegung des Domes erst möglich, ebenso wie das „Manner-Emblem“.
19 Andreas Nierhaus, Vollendung Unerwünscht. Zur Restaurierung von St. Stephan im 19. Jahrhundert, in: Der Dombau von St. Stephan. Die Originalpläne aus dem Mittelalter, Ausst.-Kat. Wien Museum, hrsg. v. Michaela Kronberger und Barbara Schedl, Wien 2011, S. 100–111, hier S. 101, Abb. S. 103, Inv. Nr. 62.504.
20 Hohenberg war aber auch für die Regotisierungen von Augustiner- und Minoritenkirche verantwortlich, die in den 1780er Jahren durchgeführt worden waren. Es ist bemerkenswert, wenn auch nicht erstaunlich, dass frühe historisierende Projekte für St. Stephan, etwa auch die erste Erneuerung der Turmspitze 1842 durch Paul Sprenger von ansonsten dezidiert klassizistisch ausgerichteten Architekten durchgeführt wurden.

Die gotischen Formen, die die romanischen ersetzen sollten, wurden zwar sehr aufmerksam aus dem Bestand des Domes ausgewählt, aber stilistisch uneinheitlich und nicht immer zu den Proportionen des Westbaues passend eingesetzt.[21]
Mit diesem Vorschlag wurde eine Diskussion eröffnet, die sich durch das ganze 19. Jahrhundert zog. Die Stildiversität an der Westfassade und am Riesentor von St. Stephan wurde immer wieder als Problem angesehen, die Vorschläge unterscheiden sich aber in mancherlei Hinsicht. Die gotische Vereinheitlichung der gesamten Westfassade wurde 1845 vorgeschlagen[22], eine Vereinheitlichung des Riesentores in romanischem Stil 1882[23] und 1901[24]. Alle Projekte scheiterten aber: entweder an der Finanzierung oder am Widerstand von Denkmalpflege und Künstlern.

» UNTERSUCHUNG VON EDUARD MELLY

Die Untersuchungen Eduard Mellys[25] markieren sehr gut den Paradigmenwechsel seiner Zeit. Nicht mehr romantische Ergänzungen von unvollendeten Bauteilen, sondern die vorangehende genaue Untersuchung des Bestandes soll die Grundlage für Restaurierungen und eventuelle Ergänzungen sein. Melly ist dabei gleichwohl nicht die einzige Kraft, die in diese Richtung arbeitet. Er verwendet die Skizzen von Eduard Ölscher[26], der gemeinsam mit Leopold Ernst, dem späteren Dombaumeister zu St. Stephan, zahlreiche historische Bauwerke aufnahm und publizierte. Melly erkannte nicht nur die ursprüngliche Polychromie des Riesentores, er erkannte auch den hohen Wert der Stilpluralität, die sich an St. Stephan und speziell am Riesentor zeigt.
Gleichwohl sind noch lange Zeit die Entfernung der farbigen Fassungen, die Abarbeitung der originalen Steinoberfläche und stilreine Umarbeitungen projektiert und teilweise auch durchgeführt worden, sie verändern aber nicht mehr die Gesamterscheinung des Baues.

21 Renata Kassal-Mikula, Entwurf einer gotischen Fassade, in: Kassal-Mikula/Pohanka 1997, wie Anm. 12, S. 281.
22 Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, Wien 1931, S. 67f.
23 Wiener Dombauvereinsblatt, 1. Serie, Nr. 10 (1882), S. 37, 39–40.
24 Wiener Dombauvereinsblatt, 3. Serie, Nr. 6 (1902), S. 30–31.
25 Melly 1850, wie Anm. 3.
26 Ölscher 1846, wie Anm. 14. Für den Hinweis herzlichen Dank an Marlene Zykan.

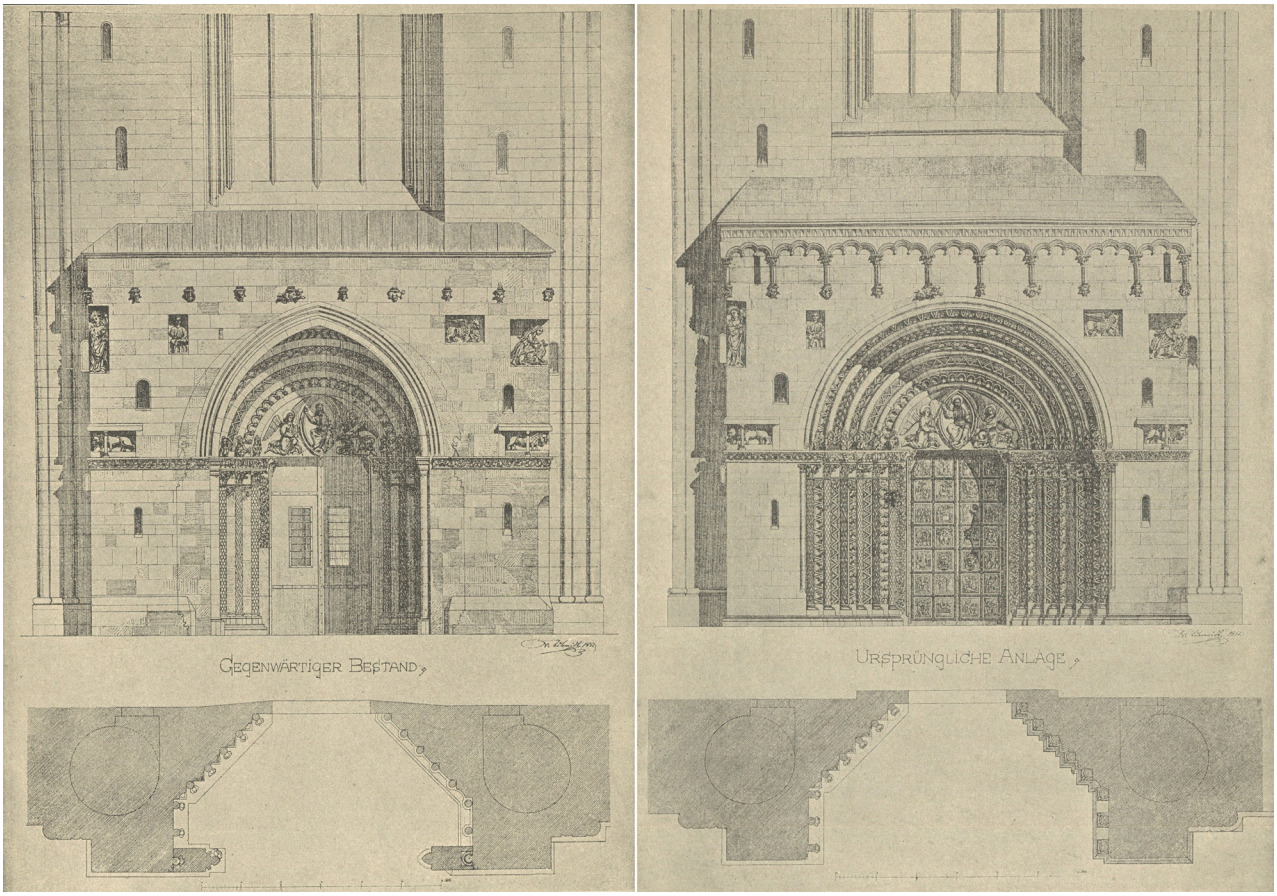


Abb. 5: Bauaufnahme des Riesentores und Plan zu seiner Umgestaltung von Friedrich Schmidt

» FRIEDRICH VON SCHMIDTS PROJEKT FÜR DAS RIESENTOR

Das wohl meistdiskutierte Projekt für eine Umgestaltung von St. Stephan war die Planung Friedrich Schmidts für das Riesentor 1882. Für die Feiern anlässlich des 200–jährigen Jubiläums der Zweiten Türkenbelagerung wurden nicht nur Denkmäler im Dom geplant[27], sondern es sollte das Riesentor stilrein romanisch gestaltet werden. Schmidt ging davon aus, dass der gotische Vorbau ein ursprünglich vorhandenes, romanisches Trichterportal verdeckt, und im Wesentlichen nur entfernt werden müsste, um dieses freizulegen. (Abb. 5) Dieses steingenau ausgearbeitete Projekt wurde vom Denkmalamt aber abgelehnt. Das Hauptargument war dabei schon damals die Erhaltung des gewachsenen Zustandes.[28]
Schmidt zog das Projekt dann zurück, lediglich geringfügige Änderungen und die Entfernung der Bemalung und der Putzschichten wurden durchgeführt.[29] Das Umgestaltungsprojekt wurde 1901 von seinem Nachfolger Julius Hermann – wie die meisten nicht ausgeführten Projekte Schmidts – erneut zur Diskussion gestellt und erhielt die Zustimmung des Denkmalamtes.[30] Nach öffentlichem Protest junger Künstler (vor allem aus der Secession) wurde aber auch dieses Projekt gestoppt. Die sehr intensiv geführte Diskussion war für die Denkmalpflege-Theorie durchaus fruchtbar: Neben umfangreicheren Schriften von Heinrich Swoboda[31], der sich gegen einen Umbau und von Joseph Mantuani[32], der sich für das Projekt aussprach, erschien in der Neuen Freien Presse ein kurzer Text von Alois Riegl[33], in dem schon die Grundlagen für seine Theorie der Denkmalwerte entwickelt werden.
Er betont den Vorrang des bestehenden Denkmals vor der hypothetischen Wiederherstellung eines als original angesehenen Zustandes. Wobei er gar nicht verhehlte, dass er den romanischen Bau, den Schmidt angenommen hat, auch gerne gesehen hätte, er tröstete sich aber mit der Tatsache, dass zukünftige technische Methoden den Blick hinter die Oberfläche des Steines erlauben würden.
Die Entwicklung seiner Theorie der Denkmalpflege fußt also sehr wesentlich auf der Spannung zwischen dem Original und seiner Umgestaltung. Riegl war wie Schmidt offensichtlich der Meinung, dass die gegenwärtige Erscheinung des Riesentores Produkt von Umgestaltungen ist. Schon 1854 hatte aber Anton Perger das Riesentor als ein einheitliches Kunstwerk erkannt.[34]

» MODERNE UNTERSUCHUNGEN 1996/97

Bei den gründlichen Untersuchungen, die 1996/97 am Riesentor durchgeführt wurden, die auch archäologische Grabungen umfassten, konnte nachgewiesen werden, dass das Riesentor – entgegen der Annahme Friedrich Schmidts – das Produkt einer einzigen Bauphase ist. Wohl wurden Blöcke unterschiedlicher Werkstätten oder unterschiedlicher Planungs-Phasen eingesetzt und mehr oder weniger übergangslos aneinandergesetzt. Dafür wurden sie auch sehr sorgfältig zugehauen, symmetrisch abgearbeitet und so den geänderten Verhältnissen angepasst.[35]
Anhand der Reste farbiger Bemalung des romanischen Portaltrichters konnten mehrere Phasen der Bemalung rekonstruiert werden, die im Wesentlichen von 1230, 1420 und aus der Zeit um 1500[36] stammen. Darüber lagen mehrere monochrome neuzeitliche Fassungen. Dass der Riesentorvorbau noch sehr lange eine farbige Sonderstellung hatte, ist auch aus dem Stich von 1792 zu erkennen, der das Riesentor viel heller als den Rest der Fassade darstellt.

» TURMPORTALE

Das Riesentor war bis 1945 nur zu besonderen Anlässen geöffnet, die Besucher wurden von den vier anderen Portalen aufgenommen. Diese entstammen in ihrer Disposition dem Erweiterungsprogramm, das Rudolf der Stifter um die Mitte des 14. Jahrhunderts entwickelte, auch wenn die Turmportale ikonographisch nicht mit seiner Person verbunden sind wie die beiden Fürstenportale.

27 Etwa das Starhemberg-Denkmal von Edmund von Hellmer, 1883 (Entwurf) – 1894 (Fertigstellung).
28 Gustav Heider, Saxa loquuntur. Ein Wort für die Erhaltung des gegenwärtigen Bestandes des Riesenthores von St. Stephan, Wien 1882.
29 Den letzten Schritt dieser „Reinigung" bildet die Abarbeitung dieser Putzschicht im Tympanon 1943.
30 Wiener Dombauvereinsblatt, 3. Serie, Nr. 6 (1902), S. 30–31.
31 Heinrich Swoboda, Zur Lösung der Riesentorfrage, Wien 1902. Heinrich Swoboda (1861–1923) war Professor für Theologie an der Universität Wien und Förderer von Ausgrabungen u. a. in Aquileia, etwa auch Berater Otto Wagners für dessen Kirche am Steinhof.
32 Joseph Mantuani, Das Riesentor zu St. Stephan in Wien und Fr. v. Schmidts Projekt für dessen Wiederherstellung, Wien 1903. Mantuani (1860–1933) war eigentlich Musikwissenschafter, Leiter der Musikaliensammlung der Hofbibliothek und Mitglied der k.k. Central-Commission.
33 Neue Freie Presse, Nr. 13448, 1. Februar 1902, S. 1–4.
34 Anton Ritter von Perger, Der Dom zu Sanct Stephan in Wien, Triest 1854.
35 Friedrich Dahm, Die skulpturale Ausstattung des Riesentores in: Dahm 2008, wie Anm. 5, S. 131–178.
36 Manfred Koller, Hans Nimmricher und Hubert Paschinger, Konservierung und Restaurierung des Riesentores von St. Stephan, in: Dahm 2008, wie Anm. 5, S. 220–237.

Abb. 6: Primtor Tympanon

KAISERDOMPROJEKT RUDOLFS IV.

Zu den ehrgeizigen Pläne Rudolfs – nicht nur den Bau von St. Stephan betreffend – geben die beiden Porträtfiguren an den Fürstenportalen Hinweise: Die Modelle des Chores, die die beiden Skulpturen präsentieren, zeigen seine Pläne für St. Stephan, aber auch die dahinterliegenden Intentionen. Die Chöre der Kirchenmodelle sind jeweils von zwei Türmen flankiert, und entsprechen damit nicht den Standardformen der Zeit, sind aber als Rückgriff auf die Konzepte romanischer Dome zu verstehen.[37] Die beiden Chorseitentürme ergänzen die beiden Westtürme zu einer viertürmigen Anlage, St. Stephan soll dadurch ein neuer „Kaiserdom" werden, der auf die königliche Vergangenheit der Habsburger hinweisen und eine Tradition Wiens als königliche Residenz vortäuschen soll. Rudolf hat damit – wie in vielen seiner Projekte – eine ähnliche Intention wie sein Schwiegervater Karl IV. in Prag. Während aber der Turm des Veitsdomes kein Portal bietet, wirkt der Stephansturm nicht nur als städtebauliches Zeichen, weit über die Stadtgrenzen hinaus, sondern er markiert auch ganz konkret den Eingang in den Dom.
Die Türme sind darüber hinaus mit symbolischen Hinweisen auf die wichtigsten organisatorischen Stiftungen Rudolfs hinterlegt: Der Südturm, der eine Katharinenkapelle enthält, auf die von Rudolf gegründete Universität; der Nordturm, der eine ursprünglich dem heiligen Urban geweihte Kapelle enthält, auf das von ihm gegründete Domkapitel, das einen wichtigen Schritt zur Aufwertung Wiens zum Bischofssitz bildete.[38]

BAULICHE SITUATION

Diese ursprüngliche Disposition des Turmpaares, die sehr stark auf den fürstlichen Initiator zugeschnitten ist, wurde im späten 14. Jahrhundert aufgegeben. Schon kurz nach der Weihe der Katharinenkapelle 1396 wurde das erste Geschoß des Südturmes erhöht, später ein weiteres quadratisches Geschoß eingefügt. Damit wurde der Turm entscheidend höher und erhielt damit den Charakter eines Stadtturmes, der bei seiner Vollendung 1433 mit 137 m der höchste steinerne Turm Europas war. Die Konzentration auf nur einen der beiden geplanten Türme verwandelte diesen von einem zeichenhaften Teil eines Kaiserdomes zu einem Zeichen bürgerlichen Stolzes der gesamten Stadt.
Diese Änderungen des Bauplanes betreffen aber das Turmportal, das Primtor, nicht. Die Vorhalle zwischen den Strebepfeilern des Turmes öffnet sich nach außen in drei schmalen spitzbogigen Toren, während nach innen nur zwei durch einen Trumeau getrennte Portale weiterführen. Der Richtungswechsel und der damit verbundene Aufenthalt im Vorraum bereitet auf den eigentlichen Eintritt in den Kirchenraum vor. Im Unterschied zum romanischen Vorgängerbau hat St. Stephan kein Querhaus. Man betritt daher durch das Primtor noch nicht den eigentlichen Kirchenraum, sondern mit der Turmhalle einen weiteren Vorraum. (Abb. 6) Diese Abfolge von Räumen mit differenzierter Lichtregie ist völlig anders konzipiert als in den beiden Fürstenportalen, von denen man direkt in das Langhaus tritt.
Die Gestaltung des Gewändes der äußeren Vorhalle ist bemerkenswert: Eine lückenlose Abfolge von Skulpturensockeln und -baldachinen bedeckt die gesamte Wandfläche, ist aber so seicht ausgeprägt, dass kaum Skulpturen darauf Platz gefunden hätten, es haben sich jedenfalls keine Spuren der ursprünglichen Ausstattung mit Skulpturen oder Reliefs erhalten. Ohnehin entwickeln die ornamentierten Bänder der Architekturglieder starken ästhetischen Eigenwert, sodass die Bühne, die sie bilden, gar nicht mehr bespielt werden muss, weder von heiligen noch von weltlichen Skulpturen.

37 Besondere Bedeutung hat hierbei der Dom von Speyer in dem Rudolf I. und Albrecht I., die als Könige aus dem Haus Habsburg den Anspruch und die Bedeutung der Familie untermauern sollen.
38 Das Primtor führte zur Lateinschule und stand unter dem Patrozinium der hl. Katharina, der Patronin der Gelehrsamkeit, das Adlertor des Nordturms zum Pfarrhof, und war mit Reliquien des hl. Urban (Papst 222–230) ausgestattet, eine Reverenz an den damaligen Papst Urban V.

» FÜRSTLICHE REPRÄSENTATION

Dieser bürgerlich geprägte Turm[39] erfährt ab 1440 eine Neuinterpretation, die vor allem in der Portalzone stattfindet und auf das ursprüngliche fürstliche Programm zurückgreift: 1439 werden die habsburgischen Länder wieder vereinigt, und zwar unter dem späteren König und Kaiser Friedrich III.[40] Er ist mit diesen Ämtern in der Lage, die Projekte, die Rudolf IV. nicht umsetzen konnte, durchzusetzen. St. Stephan wird zur Bischofskirche, die Stellung der Habsburger wird gefestigt. Er bestätigt 1442 und 1453 das von Rudolf IV. gefälschte *Privilegium maius* und sichert Österreich und seiner Familie die Privilegien, die es einem Kurfürstentum gleichsetzen.[41] Die wiedergewonnene Königswürde und die Aufwertung Österreichs wurde augenfällig auch am Dom zur Schau gestellt. Am Südturm werden die Wappen der habsburgischen Länder angebracht, Friedrich ließ den Bau des Nordturmes beginnen und griff damit das Projekt des viertürmigen Kaiserdomes wieder auf.[42]

» GEGEN-REFORMATION

Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich die Rahmenbedingungen erneut gewandelt: Mit der Verlegung der Residenz nach Prag hatte das Bedürfnis fürstlicher Repräsentation in Wien nachgelassen, mit dem Einsetzen der Gegenreformation hatte sich ein neues Verständnis für christliche Bildwerke entwickelt, in dem das Primtor neu gestaltet wurde. Die Reparatur der Schäden, die das Erdbeben von 1590 verursacht hatte, bot die Gelegenheit zu Umgestaltungen, die auch das Primtor betrafen.
An seiner Außenseite wurden 1596 vier Statuen angebracht: Petrus, der Salvator, die Madonna und Johannes. Die Lünetten über den Portalen wurden mit Holzreliefs, die vom 1596 abgebauten Lettner stammten, ausgestattet. Diese Ausstattung ging im Laufe der Zeit verloren: als 1828 der erste detaillierte Stich angefertigt wurde, waren von den neun Reliefs noch zwei vorhanden.[43]
Man beschränkte sich bei der Neuausstattung aber nicht auf die Wiederverwendung mittelalterlicher Bildwerke, die Botschaft der Auferstehung wurde durch eine Wandmalerei des von Jesus wieder zum Leben erweckten Lazarus[44] und zwei Inschriften mit Bibeltexten den Gläubigen, die den Dom vom Friedhof her betraten, vor Augen geführt.[45]
Eine interessante Änderung im Zeitalter der Aufklärung dokumentiert die Darstellung von Salomon Kleiner aus dem Jahr 1724.[46] Die Primtorvorhalle ist zum ersten Mal in einer Darstellung mit hölzernen Türen verschlossen. Damit wird nicht nur die Erscheinung der Vorhalle verändert, es wird auch die bis dahin selbstverständliche Verbindung des Domes mit dem Leben in der Stadt unterbrochen. Die massiven Tore werden erst 1888 durch die aktuellen Gittertore ersetzt.[47] Die Bogenlünetten darüber sind einfach verglast dargestellt.

39 Die Bekrönung mit dem kaiserlichen Doppeladler erfolgte erst 1687.
40 Friedrich stammt aus der steirischen Linie der Familie, die Anbringung des steirischen Wappens am Turm ist daher erst denkbar, nachdem er 1439 die Macht in Niederösterreich übernommen hatte.
41 Kathrin Kininger, Das Privilegium maius – Gestalt und Geschichte eines berühmten Urkundenkomplexes, in: Falsche Tatsachen. Das Privilegium Maius und seine Geschichte (Technologische Studien 13), Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, hrsg. v. Martina Griesser, Thomas Just, Kathrin Kininger und Franz Kirchweger, Wien 2018, S. 32.
42 Der Aushub für die Fundamente dürfte schon 1443 begonnen haben, als man die Mammutknochen, die lange Zeit in einer Nische des Nordturmes ausgestellt waren, und die sich heute in der Geologischen Sammlung der Universität Wien befinden, gefunden hat. Sie tragen die Jahreszahl 1443 und das „Besitzzeichen" Friedrichs, „AEIOU".
43 Abgedruckt bei Franz Tschischka, Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst, Wien 1832. Tafel XIX. zeigt die mittelalterlichen Reliefs in der Lünettenzone.
44 Joseph Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien mit Anhang von verschiedenen merkwürdigen Urkunden aus dem Archive der hiesigen Dom-Probstey und Kustodie, Wien 1779, S. 74.
45 Zitiert bei Ogesser 1779, wie Anm. 44, S. 74. Jesaia: 44, 22: Also sagt der Herr: Kehre Dich ab zu mir, weil ich Dich erlöset habe. Thessalonicher: 4, 14: Denn wenn wir glauben, dass Jesus gestorben und wieder auferstanden ist, so wird Gott diejenigen, welche in Jesus entschlafen sind, mit ihm auferwecken.
46 Salomon Kleiner veröffentlichte zwischen 1724 und 1737 zahlreiche Ansichten von Wien in vier Lieferungen. Die Ansichten der Kirchen bildeten den ersten Band, in dem auch die Ansicht von St. Stephan enthalten ist: Salomon Kleiner (Zeichner), Georg Daniel Heymann (Stecher), Johann Andreas Pfeffel (Hrsg.), Wahrhaffte und genaue Abbildung Aller Kirchen [...] , Bd. 1, Tafel I, Augsburg 1724.
47 Tietze 1931, wie Anm. 22, S. 79. Im gleichen Jahr werden auch die Fenster neu verglast.

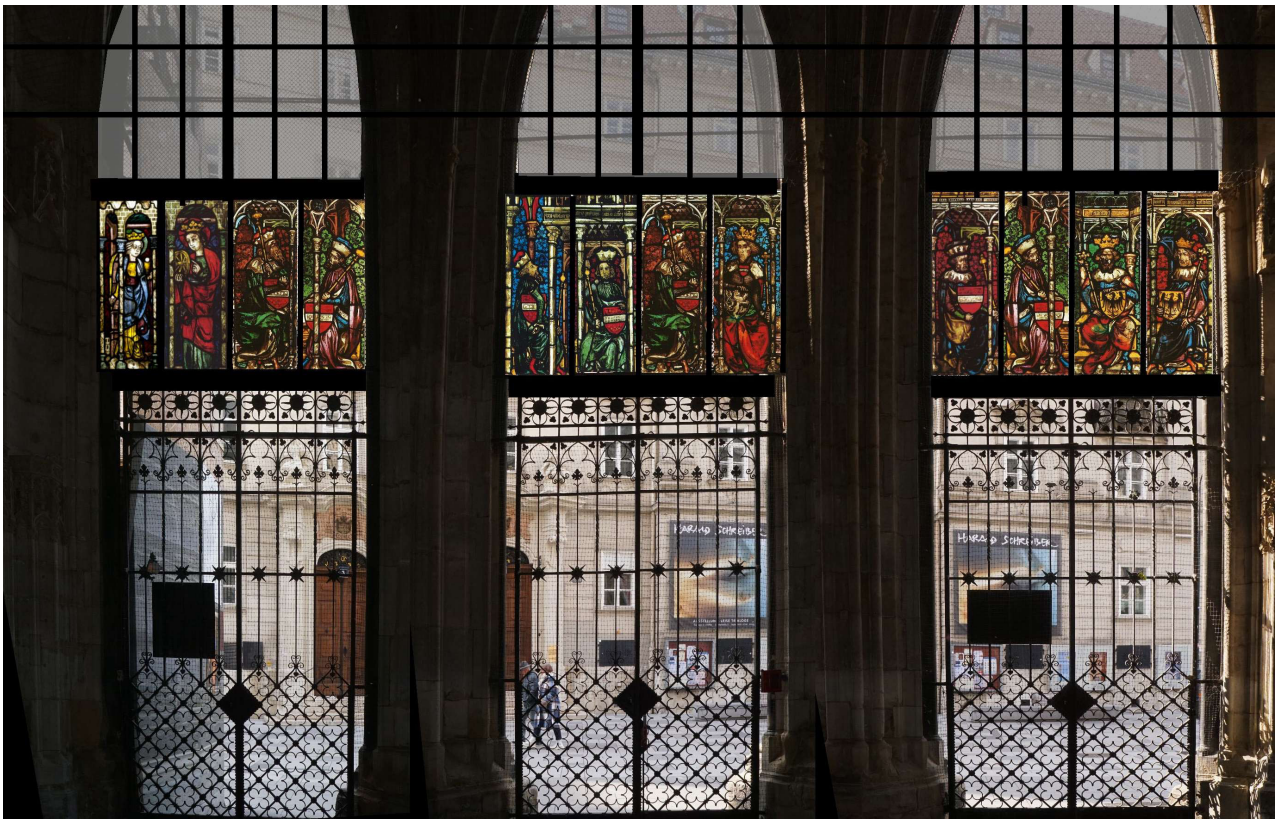


Abb. 7: Primtor – Rekonstruktion der Fensterausstattung des 19. Jahrhunderts

PRIMTORHALLE ALS FÜRSTENHALLE

Den Zustand des Primtores zu Beginn des 19. Jahrhunderts bildet C. G. Wilder sehr detailliert ab. Er zeigt die Lettnerreliefs und die spärliche Skulpturenausstattung des Inneren der Vorhalle. Im frühen 19. Jahrhundert wird die Primtorhalle aber wieder neu interpretiert: In die oberste Zone der Holztore werden bemalte Fenster eingesetzt.[48] (Abb. 7 und 8) Dabei werden hauptsächlich die Fürstenscheiben aus der Herzogskapelle verwendet. In einem Kirchenführer aus dem Jahre 1813 werden sie noch ausführlich als Ausstattung der Bartholomäuskapelle beschrieben.[49]
Anlass für die Versetzung der Scheiben und der Ausgestaltung der Primtorvorhalle war wohl der Wiener Kongress, der im Herbst 1814 begann. Nach dem Untergang des Heiligen Römischen Reiches 1806 war das Bedürfnis, Tradition zu beweisen sehr stark. Denn das Kaisertum Österreich war in dieser Form erst 1804 gegründet worden, der Führungsanspruch im Deutschen Bund und in Europa sollte mit der Präsentation der Könige des 13. Jahrhunderts für jeden Besucher des Domes untermauert werden.

48 Tschischka 1832, wie Anm. 43, Tafel X. Die Grafik ist mit 1828 datiert.
49 Merkwürdigkeiten der Metropolitan-Domkirche zum heiligen Stephan in Wien, Wien 1813, S. 44f.

NORDPORTAL

Mit der Wiederaufnahme des Vierturmprojektes ab 1443 bzw. 1467 erhält der Dom auch das heutige Adlertor. In den Grundzügen folgt die Planung dem damals schon existierenden Primtor, auch das Ensemble mit der Kapelle und der Vorhalle entspricht im Wesentlichen dem Südturm. Die Vorhalle wird mit reichem Blendmaßwerk ausgestattet, die Skulpturenausstattung wird auf den Trumeau und die Figurentabernakel der Außenseite beschränkt. Die Markierung als Portal in das Frauenschiff erfolgt mit der Darstellung der Madonna, begleitet von den drei Königen, womit auch der Bezug auf den Förderer, König Friedrich betont wird. Das überreiche Blendmaßwerk in der Halle macht – bis auf eine Trumeaumadonna – Figurenschmuck überflüssig bzw. unmöglich. Erst in der Barockzeit werden Epitaphe in der Halle angebracht und ein Teil der Glasscheiben aus der Bartholomäuskapelle wird 1814, dem Südturm entsprechend, hier eingebaut.

» RESÜMEE

Die fünf Portale des Stephansdomes bilden sehr individuelle Lösungen von unterschiedlichen Problemen. Umgestaltungen im Lauf der Geschichte haben die Portale und ihr Umfeld unterschiedlich betroffen, aber auch die Rezeption ist sehr unterschiedlich ausgefallen.

Haben die bauhistorischen Probleme und Besonderheiten des Riesentors die Wissenschaft schon sehr früh beschäftigt, sind die Fürstentore erst in den letzten Jahrzehnten intensiv behandelt worden. Sie waren – neben dem Hohen Turm – meist die Anknüpfungspunkte für die Beschäftigung mit der Baugeschichte des Stephansdomes und sie werden es auch in Zukunft bleiben.

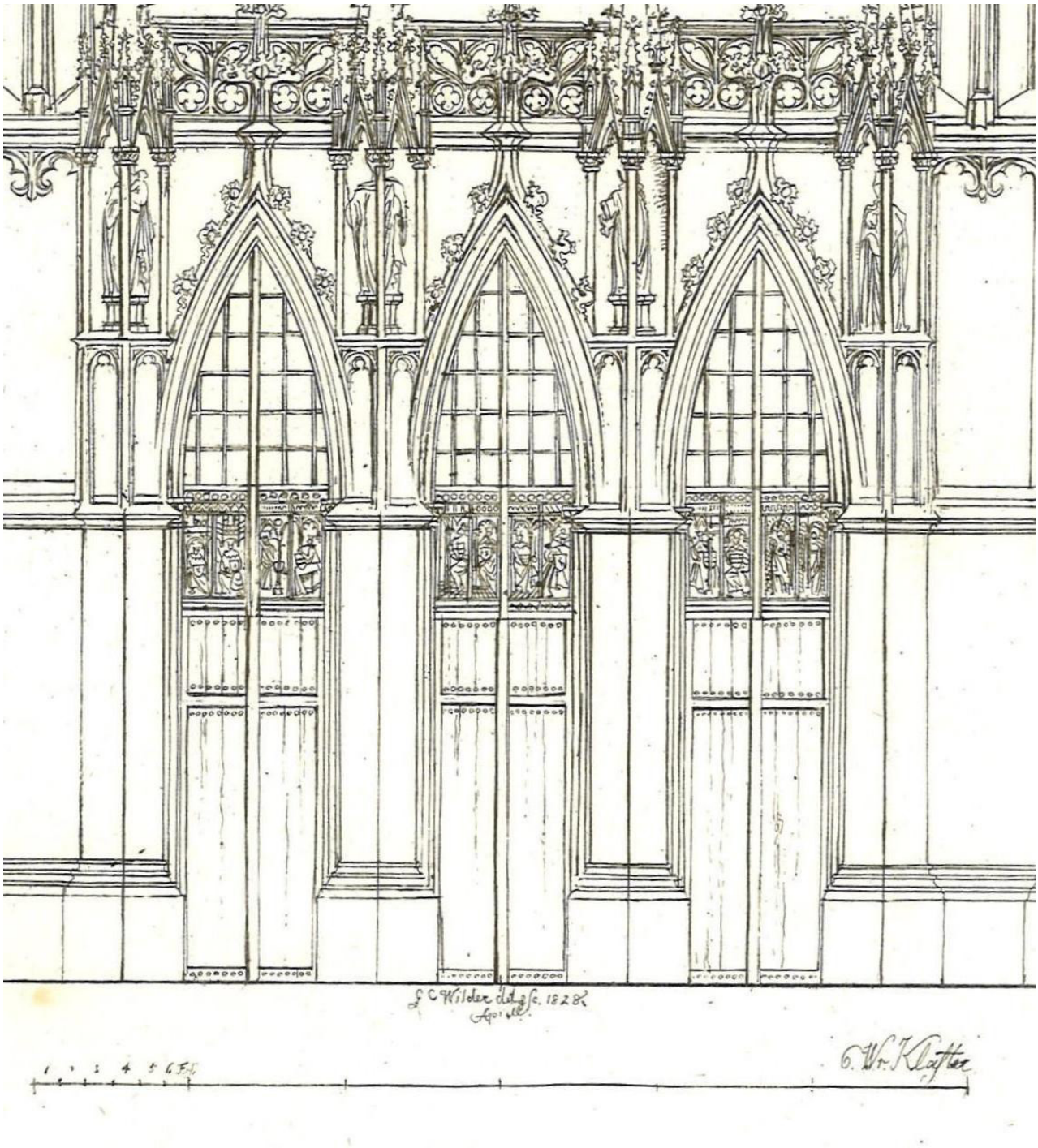
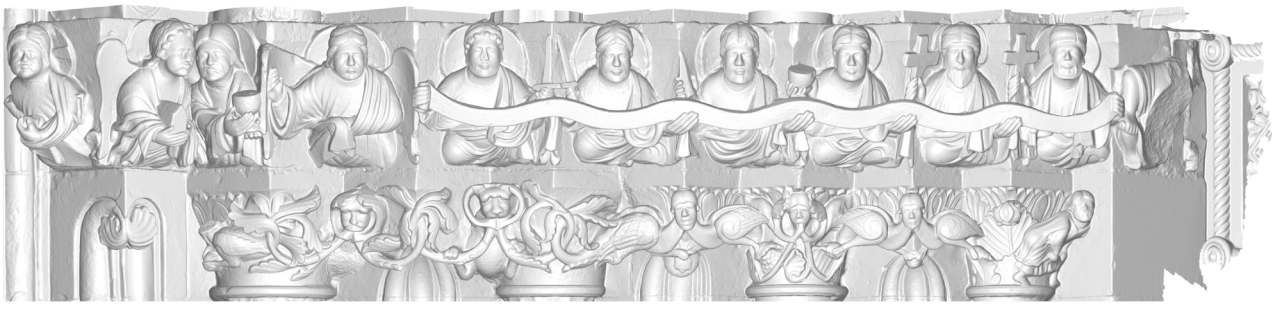


Abb. 8: Primtor – Aussenansicht von C.G. Wilder, 1828



BEOBACHTUNGEN AN DER BAMBERGER GNADENPFORTE
ZUR ORGANISATION DER BILDHAUERWERKSTATT

KATHARINA ARNOLD

» EINLEITUNG

Im Jahr 1185 wurde der von Kaiser Heinrich II. gestiftete Bamberger Dom durch einen verheerenden Brand großflächig zerstört. Die schweren Schäden erforderten einen Neubau, wobei zunächst der weniger zerstörte Westteil des Doms wiederhergestellt und für die Liturgie nutzbar gemacht wurde. Währenddessen legte man die neuen Fundamente der Osttürme und der Ostkrypta, da der Neubau erheblich größer werden sollte als der alte Heinrichsdom.[1] Der Ostchor des Neubaus, der sog. Georgenchor, war bereits um 1201 nutzbar.[2] Zeitgleich mit dem Ostchor zog man die unteren Geschosse der Osttürme hoch. Die Adamspforte im südöstlichen Turm wird allgemein in die 1190er Jahre datiert und ist das älteste der drei Portale des Doms, die Portalskulpturen wurden allerdings erst um 1225 hinzugefügt.[3] Die Gnadenpforte[4] des nordöstlichen Turms entstand nur kurze Zeit nach dem südlichen Pendant (Abb. 1).[5] Gerhard Weilandt datiert das Tympanon des Portals vor 1196.[6] Stilistisch wird die Gnadenpforte der sog. „älteren Werkstatt“[7] zugeordnet, die erst 1225, während des Baus des Fürstenportals, durch die sogenannte „jüngere Werkstatt“ abgelöst wurde, die unter anderem die Skulpturen der Adamspforte geschaffen haben soll.[8]

1 Siehe zur Baugeschichte des Bamberger Doms: Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg, Bd. 1–2, Berlin 1979; Achim Hubel und Manfred Schuller, Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms, in: das münster 56 (2003),S. 310–325; Gerhard Weilandt, Das Domstift des 13. Jahrhunderts, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg; 1. Drittelbd.: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 187–211.

2 Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 196–197.

3 Manfred Schuller, Architektonisches Nebenwerk und Befund – Am Beispiel der Bamberger Adamspforte, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1 (1995/1996), S. 49–81.

4 Die Bezeichnung Gnadenpforte lässt sich erst seit dem späten 15. Jahrhundert nachweisen, dürfte jedoch bis ins hohe Mittelalter zurückgehen. Dorothea Diemer, Die Gnadenpforte, in: Exner 2015, wie Anm. 1, S. 391–410, S. 393.

5 Die ältere Forschung nahm an, dass der Neubau erst nach einer Pause von etwa 30 Jahren, also um 1215, begonnen worden sei. Manfred Schuller und Achim Hubel legten jedoch plausibel nahe, den Baubeginn unmittelbar nach dem Brand 1185 anzusetzen. Die beiden Portale der Ostfassade datierten Hubel, Schuller und auch Robert Suckale um bzw. kurz vor 1200. Hubel/Schuller 2003, wie Anm. 1, S. 322. Robert Suckale, Die Bamberger Domskulpturen „revisited“, in: Bericht des historischen Vereins Bamberg 143 (2007), S. 185–211.

6 Gerhard Weilandt, Der Bamberger Dom als Heilsgeschichtsraum. Teil 1: Ezechiels Vision und die Skulpturen der Älteren Werkstatt, Petersberg 2022, S. 28, S. 38–44.

7 Wilhelm Vöge untersuchte bereits 1899/1901 die Bezüge der „Jüngeren Werkstatt“ zu Reims und die Beziehungen der beiden Bildhauerwerkstätten. Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domsculpturen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 94–104; 24 (1901), S. 195–229 [Teil III, Das Tympanon der Gnadenpforte] S. 255–289. Die Unterscheidung einer älteren und jüngeren Werkstatt war in der Forschung seit jeher anerkannt. Werner Noack bezeichnete die Werkstatt, die für die Erbauung der Ostpartie des Bamberger Doms zuständig war, als spätromanisch. Die jüngere, gotische Werkstatt sei erst beim Bau des Fürstenportals eingetroffen. Werner Noack, Der Dom zu Bamberg, Burg bei Magdeburg 1925, S. 20–21.

8 Achim Hubel, Überlegungen zur „älteren“ Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 7–41, S. 7.

Abb. 1: Bamberg, Dom, Gnadenpforte, um 1200

Die kunsthistorische Forschung schrieb der „älteren Werkstatt“ ein reiches und heterogenes Formenrepertoire zu. Dies führte zu Spekulationen über die Werkstattorganisation der Dombauhütte. Auch die skulpturale Ausstattung der Gnadenpforte zeigt neben stilistisch Einheitlichem, zahlreiche Unterschiede in der bildhauerischen Gestaltung. Bereits 1965 meinte Erna Wagner, dass an der Gestaltung der Gnadenpforte mehrere Bildhauer mitgewirkt haben müssen, die aber unter einem leitenden Meister tätig waren.[9]

Geht die Heterogenität der skulpturalen Ausstattung der Gnadenpforte tatsächlich auf eine größere Anzahl von Mitarbeitern zurück? Und was verrät das über die Organisation der Bildhauerwerkstatt?

Die Möglichkeit zur näheren Betrachtung der Portalkonstruktion und der skulpturalen Ausstattung gab das BMBF-Projekt „Mittelalterliche Kirchenportale als Orte der Transformation“ der Universität Bamberg.[10] Im Herbst 2017 fand eine bauforscherische und restauratorische Untersuchung der Portalanlage statt.[11] Die detaillierte Analyse der Portalskulptur lieferte zahlreiche Befunde, die es erlauben, Rückschlüsse auf die Arbeitsweise und Werkstattorganisation der Bauhütte zu ziehen.[12] Diese werden im Folgenden vorgestellt.

9 Erna Wagner, Die Gnadenpforte am Dom zu Bamberg, Würzburg 1965, S. 29.

10 BMBF-Projekt „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“, Verbundprojekt unter Beteiligung der mittelalterlichen Kunstgeschichte, der Bauforschung und den Restaurierungswissenschaften, Projektleitung: Prof. Dr. Stephan Albrecht, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Laufzeit: 2015 bis 2018.

11 Siehe dazu: Ruth Tenschert, Varianten der Restaurierung. Beobachtungen zu Restaurierungsmaßnahmen an mittelalterlichen Portalen am Beispiel der Gnadenpforte des Bamberger Doms, in: Das Kirchenportal im Mittelalter, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2019, S. 250–261.

12 Die hier vorgestellten Beobachtungen resultieren aus der gemeinsamen Betrachtung und Untersuchung der skulpturalen Ausstattung durch das damalige Mitarbeiterteam des oben genannten Forschungsprojektes, s. Anm. 10.

» IKONOGRAPHIE UND DATIERUNG

Die Gnadenpforte des Bamberger Doms befindet sich in der Ostwand des Nordostturms und ist der heutige Haupteingang der Domkirche. Es handelt sich um ein mehrstufiges, nach innen abgetrepptes Säulenportal aus Zeiler Sandstein mit figürlichem Tympanon. Die reich profilierten Gewändestufen und die eingestellten Säulen sind in Form eines Halbkreises als Archivolten im Portalbogen fortgeführt. Die Schäfte der beiden äußeren Säulen sowie die äußere Archivolte sind mit zueinander gegenständig verlaufendem Fischgrätmuster verziert. Die Schäfte der jeweils benachbarten Säule sowie die Archivolte sind kanneliert. Es folgen rechts wie links zwei Säulen mit glatter Oberfläche, deren entsprechende Bögen in den Archivolten zusätzlich mit vergoldeten Rosetten aus Blei besetzt sind. Sowohl die Säulen als auch die Archivolten werden von außen nach innen schmaler, ihr Durchmesser verringert sich. Dieser technische Kniff verstärkt die perspektivische Tiefenwirkung des Portaltrichters.

Die Säulen tragen mit rankendem Blattwerk und chimärenhaften Wesen gestaltete Kapitelle. Am unmittelbar darüber ansetzenden Kämpferfries sitzen je sechs Apostelbüsten aufgereiht, denen nach außen hin Engelbüsten folgen (Abb. 2 u. 3). Die Figuren scheinen in der Frieszone zu schweben, obwohl zumindest die Apostel kniend dargestellt sind. Sie halten ein durchgehendes Spruchband, dessen Text im Laufe der Jahrhunderte abgewittert ist und das sie miteinander verbindet.[13]

In den Innenseiten des Durchgangs befinden sich auf Höhe der Kämpferzone zwei weitere Figuren. Die südliche ist stark zerstört, die nördliche greift mit der linken Hand an das Spruchband der Apostel und ist damit den Aposteln unmittelbar zuzurechnen.[14]

13 Es lassen sich nur wenige der Apostel identifizieren, da die meisten Büsten keine individuellen Attribute tragen. Dies ist allerdings nicht ungewöhnlich und entspricht dem Entwicklungsstadium der Apostelikonographie im beginnenden 13. Jahrhundert. Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 406.

14 Gerhard Weilandt vermutet, dass es sich bei den beiden Figuren im Durchgang um Markus und Lukas handelt, die nicht zu den engsten Jüngern Christi gehörten, aber sich als Ergänzung des Apostelkollegiums als zentrale Personen des Neuen Testaments anboten. Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 36–37.

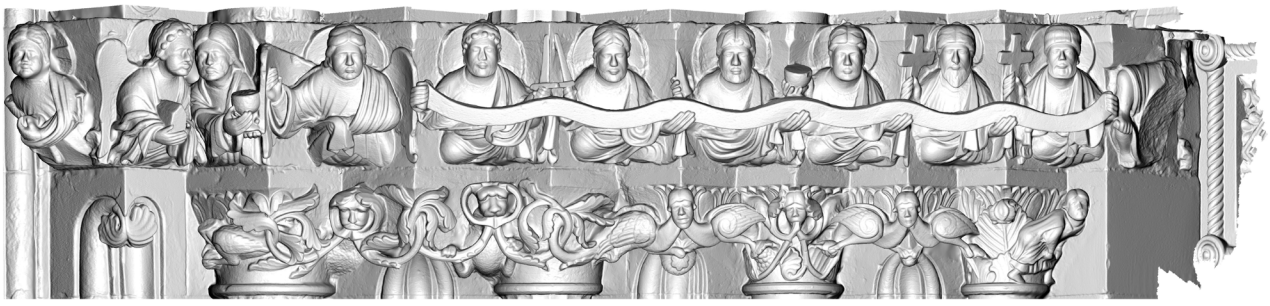


Abb. 2: 3D-Flächenmodell, Gnadenpforte, südlicher Kämpferfries

Das Tympanon ist aus einem Block gearbeitet und sitzt ohne Türsturz direkt auf dem Türpfosten auf (Abb. 4). In der Mitte des Tympanons thront die Muttergottes mit dem Christuskind. Rechts von Maria stehen auf einem gestuften Podest die Dompatrone, der hl. Apostel Petrus mit Schlüsselbund und der hl. Ritter Georg[15] mit Rüstung und Schwert. Zur Linken stehen die originären Stifter des Doms, Kaiser Heinrich II. und Kunigunde. Heinrich hält in der linken Hand das Dommodell. Achim Hubel weist darauf hin, dass die Darstellung der Kaiserin Kunigunde mit dem Nimbus ihre Heiligsprechung voraussetzt, weshalb er das Tympanon frühestens um 1200/01 (Heiligsprechung Kunigundes) datiert.[16] Weilandt merkt jedoch an, dass Kaiserin Kunigunde auch vor ihrer Kanonisation mit dem Nimbus als Zeichen ihrer Heiligkeit dargestellt wurde – so z. B. um 1145 in der Eingangsminiatur eines Codex aus dem Bamberger Kloster St. Michael.[17] Ein *Terminus post quem* sei daher für das Tympanon nicht auszumachen.

Der weltliche Stifter zu Füßen Mariens ist, anders als zumeist angenommen, nicht als Kreuzfahrer dargestellt, sondern als Mitglied des Deutschen Ordens. Das Kreuz auf der linken Schulter des weißen Mantels war das wichtigste Erkennungszeichen eines Deutschordensritters.[18]

Weilandts Datierung des Tympanons gründet aber vornehmlich auf zwei weiteren weltlichen Stifterdarstellungen, die sich in den äußeren Enden des Tympanons finden. Anders als der Deutschordensritter können diese historischen Personen wohl namhaft gemacht werden. Bei der Bischofsfigur im Süden, die vom hl. Georg an der Hand gehalten und zur Madonna geführt wird, könnte es sich um Otto II. († 1196) handeln,[19] da er dem Bau des Domes nachweislich 50 Mark Silber stiftete.[20] Der Befund einer gemalten, doch kaum noch zu erkennenden Inschrift in den Archivolten über der Figur lässt vermuten, dass dort dessen Name genannt war.[21] Auf der gegenüberliegenden Seite, hinter der hl. Kunigunde, steht ein ebenfalls auf die Muttergottes mit dem Christuskind im Zentrum des Tympanons gerichteter Kleriker in liturgischem Gewand, jedoch ohne Mitra. Vermutlich handelt es sich um Dompropst Timo (bis 1196, danach Bischof), der während der Amtszeit Bischof Ottos II. in Bamberg tätig war. In Höhe dieser Stifterfigur findet sich in den Archivolten eine verwitterte Inschrift mit dem noch zu erkennenden Buchstaben „T“.[22] Weilandt sieht für die Identifizierung der beiden Stifterfiguren als Otto II. und Timo die meisten Indizien gegeben und datiert damit das Tympanon auf die Zeit kurz vor 1196.[23]

15 Dorothea Diemer argumentiert, u. a. aufgrund der Übertragung der Mauritiusverehrung durch Kaiser Heinrich II. nach Bamberg, dass es sich bei dem Ritterheiligen statt um Georg auch um Mauritius handeln könne. Diemer 2015, wie Anm. 4, S.404–405.

16 Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 13–14.

17 Vita Heinrichs II., Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv GV-Hs. 1/29; Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 202, Anm. 326 und S. 160, Abb. 54.

18 Als der höchsten Ordensheiligen waren Maria alle Deutschordenskirchen geweiht. Ähnliche Darstellungen eines Deutschordensritters wie an der Bamberger Gnadenpforte sind zahlreich, so z. B. eine Glasmalerei vom beginnenden 14. Jahrhundert in der Deutschordenskirche zu Graz. Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 201. Siehe auch: Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 403–404. Bereits Wilhelm Vöge hatte 1901 diese Figur als Deutschordensritter erkannt, jedoch wurde seine Deutung überhört und in dem knienden Laien ein Kreuzfahrer vermutet. Vöge 1901, wie Anm. 7, S. 264f.

19 Ebenso kämen zeitlich aber auch die Bischöfe Timo († 1201), Konrad († 1203) oder Ekbert (1203–37) in Frage. Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 42–44.

20 Staatsarchiv Bamberg, Kloster Michelsberg, Urkunden 370.

21 Siehe dazu Weilandt 2022, wie Anm. 6, Abb. 23.

22 Falls es sich tatsächlich um den Domprobst handeln sollte, kommen aber z. T. dieselben Personen in Betracht wie für die Stifterfigur des Bischofs, „da es damals fast die Regel war, dass Dompröbste später in das Bischofsamt aufstiegen. In der fraglichen Zeit amtierten Timo (bis 1196, danach Bischof), Konrad (1196–1201, der spätere kurzzeitige Bischof), Ekbert (1202–03, danach Bischof) und Berthold von Andechs-Meranien, ein Bruder Ekberts (1203–1206). Denkbar ist auch noch Domprobst Poppo von Andechs-Meranien (1206–1237, auch er danach Bischof).“ Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 43 u. S. 42, Abb. 25.

23 Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 42–44.

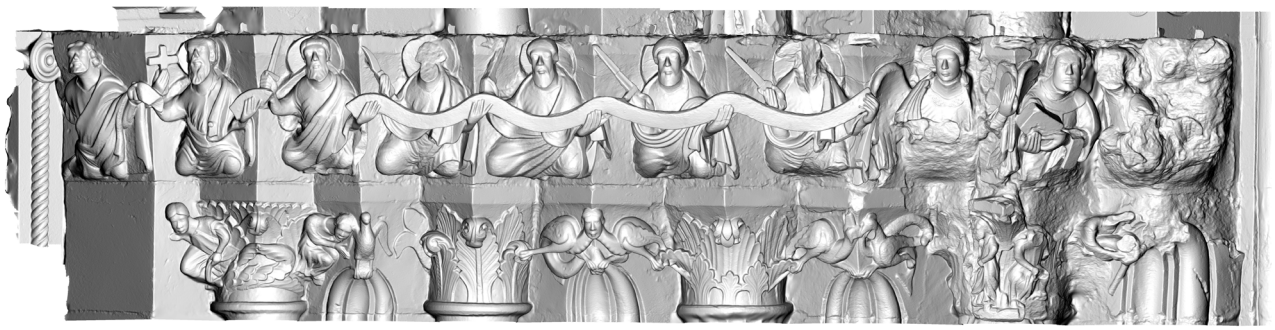


Abb. 3: 3D-Flächenmodell, Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries

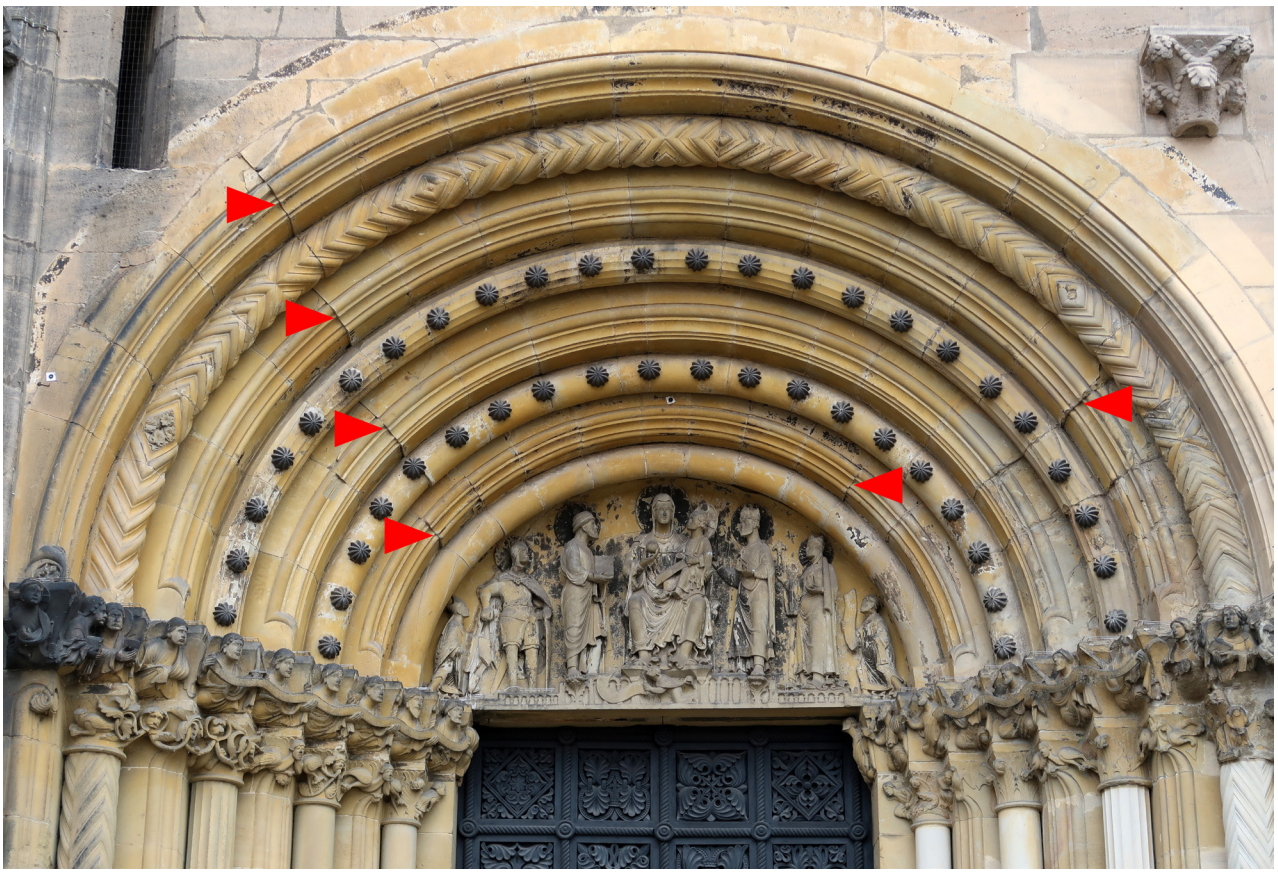


Abb. 4: Tympanon der Gnadenpforte mit Kennzeichnung der nachgerutschten Bogensteine

» ZUR ORGANISATION DER BILDHAUERWERKSTATT

Für die Zeit um 1200 gibt es keine historischen Quellen wie z. B. Baurechnungen, die Auskunft über die Werkstattorganisation der Dombaustelle in Bamberg liefern könnten – u. a. weil eine *Fabrica*, also eine Bauverwaltung mit eigenem Vermögen, damals noch nicht existierte und in Bamberg erst seit dem frühen 14. Jahrhundert nachweisbar ist.[24] So können wir nur durch Betrachtung der Architektur selbst und im speziellen Falle der Gnadenpforte durch die Analyse der Befunde und der Bearbeitungsspuren der skulpturalen Ausstattung Rückschlüsse auf die Werkstattorganisation ziehen.

In der Forschung wurde mehrmals konstatiert, dass sich der nördliche Kämpferfries stilistisch vom südlichen Fries unterscheide. Hubel betont: „Von einem Bemühen um eine symmetrische Komposition kann keine Rede sein [...]. Die Figuren rechts erscheinen zierlicher und besitzen kleinere Köpfe als die der linken Reihe; ebenso ist das von den Figuren gehaltene, durchlaufende Spruchband rechts graziler und stärker geschwungen als links."[25]

Tatsächlich sind die Köpfe der nördlichen Apostel und Engel kleiner und passen proportional besser zu deren Körpern. Doch obwohl sich die Figuren beider Frieszonen auf den ersten Blick stark voneinander unterscheiden, fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass es auch Gemeinsamkeiten in den Physiognomien gibt; so bei den Mündern, Nasen und Augen. Besonders auffällig sind die „schnabelartig" anmutenden Mundpartien, die bei allen Figuren, sowohl in den beiden Kämpferfriesen als auch im Tympanon, gleich gearbeitet sind (Abb. 5). Besonders gut sichtbar wird das in den 3D-Flächenmodellen der Kämpferzonen (Abb. 2 u. 3).[26] Als weitere Gemeinsamkeiten der skulpturalen Gestaltung können ornamentale Details der Gewänder ausgemacht werden. So findet sich zum Beispiel der Schuppenkragen des Engels im nördlichen Kämpferfries in ähnlicher Weise bei der Stifterfigur des vermeintlichen Dompropstes Timo sowie Kaiserin Kunigunde wieder (Abb. 5). Darüber hinaus ziert das Schuppenmotiv den Gewandsaum des Kaiserpaares.

24 Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 200.

25 „Auch die Kapitellzonen zeigen deutliche Unterschiede: Auf der linken, südlichen Seite sind die Kapitelle und die Schiffskehlnasen der Gewändekanten durch verschlungene Blattranken und durch gegenständige Fabelwesen mit zwei Körpern, aber nur einem Kopf zu einem Freis verknüpft, der die Grundformen der Kapitelle und Kanten völlig negiert und mit kühnen Hinterschneidungen wie ein frei über den gestuften Hintergrund gespanntes Band wirkt. Am rechten Gewände dagegen sind die Kapitelle und die Kanten der Gewändestufen deutlich separiert. Jedes Kapitell ist für sich mit Blättern und Knospen belegt, die unmittelbar aus dem Kelch herauswachsen; dazwischen finden sich auf den Schiffskehlnasen der Gewändekanten Fabelwesen und menschliche Figuren." Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 11.

26 Die Modelle wurden von Ruth Tenschert und Leander Pallas mit einem Laserscanner innerhalb des BMBF-Projektes „Mittelalterliche Kirchenportale als Orte der Transformation" aufgenommen, s. Anm. 10.

Die Annahme, hier seien verschiedene „Meister“ am Werk gewesen, ist daher kaum haltbar. Wie bereits erwähnt, äußerte schon Erna Wagner eine ähnliche Vermutung. Auch sie konstatierte, dass sich die nördlichen Kämpferfiguren in der Ausführung sowohl von den Figuren des südlichen Frieses wie von denen des Tympanons unterscheiden. Trotzdem war sie der Ansicht, dass „verschiedene Bildhauer derselben Werkstatt an den Kämpfern und am Tympanon tätig waren, da sich auch am nördlichen Kämpfer der gleiche Motiv- und Formenschatz wie an den übrigen Plastiken des Portals findet.“[27]
Handelte es sich tatsächlich um einen Meister, der die Werkstatt leitete, unter dem aber mehrere Bildhauer tätig waren?
Winterfeld hingegen will die Unterschiede durch eine zeitliche Differenz und unterschiedliche Personen erklären und glaubt, dass die nördliche Kämpferzone älter als die südliche und von einem anderen Bildhauer geschaffen worden sei.[28] Hubel wiederum folgte der These von Erna Wagner, formuliert aber noch eine andere Deutung. Er ist der Ansicht, dass ein einziger Meister mit einigen Gesellen über längere Zeit sämtliche Skulpturen der älteren Werkstatt geschaffen habe. Dieser Meister „hatte sicherlich Gehilfen und Mitarbeiter, die ihm zur Hand gingen, aber die künstlerische Verantwortung, die Entwürfe und die entscheidenden Oberflächenbearbeitungen sind allein ihm zuzuschreiben.“[29]
Daraus wiederum schlussfolgert er, dass die Kämpferfriese der Gnadenpforte von diesem Meister mit Absicht unterschiedlich gestaltet wurden.[30]
Dass ein einzelner Meister die Bildhauerwerkstatt leitete, zumindest während des Baues der Gnadenpforte, ist wahrscheinlich. Dagegen scheint fraglich, dass er allein für den Stil der Figuren verantwortlich war und die Kämpferfriese absichtlich unterschiedlich gestaltete.
Die Befunde lassen vielmehr darauf schließen, dass einzelne Bildhauer für bestimmte Aufgaben im Werkprozess zuständig waren. So könnte die Kubatur der Körper, auf die auch das proportionale Verhältnis des Kopfes zum Körper zurückgeht, von zwei unterschiedlichen Personen vorbereitet worden sein. Die Weiterführung und Vollendung beider Friese wurde aber zum Teil von denselben Handwerkern ausgeführt, weshalb es bei den Figuren partiell so viele Ähnlichkeiten gibt. Dementsprechend wäre zu folgern, dass innerhalb der Werkstatt, die zwar von einem Meister geleitet wurde, unterschiedliche Mitarbeiter für bestimmte Stufen der Bearbeitung bzw. Partien der Figuren verantwortlich waren. D. h. innerhalb der Werkstatt herrschte Arbeitsteilung!

Weitere Indizien dafür liefert der nördliche Kämpferfries. Nicht alle Büsten wurden vollständig ausgearbeitet. Während das Haar, der Bart und die Ohren des von Innen ausgehend ersten Apostels, dem Erscheinungsbild nach vermutlich Paulus (Abb. 6), noch vollständig ausgearbeitet sind, fällt am Kopf der folgenden Figur auf, dass die Ohren blockhaft stehengelassen wurden. Dies könnte auch daran liegen, dass sie zur Hälfte von dessen Haarschopf bedeckt werden und man hier auf die Ausarbeitung bewusst verzichtete. Bei den folgenden Aposteln ist jedoch deutlich feststellbar, dass die Büsten nicht vollendet wurden. Während man keine Aussagen zur dritten Figur machen kann, da der Kopf beschädigt ist, fällt beim vierten Apostel auf, dass weder Kopf- noch Barthaare in Strähnen ausgearbeitet wurden (Abb. 7). Das Gleiche gilt für die benachbarte Figur (Abb. 8). Es folgt wiederum ein Apostel, dessen Kopf abgebrochen ist, weshalb keine Aussage möglich ist. Es zeigt sich jedoch deutlich: während der erste Apostel noch komplett ausgearbeitet wurde, verzichtete man bei den Folgenden bereits auf gewisse Details, die man wohl erst nach dem Versatz vollenden wollte. Das sog. „Finish“ fand jedoch nie statt – vielleicht auch deshalb, weil diese Details vom tiefen Betrachterstandpunkt vor dem Portal aus kaum erkennbar sind.

27 Wagner 1965, wie Anm. 9, S. 29.
28 v. Winterfeld 1979, wie Anm. 1, S. 49–50.
29 Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 26. Hubel schlussfolgert weiter, dass sich dieser Meister im Laufe der Zeit stilistisch weiterentwickelt habe und es sich bei den Werken der „Älteren Werkstatt“ um sein Lebenswerk handle. Das plötzliche Abbrechen der „Älteren Werkstatt“ sei mit dem Tod dieses leitenden Bildhauers zu erklären.
30 „Diese bewusst auf Kontrast hin berechnete Gegenüberstellung kann kein Zufall sein. Man gewinnt den Eindruck, als würde der verantwortliche Bildhauer bewusst zwei Gestaltungsmöglichkeiten gegeneinander ausspielen.“ Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 11–12.

Abb. 5: Gnadenpforte, von links nach rechts: Engel (nördl. Kämpferfries), Johannes der Apostel (südl. Kämpferfries), Dompropst Timo (Tympanon)

Die Annahme, unterschiedliche Bildhauer seien für unterschiedliche bildhauerische Aufgaben zuständig gewesen, lässt sich durch diese Befunde bekräftigen. So schien der „Spezialist“ für Haar- und Bartsträhnen – aus welchen Gründen auch immer, vielleicht weil er noch mit einem anderen Bildwerk beschäftigt war – nicht in der Lage, den Fries vor dem Versatz zu vollenden; eine These, die auch der bereits erwähnte Engel mit dem Schuppenkragen (Abb. 5) bestätigt. Obwohl die gesamte Figur bereits fertig behauen war, inklusive des Ornaments des Gewandes, das sicherlich einige Zeit in Anspruch nahm, wurden Haare und Ohren im bildhauerischen Rohzustand belassen.

Die nicht vollendete Ausarbeitung könnte ein Indiz dafür sein, dass während des Baus des Portals plötzlich Zeitdruck aufkam. Während die Aufmauerung des Gewändes bis zur Kämpferzone sehr regelmäßig mit annähernd gleich hohen Steinlagen erfolgte und weder Unregelmäßigkeiten noch Baufugen oder Versprünge festzustellen sind, zeigt sich in der Archivoltenzone, dass beim Versatz Probleme auftraten. Die Bogensteine sind an mehreren Stellen nachgerutscht (Abb. 4). Eventuell wurde das Lehrgerüst zu früh entfernt oder es stürzte gar ein. Dabei muss ein so hoher Druck auf die Tympanonplatte gewirkt haben, dass sie auf der linken Seite gebrochen ist. Der Riss zieht sich links hinter der Figur des Ritters durch den gesamten Block bis zum linken Auflager. Auch der „Einbau eines Eisenwinkels unterhalb der Tympanonplatte sowie das damit verbundene teilweise Abspitzen des rechten Kämpfersteins der inneren Portallaibung“[31] wäre damit zu erklären.

Neben den in Teilen unbearbeiteten Büsten wies Ruth Tenschert darauf hin, dass zahlreiche roh als Bildhauerbossen belassene Teilbereiche am Portal zu finden sind (Abb. 9).[32] Diese Bossen finden sich zum einen in der Kapitellzone des Portals, aber auch an den Archivolten mit gegenständigen Fischgrätfolgen. Der Archivoltenbogen, der das Ornament der äußeren Portalsäulen fortführt, wurde an seinem Auflager auf dem Kämpferfries nicht vollständig ausgearbeitet. Vermutlich sollte jedoch verhindert werden, dass das Ornament beim Versatz abplatzt; eine Endbearbeitung fand jedoch nicht statt.[33]

31 Tenschert 2019, wie Anm. 11, S. 256–257.
32 Tenschert 2019, wie Anm. 11, S. 257.
33 Auf den Meßbildern von 1903 ist für den nördlichen Bereich des Archivoltenbogens das Gleiche zu beobachten; heute ist dieser Bereich durch verwitterungsbedingte Abplatzungen allerdings stark beschädigt. Dieselbe Versatztechnik stellte schon Manfred Schuler beim Fürstenportal des Bamberger Doms fest. Auch dort ist die Archivoltenwulst mit gegenständigen Fischgrätfolgen 4 cm hoch am Auflager stehen gelassen worden. Manfred Schuller, Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S. 57–58, Abb. 48.

Abb. 6: Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries, Apostel Paulus

Abb. 7: Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries, Apostel auf vierter Position (von innen nach außen)

Alle Befunde ab der Bogenzone deuten darauf hin, dass beim weiteren Bau der Gnadenpforte Eile geboten war. Die Ökonomisierung des Arbeitsprozesses durch Arbeitsteilung innerhalb der Bildhauerwerkstatt könnte damit zusammenhängen. Auch das unterschiedliche Erscheinungsbild der beiden Kämpferfriese könnte darauf zurückzuführen sein, dass diese in kurzer Zeit geschaffen werden mussten, damit der Bau des Portals nicht zum Stillstand kam. Dabei ging es nicht um einen einheitlichen Stil, sondern lediglich um die Verfügbarkeit der Arbeitskräfte. Stand der Bildhauer, der die Kubatur der Büsten am südlichen Fries vorbereitet hatte gerade nicht zur Verfügung, da er noch mit anderen Aufgaben betraut war, musste ein anderer Bildhauer diese Aufgabe für den nördlichen Fries übernehmen. Denkbar wäre freilich auch, dass beide Friese gleichzeitig von zwei verschiedenen Bildhauern vorbereitet wurden, um den Werkprozess zu beschleunigen. Wenngleich solche Details nicht geklärt werden können, ist abschließend festzustellen, dass es bei der skulpturalen Ausstattung der Gnadenpforte weniger auf ein stilistisch einheitliches Gesamtbild als vielmehr auf die zeitliche Effizienz ihrer Herstellung ankam. Dabei mussten die einzelnen Arbeitsschritte nicht fest an einen jeweiligen Spezialisten gebunden sein, sondern die Aufgaben konnten je nach Bedarf flexibel verteilt werden. Dass dieselben Bildhauer aber zumindest bestimmte Details der Skulpturen sowohl an beiden Kämpferfriesen als auch im Tympanon gestaltet haben, dürften die Beobachtungen wahrscheinlich machen.

» FAZIT

Den vorangegangenen Überlegungen zufolge stand die Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms um 1200 unter der Leitung eines einzelnen Meisters, dem mehrere spezialisierte Fachkräfte unterstellt waren. Warum dies für das 13. Jahrhunderts als gängige Praxis anzunehmen ist, erläuterte schon Peter Kurmann: „Leider gibt es keine schriftlichen Quellen des 13. Jahrhunderts, die uns irgendwelche Auskünfte über das Funktionieren der den großen Bauhütten angeschlossenen Bildhaueratelliers liefern würden. In Anbetracht der riesigen Zyklen von Bildwerken an den Kathedralen und großen Kirchen des 13. Jahrhunderts war aber eine Arbeitsteilung mit absoluter Sicherheit unumgänglich, und es ist erlaubt, aufgrund von Quellen des Spätmittelalters, die ein solches Vorgehen andeuten, Rückschlüsse auf die Zeit der Früh- und Hochgotik zu ziehen.“[34]

34 Peter Kurmann, Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den großen Bauhütten des 13. Jahrhunderts, in: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, hrsg. v. Bruno Klein und Bruno Boerner, Berlin 2006, S. 137–149, S.138. Zur Werkstattorganisation der Bildhauer am Wiener Stephansdom in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts siehe: Katharina Arnold und Stephan Albrecht, Die Wiener Fürstenportale. Das Verhältnis von Architektur und Skulptur, in: St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt“, hrsg. v. Barbara Schedl und Franz Zehetner, Wien/Köln 2022, S. 141–151.

Abb. 8: Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries, Apostel auf fünfter Position (von innen nach außen)

Für den Skulpturenzyklus des Naumburger Westchors konstatierte Dominik Jelschewski ebenfalls, dass die Arbeitsteilung der Bildhauerateliers die Mechanismen und damit die Möglichkeiten boten, „in kurzer Zeit und mit vergleichsweise wenigen herausragenden Fachkräften den ungeheuren Bedarf an Skulpturen zu decken, den der Bau einer hochgotischen Kathedrale mit sich brachte.“ [35] Jelschewski führte immer wiederkehrende Details auf einen Spezialisten zurück, der sich vielleicht um Hände oder Bekleidungsdetails kümmerte. So sei dem Atelier damit nicht das vollendete Bildwerk, als vielmehr die Komposition zuzuordnen, „wobei der Hauptmeister vielleicht nur die Formen grob anlegte und die Ausarbeitung einem Mitarbeiter überließ.“[36] Des Weiteren lasse sich daraus auch das weitgehende Fehlen von Bildhauersignaturen nördlich der Alpen erklären, das für das 13. Jahrhundert als charakteristisch gilt.[37]

Jens Rüffer, der die Arbeitsorganisation und Lohnmodelle in den Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral aus dem Ende des 13. bis in die Mitte 14. Jahrhunderts untersuchte, stellte eine hohe Fluktuation von Werkleuten fest. Er sieht die Möglichkeit gegeben, „dass in sich stimmige Projekte wie Lettner oder Portale auch durch temporäre Arbeitsgemeinschaften mit fluktuierendem Personal in hoher Qualität erstellt werden konnten. Mit Blick auf die formale Gestaltung der Objekte und die durchschnittliche Fluktuation von Werkleuten ist zu vermuten, dass die handwerkliche Qualität der Werkleute gerade darin bestand, Objekte zu schaffen, die einem übergeordneten einzelnen oder kollektiven Anspruchsniveau folgten, das eben gerade nicht dem Personalstil des einzelnen Steinmetzen entsprechen musste."[38]

35 Dominik Jelschewski, Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors, Regensburg 2015, S. 379.
36 Jelschewski 2015, wie Anm. 35, S. 378–379.
37 Jelschewski 2015, wie Anm. 35, S. 379. Siehe zur Datierung der Naumburger Skulptur auch: Peter Kurmann, Der Naumburger Meister – ein Wiedergänger der Kunstgeschichte, in Kunstchronik 66 (2013), S. 481–488.

38 Jens Rüffer, Arbeitsorganisation und Lohnmodelle in den Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral, in: Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger (Hrsg.), Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 169–181, S. 181.

In der Forschung wurden damit für ähnlich große Kathedralbaustellen dieselben Schlüsse wie für die Skulpturen der Gnadenpforte des Bamberger Doms gezogen. Schriftquellen für die Baustellenorganisation großer Kathedralen liegen, wie bereits erwähnt, erst aus dem Spätmittelalter vor.[39] Ähnlich verhält es sich mit Bildquellen zur Arbeitsteilung innerhalb der Bildhauerateliers, solche sind ebenfalls erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert bekannt.[40]
Diese späten Darstellungen belegen, dass mehrere Bildhauer an einer Skulptur arbeiteten. Eine Darstellung in einer französischen Handschrift (L'estoire del Saint Graal) von 1316 zeigt die Besichtigung einer Bildhauerarbeit durch eine Personengruppe, der das Werk durch den Meister präsentiert wird, während er zusammen mit zwei weiteren Bildhauern daran arbeitet.[41] In einer weiteren Darstellung, einer aquarellierten Federzeichnung vom Ende des 15. Jahrhunderts, arbeiten ebenfalls drei Bildhauer parallel an einem Bischofsgrabmal (Abb. 10). Während sich der erste gerade dem Gesicht, genauer den Augen der Liegefigur widmet, arbeitet ein anderer Bildhauer im Bereich der Hand des Bischofs, die den Stab hält. Der dritte ist mit der Ausarbeitung der Gewandfalten im unteren Bereich der Figur beschäftigt.[42]

39 Siehe dazu u. a.: Günther Binding, Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993; Dietrich Conrad, Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung, 6. Aufl., Leipzig 2011; Anne-Christine Brehm, Netzwerk Gotik. Das Ulmer Münster im Zentrum von Architektur- und Bautechniktransfer, Ulm 2020, bes. S. 13–150; Stefan Bürger, Zur Institutionalisierung der frühen Bauhütten im deutschsprachigen Raum (bis ca. 1520), in: Le chantier cathédral en Europe. Diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours, hrsg. v. Isabelle Chave, Étienne Faisant und Dany Sandon, Paris/New York 2020, S. 155–163.
40 Anton Legner, Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie, Köln 2009, S. 375, Abb. 611–613.
41 London, The British Library, Ms. Add. 10292 (The prose Lancelot-Grail), fol. 55v. Abrufbar unter: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10292 [19.11.2022].
42 Aquarellierte Federzeichnung aus einer Vita S. Augustin, Ende des 15. Jahrhunderts, Konstanz, Rosengartenmuseum, Handschrift Hs 3. Abgebildet in: Legner 2009, wie Anm. 39, S. 375, Abb. 613. Sowie bei: Theodor Müller, Bildhauer, Bildschnitzer, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, München 1939, Sp. 582–614; 585, Abb. 4, in: RDK Labor, URL: https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92358 [19.11.2022].

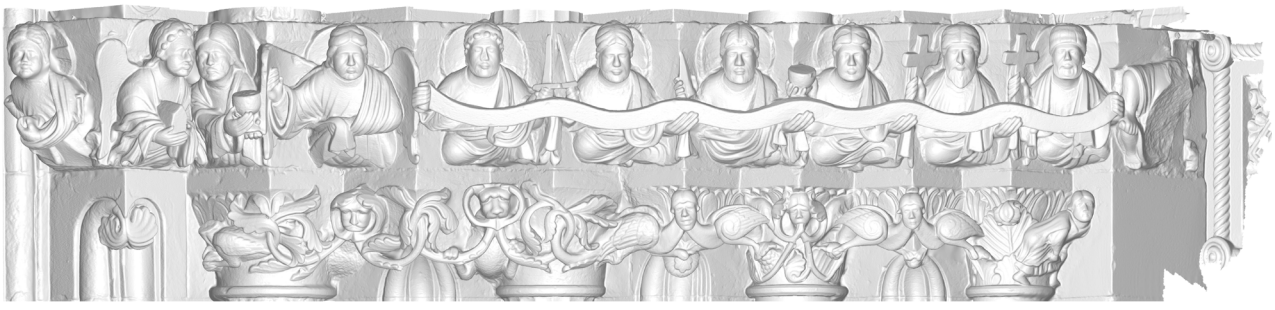
Abb. 9: Detail 3D-Flächenmodell des südliches Kämpferfrieses, Kennzeichnung der angezeichneten, aber nicht ausgearbeiteten Fischgrätfolge der Archivolte, sowie stehengelassene Bosse

Abb. 10: Bildhauer bei der Arbeit, aquarellierte Federzeichnung aus einer Vita S. Augustini, Ende des 15. Jahrhunderts

Ob die Arbeit an Skulpturen, wie in den Bildquellen dargestellt, tatsächlich parallel erfolgte, war wohl von der Größe der Werkstücke abhängig. An der Bamberger Gnadenpforte muss die Arbeit an den einzelnen Köpfen der Kämpferfriese nacheinander vorgenommen worden sein, was die zum Teil nicht vollendeten Haare und Bärte belegen. Sobald die einzelnen Bildhauer ihre Arbeit an einem Kämpferfries abgeschlossen hatten, konnten sie sich dem nächsten Bildwerk, also dem zweiten Kämpferfries oder dem Tympanon widmen. Dies war besonders effizient, da so kein Leerlauf innerhalb des Arbeitsprozesses entstehen konnte. Die Leitung der Bildhauerwerkstatt oblag wahrscheinlich einem einzigen Meister, der seine Mitarbeiter koordinierte, diesen ihren Fähigkeiten entsprechend Aufgaben übertrug und die Bildwerke abschließend bearbeitete oder zumindest „abnahm".

Durch die so beschriebene Arbeitsorganisation und eine angemessene Anzahl von Fachkräften konnte der große Bedarf an Bildwerken für den Neubau des Bamberger Doms gedeckt werden. Das ökonomisch effiziente Modell der Arbeitsteilung würde auch die Heterogenität der „Älteren Bildhauerwerkstatt" erklären, womit weitere Versuche der Händescheidung einzelner Meister hinfällig wären.[43]

43 Die sog. Ältere Bildhauerwerkstatt schuf zunächst die Kapitelle für die Ostkrypta. Ebenso werden die Chorschranken des Georgenchors der Werkstatt zugerechnet. Zwischen dem Tympanon der Gnadenpforte und den Chorschranken der Südseite wird in der Forschung sogar von unmittelbarer Werkstattkontinuität gesprochen. Schon Dorothea Diemer bemerkte, die Zahl der entwickelten Händescheidungsmodelle sei fast so groß wie die der Forscher, da man mehrheitlich angenommen hat, „dass mehrere Meister am Werke gewesen sein müssen, die jeweils eine von den anderen unterscheidbare Stilstufe vertraten." Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 410.



ERBEN UND INSZENIEREN

TOT UNTERM PORTAL!

RAINER SCHREG

Zugegeben, in einer Festschrift zu einem Geburtstag kann mein Titel unangemessen scheinen. Er hat aber nichts mit dem Jubilar zu tun, wohl aber mit seinem Herzensthema. Der Titel trifft indes genau, worum es gehen soll: um früh- bis spätmittelalterliche Bestattungen in Verbindung mit Portalen. Kirchenportale sind in der Sakraltopographie christlicher Kirchen ein wichtiger Bezugspunkt und immer wieder auch Bestattungsorte.

In der Basilica di San Marco in Venedig sind im Atrium zahlreiche Dogen bestattet. In den Nischen neben der Porta di Sant'Alipio, dem Haupteingang bei Festen, befand sich je ein Sarkophag. Bestattet waren hier als Kirchenstifter der Doge Vitale Falier (+ 1096) und seine Frau, die „Dogaressa" Felicitas Michiel (+ 1101). Falier begründete damit eine Tradition der Dogen-Bestattungen, die einerseits das kirchenrechtliche Verbot der Bestattung in der Kirche umging, andererseits aber durch die Bestattung an einer leicht zugänglichen, äußerst prestigeträchtigen Stelle im politischen Kern der venezianischen Republik den Anspruch der Familie auf Teilhabe an der Macht vor Augen führte. Eine Inschrift weist das Atrium allerdings auch als Aufenthaltsort der Unreinen, Büßer und Ungetauften aus.[1]

Das ist für Herrschergräber keineswegs ein außergewöhnlicher Ort, wie eine lange Liste von Beispielen zeigt, die aus schriftlichen Quellen zusammengetragen werden kann. Ganz prominent sind hier Pippin der Jüngere und wohl auch Karl der Große.

Die Beispiele gehen aber ins 6. Jahrhundert, wenn nicht bis auf Kaiser Konstantin zurück. Der angelsächsische König Aethelberht (um 560–616) und seine Ehefrau Berta (539–um 612) beispielsweise wurden im Atrium von St. Peter und Paul in Canterbury beigesetzt.[2] Aus der Karolingerzeit lassen sich zahlreiche weitere Beispiele nennen. In Aachen wurde das Doppelgrab Ludwigs des Frommen (778–840) und seiner Ehefrau Irmgard (778–818) vor den Türen von Kornelimünster an der Westwand des Westanbaus in der Längsachse der Kirche vorgesehen.[3] Ähnliches gilt wohl für weitere Angehörige der Karolinger, wie den 810 verstorbenen Pippin von Italien, einen Sohn Karls des Großen, der in San Zeno in Verona beigesetzt wurde, sowie für Karls bereits 794 verstorbene Frau Fastrada. Als letzter der deutschen Könige/Kaiser wurde Otto II. 983 im Atrium von St. Peter in Rom in einem eingegrabenen antiken Marmorsarkophag beigesetzt. Die Grabstelle lag zwar unter freiem Himmel, war aber mit einem monumentalen Grabdenkmal aus Marmor und Porphyr unübersehbar für alle Besucher der Peterskirche.[4]

Bei diesen Bestattungen von Königen und Kaisern bzw. ihren Angehörigen könnten Konstantin und Karl der Große wichtige Vorbilder gewesen sein. Als erster christlicher Kaiser stand Konstantin vor der Herausforderung, antiken Kaiserkult und das neue Bild eines christlichen Herrschers miteinander zu verbinden. Demut und Frömmigkeit sind dabei wichtige Narrative im neuen Herrscherbild.

Leider ist die Quellenlage weder für das Grab Kaiser Konstantins in der Apostelkirche in Konstantinopel noch für Karls Grab in Aachen so eindeutig, dass es darüber keine Debatten gegeben hätte. Konstantin wurde 337 in einer Memoria bestattet, die Teil der von ihm gestifteten Apostelkirche in Konstantinopel war, jener Kirche, die man als Vorbild für den bereits genannten Markusdom in Venedig ausgemacht hat. Die Kirche ist nicht erhalten, doch liegen mehrere Beschreibungen vor,[5] die als Grundlage verschiedener Rekonstruktionsversuche gedient haben.[6]

1 Beat Brenk, Zur Funktion des Atriums von San Marco in Venedig, in: Das Atrium von San Marco in Venedig. Die Genese der Genesismosaiken und ihre mittelalterliche Wirklichkeit, hrsg. v. Martin Büchsel, Herbert L. Kessler und Rebecca Müller (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 15), Berlin 2014, S. 49–72, bes. S. 50–56.

2 Romedio Schmitz-Esser, Der Leichnam im Mittelalter. Einbalsamierung, Verbrennung und die kulturelle Konstruktion des toten Körpers (Mittelalter-Forschungen 48), Ostfildern 2014, S. 601.

3 Schmitz-Esser 2014, wie Anm. 2, S. 601.

4 Michael Borgolte, Die Memoria Ottos II. in Rom, in: Europas Mitte um 1000. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie, hrsg. v. Alfried Wieczorek und Hans-Martin Hinz, Stuttgart 2000, S. 754–757.

5 Z. B. Glanville Downey und Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinoples (Transactions of the American Philosophical Society N.S. 47,6), Philadelphia 1957, S. 891.

6 Mark Johnson, The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity, Cambridge 2009, S. 123–126; Rudolf Leeb, Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser, Berlin/Boston 1992, S. 93–103.

Nach Johannes Chrysostomos befand sich Konstantins Grab in der Vorhalle der Apostel,[7] während Eusebius das Grab zentral, flankiert zwischen den Aposteln sieht. Zu beachten ist, dass zwei Bauteile, die Memoria als Rundbau und die eigentliche Kirche, zu differenzieren sind. Die in der Mitte des 10. Jahrhunderts verfasste Abhandlung ‚De cerimoniis aulae Byzantinae' gibt eine Beschreibung der Sarkophage der in der Apostelkirche bestatteten Kaiser.[8] Hier wird ausdrücklich genannt, dass Konstantins Sarkophag „primo loco" gelegen habe, was verschieden aufgefasst werden kann. Klar ist, dass anders als in San Marco in Venedig das Grab nicht auf die Westfassade bezogen war, sondern bestenfalls am Zugang des Memorialbaus lag. Der vor einigen Jahren bei einem städtischen Survey eruierte archäologische Befund verkompliziert die Situation indes,[9] da die Mauerreste die Frage aufwerfen, ob östlich der Hauptkirche überhaupt genug Platz für den konstantinischen Memorialbau war.

Auch in der Pfalzkapelle in Aachen ist die ursprüngliche Position des Grabes von Karl dem Großen Gegenstand einer langen Debatte. Dabei wurde auch auf das Vorbild der Apostelkirche in Konstantinopel verwiesen.[10] Eine Argumentation beruft sich auf schriftliche wie archäologische Quellen, um eine Positionierung in der Eingangshalle des Domes unter dem ehemaligen Salvatoraltar anzunehmen,[11] was neue Ausgrabungen aber nicht bestätigen konnten.[12]

Die Bestattung in der Vorhalle ist ein durchaus gängiger Platz für Kaiser- und Königsgräber. Die Lage bietet öffentliche Präsenz und bringt so den Machtanspruch der Dynastie immer wieder in Erinnerung. Zugleich aber symbolisiert die Lage vor der Kirche auch Demut. Neben der christlichen Symbolik, die in San Marco mit einer Inschrift explizit ausgewiesen wurde, handelt es sich auch um einen Platz, der unter der Würde der Bestatteten ist und dessen Wahl ein Zeichen der Demut darstellt. Dies kommt beispielsweise bei der Bestattung von Pippin dem Jüngeren (*714–768) zum Ausdruck, der vor den Toren von St. Denis in Paris bestattet wurde. Nach einem Bericht des 12. Jahrhunderts, geschrieben nachdem das Grab um 1137 von Baumaßnahmen tangiert wurde, war Pippin auf dem Bauch liegend bestattet worden – wahrscheinlich eine frühe archäologische Beobachtung, da diese Beobachtung in früheren Quellen fehlt.[13]

Nicht zufällig sind es meist Testamente, die auf diesen vielfach dann gar nicht realisierten Bestattungsplatz hinweisen. Der normannische Herzog Richard I. „ohne Furcht" (*um 935–996) verfügte vor seinem Tod, dass er „ad istud hostium in stillicidio monasterii", vor dem Eingang unter der Traufe des Klosters der Dreifaltigkeit in Fécamp begraben werde. Begründet wird der Wunsch durch die Unwürdigkeit des Verstorbenen.[14]

Der Aspekt der Buße und Demut wird noch deutlicher bei zahlreichen Bischofsgräbern. Otto von Freising (um 1112–1158) äußerte als letzten Willen den Wunsch, im Kloster Morimond außerhalb der Kirche an einem unansehnlichen Platz bestattet zu werden, wo alle Brüder darüber gehen mussten. Für Rahewin, Ottos Schreiber und Notar, der Ottos ‚Gesta Friderici' fortsetzte, war dieser Wunsch ein Zeichen von Ottos Heiligkeit.[15] Auch Gregor von Tours wünschte sich, wie in seiner Vita berichtet wird, eine Bestattung vor dem Portal der Kirche, „wo er immer von allen mit Füßen getreten werde".[16] Auf Basis schriftlicher Quellen wurden in der Literatur einige weitere Beispiele benannt, so etwa der Abt Angilbert von Saint-Riquier, der 814 „ante fores templi" bestattet werden wollte.[17] Bischofsgräber im Narthex oder Atrium waren im frühen Mittelalter jedenfalls keine Seltenheit und dürften sich an der päpstlichen Praxis in Rom orientiert haben.[18]

Interessant erscheint die Translozierung der heiligen Walburga 872 von Heidenheim nach Eichstätt. Walburg, so schildert es der Autor, beklagte sich, dass über ihr Grab hinweg gegangen wurde, was für Bischof Otgar ein Grund war, ihr Grab nach Eichstätt zu überführen und dort ein neues Kloster zu gründen.[19] Das Betreten des Grabes wurde als Misshandlung empfunden. Was im einen Fall Anlass für eine Translozierung ist, ist im anderen Fall Zeichen der Demut und der Heiligkeit.

7 Johannes Chrysostomos 26. Homilie über den zweiten Korintherbrief V; In: Ausgewählte Schriften des heiligen Chrysostomus, Erzbischofs von Konstantinopeln, Kirchenlehrer. Übersetzt von Alois Hartl. (Bibliothek der Kirchenväter, 1 Serie, Band 72), Kempten 1887; ders. Adversus Iudaeos et gentiles, 9. In: Saint Jean Chrysostome oeuvres completes traduites pour la première fois sous la direction de M. Jeannin. Bar-le-Duc 1864

8 De cerimoniis aulae Byzantinae II, 42. In: Constantinus Porphyrogenitus; Volumen I: Constantini Porphyrogeniti Imperatoris De Cerimoniis Aulae Byzantinae Libri Duo, hrsg. V. I. I. Reiskii, Corpus Scriptorum historiae Byzantinae, Bonn 1829, S. 642.

9 Ken Dark und Ferudun Özgümüs, New Evidence for the Byzantine Church of the Holy Apostoles from Fatih Camii, Istanbul, in: Oxford Journal of Archaeology 21 (2002), S. 393–413.

10 Heinrich Schrörs, Zur Bestattung Karls des Grossen, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 89 (1910), S. 109–114.

11 Leo Hugot, Baugeschichtliches zum Grab Karls des Großen, in: Aachener Kunstblätter 52 (1984), S. 13–28; Alain Dierkens, Autour de la tombe de Charlemagne. Considération sur les sépultures et les funérailles des souverains carolingiens et des membres de leur famille, in: Byzantion 61 (1991), S. 156–180.

12 Andreas Schaub und Tanja Kohlberger-Schaub, On the Origins of the Great Carolingian Place of Power. Recent Excavations at Aachen Cathedral, in: Churches and Social Power in Early Medieval Europe. Integrating Archaeological and Historical Approaches, hrsg. v. José Carlos Sánchez Pardo und Michael G. Shapland (Studies in the Early Middle Age 42), Turnhout 2015, S. 473–494.

13 Suger, Liber de administratione XXVI (Abbot Suger, Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. Second Edition, Princeton, NJ 2019, S. 45). Alain Dierkens, La mort, les funérailles et la tombe du roi Pépin le Bref (768), in: Médievales 31 (1996), S. 37–51.

14 Dudo Sancti Quintini, De moribus et actis primorum Normannorum ducum 60.

15 Rahewin, Gesta IV,14 (MGH SS rer. Germ. 46); Schmitz-Esser 2014, wie Anm. 2, S. 600f.

16 Vita Sancti Gregorii episcopi Turonensis per Odonem abbatem 26 (Jacques-Paul Migne, Patrologiae Cursus Completus: Series Latina [Paris 1849], coll. 415–428).

17 Hariulf, Chronique de l' abbaye de Saint-Riquier II,12 (Ferdinand Lot, Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier. Ve siècle – 1104 [Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire 17], Paris 1894, S. 77).

18 Markus Sanke, Die Gräber geistlicher Eliten Europas von der Spätantike bis zur Neuzeit. Archäologische Studien zur materiellen Reflexion von Jenseitsvorstellungen und ihrem Wandel (Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, Beiheft 25), Bonn 2012, S. 92.

19 Schmitz-Esser 2014, wie Anm. 2, S. 601.

» ARCHÄOLOGISCHE ZUGÄNGE

Dieser Überblick über Bestattungen vor Portalen oder außerhalb von Kirchen verweist vor allem auf zwei Themen, zu denen potentiell die Archäologie beitragen kann. Zum einen geht es um die Bestattungstopographie und die Frage, inwiefern sich Gräber identifizieren lassen, bei denen solche Aspekte wie Machtpräsentation und / oder Buße und Demut eine besondere Rolle spielten. Damit verbunden ist zum anderen die Frage, für welche Gesellschaftsgruppen solche Vorstellungen eine Rolle spielten und Teil der sozialen Praxis waren.

Der knappe Blick auf einige archäologische Stätten mag eine erste Vorstellung vermitteln, auch wenn das Thema nicht auf breiter Grundlage angegangen werden kann. Vorab sind jedoch einige Bemerkungen zu verschiedenen Eigenheiten der Kirchenarchäologie notwendig, da sie die Aussagemöglichkeiten erheblich beeinflussen.

Schon früh haben Kunsthistoriker und Bauforscher große Kirchengrabungen initiiert, oft in Ruinen abgegangener Klöster.[20] Das Interesse galt dabei den Grundrissen und einigen herausragenden Gräbern, doch waren die Grabungsmethoden bis in die Nachkriegszeit nicht so ausgereift, dass sichere stratigraphische Bezüge hergestellt werden konnten. Das änderte sich nach den Grabungen im Kölner Dom erst ganz allmählich. Zunehmend stellte sich die Erkenntnis ein, dass archäologische Grabungen eben auch immer Zerstörungen sind. Ausgrabungen fanden daher fast nur noch aus Anlass von Sanierungs- oder Modernisierungsmaßnahmen statt. Oft waren es neue liturgische Anforderungen oder der Einbau von Grüften oder Fußbodenheizungen. Nur in wenigen Fällen hat man sich für flächige Ausgrabungen im Kircheninnenraum entschieden, meist wurden nur minimale Schnitte angelegt. Für unsere Thematik der Bestattungen vor oder bei den Portalen bedeutet dies, dass die Grabungen nur dann den Bereich vor dem Portal erfasst haben, wenn ein Vorgängerbau kleiner ausgefallen ist als sein Nachfolger.

Ein weiteres Problem kommt hinzu: Beim Neubau einer Kirche kam es zwar meist zu Aufplanierungen, doch wurden die Mauerreste bodengleich abgetragen oder die Mauern sogar ausgebrochen, um das Baumaterial wieder zu verwenden. Daher sind die Laufhorizonte und die Zugangssituationen von Vorgängerkirchen selten zu rekonstruieren. In der Regel ist der archäologische Befund nicht geeignet, etwas zur kunsthistorischen Analyse romanischer oder gar älterer Portale beizutragen. Man muss geradezu froh sein, wenn sich die Lage eines Portals noch im Befund abzeichnet, von der künstlerischen Ausgestaltung finden sich bestenfalls einzelne Fragmente.

Eine wichtige Befundgruppe kirchenarchäologischer Ausgrabungen stellen in der Regel die Gräber dar. Ihre Grabgruben sind als archäologische Befunde auch dann erhalten, wenn der zugehörige Fußboden oder die Laufoberfläche bei Um- oder Neubauten abgetragen worden sind. Oft aber ist die Belegung mit Gräbern, insbesondere auch der Neuzeit, außerordentlich dicht, so dass es meist schwierig ist, die mittelalterliche Bestattungstopographie im Detail zu klären. Aufgrund der fehlenden Untersuchungen im Außenbereich sind es zumeist die Innenbestattungen, die entdeckt und dokumentiert sind.

20 Zur Kirchenarchäologie: Alexandra Chavarría Arnau, Archeologia delle chiese. Dalle origini all'anno Mille, Roma 2018; Rainer Schreg, Der Bamberger Dom in der Forschungsgeschichte der Archäologie des Mittelalters – 40 Jahre AMANZ, in: Kleine Funde, große Geschichten – Archäologische Funde aus dem Bamberger Dom, hrsg. v. Nelo Lohwasser und Rainer Schreg (AMANZ notizhefte 1), Bamberg 2021, S. 11–24.

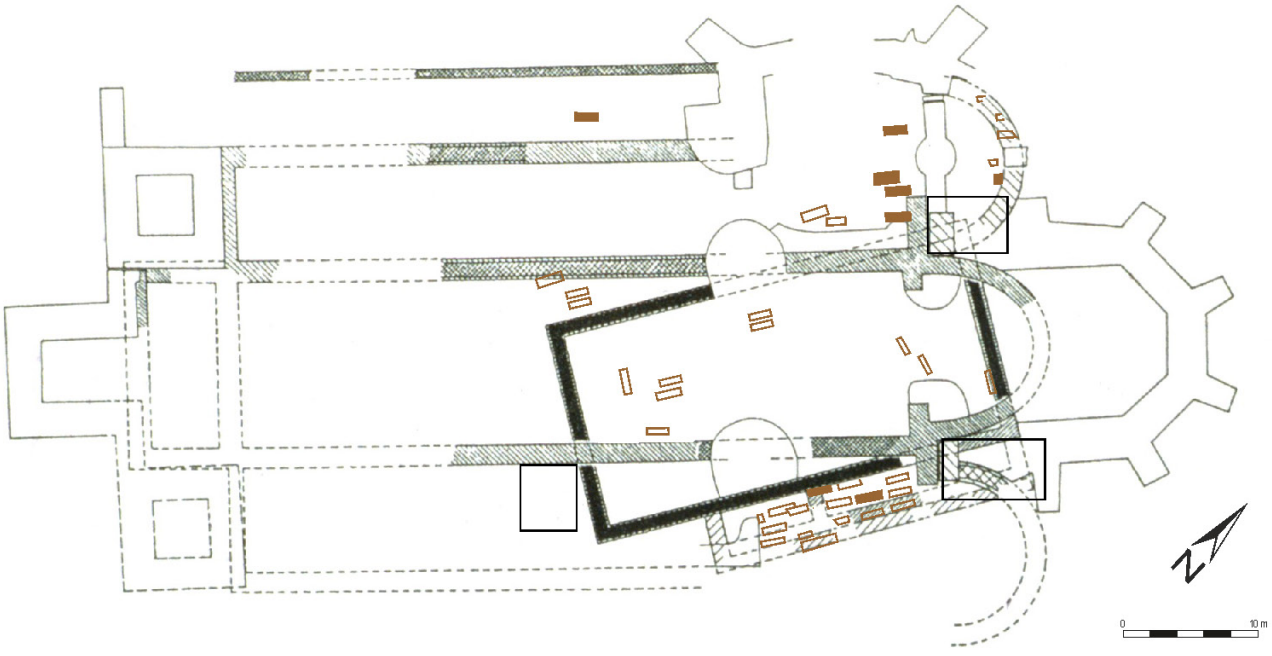


Abb. 1: Mainz, St. Alban mit Eintrag der nachgewiesenen Gräber

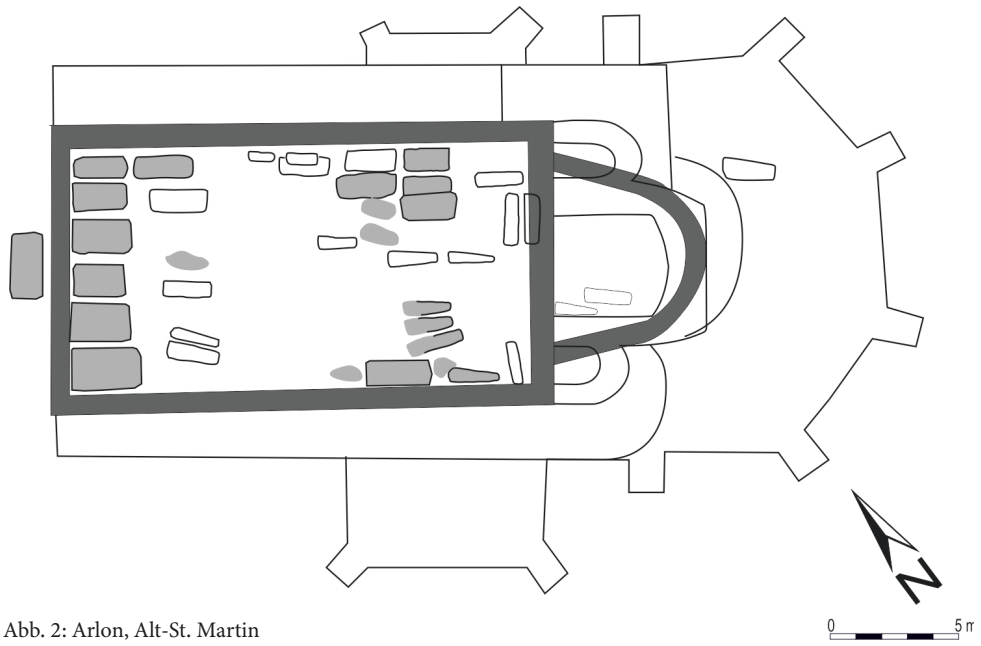


Abb. 2: Arlon, Alt-St. Martin

Die Hoffnung, ein spezielles Grab zu identifizieren und seine Lage in der Mikrotopographie der Kirche zu klären, wird daher wohl meist enttäuscht. Da die schriftlichen Quellen den Ort der Bestattung oft nicht genau genug präzisieren, mag man darauf hoffen, dass hier die Archäologie weiterhelfen kann. Das ist im Einzelfall sicher nicht auszuschließen, aber der Fall des Grabs von Karls Frau Fastrada, deren Grab in St. Alban bei Mainz gelegen habe, zeigt die Probleme. Es heißt hier lediglich in einigen Handschriften der erst im 11. Jahrhundert entstandenen Weltchronik des Marianus Scottus, das Grab sei „in monasterio sancti Albani ad aquilonalem plagam ante altare sanctae Dei genitricis"[21] gelegen. Woher die in der Sekundärliteratur vertretene Auffassung stammt, die Bestattung sei vor der Kirche oder im Atrium gelegen, konnte ich bislang nicht nachvollziehen.[22] In St. Alban haben zu Beginn des 20. Jahrhunderts archäologische Grabungen stattgefunden, die für die Karolingerzeit eine dreischiffige Basilika nachweisen konnten. Weder die Lage des Fastrada-Grabes noch eine Portalsituation wurden dabei erfasst (Abb. 1).[23] Es sind jedoch gute Argumente vorzubringen, dass eine schon 1845 aufgefundene, offenbar deponierte und gut erhaltene antike Bronzetür mit der im 12. Jahrhundert genannten „speciosa porta templi" zu identifizieren sein dürfte. Es handelt sich um eine gegossene, ursprünglich zweiflügelige Bronzetür, die wohl im 1. Jahrhundert in Italien gefertigt worden war.[24] Eine Positionierung des Grabes vor diesem wohl recht prominenten Portal lässt sich indes nicht belegen.

Bestattungen vor den Portalen sind nur dann zu erfassen, wenn, wie oben schon benannt, eine Vorgängerkirche kleiner war als der nachfolgende Bau. Das ist beispielsweise bei der Kirche St. Martin in Schlingen (Gde. Bad Wörishofen, Unterallgäu) der Fall, wo vor der Westwand einer wahrscheinlich ins 7. Jahrhundert zu datierenden Holzkirche (Bau I) eine dichte Grabbelegung festgestellt wurde.[25] Gerade bei Holzkirchen ist es besonders problematisch, die Zugangssituation zu rekonstruieren. Aber auch bei Steinkirchen wie z.B. in Kornwestheim, wo sich Gräber vor der Westwand finden,[26] oder in Höllstein bei Lörrach, wo Grab 5 zentral das Mauerfundament der Westwand stört und ggf. direkt unter das Portal gesetzt sein könnte,[27] stellt sich die Frage, ob hier tatsächlich ein Westportal vorhanden war. Dies gilt auch für die Sülchenkirche bei Rottenburg am Neckar, wo die jüngsten Ausgrabungen in der Kirche zwei Gräber erbracht haben, die etwa einen Meter westlich der Westwand der ältesten, um 680 datierten Kirche liegen.[28]

Im Falle der alten Kirche St. Martin südlich der belgischen Stadt Arlon wurde zentral vor der Westseite ein längs, also Süd-Nord orientiertes Grab einer etwa 35-jährigen Frau gefunden (Abb. 2; 3). Das Grab wird durch seine Beigaben – unter anderem eine Scheibenfibel und ein Paar Wadenbindengarnituren – ins 7. Jahrhundert datiert. Die mir vorliegenden Publikationen sprechen es nicht an, aber in einem der Grabungsfotos erahnt man in der Kirchenwand eine Baufuge, die auf einen zugesetzten Zugang hinweist.[29]

21 Mariani Scotti Chronicon (MGH SS 5, 548).

22 Schmitz-Esser 2014, wie Anm. 2, S. 601; Dierkens 1996, wie Anm. 13, S. 43.

23 Friedrich Oswald, Leo Schaefer und Hans Rudolf Sennhauser (Hrsg.), Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis z. Ausgang d. Ottonen (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 3,1), München 1966, S. 193–196; Gundula Zeller, Die fränkischen Altertümer des nördlichen Rheinhessen (Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit, Serie B, 15), Stuttgart 1992.

24 Mechthild Schulze-Dörrlamm, Die karolingische Chorschranke und die Porta Aurea der Klosterkirche St. Alban (787–805) bei Mainz, in: Jahrbuch des RGZM 54 (2007), S. 629–661.

25 Claus Ahrens, Die frühen Holzkirchen Europas (Schriften des Archäologischen Landesmuseums Schleswig 7), Stuttgart 2001, S. 74.

26 Barbara Scholkmann und Sören Frommer, St. Martin in Kornwestheim. Archäologie und Geschichte einer Kirche (Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 33), Stuttgart 2012.

27 Karl List, Die karolingische Kirche in Höllstein (Krs. Lörrach). Ein Untersuchungsbericht, in: Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg 10 (1967), S. 30–35.

28 Beate Schmid, Die archäologische Ausgrabung in der Sülchenkirche. Neue Erkenntnisse - neue Fragen, in: Die Sülchenkirche bei Rottenburg. Frühmittelalterliche Kirche – alte Pfarrkirche - Friedhofskirche – bischöfliche Grablege, hrsg. v. Herbert Aderbauer und Harald Kiebler, Lindenberg im Allgäu 2018, S. 14–53, Abb. 14.

29 Joseph Mertens, Tombes mérovingiennes et églises chrétiennes. Arlon, Grobbendonne, Landen, Waha (Archaeologia Belgica 187), Bruxelles 1976, fig. 42. Im konservierten Befund scheint keine Fuge erkennbar.

Abb. 3: Arlon, Alt-St. Martin, Blick von Westen. In Bildmitte vor der Westseite das genannte Grab

Besonders bemerkenswert ist das gemauerte Grab II ab 1 aus der Kirche St. Veit in Unterregenbach (Abb. 4). Es enthielt das Skelett eines etwa 50- bis 60-jährigen Mannes und liegt auf der Mittelachse der ersten Basilika, unmittelbar vor der erhaltenen Portalschwelle, die deutliche Abnutzungsspuren aufweist und mit einem Anschlag auf eine sich nach innen öffnende Tür verweist. Im Inneren der Kirche befand sich eine mehrstufige Treppenanlage, die auf den in Folge von Abplanierungen tiefer liegenden Innenraum führte. Dem Portal vorgelagert war ein Vortritt aus zwei Sandsteinplatten, die ebenfalls deutliche Ablaufspuren zeigen. Aus der Grabgrube stammen, wohl verlagert, zwei Keramikscherben, die dem 12./Anfang 13. Jahrhundert zugewiesen wurden.[30] Man könnte eine ganze Reihe weiterer Gräber zeigen, bei denen eine Verbindung mit einem Portal zu diskutieren wäre.[31] Ich führe hier nur ein weiteres Grab aus den Grabungen in der Kirche St. Veit in Unterregenbach an, da es unseren bisherigen Betrachtungen noch einen weiteren Aspekt hinzufügt: Bei Grab I ib 3 (Abb. 5) handelt es sich um eine Innenbestattung der älteren Saalkirche, deren Fußboden über dem Grab abgesunken ist und in der Folge ausgebessert wurde. Bestattet war hier ein etwa 45- bis 55-jähriger Mann. Das Grab liegt genau auf der Mittelachse unmittelbar innen vor der Westwand der Kirche, die allerdings nur im Fundamentbereich erhalten ist und somit keine Aussage über eine Zugangssituation erlaubt.[32] Was mir an diesem Befund wichtig erscheint, ist, dass ein Bezug auf das Portal grundsätzlich natürlich auch bei Innenbestattungen möglich ist.

Bei all diesen Ungewissheiten zeichnet sich im archäologischen Befund jedoch ab, dass die Bestattungslage vor der Kirche im Kontext des Portals keineswegs auf den Hochadel beschränkt war. Aus den Schriftquellen wissen wir, dass sich die Bestattung vor den Kirchenportalen neben Kaisern und Königen auch auf der Ebene von Herzögen und Grafen fand. So berichtet Thietmar von Merseburg vom Testament des Markgraf Heinrich vom Nordgau (980–1017), der in einem Kloster in Schweinfurt bei der Türe außerhalb der Kirche bestattet werden wollte.[33] Anzuführen ist hier auch das Grab der langobardischen Adligen Sikelgata, die als Witwe des Herzogs Robert Guiscard von Apulien bei ihrem Tod 1090 wünschte, „in paradiso ecclesie ante basilicam beati Petri apostoli" beigesetzt zu werden.[34] Es bedarf einer detaillierten Aufnahme und Analyse entsprechender archäologischer Befunde, um herauszufinden, inwiefern diese Bestattungssitte auch die lokalen Eliten erfasste. Bei allen angeführten Beispielen – Unterregenbach, Sülchen und Arlon – gibt es Indizien, dass sie durchaus in regionale Machtstrukturen einbezogen waren.

30 Günter P. Fehring (Hrsg.), Unterregenbach. Kirchen, Herrensitz, Siedlungsbereiche. Die Untersuchungen der Jahre 1960-1963 mit einem Vorbericht über die Grabungen der Jahre 1964–1968 (Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 1), Stuttgart 1972.
31 Eine erste Zusammenstellung erfolgte in einer Bamberger Bachelor-Arbeit: Lea Behringer, Bestattungen unter mittelalterlichen Kirchenportalen – ein Überblick. Bachelor-Arbeit Archäologische Wissenschaften, Bamberg 2022.
32 Fehring 1972, wie Anm. 30, S. 36.
33 Thietmar von Merseburg, Chronicon VII, 63 (MGH SS rer. Germ. N. S. 9, 477).
34 Petrus diacon. chron Cass. IV,8 (MGH SS 34).

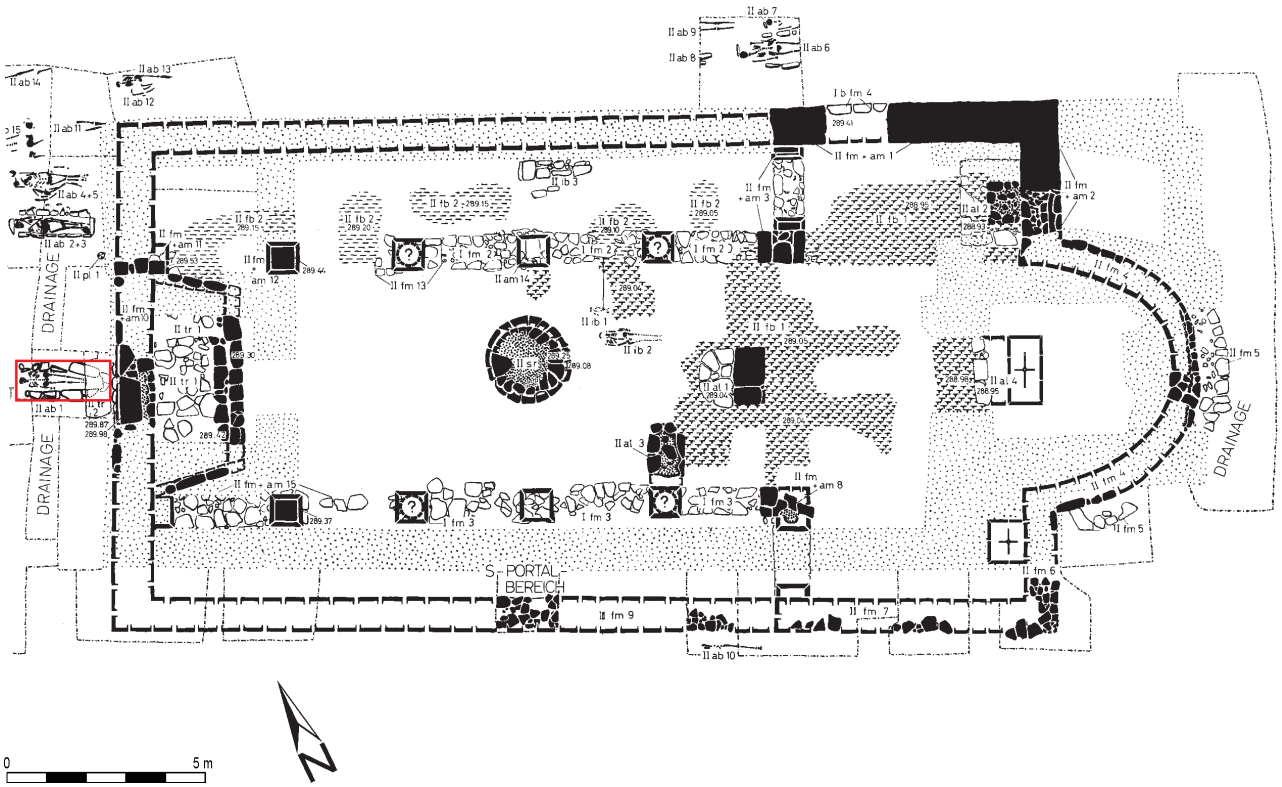


Abb. 4: Unterregenbach, S. Veit, Grab II ab 1 vor der Basilika (Periode II)

Ich möchte abschließend noch ein Grab herausgreifen. Auf dem Petersberg bei Flintsbach a. Inn in Oberbayern wurde im Bereich des Friedhofareals westlich der Kirche ein stark gestörtes Grab entdeckt. Es lag in etwa 4,5 m Entfernung schräg vor dem Kirchenportal nahe der Hangkante. Obwohl lediglich ein Teil des Beckens und die Oberschenkel noch in situ lagen, war zu erkennen, dass der Tote auf dem Bauch liegend begraben war. Zudem enthielt das Grab eine Beigabenausstattung mit zwei zusammen korrodierten Regensburger Denaren Herzog Ottos II. (1231–1253) sowie eine Kapsel, deren Boden und Deckel aus zwei weiteren Münzen des 13. Jahrhunderts gearbeitet waren. In der Kapsel befand sich eine antike Gemme mit Mithrasdarstellung, der wohl die Bedeutung eines Talismans zukam. Thomas Meier erwägt die Zuweisung des Toten zur Familie der Grafen von Falkenstein.[35] Dieses Grab liegt zwar nicht unmittelbar vor dem Portal, so dass wir nicht wissen, ob die Kirchenbesucher darüber hinweg gehen musste, aber die Bestattung auf dem Bauch zeigt das Motiv des Büßergestus, der schon bei Pippin dem Jüngeren im 8. Jahrhundert zu greifen war.

35 Thomas Meier, Mithras im Mittelalter? Ein außerordentlicher Fund des 2./3. und 13. Jahrhunderts vom Petersberg, in: Das Archäologische Jahr in Bayern (2001), S. 146–148.

» FAZIT: BESTATTUNGEN UNTERM PORTAL

Schriftliche wie archäologische Quellen erweisen Portale als einen wichtigen Bezugspunkt in der Bestattungstopographie hochrangiger – möglicherweise aber auch sehr regionaler – Eliten. Es überlagern sich verschiedene Bedeutungsebenen. Die sichtbare Position an stark frequentierter Stelle vor der Kirche ist ein geeigneter Ort, um die Familie vor Ort in Szene zu setzen und ihre Partizipation in der regionalen Gesellschaft stets in Erinnerung zu rufen. Von archäologischer Seite haben sich verschiedene Arbeiten dem Phänomen von Königs- und Bischofsgräbern gewidmet, der Bestattungssituation vor der Kirche aber erstaunlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt.[36] Die angeführten Befunde zeigen jedoch, dass das Portal als Bestattungsort eine lange Tradition hat, die nicht auf Könige und Hochadel beschränkt war. Das Potential einer Analyse der Bestattungstopographie ist dabei längst erkannt[37] und ein wichtiger Ansatz für die sich in den letzten Jahren deutlicher profilierende Sozialarchäologie.[38] Es ist aber auch ein Themenfeld, das Lust macht, interdisziplinär zwischen Geschichtswissenschaften, Mediävistik, Archäologie und Kunstgeschichte zu arbeiten – ganz so, wie Stephan Albrecht uns das hier in Bamberg auch vormacht.

36 Thomas Meier, Die Archäologie des mittelalterlichen Königsgrabes im christlichen Europa (Mittelalter-Forschungen 8), Stuttgart 2002; Sanke 2012, wie Anm. 18,
37 Barbara Scholkmann, Normbildung und Normveränderung im Grabbrauch des Mittelalters – Die Bestattungen in Kirchen, in: Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa, hrsg. v. Doris Ruhe und Karl-Heinz Spieß, Stuttgart 2000, S. 93–117; Jörn Staecker, Die normierte Bestattung - Gotlands Kirchfriedhöfe im Spiegel mittelalterlicher Normen und Gesetze, in: ebd. S. 119–159; Thomas Meier, Ambivalenz im Raum. Zur Disposition mittelalterlicher Herrschergräber, in: The European Frontier. Clashes and Compromises in the Middle Ages. International symposium of the Culture Clash or Compromise (CCC) Project and the Department of Archaeology, Lund University, held in Lund October 13 – 15, 2000, hrsg. v. Jörn Staecker (Reports, Gotland University College, Centre for Baltic Studies 7), Lund 2004, S. 127–144.
38 Vergl. Rainer Schreg, Sozialarchäologie, in: Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit. Grundwissen, hrsg. v. Barbara Scholkmann, Hauke Kenzler und Rainer Schreg, Darmstadt 2016, S. 254–263.

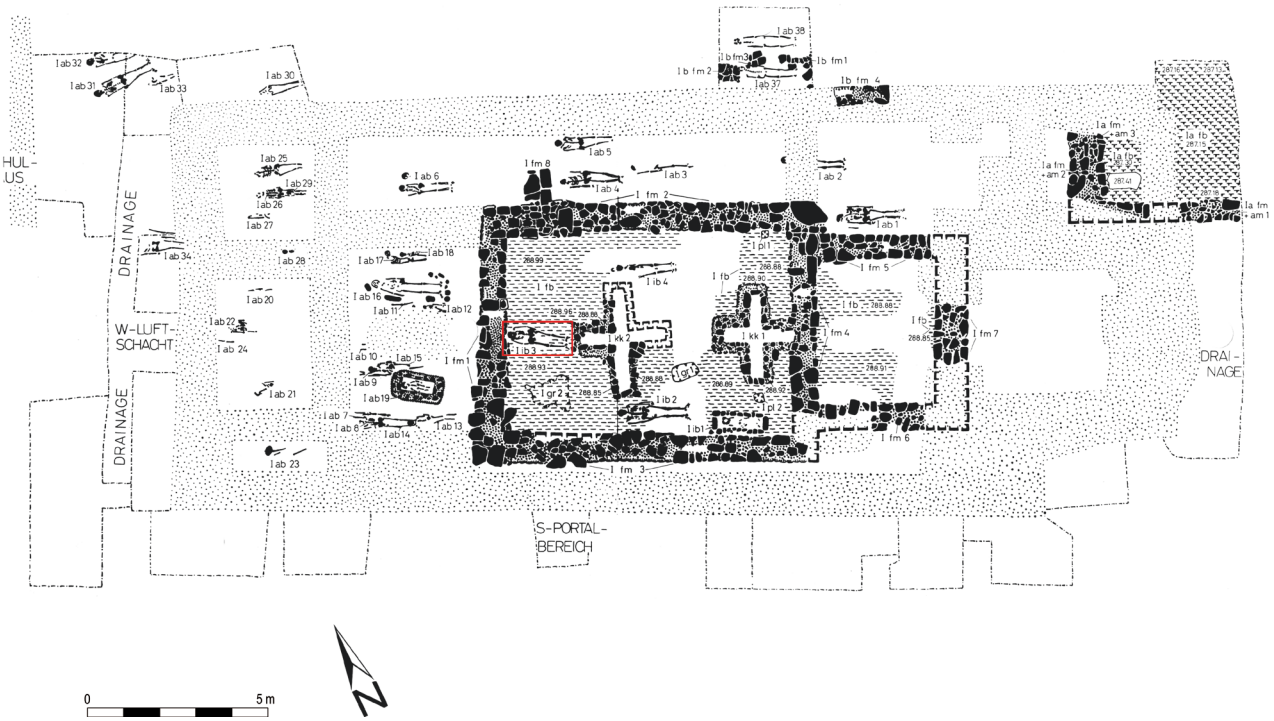
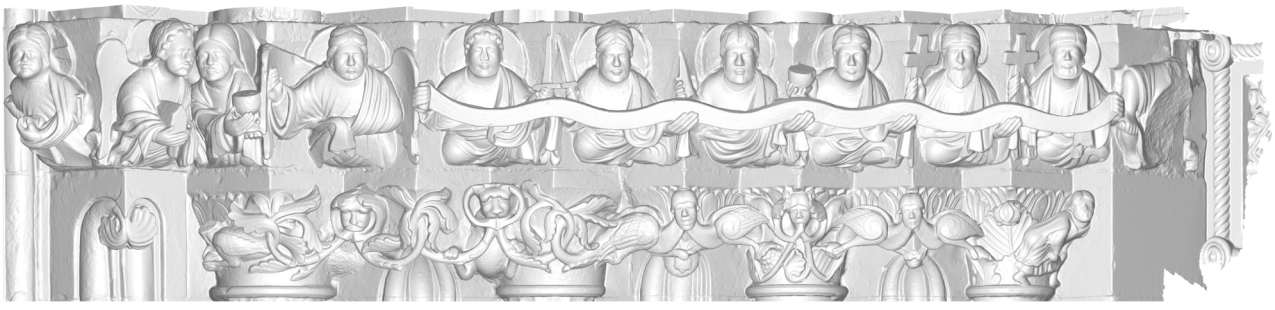


Abb. 5: Unterregenbach, S. Veit, Grab I ib 1 in der ersten Saalkirche (Periode I)



UNSERE VORFAHREN, DIE MEROWINGER?

DIE INSZENIERUNG DER MADONNA AUS SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS IN PARIS IN ALEXANDRE LENOIRS MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS UND IN DER BASILIKA VON SAINT-DENIS

KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL

In ihrem Buch *Das Kuratorische* (2021) beschreibt Beatrice von Bismarck Ausstellungen als „Konstellationen". Sie geht dabei von der historischen Bedeutung des Begriffs als Planetenkonstellation aus. Die Ausstellung als Konstellation ist nicht allein ein Ort, an dem sich Austausch- und Verflechtungsbeziehungen im Hier und Jetzt realisieren. Die Artefakte und Personen, die einander in der Ausstellung begegnen, besitzen Geschichten, die in Relation zueinander, aber auch zum Narrativ der Ausstellung treten und unter der sichtbaren Oberfläche des Ausstellungssettings ein eigenes Bedeutungsgeflecht bilden:

„So vereinen Ausstellungen stets unterschiedliche Geschichten und Geschichtlichkeiten in sich, die Dinge und Menschen durch ihre Entstehungsgeschichten und -bedingungen sowie die an sie gebundenen Bedeutungen, Funktionen und Status einbringen. Die Dinge fügen, mit Igor Kopytoff gesprochen, ihre jeweilige ‚kulturelle Biographie' dem relationalen Gewebe der kuratorischen Situation ebenso hinzu wie, in der Begrifflichkeit Arjun Appadurais, ihr ‚soziales Leben', die Aufgaben, Funktionen, Bedeutungen und Status also, die sie im Laufe ihrer Existenz durchlaufen haben."[1]

Der vorliegende Beitrag ist eine Fallstudie zum Forschungsdesign „Assemblagen und Konstellationen" im Kontext meines Projekts „Mittelalterliche Madonnenskulpturen in performativen Kontexten. Madonnen aus Gold, Silber, Blei und anderen Metallen". Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - Projektnummer 456489762. Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, insb. für Mittelalterliche Kunstgeschichte.

1 Beatrice von Bismarck, Das Kuratorische, Leipzig 2021, S. 49.

Eine aktuelle Frage des Kuratierens betrifft deshalb die Entscheidung, wie offen sichtbar die gezeigten Artefakte als „entangled objects", als „verflochtene Objekte" sein sollen, die im Laufe ihrer Geschichte in wechselnde Kontexte, oftmals an wechselnden Orten eingebunden waren und unterschiedliche kulturelle Bedeutungszuweisungen erfahren haben.[2] Mit besonderer Intensität stellt sie sich mit Blick auf die Displays mittelalterlicher Objekte in Dauer- und Wechselausstellungen.[3]

Längst sind die großen Ausstellungen mittelalterlicher Kunst zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung geworden.[4] *Case studies* einzelner mittelalterlicher Objekte in wechselnden nachmittelalterlichen Displaysituationen und die von diesen transportierten Mittelalterbilder sind dagegen noch immer selten – dies gilt für bewegliche Artefakte ebenso wie für das monumentale, ortsfeste Objekt in sich wandelnder Umgebung.[5] Ein Objekt, das im Laufe seiner Geschichte mehrfach den Kontext gewechselt hat und immer neue Zuschreibungen als Museumsding, Geschichtsding und religiöses Objekt erfahren hat, ist die mittelalterliche Madonnenskulptur aus Saint-Martin-des-Champs in Paris.[6] Der Weg dieses außergewöhnlichen Artefakts beginnt im cluniazensischen Priorat Saint-Martin-des-Champs in Paris und führt über Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français* im Convent des Petits-Augustins am linken Seineufer in die Basilika von Saint-Denis, in der sich die Madonna bis heute befindet.

» DIE MADONNA IN SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS IN PARIS

Die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs ist eine farbig gefasste Holzskulptur. Mit 146 cm ist sie für eine mittelalterliche Madonnenskulptur außergewöhnlich hoch.[7] Die Skulptur (Abb. 1) zeigt die Madonna thronend und gekrönt. Diese hält auf ihrem linken Knie das Christuskind in Schräghaltung – eine besondere Art des Sitzens, die auch die Christuskinder der Goldenen Madonna im Essener Münster (ca. 980), der mit einer silbernen Hülle bekleideten Madonna im belgischen Walcourt (frühes 11. Jahrhundert) und der Paderborner Imad-Madonna (1051–1076 ca.) auszeichnet[8] und die die Skulptur zu ihrer Umgebung hin öffnet: Erinnerung daran, dass viele mittelalterliche Madonnenskulpturen konzipiert waren, um mit menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu interagieren; als Teil von Skulpturenensembles ebenso wie in liturgischen Settings. Auffallende Details beim Christuskind der Madonna aus Saint-Martin-des-Champs sind die unbekleideten, parallel ausgestreckten Füßchen des Kindes, die den unterhalb des rechten Knies Mariens schräg verlaufenden Gewandsaum berühren.

2 „Verflochtene Objekte" haben Geschichten. Zur objektgeschichtlichen Forschungsperspektive (in Auswahl): Hans Peter Hahn und Hadas Weiss, Introduction. Biographies, Travels and Itineraries of Things, in: Mobility, Meaning & Transformation of Things. Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space, hrsg. v. Hans Peter Hahn und Hadas Weiss, Oxford/Oakville 2013, S. 1–14, hier S. 7–9; La biographie d'objet. Une écriture et une méthode critique. Entretien de Bérénice Gaillemin et Élise Lehoux avec Thierry Bonnot, in: images re-vues 5 (2018), https://doi.org/10.4000/imagesrevues.5925, aufgerufen am 25.10.2022.

3 Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux und Daniela Mondini (Hrsg.), Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Ansätze, Anlässe, Ansprüche, Berlin/München 2015.

4 In Auswahl und aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Medioevo – medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale, Pisa 2008 (Seminari e convegni 13); Brückle/Mariaux/Mondini, wie Anm. 3; William Diebold, Reliable Things. The Exhibition Romanische Kunst (Cologne, 1947), in: kritische berichte 2 (2021), S. 54–60.

5 Zum Medium der Ausstellung als objektgeschichtlich relevantes ‚Dispositiv': Susanne Wittekind, Versuch einer kunsthistorischen Objektbiografie, in: Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Morphomata 31), hrsg. v. Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Kienlin, Paderborn 2015, S. 143–172, hier S. 144.

6 Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen war der Beitrag von Geneviève Bresc-Bautier, La mise en scene des personnalités historiques. Quelques monuments factices au Musée des monuments français, im Katalog der Ausstellung Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, Paris 2016, S. 138–153, bes. S. 143 (Beschreibung des Settings und Benennung der einzelnen Elemente).

7 Zur Madonna: Ilene H. Forsyth, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton, NJ, 1972, Kat. 105, S. 200–201 (hier als Notre-Dame de Saint-Denis); Philippe Plagnieux, D'une chapelle de la Vierge l'autre. L'exemple du prieuré clunisien de Saint-Martin-des-Champs à Paris, in: BUCEMA/Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, Hors série 6 (2013), Autour du cloître. Les chapelles Notre-Dame et les accès au chapitre. Actes des journées d'études monastiques, Baume-les-Messieurs, avril 2012, S. 2–12 (https://doi.org/10.4000/cem.12726, aufgerufen am 25.10.2022); Philippe Plagnieux, La Vierge à l'Enfant du prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs. Son insertion dans le contexte architectural et liturgique, in: Jean-Bernard Mathon und Marie-Pasquine Subes (Hrsg.), Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perspectives, Perpignan 2013, S. 117–129 (https://doi.org./10.4000/books.pupvd.7257, aufgerufen am 25.10.2022); Geneviève Bresc-Bautier, Les statues de la Vierge, in: Saint-Denis. Dans l'éternité des rois et des reines de France, hrsg. v. Jean-Paul Deremble, Brigitte Lainé und Michël Wyss (La grâce d'une cathédrale), Straßburg 2015, S. 299–303; Damien Berné, IV.2 Les Vierges à l'Enfant en majesté d'Île-de-France. D'un style l'autre, in: Naissance de la sculpture gothique, 1135–1150. Saint-Denis, Paris, Chartres, Ausst.Kat. Paris, Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, hrsg. v. Damien Berné und Philippe Plagnieux, Paris 2018, S. 241–245, und ebd., Kat. 133, S. 259.

8 Zur Goldenen Madonna im Essener Münster: Birgitta Falk, ‚ein Mutter gottesbild mit gold plattirt...'. Zum Erhaltungszustand der Goldenen Madonna des Essener Doms, in: Das Münster am Hellweg 56 (2003), S. 159–173; zu Walcourt: Robert Didier, Notre-Dame de Walcourt – Onze-Lieve-Vrouw van Walcourt. Une vierge ottonienne et son revers du XIIIe siècle, in: Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 25 (1993), S. 9–33; zur Imad-Madonna: Klaus Endemann, Das Kultbild des Bischofs. Zur Imad-Madonna des Paderborner Doms, in: Westfalen 87 (2009), S. 121–148 (alle Titel in Auswahl).

Das Gewand Mariens ist raffiniert geschichtet und von leuchtender Farbigkeit. Als Schließe des Mantels dient ein reich geschmücktes, ursprünglich steinbesetztes Medaillon, wie es auch die Madonnenskulpturen aus Alatri und Acuto tragen (beide ebenfalls 12. Jahrhundert).[9] Auch die Gewandsäume waren steinbesetzt, was ihnen im ursprünglichen Zustand der Skulptur lichtreflektierende Qualität verliehen haben muss[10] – als bewegte, farbig leuchtende Linien, die auf das unregelmäßige künstliche Licht ihrer Umgebung, zum Beispiel Kerzenlicht, reagierten und die Oberfläche belebten. Die vielfarbig leuchtende Linie tritt auf diese Weise als bislang unterschätztes Gestaltungsmittel der Oberflächen mittelalterlicher Skulpturen im multisensorischen Kirchenraum auf den Plan.
Die rechte Hand Mariens ist verloren, weshalb sich über ein mögliches Attribut keine Aussage treffen lässt. Auch die rechte Hand des Kindes fehlt. In der Linken hält es eine Kugel. Anhand eines Vergleichs mit den Skulpturen des *Portail royal* der Kathedrale in Chartres wird die Skulptur in die Zeit um 1140 datiert.[11]

Abb. 2: Paris, Musée des Arts et Métiers, Apsis der ehemaligen Prioratskirche Saint-Martin-des-Champs mit Foucault'schem Pendel

Abb. 1: Madonna aus Saint-Martin-des-Champs, Saint-Denis, Kathedrale

9 Die reich geschmückte Gewandschließe ist ein weit verbreitetes Phänomen. Die Madonnen in Alatri und aus Acuto (beide 12. Jahrhundert) veranschaulichen dessen Überregionalität. Vgl. Gaetano Curzi, Origine e diffusione delle Madonne in Maestà in Italia centromeridionale. Il caso di Alatri tra Lazio e Campania, in: Pierluigi Leone de Castris, Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna, Atti del convegno, Napoli, 4 – 5 novembre 2011, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, Neapel 2014, S. 24–36. Die Madonna aus Acuto befindet sich seit 1920 im Museo nazionale del Palazzo Venezia in Rom: Grazia Maria Fachechi, Di legno e d'oro, d'azzurite e di cinabro. La romanica Madonna di Acuto e il suo stato di oggetto di transizione, in: Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese, hrsg. v. Francesca Cappelletti, Anna Cerboni Baiardi, Valter Curzi und Cecilia Prete, Ancona 2012, S. 216–227.
10 Vgl. Plagnieux 2013b, wie Anm. 7, Paragraph 4. Zur mittelalterlichen Wertschätzung von „belebten", mit ihrer Umgebung reagierenden Oberflächen vgl. Bissera V. Pentcheva anlässlich ihrer Analyse der silbernen Oberfläche der Marienikone des Monastero della Visitazione in Treviso: Moving Eyes. Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon, in: Res 55/56 (2009), S. 222–234.
11 Mit der Datierung ca. 1140/frühe 1140er Jahre: Plagnieux 2013a; Plagnieux 2013b; Bresc-Bautier 2015; Berné 2018, alle wie Anm. 7. Ilene H. Forsyth nennt mit aller Vorsicht mit Blick auf die Polychromie die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts (wie Anm. 7).

In der Mitte des 12. Jahrhunderts, als die Madonna geschaffen wurde, blickte Saint-Martin-des-Champs bereits auf eine jahrhundertelange Geschichte zurück: Archäologische Grabungen (1993–1994 und 1998–1999) haben eine merowingische Sepulchralbasilika (2. Hälfte 6. Jahrhundert) nachgewiesen, von deren kostbarer Ausstattung vielfarbige Marmorfragmente unterschiedlichster regionaler Herkunft von den Pyrenäen bis zum Appenin zeugen.[12] Die Quellen nennen eine dem hl. Martin gewidmete Basilika rechts der Seine erstmals 710.[13] Es ist davon auszugehen, dass das merowingische Bauwerk bis ins 11. Jahrhundert Bestand hatte – auch wenn von einer Phase des Verfalls und möglicherweise der Zerstörung auszugehen ist[14], bevor der französische König Heinrich I. im Jahr 1060 die Einrichtung eines Chorherrenstifts in Saint-Martin-des-Champs verfügte.[15] Im Jahr 1067, zur Zeit Philipps I. (1060–1108), wurde die neue Stiftskirche geweiht.[16] Einen Einschnitt in der institutionellen Geschichte des Stifts bildet sein von Philipp I. veranlasster Übergang an Cluny im Jahr 1079.[17] In der Folge begegnet Saint-Martin-des-Champs als eines der wohlhabendsten und einflussreichsten Priorate des Ordens[18] und zeigt sich, was charakteristisch ist für den cluniazensischen Klosterverband, eng mit dem Mutterhaus verflochten. Auch auf personeller Ebene: Im Jahr 1207 wird mit Wilhelm II. ein früherer Prior von Saint-Martin-des-Champs Abt von Cluny.[19] Bereits früh fällt der Entschluss zur Errichtung eines neuen Chores mit Sanktuarium, doppeltem Umgang und sieben Kapellen (ca. 1135).[20]

Eindeutig ist die Madonna (ca. 1140) in Saint-Martin-des-Champs erstmals in Antoine-Gaspard Boucher d'Argis' *Variétés historiques, physiques, littéraires ou recherches d'un sçavant* aus dem Jahr 1752 belegt: als Kultbild der *Confrerie de Notre-Dame de la Carole* in der mittleren Chorkapelle.[21] Ihre zentrale Lage, ihre Kleeblattform und ihre Ausstattung zeichnen diese Kapelle bereits im Inventar des Jahres 1342 vor allen anderen Chorkapellen aus. Und lassen sie, so Philippe Plagnieux, ganz grundsätzlich als idealen Aufstellungsort der Madonnenskulptur erscheinen, die nur wenige Jahre nach Vollendung des neuen Chores geschaffen wurde.[22]

Mit Sicherheit lässt sich dies aber nicht entscheiden. Ihre raumgreifende, lebendige Wirkung, für die die Sichtbarkeit der ausgestreckten Arme des Kindes wesentlich ist, entfaltet die Skulptur in seitlicher Ansicht. Frontal betrachtet erscheint sie dagegen eher flach und geschlossen. Antizipiert die Gestaltung der Madonna also ihre Wahrnehmung als mobiles Objekt durch Betrachterinnen und Betrachter, die sich möglicherweise selbst in Bewegung befanden, beispielsweise anlässlich einer Prozession? Oder als statisches Objekt innerhalb eines bewegten liturgischen Settings? Die aus strukturellen Gründen, um Risse im Holz zu vermeiden, ausgehöhlte Rückseite der Skulptur steht dem nicht entgegen, da Madonnenskulpturen anlässlich hoher Feste kostbar bekleidet wurden[23] und der Madonnenmantel die offene Rückseite verdeckt hätte.

In der Folge der Französischen Revolution wurde das cluniazensische Priorat Saint-Martin-des-Champs aufgelöst. Seit 1798 befindet sich in seinen Räumen das *Conservatoire des arts et métiers*. Die Kirche Saint-Martin ist heute Museumsraum: als Höhepunkt und Abschluss eines jahrhunderteüberspannenden Parcours durch die Sammlung des *Musée des arts et métiers*[24] beherbergt sie raumgreifende Installationen wie das Foucault'sche Pendel (Abb. 2) und großformatige Objekte wie das Modell des Vulkan-Motors der Ariane 5-Rakete.

Zum Zeitpunkt der Einrichtung des Konservatoriums hatte die Madonnenskulptur des 12. Jahrhunderts Saint-Martin-des-Champs bereits verlassen. Nicht mehr religiöses Objekt, sondern Museumsobjekt und Geschichtsding[25], finden wir sie wieder als Teil der merowingischen Sektion der neu eingerichteten Dauerausstellung in Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français*.

12 Catherine Brut und Arnaud Prié, La fouille d'un grand monument médiéval. Le prieuré de Saint-Martin-des-Champs, in: Archéologia 378 (2001), S. 55–63.

13 Brut/Prié 2001, wie Anm. 12, S. 55.

14 Brut/Prié 2001, wie Anm. 12, S. 57.

15 Andreas Sohn, Vom Kanonikerstift zum Kloster und Klosterverband. Saint-Martin-des-Champs in Paris, in: Vom Kloster zum Klosterverband. Das Werkzeug der Schriftlichkeit; Akten des internationalen Kolloquiums des Projekts L2 im SFB 231 (22. – 23. Februar 1996), hrsg. von Hagen Keller, München 1997, S. 207–238; Plagnieux 2013a, wie Anm. 7.

16 Brut/Prié 2001, wie Anm. 12, S. 58.

17 Sohn 1997, wie Anm. 15, bes. S. 219–230, mit einer umfangreichen Analyse der Bedeutung der *traditio* an Cluny durch Heinrichs Sohn Philipp I.

18 Plagnieux 2013a, wie Anm. 7, S. 2.

19 Susan Boynton, Cluniac Spaces of Performance, in: Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental (Byzantina Sorbonensia 30), hrsg. v. Sulamith Brodbeck und Anne-Orange Poilpré, Paris 2019, S. 77–91, hier S. 79. Wilhelm II. von Cluny gilt als Auftraggeber von Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. latin 17716. Das Manuskript beinhaltet das Bild einer thronenden Madonna (fol. 23) als „musical image" (Susan Boynton). Die Miniatur begleitet das Responsorium „Mater misericordiae". Ebd., S. 82–85.

20 Philippe Plagnieux, Le chevet de Saint-Martin-des-Champs à Paris. Incunable de l'architecture gothique et temple de l'oraison clunisienne, in: Bulletin monumental 167 (2009), S. 3–40; Plagnieux 2013a, wie Anm. 7, S. 3–4.

21 Antoine Gaspard Boucher d'Argis, Variétés historiques, physiques, littéraires ou recherches d'un sçavant, contenant plusieurs pièces curieuses et intéressantes, Bd. 1, Paris 1752, S. 164–165 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9777249j/f172.double, aufgerufen am 25.10.2022). Mit dem Hinweis auf diese wichtige Quelle: Robert de Lasteyrie, Vierge en bois sculpté. Provenant de Saint-Martin-des-Champs (XIIe siècle), in: Gazette archéologique 9 (1884), S. 317–324, hier S. 319; Plagnieux 2013b, wie Anm. 7, Paragraph 16.

22 Plagnieux 2013a, wie Anm. 7, S. 5–6; Plagnieux 2013b, wie Anm. 7, Paragraph 15–16.

23 Vgl. Antonella Capitanio (Hrsg.), Statue vestite. Prospettive di ricerca (Studi e fonti per la storia della scultura 6), Pisa 2017.

24 Zur Sammlung: Lionel Dufaux (Hrsg.), Le Musée des arts et métiers. Guide des collections, Paris 2013.

25 Eine aktuelle Fallstudie zum Thema Geschichtsdinge ist: Lisa Regazzoni, Geschichtsdinge. Gallische Vergangenheit und französische Geschichtsforschung im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin/Boston 2020.

» UNSERE VORFAHREN, DIE MEROWINGER? DIE MADONNA IM MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS

Aus heutiger Sicht ist das *Musée des Monuments français* aus zweierlei Gründen berühmt: wegen seines einzigartigen Konzepts einer „creative curation" (Alexandra Stara) und weil seine Einrichtung (1793 temporär, seit 1795 dauerhaft) ebenso wie seine Auflösung (1816) bedeutende Etappen der Suche des revolutionären und postrevolutionären Frankreichs nach seinem kulturellen Erbe markieren. Die Revolution hatte die Kunst des Ancien Régime geerbt und musste zu ihr eine Haltung formulieren – ein vielstimmiger Prozess, der sich auch im napoleonischen Frankreich und weit darüber hinaus fortsetzen sollte.[26] Insbesondere für religiöse Objekte stellte sich die Frage: zerstören oder bewahren? Deponieren oder ausstellen? Und wenn ausstellen – wie sollten insbesondere mittelalterliche, religiöse Artefakte „erzählt" werden?

Die von Alexandre Lenoir praktizierte Lösung des Problems bestand in der Inszenierung auch religiöser Objekte als „Geschichtsdinge": Das ehemalige „Revolutionäre Depot" bot seinen Besucherinnen und Besuchern eine anhand von Objekten erzählte Geschichte Frankreichs[27] mit biographischem Subtext, d.h. fokussiert auf historisch bedeutsame Persönlichkeiten.[28] „Kreativ" war das kuratorische Konzept, weil es mit sogenannten „fabriques" arbeitete: fantasievolle Assemblagen unterschiedlichster, auch fragmentierter und wieder vervollständigter, sogar eigens neu geschaffener Objekte (die Totenmaske der Heloïse), anhand derer eine imaginierte synthetische, nationale Geschichtserzählung erlebbar werden sollte.[29] Zugrunde liegt das heute wieder aktuelle Konzept des „narrative museum", das auf Erzählung ebenso wie Erfahrung („experience") setzt.[30]

Die Erzählung Lenoirs endete in der Gegenwart des Museums, also im 18. Jahrhundert. Doch wo sollte sie beginnen? Welches Frankreich sollte das Museum erzählen, für wen, und anhand welcher Objekte? Mona Ozouf hat maßgeblich gezeigt, wie wenig tragfähig generalisierende Geschichtskonstrukte wie „nos ancêtres les Gaulois" („unsere Vorfahren die Gallier") angesichts der vielfältigen kulturellen Wurzeln der Französischen Republik schon immer waren.[31] Alexandre Lenoir seinerseits setzte sich über den Zeitgeist hinweg, indem er in der *Salle d'introduction* des *Musée des Monuments français* eine merowingische Sektion einrichtete: In der französischen Geschichtserzählung war die Position der fränkischen Herrscher seit jeher ambivalent – waren sie germanische Eroberer, Garanten des Fortbestands der römischen Tradition, oder möglicherweise beides?, – insbesondere aus Perspektive der Revolutionäre, die in ihnen Vorläufer der Aristokratie erkannten.[32]

Teil der kleinen merowingischen Sektion Lenoirs war die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs.[33] Im ersten Band des Katalogs des *Musée des Monuments français* aus dem Jahr 1800 datiert Lenoir sie mit einem Fragezeichen zurück bis in die Zeit um 600.[34] Das Frontispiz, ein Stich Laurent Guyots nach Charles Percier, zeigt sie gerahmt von Stücken wie dem keltischen Stier mit den drei Kranichen vom Pfeiler der *Nautae parisiaci* (1. Jahrhundert n. Chr.) und der Vase von Kanaa, die 1795 aus der Antikensammlung des Louvre in den *Convent des Petits-Augustins* gelangt war (Abb. 3).[35]

26 Zu diesem Prozess: Édouard Pommier, Discours iconoclaste, discours culturel, discours national, 1790-1794, in: Révolution française et „vandalisme révolutionnaire", Colloque Clermont 1992, Paris 1992, S. 299–316. Zum Second Empire: Dominique Poulot, Musée, patrimoine et nation en France sous le Second Empire, in: I 150 anni del Bargello e la cultura dei Musei nazionali in Europa nell'Ottocento, hrsg. v. Ilaria Ciseri und Gerhard Wolf, Venedig 2021, S. 109–125.

27 Jennifer Carter, Narrative and Imagination. Remaking National History at the Musée des monuments français, Paris, in: National Museums. New Studies from around the World, hrsg. v. Simon J. Knell u.a., London/New York 2011, S. 88–104, hier S. 95.

28 Alexandra Stara, National History as Biography. Alexandre Lenoir's Museum of French Monuments, in: Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities, hrsg. v. Kate Hill, Woodbridge 2012, S. 266–276.

29 Carter 2011, wie Anm. 27, S. 96–100.

30 Carter 2011, wie Anm. 27, S. 88.

31 Mona Ozouf, Composition française. Retour sur une enfance bretonne, Paris 2009, S. 121.

32 Ian Wood, La réception des Mérovingiens, in: Les temps mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451–751), Ausst. Kat. Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, 2016/2017, hrsg. v. Isabelle Bardiès-Fronty, Charlotte Denoël und Inès Villela-Petit, Paris 2016, S. 47–49, hier S. 47–48. Die oben zitierte, wesentlich von Amédée Thierrys (1797–1873) geprägte Vorstellung „nos ancêtres les Gaulois" ist auch eine Reaktion auf die Debatte um das merowingische Erbe. Ebd., S. 48.

33 Alexandre Lenoir nennt die Madonna unter den „Monuments, statues et colonnes qui sont entrés au dépôt des Petits-Augustins pendant les années 1791 et 1792". Louis Courajod, Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français, Bd. 1, Paris 1878, Nr. 44, S. 5 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k124726w, aufgerufen am 25.10.2022).

34 Alexandre Lenoir, Musée des Monumens français ou Description Historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art; ornée de gravures; et augmentée d'une Dissertation sur les Costumes de chaque siècle, Paris 1800, Kat. 8, S. 178: „Cette statue, dont l'époque du travail est inconnue, peut remonter à l'an 600." Pl. 25 zeigt die Madonna als Teil der „Monumente" des 7. Jahrhunderts (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63940791, aufgerufen am 25.10.2022).

35 Un musée révolutionnaire 2016, wie Anm. 6, Kat. 87, S. 27. Zum Pariser Nautenpfeiler (heute Musée de Cluny, Paris): Florence Saragoza, Le pilier des nautes. Redécouverte d'une oeuvre, in: Archéologia 398 (2003), S. 15–26.

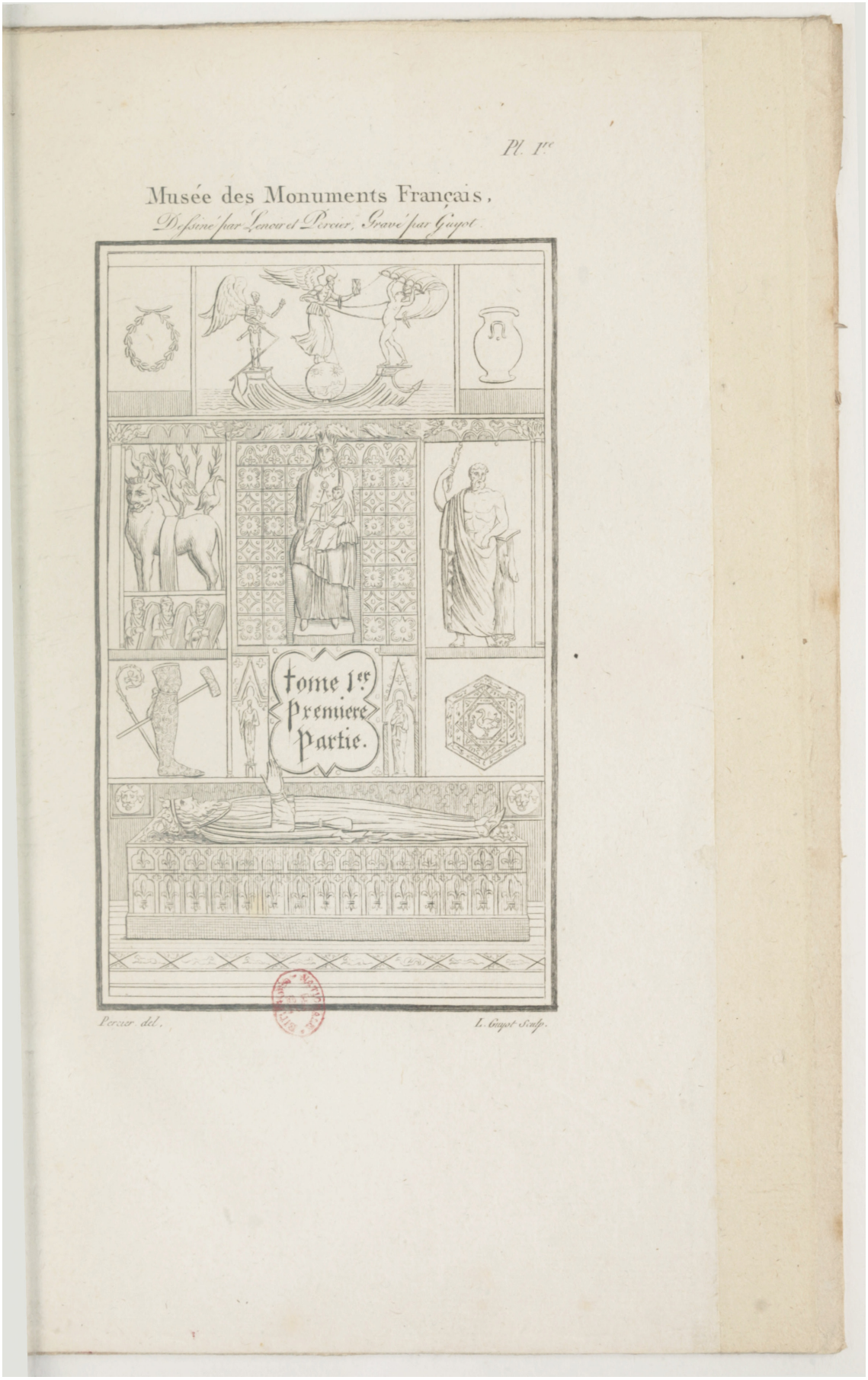


Abb. 3: Alexandre Lenoir, Musée des monuments français, Paris 1800, Frontispiz

In der *Salle d'introduction*, der ehemaligen Kapelle des Konvents,[36] war die Madonna Teil eines einzigartigen „kreativen" Settings, bestehend aus zwei Gewändestatuen vom Westportal der Collégiale Notre-Dame de Corbeil (Ende 12. Jahrhundert), einem figürlichen Kapitell (2. Viertel 12. Jahrhundert, Südwestfrankreich?) und einer Kopie der Ikone der Gottesmutter von Smolensk, einem Geschenk Johann II. Kasimir von Polen (1609–1672) an die Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris, deren Abt er war und in der er bestattet ist, sowie einem Teilabguss des Pfeilers der *Nautae parisiaci* (1. Jahrhundert n. Chr.).[37]

Wie verhielten sich die einzelnen Objekte der Assemblage zueinander? Eine Zeichnung aus den Jahren zwischen 1803 und 1815 (Abb. 4)[38] dokumentiert ihre Anordnung: Sie zeigt die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs als zentrales Objekt einer frontalen Komposition, auf einem hohen, zweiteiligen Sockel vor einer Säule, deren oberen Abschluss das bereits genannte südwestfranzösische Kapitell bildet – mit voneinander abgewandten Vogelpaaren, die Trauben picken, deren Ranken sich mit ihren Hälsen verschlungen haben. Die Vorderseite des Sockels unterhalb der Madonna trägt die Ikone und als unteren Abschluss eine Kopie des Reliefs des Pariser Nautenpfeilers mit Mars und einer weiblichen Figur. Auf beiden Seiten der Madonna, auf schlanken Säulen und sie deshalb leicht überragend, waren die beiden Gewändefiguren aus Corbeil angeordnet, ein Königspaar, die weibliche Figur zur Rechten, die männliche zur Linken Mariens.

Die kultbildartige Inszenierung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Madonna nicht Hauptobjekt ist, sondern Attribut. Im Kontext des „narrative history museum" (Stara) sind nicht die königlichen Gewändefiguren der Madonna zugeordnet, sondern die Madonna den Königen – die Alexandre Lenoir, der sie im Kunsthandel erworben hatte und ins 6. Jahrhundert datierte, als „Clovis" und „Clotilde" benennt.[39] Und erzählt wird Geschichte: Wenn Lenoir die Objektaussage der Säulenfiguren durch ihre Assoziation mit der Madonna aus Saint-Martin-des-Champs bestimmt, imaginiert er die Merowinger als christliche Dynastie und spielt auf ein wesentliches Ereignis an: Die legendäre Konversion Chlodwigs I. zum Christentum und seine Taufe in Reims (ca. 500).[40] In diesem Setting ist die Madonna religiöses Objekt als Geschichtsding.

Doch die Geschichte dreht sich weiter. Schon bald wird das *Musée des Monuments français* schließen und die pseudo-merowingische Assemblage Lenoirs wird sich auflösen: Bereits im Jahr 1817 begegnet die Madonna aus Saint-Martin-Champs in der Basilika von Saint-Denis.[41]

36 Zur Salle d'introduction: Béatrice de Chancel-Bardelot, Les salles du Musée des monuments français, in: Un musée révolutionnaire 2016, wie Anm. 6, S. 120–137, hier S. 122–126.

37 Bresc-Bautier 2016, wie Anm. 6, S. 143. Zu den Objekten: Un musée révolutionnaire 2016, wie Anm. 6, Kat. 91–93, S. 357. Das Kapitell befindet sich heute im Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge, Inv. Cl. 146-199; die beiden königlichen Figuren im Musée du Louvre, Département des sculptures, Inv. RF 1616 und 1617.

38 Die Zeichnung ist signiert „Couronné ft": Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. RF 5280.32, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des grands albums, Album Lenoir Alexandre - 2 -, fol. 24r. Kommentar: Un musée révolutionnaire 2016, wie Anm. 6, Kat. 89, S. 357.

39 Alexandre Lenoir, Description historique et chrologique des monumens de sculpture réunis au Musée des Monumens Français, Paris 1806, Kat. 9, S. 2 und S. 73 (Bayerische Staatsbibliothek, urn:nbn:de:bvb;12-bsb11711837-1). Vgl. auch: Bresc-Bautier 2016, wie Anm. 6, S. 143.

40 Zu den politischen Implikationen der Taufe Chlodwigs wie dem Wegfall der „kultischen Barriere" zur gallischen Bevölkerung: Patrick Geary, Before France and Germany. The Creation and Transformation of the Merovingian World, New York/Oxford 1988, S. 84–86.

41 Courajod 1878, wie Anm. 33, Nr. 8, S. 181: „La Vierge et l'enfant Jésus, statue en bois, tome Ier, p. 178." (Auflistung der Kunstwerke, die infolge des Dekrets vom 18. Dezember 1816 zur Auflösung des *Musée des Monuments français* neu verteilt werden mussten). Mit dem Datum 1817: Un musée révolutionnaire 2016, wie Anm. 6, Kat. 90, S. 357. Zur Auflösung des Museums und der Neuverteilung der Objekte, unter der allerdings nicht die Rückerstattung an ihre Ursprungsorte zu verstehen ist: Génévième Bresc-Bautier, La dispersion des sculptures du musée des Monuments français en 1816. Les critères de choix entre patrimoine, politique et religion, in: The Challenge of the Object, 33nd Congress of the CIHA, Nürnberg 15. – 20. Juni 2012, Congress Proceedings – Part 2 (32. wiss. Beiband zum Anzeiger des GNM), Nürnberg 2013, S. 682–686.

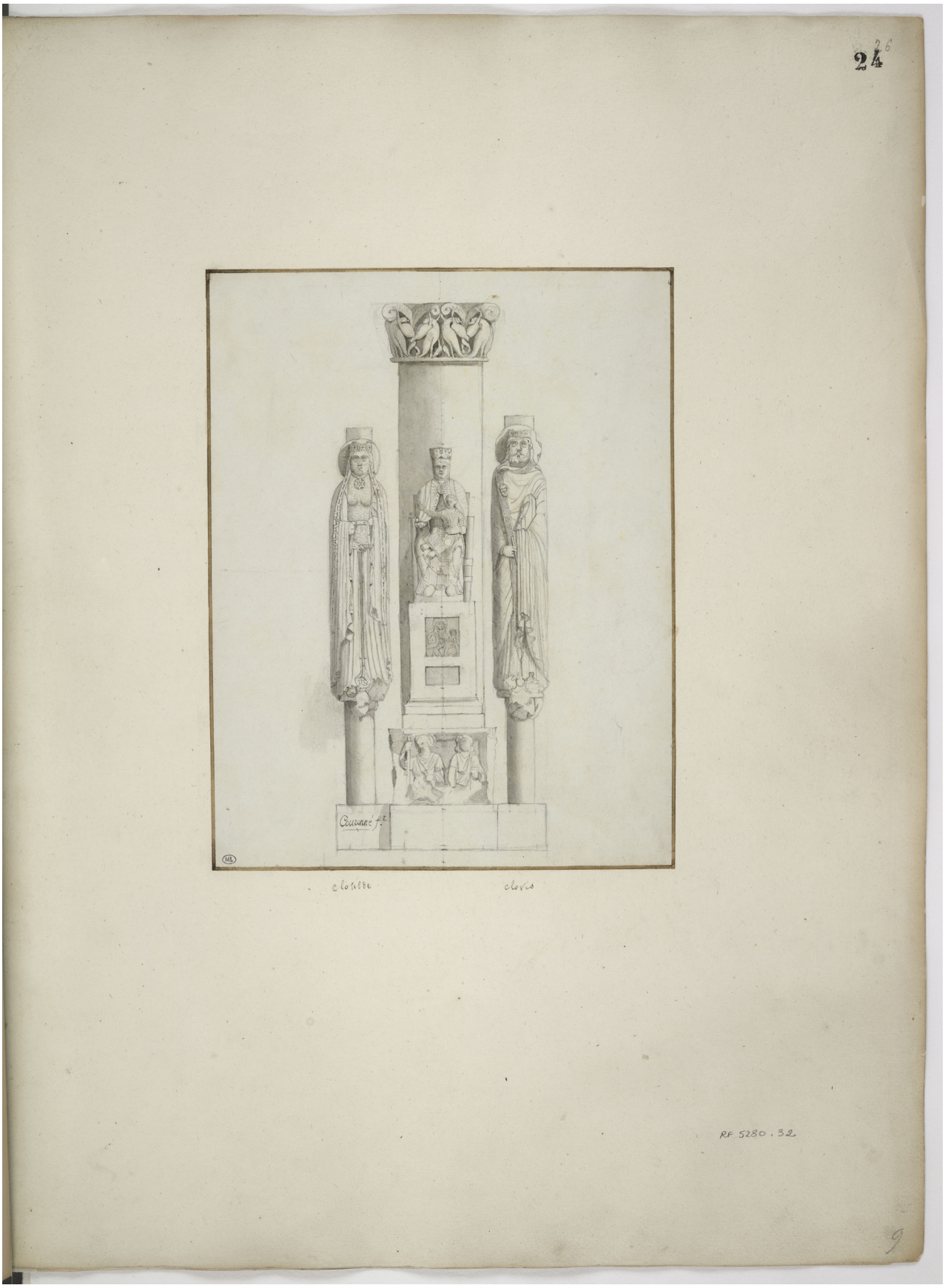


Abb. 4: Assemblage in der Salle d'introduction des Musée des monuments historiques. Zeichnung, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. RF 5280.32, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des grands albums, Album Lenoir Alexandre - 2 -, fol. 24r

» DIE MADONNA IN DER BASILIKA VON SAINT-DENIS

In der Basilika-Kathedrale von Saint-Denis ist die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs heute freistehend auf einer Säule mit Kapitell aus hellem Kalkstein aufgestellt. Ihre Rückseite ist dennoch nicht sichtbar, denn die Säule ist direkt vor den nördlichen Vierungspfeiler gerückt. Die Madonna ist nicht frontal auf das Mittelschiff ausgerichtet, sie blickt schräg in südwestlicher Richtung vom erhöhten Chor auf die Liegefiguren der französischen Königinnen und Könige im musealisierten Vierungsbereich der Basilika. Die enorme plastische Wirkung der Skulptur entfaltet sich auch hier in seitlicher Betrachtung (Abb. 5).

In Saint-Denis sah nicht nur Ilene H. Forsyth die Madonna, sondern auch die Fotografen, die diese im Jahr 1957 für die Dezemberausgabe des *Time Magazine* portraitierten.[42] Der aktuellen Aufstellung war eine frühere auf der gegenüberliegenden, südlichen Chorseite vorausgegangen.[43]

Manche „merowingische" Nachbarschaft aus dem *Musée des Monuments français* sollte auch in Saint-Denis Bestand haben: Wie die zur Grabplatte der merowingischen Königin Fredegunde (gest. 596), einem durch seine besondere Materialität, die Kombination von Stein und Metall beeindruckendes Werk des 12. Jahrhunderts (Abb. 6), das von der Kirche Sainte-Geneviève in Paris zunächst in die *Salle d'introduction* des *Musée des Monuments français* und von dort nach Saint-Denis gelangt war.[44]

Abb. 5: Madonna aus Saint-Martin-des-Champs, Saint-Denis, Kathedrale

42 Madonna and Child. Three photographers capture the timeless beauty of sculptured masterpieces, Life Magazine, Dezember 1957. Fotografen Mark Kauffmann, Gjon Mili und Howard Suchorek.

43 Paul Vitry und Gaston Brière, L'Église Abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. Notice historique et archéologique, Paris 1908, S. 76: „Dans le voisinage du maître-autel, à côté du tombeau de Dagobert on a placé sur un chapiteau roman en pierre d'un beau style, assez analogue à ceux du déambulatoire, une Vierge assise, en bois (G), qui provient du prieuré de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, et peut dater de la deuxième moitié du XIIe siècle." Siehe auch die Fotodokumentation dieser Aufstellung in: Deremble/Lainé/Wyss 2015, wie Anm. 7, S. 157, 431, 441.

44 Lenoir 1800, wie Anm. 33, Kat. 7, S. 171–174 und Pl. 23. Zur Grabplatte der Fredegonde in Saint-Denis: Stephan Albrecht, Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis, München/Berlin 2003, S. 216.

Abb. 6: Grabplatte der Fredegunde, Saint-Denis, Kathedrale

Wie Saint-Martin-des-Champs ist auch die Kathedrale von Saint-Denis ein „geschichteter" Ort: Unter Langhaus und Vierung, dem heutigen Aufstellungsort der Madonna, erstreckt sich eine weiträumige Sepulkralbasilika aus merowingischer Zeit (Abb. 7). Auf diese Weise ergeben sich neue Ko-Präsenzen wie jene zum „Grab der Arnegunde" (gefunden 1959).[45]

Aufgrund ihrer Inszenierung ist die Madonna in Saint-Denis, anders als im *Musée des Monuments français,* zuallererst religiöses Objekt – das religiöse kulturelle Erbe ist im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts nicht länger *dark heritage*. Das übergeordnete Framing der Kathedrale ist jedoch das eines bedeutenden Erinnerungsortes der französischen Geschichte.[46] Im noch größeren Rahmen der nördlichen Pariser Banlieue ist die Madonna ein religiöses Objekt in multireligiöser Umgebung (Abb. 8).[47] Keine dieser Bedeutungszuweisungen schließt eine andere aus; sichtbar werden vielmehr die vielfältigen Facetten des Objektstatus eines mittelalterlichen religiösen Objekts in zeitgenössischer transkultureller Umgebung.

In Saint-Denis ist die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs Teil einer ganzen Topographie historischer Marienbilder.[48] Das Zentrum der Marienverehrung ist jedoch ein anderes: In der dritten nördlichen Seitenkapelle sind moderne Repliken bedeutender Marienbilder mit reichem Blumen- und Kerzenschmuck Gegenstand eines lebendigen, transkulturellen Marienkultes (Abb. 9).

45 Die reichen Schmuckbeigaben werden heute im Musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye präsentiert. Zur Identifizierung mit der merowingischen Königin Arnegunde und der Geschichte des Objektensembles: Patrick Périn und Mitarbeiter, Die Bestattung in Sarkophag 49 unter der Basilika von Saint-Denis, in: Königinnen der Merowinger. Adelsgräber aus den Kirchen von Köln, Saint-Denis, Chelles und Frankfurt am Main. Ein deutsch-französisches Ausstellungsprojekt des Archäologischen Museums Frankfurt und des Musée d'Archéologie nationale in Saint-Germain-en-Laye in Zusammenarbeit mit der Domschatzkammer Köln, hrsg. v. Egon Wamers und Patrick Périn, Regensburg 2013, S. 100–121.

46 Albrecht 2003, wie Anm. 44; Brigitte Lainé, Saint-Denis dans l'histoire de France, in: Deremble/Lainé/Wyss 2015, wie Anm. 7, S. 343–345.

47 Emmanuel Bellanger, Une basilique en terre noire, rouge et cosmopolite, in: Deremble/Lainé/Wyss 2015, wie Anm. 7, S. 449–453; Michel Perrot, Rénovation urbaine aux abords de la cathédrale, ebd., S. 454–460.

48 Bresc-Bautier 2015, wie Anm. 7.

Abb. 7: Saint-Denis, Kathedrale, merowingische Gräber

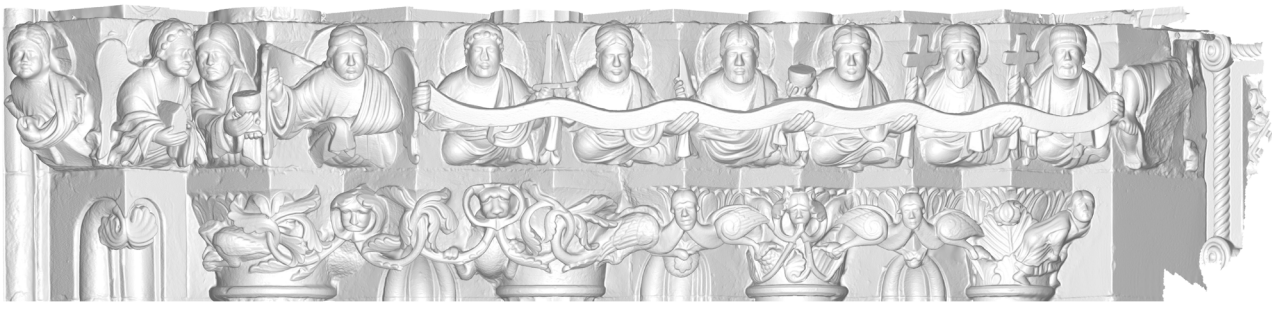
» UND DIE MEROWINGER?

Und die Merowinger? Ohne die Merowinger wäre eine Madonnenskulptur wie die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs vermutlich gar nicht möglich gewesen. Der große Chronist der Merowinger, Gregor von Tours (538–594, Bischof in Tours seit 573), war zugleich der wesentliche Multiplikator des byzantinischen Konzepts der leiblichen Himmelfahrt Mariens in Westeuropa, das für ihn untrennbar mit dem Wunder der Inkarnation verbunden ist, dem die mittelalterlichen Skulpturen der Madonna mit Kind materielle Präsenz verleihen.[49] Aus heutiger Perspektive öffnet sich auch diese Bedeutungsebene, wenn die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs in den kuratorischen Settings des *Musée des Monuments français* und der Basilika von Saint-Denis auf „Clovis und Clotilde", Fredegunde und „Arnegunde" trifft. Die Intentionen Lenoirs, der auch für die Neuinszenierung der mittelalterlichen Skulpturen aus dem *Musée des Monuments français* in Saint-Denis wesentlich verantwortlich zeichnete, waren jedoch andere. Musealisierungen und De-Musealisierungen mittelalterlicher Objekte erweisen sich so als objektgeschichtlich bedeutungsvolle Phasen. Unter denen die „creative curations" Lenoirs aufgrund ihrer Komplexität und ihres Reichtums an Bezügen ein Höhepunkt sind.

Abb. 8: Saint-Denis, Vorplatz der Kathedrale, Rathaus und Place Victor Hugo

49 Gregor von Tours, Liber in gloria martyrum 4, MGH SS rer. Merov. 1,2, hrsg. v. Bruno Krusch, Hannover 1885, S. 39.

Abb. 9: Marienverehrung in Saint-Denis, Kathedrale



ENTMÜNDIGUNG
DIE „ENTDECKUNG“ SIZILIENS UND DIE VERDRÄNGUNG DES MITTELALTERS AUS DEM KANON DES GEBAUTEN ERBES

GERHARD VINKEN

Abb. 1: Arabisch-normannisches Erbe: Mosaikschmuck der Cappella Palatina

» DER KOLONIALE BLICK DER AUFKLÄRUNG

Die „Entdeckung“ des Mittelalters wird im Allgemeinen einer nordeuropäisch aufgeklärten Schicht zugeschrieben, die die Monumente dieser Epoche als gleichberechtigt neben jene der Antike stellte. Im 19. Jahrhundert zeichnet sich so eine Umwertung der monumentalen Landschaft ab, die das Mittelalter – etwa in England, Frankreich oder Deutschland – bald als einen Hauptbezugspunkt der nationalen Erbe-Narrative etablierte. Am Beispiel von Sizilien lässt sich indessen zeigen, dass die Einordnung der sizilianischen Erbe-Landschaft in den (nord-) europäischen Geschmacks- und Wertekanon zunächst mit einer deutlichen Einengung einherging. Insbesondere die herausragenden arabisch-normannischen Stätten, die sich bei den sizilianischen Gelehrten im 18. Jahrhundert durchaus großer Wertschätzung erfreuten, wurden aus dem Kanon herausgeschrieben: Monumente, die dem Jubilar schon seit Tübinger Zeiten wohlbekannt sind und die heute UNESCO-„Welterbe“-Status genießen (Abb. 1).[1]

Anders als Festlanditalien, das bis hinunter nach Neapel Ziel und Höhepunkt der Grand Tour war, fiel die späte „Entdeckung“ Siziliens in das Zeitalter des Klassizismus, als sich mit Johann Joachim Winckelmann ein neuer Blick auf die Antike richtete. Gerade für deutsche Reisende war Sizilien nicht einfach eine Erweiterung der Italienreise. Zu einer Zeit, in der das griechische Mutterland als Teil des Osmanischen Reiches schwer zugänglich war, suchten sie in Syrakus, Agrigent, Selinunt oder Segesta einen unverstellten Zugang zum „Griechischen“.[2] Ein Pionier der modernen Sizilienreisenden war der Archäologe Johann Hermann von Riedesel (Abb. 2). Sein 1771 in Briefform verfasstes Bändchen „Reise durch Sicilien und Großgriechenland“ ist der früheste Reisebericht zu Sizilien in einem engeren Sinne überhaupt.[3] Riedesels Mission lässt sich auf einen einfachen Nenner bringen; dem jungen Baron und Archäologen ging es darum, die griechischen Hinterlassenschaften auf der Insel für seinen Mentor Winckelmann zu dokumentieren.[4] Gegen die idealisierte Antike wirkt die Moderne auf Riedesel unfrei und schwach. Besonders Syrakus gerinnt ihm zu dem bald etablierten Topos von antiker Größe und gegenwärtigem Elend.[5] Die Einheimischen nimmt der selbstbewusste Forscher, dessen Interesse sich wie selbstverständlich auch auf jüngere künstlerische Erzeugnisse richtet, mit wenigen Ausnahmen als inkompetent war: „Ich habe keinen Menschen gefunden, welcher im Stande war, mir Nachricht von den besten Gemälden zu geben“.[6] Angesichts der Knappheit des Textes ist die Anhäufung von Wendungen, die von einem elitären Abgrenzungswunsch zeugen, durchaus markant. In der Ablehnung des schmuckreichen sizilianischen Barocks klingen Geschmacksurteile an, die bald zum festen Repertoire der Sizilienreisenden gehören werden. Riedesel, der tatsächlich über beträchtliche kunsthistorische Kenntnisse verfügte, überging bewusst die Sehenswürdigkeiten, die ihm von lokalen Guides oder der älteren Literatur angepriesen worden waren, in der Pose des „Beschweigens“. Die „Beschreibung aller besonderen [zumeist barocken, G.V.] Kirchen und Paläste“ überlässt Riedesel „andern, welche mehr Gedult zu schreiben“ haben.[7] Auch sämtliche mittelalterliche Artefakte fallen unter dieses Verdikt. Die arabisch-normannischen Monumente Palermos sind dem elitären Kunstkenner keine Zeile wert. In seinem Bericht aus Monreale „übergeht“ er im Dom (Abb. 3) „Gothische Musaico-Arbeit, wovon die Sizilianer soviel Geschrey machen“.[8] Diese Haltung ist nur teilweise auf eine bewusste Engstellung des Blicks zurückzuführen,[9] vielmehr artikuliert sich hier ein äußerst distinktionsbewusstes Geschmacksurteil gegenüber dem „Geschrey“ und „Gewese“, dem „üblen Geschmack“ der Uneingeweihten, zu denen Riedesel zuvorderst die Einheimischen zählt.

1 Dieser Beitrag fußt auf Forschungen zur frühen Reiseliteratur Siziliens, die für diese Festschrift mit Fokus auf die Rezeption mittelalterlicher Bauwerke neu bearbeitet worden sind (vgl. Gerhard Vinken, Palermo / Italy. Appropriations. The Canonization of the City in Early Travel Literature, in: Ders., Zones of Traditions, Places of Identity. Cities and their Heritage, Bielefeld 2021, S. 191–225 (https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5446-2/zones-of-tradition-places-of-identity/).

2 Ernst Osterkamp, Zur Geschichte der deutschen Sizilienwahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert, in: Albert Meier (Hrsg.), Ein unsäglich schönes Land. Goethes „Italienische Reise“ und der Mythos Siziliens, Palermo 1987, S. 138–157, hier S. 146. Besonders die Architekten folgten dem Auftrag Winckelmanns, ad fontes‘ zu gehen. Schinkel bereiste die Insel 1804, von Klenze 1823–24, Hittdorf u.a. folgten.

3 Johann Hermann von Riedesel, Reise durch Sizilien und Großengland [1771], hrsg. von Artur Schulz, Berlin 1965.

4 Ausführlich zu Riedesel: Osterkamp 1987, wie Anm. 2; Schulz in seinem Vorwort zu Riedesel [1771] 1965, wie Anm. 3, S. 7–18, sowie Vinken 2021, wie Anm. 1, S. 207–213.

5 Z. B. Riedesel [1771] 1965, wie Anm. 3, S. 52.

6 Riedesel [1771] 1965, wie Anm. 3, S. 22.

7 Riedesel [1771] 1965, wie Anm. 3, S. 22.

8 Riedesel [1771] 1965, wie Anm. 3, S. 23.

9 Ernst Osterkamp führt das „Beschweigen“ von Monumenten wie Castel del Monte auf den „winckelmannschen Auftrag“ zurück. Vgl. Ernst Osterkamp, Johann Hermann von Riedesels Sizilienreise. Die Winckelmannsche Perspective und ihre Folgen, in: Hans-Wolf Jäger (Hrsg.), Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung, Heidelberg 1992, S. 93–106, hier S. 96.

Riedesels viel gelesener und in mehrere Sprachen übersetzter Bericht stand bald im Schatten des außerordentlich erfolgreichen Buchs „A tour through Sicily and Malta“ von Patrick Brydone (1773), das als Meilenstein der modernen Reiseliteratur gilt und Sizilien populär gemacht hat.[10] Brydones Erfolg gründet in einem – allerdings virtuos choreographierten – kolonialen Blick auf eine fremde, reizvolle, unterhaltsame wie herausfordernde Umgebung und in dem Versprechen auf Abwechslung und Unterhaltung, dem in standes- und geschlechtsspezifischer Dosierung auch Abenteuer-Thrill und Bildungserlebnisse beigemischt sind. Bauforscherischer Ehrgeiz, der Riedesel antrieb, ist Brydone fremd; er will die Ruinen „zum Sprechen zu bringen“ und Bezüge zu den einschlägigen Texten – Diodor, Plinius und Strabon, Homer und Virgil, aber auch Milton und Pope – herstellen.

Abb. 2: Schüler Winkelmanns: Johann Herrmann von Riedesel

In Palermo ist sein Thema der „beau monde sicilien“, die schöngeistige Welt, deren Leben er mit viel Sinn für karikaturhafte Übertreibungen und Klatsch genüsslich ausbreitet. Sein von manchen Autoren beschworenes Interesse für die „living people“[11] beschränkt sich auf pittoresque, deftige oder hämische Anekdoten; so machte Brydone den Briganten als einen edlen und ritterlichen Desperado zum festen Bestandteil der Insel-Folklore. Anders als die meisten seiner Zeitgenossen ist dieser „Mentor“ eher zurückhaltend mit eigenen Urteilen, was die Qualität von Architektur und Kunst betrifft. Doch fällt auf, dass seine Geschmacksurteile weniger apodiktisch sind, als die seines deutschen Vorläufers. Die mittelalterliche Kathedrale Palermos ist ihm immerhin „a very venerable gothic building“,[12] die normannische Palastkapelle „entirely encrusted over with ancient mosaic“; wir werden sehen, dass hier zweifellos Reflexe der Bewertungsmuster zeitgenössischer sizilianischer Autoren nachwirken.[13] Ein Seitenblick auf einen englischen Reise-Bestseller, der 14 Jahre später den Bericht Brydones mit denen anderer Reisenden zu einem umfassenden Reiseführer zusammenzuführen und zu aktualisieren suchte,[14] zeigt, dass diese verhältnismäßige Offenheit der fremden Reisenden nun zu Ende geht. Ende des 18. Jahrhunderts hat sich ein generelles Geschmacksurteil über den „bad style“ und „bad taste“ sizilianischer Kunst verfestigt. Die Ausschmückungen der (barocken) Kirchen gelten als „disposed in the worst taste imaginable“;[15] auch die mittelalterlichen Monumente werden fast flächendeckend mit Geschmacks-Verdikten belegt: die Kathedrale in Palermo ist, ebenso wie der normannische Königspalast, „defectice in elegance“; Monreale „is built in the Gothic stile in an extremely bad taste [...]“, etc.[16]

10 Patrick Brydone, A Tour through Sicily and Malta [...], 2 Bände, Dublin 1773, hier zitiert nach der Auflage 1774, https://books.google.it/books?id=yhHnPpTBcDMC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false_[12.02.2020]; vgl. Hélène Tuzet, La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers, Strasbourg 1955, S. 33–34; Vinken 2021, wie Anm. 1, S. 213–216.
11 Joseph Farrell, Patrick Brydone. Enlightenment traveller, in: Viaggio nel sud, hrsg. v. Emanuele Kanceff und Roberta Rampone, Bd. 1, Viaggiatori stranieri in Sicilia, Genf 1991, S. 291–305, hier S. 294.
12 Brydone [1773] 1774, wie Anm. 10, Bd. 2, S. 256.
13 Brydone [1773] 1774, wie Anm. 10, Bd. 2, S. 257.
14 [Ohne Autor]: The present state of Sicily and Malta, extracted from Mr. Brydone, Mr. Swinburne, and other modern travellers, London 1788, https://books.google.it/books?id=9hYIAAAAQAAJ&pg=PA142&dq=intitle:The+present+state+of+Sicily+and+Malta+1788&as_brr=1&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false_[12.01.2022].
15 [Ohne Autor] 1788, wie Anm. 14, S. 134, 138, 140.
16 Brydone [1773] 1774, wie Anm. 10, Bd. 1, S. 159; eine Ausnahme bildet die vermeintlich sarazenische Zisa (ibid., S. 164).

Abb. 3: „Gothische Musaico-Arbeit, wovon die Sizilianer soviel Geschrey machen“: Kreuzgang der Kathedrale von Monreale

» BEWERTUNGS-DIFFERENZEN: DIE SIZILIANISCHEN AUTOREN

Die Einspeisung des Erbes Siziliens in den europäischen Kanon vollzieht sich nach den Bildungsinhalten und Geschmacksnormen der (nord-) europäischen Eliten. Das Machtgefälle in Bezug auf Deutungsfragen ist in der frühen Phase der Aneignungsprozesse evident, und in gewisser Hinsicht tradiert die Forschung diese Asymmetrie bis heute, indem sie nach wie vor die Schriften der Reisenden und ihre Rezeption im Mittelpunkt stellt. Die lokalen Wissenschafts-Communities, ihre Forschungen und Vernetzungen, und der Zusammenhang mit den Wissensbeständen der frühen Reisenden, zeichnen sich dagegen erst in Umrissen ab.[17]

17 Vgl. Eva Faber und Elisabeth Garms-Cornides, Die ‚Entdeckung‘ Siziliens zwischen Kreuzfahrt, Kommerzreise und Grand Tour. Zinzendorf versus Riedesel, in: Rainer Babel/Werner Paravicini (Hrsg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis 16. Jahrhundert (Beihefte der Francia 60), Ostfildern 2005, S. 341–354; sowie Gabi Pahnke, Spaziergang durchs papierne Jahrhundert. Das Netzwerk von Johann Gottfried Seume, Berlin 2018.

Abb. 4: Lokale Wissenselite: Arcangiolo Leanti

Die grandiose mittelalterliche Baukunst Siziliens, die im Zuge von Aufklärung und Klassizismus aus dem Kanon der Sehenswürdigkeiten verdrängt worden ist – und dieser hier nur exemplarisch ausgebreitete Befund ließe sich durch weitere Beispiele leicht abstützen – war jedenfalls im Lande keineswegs unbekannt oder verkannt; ihre Verdrängung und Abwertung stellt vielmehr, bezogen auf die lokalen Erbe-Diskurse einen radikalen Einschnitt und Paradigmenwechsel dar.[18] In der topographisch-historischen Literatur der zeitgenössischen sizilianischen Gelehrten zeigt sich, trotz ganz unterschiedlichen Themenstellungen der Publikationen, ein großer Konsens in Bezug auf das „Erbe" der Insel. Sie sind geprägt von einer großen Emphase für materielle Geschichtszeugnisse. Die Monumente und ihre Geschichte, die in der Regel mit konkreten Ereignissen, Dynastien und Daten verknüpft werden, sind bedeutend, insofern sie das hohe Alter und den Rang Siziliens und seiner Städte bezeugen. Wenig überraschend ist, dass die griechische Antike auch für die sizilianischen Autoren einen wichtigen Bezugspunkt darstellt; den Autoren ist sehr bewusst, dass es ein großes, auch internationales Interesse an den griechischen Monumenten in Agrigent oder Syrakus gibt, die von Besuchern aus aller Welt „con soprendimento et stupore" aufgesucht würden.[19] Von einem Überblick über die griechischen Hinterlassenschaften sind die einheimischen Autoren weit entfernt, und es ist auch kein Ehrgeiz zu erkennen, abgelegene Ruinen zu erschließen oder archäologische Beobachtungen zu versammeln. Den Autoren geht es um bedeutende Orte und ihre Geschichte, nicht um archäologische Stätten. Dafür sind Interesse und auch Wissen der sizilianischen Gelehrten deutlich breiter als das der Reisenden. Der Historiker Francesco Maria Emanuele e Gaetani, dessen Hauptwerk „Della Sicilia Nobile"[20] von den modernen Reiseschriftstellern nachweislich ausgewertet worden ist,[21] stellt seiner Geschichte des sizilianischen Adels, detaillierte, auch aus älteren Werken kompilierte historisch-geographische Angaben voran. Darin werden unterschiedlichen Epochen – in Bezug auf Palermo etwa Römer, Vandalen, Goten, Sarazenen und Normannen – mit markanten Ereignissen der Geschichte in Zusammenhang gebracht.[22]

18 Vgl. ausführlich Vinken 2021, wie Anm. 1.
19 Francesco M. E. Gaetani, Della Sicilia Nobile [...], 5 Bände, Palermo 1754–1775, hier Bd. 1, S. 31. https://archive.org/details/bub_gb_FMcOAAAAQAAJ/page/n99_ [accessed 15 August 2020]; vgl. Gioacchino Di Marzo (Hrsg.), Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico, 2 Bände., Palermo 1855/1856 [Original in lateinischer Sprache 1757–60], Bd. 2, S. 513–515. Vgl., in Bezug auf Syrakus: Arcangiolo Leanti, Lo stato presente della Sicilia [...], 2 Bände, Palermo 1761, Bd. 1, S. 128–129. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0qr9nm64;view=1up;seq=7 [12.01.2022].
20 Gaetani 1754–75, wie Anm. 19.
21 Vinken 2021, wie Anm. 1, S. 200, 203–204.
22 Gaetani 1754–75, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 22.
23 Di Marzo 1855/1856 [1757–60], wie Anm. 19, hier Bd. 2, S. 261.
24 Di Marzo 1855/1856 [1757–60], wie Anm. 19, hier Bd. 2, S. 262. Zur Biographie Amicos vgl. Roberto Zapperi, Amico, Vito Maria, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 2, Rom 1960.
25 Zur Baugeschichte ausführlich Hans-Rudolf Meier, Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst, Worms 1994, S. 68–84.
26 Leanti 1761, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 58; Amico nennt sie „eccelente per musaici" (Di Marzo 1855/1856 [1757–60], wie Anm. 19, hier Bd. 2, S. 250 und 259), Gaetani „fatta fabricare a musaico dal Re Ruggeri" (Gaetani 1754–75, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 17).
27 Domenico Scinà, Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo, Palermo 1859, S. 231. Vgl. Vinken 2021, wie Anm. 1, S. 200–206.
28 „[...] sono veramente cose, che riscuotono la meraviglia dei Forestieri". Leanti 1761, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 72.
29 Di Marzo 1855/1856 [1757–60], wie Anm. 19, hier Bd. 2, S. 171.
30 Di Marzo 1855/1856 [1757–60], wie Anm. 19, hier Bd. 2, S. 262.
31 Gaetani 1754–75, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 25.

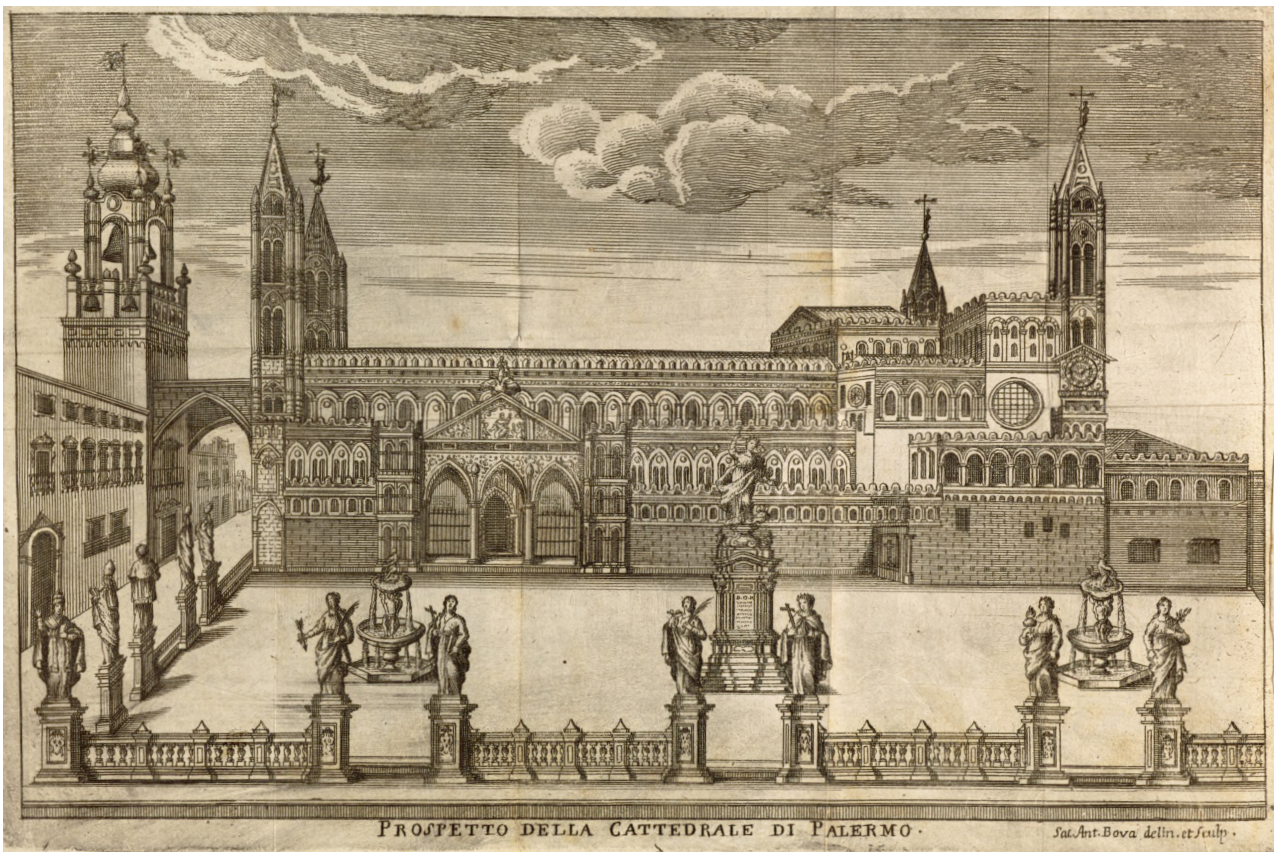


Abb. 5: Ehrwürdiges Mittelalter: Prospekt der Kathedrale von Palermo

Die arabische Geschichte der Insel ist in Grundzügen bekannt und geschätzt. „Splendide vecende volsero su di Palermo sotto i Saraceni [...]“ heißt es etwa im *Lexicon topographicum Siculum* von Vito Maria Amico, der an der Universität Catania Geschichte lehrte.[23] Den Arabern werden in Palermo fälschlicherweise der Palazzo di Maredolce, die ehemals vor der Stadt gelegenen Sommerschlösser Zisa und Cuba (und z. T. auch die Palastkapelle) zugeschrieben,[24] die jeweils erst unter normannischer Herrschaft entstanden sind.[25] Auch die Monumente der Normannen werden durchweg als großartig, schön, etc. bezeichnet und teilweise recht ausführlich beschrieben. Bei dem Autor des 1761 in Palermo erschienenen historisch-topographischen Werks „Lo stato presente della Sicilia [...]“, Arcangiolo Leanti (Abb. 4), ist es die Palastkapelle mit ihrem „parimento tutto intarsiato di finissimi marmi e disegno“, ihrer „cupola [con] varie figure di musaico antico“, die Bewunderung hervorruft: „In somma questa Regia cappella merita a buona equità di essere annoverata tra le migliori, che sieno in Italia, e forse fuori di esta“.[26] Die Kathedrale von Monreale ist für den Benediktinerabt, der auch Mitbegründer der *Accademia degli Ereini* und Leiter der *Accademia del Buon Gusto* und seit 1764 königlicher Historiograph war,[27] eine der schönsten Kirchen ganz Europas, deren ausgezeichnete Architektur („eccellenti architetture”) mit Marmorsäulen, Mosaiken und Bronzetüren angeblich auch bei den *Forestieri* Bewunderung hervorruft.[28] Amico erwähnt in seiner ausführlichen Beschreibung auch den Kreuzgang („Patio“) mit seinen „216 colonette“.[29] Die mittelalterliche Kathedralkirche von Palermo ist Leanti – hinter ihrer aufwendigen barocken Einfriedung – sogar einen großen Kupferstich wert (Abb. 5). Die Staufer und ihre Hinterlassenschaften sind weniger präsent, doch wird Friedrich II. im Palermo des 18. Jahrhunderts immerhin mit dem Ausbau der Stadtmauer[30] und den Bemühungen um die „erudite Accademie“ in Verbindung gebracht.[31] Auch die monumentalen Porphyrsarkophage, die der Normanne Roger II. ursprünglich für seine Grablege in Cefalù hatte fertigen und die der Stauferkaiser Friedrich II. nach Palermo hatte überführen lassen, sind den italienischen Historiographen bekannt und teuer. Gaetani etwa weiß zu berichten, der Leichnam des Kaisers ruhe im „tumulo di porfiro“ im Dom zu Palermo und kann bei der Beschreibung des Doms auch weitere Grabmonumente der normannischen und staufischen Dynastie zutreffend benennen.[32] Auch Amico und Leanti nennen „gli stupendi sepolchri di porfiro di re e di principi“[33] bzw. „[...] le famose 4. Urne Reali di Porfido“[34] als Sehenswürdigkeiten.

32 Gaetani 1754–75, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 325–326 und S. 17–18. Seit langem in der lokalen Überlieferung bekannt, konnten die Grabstätten erst bei der Öffnung der Prunksarkophage im Zuge der grundlegenden klassizistischen Erneuerung der Kirche 1771/72 einzelnen Herrschern, unter anderem Kaiser Heinrich VI. und Friedrich II., sicher zugewiesen werden. Vgl. Johann H. Bartels, Briefe über Kalabrien und Sizilien, 3 Bde., Göttingen 1787–1792, Bd. 3, S. 691–692.
33 Di Marzo 1855/1856 [1757–60], wie Anm. 19, hier Bd. 2, S. 252.
34 Leanti 1761, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 60.

» VOYAGE PITTORESQUE: BILDER DES »GUTEN GESCHMACKS«

Mit den klassizistischen Geschmacksnormen etablierten die Reisenden ein leistungsfähiges Narrativ, welches antiker Größe den Verfall und die Verdorbenheit der Gegenwart entgegensetzt, eine Sichtweise, die den einheimischen Autoren selbstredend fremd sein musste. Auch die von den sizilianischen Autoren unambivalent als Erbe angenommenen arabisch-normannischen (und staufischen) Monumente geraten zunehmend unter ästhetischen Verdacht. Die Einschreibung Siziliens in den Kanon der Reisenden und ultramontanen Kenner ist überaus sichtbar an den nun erscheinenden „pittoresken" Reisebüchern. Eines der aufwendigsten ist die ab 1782 in Paris gedruckte vierbändige „Voyage Pittoresque des Isles de Sicile, de Malthe et de Lipari"[35] des Zeichners, Kunstmalers und Kupferstechers Jean-Pierre Houël mit 264 großformatigen, nach eigenhändigen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen.[36] Gezeigt werden malerische Ruinen und heroische oder bukolische Landschaften, Münzen und Skulpturen, aber auch Tätigkeiten und Bräuche wie die Heuernte oder die Anchovis-Verarbeitung, Einwohner in Trachten und bewaffnete Briganten, berühmte Orte wie das Ohr des Dionysos samt Gewehrschuss/Echoprobe: ein Bilderreigen, der die von Brydones und anderen Texten geweckten Erwartungen einlöst und kanonisiert. Zahlreiche Tafeln mit detaillierten Rissen, Schnitten, Ansichten und Details antiker Monumente bezeugen das archäologische Interesse der Reisenden (Abb. 6).

Vergleicht man diese Bildproduktion etwa mit dem kurz zuvor entstandenem, bereits genannten „Lo stato presente della Sicilia [...]" von Arcangiolo Leanti, ist der Wechsel der Bewertungen greifbar. Bedeutung wird nun weitgehend mit einem Geschmacksurteil gleichgesetzt. Die arabisch-normannischen Monumente werden von der ästhetisch-moralischen Vorbildfunktion des Monumentalen ausgeschlossen. Explizit begründet Houël ihr vollständiges Fehlen mit dem Ziel „de rechercher les beautés antiques qui peuvent servir de modèle pour les progrès des arts, & non de recueillir des objects grossiers, qui ne sont que des tristes preuves de leur décadence, & qui ne peuvent satisfaire qu'une curiosité stérile."[37] Nur einige wenige mittelalterliche Monumente, wie etwa die Palastkapelle und die Martorana, werden überhaupt noch als Sehenswürdigkeiten genannt[38]; die damals stark vernachlässigte Kathedrale erscheint Houël „d'un gout gotique fort et lourd [...] l'ensemble est ridicule".[39] Nur der Kreuzgang in Monreale erhält ein in diesem Kontext doch überraschendes Lob als „un des plus magnifiques qu'on ait jamais construits en ce genre."[40] Insbesondere der sizilianische Barock gilt durchweg als geschmacklos, oder freundlicher gesagt, als Ausdruck der Liebe eines rückständigen Volkes zum Dekorativen. Der koloniale Dünkel der Grand Tour verbündet sich nun mit dem ästhetischen und moralischen Dünkel von Klassizismus und Aufklärung: die Einordnung Siziliens in den Erbe-Kanon der aufgeklärten Welt vollzieht sich unter der Ägide aggressiv-elitärer Wertungen und einer Entmündigung der lokalen Erbekultur.

Im 19. Jahrhundert bahnt sich, erneut unter Regie des Nordens, ein erneuter Geschmackswandel an. Nun erschienen die Prioritäten der frühen Reisenden und ihre Ausblendung des Mittelalters kaum noch nachvollziehbar. Selbst der vergötterte Goethe, der die Eindrücke seines nach Maßstäben der Zeit eher konventionell verlaufenden Sizilienaufenthalts von 1787 später in seiner vielgelesenen Italienischen Reise veröffentlichte,[41] war vor Kritik nicht gefeit. So nannte der Schriftsteller und Historiker Adolf Stahr 1845 die „Goethesche Schilderung von Palermo und seinen Umgebungen [...] sehr mangelhaft". Goethe fahre nach Monreale und erwähne die „albernen Rokokobrunnen" auf dem Weg dorthin, nicht aber das „Wunderwerk der majestätischen Kathedrale mit ihren kolossalen Prachtsäulen, ihren riesigen Mosaiken, ihren kühnen Bögen, ihren kunstvollen Erztüren, endlich von der märchenhaften Schönheit des wundervollen Klosterhofs, in dessen Säulenhallen eine ganze Welt christlicher Kunst lebt, sagt er nicht einmal, dass er sie gesehen".[42] Die von Riedesel und Goethe unbeachteten Staufergräber in Palermo gehörten Mitte des 19. Jahrhundert zum touristischen Pflichtprogramm; insbesondere das Grab Friedrich II. war nach Napoleons Niederlage auf einem Höhepunkt des Patriotismus geradezu ein Kultort auf Sizilien geworden, wo die Deutschen zugleich „von der Seelenschönheit griechischer Humanität und von der Macht mittelalterlicher Imperialität" träumen durften.[43] Die mittelalterlichen Monumente Siziliens, erst im späten 18. Jahrhundert aus dem Kanon verdrängt, wurden nun von den romantisch gesinnten Reisenden aus dem Norden neu für sich entdeckt und nach ihren Bedürfnissen gedeutet und angeeignet: eine erneute Entmündigung des kolonial verwalteten „Südens".

35 Jean-Pierre-Laurent Houël, Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari [...], 4 Bde., Paris 1782–1787, https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buchseite_item&search[constraints][buchseite][searchSeriennummer]=369107&view[section]=uebersicht&view[page]=0 [12.01.2022].
36 Zur Biographie und zur Sizilienreise vgl. Madeleine Pinault Sørensen, Hoüel. ‚Voyage en Sicile', 1776–1779 Aust.Kat. Paris 1990, S. 12–18; Francesca G. Pantano, Jean Hoüel, Voyage a Siracusa. Le antichità della città e del suo territorio nel 1777, Palermo 2003, S. 17–56. Vgl. auch Tuzet 1955, wie Anm. 10, S. 93–111.
37 Houël 1782, wie Anm. 35, Bd. 1, S. 60.
38 Houël 1782, wie Anm. 35, Bd. 1, S. 63, 66.
39 Houël 1782, wie Anm. 35, Bd. 1, S. 64.
40 Houël 1782, wie Anm. 35, Bd. 1, S. 60.
41 Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise (1816/17), München 1988. Zum Besuchsprogramm vgl. Osterkamp 1987, wie Anm. 2, S. 148–149.
42 Adolf Stahr, Tage in Palermo (1845), Wiederabdruck in: Ernst Osterkamp (Hrsg.), Sizilien. Reisebilder aus drei Jahrhunderten, München 1986, S. 149–162, hier S. 158–159. Osterkamp weist an anderer Stelle zu Recht darauf hin, dass Goethes Italienische Reise zum Zeitpunkt der – fast drei Dekaden nach dem Sizilienaufenthalt 1817 erfolgten – Publikation bereits eine Gegenposition zur patriotischen Mittelalterbegeisterung der Romantiker darstellt (Osterkamp 1987, wie Anm. 2, S. 149–150).
43 Osterkamp 1987, wie Anm. 2, S. 150 und 152.

Abb. 6: Die Kanonisierung des Blicks: Antikes Kapitell und Sarkophag der Kathedrale von Monreale

VON DER EINZELGESTALTUNG ZUM GESAMTKONZEPT?

BEOBACHTUNGEN ZUR GNADENPFORTE DES BAMBERGER DOMS

RUTH TENSCHERT

Die Gnadenpforte – heute Haupteingang des Bamberger Doms – wurde gemeinsam mit den östlichen Teilen der Kirche nach dem verheerenden Brand im Jahr 1185 errichtet. Zuletzt konstatierten Achim Hubel/Manfred Schuller und Robert Suckale eine Datierung des Marienportals um bzw. kurz vor 1200.[1] Als rundbogig angelegtes Säulenstufenportal besticht die Anlage durch ihr figural ausgestaltetes Tympanon und die an beiden Seiten reich und filigran ausgestalteten Kämpfer und Kapitellfriese. Unterteilen lässt sich das Portal in eine profilierte Sockelzone, die Gewände mit ihren eingestellten profilierten Säulen, den üppig geschmückten Übergangsbereich mit den beiden Friesen und nicht zuletzt den oberen Portalbereich mit dem Tympanon und den ebenfalls reich profilierten Archivolten (Abb. 1). Im Rahmen des BMBF-Projektes „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“[2] waren 2017 umfangreiche Untersuchungen am Portal möglich, die Erkenntnisse zur Entstehungs- und Veränderungsgeschichte ausdifferenzieren und verifizieren konnten.[3]

1 Gerhard Weilandt, Das Domstift des 13. Jahrhunderts, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg; 1. Drittelband: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 187–215, hier S. 187–190; Achim Hubel und Manfred Schuller, Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms, in: Das Münster 53 (2003), Sonderheft Bamberger Dom, S. 310–325, hier S. 310–325; Achim Hubel, Überlegungen zur älteren Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 7–42, hier S. 7ff.; Robert Suckale, Die Bamberger Domskulpturen „revisited“, in: Bericht des historischen Vereins Bamberg 143 (2007), S. 185–211, hier S. 203ff. Zusammenfassend zuletzt: Dorothea Diemer, Die Gnadenpforte, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg, 1. Drittelband: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 391–410, hier S. 410; Walter Hartleitner, Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur (Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 5), Bamberg 2011, S. 11: 1200/05 Marienpforte Skulptur.

2 Verbundprojekt der Kunstgeschichte, Bauforschung und Restaurierungswissenschaft der Otto-Friedrich-Universität Bamberg unter der Leitung von Prof. Dr. Stephan Albrecht von 2015 bis 2018 (BMBF-Förderkennzeichen 01 UO 1502). Ausdrücklicher Dank gilt der Dombauhütte Bamberg und der Hauptabteilung Kunst und Kultur des Erzbistums Bamberg.

3 Die Erkenntnisse der restaurierungswissenschaftlichen Untersuchung sind zusammengestellt in: Ruth Tenschert, Varianten der Restaurierung. Beobachtungen zu Restaurierungsmaßnahmen an mittelalterlichen Portalen am Beispiel der Gnadenpforte des Bamberger Doms, in: Das Kirchenportal im Mittelalter, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2019, S. 250–261. Die dort vorgestellten Ergebnisse sind grundlegend für die Überlegungen in diesem Beitrag und werden nicht gesondert zitiert.

Abb. 1: Ansicht der Gnadenpforte, Bamberger Dom

» EINZELGESTALTUNG

Für das mittelalterliche Kirchenportal hat sich das Bild eines polychrom gefassten Bildwerks verfestigt.[4] Diese Vorstellung trifft auch auf die Gnadenpforte zu.[5] Nachzuweisen sind zwei, mit wenig zeitlichem Abstand aufeinanderfolgende mittelalterliche Fassungen. Zwei Fassungen des 13. Jahrhunderts von unterschiedlicher Materialität sind etwa auch an der Kathedrale von Bourges nachzuweisen.[6] In Bamberg ist die erste der beiden zurückhaltender gestaltet, die zweite weit aufwändiger. Die erste Fassung spricht dafür, dass ein schnelles Fertigstellen des Portals vonnöten war. Die Zweitfassung kann anlässlich der Domweihe 1237[7] ausgeführt worden sein.

Die Erstfassung ist direkt auf einer organischen Sperrschicht auf den Stein aufgetragen und zieht sich auch über die Fugen. Über dieser vorbehandelnden Schicht folgt ein zweilagiger Aufbau einer ölhaltigen Bleiweißfassung (Abb. 2). Dieser besteht aus zwei unterschiedlich bindemittelreichen Schichten mit Bleiweiß mit wenig Kalk und zum Teil noch einer orangeroten Schicht darüber. Auch sie wurde in Öltechnik ausgeführt und ist mit Bleimennige und Bleiweiß pigmentiert, mitunter wurde etwas Eisenocker beigemischt. Sie tritt nicht überall auf und war wohl akzentuierend eingesetzt.

4 Frankreich: Isabelle Pallot-Frossard, Polychromie des portails sculptés médiévaux en France. Contributions et limites des analyses scientifiques, in: La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000, hrsg. v. Denis Verret und Delphine Steyaert, Amiens/Paris 2002, S. 73–90. Österreich: Manfred Koller und Johann Nimmrichter, Gotische Kirchenportale in Österreich – Monochromie und Polychromie, in: Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigkeit des spätgotischen Figurenportals, hrsg. v. Erwin Emmerling, Detlef Knipping und Franz Niehoff, München 2001, S. 249–259. Schweiz: Erica Deuber-Pauli und Théo-Antoine Hermanès, Le portail peint de la cathédrale de Lausanne. Histoire, iconographie, sculpture et polychromie, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 32.2 (1981), S. 262–274.

5 Das Vorhandensein von Polychromie an der Gnadenpforte ist keine neue Erkenntnis. Schon 1930 konnten erste naturwissenschaftliche Untersuchungen Polychromie nachweisen: Alois Stois, Bericht über die Untersuchung von Farbresten an den Figurengruppen der Gnadenpforte des Bamberger Domes, in: Die Denkmalpflege 33.4 (1931), S. 127–128. Verdichtet wurden diese Erkenntnisse bei der folgenden Untersuchung 2011 durch das BLfD: Martin Mach und Martin Gruber, Materialkundliche Untersuchungen an Malschichtproben von Archivolten und Tympanon, Bericht vom 31.03.2011, unveröffentlicht: BLfD (Dokumentationsarchiv), München 2011, S. 1–12. Schon Mach/Gruber haben darauf verwiesen, dass zwischen den unteren verschiedenen Malschichten zunächst keine deutlichen Horizonte zu erkennen sind.

6 Raffaella Rossi-Manaresi und Antonella Tucci, The Polychromy of the Portals of the Gothic Cathedral of Bourges, in: Preprint ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 10–14 September 1984, Paris 1984, S. 84.5.1–84.5.4. (https://archive.org/details/gri_33125001015953).

7 Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 211.

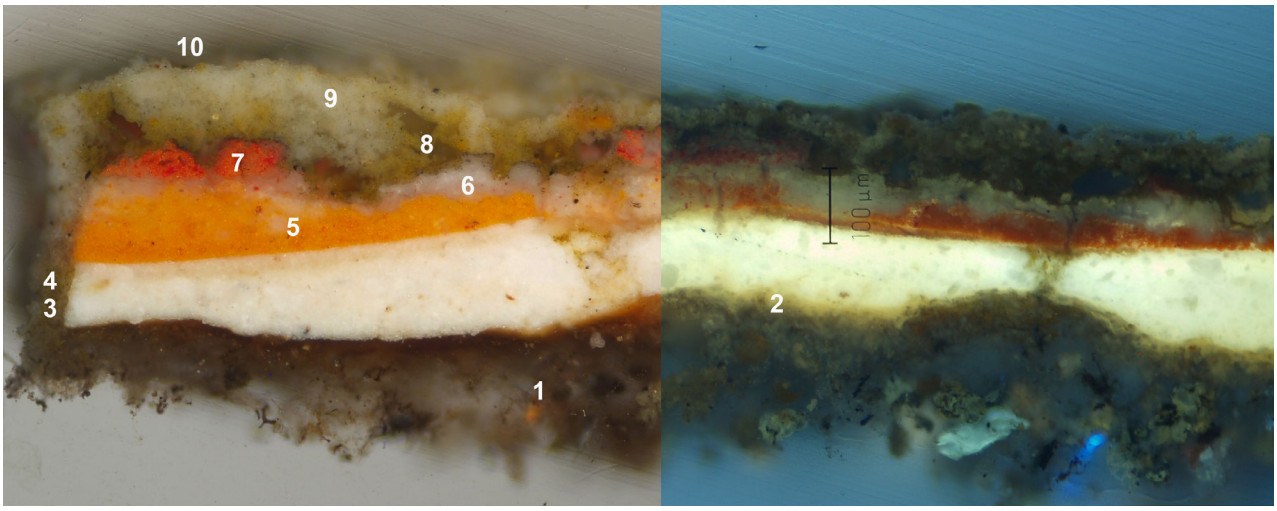


Abb. 2: Fassung Übergang Kapitell Fries, linkes Gewände, Querschliff (LM/POL, LM/UV)
1 Trägermaterial, 2-5 Erstfassung, 6-7 zweite Fassung, 8-9 dritte Fassung, 10 partielle Überarbeitung

Im Bereich von noch zu erkennenden Dekorationsmalereien in den Archivolten lässt sich an Stelle des beschriebenen Aufbaus eine abweichende Erstgestaltung nachweisen. Eine orangerote Bleimennige-Fassung liegt hier auf einer mit Holzkohle und Ockerphasen leicht pigmentierten bindemittelarmen Bleiweißfarbe auf. Es folgt an dieser Stelle auf der Bleimennigeschicht eine rot-transparente dünne Schicht (Abb. 3). Die leuchtend rote Färbung ist wahrscheinlich auf Karmin[8] – ein verlacktes Rotpigment – zurückzuführen. Möglich ist noch eine zusätzliche Abfassung mit einer helleren gelben Schicht, die im Querschliff reliefartig erscheint. Sie war nicht flächig angelegt und kann Hinweis darauf sein, dass auf dem Lack zusätzlich Höhungen abgesetzt wurden, um schon in der ersten Fassung eine ornamentale Ausgestaltung in den Archivolten zu zeigen.

Die Zweitfassung ist von der ersten durch ihre rau erscheinende Oberfläche und ein Schwindrissmuster getrennt, das im rasterelektronenmikroskopischen Bild deutlich zu erkennen ist und einen Alterungshorizont belegt.[9] Es folgt eine Grundierung und eine polychrome Ausgestaltung mit einer zur Erstfassung abweichenden Bindemittelmischung. Auffällig ist, dass die Spuren der mittelalterlichen Fassungen sich auf die oberen Portalbereiche zu konzentrieren scheinen: Unter UV-Licht zeigt sich eine deutliche Grenze der UV-aktiven – aufgrund ihrer Zusammensetzung und Eigenschaften mittelalterlichen – Fassungsreste beidseitig an der Türlaibung und zwischen Kapitell und Kämpferzone. Die Spuren ziehen sich noch über den Abakus der Kapitelle, nehmen so nicht den Steinschnitt auf. Fotos aus den 1970er Jahren zeigen den Fries zum Teil mit noch mehr erhaltenen Fassungsresten als heute, auch hier ist die Grenze deutlich zu erkennen.[10] Aufgrund der Beobachtungen könnte für die ersten Fassungen eine gestalterische Betonung der oberen Portalteile, bzw. eine Teilpolychromie angenommen werden.[11]

Mittelalterlich lediglich teilweise polychrom gestaltet war auch das Bamberger Fürstenportal (Ecclesia und Synagoge).[12] Das Hauptportal des Regensburger Doms war weitgehend monochrom, die einzig farbig gestaltete Figur am Trumeau war wohl für einen anderen Aufstellungskontext gedacht.[13]

8 Karmin: Roter Farblack. Die Verwendung von Farblacken ist bspw. auch in Naumburg nachweisbar, so bereits 1249 in der Erstfassung. Hierzu: Daniela Karl, Die Polychromie der Naumburger Stifterfiguren, Kunsttechnologische Untersuchung der Farbfassungen des 13. und 16. Jahrhunderts, Regensburg 2015, S. 43–45, 67–69.

9 Analyse mittels REM-EDS (Rasterelektronenmikroskop mit gekoppelter energiedispersiver Spektralanalyse zur Elementbestimmung): REM Philips XL40 mit EDS Buker XFlash Detector 5010; Schon Mach/Gruber 2011, wie Anm. 5, hatten darauf verwiesen, dass die unteren Schichten nicht durch deutliche Horizonte getrennt sind.

10 Diemer 2015, wie Anm. 1, S.402–403 (Abb.).

11 Um die Hypothese endgültig zu bestätigen, wären weitere Untersuchungen notwendig.

12 Hartleitner 2011, wie Anm. 1, S. 93, 98–99.

13 Zuletzt: Achim Hubel, Die Farbigkeit des Außenbaus, in: Die farbige Kathedrale. 700 Jahre Farbgestaltung im Regensburger Dom, hrsg. v. Achim Hubel und Friedrich Fuchs, Regensburg 2019, S. 225–245.

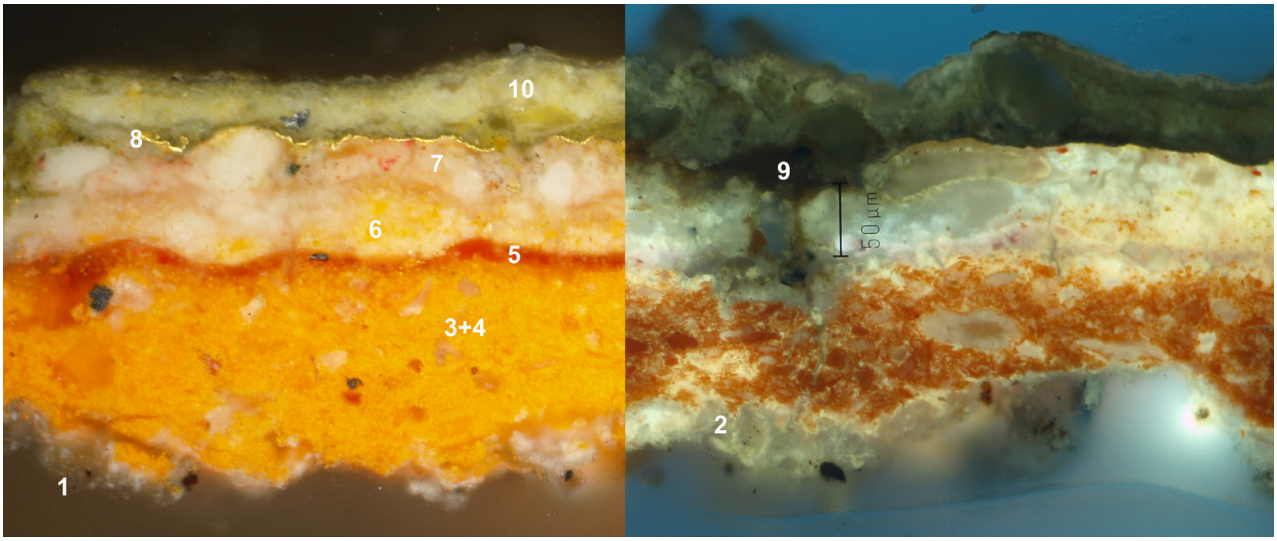


Abb. 3: Dekorationsmalereien, Archivolten, Querschliff (LM/DF, LM/UV)
1 Träger (nicht abgebildet), 2-6 Erstfassung, 7-8 Zweitfassung, 9-10 Drittfassung

An der Gnadenpforte wurden gestalterisch für die reich gestaltete Zweitfassung u. a. Zinnober (Abb. 2) sowie strahlendblauer, natürlicher Lapislazuli[14] (Abb. 4) genutzt: hochrangige teure Pigmente, die aber der üblichen Palette des Mittelalters[15] entsprechen. Die zweite Fassung verwendete auch Metallauflagen (Abb. 5) – dünne Goldfolien mit geringem Silberanteil[16]. Sie sind im Bereich des Kämpferfrieses an den Nimben, Gewändern und auch am Tympanon sowie im Bereich der erhaltenen Dekorationsmalereien in den Archivolten zu finden. Diese offenkundigen Goldauflagen der Zweitfassung mögen der Gnadenpforte den Namen *Güllten Porten*[17] eingebracht haben.
Allerdings ist die Zuschreibung eher zweifelhaft: Pfister meint damit Ende des 19. Jahrhunderts noch das Fürstenportal,[18] erst Kroos vermutet, dass aufgrund der Goldreste das Marienportal gemeint sein kann.[19] Insgesamt könnte auch ein ockerfarbenes Erscheinungsbild als *güllten* angesprochen werden, damit käme aber als „goldenes Portal" nicht nur die Gnadenpforte in Frage.

14 Charakteristisch für natürlichen Lapislazuli ist vor allem die unregelmäßige Körnung und die Verunreinigung durch natürlich vorkommende Begleitmineralien.
15 Hierzu: Erhard Brephol, Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift De Diveris Artibus in zwei Bänden, Bd. 1, Malerei und Glas, Köln u.a. 1999.
16 Es handelt sich um Goldfolien und nicht Zwischgold. Nachweis REM-EDS.
17 Renate Kroos, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 39 (1976), S. 105–146, hier S. 112.
18 Michael Pfister, Geschichte der Restauration der Domkirche zu Bamberg in den Jahren 1828–1844, Bamberg 1896, S. 21–22. Ders., Rückblick auf den Dom zu Bamberg nach den Architekt Maler Rupprecht'schen Aufzeichnungen der J. 1829/31, Bamberg 1896, S. 5.
19 Kroos 1976, wie Anm. 17, S. 112; Diemer 2015, wie Anm. 2, S. 396.

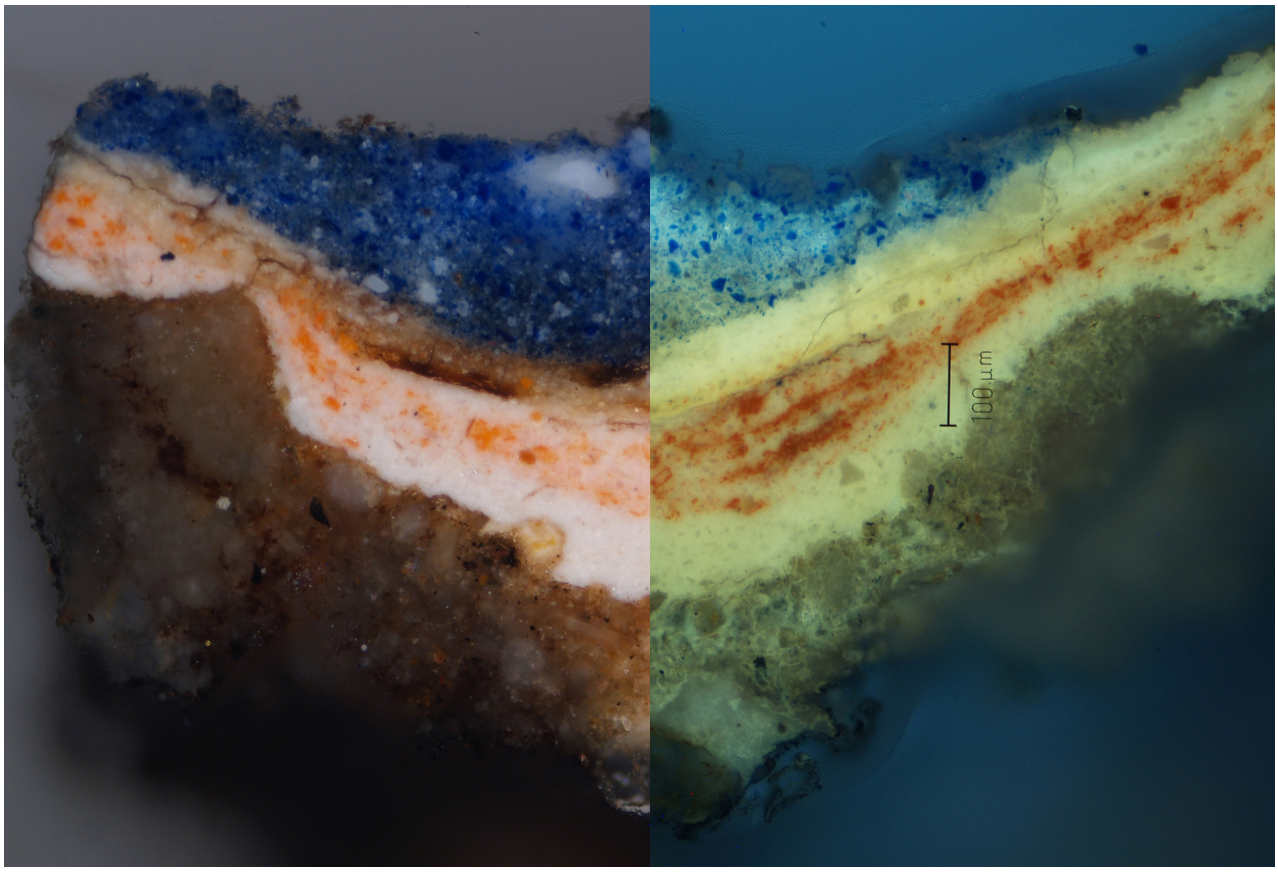


Abb. 4: Malschichtprobe mit Lapislazulifassung, Archivolten, Querschliff (LM/POL, LM/UV)

» GESAMTKONZEPT OCKERFASSUNG?

Heute ist das Erscheinungsbild der Gnadenpforte von einem ockerfarbenen Grundton geprägt. Es überrascht daher nicht, dass sich nahezu am gesamten Portal Reste einer ockerfarbenen Überfassung ausmachen lassen. Ausgespart davon sind lediglich die Ergänzungen des 19. Jahrhunderts im Sockelbereich und die im 20. Jahrhundert ausgetauschten Bereiche und Säulen des rechten Gewändes.

Mikroskopische Untersuchungen und weitere Laboranalysen[20] machen sichtbar, dass auf die sichtlich gealterte mittelalterliche Zweitfassung, die lediglich noch fragmentarisch erhalten war, eine ockerfarbige Fassung aufgebracht wurde. Diese ist deutlich in die Risse der darunterliegenden Fassungen eingedrungen. Die beiden Schichten des Auftrags unterscheiden sich leicht in ihrer Pigmentierung, wobei die untere gelbockerfarben, die obere eher weißlich ausgeführt ist (Abb. 2, 3 und 5). Deutliche Schichtgrenzen fehlen, was auf einen Nass-in-Nass-Auftrag hindeutet. Insgesamt variiert die Ausmischung leicht und auch die unterschiedlichen Schichtdicken sprechen für ein marmoriertes, changierendes Erscheinungsbild der monochromen Neufassung. Nachzuweisen sind Bleisulfat und ein Gelbockerpigment. Zusätzlich sind Bindemittelreste – Protein und Calciumoxalat – zu finden.[21] Die Zusammensetzung spricht für einen rasch mikrobiell abgebauten Kalkanstrich, dessen Bleipigmentzusatz sich aufgrund von Umweltfaktoren zu Bleisulfat umgewandelt hat. Für die sekundäre Bildung von Bleisulfat spricht auch der zu beobachtende Schwefelgradient der Schicht. Sowohl das mikroskopische Bild als auch der Nachweis von Phosphorproteid sprechen für einen Kalkkaseinanstrich mit Bleiweißzusatz.

Hartleitner konnte am Fürstenportal (Abb. 6) zwei Ockerfassungen mit einer dazwischenliegenden gräulichen Fassung nachweisen. Die erste Fassung ist in Kalkkaseintechnik ausgeführt und beinhaltete auch die polychrome Teilfassung von Ecclesia und Synagoge. Die letzte Ockerfassung war nicht überall nachweisbar. Die graue Zwischenfassung datiert er aufgrund von Reparaturen am Posaunenengel in die Jahre 1664/65.[22] Verwiesen wird auch auf Untersuchungen im Jahr 1989, die das Ocker der Archivolten und im Tympanon eine ocker-pigmentierten Kalkkaseinfassung identifizieren.[23] Neben dem Fürstenportal und der Gnadenpforte erscheint heute auch die Adamspforte im Süden des Ostchores ockerfarben (Abb. 7).[24]

20 Für die Unterstützung dabei danke ich dem Labor des KDWT vor allem Dipl.-Geol. Martina Pristl und Prof. Dr. Rainer Drewello.

21 Die zusätzlich nachweisbaren Spuren von Öl können von einer späteren Durchtränkung mit Leinöl herrühren: StaBa, Rep. K25, Nr. 256, Hüttentagebuch 1938–1940, Eintrag vom 18. –19., 21. –23. und 29.08.1939.

22 Hartleitner 2011, wie Anm. 1, S. 90–99; Walter Hartleitner, Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur, in: Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts. Beiträge zur Tagung des Naumburger Kollegs vom 13.–15. Oktober 2011 in Naumburg/Saale, hrsg. v. Thomas Danzl, Christoph Herm und Annemarie Huhn, Zittau 2012, S. 107–120, hier S. 116; Der Inventarband spricht von Polychromie am Tympanon, mit Verweis auf ältere Literatur, worauf Hartleitner nicht eingeht: Dorothea Diemer, Das Fürstenportal, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg, 1. Drittelband: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 410–443, besonders: S. 427.

23 Tilmann Breuer, Das Fürstenportal. Geschichte seiner Instandsetzung bis 1980, in: Das Fürstenportal des Bamberger Doms, hrsg. v. Manfred Schuller, Bamberg 1993, S. 7–19. Hier Hinweis auf einen Bericht von Steinmetz und Stois aus dem Jahr 1930: schon 1930 Farbbelag auf Synagoge als Kalkkaseintünche mit Ocker beschrieben. Auch: Hartleitner 2011, wie Anm. 1, S. 90–91.

24 Wie auch bei den beiden anderen Portalen wurde eine Fassung im 17. oder 18. Jahrhundert vermutet: Dorothea Diemer, Das Fürstenportal, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg, 1. Drittelband: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 375–390, S. 380–381. Auch: Christine Hans-Schuller, Das Adamsportal des Bamberger Doms, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1/2 (1995/1996), S. 35–48. Siehe auch: Breuer 1993, wie Anm. 23, mit dem Hinweis auf den Wunsch des Domkapitels nach einem Ölfarben-Anstrich für das Fürstenportal 1664, S. 8.

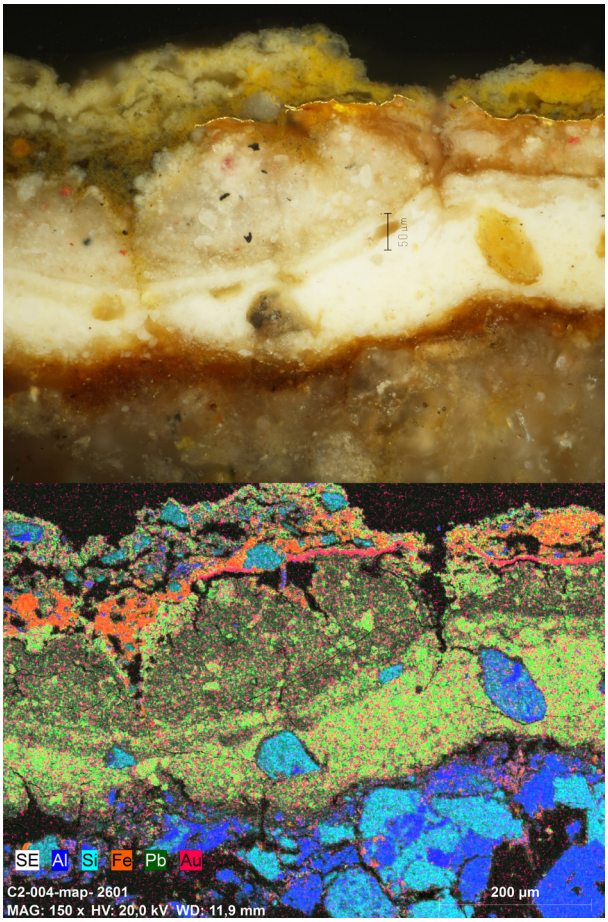


Abb. 5: Fassung Nimbus Fries mit Goldfolie, Querschliff (LM/DF), REM-EDS Elementmapping AL-Si-FE-PB-Au

Abb. 6: Ansicht des Fürstenportals, Bamberger Dom

Zu klären bleibt schließlich der Zeitpunkt der Ausführung der flächenhaften Ockerfassung an der Gnadenpforte und den weiteren Portalen. Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass Fürstenportal, Adamspforte und Gnadenpforte im 17. oder 18. Jahrhundert ockerfarben gefasst wurden.[25] Nicht erwähnt wird in diesem Zusammenhang die Ocker-Farbigkeit des Veitsportals (Abb. 8).[26] Betrachtet man die Veitspforte am nördlichen Querhaus, sind dort vor allem in den Archivolten ebenfalls Reste einer changierenden Ockerfassung augenfällig (Abb. 8). Wann genau diese farbliche Gestaltung ausgeführt wurde, ist wie bei den anderen Portalen nicht direkt belegt. In Frage kommen generell zwei Zeitpunkte im 17. Jahrhundert: 1645/46 erhielt ein Malermeister 17 fl 1 Pfd 20 Pfg um die Kirche zu weißeln und „*wo es vonnöthen gewesen, wieder mit Steinfarb anzustreichen*“[27]. Unter „Steinfarbe“ ist seit dem 15. Jahrhundert zum Beispiel die ockerfarbene Angleichung von Steinmetzarbeiten im Ton des verwendeten, lokal vorkommenden Steinmaterials belegt – eine Praxis, die bis ins 19. Jahrhundert konstant Anwendung in Europa findet.[28] Eine genauere Lokalisierung oder Beschreibung der ausgeführten Arbeiten ist nicht vorhanden. Wenig später, 1664/65 erhält der Tüncher Adam Breuning 16 fl 25 Pfd für die Renovierung von vier Domtüren und deren Zierraten.[29]

25 Diemer 2015, wie Anm. 1, S. 380–381. Auch: Hans-Schuller 1995/1996, wie Anm. 24, und Breuer 1993, wie Anm. 23, S. 8.
26 Matthias Exner, Außenfronten Querhausarme, in: Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg, 1. Drittelband: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 343–371, hier: S. 348–353. Christina Engelhardt und Nils Wetter, Das Veitsportal des Bamberger Doms (unveröffentlichte Masterarbeit im Masterstudiengang Denkmalpflege – Heritage Conservation an der Universität Bamberg), Bamberg 2006, S. 72–78: Beschrieben werden eine mittelalterliche Fassung, zwei barocke Fassungen sowie eine Fassung des 19. Jahrhunderts. Es wurde keine Kalkkaseintechnik bestimmt, aber optisch ist der mikroskopische Befund dem der Gnadenpforte ähnlich.
27 Pfister 1896, wie Anm. 18, S. 5–6.
28 Zum Begriff „Steinfarbe“: Manfred Koller, Zum Verhältnis von Skulptur- und Architekturfassungen, in: Gefasste Skulpturen 1, Restauratorenblätter 18 (1997) S. 53–60, vor allem S. 55. Koller/Nimmrichter 2001, wie Anm. 4, S. 249; Siehe auch: Regensburg Dom Angleichen von Steinmaterial, zuletzt Hubel 2019, wie Anm. 13, S. 231–234.
29 Pfister 1896, wie Anm. 18, S. 10.

Abb. 7: Ansicht der Adamspforte, Bamberger Dom

» FAZIT

Überfassungen von Portalen sind nicht ungewöhnlich: Manfred Koller und Johann Nimmrichter beschreiben für Österreich, dass Neufassungen bis ins 19. Jahrhundert ausgeführt wurden und ab dem 16. Jahrhundert hauptsächlich einen monochromen Charakter hatten. Für den Wiener Bereich lässt sich ab dem 18. Jahrhundert eine Tendenz zur dem Zeitgeschmack folgenden, weißen Marmoroptik mit goldenen Akzenten beobachten. Auch gotische Portale erhielten Weißfassungen, zum Teil mit einem andersfarbigen Hintergrund, um den Basrelief-Effekt zu verstärken.[30]
Reinigungen und Freilegungen negieren oft bis ins 20. Jahrhundert Befunde späterer Fassungsschichten – ob monochrom oder polychrom – oder die gesamte Veränderungsgeschichte. Über barocke Gesamtgestaltungen ist insgesamt wenig bekannt, weil ihre Spuren häufig bei Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert hin zur Steinsichtigkeit abgearbeitet wurden. Beispiele hierfür sind am Wiener Stephansdom[31], der Wiener Minoritenkirche[32] und im Inneren des Querhauses der Kathedrale Notre-Dame in Paris[33] zu finden.
Aus den genannten Gründen liegen keine flächendeckenden Untersuchungen zu barocken und späteren monochromen beziehungsweise weitgehend monochromen Fassungen vor, aber eine Tendenz zur Steinfarbigkeit ist festzuhalten. Ein Beispiel mit guter Befundlage ist das Riesentor am Wiener Stephansdom, hier konnten umfangreiche Untersuchungen im Rahmen einer Restaurierung mehrere Überfassungen der mittelalterlichen Erstfassung belegen und ihre Materialität sowie das jeweilige Erscheinungsbild rekonstruieren. Schon um 1500 wurden die neu hinzugefügten Architekturteile und weitere Flächen steinfarben in einem „warmen Grau“ gefasst. Die Figuren waren zu diesem Zeitpunkt noch polychrom, mit den nächsten Überfassungen wurde die Polychromie aber sukzessive aufgegeben.[34] Eine weiße Überfassung ist am Westportal der Landshuter Heiliggeistkirche nachgewiesen, ihr folgten weitere monochrome Malschichten und eine Restaurierung des 19. Jahrhunderts, die ältere Fassungsreste zum Teil abnahm und schließlich steinfarben neu fasste.[35] Am Westportal des Meißener Doms wurden nach mehreren reich polychromen Fassungen im Barock zunächst in verschiedenen Graunuancen mit einer zurückhaltenden Polychromie die bekrönenden Engel des Portals gefasst an den, das Portal bekrönenden Engeln gefasst, bevor eine Restaurierung im 19. Jahrhundert auf grauem Grund lediglich weiß abgesetzte Fugen ausführte. Im frühen 20. Jahrhundert löste eine polychrome Ausgestaltung, die anschließend noch einmal überfasst wurde, die einheitliche Fassung ab.[36] Eine Barockfassung, die wohl um 1664 datiert, mit weißem Grundton und Vergoldungen sowie gelbockerfarbenen Akzenten ist am Weltgerichtsportal von St. Sebald in Nürnberg nachzuweisen.[37] Die Beispiele illustrieren die Vielfältigkeit der Überfassungen, die sich am Zeitgeschmack orientiert haben.
Obwohl die Portale des Bamberger Doms im Mittelalter farblich wohl alle individuell ausgestaltet waren, erscheinen sie heute fast einheitlich ockerfarben. Warum die Entscheidung letztlich zugunsten eines homogeneren Bildes der Portale fiel, bleibt fraglich. Sicher können ästhetische Gründe angeführt werden: In Bezug auf die Gnadenpforte war die ursprüngliche Polychromie zum Zeitpunkt der Überfassung nur noch fragmentarisch erhalten, sichtlich gealtert und die Oberflächen insgesamt verschmutzt und nachgedunkelt. Dieses Bild legt den Wunsch nach einer Neufassung nahe. Wahrscheinlich wiesen die anderen Portale ähnlich fragmentierte Fassungen und Alterungserscheinungen auf. Daher ist ein homogenisierendes „Gesamtkonzept Ockerfassung“ der Portale durchaus denkbar.

30 Koller/Nimmrichter 2001, wie Anm. 4, S. 249–259.
31 Fürstenportale: Ruth Tenschert, Die Wiener Fürstentore – Neue Beobachtungen zum Bestand und der Veränderungsgeschichte, in: St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt“, hrsg. v. Barbara Schedl und Franz Zehetner, Wien 2022, S. 153–172.
32 Koller/Nimmrichter 2001, wie Anm. 4, S. 250f.
33 Rainer Drewello und Ruth Tenschert, Portale unter dem Mikroskop: Spurensuche am Pariser Querhaus, in: Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021, S. 154–207, S. 172–173.
34 Manfred Koller, Johann Nimmrichter und Hubert Paschinger, Konservierung und Restaurierung des Riesentores von St. Stephan, in: Das Riesentor, Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte, Naturwissenschaften, Restaurierung, hrsg. v. Friedrich Dahm, Wien 2008, S. 199–336, besonders S.231–232, 237.
35 Stefan Hundbiß, Restauratorische Untersuchungen zur Farbfassung des Westportals der Heiliggeistkirche in Landshut und ihre Konservierung, in: Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigkeit des spätgotischen Figurenportals, hrsg. v. Erwin Emmerling, Detlef Knipping und Franz Niehoff, München 2001, S. 73–102, vor allem: S. 76–79.
36 Dazu ausführlich: Elisabeth Hütter, Heinrich Magirius, Gunter Preuss und Matthias Schulz, Untersuchungen zur Polychromie am Westportal des Meißener Domes 1980–1986, Ein Bericht über den Ablauf, die Methoden und Ergebnisse, in: Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes, Bd. 1, hrsg. v. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Halle 1999, S. 365–377; und vor allem: Elisabeth Hütter, Die farbige Erscheinung des Westportals seit dem 14. Jahrhundert, ebd., S. 378–413.
37 Rainer Drewello und Sybille Herkner, Zwischen Diagnose und Therapie. Der Wandel historischer Anstrichsysteme am Weltgerichtsportal und Optionen der Erhaltung, in: Das Weltgerichtsportal der Sebalduskirche in Nürnberg, Konservierung kalk- und ölgebundener, umweltgeschädigter Malschichten auf frei bewitterten Natursteinoberflächen, hrsg. v. Bauhütte St. Sebald Nürnberg e.V. und BLfD, Stuttgart 2009, S. 25–47, besonders S. 31–32.

An der Gnadenpforte findet sich nicht überall der gleiche Ockerton, es gibt leicht unterschiedliche Ausmischungen. Ähnlich verhält es sich auch Veitsportal und der Adamspforte.[38] Zudem ist die farblich dezente Betonung einzelner Partien nicht auszuschließen, was auch den gräulichen Befund am Posaunenengel[39] des Fürstenportals erklären könnte. Vorgeschlagene Zeitpunkte für eine Neufassung aller vier Portale wären die Jahre um 1645[40] oder wahrscheinlicher die wenig später ausgeführten Maßnahmen des Tünchers Adam Breuning, der 1664/65 für das Renovieren von vier Domtüren bezahlt wurde.[41] Letztere Nachricht legt nahe, dass an allen Portalen gleichzeitig gearbeitet wurde. Die Überarbeitungen an den Portalen können auch mit wenig zeitlichem Abstand erfolgt sein, um die Anlagen nach und nach dem gewünschten Bild anzugleichen. Dieses Vorgehen könnte kleinere Unterschiede in der Maltechnik und farblichen Ausmischung erklären. Offen bleibt, ob die Intention der Neufassung eine rein ästhetische war, die auf die fragmentarische Erhaltung der älteren Fassungen antwortete oder schlicht der Zeitgeschmack Einzug hielt. Wahrscheinlich spielten beide Faktoren eine Rolle. Fest steht jedoch, dass die Tendenz zu einer homogenisierenden, zurückhaltenden portalübergreifenden Gestaltung und einem Gesamtkonzept deutlich zu erkennen sind.

38 Möglich ist für die Veitspforte auch die Verwendung einer anderen Maltechnik, bzw. eines anderen Bindemittelsystems: Engelhardt/Wetter 2006, wie Anm.26. Zur Adamspforte: Nora Bruske, Die Baldachine der Adamspforte des Bamberger Doms (unveröffentlichte Masterarbeit im Masterstudiengang Denkmalpflege – Heritage Conservation an der Universität Bamberg), Bamberg 2010, S. 28–45 (und Anhang II). Die dargestellten Befunde sind bzgl. der Ockerfassung durchaus vergleichbar mit denen an der Gnadenpforte. Auch am Adamsportal sind unterschiedliche Ausmischungen nachzuweisen.
39 Zu dem Befund: Hartleitner 2011, wie Anm. 1, S. 96–99.
40 Pfister 1896, wie Anm. 4, S. 5–6.
41 Pfister 1896, wie Anm. 4, S. 10.

Abb. 8: Ansicht des Veitsportals, Bamberger Dom

DIE HAND DES MÄRCHENKÖNIGS
ÜBER EINE MEMORABILIE LUDWIGS II. VON BAYERN

FRANK MATTHIAS KAMMEL

Abb. 1: Abguss der Hand König Ludwigs II. von Bayern, Gips, Adolf Mark, München, 1886. München, Bayerisches Nationalmuseum

Abb. 2: Porträtbüste König Ludwigs II. von Bayern, Marmor, Caspar von Zumbusch, München, 1864
München, Bayerisches Nationalmuseum

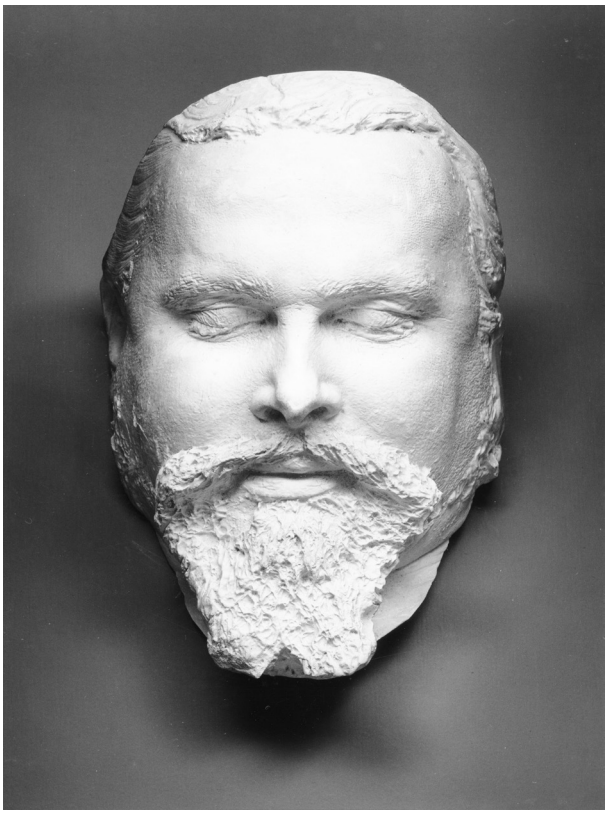


Abb. 3: Totenmaske König Ludwigs II. von Bayern, Gipsabguss, Johann Nepomuk Hautmann, München 1886
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München

Am Abend des 13. Juni 1886 ertrank der am Vortag entmachtete und in Schloss Berg einquartierte bayerische König Ludwig II. (1845–1886) im Würm-, dem heutigen Starnberger See. Nach einer kurzen öffentlichen Aufbahrung für die örtliche Bevölkerung protokollierte eine hochrangige aus München angereiste Kommission den Tod des Monarchen am folgenden Nachmittag. Neun Uhr abends wurde der Leichnam in aller Stille und anders als vorgesehen „ohne jede geistliche Ceremonie" in die Residenzstadt überführt.[1] In diesem Zusammenhang erfolgte die Abformung des Gesichts und der rechten Hand, sodass diese Körperteile relativ authentisch überliefert sind.

Eine der aus Gips bestehenden Ausfertigungen der königlichen Hand, die scheinbar entspannt auf einer nur von der Handwurzel und den Fingerkuppen berührten Fläche ruht, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 1).[2] Die lebensgroße Reproduktion ist mittels einer Schraube auf einer mit blauem Samt überzogenen Holzplatte fixiert und war einst von einem Glassturz überfangen. Sie stammt aus dem Nachlass des 1923 verstorbenen Münchner Majors a.D. Friedrich Meyer, einem der zahlreichen Bewunderer des Märchenkönigs. Sein Vermächtnis schloss auch ein Exemplar der populären Marmorbüste des jugendlichen Herrschers ein, die Caspar von Zumbusch (1830–1915) 1864 unmittelbar nach der Inthronisierung des Kronprinzen geschaffen hatte (Abb. 2).[3]

In der angeschwollenen Flut von Publikationen über Ludwig II. ist die Abformung der Hand weit seltener erwähnt als die Totenmaske (Abb. 3), und wenn – dann wie diese – mit divergierenden Angaben zum Zeitpunkt der Entstehung und zur Autorschaft.[4]

Die offiziellen Berichte von der Aufbahrung der prominenten Leiche enthalten weder Hinweise auf die Abformung der Hand noch auf die des Antlitzes. Der gelegentlich geäußerten Mutmaßung, die Gliedmaße sei im Zuge der Obduktion am 15. Juni 1886 in der Münchner Residenz abgeformt worden, widersprechen die Angaben im Protokoll der damals zwischen 8.00 und 13.15 Uhr vom Münchner Universitätsanatom Nicolaus Rüdinger (1832–1896) und unter Aufsicht einer aus hohen Staatsbeamten und Ärzten bestehenden Abordnung getätigten Leichenöffnung.[5] Wann und auf welche Weise entstanden diese Naturnachbildungen aber dann, und wer führte sie aus?

1 Wilhelm Wöbking, Der Tod Ludwigs II. von Bayern. Eine Dokumentation, Rosenheim 1986, S. 168.
2 Unveröffentlicht, Inv.-Nr. 23/15, H. 8,5 cm, L. 23,5 cm, B. 10,5 cm. Vgl. Rolf Voigt, Hände eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender, Hamburg 1929, Taf. 5.
3 Mara Kolisko, Caspar von Zumbusch, Zürich/Leipzig/Wien 1931, S. 41. Vgl. Wagners Welten. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum, hrsg. v. Jürgen Kolbe, Wolfratshausen 2003, Nr. 368.
4 Z.B. Bernhard Lübbers, Marcus Spangenberg (Hrsg.), Ludwig II. Tod und Memoria, Regensburg 2011, S. 68: „in den frühen Morgenstunden des 14. Juni 1886". Mehrheitlich wird keine Tageszeit, gelegentlich werden der Nachmittag oder auch der 15. Juni genannt.
5 Protokoll abgedruckt in Wöbking 1986, wie Anm. 1, S. 372–376.

» ABFORMUNGEN

Aufklärung gibt ein Blick in die damalige Tagespresse. Am 15. Juni unterrichtete die Frankfurter Zeitung ihre Leserschaft, zwangsläufig von einem Insider und mittels „telegraphischer Depesche“ in Kenntnis gesetzt, dass die Totenmaske des ertrunkenen bayerischen Regenten am Vortag „1/2 8 Uhr abgenommen“ worden sei.[6] Dieser Vorgang erfolgte demzufolge nach der „5 Uhr 7 Minuten“ notierten Abreise der erwähnten Kommission und kurz vor der Aussegnung des Leichnams durch den königlichen Hauskaplan Jakob von Türk (1826–1912) gegen 20 Uhr. Allerdings schweigt auch dieser Bericht von der Hand und von der Autorschaft. Der bayerische Ministerialrat Gottfried von Böhm (1845–1926), der den König auf dem Totenbett in Schloss Berg selbst gesehen hatte, ab 1898 einige Jahre lang als Vorstand des Geheimen Hausarchivs der Wittelsbacher wirkte und als erster Biograf Ludwigs II. gilt, gab 1924 – bedauerlicherweise ohne Nachweis – an, die Maske gehe auf den Bildhauer Wilhelm von Rümann (1850–1906) und den Medailleur Max Gube (1844–1904) zurück.[7] Dementgegen hatte der evangelische Theologe und Landtagsabgeordnete Friedrich Lampert (1829–1901) schon 1890 den Namen Johann Nepomuk Hautmann (1820–1903) erwähnt.[8] Auch der in der bayerischen Schlösserverwaltung beschäftigte Kunsthistoriker Heinrich Kreisel (1898–1975) meinte 1926, die Maske sei ein Werk dieses Künstlers, der in der besonderen Gunst des Königs gestanden, mehrere seiner Porträtbüsten sowie bedeutende Aufträge für Linderhof und Herrenchiemsee ausgeführt hatte.[9]

Eine gewisse Bestätigung findet diese Aussage in den postum bekannt gewordenen Aufzeichnungen des Pflegers Bruno Mauder (1849–1932), der Ludwig auf Schloss Berg zur Seite gestellt worden war. Darin heißt es, am Abend des 14. Juni sei ein Bildhauer namens Trautmann aus München angereist, dem er „den Sarg von den Blumen wieder frei gemacht“ sowie geöffnet habe und dem er bei der Abnahme der Totenmaske behilflich gewesen sei: „Nach 25 Minuten war er fertig“.[10] Die leichte Unstimmigkeit des von Mauder notierten Namens dürfte dessen nicht ganz präziser Erinnerung geschuldet sein. Der Jurist Wilhelm Wöbking (1935–2020), der den Tod des Märchenkönigs nach einhundert Jahren mit Methoden der modernen Kriminalistik untersuchte, ergänzte diesen bis dahin geltenden Kenntnisstand – leider ohne die Quelle zu nennen – um die Erwähnung der Handabformung: Ein „Bildhauer Hautmann und Hofgypsformator Mark“ hätten „von dem Gesicht und der rechten Hand des Königs die Totenmaske abgenommen“.[11]

6 Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 30. Jg, Nr. 166, 15.6.1886, Extrabeilage.
7 Gottfried von Böhm, Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit. 2. Aufl. Berlin 1924, S. 720, Abb. 9.
8 Friedrich Lampert, Ludwig II. König von Bayern. Ein Lebensbild. München 1890, S. 223. In Lamperts Schrift „König Ludwig II. Ein Rückblick auf den 18. Juni 1886“, Nördlingen 1886, ist der Vorgang der Abformung noch nicht erwähnt.
9 König Ludwig II. Museum im Schloß Herrenchiemsee. Amtlicher Führer, bearb. von Heinrich Kreisel, München 1926, S. 16.
10 Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit, Ausst. Kat. Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg 2011, S. 271, Nr. 5.38a.
11 Wöbking 1986, wie Anm. 1, S. 168, 223. König Ludwig II. Museum Herrenchiemsee. Katalog, bearb. von Gerhard Hojer, Elmar D. Schmid, München 1986, S. 151; Elmar D. Schmid, König Ludwig II. im Porträt, Dachau 1996, S. 182.

Abb. 4: Etikett auf dem Sockel des Abgusses der Hand König Ludwigs II. von Bayern

Eine der in dieser Hinsicht interessanten, weil ältesten Erwähnungen der Handabformung findet man in der zeitgenössischen Publizistik. Ein 1887 im Musikalischen Wochenblatt erschienener Text über die Eröffnung des Wiener Richard Wagner-Museums teilt unter anderem mit, dass sich unter den Ausstellungsstücken eine Replik der Hand Ludwigs II. befand, deren Abformung „vom Münchner Gypsformator Mark“ vorgenommen worden war.[12] Das seinerzeit in Leipzig erscheinende „Organ für Tonkünstler und Musikfreunde“ hatte diese Informationen aus der Wiener Zeitung übernommen, deren Darstellung wiederum auf den Auskünften des Museumseigentümers basierte. Nikolaus Oesterlein (1841–1898), ein Wagner-Enthusiast und Musikaliensammler, hatte seine vorrangig aus einer Bibliothek und verschiedensten Dokumenten bestehende Kollektion Ende 1886 öffentlich zugänglich gemacht. Er muss das erwähnte, nicht vor der Jahresmitte verfügbare Objekt also erst kurz zuvor erworben haben.
Die damals in Wien gezeigte Gipsplastik sowie jene, die Friedrich Meyer dem Bayerischen Nationalmuseum vermachte, stammen aus derselben Form. Auf der Standfläche der Basis des Münchner Exemplars klebt das originale Etikett mit den Informationen zum Produkt und zum Hersteller: „Gipsabguß der rechten Hand Seiner Majestät König Ludwig II. von Bayern abgeformt den 14. Juni 1886 Abends 8 Uhr im königl. Schloß Berg vom kgl. Hof Gipsformator Adolf Mark, München.“ (Abb. 4).

» ADOLF MARK

Der so firmierende Kunsthandwerker ist heute vollkommen vergessen. Künstlerlexika verzeichnen ihn nicht. Da er 1858/59 als Schüler der Münchner St. Peters-Pfarr-Schule verbürgt ist, dürfte er Mitte des 19. Jahrhunderts in der bayerischen Residenzstadt geboren sein.[13] 1862/63 belegte er in derselben Lehranstalt auch die Sonn- und Feiertagsschule im Fach „Höhere Ornament-Zeichnung“, das der Grafiker Josef Rheingruber (1824–1894) erteilte.[14] Wie sein weiterer Ausbildungsweg verlief, ist unbekannt. Ab Ende der 1860er Jahre führte ihn die Mitgliederliste des Münchner Kunstvereins als „Bildhauer und Gypsformator“.[15] Nachweislich erledigte er damals Konservierungsarbeiten für den Hof: Für die Reinigung einer Figurengruppe im Wintergarten von Schloss Herrenchiemsee zum Beispiel erhielt er 1871 zehn Gulden.[16] Zwei Jahre später stellte er auf der Wiener Weltausstellung einen Gipsabguss von „Perseus und Andromeda“ aus. Dass das Bildwerk unter der Rubrik „Bildende Künste der Gegenwart“ erschien, suggeriert zwar, dass sich Mark auch bildhauerisch betätigte.[17] Sicher ist dies jedoch nicht, denn nachweislich befleißigte er sich im Wesentlichen als Reproduktionsplastiker. In der zweiten Hälfte der 1870er Jahre registrierte ihn das Münchner Adressbuch als „Bildhauer und k. Hofgypsformator“ in der Maximilianstraße 3.[18] In der Tat war ihm am 21. April 1876 der Titel des königlich bayerischen Hoflieferanten verliehen worden.[19] In seinem in bester Lage situierten Ladengeschäft wurden „die lieblichsten Gegenstände in Gyps, Alabaster, Stearinmasse ec. gefertigt. Büsten und Statuen bedeutender Männer, religiöse Gegenstände, Statuetten für Cafés und Gasthöfe ec. sehr zu empfehlen, sind hier stets vorräthig und billig zu beziehen“.[20]
Demnach gehörte Mark zu den Produzenten dekorativer Raumausstattung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in München eine wachsende zahlungskräftige Kundschaft fanden. Auf der dort 1876 veranstalteten Kunst- und Kunstindustrieausstellung präsentierte er einen Abguss der bereits erwähnten Büste Ludwigs II. von Caspar von Zumbusch, „2 Gruppen Liebesscenen, Amor von einem Schwan gezogen“ nach Modellen des Nürnberger Bildhauers Heinrich Schwabe (1847–1924) sowie die nach antiken Statuetten reproduzierten Abgüsse von Hermes und Faun, „sämmtliche Gegenstände aus Stearinmasse“, einem damals aufgrund seiner Stabilität und der Elfenbein ähnelnden Oberflächenqualität äußerst geschätzten Gemenge aus Gips und Stearin.[21] Spätestens ab 1882 hatte er Reproduktionen von sechs der sieben von Ludwig II. bei Zumbusch 1865 und 1867 in Auftrag gegebenen Marmorstatuetten der Hauptfiguren Wagnerscher Opern im Repertoire; ebenfalls aus Stearingips gefertigt.[22] Während man den Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Siegfried, Walter von Stolzing und Parsifal bei ihm erwerben konnte,[23] war „die kleine Lohengrin-Statuette“ aus diesem Zyklus, wie Nikolaus Oesterlein 1891 bedauernd konstatierte, seinerzeit – noch – „nicht erhältlich.[24]
Wenngleich Oesterlein diese Bildwerke aus dem Repertoire Marks erst in jenem Jahr für seine, vier Jahre später an die Stadt Eisenach veräußerte Sammlung ankaufte,[25] hatte er den Abguss der Porträtbüste Ludwigs II. von Zumbusch unmittelbar vor der Eröffnung seines Wiener Museums erworben und ihr einen prominenten Platz in dessen Foyer eingeräumt.[26] Gemeinsam mit der plastischen Kopie der königlichen Hand repräsentierte sie dort den großen Förderer Richard Wagners (1813–1883) in anschaulicher, ja greifbarer Form.

12 Richard-Wagner-Museum in Wien, in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde 18, 1887, S. 271–272, hier S. 272; Hojer/Schmid 1986, wie Anm. 11, S. 152.
13 Verzeichnis der sämmtlichen Schüler und Schülerinnen, welche im Schuljahr 1858/59 in den deutschen Werktags-Schulen der bayerischen Haupt- und Residenzstadt München sich öffentlicher Preise oder rühmlicher Bekanntmachung würdig gemacht haben, München 1859, S. 12.
14 Jahres-Bericht über den Zustand der männlichen, wie auch der weiblichen Sonn- und Feiertagsschulen der königl. Haupt- und Residenzstadt München für das Jahr 1862/63. München 1863, S. 22.
15 Rechenschafts-Bericht des Verwaltungs-Ausschusses des Kunstvereins in München für das Jahr 1869, München 1870, S. 21; Rechenschaftsbericht [...], München 1873, S. 30; Rechenschaftsbericht [...], München 1874, S. 27; Rechenschaftsbericht [...], München 1875, S. 29.
16 Hojer/Schmid 1986, wie Anm. 11, S. 94.
17 Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog, Wien 1873, S. 153; Wiener Weltausstellung. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches, Berlin 1873, S. 564.
18 Adreßbuch von München für das Jahr 1879, München 1878, S. 250.
19 Titel-Verleihungen, in: Gesetz- und Verordnungs-Blatt für das Königreich Bayern 1876, München 1876, S. 330–332, hier S. 331.
20 G. Steinle, Weihnachtsrundschau, in: Der Bayerische Landbote 46 (1870), Nr. 347, s.p. [S. 3].
21 Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalaste zu München, München 1876, S. 105. Zu einer Gipsreplik im Münchner Stadtmuseum siehe Wagners Welten 2003, wie Anm. 3, S. 32f., Nr. 21.
22 Originale im Wohn- und Arbeitszimmer Ludwigs in Schloss Berg, heute Wittelsbacher Ausgleichsfonds, eine zweite Serie im Haus Wanfried in Bayreuth, siehe Wagners Welten 2003, wie Anm. 3, Nr. 393–395.
23 Nicolaus Oesterlein, Beschreibendes Verzeichniß des Richard Wagner–Museums in Wien. Leipzig 1891, S. 246.
24 Oesterlein 1891, wie Anm. 23, S. 246.
25 Helen Geyer, Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen um den Ankauf der Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins, in: Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alscher (Hrsg.), Wagner. Weimar. Eisenach. Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik. Bielefeld 2020, S. 155–172; Handbuch der historischen Bibliotheksbestände in Deutschland, hrsg. v. Bernhard Fabian, Hildesheim/Zürich/New York 1998, S. 146.
26 Oesterlein 1891, wie Anm. 23, S. 236.

Da Adolf Mark schon aufgrund seiner Konservierungsarbeiten in Herrenchiemsee bei Hofe Reputation genoss und außerdem zu den Hoflieferanten zählte, spricht nichts gegen den Wahrheitsgehalt seiner an der Gipshand im Bayerischen Nationalmuseum bekundeten Autorschaft der Abformung und Anfertigung der Abgussform. Wahrscheinlich war er gemeinsam mit Hautmann nach Schloss Berg gerufen worden oder der Bildhauer hatte den in plastischen Reproduktionstechniken Versierten dorthin mitgebracht. Schließlich hatte Hautmann außerdem einen – wie Mark von Mauder ebenfalls nicht erwähnten – Schüler dabei, Alexius Ehrl (1871–1913). Dessen Behauptung, an der ehrenvollen Aufgabe am königlichen Totenbett mitgewirkt zu haben, führte dazu, dass sie ihm später von manchem Autor in Gänze zugewiesen wurde.[27]

Die mit der Totenmaske – etwa von Böhm – in Verbindung gebrachten Namen Rümann und Gube dürften sich daher nicht auf die Abformung selbst, sondern auf eine für den entsprechenden Bronzeguss notwendige Form und den Erzguss selbst beziehen. Denn sowohl die Gesichtsmaske als auch die Hand des Toten wurden für den engeren Familienkreis als vornehmere Repliken in dem kostspieligeren und beständigen Werkstoff ausgeführt (Abb. 5). Der für seine Denkmalsplastik bekannte Protagonist des Münchner Neubarocks besaß breite Erfahrung im Umgang mit dem ehernen Material, und Max Gube war vermutlich für die Ziselierung dieser Stücke und die Gravur der Inschriften verantwortlich. Am Abriss des Handgelenks sind die Metallgüsse der Hand eigens mit den Worten „Rechte Hand/ König Ludwig II/ Berg/ 14. Juni 1886“ bezeichnet. (Abb. 6).[28] Ein solches Exemplar auf einer profilierten schwarzen Marmorplinthe befand sich unter anderem im Besitz von Ludwigs Großcousine „Sisi“, der österreichischen Kaiserin Elisabeth (1837–1898), die es von ihrer Mutter Herzogin Ludovika (1808–1892) zum Geschenk erhalten haben soll.[29]

27 Hans F. Möhlbauer, Auf den Spuren König Ludwigs II. Führer zu Schlössern und Museen, Lebens- und Erinnerungsstätten des Märchenkönigs, München 1986, zit. nach 3. Aufl. München 2007, S. 79. – Hier sind die Schöpfer der Totenmaske in Verballhornung der Namen als Professor Eberl und Gipsformer Mahr angeführt.
28 Auktionskat. Hermann Historica, 24. Auktion, München 1991, Los-Nr. 3422. – Auktionskat. Hermann Historica, 53. Auktion, München 2007, Los-Nr. 2387. – Varianten der Gravur zeichnen sich allein durch die Zeilengliederung des Textes aus.
29 Das Exemplar befindet sich heute in der Foundation für Kunst, Kultur und Geschichte in Winterthur, Inv.Nr. 14312.

» HANDVEREHRUNG

Die Abformung menschlicher Hände lässt sich bis auf die Herstellung von Effigies im Spätmittelalter zurückverfolgen. Dürer (1471–1528) gehörte dann zu den ersten, deren Gesicht und Hand dieser Reproduktionsweise unterzogen wurden, um Medien zur verehrenden Erinnerung zu kreieren.[30] Das physiognomische Interesse der Spätaufklärung, der Freundschaftskult der Empfindsamkeit und der Geniekult des Sturm und Drang taten ein übriges, mit plastischen Körperkopien animierende Vehikel der Bewunderung und des Andenkens zu schaffen.

30 Kurt Gerstenberg, Dürers Hand, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5 (1912), S. 524–526; Michael Roth, Eine Dürerreliquie in Ulm?, in: Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky, hrsg. v. Bodo Brinkmann, Turnhout 2002, S. 181–198, hier S. 192f.

Abb. 5: Hand König Ludwigs II. von Bayern, Bronzeguss, wohl Wilhelm von Rümann und Max Gube nach der Abformung von Adolf Mark, München, 1886. München, Kunsthandel

Gesicht und Hände stehen wie kein anderes Körperteil für die Einzigartigkeit des Individuums. Ihre Abformung ist daher nicht allein Abdruck des Körpers, sondern mit dem Potenzial der legitimen Stellvertretung der Person schlechthin ausgestattet. Die Hochschätzung entsprechender Reproduktionen basierte auf der Vorstellung, Antlitz wie Hand bildeten den Charakter ab und repräsentierten somit die Summe der Persönlichkeit.[31] Aus diesem Grund hatte schon Johann Caspar Lavater (1741–1801) entsprechende Repliken gesammelt und über das Interesse am Physiognomischen hinaus dazu aufgefordert, Sammlungen „von nachgegoßnen Händen von Wachs oder Gips anzulegen – samt einer genauen Beschreibung von dem Charakter der Person, von welcher sie abgegossen sind".[32] Auch der Arzt und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) versuchte über die Hand Erkenntnisse zum Grundwesen des Menschen zu ermitteln. Er besaß eine Sammlung abgeformter Hände, die eine der Grundlagen seiner 1846 edierten Abhandlung „Ueber Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand verschiedener Personen" darstellte.[33] Nach seiner Ansicht müsse „ein so edles Gebilde als die menschliche Hand [...] unbedingt in der engsten Beziehung zu dem ganzen menschlichen Organismus stehen, und die müsse folglich auch ein bestimmtes Zeichen einer gewissen Individualität abgeben".[34]

31 Frank Matthias Kammel, Die stellvertretende Hand. Abformungen und Abdrücke prominenter Hände, in: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums 66 (2020), S. 10–15.
32 Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Bd. 3, Leipzig, Winterthur 1777, S. 106.
33 Carus folgt darin Casimir Stanislas d'Arpentigny: La Chirognomie ou l'art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'apres les formes de la main, Paris 1841, deutsch Stuttgart 1846.
34 Carl Gustav Carus, Ueber Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand verschiedener Personen, Stuttgart 1846, zit. nach der Ausgabe hrsg. von Julius Schuster, Berlin 1927, S. 3.

Abb. 6: Inschrift auf dem Bronzeguss der Hand Ludwigs II. von Bayern

Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts zählten Abgüsse von Händen zu den „Schau- und Gedächtnisstücken“, die man anfertigte, um „die Wände der Zimmer damit [zu] zieren“, oder die man in „Schränkchen, davor Glas-Fenster sind, aufhängen oder heben kann.“[35] Im Zuge der politischen und sozialen Umstürze um 1800 kam Lebend- wie Totenmasken, gelegentlich in Verbindung mit Händen die wachsende Bedeutung säkularer Andachtsbildern zu, in denen man die neuen Heroen und ethischen Leitfiguren verehrte, vor allem Dichter, Denker und Künstler. „Meine Hände werden gemacht“, schrieb der Dramatiker und Intendant August Wilhelm Iffland (1759–1814) 1813 aus Berlin an die Schauspielerin Caroline Jagemann (1777–1814) und meinte damit die Abformung seiner Gliedmaßen in Gips, die auf Wunsch des Großherzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757–1828) erfolgte.[36] Eine aus dieser Form generierte, auf eine schwarze Holzplatte montierte und von einem fünfseitigen Glaskasten vor Staub geschützte Wachsreplik wurde im Großherzoglichen Kunstkabinett aufgestellt (Abb. 7). Und nicht selten fand solche Prozedur im Leben von Koryphäen auch mehrfach statt. Weil „Iffland und andere große Künstler der Bühne jeden ihrer Finger mitsprechen ließen“, kolportiert Johann Gottfried Schadow (1764–1850), hatte der bayerische Kronprinz Ludwig, nachmals Ludwig II., der diese Qualität „besonders an Iffland wahrgenommen habe“, dessen Hand ebenfalls abformen lassen.[37]

Aber auch Staatsmänner und Aristokraten, in denen man neue gesellschaftliche Ideale verwirklicht sah, wurden nun in dieser Form, mittels Totenmaske und Handabguss, und zum Zweck der memorierenden Verehrung verewigt: So zum Beispiel Napoleon (1769–1821), der als revolutionärer Herrscher, oder die preußische Königin Luise (1776–1810), die als Inbegriff einer Monarchie mit bürgerlichem Antlitz galt.[38]

Die Anfertigung der Totenmaske und des Abgusses der rechten Hand König Ludwigs II. folgte genau diesem Prinzip und zielte auf die Repräsentation des geistreichen, kunstsinnigen, einem Virtuosen gleichenden Fürsten. Und mit der Ausfertigung der Hand in einem preisgünstigen Material schuf Mark die Voraussetzung für die zweifellos weite Verbreitung dieser Memorabilie unter den Verehrern des verstorbenen Monarchen. Wiewohl keine konkreten Zahlen zur Herstellung bekannt sind, dürfte die Einschätzung des Schauspielers Victor Schwanneke (1880–1931) kaum zutreffend sein: Er bezeichnete das Serienprodukt 1910 angesichts des Exemplars aus dem Besitz der von Ludwig II. geförderten Schauspielerin Klara Ziegler (1844–1909) als „eine sehr seltene Reliquie“.[39]

35 Von unterschiedlichen nützlichen Künsten, in: Des curieusen und immerwährenden Astronomischen. Metereologischen. Oeconomischen Frauenzimmer-Reise- und Wand-Kalenders Dritter Theil, Bd. 7, Erfurt 1739, S. 705.
36 Selbstinszenierungen im klassischen Weimar. Caroline Jagemann. Autobiographie, Kritiken, Huldigungen, hrsg. v. Ruth B. Emde, Göttingen 2004, Bd. 1, S. 785.
37 Johann Gottfried Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, S. 81f.; Voigt 1929, wie Anm. 2, Taf. 25.
38 Paul Ballieu, Königin Luise. Ein Lebensbild, Berlin, Leipzig 1908, S. 360, 388; Philipp Demandt, Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln 2003, S. 155f.
39 Victor Schwanneke, Führer durch das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung, München 1910, S. 20. Das Objekt gehört zu den Kriegsverlusten des Deutschen Theatermuseums, München, freundliche Mitteilung Dr. Susanne De Ponte, Deutsches Theatermuseum, 19.10.2021. Ein Exemplar aus Gips mit Schellacküberzug auf Marmorplatte, mit Inschrift am Handabschnitt „Hand von König Ludwig II. + Berg den 13. Juni 1886“, im Museum Ludwig II. im Schloss Herrenchiemsee, siehe Kreisel 1926, wie Anm. 9, S. 16; Götterdämmerung 2011, wie Anm. 10, Nr. 5.38b. Ein weiteres Exemplar aus Gips ohne Inschrift bei Konrad Walser, dem letzten Wirt des altbayerischen Lokals „Weber an der Wand“ in Oberaudorf; siehe Karl Stankiewitz, An der Wand. Aus is!, in: Abendzeitung, 18./19.4.2019, S. 14.

Abb. 7: Wachsabformungen der Hände August Wilhelm Ifflands, Berlin, 1813. Weimar, Klassik Stiftung Weimar

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts besaß das Medium der Handabformung eine enorme Popularität. Händen sowohl historischer als auch zeitgenössischer Persönlichkeiten war leicht habhaft zu werden. Die 1835 gegründete „Kunstanstalt für plastische Arbeiten" von Gustav Eichler bot damals beispielsweise „Goethe's Hand von Fr[iedrich] Tieck im Jahre 1820 über Natur abgeformt" in unterschiedlichen Materialien und zu verschiedenen Preisen an – von „Marmor auf schwarzer Marmorplatte" über Bronze, Elfenbeinmasse bis hin zu Gips, der bei 4,50 Mark pro Stück lag.[40] Und die ebenfalls in Berlin ansässige Gipsformerei der Gebrüder Micheli offerierte nicht nur etwa Hände von Rubens (1577–1640), Voltaire (1694–1778), Fritz Reuter (1810–1874) oder Richard Wagner, sondern inserierte auch die Dienstleistung der „Todtenmaske" sowie des Abformens von Händen und Füßen „zu jeder Tageszeit": Sie erfordere nur „1/2 Stunde. Der Preis beträgt à 4-5 Thlr."[41]

» VERGEGEN-WÄRTIGUNG

Abformungen von Körperteilen sind Objekte und Bilder zugleich, sie vergegenwärtigen verstorbene wie zuweilen abwesende Personen auf besonders intime Weise und verleihen der Erinnerung eine kontemplative Aura. In diesem Sinn planten Ludwig I. (1786–1868) und seine Geliebte Lola Montez (1821–1861) im Jahr 1847 nach Abgüssen in Marmor gefertigte Körperteile zu tauschen. Nur weil Johannes Leebs (1790–1863), dem beauftragten Bildhauer, der verformte Fuß der Tänzerin für den Zweck ebenso unbrauchbar schien wie die königliche Hand, die „groß, knotig und runzelig" war, benutzte er schließlich den Abguss der Venus von Milo für den gewünschten Fuß, während die Abformung der männlichen Hand für die Marmorausführung stark überarbeitet wurde.[42] Wie dieses illegitime Paar verband Cora Pearl (1836–1886) mit der Abformung ihrer rechten Hand ebenfalls die Erweckung animierender Erinnerung. 1869 bestellte die Pariser Edelkurtisane für ihre 24 Verehrer Terrakottarepliken mit der Inschrift „Zur Erinnerung", und ihren Favoriten vergönnte sie darüber hinaus – noch direkter werbend – auch ihre abgeformten Brüste.[43] „Von Kopf, Hand und Fuß" seiner äthiopischen Geliebten Machbuba (um 1825–1840) ließ Fürst Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871) „einen Gypsabdruck" nehmen, um sich die Verstorbene sinnlich zu vergegenwärtigen.[44] Theodor Fontane (1818–1898) hatte die in Bronze verewigte Hand Helmuth von Moltkes (1800–1891) im Zentrum seines Schreibtischs platziert. Vermutlich sollte sie ihm über das Gedächtnis an den Bewunderten hinaus Maßstab sowie Inspirationsquelle sein. Nachweislich schätze der Romancier vor allem „Stil und Darstellung" der militärhistorischen Schriften des Generalfeldmarschalls.[45] Und Elisabeth von Österreich hatte der Hand ihres Großcousins einen Platz in einem der beiden Räume der Hermesvilla, dem im Lainzer Tiergarten am Rande Wiens gelegenen Schloss der Kaiserin, eingeräumt, die allein seinem Gedenken gewidmet waren.

Wo Friedrich Meyer sein Exemplar der Memorabilie des Märchenkönigs aufhob, ist nicht bekannt. Doch diente es sicherlich gemeinsam mit der Büste und damit dem Antlitz des jugendlichen Königs, also den beiden individuellsten körperlichen Signifikanten, als Medium der Vergegenwärtigung der von ihm verehrten Persönlichkeit. Meyer hatte im Königlich Bayerischen 2. Ulanen-Regiment „König" gedient, das in Ansbach stationiert war, 1866 in Thüringen und Unterfranken gegen die preußische Main-Armee kämpfte, im Deutsch-Französischen Krieg bis nach Paris kam und dessen Geschichte er 1888 veröffentlichte.[46] 1871, damals Unterleutnant dieser Truppe, rief er eine Stiftung mit einem Kapitalstock von 200 Gulden ins Leben, dessen Zinsen „alljährlich am Geburts- und Namensfest Sr. Maj. des Königs dem würdigsten und verwendbarsten Unteroffizier dieses Regiments durch den Commandanten zugewendet werden" sollte. Ludwig II. hatte dieser Stiftung „die allerhöchste Genehmigung" erteilt und ihre Bekanntmachung „unter dem Ausdruck der allerhöchsten Anerkennung" im Verordnungsblatt des Bayerischen Kriegsministeriums gestattet.[47]

Vielleicht galt Meyer die formal konservierte Hand weniger als Spiegel des Virtuosentums, den viele seiner Zeitgenossen in solchen Artefakten sehen wollten, denn als schweigende Geste, die ihm die Zeit dieser fürstlichen Huld nachhaltig wachrief. Auf jeden Fall ist der von ihm gehütete Abguss ein typischer Ausdruck des seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewachsenen Bedürfnisses nach einem von Dingen belebten Gedächtnis. Er gehört zu den Übertragungsmedien, die dem Zeitgenossen des memorierten Gegenstands oder der erinnerten Person Gewusstes und Erfahrenes individuell zu imaginieren und zu verlebendigen halfen. Und somit zählt er zu den Vehikeln einer Erinnerungspraxis, die Vergänglichkeit in Denkmale überführt.

Die von Mark hergestellte Vervielfältigung ist eines jener sentimentalen Souvenirs, die schon in der den unmittelbaren Zeitgenossen folgenden Generation an Imaginationskraft einzubüßen beginnen, weil das Maß an verbindender emotionaler Identität bei den Nachgeborenen abnimmt. Zweifellos besitzt der Abguss auch heute noch die Funktion und den Wert der Memorabilie und des Informationsträgers.[48] Doch Friedrich Meyer bedeutete er darüber hinaus wahrscheinlich noch viel mehr: Plastisch hielt er ihm jene Hand vor Augen, die seinerzeit lebendig war und die er einmal gereicht zu bekommen sicher sehnlichst erstrebt hatte. So war dieser Gipsabguss auch ein konservierter Wunschtraum seines Lebens. In unserer „Epoche der Handvergessenheit", wie Jochen Hörisch das 21. Jahrhundert jüngst nannte,[49] ist er daher das anschauliche Monument einer historischen Persönlichkeit, das physische Dokument einer spezifischen Erinnerungskultur, aber auch ein beredtes Zeugnis längst vergessener Gefühle.

40 Preis-Catalog antiker und moderner Bildhauerwerke von Marmor, Elfenbein-Masse und Gips. G. Eichler Kunstanstalt, Berlin 1890, S. 19.

41 Neues Preis-Verzeichnis der ausgewähltesten Bildwerke von Elfenbeinmasse und Gyps der Giesserei von Gebrüder Micheli, angeheftet an: Heinrich Brunn, Denkschrift über die Gründnung eines Museums von Gypsabgüssen, Berlin 1867.

42 Thomas Weidner, Lola Montez oder eine Revolution in München, in: Lola Montez oder eine Revolution in München. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, hrsg. v. Thomas Weidner, Eurasburg 1998, S. 116–317, hier S. 212–214.

43 Eine besondere Schale, in: Innsbrucker Nachrichten, Jg. 20, 1873, Nr. 24, S. 1177f.

44 Sebastian Brunner, Allerhand Tugendbolde aus der Aufklärungsgilde, Paderborn 1888, S. 350; Eckart Klessmann, Fürst Pückler und Machuba, Berlin 1998, S. 103.

45 Bodo Plachta, Schreibtische, in: Anne Bohnenkamp-Renker (Hrsg.), Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft, Berlin/Boston 2013, S. 257–268, hier S. 264.

46 Friedrich Meyer, Das Königliche Bayerische 2. Ulanen-Regiment König 1863–1888, Ansbach 1888.

47 Verschiedenes, in: Allgemeine Zeitung, Nr. 322, 1871 (Augsburg, 18.11.1871), Beilage, S. 5696.

48 Marcus Spangenberg, „Ein dauernd Denkmal fand er in den Herzen... ". Das Gedenken an Ludwig II. anhand plastischer Denkmäler, in: Katharina Sykora (Hrsg.): „Ein Bild von einem Mann". Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 90–118. – Katharina Sykora, Kitsch-König. Ludwig II. von Bayern als Andenken, in: ebd., S. 119–138, hier S. 129–130.

49 Jochen Hörisch, Hände. Eine Kulturgeschichte, München 2021, S. 22.

WIE WOLLEN DIE BAMBERGER DOMSKULPTUREN BETRACHTET SEIN?

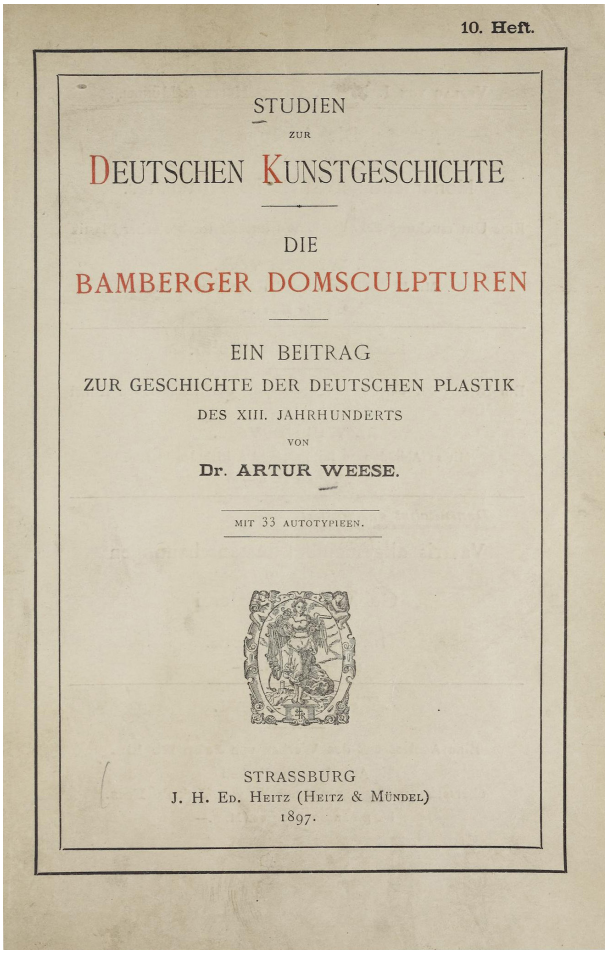
ERPROBUNG NEUER ANSÄTZE UND HALTUNGEN IN DER KUNSTGESCHICHTS-SCHREIBUNG UM 1900

WOLFGANG BRÜCKLE

Der Skulpturenschmuck des Bamberger Doms gehört zu den bedeutendsten Erzeugnissen mittelalterlicher Kunst in Deutschland. Das ist allgemein bekannt, schon seit sich im 19. Jahrhundert die Fachwissenschaft mit ihm zu beschäftigen begann. Etwas weniger gut bekannt ist, wie sehr ein kleiner 1890 veröffentlichter Aufsatz von Georg Dehio nicht nur zum besseren Verständnis einiger dieser Bamberger Werke, sondern insgesamt zur Erschließung von Zusammenhängen der mittelalterlichen Skulptur in Deutschland durch eine ganze Generation von Wissenschaftlern beitrug. Dass Dehio über Bamberg wichtige Aufschlüsse brachte, wird zwar in Zusammenfassungen der Forschungsgeschichte durchaus immer wieder betont. Aber darüber hinaus kann man in seiner Beschäftigung mit den Bamberger Skulpturen einen der folgenreichsten Beiträge zur deutschsprachigen Erforschung mittelalterlicher Skulptur überhaupt sehen, und es ist vor allem Dehio geschuldet, dass sein Schüler Karl Franck-Oberaspach bald darauf schreiben konnte, die Bamberger Skulpturen seien „in den Mittelpunkt der mittelalterlichen Kunstforschung“ gerückt.[1] Das Fach ist seither fast unausgesetzt um die Bamberger Skulptur bemüht geblieben. Es ist deshalb bemerkenswert, dass die beiden überhaupt ersten Bücher, die sie zum Gegenstand haben und deren Gedankengang von Dehios Aufsatz mit angeregt war, fast spurlos aus dem Gesichtskreis der Kunstgeschichtsschreibung verschwunden sind. Sie beide stammen vom selben Verfasser Artur Weese, entstanden als zwei aufeinanderfolgende Versuche einer Abarbeitung an derselben Sache und sind bibliographisch kaum voneinander zu unterscheiden: Das erste Buch stellt Weeses Habilitationsschrift dar und erschien 1897 (Abb. 1). Das zweite erschien 1914 und scheint zunächst kaum zusätzlich der Rede wert. Denn es trägt, von einer kleinen orthographischen Änderung abgesehen, denselben Titel wie sein Vorgänger und ist als dessen bloße Neuausgabe ausgewiesen.[2] Andererseits wird aber auf dem Titelblatt von einer gänzlichen Umarbeitung gesprochen, und der Umfang ist auf das Doppelte angewachsen. Streckenweise ist der Wortlaut unberührt geblieben, von gelegentlichen kleinen Änderungen abgesehen. Dazwischen stehen kleine und große, oft viele Seiten lange Einschübe. Es ging also nicht nur darum, die ursprünglichen Einsichten und Annahmen lieferbar zu halten. Dass schon das erste Werk als für die damaligen Verhältnisse beachtliche Forschungsleistung einzuschätzen ist, erweist ein kurzer Blick in das Buch, Übereinstimmungen mit oder Unterschiede zu späteren Ansichten einmal beiseite. Inwiefern das auch für dessen Neufassung gilt, soll im vorliegenden Beitrag erörtert werden, zusammen mit der Frage nach den Gründen für Weeses Entschluss, der Veröffentlichung von 1897 in großem Zeitlabstand eine zweite folgen zulassen, und für beider fast vollständige Unsichtbarkeit in der späteren Erforschung der Bamberger Domskulpturen. Auf den ersten Blick mögen wir es mit einer Randerscheinung der Fachgeschichte zu tun haben, kaum weiterer Aufmerksamkeit wert. Bei näherem Hinsehen stellt sich aber heraus, dass sie in die Mitte einstiger Debatten über Weg und Leistungsfähigkeit der Wissenschaft führt.

Nur kurz sei eingangs die den mit Bamberg beschäftigten Fachleuten natürlich vertraute Entdeckung von Dehio geschildert. Kollegen hatten zuvor bereits mehrere Anläufe zu einer Würdigung der Domskulpturen gemacht. Im Vordergrund standen dabei Versuche, im Rahmen eines Vergleichs mit den recht wenigen

anderen bekannten Hauptwerken mittelalterlicher Skulptur auf deutschem Boden für eine relative Chronologie zu sorgen. Das völlige Fehlen einer schlüssig nachvollziehbaren Entwicklung in Franken selbst und anderswo machte dieses Unterfangen schwierig, auch wenn zumindest auf stilistische Unterschiede innerhalb des Bestands immer wieder verwiesen wurde. Dass aber auch über die Grenzen des Deutschen Reichs hinausweisende Zusammenhänge in Betracht zu ziehen sein könnten, kam niemandem in den Sinn, von einer vagen Andeutung bei Wilhelm Lübke abgesehen.[3] Bei Dehio schließlich machte den Unterschied, dass er im Zuge seiner Bearbeitung mittelalterlicher Baukunst viel in Frankreich gereist war und dass sich auf diesem anderen Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte die Einsicht, dass Kunstschaffende und Kunstformen weite Wege zurücklegen, schon weithin durchgesetzt hatte. Er fühlte sich in Bamberg dazu ermuntert, die Erscheinung der sogenannten Heimsuchungsgruppe des 13. Jahrhunderts mit irgendeiner weiter entfernten Anregung zu erklären, und wurde fündig: Im Gewände des mittleren Westportals von Notre-Dame zu Reims standen unleugbar verwandte Skulpturen (Abb. 2). Wie war es zu so ähnlichen Erscheinungen über so große Entfernung hinweg gekommen? Dehio wirft diese Frage zwar auf, lässt sie aber unbeantwortet; er will weder kleine Modelle ausschließen noch die Möglichkeit, dass derselbe sei es französische, sei es deutsche Bildhauer an beiden Orten tätig war. Ein solcher Gedanke war ganz neu. Noch kürzlich hieß es sogar, Dehio habe mit seiner Beobachtung von 1890 einen „Skandal“ ausgelöst und deshalb zur Selbstverteidigung ausholen müssen.[4] Mir scheint allerdings, dass so die Anfeindung, der Dehio ausgesetzt war, mit viel zu großem Gewicht belegt wird. Ein einziger Fachkollege, noch dazu ohne eingehende Kenntnis der Skulptur in Reims und Bamberg, hatte sich gegen ihn gewendet, und Dehio wird womöglich dankbar gewesen sein für die Gelegenheit, seine Autorität noch einmal in die Waagschale werfen zu können. Er weist seinen Kritiker Carl Frey in einer Nachschrift darauf hin, dass die Unparteilichkeit wissenschaftlicher Forschung nicht durch irregeleiteten Patriotismus beeinträchtigt werden dürfe – damit war diese Sache erst einmal erledigt. August Schmarsow nimmt Dehios Hinweise auch sogleich beipflichtend auf, indem er mit Bamberg den Sieg des „in Deutschland nicht selbst erwachsenen“, französischen Eindrücken oder französischer Schule


10. Heft.

STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE
BAMBERGER DOMSCULPTUREN

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN PLASTIK
DES XIII. JAHRHUNDERTS
VON
Dr. ARTUR WEESE.

MIT 33 AUTOTYPIEEN.

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1897.

Abb. 1: Vordere Umschlagseite von Artur Weese, *Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1897

1 Karl Franck-Oberaspach, Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 12 (1901), S. 259–264, S. 259.

2 Artur Weese, Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts, Straßburg 1897, und ders., Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Zweite gänzlich umgearbeitete und erweiterte Auflage, Straßburg 1914. Dass die beiden Veröffentlichungen unterschiedslos als Heft 10 der im Verlag Heitz erschienenen ‚Studien zur deutschen Kunstgeschichte‘ ausgewiesen wurden, obwohl die zweite 355 gegenüber den 175 Druckseiten der ersten Ausgabe aufweist, hat die allgemeine Aufmerksamkeit für die Ausgabe von 1914 gewiss nicht gefördert.

3 Franz Kugler, Reiseblätter vom Jahr 1832, in: Ders., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 2 Bde., Stuttgart 1853–1854, Bd. 1, S. 120–162, S. 154ff. (ältere Gruppe) und S. 156ff. (jüngere Gruppe); Gustav Friedrich Waagen, Künstler und Kunstwerke im Erzgebirge und Franken, Leipzig 1843, Bd. 1, S. 77ff.; Ernst Förster, Von Einführung des Christenthums bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts (Geschichte der deutschen Kunst Bd. 1), Leipzig 1851, S. 98f. (beide Gruppen); Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 5 Bde., Düsseldorf 1844–1864, Bd. 3, S. 744f. und S. 756f.; Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, 12 Bde., Leipzig 1855–1869, Bd. 3, S. 15ff. [2. Abt.] (beide Gruppen); Wilhelm Lübke, Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig 1863, S. 359f. (ältere Gruppe), S. 366 („Eindringen des gothischen Styles“) und S. 367ff. (jüngere Gruppe); Franz von Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, Leipzig 1886, S. 397 und S. 548f.; Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, S. 62ff. (ältere Gruppe) und S. 64ff. (jüngere Gruppe) mit etwas undeutlichen Worten über den strittigen Zusammenhang der Skulpturen; Wilhelm Lübke, Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1890, S. 249f. (drei Gruppen).

4 Siehe Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 11 (1890), S. 194–199, bes. S. 194, sowie ders., Marienstatue im Ostchor des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 12 (1891) S. 156–157, und ders., Noch einmal die Skulpturen des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 13 (1892), S. 141, mit einer Entgegnung auf Carl Frey, Ursprung und Entwicklung staufischer Kunst in Süditalien, in: Deutsche Rundschau 68 (1891), S. 271–297, bes. S. 297. Auf Frey bezieht sich vermutlich die Erwähnung eines vermeintlichen Skandals bei Gerhard Weilandt, Der Bamberger Dom als Heilsgeschichtsraum I. Ezechiels Vision und die Skulpturen der älteren Werkstatt, Petersberg 2022, S. 11. Siehe auch Peter Betthausen, Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker, München 2004, S. 138ff.

Abb. 2: Radierung mit einer Darstellung der nach 1220 entstandenen Heimsuchungsgruppe im südlichen Gewände des Mittelportals an der Westfassade von Notre-Dame in Reims, aus Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 11 (1890), S. 195

verdankten Stils in Verbindung bringt.[5] Immerhin hat aber Dehio selbst in seinem zweiten kurzen, als Erwiderung auf Frey verfassten Beitrag schon halb dafür Stellung bezogen, dass der Bamberger Meister aus Deutschland habe stammen können. Denn er verweist auf die Dichter Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg als weitere Beispiele für die schöpferische Aufnahme französischer Anregungen in Deutschland. Bis heute gilt als unentscheidbar, woher der für die antikisch wirkenden Skulpturen verantwortliche und woher die übrigen in Bamberg tätigen Bildhauer ursprünglich stammten. Das inzwischen wieder in den Hintergrund getretene Interesse an dieser Frage sollte in Weeses zwei großen Bamberg gewidmeten Veröffentlichungen und in der fachlichen Auseinandersetzung, die zwischen der einen und der anderen stattfand, einen ersten Höhepunkt erreichen.

5 August Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892, S. 53 und ähnlich S. 52. Vgl. auch ders., Das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 21 (1898), S. 417–426, S. 426, mit einer gegen „nationale Kurzsichtigkeit" gerichteten Bemerkung. Mehr zum fachgeschichtlichen Zusammenhang bei Wolfgang Brückle, Medieval Sculpture and the Origins of Modern Art-History Writing in Germany. Individuality, Psychology, Empathy, Style, in: Nationalism, Medievalism and the Study of Sculpture. Prior and Gardner's ‚Account' Reassessed, hrsg. v. Phillip Lindley und Meredith McNeill Hale, Donington 2023, S. 45–75, S. 50ff. mit einem Überblick der in Dehios Kielwasser veröffentlichten Forschungen über die Aufnahme ausländischer Anregungen in der deutschen Skulptur. Siehe außerdem Jacqueline Jung, France, Germany, and the Historiography of Gothic Sculpture, in: A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe, Second Edition, hrsg. von Conrad Rudolph, Hoboken 2019, S. 513–546, bes. S. 518; Jungs Aufsatz lag mir bei Abfassung des oben erwähnten, mit dem ihren Ähnlichkeiten aufweisenden Beitrags noch nicht vor.

Weese stammte aus Breslau. Er hatte zuerst zuerst in seiner Heimatstadt bei Schmarsow Kunstgeschichte studiert, war dann nach München gegangen und hatte dort im Jahr 1893 eine von Berthold Riehl betreute Promotionsschrift über Baldassare Peruzzi verfasst. Die Habilitation erfolgte unter Vorlage seiner ersten Untersuchung der Bamberger Domskulpturen ebenfalls in München, wo Riehl schon zuvor gelegentlich Arbeiten über die mittelalterliche Kunst betreut hatte. Den Anstoß zur Auseinandersetzung mit diesem Stoff mag aber schon seines ersten Breslauer Lehrers Vertiefung in die mittelalterliche Skulptur in Deutschland gegeben haben, und darüber hinaus sollte sich für Weese vor allem Dehios oben geschilderte Neuentdeckung als fruchtbar erweisen. Weese ging auf diesem Weg weiter voran, indem er eigene Beobachtungen über die Anregung von Bamberger Werken durch französische Vorbilder hinzufügte, sowohl in Bezug auf die ältere, bei ihm mit Burgund und Südfrankreich in Verbindung gebrachte, wie auch auf die jüngere Skulpturengruppe. Insbesondere die Herleitung der physiognomischen Erscheinung des Bamberger Reiters aus der als Philipp August bekannten Skulptur in Reims geht auf ihn zurück (Abb. 3). Wenn Weese später jemals nicht nur unter ‚ferner liefen' erwähnt wird, dann am ehesten deshalb.[6] Dabei ging es in seiner Habilitationsschrift natürlich um mehr. Weese gibt zuerst ausführlich die Baugeschichte des Doms wieder und führt der Forschung Hinweise auf vernachlässigte Schriftquellen zu. Sodann beschäftigt er sich in zwei Teilen des Buchs mit den beiden Skulpturengruppen, die er ungefähr so voneinander abgrenzt, wie es noch heute üblich ist. In seiner Auseinandersetzung mit der älteren Gruppe ist es ihm vor allem darum zu tun, die herrschende Vorstellung von einer byzantinischen Herkunft ihres Stils abzuweisen und auf diesem Weg einen Beitrag zur Erfassung der größeren Strömungen romanischer Stilbildung in Deutschland zu leisten. Ein Zusammenhang mit der damals als sächsische Schule bezeichneten Werkgruppe kommt für Weese wegen stilistischer, kompositorischer und ikonographischer Besonderheiten ebenso wenig in Frage wie mit der Kleinkunst. Stattdessen leitet er die „Mischbildung aus strenger Typik und überraschender Naturwahrheit" aus besagten französischen Quellen her; nur eine „der führenden Nation im mittelalterlichen Kulturleben" angehörende Schule konnte in seinen Augen an der Entstehung des Bamberger Stils beteiligt gewesen sein. In dieser Herleitung stützt er sich dankbar auf die von Wilhelm Vöge nicht lange zuvor vorgelegte Untersuchung der Entstehung des sogenannten monumentalen Stils in der französischen Skulptur des Mittelalters. Vöge vermittelt ihm nicht nur Einsichten in Kunstbestrebungen im Frankreich des 12. Jahrhunderts; er gibt ihm auch ein Musterbeispiel methodisch anspruchsvoller wissenschaftlicher Kunstbetrachtung. Weese nennt Vöge einen zuverlässigen Führer auf diesem Gebiet, während er an eines anderen Kollegen weniger beeindruckender Leistung die „Strenge der Stilkritik" vermisst.[7] Weese begnügt sich aber seinerseits nicht mit eben dieser Stilkritik, sondern entwirft in einem der französischen Gotik gewidmeten Kapitel das allgemeine gesellschaftlich-geistige Bild der Kulturepoche, aus deren Besonderheiten er die stilistischen Neuerungen des 13. Jahrhunderts ableiten zu dürfen glaubt.

Über mangelnde Aufmerksamkeit hatte Weese bei Erscheinen seines Buchs nicht zu klagen. Bis nach Frankreich hinein nahm man es zur Kenntnis. Vor allem Jean-Jacques Marquet de Vasselot nutzt in einer ausführlichen Besprechung zunächst die Gelegenheit, die Überlegenheit französischer Kunst festzuhalten; Weese schien das ja durchaus bestätigt zu haben, wenn auch mit Abstrichen im Hinblick auf die einzelnen besprochenen Werke. Sodann erkennt Marquet de Vasselot des Verfassers ungewöhnliche wissenschaftliche Leistung an und räumt ein, dass es in Frankreich an ähnlichen Untersuchungen zusammenhängender Skulpturengruppen fehle. Er sagt sogar, Weese habe „eines der besten" Bücher über mittelalterliche Skulptur

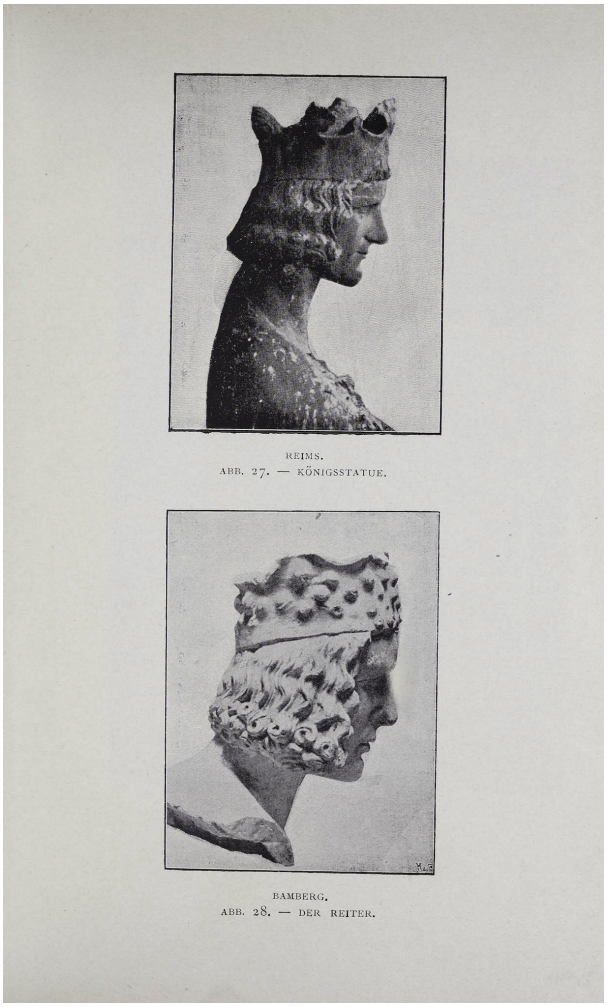


Abb. 3: Fotografien des Bamberger Reiters und der als Philipp August bekannten Skulptur am Nordquerhaus von Notre-Dame in Reims, Bildtafel 22 in Artur Weese, *Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1897

6 Zuletzt bei Anja Grebe, Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 193–242, S. 203. August Schmarsow, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, Breslau 1890, S. 186ff., enthält Äußerungen über den Bamberger Reiter. Zwar spielen sie für Weeses Erkenntnisse keine Rolle. Es heißt aber in Schmarsow 1898, wie Anm. 5, S. 425, dass er schon in seinen Breslauer Vorlesungen, also vor 1893 von einer Verwandtschaft der Bamberger Chorschrankenreliefs mit der französischen Kunst gesprochen habe, vermutlich seinerseits unter dem Eindruck von Dehio. Die Gewändefiguren des Bamberger Adamsportals leitet Schmarsow vor Erscheinen von Weeses Arbeit noch aus Magdeburg ab; vgl. August Schmarsow, Die altsächsische Bildhauerschule im dreizehnten Jahrhundert, in: Pan 2 (1896), S. 150–159, S. 158f.

7 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 17f. und S. 51 sowie S. 54 und S. 153 mit Anm. 103, worin auf Ernst Meyer-Altona, Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil. Die älteren Skulpturen bis 1789, Straßburg, 1894, eingegangen wird. Vgl. auch Brückle 2022, wie Anm. 5, S. 57, über die strenge Stilkritik als damals neuen Ansatz.

geschrieben.[8] Wirklich bemerkenswert ist aber die Aufnahme von Weeses Arbeit in Deutschland. Führende Fachvertreter trugen dazu bei. Eine erste lobende Besprechung verfasste Rudolf Kautzsch. Dann meldete sich Adolph Goldschmidt, damals selbst mit der Erforschung französischer Anregungen in der sächsischen Skulptur der Romanik befasst, zunächst noch wohlwollend zu Wort, indem er linksrheinische Wurzeln des Stils, wie ihn Weese zufolge der Meister des Georgenchors vertritt, für wahrscheinlich hält und Weeses Beweisführung zwar als in Einzelheiten anfechtbar, insgesamt aber als „klar und gründlich" einschätzt.[9] Anders sein Freund Vöge, der sich bald darauf ausführlich mit Bamberg auseinandersetzt und die schon von Goldschmidt gegen Weese ins Feld geführte Vorstellung von einer Herkunft des jüngeren Meisters aus der älteren Werkstatt zur Grundlage seiner Darstellung macht: Er glaubt an eine örtliche Bildhauerschule, die er als vielleicht auf Goldschmiede zurückgehend ansieht, und er sieht byzantinische Quellen am Ursprung einerseits der französischen und andererseits der Bamberger Skulpturen, jedoch unabhängig voneinander. Bei Weese werde, so sagt er, der „deutsche Charakter" des Bamberger Meisters nicht deutlich genug hervorgehoben. Goldschmidt lenkt ein; er widerruft seine Zustimmung zur Herleitung von Bamberg aus Frankreich, befürwortet Vöges Annahme einer östlichen Herkunft des Stils und findet dafür in den Ergebnissen eigener jüngster Forschungen in Halberstadt eine Bestätigung, weil „die Verwertung der gleichen byzantinischen Motive" in der fränkischen und der thüringischen Stadt festzustellen sei. Kurz darauf sollte eine wissenschaftliche Debatte über die Einordnung der Skulpturen am Südportal des Straßburger Münsters zu einem ganz ähnlich gelagerten Für und Wider führen. Wieder sollte Vöge für Byzanz statt Frankreich als Quelle von Anregungen eintreten. Im Fall der elsässischen Werke ließ er sich schließlich vom Gegenteil überzeugen, im Fall Bamberg kam es dazu nicht. Beharrungsvermögen ist in der Folge auf beiden Seiten der Auseinandersetzung zu beobachten – obwohl auch Weese grundsätzlich zur Übernahme von anderslautenden Meinungen bereit gewesen zu sein scheint. Denn er verfasste eine kleine Erwiderung auf Goldschmidt, in der er zwar an der aufeinanderfolgenden Tätigkeit zweier unterscheidbarer Werkstätten festhält, aber einlenkend zugibt, dass zumindest das Bogenfeld der Gnadenpforte doch von der älteren Werkstätte geschaffen worden sein könnte und dass die jüngere Werkstatt vielleicht nicht erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sondern entsprechend Goldschmidts Vorschlag in den 1230er Jahren tätig gewesen sein könnte, freilich in Abhängigkeit von einer ausstehenden Einigung über die Entstehungszeit der französischen Vorbilder. Und schon Anfang 1898 hatte er an anderem Ort geschrieben, dass eine „Wurzelgemeinschaft" der französischen und der Bamberger Kunst anzunehmen sei – also, so darf man ihn wohl ausschreiben, nicht zwangsläufig eine ohne Zwischenstufen verlaufende Übermittlung von Hier nach Dort. Aber Weese hat die Nachschriften zu seinem Buch noch vor Kenntnisnahme von Vöges viel umfangreicherer Gegendarstellung verfasst. Vöge tritt für eine spätere Datierung ein, er sieht die jüngere Werkstatt in der Zeit um 1260 in Bamberg tätig. Und weil in der Zwischenzeit Franck-Oberaspach Weeses Auffassung von einer ursprünglichen Herkunft der jüngeren Werkstatt aus Frankreich übernommen und eigene Beobachtungen als Bestätigung angeführt hatte, gerät auch er ins Visier von Vöge, dem die Herkunft der jüngeren Bamberger Werkstatt aus Bamberg selbst zu beweisen ein Hauptanliegen ist. Für Franck-Oberaspach war damit nur ein Nebenkriegsschauplatz berührt, und er äußerte sich nicht mehr zur Sache. Aber Weese wollte sich, wie wir sehen werden, nicht ganz geschlagen geben.

Mit Weese hat sich damals nicht nur Franck-Oberaspach in den Herkunftsfragen einverstanden gezeigt. Wie er im Hinblick auf die jüngere, so hat etwa zugleich Dehio bezüglich der älteren Werkstatt ausgesprochen, dass Weese mit der Annahme einer Herkunft des Stils aus Frankreich das Richtige getroffen habe. Nur wegen der lückenhaften Herleitung war er noch nicht ganz zufrieden; er fügte aber andererseits hinzu, dass er Beobachtungen, die Weeses Auffassung im Grundsatz bestätigen, unterdes auch selbst in Bordeaux habe anstellen können. Kurz darauf wird Max Dvořák noch Weese zusammen mit Vöge und Goldschmidt als Erneuerer der Er-

8 Jean-Jacques Marquet de Vasselot, Les sculptures de la cathédrale de Bamberg, in: La Chronique des arts et de la curiosité Nr. 16 und Nr. 17 (1898), S. 137–139 und S. 146–147, bes. S. 147. Siehe auch Anon., L'Art gothique rémois et les sculptures de la cathédrale de Bamberg, in: Revue de Champagne et de Brie 11 (1899), S. 367–368, sowie die wohlwollenden Bemerkungen in Louis Demaison, Notice historique sur la cathédrale de Reims, in: Album de la cathédrale de Reims, 3 Bde., Reims 1899–1902 , Bd. 1, S. 1–62, S. 45, und in Camille Enlart, L'Influence germanique dans les premiers monuments gothique du Nord de la France, in: Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du moyen âge, Paris 1902, S. 258–264, S. 259.

9 Ich weise die oben nachgezeichnete Folge von Veröffentlichungen zusammenhängend nach: Rudolf Kautzsch, Die Bamberger Domskulpturen [Besprechung von Artur Weeses ‚Die Bamberger Domsculpturen'], in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 59 vom 14. März 1898, S. 4–7; Adolph Goldschmidt, Besprechung von Artur Weeses ‚Die Bamberger Domsculpturen', in: Deutsche Litteraturzeitung 19 (1898), Sp. 481–485, bes. Sp. 481f.; Artur Weese, Zu den Bamberger Domsculpturen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 22–23, passim; ders., Der Dom zu Bamberg, in: Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, München 1898, S. 1–12, S. 7; Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domskulpturen [Teil 1], in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 94–104, S. 95 und S. 101f. sowie passim; Adolph Goldschmidt, Die Stilentwickelung der romanischen Skulptur in Sachsen, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 21 (1900), S. 225–241, S. 236f.; Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domsculpturen [Teil 2], in: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901), S. 195–229, bes. S. 196f. mit Anm. 6 und S. 201 sowie einem auf S. 202 folgenden Verweis auf den „Gegensatz der Rassen und der Persönlichkeiten" in Reims und Bamberg, vgl. dazu auch S. 213. Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domsculpturen [Teil 3], ebd., S. 255–289, S. 269, wendet sich gegen Weese und zugleich gegen Karl Franck-Oberaspach, Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Skulptur [Teil 1], in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 105–110, S. 109, sowie gegen Franck-Oberaspach 1901, wie Anm. 1, S. 261; unberücksichtigt bleibt bei Vöge die fast gleichzeitig veröffentlichte ausführlichere Fassung von dessen Überlegungen; vgl. Karl Franck-Oberaspach, Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der gotischen Kunst, in: Christliches Kunstblatt N. F. 12 (1901), S. 87–94, 97–107, 113–123, 129–133, 145–154, wo bes. auf S. 101 und S. 105f. die Ablösung einer deutschen durch eine französische Werkstatt in Anschlag gebracht wird. Schon zuvor ist auch Kurt Moriz-Eichborn, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins, Straßburg 1899, S. 89, S. 124 und Anm. 205 auf S. 390, halb auf Weeses, halb Vöges Seite. Richart Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn, Münster 1905, S. 2f., übernimmt in einem kurzen Abriss der jüngeren deutschsprachigen Forschung Vöges Kritik an Weese. Einen Überblick des damaligen Gangs der Forschung über Straßburg gibt Willibald Sauerländer, Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen, Berlin 1966, S. 7ff., bes. S. 10. Wilhelm Vöge, Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 27 (1904), S. 1–12, bes. S. 6ff., war mit Straßburg betreffenden Ansichten von Franck-Oberaspach noch härter ins Gericht gegangen als andernorts mit Weese.

forschung mittelalterlicher Skulptur anführen; die byzantinische Frage sieht Dvořák als ebenso „groß" wie noch ungelöst an. Weese selbst rückt aber 1905 von seiner Herleitung der älteren Bamberger Werkstatt aus Frankreich ab, nun gewiss unter dem Eindruck von Goldschmidts und besonders von Vöges Kritik, wenn er auch sagt, er sei nach Kenntnisnahme „einer ganzen Anzahl von Bemerkungen und Beobachtungen" über die Sache noch nicht abschließend belehrt.[10] Zunächst einmal zeugt diese Bemerkung davon, dass eine im 1914 verfassten Vorwort zur Neuausgabe von *Die Bamberger Domsculpturen* geäußerte Behauptung, er habe nach Fertigstellung seiner Habilitationsschrift einen Rückzug aus der Debatte angetreten, nicht ganz zutrifft.[11] Vor allem ist aber bemerkenswert: Weese schließt sich nur halb der Auffassung seiner wissenschaftlichen Widersacher an. Goldschmidt und Vöge hatten sich auf die kleinteilige Stilkritik, auf einzelne Beobachtungen, auf die Suche nach bestimmten Ähnlichkeiten und Quellen gestützt, nicht anders als im Grunde noch im Jahr 1897 auch Weese selbst. 1905 will Weese von dieser Wissenschaftsauffassung nichts mehr wissen. Er sagt jetzt, dass in einer solchen Herangehensweise an die Kunstwerke „ihr ureigenes Wesen" und „ihren seelischen Inhalt" zu begreifen nicht möglich sei. Stattdessen empfiehlt er den Betrachterinnen und Betrachtern eine unabhängige – das heißt: nicht auf Stilvergleichen beruhende – Vertiefung.[12] Im Hinblick auf in Bamberg wirkende Einflüsse bleibt Weese im Ungefähren. Er spricht jetzt ganz allgemein von einer breiteren „Grundlage älterer Ordnung" mit einem Ursprung im kleinasiatisch-byzantinischen Raum und von dieser Ordnung als Inhalt des einen von zwei großen Sammelbecken, aus denen sich die mittelalterliche Formgebung gespeist habe. Das andere solche Sammelbecken sei vom Beginn des 13. Jahrhunderts an und bis zur Verdrängung durch einen zweihundert Jahre später auftretenden Naturalismus die Gotik gewesen. Zwar ist aus diesen jüngsten Bemerkungen von Weese nicht sehr viel zu machen, weil sie sehr knapp gefasst in einen kurzen, nicht nur für die Fachöffentlichkeit geschriebenen Aufsatz eingeflossen sind. Sie zeugen aber vielleicht doch deutlich genug von einem bei Weese bereits auftretenden Auffassungswandel und würden so eine Brücke zur erst neun Jahre später erscheinenden Neuausgabe seines Buchs über die Bamberger Skulptur des 13. Jahrhunderts schlagen. Es muss doch eigentlich zunächst verwirren, dass er hier nicht die Gelegenheit nutzt, von Naturalismus in Verbindung mit der Gotik zu sprechen, sondern diesen Naturalismus ihr gewissermaßen zum Verhängnis werden lässt. Weese schreibt sich auf diese Weise von der damals allgemein vertretenen Auffassung von der besonderen Neigung gerade der deutschen gotischen Kunst zum Naturalismus oder Realismus frei, wahrscheinlich im Wissen um die Demontage des Naturalismus in der Gegenwartskunst.[13] Vor allem aber bringt er sich in Gegensatz zu der auch von ihm selbst früher vertretenen Ansicht.

Als 1914 die Überarbeitung von *Die Bamberger Domsculpturen* erscheint, hat der Verfasser sich über vieles neue Urteile gebildet. Vor allem tritt im Vergleich beider Bücher die Übernahme von Vöges Annahmen über die Herkunft des älteren Meisters aus Deutschland hervor. Weese bemüht sich aber in einer nicht immer völlig durchsichtigen Weise trotzdem um Abgrenzung von Vöge und um die Wahrung der Haltung, die er 1897 grundsätzlich zur Herkunftsfrage eingenommen hatte: Einen regelrechten Schulzusammenhang, wie ihn Vöge als Brücke zwischen der älteren und der jüngeren Werkstatt vermutet, schließt er aus. An einer Stelle seines Buchs von 1897 hatte Weese zur Auffassung geneigt, der jüngere Meister müsse Franzose gewesen sein. Dieser Stelle ungeachtet war ihm die Frage nach der Nationalität des Bildhauers damals noch „höchst gleichgültig" gewesen. Offensichtlich sei jedenfalls, dass der Bildhauer mit der französischen Kunst vertraut war und dass Ekbert von Andechs-Meranien im Fehlen einer heimischen Bildhauerschule Grund genug gehabt haben könne, seine dynastischen Verbindungen nach Frankreich für die Heranziehung von Künstlern, die dort gearbeitet hatten, zu nutzen.[14] Siebzehn Jahre später fällt es Weese nicht mehr ganz leicht, die Stellung zu halten. Er versichert 1914 zwar einerseits, dass ihm die nationale Herkunft des Meisters „immer noch" gleichgültig sei, offenkundig in einer Anspielung auf die Erstausgabe seines Buchs. Aber andererseits bezieht er sich damit jetzt auf den älteren Meister. Und der Sache nach verwirft er seine einstige Einschätzung. Denn an anderer Stelle bezeichnet er jetzt den Meister sehr wohl als einen Deutschen.[15] Dass dafür nicht die Herleitung aus irgendwelchen nicht mehr fassbaren Werkstattzusammenhängen dienen kann, hatte Weese schon 1905 deutlich zu machen versucht. Stattdessen spricht er vom „Eindruck", den die Formensprache der Skulpturen beim Betrachter zurücklässt, und nennt diese Sprache „mein geliebtes Deutsch", vielleicht in einer Anspielung auf Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. Nicht nur scheinen ihm jetzt die Physiognomien der Skulpturen von ihrer Zugehörigkeit zu einer nordischen Rasse zu zeugen. Der Künstler hat auch nordisches Empfinden hineingelegt: „Steckt hier nicht etwas von der deutschen Vorliebe der Figurenkunst für Originale, Individualitäten, Eigenbrödler, Sonderlinge, Querköpfe, Willensmenschen und jegliche Art von Dürer- und Rembrandtmodellen?" (Abb. 4). Mir scheint, dass in diesen Zeilen Richard Hamanns Schreibweise widerhallt, wenn auch nicht wie im Fall

10 Georg Dehio, Besprechung von ‚Der Bamberger Dom', in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 132–133, S. 133; Max Dvořák, Besprechung von Adolph Goldschmidts ‚Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur' [1902], in: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1 (1904), S. 32–34, S. 33; Artur Weese, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, in: Die Denkmalpflege 7 (1905), S. 93–96, S. 94ff. Dvořáks oben erwähnte Würdigung findet nach zwei Jahren Widerhall bei seinem Lehrer Franz Wickhoff, der in einem Gutachten von Vöge und Weese als „den besten Kräften" in Deutschland spricht, freilich nicht ohne hervorzuheben, dass die Fähigkeiten des eigenen Schülers die ihren noch übertrifft. Siehe Friedrich Polleroß, Materialien zu tschechisch-österreichischen KunsthistorikerInnen im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien, in: Umění 57 (2019), S. 565–586, S. 571.

11 Weese 1914, wie Anm. 2, S. VII.

12 Weese 1905, wie Anm. 10, S. 95.

13 Richard Graul, Moderne Kunst. Der Naturalismus, in: Das Museum 1 (1896), S. 13–14, bes. S. 14, verweist noch auf die bis in die Skulptur des 13. Jahrhunderts zurückreichende Überlieferung naturalistischer Strömungen in der deutschen Kunst; er schreibt aber bereits gegen eine laut werdende Kritik daran an. Ein Beispiel unter vielen: Max Dessoir, Das Kunstgefühl der Gegenwart, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 80 (1896), S. 79–90 und S. 158–174, bes. S. 80 ff. Für damalige Anwendungen des Paradigmas auf die deutsche Gotik siehe Brückle 2022, wie Anm. 5, S. 53, S. 68, S. 70f. Artur Weese, Der schöne Mensch in Mittelalter und Renaissance, München und Leipzig 1900, 3f. und S. 5, hebt in Erläuterungen der Bamberger Skulpturen von Adam und Eva sowie des Bamberger Reiters noch die Bedeutung des Naturstudiums hervor; vgl. zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 102, S. 108, S. 130.

14 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 124, S. 69 und S. 72; vgl. auch Weese 1898, wie Anm. 9, S. 11.

15 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 188 und Anm. 120 auf S. 75. Das Folgende nach Weese 1914, wie Anm. 2, S. 198; vgl. Johann Wolfgang Goethe, Faust. Eine Tragödie [1808], in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bde., Hamburg 1948–1960, Bd. 3, S. 7–145, S. 44. Ein besonderer Witz ergibt sich aus dem Zusammenhang der Textstelle mit Fausts Vorsatz, das Neue Testament ins Deutsche zu übersetzen. Weese mag sich vorgestellt haben, sein Künstler habe die Aufgabe der Verarbeitung von Seheindrücken ähnlich aufgefasst.

der Anspielung auf Goethe in einer wörtlichen Übernahme.[16] Ob von ihm angeregt oder nicht, Weese ist hier offensichtlich um eine vorstellungsgestaltende Sprache bemüht. Und die jüngere Skulpturengruppe, von deren Ableitung aus Frankreich durch Dehio Weeses Buch von 1897 seinen Ausgang genommen hatte? In ihrer erneuten Behandlung kommt es zu ähnlichen Verschiebungen. Ursprünglich hieß es bei Weese, dass die gelungeneren Werke „importirt oder berühmten Vorbildern nachgearbeitet" worden seien. Jetzt heißt es: Die Bamberger Werke haben nicht „den Wert und die Form" von importierten, „nach berühmten Mustern" gefertigten Werken. Sie haben für Weese jetzt nur noch einen fremdartigen Bestandteil in ihrer Erscheinung. Und: „Ein Formtrieb von eigner Art hat sich im bewußten Gegensatz zum französischen Stil, der einfacher plastisch größer und im Sinne der Antike klassischer ist, lateinisch ist, unbehindert ausleben dürfen." Der Künstler selbst wird in einer Nebenbemerkung genau wie der Meister des Georgenchors umstandslos als Deutscher bezeichnet und mit einer Seele, die „kerndeutsch" sei, trotz der Übernahme französischer Formen ausgestattet.[17] Das Ergebnis ist in Weeses Augen ein halb französisch, halb deutsch geprägter Mischstil. Ähnliche Ansichten werden unter Abzug des Seelischen bis heute in der Forschung erörtert.

Im Vergleich der beiden Bücher springt außerdem die 1905 schon merkliche Verringerung der Bedeutung des Naturstudiums in der mittelalterlichen Kunst ins Auge. Einige Beispiele seien als Belege dafür angeführt, weil auch für das Folgende von Bedeutung. 1897 hatte Weese gesagt, dass eine „tägliche Beobachtung" des Spiels der Hände dem Bildhauer in seiner Gestaltung der Propheten und Apostel an den Chorschranken hilfreich gewesen sei. 1914 betont er in einem Zusatz, dass er die natürliche Körperlichkeit und Bewegtheit der Gestalten gerade nicht „aus naturalistischen Kunstprinzipien" herleiten wolle.[18] Was haben wir uns vor diesem Hintergrund unter Weeses in den Bamberger Propheten gefundenem „Wechselspiel von linearer Ornamentik und geisterfüllter Expression" vorzustellen? Weese hatte ähnlich schon 1897 behauptet, dass die Köpfe der Propheten „eine bewegliche Theilnahme an den Dingen der Aussenwelt" und „angespannte Erregung" bezeugen. Aber der damals seine Beschreibung einleitende Hinweis auf die angebliche „Naturwahrheit" ist getilgt; stattessen glaubt er jetzt die Propheten ausdrücklich von Geist erfüllt. Jetzt soll auch ein „linearer Orgiasmus" beim Meister des Georgenchors zu finden sein. An anderer Stelle dasselbe: 1897 wird nach der Herkunft der künstlerisch gestalteten Naturwahrheit gefragt, 1914 an einer im übrigen gleichlautenden Stelle nach „Eigenart und Selbstempfindung" als mit der strengen Typik gemischten Merkmalen des Kunstwerks.[19] Den Zusatz hat Weese gewiss mit Bedacht eingefügt. Lehrmeisterin der Künstler ist nicht eigentlich die Natur, sondern ein Wollen, eine Stimmung, ein innerer Drang. In der Behandlung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts dasselbe: 1897 hatte er gegen die Meinung, in der Gotik habe weltentrückte Gefühlsekstase geherrscht, grundsätzlich Widerspruch eingelegt, eher habe man sich eine heitere Beobachtung des weltlichen Treibens vorzustellen. Die Stelle bleibt 1914 stehen, aber vielleicht nur aus Unachtsamkeit, denn kurz darauf heißt es, dass „das Alltagstreiben des Menschen" für die Künstler ohne Bedeutung geblieben sei.[20] Schon 1897 hatte Weese das Eindringen der Gotik in Anerkennung der Überlegenheit französischer Kunst geschildert, hier kommt neu hinzu: „Der Geist der gewaltig aufstrebenden Gotik schuf sich ein Geschlecht, das ihm gleich war." Es ist nicht schwer, einen Widerhall von Goe-

Abb. 4: Steinrelief mit der Darstellung zweier Propheten an der nördlichen Chorschranke des Doms St. Peter in Bamberg, Tafel 7 der Bildermappe zu Artur Weese, *Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1914

16 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 184; zum Vergleich siehe Richard Hamann, Die Kapitelle im Magdeburger Dom, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 30 (1909), S. 56–80, z. B. S. 71 und S. 74. Die Grundlagen solcher auf die Wesensart des Volks zurückschließenden Auslegungen von Kunstwerken waren damals längst gelegt; vgl. z. B. Lübke 1863, wie Anm. 3, S. 362. Nur nebenbei sei darauf verwiesen, dass auch Erwin Panofsky – er gehört nicht zu den üblichen Verdächtigen, wo es in der Fachgeschichtsschreibung um völkerpsychologische und nationalpatriotische Gedankenfiguren geht – noch 1926 versichert, der Meister der Bamberger Heimsuchung sei ein Vertreter „edelsten Deutschtums", weil „glühend und streng" in seiner Kunst. Vgl. Panofskys Besprechung von Hans Jantzens Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts im Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926) S. 54–62, S. 55. Das Französische ist für Panofsky nicht anders als 1914 für Weese an einem Hang zum Normativen erkennbar.

17 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 79, sowie Weese 1914, wie Anm. 2, S. 209, S. 233 und S. 290. Vgl. auch Weese 1914, wie Anm. 2, S. 321, wo eine die Herkunft des jüngeren Meisters betreffende Formulierung von Weese 1897, wie Anm. 2, S. 123 in ihr Gegenteil verkehrt wird. Vgl. auch Weese 1914, wie Anm. 2, S. 281, wo wie einst bei Schmarsow 1892, wie Anm. 5, S. 53, Dehios Hinweis auf Wolfram von Eschenbachs in der Aufnahme von französischen Anregungen bewahrte Eigenständigkeit wiederholt wird.

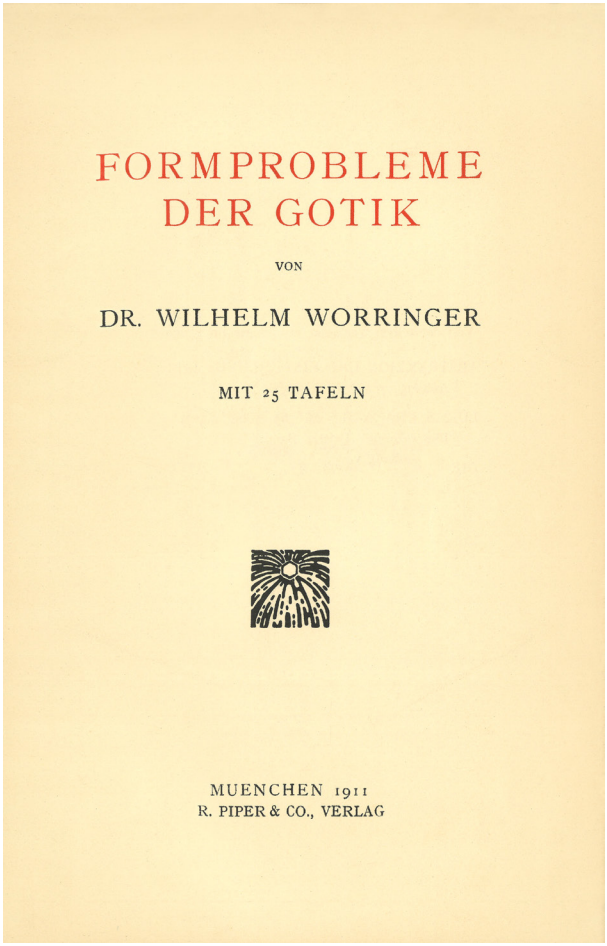
18 Vgl. Weese 1914, wie Anm. 2, S. 68, sowie die anderslautende Passage in Weese 1897, wie Anm. 2, S. 29. Ähnlich Weese 1914, wie Anm. 2, S. 74, wo an die Stelle der Natur ein selbstgeschaffenes „Ideal" des Künstlers tritt.

19 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 33 und S. 17, und Weese 1914, wie Anm. 2, S. 331 (linearer Orgiasmus) sowie S. 76f. und S. 43.

20 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 222 und S. 224; vgl. zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 87, damals im Einklang mit Hinweisen auf einen mittelalterlichen Naturalismus in Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik, Straßburg 1894, S. 19, S. 51, S. 62, S. 68, S. 138, S. 155, S. 291, S. 309, S. 321.

thes Gedicht *Prometheus* aus diesem Satz herauszuhören. Sturm und Drang also auch im Mittelalter, wenn man es mit Weese hält. 1897 war vom Sinn für das Wesen der Form und für die Beobachtung der Natur als zweier die gotische Kunst bestimmenden Fähigkeiten der Künstler die Rede gewesen. 1914 fügt Weese in einer Umwandlung des Gedankens hinzu, dass diese beiden Fähigkeiten nicht anders als Verstand und Gefühl, Sittengesetz und Sinnlichkeit, Überlieferung und Gestaltungstrieb im Widerspruch zueinander stehen.[21] Offensichtlich hat nur dieser letztere Gegensatz unzweifelhaft etwas mit der bildenden Kunst zu tun. Umso deutlicher macht der Zusatz, dass Weese seine hergebrachten Ansichten mit einer psychologisierenden, das Seelenleben des Menschen berücksichtigenden, die Kunst als Ergebnis von Trieben deutenden Auffassung in Einklang bringen will.

Wir kommen damit zur Frage danach, welche grundsätzliche Veränderung in Weeses Betrachtungsweise die einzelnen veränderten Urteile hervorgebracht haben könnten. Schon im Aufsatz von 1905 deutete sich an, dass die Möglichkeit einer Einfühlung in Geist und Charakter des Kunstwerks Weese eine neue Zugangsmöglichkeit verschafft hat. Nur eine „Mischung geschichtlicher Kritik und enthusiastischer Liebe“ wollte er als Schlüssel zur Erkenntnis der Eigenart eines Kunstwerks anerkennen. Damals sprach er auch von der deutschen Seele, freilich nur ganz knapp und in Betonung von gestalterischen Neigungen, die in der „äußerlich-höfischen-kirchlichen“ Welt Frankreichs nicht hätten zum Zuge kommen können.[22] Die bei Weese bald durchdringende Vorliebe für die Völkerpsychologie macht sich schon bemerkbar. In alledem ist er noch halb von dem damals einflussreichen Geschichtswissenschaftler Karl Lamprecht angeregt. Schon 1897 hatte Lamprechts *Deutsche Geschichte*, die das „Wollen“ und „Gefühl“ im Kultur- und Seelenleben einer Zeit nachzuzeichnen beanspruchte, hinter Weeses Schilderung der Zusammenhänge von bildender Kunst und gesellschaftlichem Leben gestanden. Und noch 1905 könnte Weese den Anstoß zu seiner Bemerkung über die Rolle von Gefühlen für sein wissenschaftliches Urteil aus einer unlängst erschienenen Schrift Lamprechts bezogen haben. Darin heißt es, Geschichtsschreibung sei selbst als eine Art Kunst zu betrachten und habe „aus einer gewissen Willkür der eigenen Empfindung“ heraus zu erfolgen.[23] 1905 liegt aber noch eine weitere Ursache für eine gedankliche Neuausrichtung nahe. Damals stand Weese in Austausch mit einem Schüler aus München: Wilhelm Worringer. Weese begutachtete 1906 dessen Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* in Bern, wo auch *Formprobleme der Gotik* als Worringers zweite Qualifikationsschrift entstehen sollte (Abb. 5). Hier wie dort geht es um Gedanken, die auch Weese mehr und mehr beschäftigen, wenn auch nie so deutlich wie bei Worringer von der Suche nach grundsätzlichen Aufschlüssen über kulturtheoretische Fragen beherrscht. Worringers bald umstrittene Annahmen sind gut bekannt. Es geht ihm zunächst um die Ergänzung der Einfühlungsästhetik um eine Kategorie, die Unterschiede im psychischen Haushalt von Völkern und Epochen deutlich zu machen erlaubt. Einfühlung in die Natur stellt demnach nur eine Möglichkeit des Weltverhältnisses dar. Die andere, gegenteilige Möglichkeit ist gegeben mit der Abstraktion als einer von Verwirrung und Angst getriebenen Anschauung der Welt. Im einen Fall kommt es zur harmonischen Einigkeit mit der Natur, im anderen zur strengen Trennung von Materie und Geist. Soweit in eigentlich ungebührlicher Kürze die Ideen von 1906, denen 1911 in *Formprobleme der Gotik* eine Neubestimmung von mittelalterlichen Kunstbestrebungen unter fast vollständiger Vernachlässigung aller kulturgeschichtlichen Zusammenhänge folgt. Jetzt geht es um die in der künstlerischen Gestaltung wirksamen geistigen „Energien“ in einem Gang durch die Zeiten, der nicht das Können, sondern das Wollen der Künstler zum Gegenstand hat und in dem das Gotische, von der Romanik nicht streng unterschieden, als „erhabene Hysterie“ mit dem Nordischen, dem Abstraktionsdrang, der Vergeistigung gleichgesetzt wird.[24] Weeses 1914 in den Vordergrund tretende Aufmerksamkeit


FORMPROBLEME
DER GOTIK

VON

DR. WILHELM WORRINGER

MIT 25 TAFELN

MUENCHEN 1911
R. PIPER & CO., VERLAG

Abb. 5: Vordere Umschlagseite von Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911

21 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 84, und Weese 1914, wie Anm. 2, S. 217; dort heißt es nun, dass im 13. Jahrhundert widerstreitende Kräfte um den Besitz der künstlerischen Phantasie gerungen hätten.
22 Weese 1905, wie Anm. 10, S. 94 und S. 95.
23 Weese 1905, wie Anm. 10, S. 94, und Karl Lamprecht, Über den Begriff der Geschichte und über historische und psychologische Gesetze, in: Annalen der Naturphilosophie 2 (1903), S. 255–278, S. 273. 1902–1903 las Weese in München vierstündig über ‚Die Kunst im Zusammenhange mit der Kulturgeschichte Europas seit Beginn der christlichen Zeitrechnung‘, vgl. Hedwig Pringsheim, Tagebücher 1898–1904, hrsg. v. Cristina Herbst, Göttingen 2014, S. 887f. Im Zuge der Abfassung seiner Habilitationsschrift hatte er versucht, mit Lamprecht in persönlichen Austausch zu kommen; ein Brief von Weese an ihn hat sich ebenso erhalten wie mehrere Schreiben an Vöge und andere Fachkollegen. Hier fehlt der Platz für einen Abdruck dieser eigentlich aufschlussreichen Quellen; sie erscheinen gesondert in Wolfgang Brückle, Artur Weese und die frühe fachwissenschaftliche Erforschung der Bamberger Domskulpturen. Zwist unter Kunstgelehrten 1897–1914, in: Historischer Verein Bamberg Bericht 159 (2023), lassen sich aber als Ergänzung des vorliegenden Beitrags betrachten.
24 Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 46f. und S. 50. Den theoretischen Zusammenhang behandelt Wolfgang Kemp, Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2002, S. 9–21, S. 14f. und passim.

für „die seelische Anlage überhaupt“ steht mit diesen Anstößen in Verbindung. Noch immer erwähnt er Lamprecht, nun aber schon fast wie ein in ältere Schichten hinabgesunkenes Fossil. Denn mit dessen Ansatz haben die neu hinzugekommenen Stellen nicht mehr viel gemeinsam. Ein Absatz über die gesellschaftlichen Zustände im 13. Jahrhundert entfällt jetzt.[25] Damit entfällt der zuvor wenigstens im Ansatz gemachte Versuch, Kunst und Kulturgeschichte greifbar aufeinander zu beziehen. Auch Worringer hat übrigens Lamprecht ebenso während der Niederschrift von *Abstraktion und Einfühlung* wie von *Formprobleme der Gotik* herangezogen.[26] Aber er hat aus dessen Schriften keine für seinen Standpunkt ausschlaggebenden Gedanken entnommen. Vorstellbar ist am ehesten, dass seine Lamprecht-Lektüre noch auf Weeses Lehre zurückgeht und dass wie er selbst, so auch sein Lehrer in der Folge Abstand zu dessen Blick auf die Kulturgeschichte suchte.

In *Formprobleme der Gotik* wird ein spannungsfrei genießendes Verhältnis der Menschen zur Außenwelt mit der Haltung der klassischen Antike verbunden und damit als Gegensatz zur mittelalterlichen Kunst ins Spiel gebracht.[27] Diese Auffassung, vielleicht zum Teil Ergebnis eines Austauschs zwischen beiden Gelehrten, könnten Weese dazu verleitet haben, im Buch von 1914 einen Großteil seiner alten Verweise auf ein künstlerisches Streben nach Naturwahrheit im Mittelalter zu unterdrücken. Noch offensichtlichere Gemeinsamkeiten kommen hinzu. Weese sieht in einem Versuch, die Bedeutung von Fremdeinflüssen auf die künstlerische Gestaltung zurückzudrängen, die mittelalterlichen Bildhauer in ihrer Anlehnung an ältere Vorbilder „vom Geist, der sie beseelt, erfaßt, um ihn dem eignen Gefühl dienstbar zu machen“. Hier haben wir eine Übertragung der Einfühlungsästhetik auf die Kunstbetrachtung der von ihnen erforschten Künstler selbst. Eine solche Annahme ist natürlich sogar folgerichtig. Aber die Textstelle ist damit noch nicht ausgeschöpft. Weese sieht einen Gegensatz der mittelalterlichen Kunst zu einer die antike Kunst angeblich beherrschenden Gelassenheit und selbstbeherrschten Harmonie; er sieht die mittelalterlichen Künstler einem „Sturm der Dissonanzen“ in Kunstwerken Ausdruck geben, als einer Wiedergabe innerer Erschütterung. Kaum zufällig bedient sich Weese hier eines Begriffs, der in Worringers *Formprobleme der Gotik* an vielen Stellen eine wichtige Rolle spielt.[28] Auch die Sprache beider Gelehrter ist verwandt. Gelegentlich kommt es bei Weese zu abenteuerlich vom Expressionismus – oder auch anderen Gedanken – angeregten Schilderungen einer die künstlerische Gestaltung bestimmenden Gefühlsmacht: „Gewaltsam, stoßweise und konvulsivisch bricht es gelegentlich durch, gleichsam in einen allzuengen Raum gepreßt, ein Eindruck, der noch durch die enge Kastenform des Gehäuses verstärkt wird, in dem diese übervollen Gefühlsmenschen eingeschlossen sind, wie etwa bei den Apostelreliefs des älteren Toulousaner Meisters.“[29] Haben wir es hier mit einer bewusst erotisierenden Metaphorik zu tun? Worringer hatte „das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineaments“ hervorgehoben, für dessen Ausgestaltung das „unter einem starken Druck stehende Innenleben der nordischen Menschheit“ in Anspruch genommen und im selben Zusammenhang von einer „Bewegtheit unsinnlicher geistiger Art“ gesprochen. Ganz so unsinnlich geht es bei Weese nicht zu, scheint mir, und auch Worringer selbst begibt sich zumindest aufs Glatteis, indem er der gotischen Kathedrale eine „brünstige“ Erhabenheit zuschreibt.[30] Wie auch immer – offensichtlich ist die grundsätzliche Übereinstimmung beider Kollegen in der Betonung des seelischen Drucks, der auf den Urhebern der Kunstwerke gelastet haben, und des Zwangs, den dieser Druck auf deren Kunstschaffen ausgeübt haben soll. Hier folgt Weese offensichtlich den Anregungen seines Schülers. Künstlerische Eigenart ist jetzt einem „allesdurchdringenden Gefühl“ geschuldet.[31] Nur beschreitet Weese halb eigene Wege, indem er von einer Prägung menschlicher Gestimmtheit durch die Geschichte auf einen besonderen Menschenschlag im Vorstadium der Gotik und auf die Leistungen einzelner Künstlerpersönlichkeiten schließt.

Im Vorwort von *Die Bamberger Domskulpturen* gibt Weese ausführlich Auskunft über seine Beweggründe für die nach langem Zögern erfolgte Wiederaufnahme des Stoffs. Über viele Jahre hinweg hatte ihn mehr die jüngere, insbesondere die Schweizer Kunstgeschichte beschäftigt gehalten, im Einzelfall schon unter

25 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 213f., und zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 82ff. Siehe z. B. Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte. Dritter Band, Berlin 1893, S. 183ff., bes. S. 193 für eine Aufnahme des höfischen und ritterlichen Ideals in Süddeutschland; Weese 1897, wie Anm. 2, klingt bes. auf S. 83 sehr ähnlich; vgl. auch ebd. S. 130. Allgemeine Hinweise gibt Luise Schorn-Schütte, Karl Lamprechts Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik, Göttingen 1984, S. 119ff. Ein kurzer Hinweis auf Lamprecht findet sich schon in Vöge 1894, wie Anm. 20, S. XI, anders als drei Jahre später bei Weese jedoch ohne besondere Auswirkungen auf die Anlage der Untersuchung.

26 Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung [1907], München 1908, erwähnt Lamprecht nur auf S. 105 im Zusammenhang mit einem Einwand; immerhin taucht aber ebd. auf S. 103 und S. 136 der Begriff ‚Habitus‘ auf. Zuvor bedient sich seiner Karl Lamprecht, Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik, in: Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 7 (1896/1897), S. 75–150, S. 112; später findet derselbe Begriff Anwendung bei Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, Latrobe 1951, S. 21 und S. 36. Worringer 1911, wie Anm. 24, bezieht sich mehrfach ausdrücklich auf Lamprecht. Hinweise auf einige zwischen Worringers und Lamprechts Ansichten bestehenden grundsätzlichen Unterschiede bringt Alfred Doren, Karl Lamprechts Geschichtstheorie und die Kunstgeschichte, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1916), S. 353–389, S. 385f. Siehe außerdem Hardy Happle, Historiographie und Geschichtsbegriff. Karl Lamprecht und Wilhelm Worringers frühe Schriften, in: Hundert Jahre ‚Abstraktion und Einfühlung‘. Konstellationen um Wilhelm Worringer, hrsg. v. Norberto Gramaccini und Johannes Rößler, München 2022, S. 65–78, S. 66. Vgl. auch Kathryn Brush, The Cultural Historian Karl Lamprecht. Practitioner and Progenitor of Art History, in: Central European History 26 (1993), S. 139–164, bes. S. 163 mit Anm. 83, sowie Christian Drobe, Wilhelm Vöge und Karl Lamprecht. Neue Stilkritik oder Kulturgeschichtsschreibung?, in: Kontinente der Kunstgeschichte. Der Kunsthistoriker Wilhelm Vöge (1868–1952), hrsg. v. Leonhard Helten u. a., Halle 2019, S. 51–64, S. 59.

27 Worringer 1911, wie Anm. 24, S. 22f. Für eine Vorbereitung dieses Gedankens siehe bereits ders. 1908, wie Anm. 26, S. 127 und S. 154. Vgl. auch Siegfried Lang, Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. v. Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2002, S. 81–117, S. 98.

28 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 51, und Worringer 1911, wie Anm. 24, S. 51, wo von inneren Dissonanzen als Anlass für den Gestaltungstrieb des nordischen Menschen die Rede ist. Bemerkungen über Worringers nicht ganz eindeutiges Verhältnis zur Einfühlungsästhetik bringt Frank Büttner, Das Paradigma ‚Einfühlung‘ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980, hrsg. v. Christian Drude und Hubertus Kohle, München und Berlin 2003, S. 82–93, S. 87ff.

29 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 51f.

30 Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 34f.

31 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 123.

Berufung auf Anregungen von Hamann und Worringer.[32] Weese glaubt jetzt die Zeit für eine neue Untersuchung gekommen. Aber auch für eine Abrechnung. Noch nach all den Jahren, die seit der Debatte um das ältere Buch vergangen sind, zeigt er sich tief getroffen von dessen Aufnahme durch die Fachwelt: „Im wesentlichen war es Berliner Kritik, kaltsinnig und apodiktisch, stark durch strammen Korpsgeist und den leicht zugänglichen Staatsbesitz an Lernstoff, Vergleichsmaterial und Forschungsobjekten, daher mit patronisierenden Allüren herablassend und geringschätzig, aber doch nicht von einheitlicher Schulung und nicht selten an dünnen Fäden bastelnd, zerklitternd, unorganisch, blendend wie der Schein einer frischgefüllten Taschenlampe, aber nur auf dem Punkte, auf den sie gerichtet ist.“[33] Der Berliner Korpsgeist – damit sind natürlich Vöge und Goldschmidt gemeint. 1905 hatte Weese sich in knappen Worten unzufrieden mit der bestehenden Forschung über Bamberg gezeigt. Nun ist er zu einem Standpunkt gelangt, von dem aus er neu auf den Stoff blicken zu können glaubt. Erstaunlicherweise fällt aber 1914 Worringers Name weder im Vorwort noch sonst irgendwo. Worringer hatte in einem dem Erstdruck von *Abstraktion und Einfühlung* angefügten Lebenslauf eigens erwähnt, dass die Wegberufung seines verehrten Lehrers Weese der Grund für seinen eigenen Gang von München nach Bern gewesen sei. Weese legt seinerseits in Briefen Zeugnis von einer Hochschätzung des jüngeren Kollegen ab.[34] Es ist anzunehmen, dass in den Jahren, während derer die beiden in Bern unterrichteten, reger Austausch stattfand. Worringers fast gesucht wirkende Betonung geistiger Eigenständigkeit macht es leider schwierig, seinen Weg durchs Studium zurückzuverfolgen. Immerhin könnte man versucht sein, bei Weese schon 1897 einen Vorschein der bei Worringer zuerst deutlich hervortretenden Beschäftigung mit dem im gestalterischen Ausdruck zutage tretenden Seelenleben zu finden: Bei den romanischen Künstlern sei, so heißt es schon damals, der „leidenschaftliche Affekt“ eigentlicher Darstellungsgegenstand gewesen und zur Ekstase gesteigert worden, ohne dass die Künstler Herrschaft über den Ausdruck besessen hätten.[35] Mit etwas Phantasie ließe sich aus dieser Behauptung der in *Formprobleme der Gotik* niedergelegte Gedankengang entwickeln. Mindestens fand Worringer bei Weese den Boden für seine Gedanken wenigstens im Ansatz bereits bestellt. Warum also lässt Weese Worringer in seinem Buch von 1914 ebenso unerwähnt wie jener zuvor ihn? Die Schriften seines Schülers anzuführen kann Weese überflüssig erschienen sein; er geht anders als in seiner Habilitationsschrift jetzt insgesamt kaum weniger sparsam mit Nachweisen um als Worringer selbst, und Worringer äußert sich weder in *Abstraktion und Einfühlung* noch in *Formprobleme der Gotik* über die Bamberger Skulpturen, obschon in letzterem Werk immerhin eine Bildtafel das Fürstenportal zeigt. Aber es mag noch einen anderen Grund für Weeses Zurückhaltung geben: Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler hatte sich in der Zeit vor der Drucklegung der Neuausgabe des Bamberg-Buchs sehr verschlechtert, wohl unter anderem oder sogar hauptsächlich wegen beider einander verschwiegenem Versuch, im Jahr 1912 denselben Zürcher Lehrstuhl für Kunstgeschichte zu ergattern. Und Weese muss ein sehr empfindlicher Mensch gewesen sein; er selbst bekennt sich dazu in seinen späten Jahren.[36] Einige 1897 noch vorhandene anerkennende Hinweise auf Vöges Forschungsleistungen hat er 1914 gestrichen; vielleicht wurde Worringer demselben Zensurverfahren ausgesetzt.

Weeses *Bamberger Domskulpturen* von 1914 wird mehrfach in Besprechungen gewürdigt, allerdings bereits mit teilweise mehrjähriger Verzögerung. Zuerst meldet sich Kurt Freyer zu Wort. Er hebt besonders den Unterschied zwischen Weeses persönlicher Herangehensweise und einer, wie er wahrzunehmen glaubt, um sich greifenden Dutzendware kunstwissenschaftlicher Bücher hervor. In der Sache stimmt er Weese im Großen und Ganzen zu. Trotzdem äußert er Kritik: Er meint, dass Weese mit der Überarbeitung der ursprünglichen Ergebnisse nicht weit genug auf dem Weg einer Erneuerung des Fachs vordringe, weil sein Urteil immer noch zu sehr von den Werten Naturwahrheit und Klassizismus geprägt sei, anderslautenden Vorsätzen zum Trotz. Das Buch befriedige deshalb nicht ganz angesichts der die jüngeren Fachvertreter immer mehr beschäftigenden Notwendigkeit, von einer bloßen Stilerkenntnis zur Einsicht in den Zusammenhang eines Stils mit dem Ausdruck „von innerem Sein“ im Kunstwerk zu kommen. Freyer hatte vier Jahre zuvor Worringers *Formprobleme der Gotik* mit großem Wohlwollen aufgenommen; man darf also annehmen, dass dessen Beispiel rückhaltloser zu folgen Weese mehr Kredit bei Freyer verschafft haben würde. Überraschen würde das nicht. Um 1914 machte auch Dehio gewiss nicht ohne Leseeindrücke aus Worringer „Dissonanzen“ im Erscheinungsbild der Skulpturen des Bamberger Georgenchors aus – ein deutlicher Hinweis darauf, wie sehr dessen Betrachtungsweise die Kollegen zu

32 Vier Jahre nach dem Stellenantritt in Bern hielt Weese einen vor allem Ferdinand Hodler behandelnden Vortrag über Impressionismus, in dem er sich – wobei er geradezu Schwindelgefühle gehabt haben will – ausdrücklich zwischen Hamann und Worringer verortete; vgl. Artur Weese, Ausgewählte Briefe 1905–1914, Bern 1934, Brief Nr. 4 vom 8. Jan. 1909, n. p. [S. 16]. Zur Verfügung stand Weese damals neben *Abstraktion und Einfühlung* auch Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907, der sich auf S. 6 unter Vorbehalt auf Lamprecht beruft. Die Bibliographie der Veröffentlichungen von Artur Weese, hrsg. v. Maria Weese, Zürich 1944, zeugt von der sich bereits in seinen frühesten Schriften abzeichnenden Neigung zur Beschäftigung mit zeitgenössischen Erscheinungen in Kunst und Kunstgewerbe. Siehe außerdem Hans Christoph von Tavel, Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Bern von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940, hrsg. v. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1976, S. 33–58, S. 50.

33 Weese 1914, wie Anm. 2, S. VII, S. VIII (obiges Zitat) und S. IX. Das weiter unten folgende Zitat steht auf S. VII.

34 Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Neuwied 1907, S. 119, und Weese 1934, wie Anm. 32, Briefe Nr. 3 und Nr. 4 von 1908, n. p. [S. 15ff.].

35 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 62. Eine Stelle bei Worringer 1911, wie Anm. 24, S. 45 erinnert an die bei Weese 1897, wie Anm. 2, S. 27ff., gegebene Schilderung der Chorschrankenreliefs. Über Worringers Studium und sein geistiges Umfeld in der Münchner Zeit handelt Helga Grebing, Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn. Wilhelm und Marta Worringer (1881–1965), Berlin 2004, S. 23ff. Dass Weese zu den Vermittlern wichtiger Eindrücke gezählt haben könnte, wird dort nicht erwogen.

36 Weese 1934, wie Anm. 32, Brief Nr. 28 vom 10. Aug. 1928, n. p. [S. 44f.], spricht in einem Brief an Ruth Schaertlin von seinem „Zug zur Eigenbrötlerei und grosser Empfindlichkeit“. Für die wegen des Zürcher Lehrstuhls entstandenen Misshelligkeiten vgl. Worringers briefliche Mitteilungen an Samuel Singer vom 1. Aug. 1912, vom 27. Nov. 1913 sowie vom 29. Jan. und 28. Febr. 1914, alle Bern, Burgerbibliothek, Mss. h. h. XXIX 90.20. Siehe auch Grebing 2004, wie Anm. 35, S. 31. In einem an Karl Praechter gerichteten Brief vom 22. Juli 1914 spricht Singer von einem Zerwürfnis zwischen ihm selbst und seinem Berner Kollegen Weese wegen dessen gehässigem Verhalten gegenüber Worringer, der sich deshalb nach Bonn umhabilitieren lasse. Vgl. die Archivalie Yi 21 I S 7 (44) der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle, Saale.

beschäftigen begonnen hatte.[37] Allerdings ist von Worringer bei Freyer nicht ausdrücklich die Rede, und möglicherweise hat er auch gar nicht nur dessen Ansatz gemeint. Grundsätzlich in dieselbe Richtung geht eine andere Würdigung von Weeses Buch, nur dass deren Verfasser Eugen Lüthgen die Aufgabe als von Weese gut gelöst betrachtet. Lüthgen bezeichnet die von Weese vertretene Verwandtschaft der älteren Bamberger Werkstatt mit französischen Strömungen als mittlerweile zum Allgemeingut der Forschung gewordene Einsicht. Gelegentlich der Erörterung von Weeses die jüngere Werkstatt betreffenden Ergebnissen wird jener der vielleicht beste Kenner der französischen Skulptur des Mittelalters genannt.[38] Der beste Kenner! Und Vöge taucht bei Lüthgen namentlich gar nicht auf. Das liegt wohl daran, dass Lüthgen die „geistige und gefühlsmäßige Verankerung des mittelalterlichen Künstlers" erfasst zu haben als Weeses Hauptleistung ansieht, gegründet in dessen Fähigkeit, ein eigenes „seelisches Erlebnis" mit der wissenschaftlichen Untersuchung des Stoffs zu verbinden. Hervorgehoben werden also die Einfühlung auf Seiten des Fachmanns und dessen Ausrichtung auf allgemeinste Fragen der Einschätzung von Formensprache und Kunstepochen. Lüthgen sieht in Weeses Buch auch ein Heilmittel gegen „die gespreizte, ästhetisierende, pseudophilosophische Begriffsverwirrung" in der jüngeren Forschung. Damit sind wohl kaum Goldschmidt und Vöge gemeint; eher wird man eine Anspielung auf Worringer zu vermuten haben. Trotzdem zeugt seine Besprechung von derselben Wahrnehmung einer großen Umorientierung des Fachs, im Zuge derer die psychologische Ästhetik und die Geistesgeschichtsschreibung den Ton anzugeben begonnen hatten. An deren Maßgaben wurde Weese gemessen, und an ihnen hatte er sich – wenn auch nicht in aller Augen mit demselben Erfolg – ausgerichtet, als er sein Buch über die Bamberger Domskulpturen überarbeitete. Dass Weeses zwei Bücher fast ganz aus dem Gesichtskreis seines Fachs verschwunden sind, kann mit Vöges Kritik an deren erstem zu tun haben. Es ist aber vor allem – im Verein mit der Schwierigkeit, sie auf Anhieb voneinander zu unterscheiden – darauf zurückzuführen, dass der Verfasser die Bedeutung seiner ersten Ergebnisse zu vergrößern hoffte, indem er ihnen mit seiner Anlehnung an eine nur für kurze Zeit ganz ernst genommenen kunstwissenschaftliche Richtung einen neuen Rahmen gab. Er hat sie dadurch aus heutiger Sicht verrätselt oder jedenfalls ihre Genießbarkeit erschwert.

Mit seinem weit über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinausweisenden Datierungsvorschlag für die Skulpturen der jüngeren Werkstatt lag Weese hoffnungslos daneben, vor allem weil die Bamberger Bauforschung damals noch keine nutzbaren Ergebnisse vorzuweisen hatte und auch in Reims vieles unklar war. Vöge hat die dortigen Werke mit größerer Sorgfalt einer Folge von Entwicklungsschritten zugeordnet. Dass auch er sich zu einer heute unhaltbar erscheinenden späten Ansetzung verleiten ließ, spricht nicht gegen Robert Suckales besondere Anerkennung seiner Bamberg betreffenden Forschungsleistung.[39] In mancher Hinsicht könnte aber auch Weese beanspruchen, bleibende Grundlagen gelegt oder später wieder hervorgetretene Ansichten vorbereitet zu haben. Das gilt etwa für die oben schon kurz erwähnte Deutung des Bamberger Reiters, den Weese unter Zurückweisung von anderslautenden Ansichten als Stefan von Ungarn ansah – in Kenntnis derselben Quellen und mit denselben guten Gründen, die 2006 Achim Hubel noch einmal herangezogen hat. Es gilt auch für die Zuweisung der Chorschrankenreliefs an nur einen Hauptmeister, wie sie auch von Hubel nachdrücklich vertreten wird, nachdem Suckale eine andere Meinung geäußert hatte. Hubel gründet seine Überlegungen sogar auf ganz ähnliche Annahmen über die Wandlungsfähigkeit dieses Meisters, der, wie es bei Weese noch hieß, Typik und Individualisierung in den einzelnen Werken miteinander verbunden habe. Bei Hubel wird daraus ein Ringen um immer neue Umsetzungen derselben Aufgabe durch immer denselben Bildhauer, der die einzelnen Werke unterschiedlich und doch in vielem einander ähnlich gezeigt habe. Weese sieht allerdings das Individuelle hauptsächlich in der Behandlung der Köpfe, Hubel wie einst auch Franck-Oberaspach gerade dort am wenigsten in einer dennoch an Weese erinnernden Betonung des „ekstatisch" wirkenden Ausdrucks der Prophetenreliefs. Wichtiger: Wie Weese sucht Hubel nach Anregungen für die ältere Werkstatt in Burgund, wenn auch verbunden mit der nicht sehr überzeugenden Annahme der Übermittlung durch ein Musterbuch. Manfred Schuller und Hubel wenden sich mit guten Gründen gegen die zum Teil etwas abenteuerlichen Annahmen über eine Reise von Bildhauern, die nach Beginn der Arbeiten aus Bamberg nach Frankreich geschickt worden seien, um dort neue Eindrücke aufzunehmen, und eine einzige Werkstatt trotz plötzlicher stilistischer Neuerungen anzunehmen ermöglichen würden. Die Wanderung von der älteren Werkstatt zugehörigen Bamberger Bildhauern nach Frankreich kennen wir einerseits schon von Weese, ohne Verweis auf ihn und unter Verlagerung auf die Zeit nach Entstehung der Chorschranken hatte Suckale diese Überlegung wiederbelebt. Hubel verwirft sie zwar, kommt aber zu einer an Weese erinnernden Schilderung von zwei Werkstätten, deren jüngere von der älteren nicht nur Anregungen übernommen, sondern sich am noch unvollendeten Fürstenportal, also dem Ort der Auftragsübernahme, zunächst dem Stil der älteren Werkstatt sogar absichtlich angepasst haben könnte, um einen fließenden Wechsel in der Formensprache herbeizuführen. Hinzu kommen Weeses Vorschlag für eine Identifizierung der Stifter im Bogenfeld der Gnadenpforte, bei Hubel nochmals fast gleichlautend in den Raum gestellt, und seine Schilderung der Ikonographie des am Fürstenportal dargestellten Weltgerichts, das er bereits als auf französischen Anregungen fußend ansieht und doch als unterscheidbar von allem, was in Frankreich zu finden sei. Außerdem wird bei Hubel wieder ein bei Weese, auf den er aber nicht verweist, aus der Familiengeschichte der Andechs-Meranier abgeleiteter Vorschlag für die Datierung der älteren Arbeiten aufgenommen: Schon Weese hatte das Bogenfeld der Gnadenpforte um 1200–1203 angesetzt; Hubel nennt 1200–1204. Weese hatte für die Reliefs im Chor die Zeit nach 1211 vorgeschlagen; Hubel geht von 1210–1220 aus. Weese glaubte sich die jüngere Werkstatt als

37 Kurt Freyer, Besprechung von Artur Weeses ‚Die Bamberger Domskulpturen', in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 8 (1915), S. 177–179, S. 179; Freyer beklagt nebenbei die das Buch von 1914 durchziehende Polemik und gewisse Widersprüche in Weeses Erörterung. Für den obigen Zusammenhang siehe auch Kurt Freyer, Besprechung von Wilhelm Worringers ‚Formprobleme der Gotik', in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911), S. 561–562, und Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 6 Bde., Berlin und Leipzig 1919–1926, Bd. 1, S. 328; das Buch war ausweislich des Vorworts schon 1914 fast druckfertig

38 Siehe Eugen Lüthgen, Besprechung von Artur Weeses ‚Die Bamberger Domskulpturen', in: Repertorium für Kunstwissenschaft 41 (1919), S. 73–75, S. 73 und S. 74. Lüthgen wurde in München promoviert, hat aber dort nicht mehr bei Weese studiert. Als bester Kenner zumindest der Bamberger Skulptur war Weese kurz zuvor auch an anderem Ort, allerdings nicht von einem Fachkollegen im engeren Sinn bezeichnet worden; vgl. Adam Senger, Literarisches über die kirchliche Kunst in Bamberg, in: Die christliche Kunst 15 (1918/1919), S. 57–60, mit einer Besprechung von Weeses jüngeren Buch über Bamberg auf S. 58f.

39 Vöge 1901, wie Anm. 9 [Teil 2], passim und bes. S. 220 sowie S. 228 mit einer Datierung auf nach 1260, sowie Robert Suckale, Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 38 (1987), S. 27–82, bes. S. 27 und Anm. 3 auf S. 72.

Arbeitsgemeinschaft mit mehreren fähigen Mitarbeitern vorstellen zu sollen, denselben Unterschied zu dem allein verantwortlichen Meister der älteren Werkstatt streichen auch Hubel und Suckale wieder heraus.[40] Goldschmidt und Vöge haben nur von einem jüngeren Hauptmeister gesprochen.

Was haben wir am Ende vom Ausflug in ein fast ganz vergessenes kleines Kapitel deutscher Kunstgeschichtsschreibung? Eine ausgiebige Neuauswertung von Weeses Arbeiten über den Skulpturenschmuck des Bamberger Doms lohnt sich am Ende wohl nicht, jedenfalls nicht im Interesse von Einsichten über diese Skulpturen selbst. Fachgeschichtlich ist der Fall aber sehr aufschlussreich. Er zeugt davon, wie sehr in der Erforschung des Mittelalters um 1900 um die Verwertung von Einzelergebnissen für die Erschließung größerer kultureller und kulturtheoretischer Zusammenhänge gerungen wurde. Wir haben es damals schon fast mit einem Schulstreit zu tun. Noch mit einigen Jahren Abstand wird ein eigentlich gar nicht mit dem Bamberger Fall beschäftigter Kollege gegen Weeses Kritik an Vöge Stellung beziehen, gewiss nicht zufällig in einer seinem eigenen Lehrer Goldschmidt gewidmeten Festschrift.[41] Weese selbst begriff sich aber nicht als Vertreter einer bestimmten Schule. Er bleibt bei einigen strittigen Ansichten und kann im Vorwort des Buchs 1914 doch sagen, er sei ein anderer geworden. Auch seine in Bern vermehrte Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst, die den Naturalismus immer deutlicher hinter sich ließ, kann dabei eine Rolle gespielt haben.[42] Unser heute geschärfter Sinn für die Instabilität von Identitäten, unsere Kenntnis von Erscheinungen der Intertextualität und überhaupt das Vertrauen, das in diskursanalytische Ansätze mehr als in bloße Ineinssetzung von Namen und Standpunkten gesetzt wird, lassen uns Weeses Selbstbeschreibung noch ernster nehmen, als er selbst vorausgesehen haben kann. Wir haben aus der Hand derselben Fachperson zwei Versuche der Selbstbehauptung in einer wissenschaftlichen Debatte, die im Hinblick auf Denkmälerkenntnis, Methodologie und Rhetorik damals große Verschiebungen in kurzer Zeit erfuhr und die von einer unübersichtlich werdenden Vielzahl von Schlagworten und Gedankenfiguren befeuert wurde. Zum Schluss sei deshalb auf eine bezeichnende Wendung der Dinge verwiesen: Zugleich mit Weeses *Bamberger Domskulpturen* von 1914 ließ Vöge einen in mancher Hinsicht den jüngst zutage getretenen Neigungen seines Kollegen durchaus ähnlichen Beitrag über die Leistungen mehrerer gotischer Bildhauer in Chartres erscheinen. Sein Aufsatz ist berühmt geworden wegen der darin nach vorne tretenden Suche nach dem Individuellen in der hochmittelalterlichen Kunst. Vöge spricht von der gleichmacherischen Wirkung, die vom Nebeneinander der großen Werkstätten und von dem im französischen Wesen liegenden geselligen Zug ausgegangen sei, und er sieht in der mittelalterlichen Weltanschauung und der französischen Psyche zwei Kräfte, die der Entfaltung des Persönlichen Grenzen gesetzt hätten. Von diesem Hintergrund setzt er das Werk einzelner Bildhauerpersönlichkeiten ab.[43] Für uns sind freilich weniger diese nicht unmittelbar Bamberg betreffenden Ergebnisse hervorhebenswert als die Grundannahmen, die nebenbei zur Sprache kommen: Völkerpsychologie und mittelalterliche Weltanschauung, das kannte man von Vöge zuvor so deutlich nicht. Man kann nicht umhin zu sehen, dass auch er sich einer allgemeinen Veränderung der Betrachtungsweise anbequemt oder dass sie sich, vielleicht ohne dass ein regelrechter Gesinnungswandel dem Verfasser bewusst gewesen wäre, seiner gedanklichen Arbeit einschreibt. Vielleicht hätten Weese und Vöge es 1914 mit der Verständigung leichter gehabt. Aber die sogenannte byzantinische Frage wäre wahrscheinlich auch dann noch ungelöst geblieben.

40 Achim Hubel, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag, Bern u. a. O. 2006, S. 475–528, S. 501ff. und S. 528, sowie ders., ders., Der Bamberger Reiter. Beschreibung, Befundauswertung, Ikonographie, in: Historischer Verein Bamberg Bericht 143 (2007), S. 121–157, bes. S. 151 (ohne Erwähnung von Weese), und ders., Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, in: Das Münster 56 (2003), S. 326–346, bes. S. 329 (Stifterdarstellung), S. 335 (Saint-Madeleine in Vézelay mit angeblich verwandtem Skulpturenschmuck, vgl. Weese 1897, wie Anm. 2, S. 64) und S. 340 (Meister des Georgenchors) sowie ders., Überlegungen zur ‚älteren' Bildhauerwerkstatt dem Bamberger Doms und zum Stand der Forschung, in: Der Bamberger Dom, wie Anm. 6, S. 7–41, S. 22f., S. 25 und S. 37 unter Berufung auf Manfred Schuller u. a., Bauforschung am Fürstenportal, in: Ders., Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S. 19–90, S. 74ff. Vgl. zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 17, S. 33 und Anm. 177 auf S. 158f. (Chorschrankenreliefs und Gnadenpforte), S. 35f. mit Anm. 102 auf S. 153 (Fürstenportal), und S. 126f. mit Anm. 225 auf S. 166f. (Bamberger Reiter), sowie ders. 1914, S. 43, S. 64, S. 74 (ältere Werkstatt), S. 316f. (jüngere Werkstatt); Franck-Oberaspach 1901, wie Anm. 9, S. 114; Suckale 1987, wie Anm. 39, S. 47f. und S. 51, sowie ders., Die Bamberger Domskulpturen revisited, in: Historischer Verein Bamberg Bericht 143 (2007), S. 185–210, 194ff. zur Scheidung von Meisterhänden sowie S. 199ff. und bes. S. 203f. zur Datierung; ebd. wird auf S. 194 die auch von Schuller ins Feld geführte Wandlungsfähigkeit betont. Nebenbei sei auf die bei Achim Hubel und Manfred Schuller, Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms, in: Das Münster 56 (2003), S. 310–325, S. 313f., vorgeschlagene Zeit für den Baubeginn vor 1200 hingewiesen. Sie hätten bei Weese 1897, wie Anm. 2, S. 8f., das eigene Ergebnis vorweggenommen finden können, würdigen ihn aber keiner Erwähnung. Neuerdings setzt Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 44, das Bogenfeld der Gnadenpforte vor 1196 an; ganz ausreichend erscheint mir die Begründung noch nicht. Die bei Weese 1897, wie Anm. 2, auf S. 113ff. gegebene Schilderung der Weltgerichtsdarstellung ist überholt, vgl. Peter Kurmann, Redemptor sive judex. Zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg, in: Historischer Verein Bamberg Bericht 143 (2007), S. 159–184, S. 170f. mit Anm. 64, sowie Stephan Albrecht, Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal, in: Der Bamberger Dom, wie Anm. 6, S. 243–289, dessen auf S. 269 und S. 278f. gemachten Beobachtungen andererseits Kurmanns Annahme, man habe neuer Programmvorstellungen wegen einen Bildhauer nach Frankreich geschickt, weniger wahrscheinlich machen und zu Weeses Vorstellung einer relativen Eigenständigkeit zurückzukehren erlauben.

41 Werner Noack, Aufgaben und Probleme architekturgeschichtlicher Forschungen, in: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923, Leipzig 1923, S. 116–125, S. 119 mit Anm. 2. Noack war von Goldschmidt promoviert worden und 1912–1913 in Berlin sein Assistent gewesen.

42 Artur Weese, Impressionismus und Eurythmie, in: Wissen und Leben 3 (1909), S. 409 und S. 417f.

43 Wilhelm Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, in: Zeitschrift für bildende Kunst 49 (1914), S. 193–216, S. 195. Sein Gewährsmann ist Alfred von Martin, dessen im Vorjahr erschienenes Buch *Mittelalterliche Welt- und Lebensanschauung im Spiegel der Schriften Coluccio Salutatis* er ebd. in Anm. 1 anführt, allerdings ohne Stellenverweise und mit einem um den italienischen Schwerpunkt verkürzten Titel. – Weeses spätere Ehefrau spielt in ihrer Berner Dissertationsschrift vermutlich auf Vöges Aufsatz an, aber ohne ihn zu nennen; vgl. Emma Maria Blaser, Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne. Ein Beitrag zur Kenntnis französischer Provinzialkunst des XIII. Jahrhunderts [1916], Basel 1918, S. 94.

RESTAURIEREN UND REKONSTRUIEREN

NOTRE-DAME DE PARIS AUX XIIE ET XIXE SIÈCLES
RELEVER LES MÉMOIRES ET RESTAURER L'HISTOIRE*

ARNAUD TIMBERT

> « Continuité et rupture : c'est la tension qui structure la pensée chrétienne (...) et, de là, la relation de chacun à sa propre filiation[1] »

À la suite de l'incendie du 15 avril 2019, les débats consacrés à la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris ont été animés par les partisans d'une restitution à l'identique et les tenants d'une « restauration-créative ». Les défenseurs du dernier état connu ont convoqué la chose juridique, c'est-à-dire les chartes d'Athènes (1931), de Venise (1964) et de Cracovie (2000), tandis que le premier ministre Édouard Philippe[2] annonçait, le 17 avril 2019, « un concours international d'architecture portant sur la reconstruction de la flèche de la cathédrale ». La Commission nationale du patrimoine et de l'architecture mit fin à ces échanges le 9 juillet 2020: la charpente, la couverture et la flèche de Notre-Dame seront restituées à l'identique[3].

Les principes qui animent la construction d'une église au Moyen Âge et ceux qui légitiment une restauration au XIXe siècle pouvaient peut-être offrir un compromis.

Il est acquis que les mémoires président à la fabrique conceptuelle et à la construction matérielle des églises, en particulier aux XIIe et XIIIe siècles. C'est ainsi que les églises gothiques pouvaient faire de nouvelles propositions formelles à la légitimité gagnée par une inscription dans la continuité historique[4]. Viollet-le-Duc avait une parfaite connaissance de cette réalité culturelle, aussi concevait-il la restauration des monuments du Moyen Âge avec le souci « d'une modernité désirant la tradition »[5].

1 Colette et Jean-Paul Deremble, Jésus selon Matthieu, héritages et rupture, Paris 2017, p. 39.

2 Premier ministre de la République française: 15 mai 2017 – 3 juillet 2020.

3 Sur ces questions: Yves Gallet, Après l'incendie. Notre-Dame de Paris. Bilan, réflexions, perspectives, in : Bulletin monumental 177.3 (2019), p. 215. Dominique Poulot, Notre-Dame de Paris. Un espace civique du patrimoine après la catastrophe, in: Bulletin monumental 177.4 (2019), pp. 375–381. Pour complément, lire les opinions de Olivier Poisson, Patrick Demouy, Bruno Phalip, Nicolas Reveyron, Caroline Bruzelius, Christian Freigang, Gerardo Boto Varela, Alexandra Gajewski, Viviane Delpech, Patrick Hoffsummer, Gilles Maury, Claudine Houbart, Monica Naretto, Bérénice Gaussuin, Marie-Amélie Tek, Thomas Gaudig, Mathieu Lours, Nishida Masatsugu, Maxime L'Héritier dans Samantha Dumaine, Entretiens sur la restauration de Notre-Dame de Paris, mémoire de Master, université de Picardie Jules-Verne, dir. Arnaud Timbert, 2021.

4 Jean-Pierre Caillet, Art et mémoire. Sauvegarde, illustration et inspiration du passé, Paris 2020. Arnaud Timbert, La fabrique architecturale du XIIe siècle, in: L'Idée d'architecture médiévale en Europe et au Japon, éd. Masatsugo Nishida, Jean-Sébastien Cluzel, Nicolas Reveyron, Bruxelles 2017, pp. 201–208.

5 Fabienne Chevallier, Contribution à une histoire sociale des restaurations pendant le long XIXe siècle. Les noces de la modernité et du désir de tradition, in: Pour une histoire de la restauration monumentale (XIXe – début XXe siècle), éd. Fabienne Chevallier et Bruno Phalip, Clermont-Ferrand 2021, pp. 127–151.

*MES REMERCIEMENTS À MATHIEU LEJEUNE.

» RELEVER LES MÉMOIRES

Les hommes du bas Moyen Âge supportent mal les ruptures. Rompre avec la continuité historique revenait à nier l'autorité du passé. Toute église érigée, pour être légitime, devait donc s'inscrire dans cette temporalité continue. C'est pourquoi l'évêque Maurice de Sully et le ou les concepteurs de Notre-Dame favorisèrent le recours à des formes et à des espaces anciens: les cinq vaisseaux et le choix de deux files de colonnes pour la nef rappellent la cathédrale antérieure. Ce parti cite par ailleurs des modèles de la période paléochrétienne inscrits dans la mémoire collective: Saint-Pierre du Vatican, Saint-Jean-de-Latran et Saint-Paul-hors-les-Murs[6]. Dans le même ordre, le plan circiforme renvoie aux premières basiliques romaines telles que San Sebastiano ou Saint-Pierre-et-Saint-Marcelin[7]. Ce sont les mêmes références qui suscitèrent une plastique murale dotée d'une modénature discrète au profit de parois lisses (fig. 1). Enfin, outre l'économie inhérente au remploi, c'est la volonté d'une insertion dans l'histoire qui justifia la réutilisation des éléments sculptés des portails de la façade occidentale[8].

La composition de la cathédrale gothique de Noyon relève d'un processus similaire. Il en résulte un parti qui, par le choix de ses espaces – un transept à extrémités hémicirculaires et un transept évidé de façade – et par une élévation à empilement de niveaux percés de baies en plein cintre, emprunte beaucoup à des modèles carolingiens et ottoniens. Par ailleurs, nous savons aujourd'hui que l'alternance binaire des supports de la nef n'est pas consécutive d'un emploi de la voûte d'ogives sexpartite et, par conséquent, d'une quelconque nécessité « organique » d'essence rationaliste, mais d'un parti esthétique indépendant du voûtement. Le choix d'une alternance relève ici d'un autre temps ; il s'appuie sur les schèmes d'une vieille culture visuelle[9]. À Notre-Dame de Paris, le rejet de l'alternance dans les bas-côtés est un compromis qui invite au même constat: il rattache la nouvelle œuvre à des rythmes dont elle ne saurait se passer au risque de rompre avec des habitudes qui incarnent l'époque comme son architecture[10].

Les cathédrales gothiques de Paris et de Noyon semblent ainsi reproduire les espaces, les écritures et les rythmes des cathédrales antérieures. Dès lors, fidèles et chanoines, en prenant possession de leurs nouvelles cathédrales, retrouvaient les repères visuels de leur quotidien liturgique.

Outre cela, l'étude récente des revêtements, en particulier des faux appareils, a permis de distinguer une relative longévité des couleurs. Aux cathédrales d'Amiens et de Beauvais, les voûtes des hauts vaisseaux, revêtues de faux appareils ocre pâle pour la première et jaune vif pour la seconde, relèvent d'une identité visuelle ancestrale. Elles renvoient aux plafonds dorés évoqués par Prudence, pour la Basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, ou par Sidoine Apollinaire, pour la cathédrale de Lyon[11]. Dans les cathédrales picardes, les couleurs sommitales suscitent ainsi une flavescence pluriséculaire, une aurification coutumière.

Parmi cet éventail de références, la reproduction des savoir-faire fait également sens en ce qu'elle devient un vecteur ainsi qu'un moyen d'évocation du ou des passés.

6 Dany Sandron, La cathédrale gothique. La modernité au service de la tradition, in: L'Idée d'architecture médiévale en Europe et au Japon, éd. Masatsugo Nishida, Jean-Sébastien Cluzel, Nicolas Reveyron, Bruxelles 2017, pp. 213–225; du même: Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XIIe–XIVe siècle), Paris 2021, pp. 92–93.

7 Alain Erlande-Brandenburg, Notre-Dame de Paris, Paris 1981, pp. 65–102.

8 Jacques Thirion, Les plus anciennes sculptures de Notre-Dame de Paris, in: Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres 114.1 (1970), pp. 85–112. Alain Erlande-Brandenburg, Le saint Marcel du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. Sa « dérestauration », in: La Revue du Louvre 3 (1985), pp. 174–184. Sandron 2021, voir note 6, p. 93.

9 Stéphanie Diane Daussy, Arnaud Timbert, Accumuler le temps et bâtir la mémoire. La cathédrale Notre-Dame de Noyon comme empreinte de la cathédrale du Haut Moyen Âge?, in: Materia y Acción en las Catedrales Medievales (ss IX–XIII) / Material and Action in European Cathedrals (9th–13th centuries), British Archaeological Reports 2853 (2017), pp. 85–99.

10 Jean-Claude Schmitt, Les rythmes au Moyen Âge, Paris 2016.

11 Nicolas Reveyron, Lumière et architecture au Moyen Âge. La transcendance incarnée, in: Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge, éd. Stéphanie Diane Daussy, Catalina Gîrbea et alii, Bucarest 2012, pp. 317–336. Timbert 2017, voir note 3, pp. 201–208.

Fig. 1: Paris, cathédrale Notre-Dame, élévation intérieure du sanctuaire

La cathédrale de Chartres est bâtie avec un appareil monumental et un usage généralisé d'agrafes métalliques dans les maçonneries, sur les passages internes (triforium) et externes (coursives), sur les supports comme sur les volées des arcs-boutants. Ce monument gothique fut ainsi érigé à l'antique, par la masse et l'agrafe, tandis que le taillant droit, pourtant délaissé à cette période au profit du taillant bretté, fut largement employé durant tout le chantier. Il semblerait qu'à Chartres, l'emploi d'une technicité rappelant la qualité et le façonnage des matériaux de la crypte du XIe siècle (appareil dépassant légèrement les mensurations du moyen appareil et usage du marteau taillant droit notamment) vienne pondérer l'innovation de l'écriture architecturale, signifier la continuité et justifier ainsi les formes du présent par les savoir-faire du passé[12]. À Notre-Dame de Paris, la taille de l'astragale des chapiteaux du chœur dans le tambour de la colonne relève de la même démarche; démarche à laquelle s'associe le choix d'une couverture en plomb qui reproduit, et probablement remploie, la couverture de la cathédrale antérieure. Ces choix inscrivent ainsi le monument dans une tradition antique qui rappelle combien la technique, autant que l'esthétique, fait sens[13]. La construction gothique, au XIIe et dans la première moitié du XIIIe siècle, fait ainsi la somme ou la compilation des édifices antérieurs, elle reproduit espaces, couleurs, lumières et savoir-faire comme moyen d'évocation de passés au profit de monuments qui gagnent en historicité.

Une église gothique n'est donc légitime dans sa nouveauté formelle et son innovation technologique qu'à condition d'être faite de remplois matériels et immatériels, c'est-à-dire d'une myriade de mémoires. Dès lors, une église et par elle l'Église, s'affirme comme un trait d'union d'une perpétuelle présence entre le passé et l'avenir ; au présent, elle fait la somme des temps révolus (les mémoires) et des temps non-advenus (les promesses: pardon, rédemption, résurrection). C'est en cela qu'elle est efficace, c'est en cela qu'elle est agissante[14].

» RESTAURER L'HISTOIRE

Viollet-le-Duc avait assimilé cette réalité et formulé cette conception historiciste de l'architecture chrétienne[15]. Lui qui se disait à la fois « des vivants et des morts »[16] était en effet cet architecte de tous les temps maintes fois évoqué par Paul Gout[17] ; à savoir, un architecte soucieux d'exalter le présent comme lien entre le passé et l'avenir: « Si les artistes doivent travailler pour les vivants, il faut qu'ils vivent avec les morts[18]. » Il concrétisa cette « vision » au château de Pierrefonds. Opposé au classement des architectes en deux catégories – les « restaurateurs » et les « constructeurs » – Viollet-le-Duc y réussit la synthèse des siècles en valorisant un long Moyen Âge technologique (réaffirmation des méthodes et des matériaux traditionnels) maillé par les acquis du progrès (assimilation des matériaux et des outils contemporains)[19]. Il n'agit pas autrement à Notre-Dame de Paris.

L'appétence pour les matériaux, notamment pour la pierre, est l'une des principales caractéristiques de Viollet-le-Duc[20]. Très tôt doté de connaissances honorables en géologie[21] et sachant observer sous cet angle les monuments du Moyen Âge, il put apprécier que le choix des calcaires employés dans ces derniers était conditionné par leur destination (voûte, voûtain, allège, piédroit...). C'est pourquoi il rechercha, dès 1840, les carrières d'origine des monuments placés sous sa responsabilité afin d'employer les mêmes matériaux que les constructeurs[22]. C'est donc sans hésitation qu'il s'instruisit sur les carrières parisiennes[23]. Ces dernières s'avérant épuisées, peu accessibles ou trop onéreuses, il alimenta le chantier en pierre de même nature prélevées dans l'Oise, le Val-d'Oise et l'Yonne[24]. S'il ne put sauvegarder la stricte identité géologique du monument, il s'en approcha néanmoins au plus près.

12 Arnaud Timbert, Formes, matériaux et techniques de construction. Regard synthétique sur le chantier chartrain, in: Chartres. Construire et restaurer la cathédrale (XIe–XXIe s.), éd. Arnaud Timbert, Villeneuve-d'Ascq 2014, pp. 33–94.

13 Sur la couverture: Stéphanie Diane Daussy, « Quanto cultu auroque Templa fulgerent ». Toitures et beauté de la vision comme expression des pouvoirs, in: Hortus Artium Medievalium 21 (2015), pp. 273–283; du même auteur: Des toits appropriés. Disputatio, in: L'Église, lieu de performances. In locis competentibus, éd. Stéphanie Diane Daussy, Paris 2016, pp. 15–34.

14 Gilles Bartholeyns, Thomas Golsenne, Une théorie des actes d'image, in: La performance des images, éd. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, Bruxelles 2009, pp. 15–25.

15 Sur Viollet-le-Duc et son rapport au temps historique: Martin Bressani, Architecture and the Historical Imagination. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc 1814–1979, Burlington 2014.

16 Eugène Viollet-le-Duc, Première apparition de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts 2 (1859), p. 294.

17 Paul Gout, Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine, in: Revue de l'art chrétien supplément 3 (1914), pp. 1–194.

18 Viollet-le-Duc 1859, voir note 12, p. 295.

19 Arnaud Timbert, Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier, Villeneuve-d'Ascq 2017, pp. 225–233.

20 Arnaud Timbert, éd., Les choix des matériaux et des techniques de construction chez E. E. Viollet-le-Duc, Paris 2014.

21 Geneviève Viollet-le-Duc, Les Viollet-le-Duc. Documents et correspondances. Histoire d'une famille, Genève 2000, p. 220.

22 Arnaud Timbert, Restaurer et bâtir. Viollet-le-Duc en Bourgogne, Villeneuve-d'Ascq 2013, p. 136–147.

23 Il bénéficia pour cela de l'enquête commandée par Colbert sur les carrières parisiennes dont le rapport fut réédité en 1852.

24 Annie Blanc, Jannie Mayer, L'Élaboration d'une doctrine de restauration. La façade ouest de ma cathédrale Notre-Dame de Paris, in: Les choix des matériaux et des techniques de construction chez E. E. Viollet-le-Duc, éd. Arnaud Timbert, Paris 2014, pp. 111–120.

Il fut tout aussi attentif à restituer les techniques de mise en œuvre. Les relevés des réseaux des fenêtres hautes de la cathédrale Notre-Dame, ainsi que ceux des colonnes de la galerie des rois, lui permirent de reproduire la technique de liaisonnage au plomb par trou de coulée[25]. Quant aux couvertures, c'est son étude des tables en plomb de la cathédrale de Chartres qui l'inspira[26]. Viollet-le-Duc remarqua que les couvertures de Notre-Dame disposées au XVIIIe siècle par le cardinal de Noailles, selon la technique des tables horizontales également employées à la cathédrale de Beauvais[27], présentaient plusieurs inconvénients. Lourdes, ces tables supposaient un travail en atelier et, donc, un transport ; elles imposaient une mise en œuvre difficile, requéraient une main-d'œuvre nombreuse, impliquaient un ordonnancement du travail selon une répartition contraignante des charges et, avec le temps, engendraient la déchirure des rives inférieures sur les crochets. Les tables verticales de la cathédrale de Chartres constituaient quant à elles des pièces légères, standards et coulées in situ. Les couvertures de Notre-Dame (fig. 2) furent ainsi restaurées – comme plus tard celles de la cathédrale de Clermont-Ferrand[28] – selon une technique (coulée à la louche), une disposition (verticale) et une organisation (standardisation et préfabrication) inspirées d'observations archéologiques.

25 Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine – 5738. Chantier de Notre-Dame de Paris, Attachement figuré no 11. Sur la technique de mise en œuvre du plomb par trou de coulée: Arnaud Timbert, L'emploi du plomb et du support monolithique dans l'architecture gothique. Les exemples des cathédrales de Laon, Noyon, Senlis et Soissons, in: L'Homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique, éd. Arnaud Timbert, Paris 2009, pp. 134–144.

26 Stéphanie Diane Daussy, Mise en œuvre d'une toiture et idée d'architecture. Le cas de Notre-Dame de Paris, in: L'Idée d'architecture médiévale en Europe et au Japon, éd. Masatsugo Nishida, Jean-Sébastien Cluzel, Nicolas Reveyron, Bruxelles 2017, pp. 176–187; du même: De l'apport du Dictionnaire raisonné de Viollet-le-Duc à la connaissance de l'ancienne couverture en plomb de la cathédrale de Chartres, in: Chartres. Construire et restaurer la cathédrale (XIe–XXIe s.), éd. Arnaud Timbert, Villeneuve-d'Ascq 2014, pp. 335–359.

27 Stéphanie Diane Daussy, Étude de la couverture en plomb de la cathédrale de Beauvais, bureau d'études patrimoniales ARthémis, Rapport final, 7 novembre 2012; du même: Toitures et charpentes de la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais – La couverture en plomb de la cathédrale. Méthodologie d'analyse, in: Monumental 1 (2016), pp. 33–35.

28 Stéphanie Diane Daussy, La toiture en plomb de la cathédrale de Clermont. Mise en œuvre et transmission du geste, in: Restaurer au XIXe s. (II), éd. Bruno Phalip et Jean-François Luneau, Clermont-Ferrand 2017, pp. 38–51.

Fig. 2: Paris, cathédrale Notre-Dame, tables de plomb et faîtage de la couverture

Reste qu'il ne faut pas se méprendre, le chantier viollet-le-ducien n'est pas une stricte reproduction du chantier médiéval: toute technique acquise à la suite d'une observation archéologique est toujours enrichie par les apports de l'industrie contemporaine[29]. Reproduire, répliquer ou restituer à l'identique n'a pas de sens pour Viollet-le-Duc. C'est pourquoi il est rare, sur ses chantiers, que les techniques et savoir-faire anciens ne soient pas vivifiés par les acquis du progrès. À cet égard, bien que les crêtes de faîtage de Notre-Dame soient réalisées dans les règles de l'art, avec fer forgé et plomb étamé, les armatures en fer qui constituaient l'âme des ornements étaient boulonnées afin d'obtenir une mise en œuvre plus rapide et une structure plus rigide[30]. C'est conduit par le même pragmatisme qu'il modernisa les crêtes de faîtage du château de Pierrefonds par l'invention d'un système de ventilation destiné à éviter la corrosion[31]. Un constat similaire est valable pour la flèche de Notre-Dame. Si Viollet-le-Duc restitua les techniques traditionnelles de charpenterie, il n'hésita pas à ériger une charpente boulonnée pour « (...) améliorer l'ensemble du système et y introduire les perfectionnements fournis par l'industrie moderne »[32]. Il procéda de la sorte pour la construction du beffroi (fig. 3) tandis que, plus radicalement, il dota les tours de charpentes métalliques. Quand il s'est agi de reprendre les dallages des terrasses des tribunes du chevet, il couvrit les combles d'une armature en fer recevant un système de poteries hourdées dite « poterie creuse en terre cuite » (fig. 4)[33].

29 C'est pourquoi il n'est pas totalement juste d'estimer que, dans ses chantiers, Viollet-le-Duc fit cohabiter les seuls états initiaux avec ses réalisations dans l'indifférence et au détriment des interventions intermédiaires.
30 Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine – 2016/018, N-D 14.
31 Timbert 2017, voir note 15, pp. 188–197.
32 Eugène Viollet-le-Duc, Flèche, in: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle (vol. 5), Paris 1861, pp. 542–453. Pour complément: Lynn T. Courtenay, Viollet-le-Duc and the Flèche of Notre-Dame de Paris. Gothic Carpentry of the 13th and 19th Centuries, in: The Engineering of Medieval Cathedrals 1 (1997), pp. 313–325.
33 Lia Romano, Voûtes légères. La technique de construction en poterie creuse en France et en Italie aux XVIIe et XIXe siècles, in: 3e Congrès francophone d'Histoire de la construction, éd. Gilles Bienvenu, Martial Monteil et Hélène Rousteau-Chambon, Paris 2019, pp. 1183–1191. Sur les poteries employées dans les chantiers viollet-le-duciens de Saint-Denis et Sens: Arnaud Timbert, Reconstruire Vézelay et restaurer la Bourgogne. Le choix des matériaux chez E. E. Viollet-le-Duc, in: Livraisons de l'Histoire de l'Architecture, 2008, p. 100.

Fig. 3: Paris, cathédrale Notre-Dame, beffroi de la tour sud de la façade occidentale

Enfin, à la suite des expériences menées par Jean-Baptiste Lassus à la cathédrale de Chartres, il entreprit de soumettre le monument aux bienfaits de la chimie par un recours généralisé à la silicatisation[34], ouvrant ainsi la voie, dans un esprit éloigné du Rapport de 1843 et de l'Instruction de 1849[35], à un usage expérimental du ciment Murophile sur les chapelles[36].

Il n'y a, dans chacun de ces exemples, aucun anachronisme matériel. Le cas des couvertures de La Madeleine de Vézelay explique parfaitement cet appel aux savoir-faire contemporains. En 1840, au tout début de sa carrière, Viollet-le-Duc proposa de couvrir les bas-côtés de l'abbatiale en zinc[37]. Son argument était conforme à la rationalité du chantier médiéval et au pragmatisme de ses hommes: si les bâtisseurs du XIIe avaient eu connaissance de ce matériau, ils l'auraient employé[38]. Au-delà de la matière, ce n'est donc pas des monuments que Viollet-le-Duc restaura, c'est une causalité rationnelle appropriée – autant que rénovée – au profit de la réactivation d'une histoire.

C'est dans le même esprit qu'il envisagea la restitution des formes. Les chimères qui ornent la façade occidentale de Notre-Dame ne sont pas le seul produit d'un imaginaire nourri aux visions de Victor Hugo, elles sont surtout le résultat d'une observation archéologique et d'une recherche documentaire. Viollet-le-Duc avait constaté leurs reliquats sur le garde-corps et en eut la preuve, entre autres, par un dessin de Antier[39]. Qu'il improvisa ensuite sur le thème et multiplia les figures était secondaire aux yeux des contemporains, puisqu'une telle action, fondée sur des preuves, était rendue légitime ; tellement légitime que ces chimères passèrent pour être du Moyen Âge dès la seconde moitié du XIXe siècle.

C'est ainsi que Viollet-le-Duc revivifia un processus en remettant en branle le cours d'une histoire et sa narration[40]. À cet égard, la restitution de l'élévation du XIIe siècle entreprise à la suite de la découverte des roses intermédiaires aux tribunes et aux fenêtres hautes fut, certes, destinée à renforcer la structure afin d'y assoir une nouvelle flèche, mais aussi le moyen d'un discours. Ériger l'élévation du « premier gothique » à côté de celle du XIIIe siècle permit de relater une histoire: celle d'une cathédrale. Il ne fit pas autrement à Saint-Denis-de-L'Estrée – une création cette fois – en dressant des fenêtres hautes néo-gothiques sous de grandes arcades néo-romanes ; ce parti formel relate l'histoire type, c'est-à-dire longue et mouvementée, d'une église médiévale[41]. C'est une fin analogue qui est visée au château de Pupetières où une distribution raisonnée des matériaux, des techniques et des revêtements distingue l'œuvre ancienne de la nouvelle pour mieux inscrire le château médiéval dans un récit [42]. Ces trois cas rappellent les principes didactiques du créateur du Musée de sculpture comparée[43] et la pédagogie de l'auteur des Histoires[44].

34 Arnaud Timbert, Un procédé novateur. La silicatisation, in: Chartres : construire et restaurer la cathédrale (XIe–XXIe s.), éd. Arnaud Timbert, Villeneuve-d'Ascq 2014, pp. 137–143.
35 Jean-Baptiste Lassus, Eugène Viollet-le-Duc. Notre-Dame de Paris, Projet de restauration, Rapport, Paris 1843. Prosper Mérimée, Eugène Viollet-le-Duc, Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales, in: Bulletin de la Commission des Arts et des Édifices diocésains, section Architecture, Paris 1849.
36 Pierrefitte, Archives nationales – F19 7800, dossier 28, Notre-Dame de Paris, Ciment Murophile 1882–1884. Sur ce ciment: Le Murophile. Breveté en France et en Belgique, inventé par M. L'Abbbé A. Patoux, Sézanne 1882.
37 Timbert, 2013, voir note 17, p. 144.
38 Eugène Viollet-le-Duc, 11e Entretien, Paris 1863–1872, rééd. Paris, 2008, p. 31.
39 Eugène Viollet-le-Duc, Ferdinand de Guilhermy, Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris, Paris 1856 (rééd. Paris 2019) p. 28. Pour complément: Michael Camille, Les Gargouilles de Notre-Dame. Médiévalisme et monstres de la modernité, Paris 2009, p. 43.
40 Elisabeth Emery, L'Histoire d'une cathédrale. Viollet-le-Duc's Nationalist Pedagogy, in: The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meaning of the Medieval Edifice in the Modern Period éd. Stephanie Moore Glaser, Turnhout 2018, pp. 101–129.
41 Arnaud Timbert, Formes, matériaux et techniques de construction à l'église Saint-Denis-de-L'Estrée de E. Viollet-le-Duc, in: Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts, éd. U. Hassler et Chr. Rauhut, München 2012, pp. 249–261.
42 Arnaud Timbert, Matières, matériaux et couleurs au château de Pupetières, in: Viollet-le-Duc, Villégiature et architecture domestique, éd. Viviane Delpech, Villeneuve-d'Ascq 2016, p. 75–92.
43 Isabelle Flour, Les moulages du musée de sculpture comparée. Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art, in: L'Artiste savant à la conquête du monde moderne, éd. Anne Lafont, Strasbourg 2009, pp. 219–230.
44 Histoire d'une forteresse, Paris 1874; Histoire de l'habitation humaine, Paris 1875; Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, Paris 1878; Histoire d'un dessinateur, Paris 1879. Laurent Baridon, Écrire pour enseigner. Enseigner pour réformer, in: Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte, catalogue de l'exposition, éd. Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud, Paris 2014, pp. 150–155.

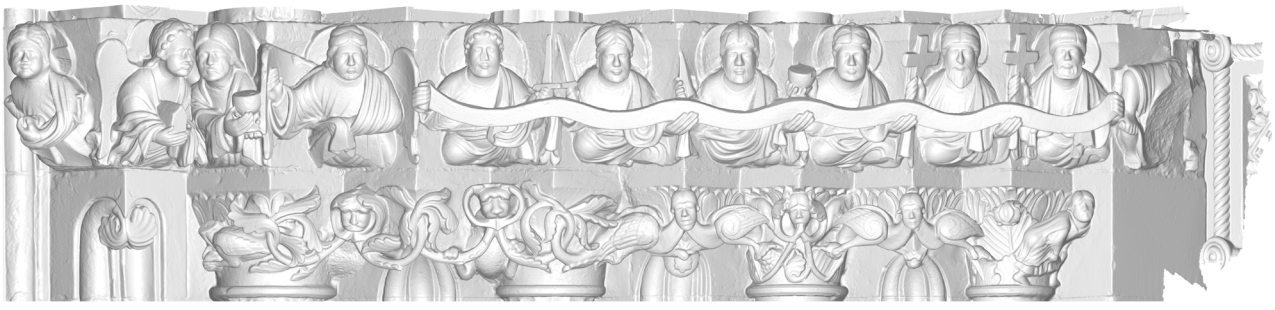
Fig. 4: Paris, cathédrale Notre-Dame, poteries creuses

Pour Viollet-le-Duc il n'y a donc pas de monuments historiques, car il n'y a pas de monuments figés, il n'y que des monuments dans l'histoire, des monuments en perpétuel progrès, en constante transformation et, à condition d'être fondés sur les acquis du passé, toujours projetés vers l'avenir[45].
Dès lors, la flèche qu'il érigea à Notre-Dame entre le 4 juin 1858 et le 19 décembre 1859 se comprend peut-être mieux[46]. C'est à l'appui d'une analyse iconographique et à la lumière d'une observation archéologique de la souche de la flèche antérieure que Viollet-le-Duc dessina une œuvre aux formes empruntées à la période rayonnante[47] et rendue possible par des charpentiers, des plombiers et des sculpteurs aux savoir-faire revigorés par son enseignement[48]. C'est parce que cette œuvre était donc inscrite dans la continuité technique et formelle du Moyen Âge qu'il put légitimement faire une proposition, un geste architectural, un geste créatif: un gradin d'Apôtres et d'Évangélistes sur les noues (fig. 5)[49]. Il en résulte un équilibre raffiné entre tradition et modernité qui témoigne chez Viollet-le-Duc d'une parfaite connaissance du processus créatif médiéval. Cette conception d'un subtil historicisme explique aussi pourquoi il fut un critique sévère de la flèche en cuivre et fonte de Jean-Antoine Alavoine à la cathédrale de Rouen: en magnifiant la seule modernité elle assignait au monument médiéval une dissonance inadmissible[50].

Fig. 5: Paris, cathédrale Notre-Dame, flèche

Entre la relève des mémoires et la restauration de l'histoire, l'esprit qui guida les constructeurs et celui qui anima les restaurateurs de Notre-Dame étaient soucieux du temps, de son assimilation, de sa préservation et de sa narration. Il y a donc une voie médiane entre la restitution à l'identique de la flèche de Viollet-le-Duc et la proposition d'une création contemporaine, celle de la synthèse qui inscrit le monument chrétien dans la continuité historique, le justifie et, par conséquent, le rend efficace devant les hommes et dans le temps[51]. Partant de là, la préservation des œuvres d'Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume est une chance[52]: pour être en harmonie avec la réalité historique de Notre-Dame, il aurait été possible de les disposer à leur emplacement initial tout en abandonnant les formes néo-gothiques au profit « d'un geste architectural contemporain ».

45 Bérénice Gaussuin, Restaurer – projeter. Les manières d'Eugène Viollet-le-Duc, thèse de doctorat, École nationale supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais, dir. Dominique Rouillard, 2022.
46 Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine – 0080/14/10: Journal rédigé par l'Inspecteur en chef des travaux de restauration de la Métropole, fo 306 à fo 329.
47 Viollet-le-Duc, 1861, voir note 27, pp. 444-461; du même: La flèche de Notre-Dame de Paris, in: Gazette des Beaux-arts 6 (1860), pp. 35–39. Pour complément: Nina Derain, Les flèches de Notre-Dame de Paris du XIIIe siècle au XIXe siècle, mémoire de Master, dir. Florence Journot, université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018–2019, 2 vols.
48 Élisabeth Pillet, Auguste Bellu (1796–1862), charpentier et entrepreneur de travaux publics, in: Document d'histoire parisienne 11 (2010), pp. 49–70. Jean-Marc Hofman, L'Irrésistible ascension de Louis-Jacques Durand, entrepreneur en plomberie, in: Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte, catalogue de l'exposition, éd. Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud, Paris 2014, pp. 52–59. Laurence de Finance, Carole Lenfant, Geoffroy-Dechaume restaurateur. De l'objet au monumental, in: Dans l'intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816–1892), sculpteur romantique, Paris 2013, pp. 175–205.
49 Charanne Clarke, Deirdre Westgate, Notre-Dame de Paris. The Apostles on the Spire rediscovered, in: The Burlington Magazine 149 (2007), pp. 536–547. Notons que les figures de ces noues pondèrent elles-mêmes l'innovation de leur disposition. En ce faisant représenter en saint Thomas Viollet-le-Duc renoue en effet avec une antique tradition: Nicolas Reveyron, Notre-Dame de Paris. Quel avenir pour notre passé? Paris 2020, pp. 142–144.
50 Eugène Viollet-le-Duc, Jean-Baptiste Lassus, Projet de restauration de Notre-Dame de Paris, rapport, Paris 1843, rééd., Paris 2019, p. 149. Sur la flèche d'Alavoine: Jean-François Belhost, La fonte et le fer dans la restauration des cathédrales au XIXe siècle, in: L'Homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique, éd. Arnaud Timbert, Paris 2009, pp. 197–204.
51 Stéphanie Diane Daussy 2016, voir note 12.
52 Marie-Hélène Didier, Gaël Favier, Les statues de la flèche de la cathédrale Notre-Dame, in: Regards sur le métal. Mise en valeur des savoirs et des savoir-faire, Paris 2021, pp. 206–214.



„ÊTRE UTILE À QUELQUES JEUNES GENS."

VIOLLET-LE-DUCS HISTOIRE D'UN HÔTEL DE VILLE ET D'UNE CATHÉDRALE UND SEIN KONZEPT DES OBJEKTBASIERTEN IDEALS

NATHALIE-JOSEPHINE VON MÖLLENDORFF

1881 kritisierte Anthyme Saint-Paul Viollet-le-Ducs (1814–1879) letztes, zu Lebzeiten veröffentlichtes Buch *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* harsch, denn das Buch sei ein „Grund zur Klage", formal „unbedeutend und gedankenleer".[1] Kontrastierend äußerte sich hingegen Henry Harvard in seinem Nachruf 1879: Er setzte die Serie der *Histoire de...*-Publikationen in Bezug zum *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854–1868) und beschrieb die *Histoires* als „charmant, sehr fesselnd, gut geschrieben, wunderbar illustriert und unterhaltsam, aber gleichzeitig auch informativ".[2]

Die *Histoires*, denen diese so divergenten Kritiken gelten, sind der Kinder- und Jugendliteratur zuzuordnen und Viollet-le-Duc hoffte, mit den fiktionalen Werken der „Jules Verne der Architektur"[3] zu werden. Ende des 19. Jahrhunderts waren sie überaus erfolgreich, haben im Nachgang aber weder den Stellenwert des *Dictionnaire* noch jenen der Werke Vernes erlangt. So hat sich die moderne Forschung auch nur wenig mit den *Histoires* allgemein und der hier fokussierten *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* im Besonderen beschäftigt.[4] Vor allem Klaus Niehr verglich dabei das Verhältnis der in der *Histoire* und dem *Dictionnaire* wiedergegebenen Kathedralen und zog Rückschlüsse auf das Expertenwissen sowie das Geschichtsbild Viollet-le-Ducs.

1 Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc. Ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881, S. 64.

2 Henry Harvard, M. E. Viollet-le-Duc, in: Le Siècle, 21.09.1879, S. 2–3, hier S. 3.

3 Harvard bezieht sich hier auf eine persönliche Aussage Viollet-le-Ducs und bestätigt deren vollständige Erfüllung; ebd., S. 3.

4 Vgl. Elizabeth Emery, L'histoire d'une cathédrale. Viollet-le-Duc's Nationalist Pedagogy, in: The Idea of the Gothic Cathedral, hrsg. v. Stephanie Glaser, Turnhout 2018, S. 101–129; Laurent Baridon, Écrire pour enseigner. Enseigner pour réformer, in: Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte, Ausst.Kat. Paris 2014/15, hrsg. v. Laurence de Finance und Jean-Michel Leniaud, Paris 2014, S. 150–155; Martin Bressani, Architecture and Historical Imagination. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879, Farnham/Burlington 2014; Klaus Niehr, Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert, in: Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne, hrsg. v. Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki und Leszek Zygner, Göttingen 2004, S. 163–218. Hervorgehoben werden hier nur jene Publikationen, die eine analytische Auseinandersetzung mit den *Histoires* erkennen lassen; die Liste wäre in Hinsicht auf reine Erwähnungen zu erweitern, so bspw. Jean-Michael Leniaud, Viollet-le-Duc ou les délires du système, Paris 1994.

Der hier vorliegende Beitrag wird hingegen dem Verhältnis von Ideal und Befund, von Fiktion und Faktualität nachgehen. Denn bei aller Kritik – wird mit Viollet-le-Duc aufgrund einer großen Zahl von ‚Fiktionen‘, die er den von ihm restaurierten Baumonumenten zufügte doch der Begriff des „vandalisme restaurateur“[5] in Verbindung gebracht – muss bedacht werden, dass er im Kontext der Restaurierungspraxis seiner Zeit stets am und mit dem jeweiligen Objekt gearbeitet hat (Abb. 1). Ganz im Gegenteil wurde er genau wegen seines ungewöhnlich starken Objektbezugs von Charles de Montalembert und Adolphe-Napoléon Didron 1845 als Chefrestaurator für Notre-Dame de Paris (1844–1864) vorgeschlagen und etablierte mit dem *Dictionnaire* ein enzyklopädisches, wissenschaftstheoretisches, auf Beobachtungen, Vergleichen und Objektbefunden basierendes System zur Erfassung mittelalterlicher Architektur.[6] Der Wechsel in ein fiktionales Narrativ sollte daher verwundern und Fragen nach der Motivation zum Verfassen von Kinderbüchern, ihrem gesellschaftlichen Stellenwert sowie etwaigen edukativen Ansprüchen und auch politischen Agenden evozieren. Der Genrewechsel erweckte bei Emery nämlich den Eindruck, Viollet-le-Duc habe seine letzte Lebensdekade vermeintlich desillusioniert nur noch mit dem Verfassen von Kinderliteratur verbracht.[7] Diese Annahme ist leicht zu falsifizieren, denn sie stellen lediglich fünf von insgesamt 15 der zwischen 1870 und 1879 publizierten Bücher sowie eine kaum überschaubare Anzahl von Artikeln dar.[8] Ganz im Gegenteil lässt sich nachweisen, dass Viollet-le-Duc weit mehr wollte, als nur zu unterhalten.

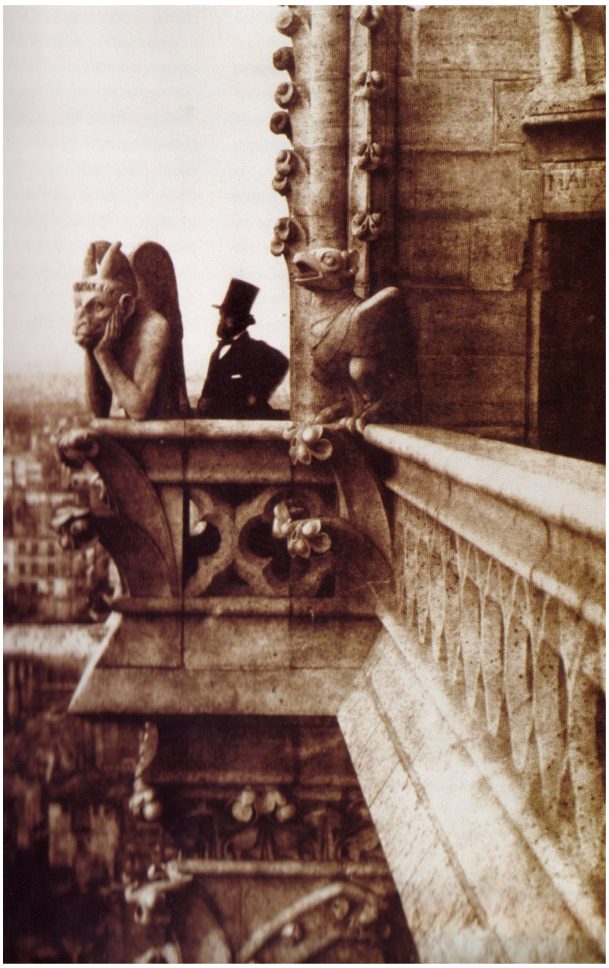


Abb. 1: Charles Nègre, Henry le Secq auf der Galerie des Chimères von Notre-Dame de Paris, 1853, Paris, Musée d’Orsay – PHO2002-1-2

5 Vgl. Alexander Stumm, Architektonische Konzepte der Rekonstruktion (Bauwelt Fundamente 159), Gütersloh/Berlin/Basel 2017, S. 20ff.; Charles de Montalembert, Du Vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo, in: Revue des Deux Mondes 1 (1833), S. 421–468, hier S. 428f.; ebenso bspw. Adolphe-Napoléon Didron, Annales archéologiques 4 (1846); Adolphe-Napoléon Didron, Annales archéologiques 23 (1863), S. 5f., S. 53f., S. 62 etc. Der Begriff wird von de Montalembert in einem Brief an Victor Hugo geprägt, Didron beklagt die Praxis wiederholt in seinen Annales archéologique. Viollet-le-Duc steht der dort beschriebenen Praxis jedoch ausdrücklich entgegen; vgl. dazu Stumm 2017, wie Anm. 5, S. 20ff. Dehio verwendet den Begriff 1901 grundlegend für die frz. Restaurierungspraxis, vgl. Georg Dehio, Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?, in: Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren – Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 (Bauwelt Fundamente 80), hrsg. v. Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 34–42, hier S. 34. Die Dedikation des Begriffs in Anwendung auf Viollet-le-Duc erfolgte erst postum.

6 Vgl. Stumm 2017, wie Anm. 5, S. 20; Annie Blanc, Lise Leroux, Jannie Mayer und Élisabeth Pillet, Les grandes restaurations – XIXe siècle, in: Notre-Dame de Paris, hrsg. v. Annie Auzas und André Vingt-Trois, Paris 2012, S. 135–143, hier S. 135ff.

7 Vgl. Emery 2018, wie Anm. 4, S. 110.

8 Über die erwähnten 15 Buchpublikationen hinaus verfasste Viollet-le-Duc eine Vielzahl von Artikeln; eine Edition der politischen Zeitungsartikel erfolgt derzeit durch Arnaud Timbert und liegt der Autorin als noch ungesetztes Transkript vor, vgl. Arnaud Timbert, Instruire le peuple et éduquer la nation. Articles de presse d‘Eugène Viollet-le-Duc (1870-1879), unveröff. Manuskript.

» DIE FIKTION DES IDEALS

Die 1878 veröffentlichte *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* beschreibt objektbiographisch das Schicksal der Kathedrale St. Étienne sowie des Rathauses der Stadt Clusy (Abb. 2).[9] Stadt, Kathedrale und Rathaus sowie die in und mit ihnen agierenden Stadtbewohner sind fiktiv, werden aber immer wieder mit realen historischen Persönlichkeiten und Ereignissen konfrontiert, so dass ein Querschnitt französischer Geschichte kondensiert. Trotz einer namensbedingten Assoziierbarkeit mit Cluny, wird Clusy geographisch durch die narratorische Erwähnung des Nachbarortes Bibrax verortet. Das reale remische, ausschließlich in den *Commentarii de bello Gallico* erwähnte Dorf Bibrax lag grenznah zur Champagne in der Region Aisne zwischen Laon und Reims.[10] Architektonische Beschreibungen in der *Histoire* folgen daher einem regional typischen Baustil, so wie auch einzelne Ereignisse in Teilen der Stadtgeschichte Laons entsprechen.[11] Der Kathedrale St. Étienne de Clusy widerfahren zu erwartende, aus realen Objektbiographien bekannte und damit hier als idealtypisch[12] anzusehende Ereignisse: Sie wird gebaut, erweitert, ausgestattet, brennt nieder, wird wiederaufgebaut, geplündert und schließlich außer Dienst gestellt und umgenutzt. Immer ist sie jedoch – mehr noch als das städtische Rathaus von Clusy – der Ort, an dem sich Gesellschaft konstituiert und die Kathedrale wird so wiederholt zum ordnenden und strukturierenden Faktor sozialer Dynamiken. Viollet-le-Duc konstruierte damit eine Erzählung, die starke Wirklichkeitsbezüge aufweist und so eine gewisse Historizität vortäuscht – etwas, das Roland Barthes später als Realitätseffekt bezeichnete.[13] Dieser literarische Kunstgriff ermöglichte es ihm, seine Studien – und damit seine zeitgebundene Sichtweise – zur französischen Kathedralgotik mit ihren Einzelbefunden zu bündeln und gleichzeitig französische Geschichte teleologisch zusammenzufassen.

Die fünf architekturhistorischen, semi-fiktionalen Erzählungen der *Histoire d'une maison* (1873), *Histoire d'une forteresse* (1874), *Histoire de l'habitation humaine* (1875), *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878) und *Histoire d'un dessinateur* (1879) erschienen innerhalb der bei Edition Hetzel verlegten Kinder- und Jugendbuchreihe der *Bibliothèque d'éducation et de récréation*, die dem Schwesterorgan des *Magasin d'éducation et de récréation* zugehörig war. Jean Macé und Pierre-Jules Hetzel gründeten das edukativ ausgerichtete *Magasin*, das schnell zum marktführenden Organ im Jugendsektor wurde, im Jahr 1864. Die zugehörige, fast 300 Titel umfassende Buchreihe der *Bibliothèque* wurde von Institutionen wie dem Ministère de l'Instruction publique, der Ligue Française de l'enseignement, der Académie française sowie dem Dictionnaire pédagogique nachdrücklich empfohlen und als Buchpreis in Schulwettbewerben verliehen.[14] Viollet-le-Ducs Bücher wurden außerdem als Neujahrsgeschenke beworben und daher im Dezember veröffentlicht.[15] Die Reihe zeichnete sich durch einen breiten, fast alle sozialen Gruppen erreichenden Wirkradius aus, weil im Regelfall ein Werk gleich mehrfach, das heißt zunächst in einzelnen Passagen über mehrere Heftnummern hinweg im *Magasin* und dann als Buchpublikation in verschiedenen, preislich divergenten Ausführungen, verlegt wurde.[16] Hetzel trat 1864 mit Viollet-le-Duc in Kontakt und bewarb die erste *Histoire* bereits in der Erstausgabe des *Magasin*.[17] Viollet-le-Duc widmete sich den fünf *Histoires* jedoch erst ab 1871, publizierte dann aber in dichter Folge und illustrierte jeden Band mit Zeichnungen, die in ihrer Art weitestgehend seinen Illustrationen im *Dictionnaire* entsprechen.

9 Vgl. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale (Bibliothèque d'éducation et de récreation), Paris 1878.
10 Vgl. Gaius Iulius Caesar, Der gallische Krieg/De Bello Gallico (Sammlung Tusculum), Berlin 2013, Buch 2,6.
11 Vgl. bspw. die Ereignisse im 3. Kapitel, Viollet-le-Duc 1878, wie Anm. 9, S. 43–69. Vgl. Emery 2018, wie Anm. 4, S. 105–107; Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 173, FN 3; Laurent Baridon, Viollet-le-Duc. Génèse d'une théorie architecturale. Étude d'un imaginaire scientifique (Univ. Diss. Straßburg 1992), Paris 1992, S.286ff.; Pierre Vaisse, L'histoire de la France médiévale selon Augustin Thierry et son role dans l'histoire de l'art francais au 19e siècle, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 54 (1997), S. 215–224, hier S. 215f.
12 Der Begriff des Idealtypus (und damit in Abgrenzung zum Realtypus) wird hier im Sinne Max Webers verwendet; vgl. daher Max Weber, Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, München/Ravensberg 1904; Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft (Max Weber Gesamtausgabe), Tübingen 2013; Hans-Peter Müller und Steffen Sigmund, Max-Weber-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 2020; Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, Neu-Isenburg 2008, S. 4–15, hier S. 5, 7, 14; Karl-Heinz Hillmann, Wörterbuch der Soziologie (Kröner Taschenausgabe 410), Stuttgart 1994, S. 348.
13 Vgl. Roland Barthes, Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays 4, Berlin 2005, S. 149–163.
14 Vgl. Emery 2018, wie Anm. 4, S. 103f.
15 Vgl. Bressani 2014, wie Anm. 4, S. 493, FN 30.
16 Zu Pierre-Jules Hetzel, zur *Bibliothèque d'éducation et de récréation* sowie zum *Magasin d'éducation et de récréation* vgl. grundlegend den Sonderband „Hetzel“ der Zeitschrift *Europe. Revue littéraire mensuelle*, darin enthalten u.a. Rogier Bellet, De Hetzel éditeur à P.-J. Stahl journaliste, in: Europe. Revue littéraire mensuelle 619/620 (1980), S. 13–31, Daniel Compère, Hetzel et la littérature pour la jeunesse, in: Europe. Revue littéraire mensuelle 619/620 (1980), S. 32–38; Guy Gauthier, Le Magasin d'éducation et de recreation en 1864, in: Europe. Revue littéraire mensuelle 619/620 (1980), S. 105–116; weiterhin Ségolène Le Men, Hetzel ou la science recreative, in: Romantisme 65 (1989), S. 69–79; Jean-Paul Gourévitch, Hetzel. Le Bon Génie des livres, Paris 2005. Zur Jugendliteratur in Frankreich vgl. Jean Glénisson, Le livre pour la jeunesse, in: Histoire de l'édition française, Bd. 3, hrsg. v. Henri-Jean Martin und Rogier Chartier, Paris 1986, S. 416–443. *Histoire d'une maison* ist dabei die einzige der Histoires Viollet-le-Ducs, die im Magasin vorveröffentlicht wurde; sie erschien 1873–1874 zusammen mit Jules Vernes *Ile Mystérieuse*; vgl. dazu Emery 2018, wie Anm. 4, S. 103, FN 4.
17 Vgl. Pierre-Jules Hetzel und Jean Macé, Magasin d'éducation et de recréation, Paris 1864, S. 379.

Abb. 2: Einband der Erstausgabe *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, 1878

» ZWISCHEN BEFUND UND IDEALTYPUS: VIOLLET-LE-DUCS CATHÉDRALE IDÉALE UND CATHÉDRALE DE CLUSY

Wie Klaus Niehr feststellte, entstammt die Fiktion der Kathedrale von Clusy mit ihrer Objektbiographie der „verdichtete[n] Erfahrung“ Viollet-le-Ducs, die dieser in den Jahren der praktischen wie theoretischen Auseinandersetzung mit Kathedralen erworben hatte.[18] So kam es auch zu Überschneidungen zwischen dem Kinderbuch und Viollet-le-Ducs architekturtheoretischen Schriften, allen voran mit dem *Dictionnaire raisonnée*.[19] Die Architekturzeichnungen weisen eine starke, strukturell nur marginal voneinander abweichende Ähnlichkeit auf, jedoch zeigen sich in den Details erhebliche inhaltliche Unterschiede.[20] Dies gilt besonders für *Vue de la cathédrale de Clusy* in der *Histoire* (Abb. 3) und *Cathédrale idéale* aus dem *Dictionnaire* (Abb. 4).

Die *Cathédrale idéale* ist eine mit Türmen und Baudekor vervollständigte Version der Kathedrale von Reims, mit der Viollet-le-Duc gotische Baukunst im 13. Jahrhundert modellhaft wiedergab.[21] Die Art der Architekturzeichnung bewertete Niehr als meisterhaften Kunstgriff, deren Charakteristik als technische Zeichnung sich nicht nur an ein professionelles Publikum mit entsprechenden Sehgewohnheiten richtete, sondern selbst in den wissenschaftlichen Publikationen der Zeit eine Innovation darstellte.[22] Die Besonderheit der *Cathédrale idéale* liegt vor allem darin, dass sie „Typus und gleichzeitig historisch greifbare Realität [darstellt]. Die Verschmelzung des Idealen und Wirklichen, des historisch Gewachsenen wie des auf einen Punkt Konzentrierten ist einzigartig. Möglich wird das, weil Viollet-le-Duc zufolge [in der] Gotik [...] Diachrones und Synchrones auf ungeahnte Art und Weise zusammenfallen.“[23] Er ist sich dabei durchaus bewusst, dass es den ‚Typus‘ im 12./13. Jahrhundert nicht gegeben hat und er die Reimser Kathedrale durch seine vervollständigte Darstellung erst zu diesem erhebt.[24] Dabei erkennt er einerseits ‚Typus‘ als „historisches Phänomen“ im Sinne eines damals einflussgebenden Baus an, nutzt den Begriff hier aber als „rezeptionsimmanente Kategorie der Wissenschaft“, das heißt als eine zeitgenössische Interpretation der Kathedrale als Typus.[25]

18 Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 173.

19 Die verschiedenen Ausgaben der *Histoire d'un Hôtel de ville et d'une cathédrale* verfügen jeweils über 66 Zeichnungen von Viollet-le-Duc, wovon 31 Architekturzeichnungen ähnlich jenen im *Dictionnaire* sind, 11 weitere narrativ eingebundene Architekturdarstellungen aufweisen und 16 das Narrativ illustrieren.

20 Elizabeth Emery postulierte eine literarische Parallelität zwischen dem *Dictionnaire raisonnée* und der *Histoire d'une Hôtel de ville et d'une cathédrale*. Angeblich habe Viollet-le-Duc das *Dictionnaire raisonnée* „fast wörtlich zitiert“ und sich „stilistisch“ daran angelehnt. Diese Einschätzung kann nicht unterstützt werden; beide Texte vertreten vollkommen unterschiedliche Textgattungen, sind damit weder literarisch noch narratorisch verwandt. Auch Emerys Postulat einer zitathaften Übereinstimmung der axometrischen Zeichnungen Viollet-le-Ducs in der *Histoire* wie dem *Dictionnaire* kann inhaltlich nicht überzeugen. Die Charakteristika von Axometrien, Grundrissen, Ansichten etc. können für die 31 Zeichnungen der *Histoire* nicht die Deklaration eines Zitats rechtfertigen; vgl. dazu Emery 2018, wie Anm. 4, S. 105f.

21 Vgl. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle 2, Paris 1867, S. 324: „Afin de donner une idée de ce que devait être une cathédrale du XIIIe siècle, complète, achevée telle qu'elle avait été conçue, nous donnons ici une vue cavalière d'un édifice de cette époque, exécutée d'après le type adopté à Reims.“ Vgl. auch Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 216.

22 Vgl. Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 203ff.

23 Vgl. ebd., S. 216.

24 Vgl. Viollet-le-Duc 1867, wie Anm. 21, S. 311: „On élève des cathédrales nouvelles plus vastes que les églises romanes [...]; mais la cathédrale type n'est pas encore sortie de terre. Nous allons la voir naître définitivement et arriver, en quelques années, à sa perfection“. Dazu ebd., S. 323.

25 Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 216, FN 51. Vgl. dazu Viollet-le-Duc 1867, wie Anm. 21, S. 311 (Eintrag „Cathédrale“); Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle 4, Paris 1860, S. 357 (Eintrag „Coupole“).

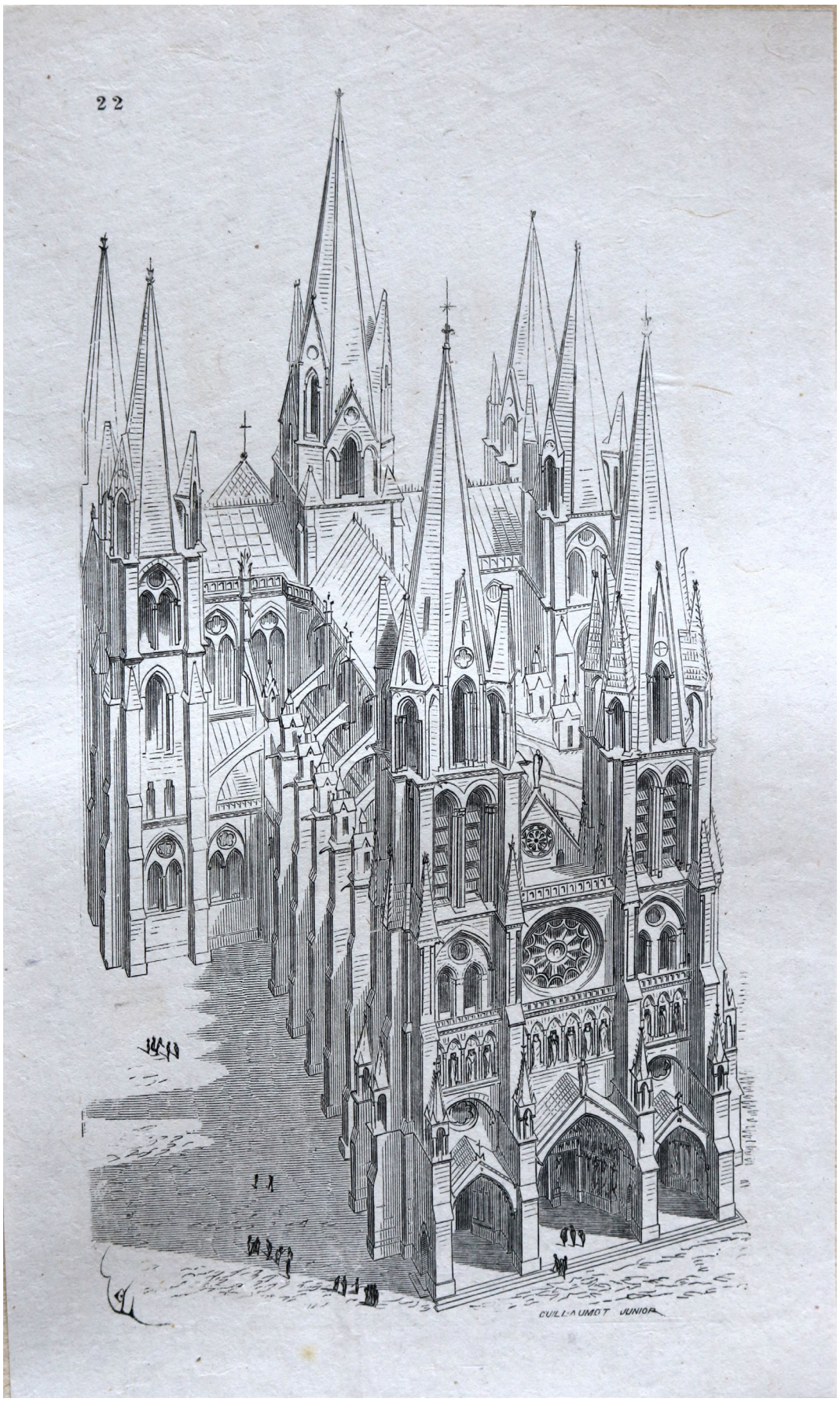


Abb. 3: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Vue de la cathédrale de Clusy, commencement du XIIIe siècle (Tafel 22), Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, 1878

Abb. 4: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Cathédrale idéale (Tafel 18), Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Bd. 2, 1867

Für die fiktive Kathedrale St. Étienne de Clusy wurden hingegen drei verschiedene Bauten zu einem Architektur-Capriccio zusammengefügt. In der Sockelzone weisen die Portalvorhallen eine ausgeprägte Tiefe und zudem durchfensterte Wandflächen oberhalb der seitlichen Portalbögen auf, wie sie in vergleichbarer Weise in Amiens vorliegen. Im Fall von Clusy wird das Skulpturenprogramm jedoch nicht portalübergreifend um die vorgelagerten Strebepfeiler geführt, sondern scheint nur den Bereich der Gewände auszufüllen. Mit dem Amienser Stützensystem der westlichen Strebepfeiler, das mit den Details kleiner Filialtürmchen vom Vorbild variiert wurde, erfolgt der Übergang von der Portalzone in eine Skulpturengalerie mit darüber liegender Fensterzone. Die Turmansätze mit ihren auf Glockenstühle hindeutenden Schalllamellen können zu dieser Einheit gezählt werden und entsprächen damit der Pariser Lösung. In der Adaption für St. Étienne de Clusy ist allerdings die *galerie des Chimères* weggefallen (Abb. 1, 3). Der obere Bereich der Türme von Clusy ist eine in Paris fehlende Vervollständigung, die Viollet-le-Duc für Paris zwar geplant, aber nicht umgesetzt hat (Abb. 5).[26] Die wiedergegebene Lösung der Turmoktogone und der Turmhelme hat sich allerdings im südlichen Westturm von Chartres erhalten und liegt auch in Vendôme vor, dessen Turm Viollet-le-Duc im entsprechenden Eintrag des *Dictionnaire* mit Schalllamellen versehen abgebildet hat. Vorbildgebend waren somit reale Bauten, die aber im dreiteiligen Aufbau der Westfassade nur jeweils eine Zone einnehmen und so gekonnt miteinander verwoben wurden, dass ein homogener Bau in Erscheinung tritt. *Vue de la cathédrale de Clusy* unterscheidet sich damit fundamental von der *Cathédrale idéale*, indem verschiedene reale Vorbilder nun zu einem tatsächlichen Idealtypus destilliert wurden und mit diesem „rekonstruierten Organismus“ eine „synthetisch-systematische Imagination“[27] geschaffen wurde.

» DAS IDEAL DER FIKTION

Für Viollet-le-Duc stand architektonischer Stil mit der Frage nach Wahrhaftigkeit und Logik in Verbindung, weswegen Architektur auch keine historische Korrektheit imitieren, sondern der ‚natürlichen‘ Funktion des Bauwerks entsprechen musste.[28] Für den Restaurator war Kunst – und damit Architektur – vor allem ein Abbild der Gesellschaft beziehungsweise „Produkt und Folge eines politischen und gesellschaftlichen Zustands“[29] sowie ein Instrument historischer Kontinuität, ohne das „ein Volk keine Zukunft“ habe.[30] Der Stilentwicklung läge ein gesellschaftskonstituierender Determinismus zugrunde, dem nicht nur ein kollektiver künstlerischer Wille inhärent ist, sondern der auch eine Rückkehr zu den „wahren Methodengrundlagen“ fernab einer „spekulativen Archäologie“ fordere.[31]
Diese bereits im *Dictionnaire* 1858 formulierte Ansicht[32] gewinnt für ihn mit den Ereignissen des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 und seinen Auswirkungen an Brisanz: Wenn gesellschaftlicher Wandel die Architektur beeinflussen kann, kann auch ein Wandel im Bauen auf die Gesellschaft zurückwirken! So forderte er 1872 in den *Entretiens sur l’architecture* auch die Freiheit der Künste ein – und sprach sich zeitgleich für die Abschaffung „schädigender Institutionen“ aus. Kunst durchdringe alles Menschliche, ließe sich aber nicht auf staatlichen Befehl hin erschaffen oder von Verwaltungsbeamten am Schreibtisch planen. Stattdessen gelte es, die Ausbildung „fähiger Menschen“ zu unterstützen, einen „neuen Status für Kreative“ sicher zu stellen, was aber nur aus der „privaten Initiative“, „individueller Freiheit“ und einer „Verantwortung“ den „eigenen Interessen gegenüber“ geschehen könne.[33] Viollet-le-Ducs Haltung zum gesellschaftspolitischen Potenzial von Architektur ist damit nicht neu, gewann aber für ihn in den 1870er Jahren derart an Dringlichkeit, dass er sich in 327 politischen Zeitungsartikeln auch direkt an die Öffentlichkeit wandte.[34]
Die *Histoires* können nicht außerhalb des Kontexts dieser Artikel gesehen werden, sind sie doch gleichermaßen politisch und gesellschaftsbildend motiviert. Während sich *Histoire d’une maison* (1873) sowie *Histoire de l’habitation humaine* (1875) dem Thema der „Beständigkeit“ von Architektur widmen und die postume *Histoire d’un dessinateur* (1879) edukative Ziele verfolgt, sind *Forteresse* und *Cathédrale* sozio-politisch und zueinander komplementär angelegt. *Histoire d’une forteresse* (1874) thematisiert Bressani zufolge sieben Belagerungen einer fiktiven Stadt und bezöge sich damit unmittelbar auf die Eroberung von Paris 1871.[35]

26 Vgl. Blanc/Leroux/Mayer/Pillet 2012, wie Anm. 6, S. 135–138.
27 Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 195.
28 Vgl. Leniaud 1994, wie Anm. 4, S. 129.
29 Viollet-le-Duc bezieht sich hier auf etablierte Ideen der Aufklärung, des Neo-Klassizismus sowie der deutschen Romantik, aber vor allem auf Theorien von Léonce Reynaud 1836 und Denis Diderot 1765, verfolgte aber eher einen soziologischen Interpretationsansatz geltender Architekturtheorie. Vgl. ebd.; Léonce Reynaud, Traité d’architecture 1: Art de batir. Etudes sur l’estétique, l’histoire et les conditions actuelles des edifices, Paris 1867, Léonce Reynaud, Traité d’architecture 2: Composition des édifices. Etudes sur l’estétique, l’histoire et les conditions actuelles des edifices, Paris 1870; Denis Diderot, L’Essai sur la peinture (Oeuvres complets 14), Paris 1975. Vgl. „Restauration“ in Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle 8, Paris 1866, S. 14–34; „Style” in ebd., S. 474–497.
30 Vgl. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle 1, Paris 1858, S. I–XVI, hier S. III.
31 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Entretiens sur l’architecture 1, Paris 1863, S. 457; vgl. auch Leniaud 1994, wie Anm. 4, S. 130–133.
32 Viollet-le-Duc 1858, wie Anm. 30, S. VIII.
33 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Entretiens sur l’architecture 2, Paris 1872, S. 442ff.
34 Vgl. Timbert (unveröff. Manuskript), wie Anm. 8.
35 Vgl. Martin Bressani, Notes on Viollet-le-Duc’s Philosophy of History. Dialectics and Technology, in: Journal of the American Society of Architectural Historians 48.4 (1989), S. 327–350, hier S. 478.

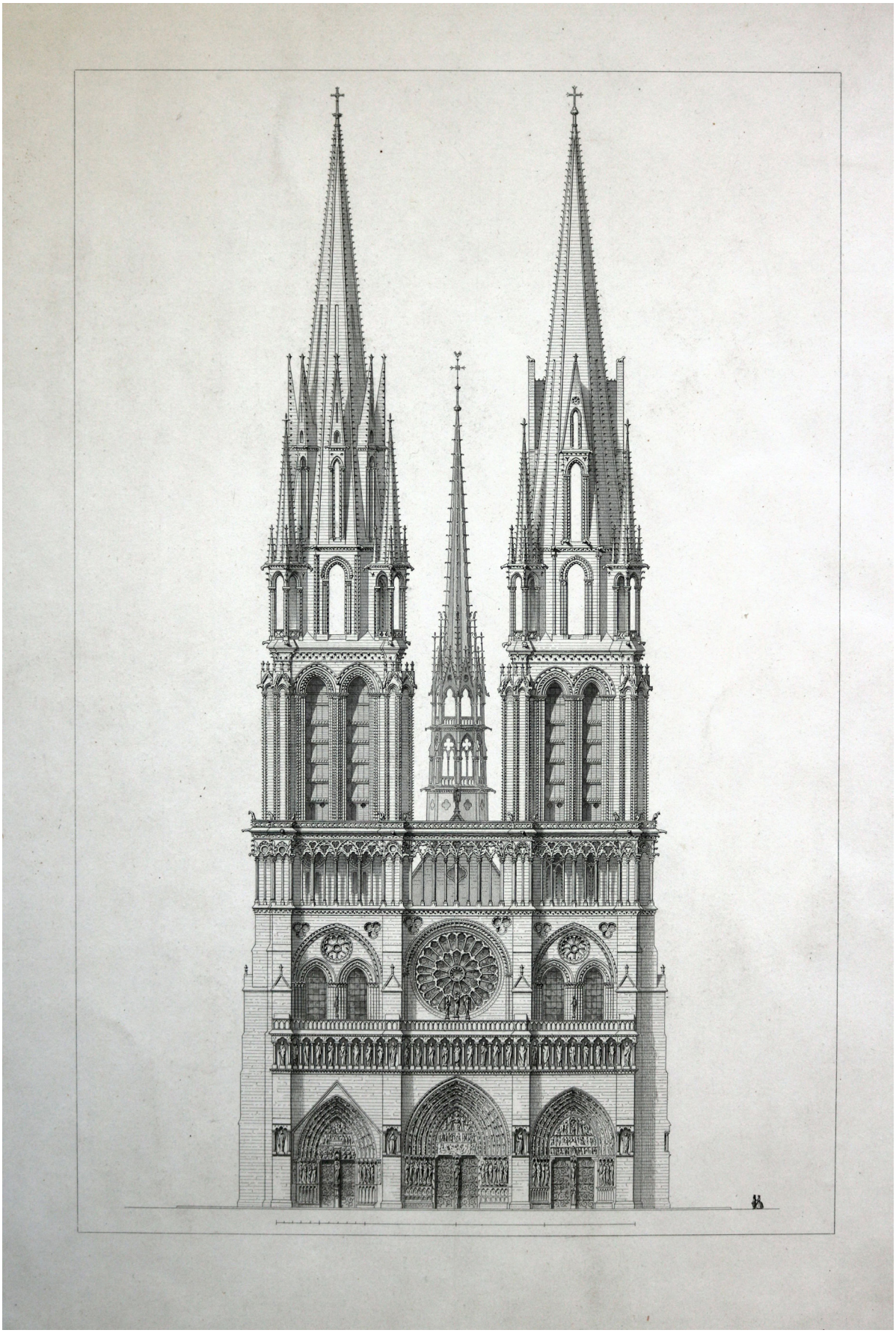


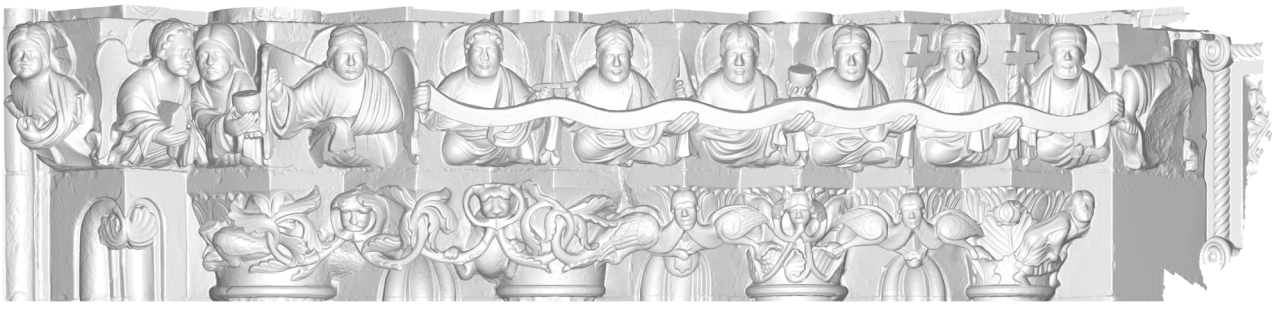
Abb. 5: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Planungszeichnung der Westfassade von Notre-Dame de Paris mit geplanten Ergänzungen (Tafel 14), Entretiens sur l'architecture, Atlas, 1875

Viollet-le-Duc bemühte sich dabei um die „historische Perspektive“ der aktuellen Situation, indem er historische Kontinuität in seinem Narrativ aufzeigte und so Resilienz in der Gesellschaft zu evozieren suchte. Wo *Forteresse* externe Bedrohungen fokussiert, konzentriert sich *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878) auf stadt- und damit gesellschaftsinterne Gefahren. Rathaus wie Kathedrale sind Sinnbilder für politische Erneuerung und soziale Ordnung und zeigen die „historischen Mechanismen“ gesellschaftlicher Rekonstruktion auf, geht die Konstituierung von Gesellschaft in *Cathédrale* doch stets von der Bevölkerung aus.[36] Vor allem beschneidet Viollet-le-Duc St. Étiennes religiöse Funktion, lässt die Kathedrale oftmals die Rolle des Rathauses übernehmen und beschreibt damit „eine [...] so säkulare, so politische [Struktur, die] so zentral für republikanische Werte [ist], dass religiöse Funktion und Ästhetik kaum mehr als ein Nachhall ist“.[37] Viollet-le-Duc bezog damit eine klare politische Stellung gegen die für ihn völlig „unsinnige“ Auffassung der Assemblée Nationale, die Ereignisse von 1871 seien göttliche Strafen.[38] Der Zustand der Nation war für ihn auf menschliches Handeln und Versagen zurückzuführen und so schien es ihm sinnvoller, „sich an die Arbeit [zu] machen, um Schwierigkeiten [selbst] zu lösen“.[39] Die fiktive Kathedrale St. Étienne wird dabei zum „Nebenprodukt französischer Geschichte“ und das Konzept ‚Gotische Kathedrale‘ zum „ultimativen Symbol sozialer Solidarität“.[40] Da die Vermittlung von Geschichte für Viollet-le-Duc ein patriotischer Akt war und er (s)eine „Liebe zum Land in der Kenntnis seiner Geschichte“ zum Ausdruck gebracht sah,[41] wurden auch materielle Geschichtszeugnisse in Form greifbarer Baumonumente geadelt. Aber statt weiterhin „an einer Organisation oder Desorganisation fest[zu]halten“, erachtete er es nun als sinnvoller, die Jugend zu bilden. Er wolle lieber „die wenigen Jahre [s]einer Kraft, die [ihm] vielleicht noch bleiben, sinnvoll nutzen [...], anstatt sie nutzlos für unbedeutende Ergebnisse zu verbrauchen“. Viollet-le-Duc war davon überzeugt, dass er so „einer größeren Zahl und viel wirksamer dienen [könne], und es [sei] die Jugend, die in dieser Stunde unbedingt angesprochen werden [müsse]. Mit den Generationen, die das Mannesalter erreicht haben, [sei] nichts anzufangen. Kein Charakter, keine Überzeugungen, keine Energie zum Kämpfen, kein genaues Gefühl dafür, was richtig oder falsch ist. [...] Daher [müsse] man sich an die Kleinen wenden, und zwar an die Kleinen aller Klassen“.[42]

» FAZIT

Die Kathedraldarstellungen in *Histoire* und *Dictionnaire* weisen unterschiedlich ausgeprägte Merkmale von Fiktionen auf, die der jeweiligen Charakteristik des literarischen Genres geschuldet sind. Da das *Dictionnaire* eine befundorientierte, wissenschaftliche Publikation ist und einer gewissen Objektivität unterliegt, kann der Baukörper der Reimser Kathedrale in seiner entwickelten Stilstufe und in seiner hier vervollständigten Form durchaus zum Idealtypus erhoben werden. Der Rückbezug auf den Befund kann in der fiktionalen Erzählung der *Histoire* jedoch vernachlässigt werden, weswegen das Konzept ‚Kathedrale‘ hier durch einen Querschnitt verschiedener Beispiele kondensiert wurde. Doch auch der Idealtypus der *Histoire* mit seiner gesteigerten Fiktionsdichte verfügt über „Realität“, weil er „Geschichte“ besitzt und „paradigmatisch [...] wichtige Epochen der französischen Kultur exakt“ spiegle.[43] Somit weisen beide Darstellungen Merkmale von Idealisierung und Realitätsbezug auf, die – zwischen den Knotenpunkten ‚Fiktion‘ und ‚Befund‘ aufgespannt – verdeutlichen, dass das Konzept der ‚idealen Kathedrale‘ bei Viollet-le-Duc nicht statisch ist. Vielmehr variierte er in Abhängigkeit zum literarischen Genre, den Adressierten und zur intendierten Aussage den Idealtypus, ohne dessen Authentizität oder Geschichtsbezug zu schmälern. Der wesentliche Unterschied beider Publikationen liegt jedoch in der Intention: Mit der *Histoire* sprach er eine ganze, und zwar die heranwachsende Generation an und prägte damit die zukünftige französische Gesellschaft sowie die Wahrnehmung von Kathedralen nachhaltig. Die eingangs zitierte Kritik Saint-Pauls kann in dieser Hinsicht nicht bestehen: Die *Histoires* verfügen über einen edukativen, sozio-politisch orientierten Ansatz, der die gesellschaftliche Relevanz von Kunst und Architektur sowie deren Vermittlung kaum nachdrücklicher formulieren konnte. Trotz literarischer und dramaturgischer Schwächen sind sie als Viollet-le-Ducs selbstformuliertes Erbe anzusehen, kondensieren Erfahrung und Wissen und sind damit streng genommen nicht Fiktion, sondern faktuale Erzählungen, die in sich Handlungsanweisungen[44] zur Gestaltung einer Zukunft bergen.

36 Vgl. Viollet-le-Duc 1878, wie Anm. 9, S. 274–277. Vgl. dazu Bressani 2014, wie Anm. 4, S. 477f.; Emery 2018, wie Anm. 4, S. 119ff. Viollet-le-Duc folgt damit im Wesentlichen der Idee Victor Hugos von der Kathedrale als Sinnbild der Demokratie.
37 Emery 2018, wie Anm. 4, S. 120.
38 Vgl. Brief Viollet-le-Duc an Hetzel vom 17.07.1874, abgedruckt in Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Lettres inédites du Viollet-le-Duc (6. may 1844-2. septembre 1879), hrsg. v. Eugène-Louis Viollet-le-Duc Paris 1902, S. 146f., Original im Archive Hetzel, fol. 223f. Vgl. auch Emery 2018, wie Anm. 4, S. 118.
39 Brief Viollet-le-Duc an Hetzel vom 17.07.1874, abgedruckt in Viollet-le-Duc 1902, wie Anm. 38, S. 146f.
40 Emery 2018, wie Anm. 4, S. 126f.
41 Vgl. Viollet-le-Duc 1878, wie Anm. 9, S. 277. Vgl. dazu Emery 2018, wie Anm. 4, S. 119; Bressani 2014, wie Anm. 4, S. 478; weiterhin Elizabeth Emery, Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture, New York 2001; Stephanie Glaser, The Idea of the Gothic Cathedral, Turnhout 2018.
42 Brief Viollet-le-Duc an Hetzel vom 20.07.1874, abgedruckt in Viollet-le-Duc 1902, wie Anm. 38, S. 148f.
43 Vgl. Niehr 2004, wie Anm. 4, S. 165.
44 Vgl. zu Handlungsanweisungen und Faktualität innerhalb der Fiktionstheorie Kendall L. Walton, Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts, Cambridge 1990, bspw. S. 145.



AUGUST BRANDES REKONSTRUIERT MATTHIAS KAGER

DIE FASSADENFRESKEN DES AUGSBURGER WEBERHAUSES, 1915

ANDREA GOTTDANG

Wer sich um 1910 vor das Augsburger Weberhaus begab (Abb. 1), um eine Vorstellung von der einstigen Pracht der Fassadenfresken heraufzubeschwören, musste schon sehr aufmerksam hinschauen. Nur wenige zusammenhängende größere Partien an den insgesamt drei Schauseiten bezeugten noch die einst vollständige Freskierung durch Matthias Kager im Jahr 1607. Von der Westfassade, der Wetterseite, waren die Malereien schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts verschwunden.[1] Selbst bei zuversichtlicher Prognose waren auch die Jahre der Süd- und der Ostfassade gezählt. In der in den frühen 1910er Jahren geführten Diskussion um den Abriss des alten Hauses spielten die Freskenreste daher auch kaum eine Rolle. Doch ganz gleich, ob Erhalt oder Abbruch und Wiederaufbau favorisiert wurden[2] – es stand außer Zweifel, dass die Fresken Kagers in jedem Fall „wiederauferstehen" sollten, und zwar durch die Hand des Kunstmalers August Brandes. Das nur wenige Jahre umspannende Kapitel dieser „Wiedergeburt", das in der Objektbiographie des Weberhauses bisher schnell überblättert wurde, soll im Folgenden skizziert werden.

» DAS WEBERHAUS

Die größte der Augsburger Zünfte, die Weberzunft, kaufte der Familie Ilsung im Jahr 1389 ein einfaches Haus ab, das die wichtigste Regel beim Immobilienerwerb erfüllte: Die Lage. Die Weber erweiterten das zwischen dem Rathaus und der Basilika St. Ulrich und Afra gelegene einfache Steinhaus zu einem imposanten Gebäude.[3] Neben den stattlichen Dimensionen kündete die repräsentative Ausstattung von Einfluss und Macht der Weber, die das holzvertäfelte Tonnengewölbe ihrer Zunftstube 1457 von Peter Kaltenofen aufwendig bemalen ließen.[4] 1538 fügte Jörg Breu d.J. Wandmalereien hinzu. Nach der Auflösung der Zunft durch Karl V. gingen die Zunftgeschäfte in die Verantwortung der Stadt über, das Haus verlieb jedoch im Besitz der Zunft und diente weiterhin seinen angestammten Zwecken. Als Elias Holl der Stadt ein neues Gepräge gab, nicht nur das Rathaus, sondern auch die Zunfthäuser der Bäcker und Metzger in neuem Glanz erstrahlten, erhielt das schlichte Weberhaus ein neues, von der Stadt finanziertes Gewand. Matthias Kager freskierte alle drei Fassaden.

1 Johann Friedrich Göbel, Historische Erklärung derer Gemählde ausserhalb des hiesigen Weberhauses, Augsburg 1718, S. 10. Göbels „Erklärung" gibt in Kupferstichen die Hauptbilder der Ost- und der Südfassade wieder. Der Autor belässt es im Wesentlichen bei der Benennung der Bildthemen, die ihm jeweils als Anlass zu umfangreichen gelehrten Abhandlungen dienen, vor allem bei historischen Ereignissen.

2 Zur Diskussion über Abriss und Wiederaufbau siehe: Magdalena Steinbacher, Zwischen Denkmalschutz, Bürgerpartizipation und städtischer Verantwortung. Eine kritische Aufarbeitung der Baugeschichte des Augsburger Weberhauses in den 1910er Jahren, Masterarbeit, Universität Augsburg 2023.

3 Kurze Abrisse zur Geschichte des Weberhauses u.a. bei Doris Hascher, Die Fassadenmalerei in Augsburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1996, S. 191–203 und Monika Meine-Schawe, Die Augsburger Weberstube im Bayerischen Nationalmuseum, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 46 (1995), S. 25–80, hier S. 26–28, 40.

4 Meine-Schawe 1995, wie Anm. 3.

Abb. 1: Südfassade des Weberhauses in Augsburg, vor 1912, Stadtarchiv Augsburg, FS FA 421

Mit dem Niedergang des Weberhandwerks und dem Aufstieg der Textilmanufakturen erlosch im 19. Jahrhundert die Wertschätzung des einstigen Zunfthauses, das mehr und mehr bauliche Veränderungen erfuhr, wie zum Beispiel den Einbau von kleinen Läden im Erdgeschoss. 1863 wurde das Weberhaus an den Paramentenhändler Wendelin Amman verkauft. Die Stadt zeigte kein Interesse am Erwerb der Holzdecke der Zunftstube, die der neue Eigentümer daraufhin an das Bayerische Nationalmuseum veräußerte. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden unter wechselnden privaten Eigentümern Mietwohnungen eingerichtet, Fenster verändert, nicht aber in den Erhalt der baulichen Substanz investiert. Das Weberhaus verfiel zusehends, die Renovierung schien finanziell nicht mehr tragbar, Abriss und Wiederaufbau die einzige Lösung. In dieser Situation stiftete der Textilfabrikant Hugo Freiherr von Forster 200.000 Mark, um die Stadt in die Lage zu versetzen, das Weberhaus zu erwerben und instand zu setzen. Sogar einem Abriss stimmte er unter der Bedingung zu, dass das Haus nach dem alten Vorbild wiederaufgebaut und die Fresken Kagers rekonstruiert würden. 1912 gelangte das Weberhaus zurück in städtischen Besitz und der Abbruch stand unmittelbar bevor, als bei der Ausweidung die verdeckten und vergessenen Fresken Breus zum Vorschein kamen. Es formierte sich energischer Widerstand gegen den Abriss, ein Rückkauf samt Wiedereinbau der Zunftstube wurde angestrebt, war aber von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Letztlich setzte die Stadt sich durch und ließ das Weberhaus abbrechen. 1915 stand der Neubau, bereit zur Bemalung.

» OBERSTE PRIORITÄT: HALTBARKEIT

Augsburg hatte über die Jahrhunderte viele bedeutende Fassadenfresken entstehen und vergehen sehen. Energisch und in der Absicht, an die alte Tradition anzuknüpfen, nahm Friedrich von Thiersch sich der Fassadenmalerei im Allgemeinen und der Augsburger im Besonderen an. 1902 hielt der Architekt wiederholt Vorträge zum Thema in München und Augsburg[5], bei denen er farbige Aufnahmen von August Brandes zeigte, darunter das Weberhaus. Großformatige Zeichnungen, in denen der Kunstmaler die Konturen der Kager-Fresken – bereits mit eigenen Ergänzungen – festhielt,[6] dienten als Vorlage für farbige Rekonstruktionen der Süd- und der Ostseite sowie für Schaubilder (Abb. 2). Unmittelbar vor dem Abriss des alten Hauses fertigte Brandes weitere Aufnahmen an. Brandes, 1872 geboren, ab 1892 an der Akademie in München ausgebildet, hatte schon andere Fassadengemälde, zum Beispiel am Schaurhaus und am Kathanhaus, am Gasthaus „Drei Kronen“, das Sieglehaus und das Moschelhaus am Obstmarkt sowie das Schaxlhaus am Ludwigsplatz im Auftrag der Stadt kopiert.[7] Die Auftragsvergabe an ihn war von Anfang an beschlossene Sache.

5 Friedrich von Thiersch, Die Augsburger Fassadenmalereien, München 1912.
6 Z.B. TU München, Architekturmuseum, http://mediatum.ub.tum.de?id=965909 (Bauaufnahme Ostfassade).
7 Hascher 1996 (wie Anm. 2), S. 276–279, 342–344, 419–423, 438–442, 445–447.

Bei den Vorbereitungen der neuen Fresken legte die Stadt den größten Wert nicht auf die künstlerische Qualität, die kaum einmal Erwähnung findet, sondern auf die Haltbarkeit. Brandes verpflichtete sich vertraglich zu einer Garantiezeit von zehn Jahren.[8] Stadtvertreter und Leserbriefschreiber traten umso misstrauischer auf, als Brandes' 1911 fertiggestellte Fresken am Perlachturm neben dem Rathaus binnen kürzester Zeit gravierende Schäden aufwiesen.[9] Trotz dieser misslichen Erfahrung wollte man an der Freskotechnik festhalten. Als Alternative hätten sich Keim'sche Mineralfarben angeboten, die es aber, wie die Königliche Akademie dem Augsburger Magistrat mitteilte, noch nicht lange genug gebe, um ihre Haltbarkeit beurteilen zu können.[10] Die Mineralmalereien am Münchner Rathaus und am Bayerischen Nationalmuseum würden jedenfalls schon verwittern. Die andere Alternative wären Mosaiken gewesen, wie sie Leserbriefe in der lokalen Presse favorisierten, weil sie sich um die finanzielle Belastung der Stadt sorgten, die sich dem Stifter gegenüber zur Instandhaltung des Fassadenschmucks verpflichtet hatte.[11] Der Druck von dieser Seite scheint groß genug gewesen zu sein, um die Stadt Erkundigungen bei der Hof-Mosaik-Kunstanstalt in München einholen zu lassen und die Anfertigung eines Mosaik-Probebildes zu erwägen.[12] Brandes errechnete, dass gut 800 qm Fläche mit Mosaik zu bedecken seien[13], verwies auf die nochmals höheren Herstellungskosten und gab zu bedenken, dass der Vertrag mit ihm für Freskomalerei gelte.[14] Dass eine andere Technik die Gesamtwirkung ganz erheblich verändern würde, wurde nicht thematisiert. Kosten und Haltbarkeit waren die entscheidenden Faktoren.

Das Stadtbauamt konsultierte unter anderem das Generalkonservatorium und die Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik in München, um dem Neubau und seinen Fresken durch sorgfältige Wahl der geeigneten Materialien und Technik den bestmöglichen Start zu geben. Am 20. Juni 1912 teilte Generalkonservator Hans Haggenmiller mit, dass das Material umso brauchbarer sei, je näher es dem alten käme. Auch die Freskotechnik solle sich an den überlieferten Resten orientieren.[15] Den Ausschlag gaben weniger historische oder künstlerische Gründe als vielmehr der Umstand, dass Kagers Fresken immerhin einige Jahrhunderte überdauert hatten. Die Maßnahmen am Weberhaus wurden dabei zum Testfall erklärt, der grundlegende Klärung für weitere Projekte schaffen sollte.[16] Sowohl Proben der Steine, die für die Errichtung des Neubaus in Frage kamen, als auch ein Fragment der Kager-Fresken traten den Weg nach München an, um chemisch und mikroskopisch analysiert zu werden.[17] Der mit Brandes abgeschlossene Vertrag umfasste mehrere Seiten mit Vorgaben über die zu verwendenden Materialien sowie technische Ratschläge.[18] Ein pauschales Honorar von 40.0000 Mark wurde vereinbart. Zweifelhafte Produkte, z. B. noch nicht in Kalk und Sonnenlicht erprobte Farben, musste Brandes durch die maltechnische Versuchsanstalt begutachten und genehmigen lassen.[19]

Es konnte nicht in Brandes' Interesse liegen, Risiken einzugehen, weder beim Material, noch bei der Technik, weshalb ihm selbst auch an einer Inaugenscheinnahme der ersten Partien lag, die er an der Westseite fertigstellte. Am 15.5.1915 befand der Generalkonservator den Farbauftrag für zu dünn und zu lasierend. Charakteristisch für ein gutes Außenfresko sei ein pastoser Auftrag, nur ein solcher garantiere Haltbarkeit und Leuchtkraft, auch sei der Verputz zu trocken.[20] Brandes reagierte ungehalten und per Einschreiben auf die Behauptung, der Malgrund sei bereits am Vortag vor der Bemalung aufgetragen worden und kündigte an, eine Untersuchung gegen sich selbst beim Magistrat anzustrengen, sollte der Irrtum nicht aufgeklärt werden.[21] Den Bemerkungen zum charakteristischen Fresko stimmte er mit der Einschränkung zu, dass ein pastoser Farbauftrag typisch für das 18. Jahrhundert sei. Kager habe, wie aus den Proben ersichtlich und an den Decken- und Wandgemälden im Goldenen Saal des Augsburger Rathauses zu sehen, nicht pastos, sondern gut deckend gemalt. Gleichwohl werde er, Brandes, sich bemühen, den Farbauftrag noch dicker zu halten und bat um erneute Besichtigung. Sollte dann noch pastosere Konsistenz gewünscht sein, müsse auch der Putz angepasst werden. Er sei aber nicht bereit, für weitere Mengen die Kosten zu tragen.[22] Keine sechs Monate später reichte der Maler eine Klage gegen die Stadt ein, bei der es nicht nur um die an der Westfassade bereits kurz nach Fertigstellung sichtbaren Schäden ging.

Abb. 2: August Brandes, Das Weberhaus, Rekonstruktion der Bemalung der Südfassade, Öl auf Leinwand, 1904, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. 9443

8 StAA (Stadtarchiv Augsburg) 20253, Bestand 19, Signatur 373. Vertrag zwischen dem Stadtbauamt Augsburg und August Brandes. Hager an das Stadtbauamt, 18.6.1912.
9 Z.B. Sprechsaal, in: Augsburger Neueste Nachrichten, Nr. 54, 5.3.1914.
10 Vom Weberhaus, in: Augsburger Neueste Nachrichten, Nr. 54, 5.3.1915.
11 Ebd. und Vom Weberhaus, in: Augsburger Neueste Nachrichten, Nr. 57, 9.3.1914.
12 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. Simon Theodor Rauecker, Königl. Bayer. Hof-Mosaik-Kunstanstalt München, an Stadtbaurat Holzer, 18.3.1914.
13 Ebd.
14 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. August Brandes an das Stadtbauamt, 24.4.1914.
15 Ebd. Vertrag zwischen dem Stadtbauamt Augsburg und August Brandes. Hager an das Stadtbauamt, 18.6.1912.
16 Ebd. Alexander Eibner, Versuchsanstalt und Auskunftstelle für Maltechnik an der königlichen technischen Hochschule München an das Stadtbauamt, 4.6.1912.
17 Ebd. Ergebnisse mitgeteilt von Eibner an das Stadtbauamt, 26.11.1912.
18 Ebd. Vertrag zwischen dem Stadtbauamt Augsburg und August Brandes.
19 Ebd. Vertrag zwischen dem Stadtbauamt Augsburg und August Brandes.
20 Ebd. Generalkonservator Georg Hager an das Stadtbauamt, 15.5.1915.
21 Ebd. August Brandes an das Stadtbauamt, 20.5.1915.
22 Ebd. August Brandes an das Stadtbauamt, 27.5.1915.

» KÜNSTLERISCHE FREIHEIT, NICHT ÄNGSTLICHE KOPIE

Das Weberhaus ohne Fresken: undenkbar. Ihre „Wiedergeburt" war Bedingung der Stiftung Hugo von Forsters. Die farbigen Rekonstruktionen von Brandes verhießen die Möglichkeit einer Wiederauferstehung der Kager-Fresken wie Phönix aus der Asche. Ein Blick auf die fotografischen Ansichten des Weberhauses (Abb. 1) mag arge Zweifel aufkommen lassen, wie zuverlässig die Rekonstruktion wirklich ausfallen konnte. Doch Fotografien einzelner Partien zeigen, dass aus der Nähe durchaus noch mehr Schemen und die Konturen, mit denen Kager die Kompositionen im Putz festgelegt hatte, erkennbar waren und Anhaltspunkte gaben.[23] Außerdem orientierte Brandes sich an den Stichen, die Goebels Abhandlung über Kagers Fresken aus dem Jahr 1708 illustrierten.[24] Insbesondere für die beiden durch die Errichtung der Arkaden im Erdgeschoss nahezu vollständig zerstörten Handelsszenen der Südfassade nutzte Brandes Goebel als wichtige Quelle. Weitere Stiche (Abb. 3) halfen ihm, die Gesamtdisposition der Fenster, Portale und Fresken zu rekonstruieren. Das Interesse und Engagement aller Akteure richtete sich auf die Wiederherstellung der Gesamtkomposition. Die Ausgestaltung zielte dabei nicht auf Stilimitation, sondern „freie Behandlung".[25]

23 StAA 40100 Fotosammlung/FS FA B 4656.
24 Siehe Anmerkung 1.
25 Holzer 1916, S. 116.

Abb. 3: Simon Grimm, Die Schranne und das Weberhaus, Kupferstich, 1676, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G20183

Das ikonographische Programm gaben die Fresken Kagers vor. Debatten löste der Plan der Stadt aus, das Weberhaus um zwei Meter zu verbreitern und ein Zwischengeschoss zu errichten, um die Rentabilität durch Vergrößerung der zu vermietenden Fläche zu steigern. Brandes visualisierte auch dieses Projekt (Abb. 4), das laut Holzer sogar eine günstigere Verteilung der einzelnen Bildkompartimente ermöglichte, da das Erdgeschoss nicht bemalt, die dort ursprünglich angebrachten Bilder so aber weiter oben angebracht werden konnten.[26]
Zu diesem Zeitpunkt schlug Brandes für die Westfassade, deren Aussehen nur in Beschreibungen überliefert war, noch eine kompakte Bemalung vor, deren wenige Bildfelder von architektonischen Elementen dominiert wurden. Nicht nur die Künstlervereinigung „Die Ecke" protestierte, dass ein solcher Neubau mit „darauf kopierten [...] alten Fassadenmalereien einer künstlerischen Kritik nicht stand zu halten vermochte."[27]

26 Die bisherige Entwicklung der Weberhausfrage, in: Augsburger Neueste Nachrichten, Nr. 101, 2.5.1913, S. 5.
27 StAA, Hausselekt Karton 15, LIT D1-14, Denkschrift: Das Weberhaus in Augsburg. 25. 4.1913, S. 9.

Abb. 4: August Brandes, Weberhaus, Ansicht von Südwest, Entwurf mit Zwischengeschoss Stadtarchiv Augsburg, KPS 05386

Der Stifter äußerte ganz erhebliche ästhetische Bedenken, vor allem gegen die Erhöhung des Baus, der die Bayerische Staatsregierung schließlich ihre Zustimmung verweigerte. Größeren Klärungsbedarf gab es danach nur noch für die Gestaltung der Westfassade, die Gegenstand einer Beratung am 16. Dezember 1912 war.[28] Brandes und Forster sprachen sich dafür aus, die Westfassade reicher zu gestalten, weil sie den Eindruck aller Besucher präge, die vom Bahnhof aus in die Stadt gingen. Stadtbaurat Holzer warnte vor einer reichen Bemalung der Wetterseite und führte das Beispiel des Perlachturmes an, konnte sich aber offenbar nicht durchsetzen. Immerhin drohte der Vertrag einen Abzug von 5.000 Mark an, sollte Brandes an der Westfassade keine Figuren, sondern nur Architektur malen.[29] Brandes konsultierte für die Motivwahl die historische Beschreibung Goebels und versetzte außerdem die beiden Handelsszenen von der Süd- an die Westseite, wo er sie in den Zwickeln zwischen den Arkadenbögen des Erdgeschosses platzierte (Abb. 5).

Die Verklammerung der Geschosse, die für Kagers Bemalung typisch gewesen war, wurde damit preisgegeben. Das Erdgeschoss wirkte nun wie ein Sockel. Warum Brandes sich im Giebel der Ostfassade gegen die Figuren entschied, die er kopiert hatte – links Minerva und rechts zwei weibliche Gestalten mit Füllhörnern – und stattdessen Szenen mit der Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht einführte, muss offen bleiben, auch wenn diese Wahl inhaltlich über Engel und Teufel auf die Schlacht am Lechfeld im darunter liegenden Bildstreifen Bezug nimmt.

28 StAA, Akt 20253 Bestand 19, Signatur 374.
29 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. Vertrag zwischen dem Stadtbauamt Augsburg und August Brandes.

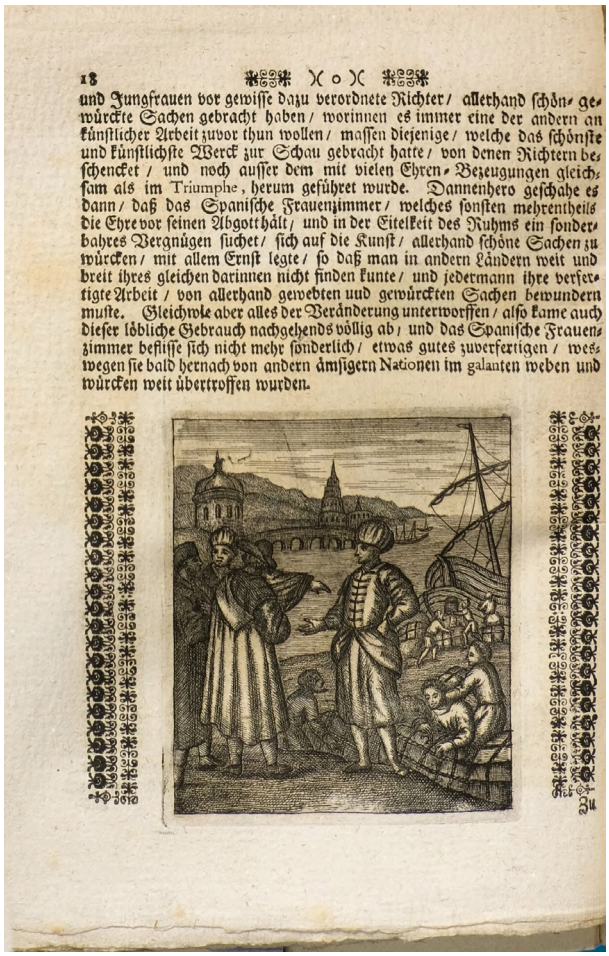
Abb. 5: Weberhaus, Ansicht von Südwest, Postkarte, um 1915

Ein Blick auf die einzelnen Bildfelder zeigt, dass Brandes die Stiche von 1718 weitgehend kopierte. Insbesondere bei den zerstörten Partien blieb ihm ohnehin keine andere Wahl. Während er sich in der Schauansicht (Abb. 2) noch vollständig an Goebels Stich des Armenischen Handels (Abb. 6) orientierte, bezog das ausgeführte Fresko, das in Schwarzweiß-Fotos, einer Kopie von Karl Nicolai und Kunstpostkarten (Abb. 7) überliefert ist, noch eine andere Quelle mit ein. Die Form des Rundbaus oder des Turmes findet sich nicht in einem um die Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigten Aquarell (Abb. 8). Größere Könnerschaft spricht nicht aus den Blättern, die einige der Fassadengemälde sowie Fresken der Zunftstube wiedergeben. Abweichungen vom Kagerschen Original dürften auch bei den Stichen aus dem 18. Jahrhundert einzukalkulieren sein, so dass es problematisch ist, die eine Kopie gegen die andere auszuspielen. Das Boot in der Mitte des Aquarells wirft allerdings schon die Frage auf, ob es sich der noch weiter verschlechterten Lesbarkeit des Bildfeldes oder einem horror vacui des Kopisten verdankt, wirkt der Stich doch kompakter und überzeugender in der Gesamtkomposition, weshalb sich Brandes wohl auch an ihm orientierte. Bei der Farbwahl ging Brandes ebenfalls eigene Wege, insbesondere beim Turbanträger, dem er zudem herbere Gesichtszüge verlieh. Insgesamt erlaubte sich Brandes vor allem in der Figurengestaltung die ihm zugestandene Freiheit. Nicht allen gefiel seine Handschrift. Sie war einer der Streitpunkte im Prozess des Künstlers gegen die Stadt.

» VOR GERICHT: BRANDES GEGEN DIE STADT AUGSBURG

Am 21. Oktober 1915 empörte sich in der Neuen Augsburger Zeitung ein Leserbrief darüber, dass die Molkerei, die offensichtlich in das Weberhaus eingezogen war, es mit ihren Plakaten verunziere.[30] Die Polemik war ebenso perfide wie geschmacklos. Perfide, weil der Stifter eine Aversion gegen Plakate und Geschäftsschilder hegte.[31] Geschmacklos, weil sie auf die in den Augen des anonymen Verfassers gar zu üppige Oberweite der Mägde der Lucretia zielte, was jedoch erst aus einer Reaktion hervorging, die fünf Tage später die Kritik zurückwies. Die „runde Brust in gesunder Kraft“ sei so „recht in Meister Kagers Weise der blutvollen und sinnenfrohen Renaissance gemalt.“[32] Mehr noch als die Mägde der Lucretia irritierte die Heilige Afra. In Brandes Kopien entspricht ihr Aussehen noch dem Standard, dem Typus einer weiblichen Heiligenfigur um 1600. In der Ausführung in prominenter Position an der Südseite verwandelte Brandes sie in eine Mischung aus Carmen-Darstellerin und Stummfilmschönheit (Abb. 8). Die Stadt Augsburg verlangte eine Abwandlung dieser Figur, was jedoch nicht der einzige Grund dafür war, dass Brandes am 13. Januar 1916 durch seine Rechtsanwälte mitteilen ließ, er werde Klage einreichen.[33]
Brandes hielt seinen Auftrag am Weberhaus für ausgeführt. Obwohl eine Kaution für die zehnjährige Garantie nicht vereinbart war, behielt die Stadt trotzdem eine Restsumme von 1.608 Mark zurück. An der West- und an der Südfassade traten bereits massive Schäden auf, für die Brandes die Verantwortung zugewiesen wurde. Ein Gutachten des Baugeschäftes Filser vom 20. Januar 1916 bescheinigte Brandes zwar einwandfreie Arbeit.[34] Der Generalkonservator hatte jedoch bereits am 5. Januar mangelnde technische Sorgfalt, die Bearbeitung zu großer Putzflächen, also eine Verantwortung des Malers diagnostiziert und empfahl, einen Teil des Honorars ein Jahr zurückzuhalten.[35] Es folgte ein langwieriger Rechtsstreit, in dem die Stadt Augsburg zusätzlich die Gewandfarbe einer der Mägde Lucretias geändert und die Heilige Afra vollständig neu gemalt sehen wollte. Außerdem gehe eine der Sonnenuhren um zwei Stunden nach. Zwar legte die Stadt immer wieder Vergleichsangebote vor, die Vorwürfe blieben in der Sache jedoch bestehen. Aus diesem Grund sah Brandes sich auch gezwungen, alle Vergleiche abzulehnen, weil die Annahme einem Eingeständnis technischen und künstlerischen Unvermögens gleichkäme. Im Übrigen hielt er Afra für eines der gelungensten Stücke und verlangte eine Beurteilung durch die Kunstakademie oder einen förmlichen Magistratsbeschluss, da er hinter der Kritik eine „Einzelmeinung“ vermutete.[36] Der Tonfall verschärfte sich, im Februar rechnete die Stadt ihrerseits vor, dass Brandes ihr 6.615 Mark schulde.[37] Auf die Einzelheiten des Prozesses soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Von den 1.608 Mark, die die Stadt nach Vergleich vom 27.7.17[38] doch noch zahlte, sah Brandes praktisch nichts. Was nach Abzug der Verfahrenskosten noch übrig war, ging an seine Gläubiger.

30 Sprechsaal, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 245, 21.10.1915.
31 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. Hugo von Forster an den Magistrat der Stadt Augsburg 14.2.1913 (Abschrift).
32 Ein „Entrüsteter“, in: Augsburger Neueste Nachrichten, Nr. 250, 26.10.1915.
33 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. Emil Epstein an den Magistrat der Stadt Augsburg.
34 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. Richard Filser an das Stadtbaumt Augsburg.
35 Ebd. Generalkonservator Hager an das Stadtbauamt Augsburg.
36 Ebd. Brandes an Epstein, 20.5.1916 (Abschrift).
37 Ebd. Schriftsatz der Rechtsanwälte Frommel und Thoma, 5.2.1917.
38 Ebd. Vergleich (beglaubigte Abschrift, 5.9.1917).



18

und Jungfrauen vor gewisse dazu verordnete Richter / allerhand schön- gewürckte Sachen gebracht haben / worinnen es immer eine der andern an künstlicher Arbeit zuvor thun wollen / massen diejenige / welche das schönste und künstlichste Werck zur Schau gebracht hatte / von denen Richtern beschencket / und noch ausser dem mit vielen Ehren-Bezeugungen gleichsam als im Triumphe, herum geführet wurde. Dannenhero geschahe es dann / daß das Spanische Frauenzimmer / welches sonsten mehrentheils die Ehre vor seinen Abgott hält / und in der Eitelkeit des Ruhms ein sonderbahres Vergnügen suchet / sich auf die Kunst / allerhand schöne Sachen zu würcken / mit allem Ernst legte / so daß man in andern Ländern weit und breit ihres gleichen darinnen nicht finden kunte / und jedermann ihre verfertigte Arbeit / von allerhand gewebten uud gewürckten Sachen bewundern muste. Gleichwie aber alles der Veränderung unterworffen / also kame auch dieser löbliche Gebrauch nachgehends völlig ab / und das Spanische Frauenzimmer beflisse sich nicht mehr sonderlich / etwas gutes zuverfertigen / weswegen sie bald hernach von andern ämsigern Nationen im galanten weben und würcken weit übertroffen wurden.

Abb. 6: Der Handel in Armenien, Kupferstich, aus: Johann Friedrich Göbel, Historische Erklärung derer Gemählde ausserhalb des hiesigen Weberhauses, Augsburg 1718

Abb. 7: Weberhaus, Der Handel in Armenien, nach August Brandes, Postkarte, um 1915

» SCHON WIEDER EIN SANIERUNGSFALL

Brandes' Fresken sollten die Stadt noch weiter beschäftigen. Im August 1921 beantragte Stadtbaurat Holzer 51.000 Mark zur Instandsetzung der Weberhausfresken[39] und wieder gab es Debatten über die Technik. Keimmalerei sei zwar kein vollwertiger Ersatz für Fresko, eigne sich aber gut zur Restaurierung.[40] Die Stadt konsultierte die Technische Hochschule in München, die feststellte, dass Salpeter aus dem Mauerwerk kam.[41] Der Bau- und Finanzsenat befand, dass Ausbesserungen keinen Sinn machten, weil die Mauer das Problem sei.[42] Doch die Stadt machte die Rechnung ohne die Öffentlichkeit, die die Geschichte des Weberhauses aufmerksam verfolgte. Abriss, Neubau und Rekonstruktion der Kager-Fresken hatten dem Weberhaus eine neue Wertschätzung gesichert, es besetzte eine wichtige Rolle in der Identität der Stadt, über deren Grenzen hinaus. Die Münchner Augsburger Abendzeitung forderte Ausbesserungen des „im Brennpunkt des Verkehrs gelegene[n] Besitztum[s]".[43] Und auch die Technische Hochschule drängte den Stadtbaurat „einer Kunstausübung wieder sicheren Boden zu verschaffen, die dem alten Städtebild unvergleichbaren Reiz verlieh"[44] und legte nach: „Nicht München, sondern Augsburg ist die Stadt, die hier einen nicht einzuholenden Vorsprung hat."
Das war ein Argument. Die Fresken wurden restauriert. Das Argument stach immer noch, als gut 15 Jahre später eine vollständige Neubemalung des Weberhauses anstand. Wieder wurde Haltbarkeit eingefordert, aber die Fresken sollten nunmehr eine „moderne" Sprache sprechen – und nationalsozialistische Embleme integrieren.

39 Ebd. Niederschrift über die Aussprache zur Instandsetzung der Fassadenmalerei am Weberhaus, 12.8.1921.
40 Ebd. Kunstmaler Karl Nicolai an Holzer, 20.10.1921.
41 Ebd. Joseph Eibner an das Stadtbauamt, 8.3.22.
42 Ebd. Bau- und Finanzsenatsbeschluss, 23.4.23.
43 München Augsburger Abendzeitung, Nr. 57, 28.2.23.
44 StAA 20253, Bestand 19, Signatur 373. Eibner an Holzer, 22.9.24.

Abb. 8: Anonym, Der Handel in Armenien, Mitte 19. Jh., Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 Cod. Aug. 456, fol. 55r

Abb. 9: Die Heilige Afra, Weberhaus, nach August Brandes, Postkarte, um 1915

OBERFLÄCHEN UND ÖKOLOGIEN

FUGENLOS
BEMERKUNGEN (NICHT NUR) ZUR GOTISCHEN STEIN-OBERFLÄCHE IN FRANKREICH

CHRISTIAN FREIGANG

Als im 18. Jahrhundert die Gotik als historischer Stil wiederentdeckt wurde, spielten zunächst nicht ihre konstruktive Intelligenz die Hauptrolle ihrer Wertschätzung, sondern die filigranen Strukturen, mit denen Rahmungen und Verzierungen verschiedenster Art möglich wurden, um ein mittelalterliches Ambiente zu suggerieren. Diese Ornamentik lässt sich zwar in vielerlei Materialien nachbilden, aber sie rekurriert klar auf Haustein als ihre vorgebliche eigentliche Substanz, in der Stützen, Bögen und Gewölbe (scheinbar) aufgemauert sind. Der eigentümliche Zusammenhang zwischen dem festen Material Stein und seiner Ausarbeitung als filigrane Struktur ist bekanntermaßen schon bei Vasari als ein Paradox vermerkt worden, das, bei ihm polemisch ins Kritische gewendet, die Augen beleidige oder lächerlich sei: Wie könne denn die architektonische Grundforderung des Tragens erfüllt werden, wenn sich die bauliche Substanz tatsächlich oder scheinbar als höchst fragil erweise.[1] Die Denkfigur bezieht sich also nicht auf die tatsächliche, evidentermaßen physikalisch wirksame Statik der gotischen Struktur, sondern ihre bildhafte Erscheinung als filigrane Arkaden. Und tatsächlich ist deren visuelle Struktur als vielfältig einsetzbarer (Bild)Rahmen die Voraussetzung dafür, dass schon im Mittelalter die Spitzbogenstruktur in allen Größenmaßstäben, Materialien und Medien eingesetzt wurde, unabhängig davon, ob sie technisch „notwendig" oder „richtig gemauert" war.[2] Mehr noch, die technisch-materielle Struktur der hochgotischen Architektur wurde schon von den mittelalterlichen Baumeistern fast durchgängig zugunsten einer evidenten Homogenität und Glätte der Maueroberfläche unterdrückt – ganz im Gegensatz zu vielen vorhergehenden Verfahren etwa der romanischen und frühgotischen Architektur, den tektonischen Aufbau sichtbar zu halten, etwa in Form von alternierenden Steinmaterialien oder der Betonung von *en-délit* gesetzten Monolithen.[3] Selbst bei relativ ökonomisch errichteten hoch- und spätgotischen Bauten, bei denen etwa die Hauptmasse des Baumaterials nicht aus glattem Haustein, sondern aus verputztem oder nicht verputztem Bruchstein besteht, sind Fenstereinfassungen, Gebäude- und Pfeilerkanten aus Haustein mit geglätteter, übergangsloser Oberfläche gebildet. Nur am Wehrbau gibt es bezeichnender Weise bis in das 13. Jahrhundert zahlreiche Fälle von Buckelquadern, deren Aufschichtung und Sichtflächen deutlich hervortreten. Ansonsten lassen sich aber zahlreiche Indizien dafür nennen, dass ein homogenes und feinkörniges (gleichwohl hartes und verwitterungsbeständiges) Steinmaterial ein Ideal für perfekten Steinschnitt und glatte Oberflächen bildete. Bekannt sind die Savonnières- und Jaumont-Kalksteine, die in Lothringen in derartiger Reinheit anstehen, dass sie ein homogenes Material abgaben, das in beliebiger Dicke abgebaut und zu Standardbauelementen mit bruchloser Oberfläche zugerichtet werden konnte.[4]

Für die gotische Konstruktion in Paris hat man nachgewiesen, dass sie sich im Verlauf des 12. Jahrhunderts zunehmend verbesserter Steinsorten bediente, die zwar unmittelbar neben der Stadt anstanden, deren beste Schichten aber weit unten zu Tage gefördert werden mussten. Denn nur hier lag der ideale Kalkstein, der *liais franc* (Lias), der hervorragend feinkörnig und fest war, so dass er, *en délit* gesetzt, dünnes und glattes Mauerwerk ermöglichte. Dies bildete die Voraussetzung für die grazilen Mauerkulissen und Maßwerkformationen, welche nach detaillierten Vorplanungen zugerichtet wurden, wie Stephan Albrecht mit seinem Team jüngst erforscht hat.[5] Die Lagerfugen konnten auf der Grundlage der Vorplanung so präzise bearbeitet werden, dass eine perfekte Passung und Stabilität der Steine möglich war.

1 Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 1, S. 66–88.
2 Hierzu Christian Freigang, Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300, in: Altenberg 1259 und die Baukultur im 13. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins 10), hrsg. v. Sabine Lepsky und Norbert Nußbaum, Regensburg 2010, S. 377–396.
3 Die Frage der Verputzung, polychromen Überfassung oder Bemalung muss hier ausgeklammert bleiben, da mein Beitrag auf die Ästhetik und Technologie des Steinmetzhandwerks rekurriert. Ähnlich wie bei der Frage der Materialsichtigkeit bzw. Überfassung von spätmittelalterlicher Skulptur scheinen hier mehrere Faktoren zu beachten zu sein, etwa der materielle Schutz durch Putz, die finanzielle und zeitliche Trennung von Aufmauerung und Fassung. Die gotische Steinbearbeitung ist nur selten als „unfertiger" Zwischenzustand zu bezeichnen, es sei denn, es handele sich um Bruchsteinmauerflächen, die klar mit einer Verputzung rechneten.
4 Christoph Brachmann, Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–60). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen, Berlin 1998, S. 71–73.
5 Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit (Schriften des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 4), hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021; vgl. a. Marc Viré, Paris et ses matériaux de construction, de l'Antiquité au XXe siècle, in: Construire la ville. Histoire urbaine de la pierre à bâtir (CTHS sciences 14), hrsg. v. Jacqueline Lorenz, François Blary und Jean-Pierre Gély, o. O. 2014, S. 277–288, v. a. S. 281–283; Bernard Fonquernie u. a., Les matériaux mis en œuvre. Pierre, métal, bois, polychromie, verre, in: Notre-Dame de Paris, hrsg. v. André Vingt-Trois, Straßburg 2012, S. 47–65.

Sicherlich betrifft die perfekte Beherrschung der Stereotomie zunächst konstruktive Zusammenhänge, denn die Zurichtung exakter Lagerfugen ist – zusammen mit dem Einsatz von Metallklammern – Voraussetzung für eine sichere statische Wirksamkeit, insbesondere bei kleinen Mauerquerschnitten und komplizierten Verbindungsstücken, etwa Gewölbeanfängern.[6] Auffällig ist aber, welche Sorgfalt man auch bei Normalquadern mit jeweils unterschiedlich bearbeiteten Seiten gerade auch der Sichtfläche zukommen ließ. Trotz aller Unterschiede in materialer, regionaler, technologischer und individuell-praktischer Hinsicht lassen sich einige generelle Beobachtungen an Bauwerken anstellen, die die über das Mittelalter zunehmende Wertschätzung dieser homogenen und glatten Sichtflächen zeigen (Abb. 1).[7]

Abb. 1: Narbonne, Kathedrale, Chor, sorgfältig geglättete Steinoberfläche, ca. 1285

6 Dieter Kimpel, Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe, ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen, in: Architektur des Mittelalters, hrsg. v. Ernst Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1983, S. 246–272; Ders., Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur, in: Bauwerk und Bildwerk, hrsg. v. Karl Clausberg u. a., Gießen 1981, S. 103–125; Luc Mojon, Analyse eines spätgotischen Tas-de-Charge, in: St-Johannsen, Saint-Jean de Cerlier. Beiträge zum Bauwesen des Mittelalters aus den Bauforschungen in der ehemaligen Benediktinerabteikirche 1961–1984, hrsg. v. Luc Mojon, Bern 1986, S. 86–104.
7 Peter Völkle, Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter. Grundlagen der handwerklichen Arbeitstechniken im mittleren Europa von 1000 bis 15000, Ulm 2016; Manfred Schuller, Bautechnik, in: Der Dom zu Regensburg, Teil 3: Textband (Die Kunstdenkmäler von Bayern 7, Tl. 3), hrsg. v. Philip Caston, Achim Hubel und Manfred Schuller, Regensburg 2016, S. 434–505, v.a. S. 435–458; Dankwart Leistikow, Mittelalterliche Steinmetzwerkzeuge und ihre Arbeitsspuren. Eine Einführung, in: Naturstein als Baumaterial (Jahrbuch für Hausforschung 52), S. 65–80; Ulrich Klein, Die Beschreibung von Werksteinoberflächen, in: Ebd., S. 81–94; Muriel Jenzer, La boucharde. Un outil de la fin du Moyen Âge? L'exemple de l'ancienne église abbatiale de Saint-Claude, in: Bulletin monumental 156 (1998), S. 341–353; Dorothea Hochkirchen, Mittelalterliche Steinbearbeitung und die unfertigen Kapitelle des Speyerer Doms, Köln 1990; Jean-Claude Bessac, L'outillage traditionel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours (Revue archéologique de Narbonnaise, Suppl. 14), Paris 1986; Karl Friederich, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932 (Reprint Ulm 1988).

Abb. 2: Brou, St-Nicolas-de-Tolentin, Tympanon des Hauptportals, ca. 1520

Prinzipiell wurde nach der Anlage der Randschläge und der Abspitzung der Oberflächen die Struktur der Sichtfläche in mehreren Durchgängen homogenisiert, insbesondere mithilfe der einhändig geführten Zahnfläche als Hiebwerkzeug. Die Zahnstruktur, häufig in einer Breite von fünf bis neun Zentimetern erbringt eine typische, lebendige, geglättete, aber für jeden Stein recht individuelle Oberfläche. Seit dem 12. Jahrhundert ist eine zunehmende Tendenz auszumachen, es bei der Sichtflächenbearbeitung nicht bei einer bloßen Abflächung zu belassen, sondern eine Überflächung mit senkrecht geführter, schmaler Zahnfläche vorzunehmen.[8] Eine nächste Stufe ist mit der ab 1200 im deutschen Sprachraum zu beobachtenden feinen Zahnflächung erreicht, die sich einer schmalen Fläche bedient. Hierbei werden häufig auch die Randschlagspuren unkenntlich gemacht, so dass sich im Ergebnis der Steinquader mit einer homogenen, nicht „gerahmten" Oberfläche darstellt, die in ihrer perfekten Glätte „den Eindruck einer mühelosen Bewältigung des Gesteins" erweckt[9], dessen in mehreren Durchgängen entstandene Bearbeitungspuren weitgehend getilgt sind. Ein endgültiges Finish kam im Spätmittelalter teilweise durch Schleifen der Oberfläche oder vereinzelt die Behandlung mit dem Stockhammer zustande. Vor allem zu nennen ist die seit dem 15. Jahrhundert nachzuweisende Scharrierung mithilfe von Scharriereisen und Klöpfel, die perfekte Ebenmäßigkeit hervorbringt.[10] In einigen Fällen sind mit dieser extremen Glättung skulpturale Effekte verbunden, wie etwa ein Blick auf die 1508 begonnene Klosterkirche St-Nicolas-de-Tolentin in Brou zeigt (Abb. 2). Architektur geht hier ohne definierbare ästhetische Grenze in Skulptur über, und zwar nicht nur aufgrund der vorherrschenden einheitlichen Weißfarbigkeit, sondern auch aufgrund einer sorgfältigen Glättung der steinernen Oberflächen, die in diesem Fall explizit an Marmor oder Alabaster erinnern sollten. – Diese hier nur prinzipiell skizzierte Entwicklung bedeutete insgesamt eine kostentreibende Vervielfachung der Arbeitsvorgänge. Doch zielte dies – überspitzt gesagt – auf Transzendierungseffekte, die dem statisch durch die Anziehungskraft wirksamen, geschichteten und schweren Baumaterial eine veredelte homogene, gleichsam eine *merveille* darstellende Oberfläche verliehen.

Die homogene Sichtfläche ist Resultat und Ausdruck einer perfekt beherrschten Stereotomie und Steinbearbeitung und lässt sich in eine handwerkliche Ästhetik einordnen, die vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert reicht. Schon die seit dem 16. Jahrhundert berühmte und von zahlreichen Steinmetzen aufgesuchte Vis de St-Gilles, also die gegen Ende des 12. Jahrhunderts errichtete Treppenspindel am Chor der provençalischen Abteikirche St-Gilles-du-Gard, zeigt dies exemplarisch (Abb. 3).[11] Die Treppe dreht sich innerhalb einer ansteigenden spiralig geführten Tonnenwölbung, die aus großen Quadern besteht, die alle in drei Dimensionen verzogen sind, um den Spiralgang zu bilden. Doch dies äußert sich nicht allein in der evidenten konstruktiven Stabilität, sondern in der Glätte und Homogenität der Innenwand des gewölbten Gangs, der die Exaktheit und Feinheit der Fugen graphisch, ähnlich einer Maserung beim Schleifen, hervortreten lässt. Diese Perfektion der Steinzurichtung lässt sich auch nachmittelalterlich als Ideal an vielen kühn gemauerten Gewölben oder freitragenden Steintreppen nachvollziehen. Seit dem 16. Jahrhundert sind die geometrisch-stereotomischen Entwurfsmethoden hierfür in einer dichten Handbuchliteratur niedergelegt, die explizit auch über die Bedeutung der Sichtflächen Auskunft gibt. Demnach wird die Sichtfläche auf Französisch bis heute *parement* genannt, also ‚Verkleidung' oder ‚Einkleidung', und zwar etymologisch im Sinne eines Schutzes, der sich auf die Gesamtoberfläche der Mauer bezieht.[12]

Abb. 3: St-Gilles-du-Gard, ehem. Abteikirche, Treppenturm (Vis de St-Gilles), Inneres

8 Völkle 2016, wie Anm. 7, S. 114–127; Hochkirchen 1990, wie Anm. 7, S. 67–97, Tab. I.
9 Ebd., S. 84.
10 Völkle 2016, wie Anm. 7, S. 134–140; Schuller 2016, wie Anm. 7, S. 437–439; Jenzer 1998, wie Anm. 7; Hochkirchen 1990, wie Anm. 7, S. 94–97.
11 Alberto Sanjurjo Alvarez, La Vis-de-Saint-Gilles: analyse du modèle dans les traités de coupe des pierres et son influence sur les traités espagnols de l'âge moderne, in: Edifice & artifice. Histoires constructives. Recueil de textes issu du Premier congrès francophone d'histoire de la construction Paris 2008, 2 Bde, hrsg. v. Robert Carvais u. a., Paris 2010, Bd. 2, S. 679–689; Andreas Hartmann-Virnich, La 'vis' de Saint-Gilles, in: Congrès archéologique de France 157 (1999), S. 293–299; Jean-Marie Pérouse de Montclos, La vis de Saint-Gilles et l'escalier suspendu dans l'architecture française du XVIe siècle, in: L'escalier dans l'architecture de la Renaissance, Paris 1985, S. 83–91.
12 In Auswahl: Girard Desargues, La pratique du trait à preuves [...], pour la coupe des pierres en l'architecture, Paris 1643, S. 24; Jean-Baptiste De la Rue, Traité de la coupe des pierres, Paris 1728, planches IV u. V.; [Vorname unbek.] Simonin und Claude Martin Delagardette, Traité élémentaire de la coupe de pierres ou art du trait, Paris 1792, S. 16. S. a. J[ean]. P[aul]. Douliot, Traité spécial de coupe de pierres. 2 Bde., Paris 1824 u. 1825

Ziel der genauen Zurichtung dieser Flächen ist es, so programmatisch schon Philibert de l'Orme in seinem Architekturtraktat von 1567, einen exakt vorher berechneten Fugenschluss zu erreichen[13], wie dies das Meisterstück, die im Umriss unregelmäßige und gewellte Unterseite der Erkertrompe von Schloss Anet vorführt (Abb. 4). Paradoxerweise erscheint die schwere Vorkragung wie ein homogenes, segelartig leichtes Tuch. Die perfekte Zurichtung der Fugen hebt die Individualität der einzelnen Steine gleichsam auf, fügt sie in einen Gesamtverband, der sich in der Ebenmäßigkeit und Glätte der Gesamtfläche äußert.[14] In Jean-Baptiste de La Rues *Traité de la Coupe de Pierre*, in mehreren Auflagen im 18. Jahrhundert erschienen, wird dieser Effekt explizit genannt: „Der Steinschnitt hat diejenige Wissenschaft zum Gegenstand, eine Anzahl verschiedener Steine durch Quaderung [...] zuzurichten, und zwar in der Art, dass sie nach dem Versatz des einen mit dem anderen nur noch sozusagen einen Körper (un même corps) bilden, je nach der verschiedenen Gewölbeform, die man errichten will" (Abb. 5).[15] Man kann den hier benannten ästhetischen Effekt an zahllosen sphärisch verzogenen, weitspannenden Gewölben in der französischen Architektur der Neuzeit nachvollziehen, etwa im großen Erdgeschosssaal des Rathauses von Arles, 1673 von Jacques Peytret nach einem Plan von Jules Hardouin-Mansart erbaut (Abb. 6). Hier sind nicht nur die Gewölbesteine so exakt zugehauen, dass sie ein gleichmäßig feines Fugennetz ausbilden; die Berechnung der Fugen folgt auch einer sichtbar regelhaften Figur (in Form paralleler Geraden, die in konzentrischen Halbkreisen abschließen), erreicht aber zugleich eine davon abgeleitete sphärisch regelhafte Wölbung – die indessen, Gipfel der technischen Virtuosität, als statisch äußerst anspruchsvolle Flachwölbung ausgeführt ist![16]

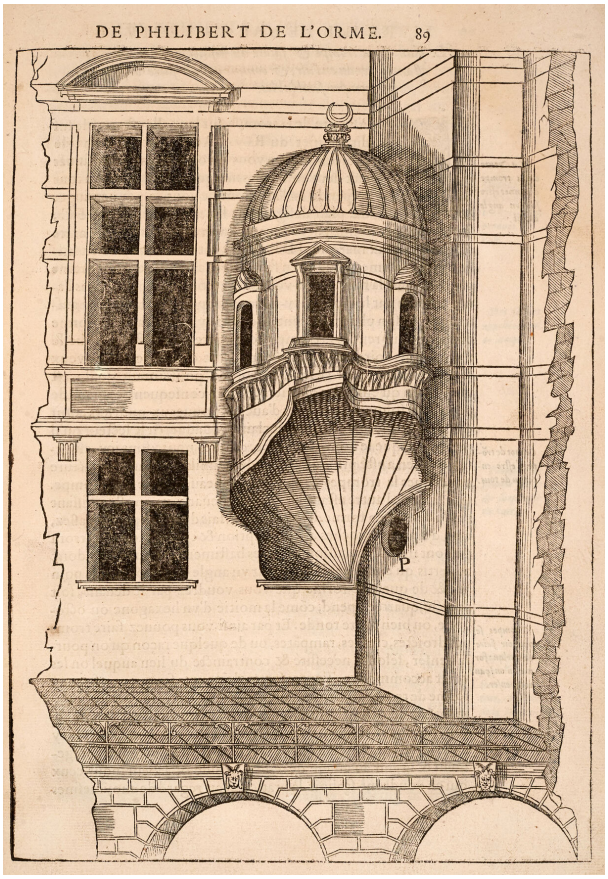


Abb. 4: Philibert de l'Orme, Le Premier Tome de l'Architecture, 1567, S. 89: Erker des Schlosses Anet mit unregelmäßiger, gleichwohl geglätteter Gewölbevorkragung

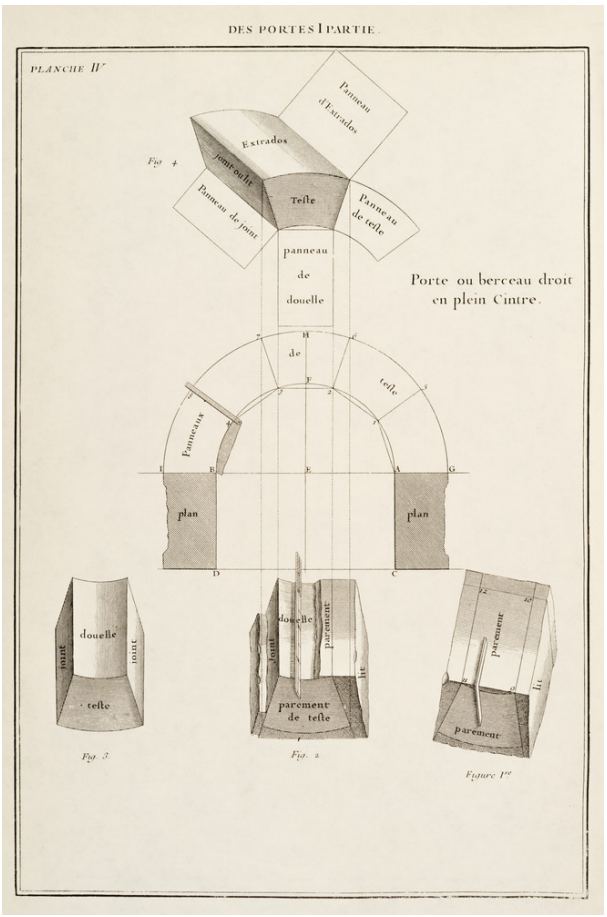


Abb. 5: Jean-Baptiste de La Rue, Traité de la Coupe de Pierre, 1728, Pl. 4: Steinzurichtung

13 Philibert de l'Orme, Architecture. Rouen 1567, fol. 68r.
14 Ebd., ff. 88–99.
15 Übersetzung Freigang nach De la Rue 1728, wie Anm. 12, S. 1.
16 Luc Tamboréro, La voûte de l'hôtel de ville d'Arles. Approche historique et technique du chantier (1673–1677), in: Carvais 2011, wie Anm. 11, S. 709–721; François Fleury, Les idées sous-jacentes à la conception de la voûte perpendiculaire, in: Carvais 2011, wie Anm. 11, S. 283–291.

Abb. 6: Arles, Hôtel de Ville, 1673 (Jules Hardouin-Mansart/Jacques Peytret), Erdgeschossvestibül mit Flachwölbung und exaktem Steinzuschnitt

Die letzte Verfeinerungsstufe erreicht die Oberflächenbearbeitung, wenn es sich tatsächlich um edelsteinähnliches, poliertes Material handelt. Wie Karl Möseneder beobachtet hat, besteht die Oberfläche der 1248 fertiggestellten Sainte-Chapelle in Paris an einigen Stellen nicht aus farbig gefasstem Mauerwerk, sondern aus edelsteingleichen Materialien wie Glasfluss und geschliffenen Steinen. Vor allem die Arkaden der Sockelzone sind damit ausgelegt. Somit wird einerseits die Wandfläche den leuchtenden Glasmalereien angenähert, andererseits das Baumaterial Stein gleichsam in ein höherwertiges, eminent verweiskräftiges Material überführt. Denn es kann keine Frage bestehen, dass hier auf das gold- und edelsteinleuchtende Neue Jerusalem der Offenbarung angespielt ist. Noch sinnfälliger ist diese Materialästhetik in der Wenzelskapelle im Prager Dom sowie der Kreuz- und der Katharinenkapelle auf Burg Karlstein aus den 1360er Jahren (Abb. 7).[17] In den beiden erstgenannten Räumen erhebt sich über einem exakt behauenen Sockel eine Wandzone, die aus geschliffenen Halbedelsteinen besteht (in der Katharinenkapelle erstrecken sie sich sogar in voller Höhe), die sich zu Kreuzfigurationen formen, Bilder einrahmen oder deren Fonds bilden. Eingebettet sind diese Steine in auffälligen dicken, paradoxerweise aber goldgefassten Stuck, der gleichsam den verbindenden Mörtel zwischen den Steinen hervorhebt. Möseneder und Legner haben zu Recht auf die vielfältigen theologischen Bezüge hingewiesen, die hier anschaulich gemacht sind. Einerseits beschreibt die Exegese redundant die Ecclesia als aus den lebenden Steinen (lapides vivi) bestehend, die durch den Mörtel der Liebe zusammengehalten werden. Andererseits sind erneut die Bezüge zum edelsteinfunkelnden Himmlischen Jerusalem evident. Allerdings fällt an den böhmischen Ensembles auf, dass die wertvollen Steine nicht sorgfältig quadriert sind, sondern gleichsam bruchrau, nur an der Sichtfläche geschliffen, eingemauert wurden. Sie sind im Sinne gotischer Mauertechnik eigentlich unsachgemäß versetzt. Damit entsteht aber ein Effekt, der die Dialektik von homogener, einheitlicher und glatter Gesamtoberfläche und den individuellen Steinen als den einzelnen Bestandteilen unmissverständlich anschaulich macht. Hier ging es offenbar darum, die Ästhetik von Goldschmiedewerk mit gefassten Edelsteinen auf die Architektur zu übertragen und insoweit die Individualität jedes Steins hervortreten zu lassen, der ohne Abfall, gleichsam als Spolie, verwendet wurde. Exegetisch gesprochen, wird hier die Vielzahl der lapides vivi, also der Gläubigen und Heiligen, vorgeführt, von denen ein jeder geschliffen, also von tugendhafter Reinheit, erscheint.

Das Ideal homogener geglätteter Oberflächen kann in der Tat durch zahlreiche Bibelstellen untermauert werden. Bekanntlich gelten die lapides quadrati im Alten Testament als ein Qualitätsmerkmal dauerhaften Bauens, das von minderwertigeren Baustoffen wie Backstein abgesetzt wird.[18] Entsprechend wird der Jerusalemer Tempel aus wertvollen, großen behauenen Steinen errichtet.[19]

17 Hana Šedinová, The Precious Stones of Heavenly Jerusalem in the Medieval Book Illustration and their Comparisons with the Wall Incrustation in St. Wenceslas Chapel, in: Artibus et historiae, 21 (2000), S. 31–47; Karl Möseneder, Lapides vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 34 (1981), S. 39–69; Anton Legner, Karolinische Edelsteinwände, in: Kaiser Karl IV, Staatsmann und Mäzen. Ausst. Kat. Nürnberg und Köln 1978/79, hrsg. v. Ferdinand Seibt, München 1978, S. 356–370.

18 Is 9, 10: „lateres ceciderunt sed quadris lapidibus aedificabimus sycomoros succiderunt sed cedros inmutabimus."

19 III Rg 5, 17: „praecepitque rex ut tollerent lapides, grandes lapides pretiosos in fundamentum templi et quadrarent eos."

Weiter heißt es: „Beim Bau des Hauses wurden Steine verwendet, die man schon im Steinbruch fertig behauen hatte; Hämmer, Meißel und sonstige eiserne Werkzeuge waren beim Bau des Hauses nicht zu hören.“[20] Das Werk benötigt also keine Nacharbeitung, denn es ist vorab perfekt zugerichtet, so dass seine Gemachtheit gleichsam zum Verschwinden gebracht wird. Das hohe, weithin sichtbare Denkmal, das Simeon Makkabäus über dem Grab seines Vaters Mattatias und seiner Brüder errichtete, wies auf Vorder- und Rückseite behauene und polierte, also aufwendig geglättete Steine auf.[21] Die aus solchen Stellen abzuleitende Gradation von Backstein, Haustein und dessen Politur erfährt bekanntermaßen noch eine weitere Steigerung in der Erscheinung des überirdischen Himmlischen Jerusalems, das ja aus Edelsteinen besteht, die sicherlich als geschliffene zu verstehen sind (Apk 21, 18–20). Die Himmelstadt erscheint also nicht nur nicht aus gewöhnlichen Steinen errichtet, auch das Behauen und Glätten des inerten Steinmaterials ist hier, am Ende der Zeiten, gleichsam fortgeführt und zum Schleifen und Polieren von funkelnden Edelsteinen transzendiert.

Die mittelalterliche Topik und Exegese haben diese Aussagen vielfach übernommen und ausgebaut: Ausführlich ist das bei Ivo von Chartres im späten 11. Jahrhundert in einer seiner Predigten thematisiert. Als Gleichnis der unvergänglichen, Einheit stiftenden göttlichen Liebe bedient er sich des Bilds des Tempelbaus, bei dem die Steine aus verschiedenen Orten zusammengesucht, dann zusammengefügt und schließlich mit einer einheitlichen, glatten Oberfläche versehen werden, deren einzelne Bestandteile nicht mehr unterscheidbar sind: Die sorgfältig zusammengefügten Steine bezeichnen nicht nur die unauflösbare Kohärenz der Gläubigen, sondern die gemäß der Ordnung eines Lineals errichteten Mauern bzw. Wände erscheinen als nicht menschenhandgemacht, da sie von der Einheit des Glaubens zusammengeführt seien („non manufacto fieri videmus, cum eos quos congregavit fidei unitas“).[22] Durch den Zement werde das Werk in die Form eines einzigen Steins überführt („quasi in unius lapidis formam caemento constringente redacto“), damit der Tempel solchermaßen verdiene, den Namen und die Ehre Gottes zu tragen.[23] Derartige Perfektion erreiche das Werk deshalb, so ergänzt Hugo von St. Victor im 12. Jahrhundert, weil es vom höchsten Baumeister angefertigt sei: Omnes enim lapides politi sunt et quadrati [...] per manum summi artificis disponuntur in ecclesia permansuri.[24] Aufgenommen sind solche Topoi etwa in der englischen Königchronik des Wilhelm von Malmesbury (1107–1139), im *Speculum ecclesie* des Pierre de Roissy, Kanzler der Kathedrale von Chartres in der Zeit des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts, und wenig später im *Carmen de misteriis ecclesie* von Jean de Garlande sowie gegen Ende des Jahrhunderts im *Rationale* des Durandus.[25] Der englische Chronist lobt die unter Erzbischof Roger le Poer errichtete Kathedrale von Old Sarum unter anderem wegen ihrer wie ein einziger Block erscheinender Werksteinmauerung.[26]

20 III Rg 6, 7: „domus autem cum aedificaretur lapidibus dedolatis atque perfectis aedificata est et malleus et securis et omne ferramentum non sunt audita in domo cum aedificaretur.“

21 I Mcc, 13, 27: „et aedificavit Simon super sepulchrum patris sui et fratrum suorum aedificium altum visu lapide polito retro et ante.“

22 Ivo von Chartres, De sacramentis dedicationis (Sermo IV), in: PL 162, Sp. 527–535, hier Sp. 528: „Addita est etiam complanatis lapidibus, cum in parietibus ad ordinem unius lineae collocarentur, sicut nostris, caementi glutinosa tenacitas, quae lapides invicem constringeret, et ab imposito sibi ordine separari non permitteret, quamvis alicubi major minori suppositus videretur, alicubi vero minor majore premeretur, et hoc in templo non manufacto fieri videmus, cum eos quos congregavit fidei unitas, ligat indissolubilis charitas, ne indignetur major de praelatione minoris; ne conqueratur minor de correptione [correctione] majoris.“

23 Ebd.: „Aedificato itaque templo, et quasi in unius lapidis formam caemento constringente redacto, ut templum Dei nomen et honorem habere mereatur.“

24 Hugo von St. Victor, Speculum de mysteriis ecclesiae, in: PL 177, Sp. 335–380, hier Cap. 1 (Sp. 335); s. a. Hugonis de Sancto Victore De sacramentis christiane fidei (Corpus Victorinum 1), hrsg. v. Rainer Berndt SJ, Aschendorff 2008, Lib. II, 5, 1 (De dedicatione ecclesiae).

25 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 (Neuauflage), S. 819–824; Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie (Mittellateinische Studien und Texte 32), hrsg. v. Ewald Könsgen, Leiden und Boston 2004, S. 2–3, Z. 10–22; Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum (CCCM 140), hrsg. v. A. Davril und T. M. Thibodeau, Turnhout 1995, Bd. I, I, 1, 9: „Grossiores uero lapides et politi seu quadrati, qui ponuntur altrinsecus foris in quorum medio minores lapides iacent, sunt uiri perfectiores qui suis meritis et orationibus continent infirmiores in sancta Ecclesia“; I, I, 10: „Omnes muri lapides politi sunt et quadrati, id est sancti, mundi et firmi.“ Vgl. hierzu schon Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg/Br. 1924^{2}, v.a. S. 112–114.

26 „Ita juste composito ordine lapidum et junctura perstringat intuitum, et totam maceriam unum menciatur esse saxum“, zit. n. Mortet/Deschamps 1995, wie Anm. 25, S. 424. Hierzu mit weiteren Belegstellen: Andreas Hartmann-Virnich: Steinmetzzeichen im provençalischen Sakral- und Profanbau des 12.–14. Jahrhunderts. Forschungsaspekte und Forschungsperspektiven, in: Naturstein als Baumaterial 2007, wie Anm. 7, S. 103–138, hier S. 129.

Abb. 7: Prag, Dom, Wenzelskapelle, ca. 1350/60, Wandausschnitt mit goldgefassten Halbedelsteinen

Bei Pierre de Roissy bedeuten die Steine nicht nur einfach die Heiligen, die das Haus Gottes bilden und deren je vier Seiten auf die Kardinaltugenden verweisen; in ihrer Politur stehen sie für die Heiligen (*sanctos politos*), die durch die Ausdauer der Widersacher ‚geglättet', also in ihrem Widerstand perfektioniert wurden.[27] Konkret wird hier also auf den langwierigen Herstellungsprozess des widerstandsfähigen Steins verwiesen, der in der Glättung gipfelt. Der Zement der Liebe binde vollendet polierte und weniger perfekte Steine, tragende und getragene, zur vollendeten und dauerhaften Einheit der Heiligen und Gläubigen in der Ecclesia zusammen.[28]

Ivo von Chartres am Ende des 11. Jahrhunderts und Pierre de la Rue zu Anfang des 18. Jahrhunderts lassen sich also auf eigentümliche Weise miteinander verbinden: Die *unius lapidis forma* (Form eines einzigen Steins) des mittelalterlichen Theologen entspricht dem *un même corps* des barocken Ingenieurs, der als Resultat einer perfekten Zusammenfügung von exakt behauenen Steinen erscheint. Die Spuren der mühevollen Anfertigungstechnik verschwinden hier gleichsam oder sie äußern sich als filigrangraphisches, quasi nicht nur materiell bedingtes Fugenmuster innerhalb einer homogenen und glatten Sichtfläche.

Diese transzendierende Materialästhetik der Steinoberfläche geht in der Moderne auf andere Verfahren über, wie zum Beispiel der Anspruch des Architekturbüros Diener & Diener deutlich macht, im Anbau der Schweizer Botschaft in Berlin (1995–2000) einen fugenlosen und monolithischen Betonkörper als Ausdruck perfekter Einheit zu realisieren. Auch das moderne Industriedesign kennt spätestens seit der Entwicklung von Stahlrohrmöbeln das Ideal der fugenlosen, glänzenden Oberfläche. Roland Barthes hat diese Ästhetik dezidiert mit alten Vorstellungen des Göttlichen verbunden, die sich in einer nicht unmittelbar verstehbaren, fugenlosen und glatten Erscheinung des Werks entäußert. So eigne dem 1955 erstmalig produzieren stromlinienförmigen *Citroën DS* (als bezeichnendes Wortspiel: *déesse* für Göttin) in der perfekten fugenlosen Karosserie ein gleichsam kathedralenhafter Charakter[29], und die Raumschiffe der Marsmenschen imaginieren wir als fugenlos glatt („le lisse de son métal [...] une matière sans couture"), Ausdruck einer furchterregenden Perfektion der Anderen, Außerirdischen oder des Göttlichen.[30]

27 Mortet/Deschamps 1995, wie Anm. 25, S. 821: „De quadratura et policione. Lapides quadrati significant quadraturam virtutum in sanctis que sunt: temperancia, justicia, fortitudo, prudentia. Lapides politi significant sanctos politos per pacienca adversorum. Horum lapidum quidam portant et portantur, per quos intelliguntur mediocres in ecclesia. ... Alii portant et non portantur nisi a fundamento, per quos significantur prelati, qui tantum a Christo portantur et alios portant."

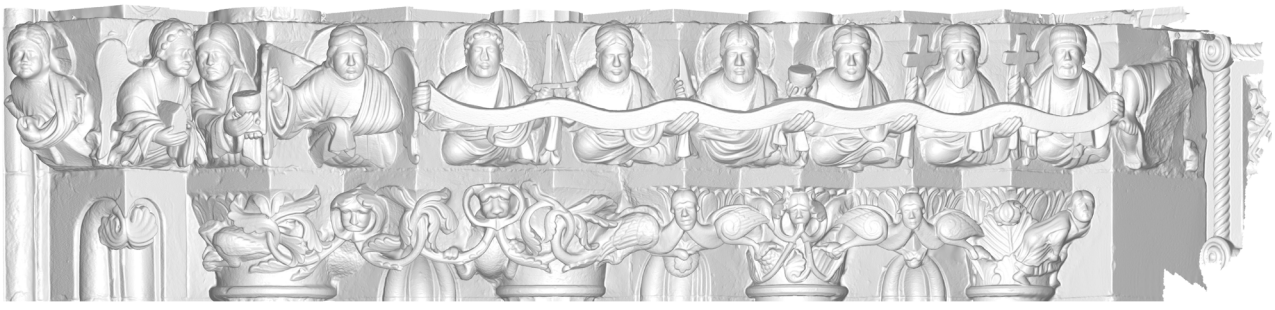
28 Ebd.

29 Roland Barthes, Mythologies, Paris 1957, S. 150–153 (La nouvelle Citroën).

30 Ebd., S. 42–44 (Martiens), die Zitate S. 42.

IVO VON CHARTRES AM ENDE DES 11. JAHRHUNDERTS UND PIERRE DE LA RUE ZU ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS LASSEN SICH ALSO AUF EIGENTÜMLICHE WEISE MITEINANDER VERBINDEN:

DIE UNIUS LAPIDIS FORMA (FORM EINES EINZIGEN STEINS) DES MITTELALTERLICHEN THEOLOGEN ENTSPRICHT DEM UN MÊME CORPS DES BAROCKEN INGENIEURS, DER ALS RESULTAT EINER PERFEKTEN ZUSAMMENFÜGUNG VON EXAKT BEHAUENEN STEINEN ERSCHEINT.



VERFLOCHTENE BILDER

DAS HAUPTPORTAL VON SAN GIOVANNI AL SEPOLCRO IN BRINDISI UND DIE BILDERWELT DES MITTELALTERLICHEN MEDITERRANEUM

CLARA FORCHT

Abb. 1: Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, Ansicht von Norden mit dem Hauptportal

Von Westeuropa aus gesehen liegt die apulische Hafenstadt Brindisi am äußersten Rand. Begreift man das Mittelmeer allerdings nicht als Grenze zum Unbekannten, sondern als Kontaktzone, als zusammenhängenden Kulturraum,[1] dann rückt Brindisi plötzlich ins Zentrum. Die Stadt besaß bereits in der Antike einen wichtigen Hafen, im hohen Mittelalter wurde sie erneut zum ‚Brückenkopf' in den östlichen Mittelmeerraum.[2] Mit einem solchen Perspektivwechsel geht auch ein anderer Blick auf die materielle Kultur einher: Was am Rande der großen Erzählungen – etwa der der europäischen Romanik – liegt, nirgends ganz hineinpassend und immer irgendwie ‚anders', kann so als etwas Eigenes und Besonderes wahrgenommen werden. Das Spezifische des vormodernen Mediterraneums wird als die Gleichzeitigkeit lokaler Diversität mit einer verbindenden visuellen Kultur beschrieben, Produkt anhaltenden kulturellen und ökonomischen Austauschs.[3] Brindisi mit dem Kirchenbau San Giovanni al Sepolcro steht „geradezu paradigmatisch" für die „außerordentlich engen transkulturellen Austauschprozesse im östlichen Mittelmeerraum".[4]

Das unter dem neuzeitlichen Namen ‚San Giovanni al Sepolcro' auf uns gekommene Gebäude (Abb. 1) ist mit der Grabeskirche in Brindisi – *ecclesia Sancti Sepulchri* – zu identifizieren, die in einer päpstlichen Bulle von 1128 den Chorherren vom Heiligen Grab in Jerusalem als Besitz bestätigt wird.[5] Zu den Aufgaben des 1099 begründeten und 1114 regulierten Ordens zählten nicht nur der Chordienst in der Jerusalemer Grabeskirche sowie die Sorge für die dort ankommenden Pilger. Die Regularkanoniker gründeten zudem zahlreiche Niederlassungen in Europa, insbesondere in der Nähe von Einschiffungshäfen ins Heilige Land – 50 davon in Spanien, drei in Süditalien. Hier unterstützten und betreuten sie die Pilgernden mit Angeboten der Seelsorge, Krankenpflege und Unterkunft.[6] Auch an das Heilige Grab in Brindisi war zu diesem Zweck ein Priorat und wohl ein Hospiz angeschlossen.[7]

Es ist mit einem Baubeginn nach der Regulierung der Chorherren im Jahr 1114 und vor der ersten Erwähnung der Kirche 1128 zu rechnen.[8] Die Skulptur des Hauptportals entstand wohl in einem Zuge mit der ohne Umplanungen oder größere Unterbrechungen erfolgten Errichtung des Gebäudes,[9] sie kann stilistisch in das erste bis dritte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts datiert werden.[10] Beim massiven Protiro mit stylophoren Löwen handelt es sich um eine Addition des ausgehenden 12. Jahrhunderts.[11]

San Giovanni al Sepolcro ist ein Zentralbau mit dreiviertelkreisförmigem Grundriss (Abb. 2). Den Umgang schneidet eine gerade Ostwand, die sich mittig in einen im 19. Jahrhundert abgebrochenen Rechteckchor mit Apsis öffnete.[12] Zwei Apsidiolen begleiten den Chorraum und schließen den Umgang nach Osten hin ab. Mit seiner Chorlösung orientiert sich der Bau, wie Kai Kappel und Ingo Drumm feststellen, ungewöhnlich eng an der Jerusalemer Grabeskirche, insbesondere an ihrem Bauzustand zwischen 1048 und den 1140er Jahren.[13] Im Bereich der Rotunde hingegen sind die Bezüge eher allgemein gehalten, auch hier finden sich aber konkrete architektonische Verweise nach Jerusalem, wie etwa die ungestuften Scheidarkaden.[14] Der Bau ist als greifbarer Verweis auf und Vergegenwärtigung der Grabeskirche zu verstehen. Das korrespondiert mit seiner Verwendung für Gottesdienste zugunsten der ankommenden und abreisenden Pilgernden, die hier für die gefahrvolle Seereise um Beistand bitten sowie für ihre sichere Rückkehr danken konnten. Die Kirche ist darüber hinaus als selbstbewusstes ‚Eigenzitat' der Jerusalemer Chorherren vom Heiligen Grab zu verstehen: Wo wir sind, ist Jerusalem.[15]

1 Christoph Dartmann, Das Mittelmeer im Mittelalter. Binnenmeer oder Grenze?, in: Public History Weekly 8 (2020), online verfügbar unter: dx.doi.org/10.1515/phw-2020-14965.

2 Teodoro De Giorgio, L'Urbanistica e le fondazioni della Brindisi normanna, in: La conquista e l'insediamento dei Normanni e le città del Mezzogiorno italiano. Atti del convegno, Salerno-Amalfi, 10–11 novembre 2017, Amalfi 2019, S. 231–250, hier S. 232; Pierre André Sigal, Il pellegrinaggio in Terrasanta nei secoli XII e XIII, in: Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi, 1096-1270, hrsg. v. Monique Rey-Delqué, Mailand 1997, S. 169–174, hier S. 172.

3 Stefan Burkhardt, Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld und Stefan Schröder, Hybridisierung von Zeichen und Formen durch mediterrane Eliten, in: Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter, hrsg. v. Michael Borgolte u. a., Berlin 2011, S. 467–557, hier S. 467; Cecily J. Hilsdale, Visual Culture, in: A Companion to Mediterranean History, hrsg. v. Peregrine Horden und Sharon Kinoshita, Hoboken (NJ) 2014, S. 296–313, hier S. 296f.

4 Kai Kappel und Ingo Drumm, Jerusalem in Brindisi. Von Formentreue, Selbstreferenzialität und inszenierter Nähe, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 44 (2019/2020), S. 25–54, hier S. 48.

5 Helmut Buschhausen, Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II., Wien 1978, S. 89; Pina Belli d'Elia, Romanisches Apulien, Würzburg 1989, S. 486; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 29f.; Valentino Pace, Identità e integrazione. Committenza, progetti e artefici nella Brindisi protonormanna, in: Oltre l'alto medioevo. Etnie, vicende, culture nella Puglia normannosveva. Atti del XXII Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo, Savelletri di Fasano 2019, Spoleto 2020, S. 473–492, hier S. 484f.

6 Buschhausen 1978, wie Anm. 5, S. 89.

7 Danny Vitale und Antonella Romano, San Giovanni al Seprolcro. Storia, arte e simboli nella Brindisi medievale, Brindisi 2019, S. 14; Giuseppe Marella, La prima arte normanna. Architettura e scultura nel monastero di San Benedetto a Brindisi, in: L'età normanna in Puglia. Aspetti storiografici e artistici dell'area brindisina, Atti del Convegno di Studi, Brindisi, 13 aprile 2013, Brindisi 2013, S. 143–192, hier S. 42f.; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 30.

8 Rossella de Cadilhac, San Giovanni al Sepolcro a Brindisi. Un caso paradigmatico di derivazione, in: Realtà dell'architettura fra materia e immagine per Giovanni Carbonara, Bd. 1 (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, numero speciale), hrsg. v. Daniela Esposito und Valeria Montanari, Rom 2020, S. 435–440, hier S. 438; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 31.

9 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 48.

10 Vor allem über ihre Abhängigkeit vom um 1100/1110 entstandenen Hauptportal der Basilika San Nicola in Bari, Pace 2020, wie Anm. 5, S. 488 m. Anm. 34.

11 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 38; Valentino Pace, Storia, mito e allegoria. I portali del Santo Sepolcro a Brindisi, in: How Do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art. Essays for Michael Viktor Schwarz, hrsg. v. Christine Beier, Tim Juckes und Assaf Pinkus, Turnhout 2021, S. 229–241, hier S. 238.

12 Gaetano Curzi, Ordini di Terrasanta a Brindisi. Tracce materiali e documentarie, in: Conversano nel Medioevo. Storia, arte e cultura del territorio tra IX e XIV secolo, hrsg. v. Gaetano Curzi u. a., Rom 2018, S. 141–153, hier S. 141; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 36.

13 Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 142; Kappel/Drumm, wie Anm. 4, 2019/20, S. 38, 48.

14 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 38, 48.

15 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 28.

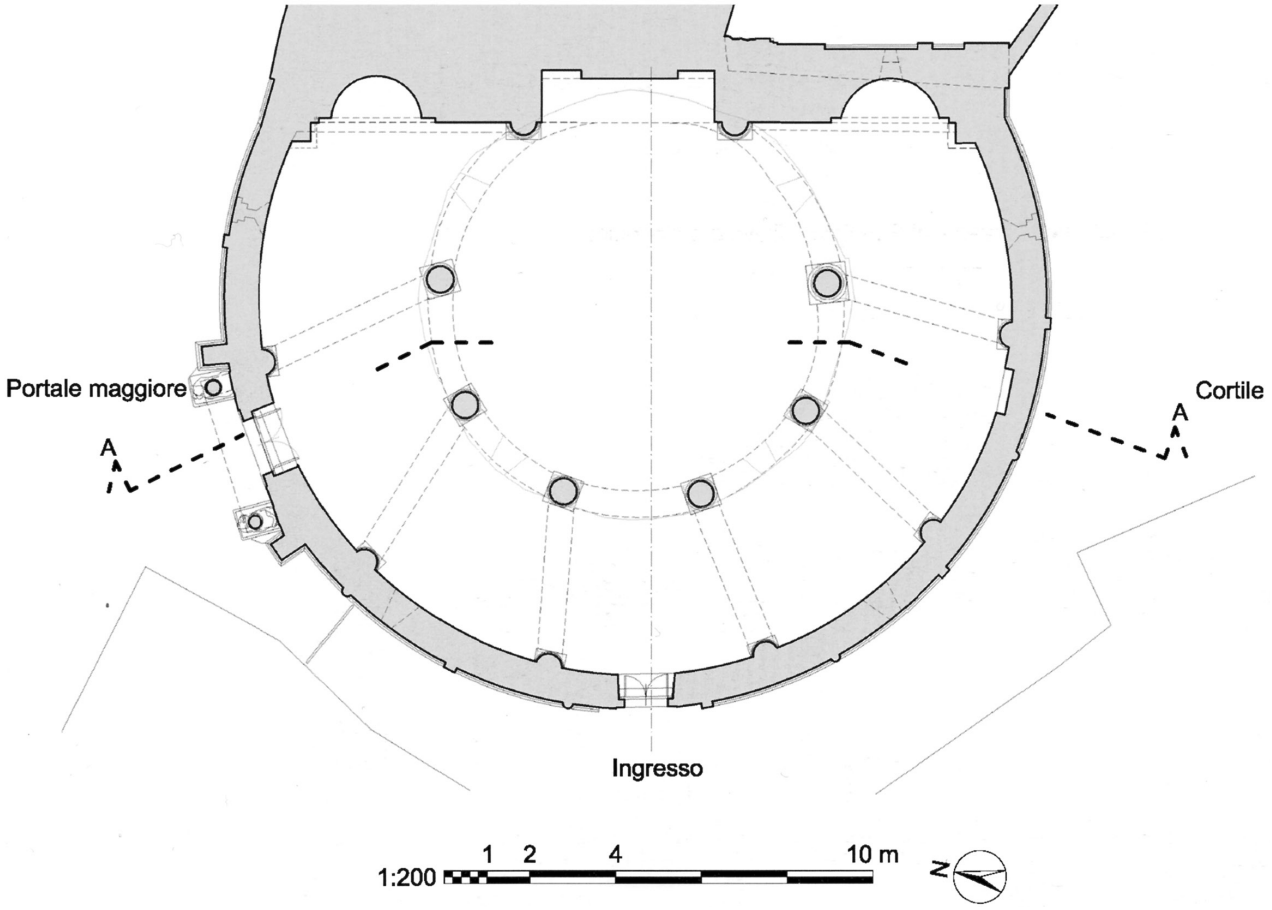


Abb. 2: Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, Grundriss

Der Außenbau ist mit über einem flachen Sockel aufgehenden schlanken Lisenen nur schlicht gegliedert. Ursprünglich erschlossen drei Portale den Innenraum, von denen das Nordportal – und nicht etwa das in der Achse des Chores liegende Westportal – den reichsten skulpturalen Schmuck aufweist. Es ist das größte der drei Portale, war mit großer Wahrscheinlichkeit von Anfang an das Hauptportal und wird von zwei kräftigen Wandpfeilern flankiert.[16] Es öffnet sich zu einer städtischen Hauptachse hin, die von der heutigen Via Castello und der Via Tarantini gebildet wird und dem mittelalterlichen Verlauf der Via Appia entspricht.[17]

Der rechteckige Rahmen des Hauptportals wurde aus großformatigen Marmorblöcken gefertigt (Abb. 3). Den Türsturz bildet die Nachbildung eines antiken Gebälkstücks, die Türpfosten sind auf Vorder- und Laibungsseite mit komplexen ‚belebten' Ranken bedeckt. Am linken Türpfosten entspringt die Ranke auf der Vorderseite dem geöffneten Maul eines Hirschen. Im untersten Drittel wirkt die Vegetation gestrüppähnlich, um darüber in eine regelmäßige Wellenranke überzugehen, in deren weiten Schlaufen figürliche Szenen untergebracht sind. Entlang der Laibungsseite verläuft ein schwingendes Band mit Perlmuster, dem in sich regelmäßig wiederholender Reihenfolge Tierköpfe, Trauben und Blüten entspringen. Der rechte Türpfosten zeigt auf der Vorderseite zwei schlanke Rankenstängel, die dem Rücken eines Elefanten entwachsen und sich gegenläufig krümmen. In den Schlingen stehen Tierpaare sowie Szenen mit Menschen und Tieren. Auf der Innenseite entspringt die Ranke einem flachen Kantharos, und auch hier entschließt sie sich erst nach einem Drittel zu einer regelmäßigen Wellenbewegung, in deren Schlaufen sich Tier- und Menschenpaare sowie in unregelmäßiger Folge komplexe Palmettenkonfigurationen abwechseln.

Die Bilder in den Ranken wurden in der frühen Forschung vor allem auf ihre Ähnlichkeit zu byzantinischen und arabischen Luxusobjekten hin betrachtet, als hauptsächlich dekorative Motivik, die ihre einstmalig vorhandene Bedeutung fast gänzlich hinter sich gelassen habe.[18]

16 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 29.

17 Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 142; De Giorgio 2019, wie Anm. 2, S. 238. Es ist nicht klar, welchen Weg die mittelalterlichen Pilgernden zur Einschiffungsstelle am Meeresarm (*Seno di Ponente*) nahmen. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass sie diese städtische Hauptachse, die auf die Kathedrale und die römischen Säulen zuführte, wählten und somit unmittelbar am Heiligen Grab vorbeikamen, Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 29.

18 Martin Wackernagel, Studien zur Geschichte der Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien (Kunstgeschichtliche Forschungen, Bd. 2), Leipzig 1911, S. 115; Émile Bertaux, L'Art dans l'Italie Méridionale, Bd. 1: De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou, Paris 1904, S. 468.

Abb. 3: Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, Türpfosten des Hauptportals

Margherita Pasquale legte dagegen 2001 den Versuch vor, die Rankenbilder als eng verknüpftes Portalprogramm mit einheitlicher Aussage zu deuten: der Botschaft vom Sieg Christi über die Sünde und den Tod.[19] Wie sich zeigen wird, trifft keine dieser Beschreibungen den Sinngehalt der Bilder in den Portalranken genau. Weder handelt es sich um rein dekorative, beliebige Formulierungen, noch steht eine übergreifende Gesamtaussage im Zentrum. Der Sinngehalt dieser Bilder liegt, so die These, weniger in ihrem Verweisen auf einen verborgenen Glaubensinhalt, als vielmehr in der Bezugnahme auf Motive, Materialien und Medien außerhalb ihrer selbst. Die architektonische Formulierung des Gebäudes fungiert als greifbarer Verweis auf die Grabeskirche in Jerusalem. Auf welche Orte und Objekte deutet die Portalskulptur?

Die enge Beziehung zahlreicher Figuren zum Hauptportal von San Nicola in Bari wurde schon früh beobachtet und als Anhaltspunkt zur Datierung verwendet. Aufgrund seiner Wichtigkeit gilt Bari als älter.[20] Brindisi scheint allerdings weniger eine unmittelbare Kopie eines hochgeschätzten Vorbilds zu sein, eher scheint es, als schöpften beide Portale aus einem gemeinsamen Motivschatz, aus dem einzelne Elemente wie Versatzstücke aufgegriffen und mehr oder weniger frei miteinander kombiniert werden können. Der schlangentränkende männliche sowie der trinkende weibliche Kentaur etwa, die sich in Bari auf verschiedenen Seiten der Tür befinden (Abb. 4), sind in Brindisi zu einem symmetrischen Bild kombiniert. Der Löwenbändiger vom linken Pfosten in Bari ist hier gespiegelt und an den rechten Pfosten gewandert, gespiegelt erscheint in Brindisi auch der Nackte, der seine Jagdbeute an einem Stab über der Schulter trägt. Die Nestraubszene in Brindisi (linker Türpfosten, unten), erscheint in Bari zwei Mal, an beiden Türpfosten, aber nie in genau derselben Konfiguration wie in Brindisi, wo nur der oben sitzende der zwei Vögel die herankriechende Schlange zu füttern scheint. Die Ranke mit Tierköpfen, die in Brindisi die Laibungsseite des linken Türpfostens bedeckt, findet sich gleich an mehreren Portalen von San Nicola in exakter Übereinstimmung (Nebenportale der Westfassade, Südportal).

Wie auch bei San Nicola in Bari, handelt es sich beim Brindisiner Bau um eine zentrale Anlaufstelle für Pilgernde in der Region. Beide Ensembles von Portalskulptur partizipieren an demselben geteilten Bilderschatz – diese visuelle Beziehung zur bedeutendsten Pilgerkirche in Apulien ordnet das Heilige Grab von Brindisi in die kirchliche Topographie der Region ein. Und zumindest im hohen Anspruch seiner Portalskulptur kann der Bau mit San Nicola in Bari sogar konkurrieren. Die Bareser Basilika war der normannischen Dynastie verbunden: Die Normannen unterstützten das Projekt etwa mit der Stiftung des Baulands.[21] Und auch der Orden der Chorherren vom Heiligen Grab in Jerusalem, Bauherren des Heiligen Grabs zu Brindisi, stand den Normannen nah: „Eine wichtige Rolle bei der Gründung spielte wohl der Jerusalemer Patriarch Arnulf (designiert 1099 und gewählt 1112, +1118): Er galt als ausgesprochen normannenfreundlich.“[22] Die enge Verwandtschaft der Brindisiner Portalskulptur zu jener Baris ordnet auch das Heilige Grab in das Projekt des normannischen Apuliens ein.[23]

Abb. 4: Bari, San Nicola, Hauptportal der Westfassade, Kentauren auf dem linken Türpfosten

19 Margherita Pasquale, Note sull’apparato decorativo delle chiese brindisine di S. Giovanni al Sepolcro e di S. Benedetto, in: S. Giovanni al Sepolcro e S. Benedetto a Brindisi. Un restauro per la città, hrsg. v. Giovanni Matichecchia, Bari 2001, S. 37–56, hier S. 40. Ähnlich Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 142: Die Bilder stammten zwar aus unterschiedlichsten Motivquellen, hier aber – und gerade in ihrer spezifischen Kombination – entwickelten sie einen eindeutigen Gegensatz von Gut und Böse. Auch Valentino Pace interpretiert die einzelnen Szenen auf einen übergreifenden Sinngehalt hin, allerdings mit anderer Schwerpunktsetzung – er sieht eher moralisierende Inhalte verwirklicht, Pace 2021, wie Anm. 11, S. 238.

20 Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 108–110; Pace 2021, wie Anm. 11, S. 237. Bisweilen wurde aufgrund der Ähnlichkeit der zwei Portalensembles auch angenommen, an beiden habe dieselbe Werkstatt gearbeitet: Tessa Garton, Early Romanesque Sculpture in Apulia. Diss. Univ. London 1975, New York/London 1984, S. 288; Belli d’Elia 1989, wie Anm. 5, S. 486; Pasquale 2001, wie Anm. 19, S. 40. Wackernagel geht dagegen von zwei unterschiedlichen Bildhauern aus, Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 110.

21 Kai Kappel, S. Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautypus des 11.–17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien, Worms 1996, S. 101, 111; Kai Kappel und Margherita Tabanelli, Migrationsdynamiken und transkulturelle Verflechtungen. Die Architektur in Süditalien zur Zeit der normannischen Grafen und Herzöge, in: Norman Connections. Normannische Verflechtungen zwischen Skandinavien und dem Mittelmeer, Tagung 15.–17.10.2020, hrsg. v. Viola Skiba u. a., Regensburg 2022, S. 184–229, hier S. 196. Noch engere Verbindungen des Baus zur normannischen Herrschaft sieht Belli d’Elia 1989, wie Anm. 5, S. 157–159.

22 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 31.

23 In diesem Kontext könnten auch die auffallend lappigen Akanthusblätter, die den Türsturz nach oben hin abschließen, als Bezug zur lokalen normannischen Herrschaft gelesen werden: Ein vergleichbarer Blattfries findet sich ebenfalls als Obergrenze des Türsturzes des verbleibenden Portals von San Benedetto in Brindisi (vor 1100), nur wenige hundert Meter von San Giovanni al Sepolcro entfernt. Es handelt sich bei der Abteikirche eines ehemaligen Nonnenkonvents um eine Stiftung des normannischen Lokalherrschers Gottfried von Conversano und seiner langobardischen Frau Sichelgaita, Garton 1984, wie Anm. 20, S. 282.

Wie kann man die mit den neuen normannischen Herrschern verbundenen Bildwerke charakterisieren? Für die normannische Königszeit ist das gut erforscht: Roger II. legitimierte sein normannisches Königtum mithilfe von repräsentativen Strategien byzantinischer, westlicher und arabischer Herrscher.[24] Die Bauten des normannischen Königshofs in und um Palermo können als ostentativ hybride Monumente beschrieben werden.[25] Im Folgenden wird deutlich, dass Prozesse der kulturellen Amalgamierung bereits für die normannische Kunst vor der Krönung Rogers II. im Jahr 1130 zentral waren,[26] und auch in der hier betrachteten Portalskulptur eine wichtige Rolle spielten. Dass die Brindisiner Portalskulptur aus vielen Quellen schöpft, beobachteten schon Martin Wackernagel und Émile Bertaux, frühe Kenner der apulischen Skulptur. Sie stellten ihre Nähe zu byzantinischen Elfenbeinkästchen und solchen aus dem islamischen Raum sowie zu Seidenstoffen aus dem gesamten Mittelmeerraum fest – beziehungsweise als zentrales Charakteristikum dieser Skulptur heraus.[27]

Dennoch überrascht bei einem systematischen Vergleich mit einzelnen Objekten, wie eng die Übereinstimmungen bisweilen sind. Wackernagel nennt ein Elfenbeinkästchen im Bargello, auf dem zweimal ein ähnlicher Löwenkämpfer wie am Hauptportal von San Nicola in Bari zu sehen sei (Abb. 5).[28] Tatsächlich taucht die Szene sogar drei Mal auf, und mit den prägnanten Gewandbäuschen, zu denen sich der Mantel hinter dem Rücken der Männer erhebt, ähneln die Löwenkämpfer stark dem Samson vom rechten Türpfosten in Brindisi.[29] Auch die Kampfszene vom linken Türpfosten findet Parallelen in den ‚Gladiatoren' vom Elfenbeinkästchen aus dem Bargello, insbesondere die Haltung und Gewandbildung des rechten Kriegers.[30] Und nicht zuletzt taucht der Kentaur mit seiner phrygischen Mütze von der Innenseite des rechten Türpfostens auch auf dem Rosettenkästchen auf, nur dass er dort eine Flöte statt der Schlange an die Lippen hebt.[31]

24 Hubert Houben, Roger II. von Sizilien. Herrscher zwischen Orient und Okzident, Darmstadt 1997, S. 120–135; Jeremy Johns, Diversity by Design, in: Apollo 643 (Juni 2016), S. 80–85; Gerhard Wolf und Henrike Haug, Lu mari è amaru. La Sicilia nel Medioevo, in: Sicilia. Arte e archeologia dalla preistoria all'unità d'Italia, hrsg. v. Giulio Macchi und Wolf-Dieter Heilmeyer, Mailand 2008, S. 87–103, hier S. 88–93.

25 Beat Brenk, Rhetorik, Anspruch und Funktion der Cappella Palatina in Palermo, in: Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung, hrsg. v. Thomas Dittelbach, Künzelsau 2011, S. 247–271, hier S. 249; Hilsdale 2014, wie Anm. 3, S. 306.

26 Zuletzt zu Hybridisierungsprozessen in der sogenannten normannischen Anfangsarchitektur: Kappel/Tabanelli, wie Anm. 21, 2022.

27 Bertaux 1904, wie Anm. 18, S. 468; Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 110–114.

28 Konstantinopel, Ende des 10. Jahrhunderts. Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 26. Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 111.

29 Diese Gewandbäusche finden sich allerdings bisweilen auch in Textilien wie z. B. einer gemusterten Seide im Domschatz von St. Mariä Himmelfahrt, Chur, vgl. Julius Lessing, Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museum, Bd. 1, Berlin 1900, Taf. 7. In Brindisi allerdings ist eindeutig Samson dargestellt, er trägt lange Haare.

30 Die Szene in Brindisi wird aufgrund der unterschiedlichen Schildformen als Kampf zwischen einem Kreuzritter und einem muslimischen Soldaten gedeutet. Belli d'Elia 1989, wie Anm. 5, S. 170 (zu San Nicola in Bari); Marella 2012, wie Anm. 7, S. 48; Pace 2020, wie Anm. 5, S. 486.

31 Die Geste ist so ähnlich, dass man geneigt ist, in der Schlange eine missverstandene oder umgeformte Flöte zu sehen. Leclercq-Marx hingegen sieht die Entstehung dieses Motivs (das in englischen Bestiarien vorkommt, ohne dass im Text eine Schlange erwähnt würde) in einer Verbindung des Sternzeichens Schütze mit der Schlange des Sternbilds Herkules. Diese Vermischung habe seit dem 9., mindestens aber seit dem 11. Jahrhundert stattgefunden. Jacqueline Leclercq-Marx, La sirène et l'(ono)centaure dans le 'Physiologus' grec et latin et dans quelques bestiaries. Le texte et l'image, in: Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles. Communications présentées au XVe Colloque de la Société internationale Renardienne, Louvain-la-Neuve, 19–22 août 2003, hrsg. v. Baudouin van den Abeele, Louvain-la-Neuve 2005, S. 169–182, hier S. 178.

Abb. 5: Löwenkämpfer, Krieger und Kentaur, Rosettenkästchen aus Bein und Elfenbein (Konstantinopel, Ende des 10. Jahrhunderts), Höhe: 20 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 26

Abb. 6: Nereide, Mosaik aus der antiken Stadt Cuicul, Djémila Museum, Setif

Es ist nicht leicht, die Motive für die Rezeption byzantinischer Elfenbeinreliefs zu erschließen. Eine solche kulturelle Annäherung wirkt paradoxal, war die Stadt doch erst 1071 von den Normannen erobert worden.[32] Doch Studien zur christlichen Skulptur in Spanien und ihren Bezügen zu andalusischen Elfenbeinkästchen zeigen, dass kriegerische und künstlerische Auseinandersetzung sich nicht ausschließen.[33] Die Kontakte zwischen Normannen und dem byzantinischen Reich gingen zudem weit über die Kanäle von Krieg und Diplomatie hinaus. Die Adria sei eine durchlässige Grenze gewesen, die einen ständigen Fluss von Menschen, Ideen, Wissen und Objekten zwischen Normannen und Byzantinern erlaubt habe, so Eleni Tounta.[34] Es ist also nicht undenkbar, dass byzantinische Luxusgüter, Inbegriff herrscherlicher Repräsentation, hier ostentativ rezipiert wurden, wenn auch möglicherweise als Geste der Aneignung – wie man auch Kriegsbeute ausstellen würde.[35]

Zu bedenken ist allerdings auch die Möglichkeit, dass hier weniger das Byzantinische als vielmehr das Antike gesucht wurde.[36] Dass man sich, wo verfügbar, direkt auf tatsächlich antik-römische Stücke bezog, weist darauf hin, dass es nicht unbedingt das Byzantinische war, das gemeint war, sondern das Antike: Die Nereide auf ihrem Seeungeheuer taucht nicht auf erhaltenen byzantinischen Elfenbeinarbeiten auf – auf spätantiken Mosaikfußböden ist sie jedoch in großer Zahl zu sehen, und die Ähnlichkeit ist enorm, bis hin zum Gewandbausch und den Fischen im Wasser (Abb. 6). Am Heiligen Grab in Brindisi wurden zudem zahlreiche römische Spolien verbaut,[37] der Türsturz ist einem antiken Gebälkstück nachempfunden. Viele Bauwerke der normannischen ‚Anfangsarchitektur' wurden unter Verwendung antiker Spolien errichtet. Dies ist als Kontinuitätsversprechen zu verstehen: Die Normannen schreiben sich in die jahrhundertealte, bis auf die Antike zurückreichende Kultur Süditaliens ein und legitimieren so die eigene Herrschaft.[38] In Anlehnung an dieses Phänomen könnten die ostentativ antiken Figuren des Portals als ‚Motivspolien' beschrieben werden – es ist denkbar, dass sie einem ähnlichen Zweck dienten.

Bei den byzantinischen Rosettenkästchen wie dem im Bargello stehen die Figuren in rechteckigen Feldern und weisen keinerlei Beziehung zu den entfernt vegetabilen Motiven der Rahmung auf. Vergleiche für die Rankenmotivik in Brindisi und für die Art, auf die die Figuren mit den Ranken interagieren, finden sich in der byzantinischen Kunst nicht,[39] wohl aber in der fatimidischen. Ein zweites Elfenbeinobjekt, eine auf das 11. Jahrhundert datierte Relieftafel im Louvre (Abb. 7),[40] soll hier beispielhaft herangezogen werden. Es handelt sich um eine schmale, durchbrochen gearbeitete Elfenbeintafel, die oben und unten grob beschnitten wurde und in deren Ranken drei Szenen eingesetzt sind. Die Lebewesen im Blattwerk scheinen in den meisten Fällen fest auf diesem zu stehen bzw. zu sitzen. Sie füllen die von den Ranken gebildeten Medaillons fast gänzlich aus, überschneiden sie stellenweise sogar. Insbesondere Raubvogel und Gazelle ganz oben wirken wie eingespannt zwischen das Blattwerk.

32 Valentino Pace, Messaggi 'dal nuovo mondo'. Scultura figurativa a Brindisi fra la Normandia e il Mediterraneo, in: La conquista e l'insediamento dei Normanni e le città del Mezzogiorno italiano. Atti del convegno, Salerno-Amalfi, 10–11 novembre 2017, Amalfi 2019, S. 209–230, hier S. 210.

33 Gerardo Boto, The Migration of Mediterranean Images. Strange Creatures in Spanish Buildings and Scriptoria between the 9th and 11th Centuries, in: Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250, hrsg. v. Rosa Maria Bacile und John McNeill, Leeds 2015, S. 241–258; Inés Monteira, Artistic Interchange between Al-Andalus and the Iberian Christian Kingdoms. The Role of the Ivory Casket from Santo Domingo de Silos, in: Histories 2.1 (2022), S. 33-45, online verfügbar unter: https://doi.org/10.3390/histories2010003.

34 Eleni Tounta, Political and Cultural Encounters between Byzantium and the Normans, 11th–12th Centuries, in: A Companion to Byzantium and the West, 900–1204, hrsg. v. Nicolas Drocourt und Sebastian Kolditz, Leiden/Boston 2021, S. 247–269, hier S. 264f.

35 Monteira 2022, wie Anm. 33, S. 42.

36 Byzanz galt im Mittelalter – zumindest im Selbstbild – als das fortlebende römische Reich. Wo also beispielsweise Wackernagel byzantinische und antike Vorbilder als zwei getrennte Kategorien abhandelt, müssen diese eventuell sowieso in eins fallen, Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 110–113. Zu einem ähnlichen Problem in der Objektgruppe der mittelalterlichen Olifante vgl. Avinoam Shalem, Die mittelalterlichen Olifante, Bd. 1: Text, Berlin 2014, S. 78f.

37 Rosario Jurlaro, I primi edifici di culto cristiano in Brindisi, in: Atti del VI Congresso internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 23.–30.9.1962 (Studi di Antichità Cristiana, Bd. 26), Rom 1965, S. 683–701; Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 141; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 32, 34.

38 Mit weiterer Literatur: Kappel/Tabanelli 2022, wie Anm. 21, S. 195.

39 Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 111.

40 Ägypten, 11. Jahrhundert. Musée du Louvre, Paris, OA 6266. Anna Contadini, Fatimid Ivories Within a Mediterranean Culture, in: The Ivories of Muslim Spain. Papers from a Symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003 (The Journal of the David Collection, Bd. 2), hrsg. v. Kjeld von Folsach und Joachim Mayer, Kopenhagen 2005, S. 226–247, hier S. 236.

Ähnlich verhalten sich Ranke und Figur auch in Brindisi zueinander. Die meisten Vögel, Menschen und anderen Tiere stehen sicher auf einem Stängel oder Blatt, sie füllen die ihnen zugewiesenen Kompartimente locker aus oder überschneiden, wie im Fall eines Nackten, der ein erbeutetes Kleintier an einem Stab trägt (rechter Türpfosten, Vorderseite), Rankenstängel selbstbewusst. Auch die Anlage der Ranke auf der Vorderseite des rechten Türpfostens mit seinen zwei sich kreuzenden Wellenranken ist dieselbe wie auf dem Pariser Fragment. Vergleichbar sind zudem einzelne Blattformen wie die im rechten Winkel zueinander stehenden Blütenblätter auf der Vorderseite des rechten Türpfostens, direkt unter dem obersten Vogelpaar. Ein weiteres fatimidisches Elfenbeinrelief, dieses befindet sich in der Sammlung des Bargello, zeigt Anklänge der großen symmetrischen Palmettenkonfigurationen auf dem rechten Türpfosten (Abb. 8).[41] Andere Pflanzenformen am Portal hingegen ähneln einem ganz anderen Ornamentstil des islamischen Mittelmeerraums: Eng gesetzte Bohrungen an der gezahnten Blattkante wie am linken Türpfosten über dem Vogelnest oder unter dem Löwen mit Beute finden sich auf Elfenbeinobjekten der umayyadischen iberischen Halbinsel, etwa der sogenannten al-Mughira-Pyxis (Abb. 9).[42]

Wieso dieser Bezug auf fatimidische und andere islamische Kunst? Insbesondere wenn man sich die Auftraggeberschaft der Chorherren vom Heiligen Grab und damit den Hintergrund der politischen Konfrontation mit dem Islam in Erinnerung ruft, überrascht dies. Zeigt sich hier bloß die Wertschätzung von kostbar gearbeiteten Luxusobjekten *trotz* ihrer Urheberschaft?[43] Eva Hoffman stellt in Bezug auf die Olifanten mit einem ‚fatimidischen' Dekor aus Tieren in Rundmedaillons fest: „In the Crusader context, the appearance of an Islamic/Fatimid style was a recognizable signifier for the memory and presence of the Holy Land."[44] Einem weit verbreiteten Glauben zufolge enthielten aus dem Heiligen Land mitgebrachte Objekte wie Textilien und Keramik die Heiligkeit ihres Herkunftsorts und konnten diese übermitteln. Die Nachahmung fatimidischer Motive auf den in Italien produzierten Olifanten habe in Anlehnung an diese mitgebrachten Objekte eine greifbare Verbindung ins Heilige Land geschaffen.[45] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mit den islamischen Elementen am Hauptportal von Brindisi ein ähnlicher Effekt angestrebt wurde.

Abb. 7: Elfenbeinrelief mit Lautenspieler (Ägypten, 11. Jahrhundert), Höhe: 21,3 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. OA 6266

41 Ägypten, 11. Jahrhundert. Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 80 c.
42 Madinat al-Zahra (Spanien), datiert 968. Musée du Louvre, Paris, OA 4068. Möglicherweise handelt es sich hierbei um das Kästchen, das bereits Bertaux erwähnt, Bertaux 1904, wie Anm. 18, S. 468.
43 Boto 2015, wie Anm. 33, S. 255.
44 Eva R. Hoffman, Translation in Ivory. Interactions across Cultures and Media in the Mediterranean during the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: Siculo-arabic Ivories and Islamic Painting, 1100–1300. Proceedings of the International Conference, Berlin 6–8 July 2007, hrsg. v. David Knipp, München 2011, S. 99–119, hier S. 107.
45 Hoffman 2011, wie Anm. 44, S. 107.

Abb. 8: Elfenbeinrelief (Ägypten, 11. Jahrhundert), Breite: 17,2 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 80 c

Als Einschiffungshafen für Pilgernde war Brindisi eine Schwelle auf dem Weg ins Heilige Land. Mit Kai Kappel und Ingo Drumm erfüllte nicht nur die Stadt mit ihrem Hafen, sondern auch das Bauwerk San Giovanni al Sepolcro als Grabeskirchenkopie die Funktion eines Schwellenraums, in dem Pilgernde sich auf die gefährliche Überfahrt vorbereiteten und Zurückkehrende für ihre wohlbehaltene Rückkehr danken konnten.[46] Und schließlich, so die These, weist auch das Portal durch sein Bildprogramm über sich hinaus; ist nicht nur Schwelle zum physischen Kirchenbau, sondern ebenso Schwelle zum Heiligen Land, indem es über sein Dekor eine unmittelbare Verbindung über das Mittelmeer hinweg bietet. Es ist den Pilgernden eine Verheißung des Kommenden. Das mittelalterliche Kirchenportal ist nie bloß ein pragmatisches Bauteil, das den Zugang zum Kircheninneren ermöglicht: Der Vollzug dieses Eintritts gewährt den Gläubigen einen Vorschein auf den Eingang ins Himmlische Jerusalem. Das Hauptportal des Heiligen Grabes in Brindisi bietet darüber hinaus einen Vorschein des Eintritts ins reale Jerusalem.

Die Anlage des Baus als Nachbildung der Grabeskirche, die von Elfenbeinarbeiten aus dem islamischen Kulturraum bekannten Motive am Hauptportal sowie die äußerst ‚islamische' Struktur der Ranken und ihr Verhältnis zu den Figuren, die den Gesamteindruck bestimmen, machen diesen Bau zu einer direkten Verbindung ins Heilige Land.[47] Eingestellte antikisierende Fabelwesen und Figurengruppen sind als ‚Motivspolien' zu verstehen und bezwecken die Einwurzelung vor Ort – oder sie tragen eine Dimension der demonstrativen künstlerischen Aneignung, gleichsam als Kriegsbeute aus der byzantinischen Kunst, mit sich. Unter den Dächern der Bauten der normannischen Königszeit, wie etwa der Cappella Palatina, versammelten sich Künstler verschiedenster mediterraner Traditionen: Für Roger II. arbeiteten byzantinische Mosaizisten ebenso wie muslimische Schreiner. In der früheren normannischen Bildkunst hingegen müssen die weit gereisten Bilder unterschiedlicher Traditionen zwar für die Betrachter:in deutliche Konnotationen bestimmter Medien und Objekte getragen haben – sie sind aber alle Teil eines einzigen Werks einer einzigen Werkstatt, und sie werden von den Ranken zu einem kontinuierlichen Bild verflochten. Das Verfahren der transkulturellen Verflechtung bzw. Hybridisierung scheint die normannischen und den Normannen verbundenen Kunstäußerungen in Süditalien vor der Krönung Rogers II. 1130 zu verbinden. Werke wie ein in Kopenhagen erhaltener Olifant teilen strukturelle Merkmale und Einzelszenen – und insbesondere das Verfahren der transkulturellen Hybridisierung.[48]

Der Begriff der Verflechtung (engl. *entanglement*) erweist sich als besonders anregender Versuch, das kreative Element der transkulturellen Begegnung zu beschreiben. Er soll die Vorstellung eines eindimensionalen und monodirektionalen Kulturtransfers ersetzen.[49] Hier wurde die Vorstellung der Verflechtung nicht nur aufgrund der visuellen Ähnlichkeit zur Gestalt der Ranken dem des Rhizoms vorgezogen. Letzterer soll nämlich verdeutlichen, dass transkulturelle Prozesse ungesteuert, unkontrolliert und bisweilen unbewusst vonstatten gehen – ein Geflecht hingegen wurde von jemandem absichtsvoll geflochten (etwa ein Zopf oder Korb).[50] Genau das scheint den Kern der Portalskulptur zu treffen, die hier im Zentrum steht: Sie verortet sich in einem ‚verflochtenen' Mediterraneum – und sie verflicht sehr überlegt, nicht unbewusst und ungerichtet, Bilder unterschiedlicher Quellen zu einer ganz gezielten Aussage.

Abb. 9: Sogenannte al-Mughira-Pyxis (Spanien, datiert 968), Höhe: 18 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. OA 4068

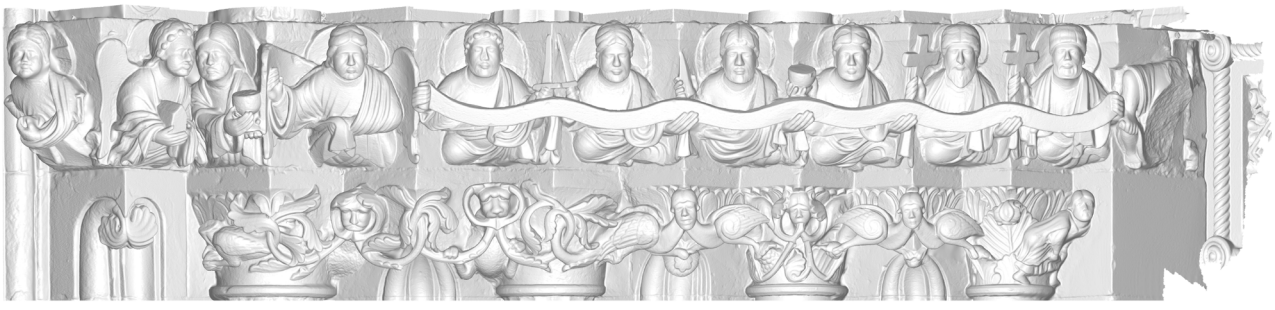
46 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 34, 38, 48.

47 In diesem knappen Überblick ist nicht berücksichtigt, dass fast alle beschriebenen Motive (auch) Stoffmotive sind: Löwe mit Beute, Elefant mit Baum auf dem Rücken, die symmetrischen Paare von Vögeln und Fabelwesen. Stoffe waren wohl noch deutlich weiter verbreitet und besser transportabel als die Elfenbeine, die hier dennoch als Vergleich herangezogen wurden, da sie sich aufgrund ihrer Dreidimensionalität als Inspirationsquelle anbieten. Die Frage, was denn nun ‚eigentlich' als Vorbild gedient habe, führt zudem letztlich am Thema vorbei – interessant ist, dass die Rankenbilder am Portal den beschriebenen Verweischarakter besitzen. Monteira 2022, wie Anm. 33, S. 41.

48 Nationalmuseet, Kopenhagen, Inv. 9104. Shalem führt wegen der großen Ähnlichkeit der Schnitzerei zu den Portalen in Bari und Brindisi als Entstehungsort für den Olifant Bari, als Datierung „vor 1098 (?)", Shalem 2014, wie Anm. 36, S. 91f., 327, 335.

49 Margit Mersch, Transkulturalität, Verflechtung, Hybridisierung. ‚Neue' epistemologische Modelle in der Mittelalterforschung, in: Transkulturelle Verflechtungsprozesse in der Vormoderne, hrsg. v. Wolfram Drews und Christian Scholl, Berlin/Boston 2016, S. 239–251.

50 Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven, kollaborativ verfasst vom Netzwerk Transkulturelle Verflechtungen, Göttingen 2016, S. 184f. Der Blick richtet sich so auf die Handlungen und Personen, die das Geflecht herstellen: Die Handelsreisenden, Pilger, Künstler und Diplomaten, die per Schiff und zu Fuß weiteste Strecken zurücklegten, im Gepäck Waren, Geschenke und ihr Bildgedächtnis.



SEHEN, WACHSEN UND ERKENNEN

BEOBACHTUNGEN ZUR WURZEL JESSE UND DER FUNKTION DES VEGETABILEN AM WESTPORTAL DES MÜNSTERS IN FREIBURG IM BREISGAU

MARIE-LUISE KOSAN

Es grünt und blüht, rankt und wächst in der Westvorhalle des Freiburger Münsters. An Kapitellen, Wimpergen, Baldachinen, Konsolen und im Bildprogramm sind die unterschiedlichsten aus Stein gehauenen Bäume, Blätter, Blüten und Früchte zu entdecken.[1] Die mal mehr mal weniger abstrahierte Pflanzenwelt der Portalhalle aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[2] fand in der kunsthistorischen Forschung bislang nur im Rahmen von stilkritischen Untersuchungen Beachtung.[3] Anhand einer exemplarischen Analyse der sogenannten Wurzel-Jesse-Darstellung am inneren Portal soll in diesem Aufsatz aufgezeigt werden,[4] dass die Pflanzendarstellungen, die Architektur und das Bildprogramm am Freiburger Westportal als untrennbare Einheit zu verstehen sind (Abb. 1). Die Konzeption des inneren Portals und seines Bildprogramms sind, so die These, in Freiburg nur vor dem Hintergrund des theologischen Naturverständnisses des 13. Jahrhunderts erschließbar.

1 Der Aufsatz bildet den aktuellen Forschungsstand der von der Autorin unter der Betreuung von Stephan Albrecht verfassten Dissertation ab. Das Promotionsvorhaben untersucht das Bildprogramm der Freiburger Westvorhalle und fragt hierbei nach der der Konzeption zugrundeliegenden Intention. Die Grundlage bildet eine objektnahe Untersuchung der Darstellungen, die diese in ihrem räumlichen, medialen und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext zu verorten versucht.

2 Die Datierung basiert auf den von Dieter Gerhard Morsch angeführten Eckdaten (dendrochronologische Datierungen zwischen 1255/56 und 1304/05) zur Erbauung des Turmuntergeschosses. Vgl. Dieter Gerhard Morsch, Die Portalhalle im Freiburger Münsterturm, Diss. Univ. Freiburg (Studien zur Kunst am Oberrhein 1), Münster 2001, S. 17.

3 Vgl. ebd., S. 56ff.

4 Die sogenannten Wurzel-Jesse-Darstellungen haben ihren Ursprung in den exegetischen Auslegungen unterschiedlicher Bibelstellen. Zu den Hauptquellen gehören Jes 11,1; 11,10; 53,2; Röm 15,12; Apk 22,6.

Abb. 1: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Abb. 2: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Figurenkonsole am Trumeau: Wurzel Jesse, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Abb. 3: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Figurenkonsole am Trumeau: Wurzel Jesse, linke Ranke, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Die Jesse-Darstellung ist als Figurenkonsole zu Füßen der Madonna zentral am Trumeau verortet (Abb. 2). Der Stammvater sitzt auf einer thronartigen Bank mit seitlichem Blendmaßwerk.[5] Die Beine überkreuzt und den Kopf in die linke Hand gelegt, wirkt die bärtige Figur in sich zusammengesunken.[6] Die Augen befinden sich in einem Zwischenzustand, sind halb geöffnet beziehungsweise geschlossen.[7] Links und rechts brechen aus der Brust zwei Ranken hervor (Abb. 3 und 4).[8] Sie wachsen über die Arme hinweg beziehungsweise unter diesen hindurch nach oben. Als Rosenstock (links) und als akanthusähnliche, abstrahierte Ranke (rechts) ausgeformt, klettern die Triebe der Architektur folgend parallel zueinander am Trumeau nach oben. Hinter dem Baldachin der Trumeaumadonna greifen sie auf den Türsturz über, um anschließend das Tympanon zu umschließen und in dessen Spitze wieder aufeinander zu treffen (Abb. 5).

Im Folgenden soll diese einzigartige Konzeption einer mehrere zentrale (Bau-)Teile des Kirchenportals umschließenden Wurzel-Jesse-Darstellung näher in den Blick genommen werden.[9] Ergründet wird dabei die Funktion der Ranken als bedeutungsvolles vegetabiles Element, das in der kunsthistorischen Forschung bislang allerdings nur am Rande Beachtung gefunden hat.[10] Besonderes Augenmerk gilt dem Verhältnis von Vegetabilem und menschlichem Körper. Die Hauptquelle der Untersuchung bildet das Objekt selbst.

5 Zahlreiche Beispiele, vorrangig aus der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts, zeigen, dass innerhalb der ohnehin heterogenen Gruppe der sogenannten Wurzel-Jesse-Darstellungen die Identifikation des dargestellten Stammvaters nicht immer eindeutig möglich ist. Inschriften verweisen darauf, dass auch biblische Figuren wie Abraham oder Boas als Stammvater ins Bild gesetzt sein können, die sich hinsichtlich ihrer Ikonographie nicht von Jesse unterscheiden lassen. Darstellungen ohne explizite schriftliche Bezeichnung der Figuren sind demnach durch eine gewisse Ambivalenz gekennzeichnet und entziehen sich einer eindeutigen Identifikation.

6 Der Gestus steht in Bezug zu dem der Josephsfigur im Tympanon. Laut Watson habe die sitzende Position Jesses, im Gegenzug zur stehenden oder liegenden, die in Bezug zur liturgischen Gebetshaltung gesetzt werden könne, keine tiefere Bedeutung. Vgl. Arthur Watson, The Early Iconography of the Tree of Jesse, Oxford 1934, S. 48. Dies gilt es jedoch, wie die nachfolgende Analyse zeigt, zu hinterfragen.

7 Vgl. hierzu auch Dokumentation der Restaurierungskampagne 1999-2004, Landesamt für Denkmalpflege B-W, Dienstsitz Esslingen, Archiv für Restaurierungsdokumentation, Projekt 349, Befund 0453.

8 Zur originalen Farbgebung liegen keine Befunde vor. Die heutige Fassung geht größtenteils auf eine Restaurierungskampagne des 19. Jahrhunderts zurück.

9 Wurzel-Jesse-Darstellungen sind am Portal üblicherweise in den Archivolten (z. B. Selis, Mantes, Chartres, Amiens), am Trumeau (z. B. Santiago de Compostela) oder den Türgewänden (Genua, Parma) verortet. Eine Besonderheit stellt die Westfassade des Doms von Lucca dar, wo die Darstellung in Verbindung mit dem Sündenfall eine vorgelagerte Säule ziert.

10 Watson unterscheidet beispielsweise fünf Funktionen der Ranken, die sich jedoch alle auf die schematische Darstellung der Genealogie beziehen. Vgl. Watson 1934, wie Anm. 6, S. 37ff.

Abb. 4: Freiburg i. Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Figurenkonsole am Trumeau: Wurzel Jesse, rechte Ranke, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Abb. 5: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Tympanon, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

„UND EIN SPROSS WIRD AUS DER WURZEL ISAIS HERVORGEHEN UND EINE BLUME AUS SEINER WURZEL AUFKEIMEN […]“ (JES 11,1)

Die Jesseskulptur ist en bloc mit der Konsole und dem rückseitig in den Trumeau einbindenden Werkstein gearbeitet (Abb. 6). Die Ranken dienen als Bindeglieder, die die Figurenkonsole mit der Trumeauarchitektur zusammenfassen. Bild und Architektur verschmelzen folglich zu einer kompositorischen Einheit. Zu dieser gehören ebenfalls die von den Ranken umschlossenen Architekturteile – Trumeau, Türsturz und Tympanon – und die ihnen zugeordneten bildlichen Darstellungen. Somit wird auch die am Trumeau eingestellte und von den Ranken eingerahmte Madonnenskulptur zur Darstellung des Stammvaters in Relation gesetzt.
Hierbei ist es entscheidend, dass, entgegen der im 12. Jahrhundert entstehenden Bildtradition, der Aspekt der Genealogie Christi nicht mittels einer ausführlichen (royalen) Ahnenreihe verbildlicht wird. Einer Bildformel der ‚reduzierten Wurzel Jesse‘ folgend,[11] ist die Abstammung Christi in Maria zusammengefasst. Mit dieser Komprimierung geht zugleich eine neue Schwerpunktsetzung einher. Während Maria in den ausführlichen Genealogien gemeinsam mit Christus die Bekrönung des Geschlechts darstellt, rückt sie nun selbst in ihrer Gottesmutterschaft in den Fokus.[12]
In Freiburg findet sich darüber hinaus die konzeptuelle Besonderheit einer Trennung von der Wurzel Jesse und der ausführlichen Genealogie Christi. Letztere ist in den Archivolten verortet, wo mittels Blickbeziehungen in der unteren Reihe der rechten Archivolten die alttestamtlichen Propheten, Könige (begonnen bei David) und Patriarchen (angeführt von Adam) in Bezug zueinander gesetzt werden (Abb. 7).[13] Die Darstellungen in den Archivolten und am Trumeau lassen sich nur mittels eines bereits vorhandenen Vorwissens über die Genealogie Christi, deren theologische Auslegung und die bestehende Bildtradition verbinden.[14]
Eine mögliche Erklärung für diese neue Schwerpunktsetzung könnte die theologischen Auslegung von Jesaja 11,1-3 – beispielsweise aus dem Umkreis Bernhards von Clairvaux – sein, wonach Maria (*virgo*) mit dem blühenden Zweig (*virga*) gleichgesetzt wird. Christus wird in diesem Sinne zur Blüte (*flos*) desselben.[15] Über die Rosenblüte (*flos*) in der Hand Mariens wird ein Bezug zur dem Stammvater entwachsenden Ranke hergestellt (*virga*). Das Kind in ihrem Arm wird dieser wortwörtlich gegenübergestellt. Somit hält Maria sowohl den zeichenhaften Verweis auf die sowie die fleischgewordene Erfüllung der Prophetie in ihren Händen.[16] Darüber hinaus können die Insignien (Krone, Rose als Zepter) als Verweis auf ihre Rollen als Himmelskönigin,[17] Fürsprecherin und Sinnbild der *ecclesia praesens* gelten. Die Trumeaumadonna vereint somit Verheißung und Erfüllung, sinnbildhaften und bildlichen Verweis auf das Heilsgeschehen in sich. Über diese allegorische Sinnebene der Rosenranke lässt sich hingegen weder das Vorhandensein der zweiten Ranke, noch die spezifische Ausgestaltung der beiden Ranken erklären.

11 Zu diesen zählen beispielsweise: Lambeth-Bibel, Mitte 12. Jh., London, Lambeth Palace Library, Ms. 3, fol. 198r; Lektionar aus Citeaux, Bd. 4, Ms. 641, fol. 40v; Psalterium, Süddeutschland, 1. Hälfte 13. Jh., Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Hs. 24, fol. 8r; Psalterium, Straßburg, 2. Hälfte 13. Jh., Donaueschingen, Ms. 185.
12 Ein weiterer Aspekt könnte die Abstammung Mariens aus dem Stamm Davids nach dem Protoevangelium des Jakobus sein.
13 Eine detailliertere Analyse dieser Konzeption nimmt die zugrundeliegende Dissertation vor.
14 Dazu schon Morsch 2001, wie Anm. 1, S. 111f.
15 Vgl. Bernhard von Clairvaux, De adventu Domini, 11.4: „Aus diesen Stellen geht hervor, was der Stamm ist, der aus der Wurzel Isais hervorgeht, und was die Blume ist, auf der sich der Heilige Geist niederlässt. Denn die jungfräuliche Mutter Gottes ist der Stamm, ihr Sohn ist die Blume [...]. O Jungfrau! Stamm des Höchsten, zu welchem Gipfel erhebst du deine Heiligkeit! Bis hin zu dem, der auf dem Thron sitzt, bis hin zum Herrn in seiner Majestät [...]. O wahrer Baum des Lebens, der allein würdig war, die Frucht des Heils zu tragen!“ Deutsche Übersetzung der Autorin nach der englischen Transkription in Pippa Salonius: Arbor Jesse – Lignum vitae. The Tree of Jesse, the Tree of Life and the Medicants in Late Medieval Orvieto, in: The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art und Thought (International Medieval Research 20), hrsg. v. ders. und Andrea Worm, Turnhout 2014, S. 213–241, hier 218.
16 Vgl. Morsch 2011, wie Anm. 1, S. 111. Eine weitere Interpretation der Ranken als allegorischer Verweis auf die Passion Christi schlägt fehl, da dieser ausschließlich theologische Quellen des 19. Jahrhunderts zugrunde liegen, für die sich kein Äquivalent in der Theologie der Entstehungszeit finden lässt.
17 Die Marienkrönung zeigt das Relief an der Außenfassade des Westturms.

Abb. 6: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Trumeau: Madonna und linke Ranke, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Abb. 7: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Archivolten rechts, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

» WACHSEN ALS PROZESS

Die Ranken entwachsen dem Körper des Stammvaters. Der Ursprung der Ranken ist somit im Körperinneren verortet. Die akanthusartige Ranke wächst aus der rechten Brust durch einen – aufgrund der späteren Überfassungen auf den ersten Blick kaum ersichtlichen – Schlitz im Gewand hervor. Sowohl die Position als auch die Form lassen Bezüge zur Seitenwunde Christi zu, die auf der gleichen Achse oben im Tympanon gleich zweimal thematisiert wird: Bei der Kreuzigung und beim *secundus adventus*.[18] Leider geben die vorliegenden restauratorischen Befunde keine Auskunft über die ehemalige Fassung der Skulptur.[19] Die formalen Zusammenhänge und die Verortung auf der zentralen Mittelachse des Portals sind jedoch bestechend. Es wäre demnach denkbar, dass auch am Trumeau – möglicherweise durch eine Fassung, die das Inkarnat aufgreift – ein Hervorgehen aus dem Körper des Stammvaters betont wurde.

Ein derartiger Bezug lässt sich bei der Rosenranke nicht herstellen. Im Gegensatz zur linken Seite ist kein expliziter Schlitz im Gewand erkennbar. Der Rankenursprung ist unklarer gestaltet, sodass sich das Hervorbrechen der Ranke nicht genau lokalisieren lässt. Die Ranke scheint sich ihren Weg durch das Gewand zu bahnen, ohne dass hierfür eine Öffnung erforderlich ist. Sie mutet demnach, im übertragenen Sinne, eher immateriell an. Aufgrund der Verortung an der linken Brust ließe sich möglicherweise das Herz als Ursprung lokalisieren. In diesem Punkt würde sich die Ranke grundlegend von der linken Ranken unterscheiden, die durch das Hervorbrechen aus der Körperöffnung mit dieser untrennbar verbunden ist. Die Gegenüberstellung von zwei als gegensätzlich charakterisierten Ranken in Freiburg ist – dem aktuellen Forschungsstand nach – einzigartig.[20]

Durch das Entwachsen der Ranken aus dem Körperinneren des Stammvaters ist ein Prozess ins Bild gesetzt, der einen Wandel vom Inneren zum Äußeren zum Thema hat. Dieser Aspekt fand in der Wurzel-Jesse-Forschung bislang keine Beachtung.[21] Von besonderem Interesse ist hierbei, dass das natürliche Verhalten der Pflanzen – das Hervorbrechen und Wachsen – zum Ausgangspunkt der Komposition wird. Die Ranken sind demnach nicht einfach nur ein pflanzliches Schema,[22] das als Rahmen für die Genealogie dient, sondern erfüllen darüber hinaus die Funktion, auf abstrahierte Art und Weise eine Prozesshaftigkeit zu verbildlichen. Sowohl das Motiv der Ranke als auch das Motiv des Wachsens sind in ihren Grundlagen auf Jesaja 11,1 zurückzuführen, wo vom „Hervorgehen" des Sprosses aus der Wurzel und dem „Emporsteigen" der Blume die Rede ist.[23] Auf Grundlage dieses Ursprungs lässt sich jedoch nicht die konträre Charakterisierung der Ranken erklären.

18 Hier ließen sich Bezüge zur Adam-Christus-Typologie finden, die durch die Kirchenväter in Verbindung mit der geöffneten Seitenwunde Christi und dem Bild der aus dieser durch die eucharistischen Substanzen hervorgehenden Kirche gesetzt wurden. Vgl. hierzu Wolfgang Schneider: Die Herzenswunde Gottes: Die Theologie des durchbohrten Herzens Jesu als Zugang zu einer spirituellen Theodizeefrage, Diss. Univ. Passau, 2007, S. 173ff. Abgerufen unter https://d-nb.info/98715009X/34 (letzter Zugriff 16.11.22).

19 Vgl. Restaurierungsbericht 1999–2004, wie Anm. 6.

20 Einzig Beispiele, wie die Buchmalerei im Psalterium der UB Freiburg, verweisen auf ein Spiel mit den Prinzipien der Parallelisierung und Abgrenzung bei der Rankengestaltung (Psalterium, Süddeutschland, 1. Hälfte 13. Jh., Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Hs. 24, fol. 8r).

21 Die Konzeption ist von Darstellungen, in denen der Stamm hinter dem liegenden Stammvater hervorwächst und somit dessen Ursprung verunklärt ist, zu unterscheiden.

22 Kemp spricht in Bezug auf die Wurzel-Jesse-Fenster von einem Schema, das „lebendig-organisch" sei. Vgl. Wolfgang Kemp, Zweimal die Wurzel Jesse. Eine Bildformel im Spannungsfeld der Interessenbildung, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter, DFG-Symposion 1991 (Germanistische Symposien Berichtsbände 14), hrsg. v. Joachim Heinzle, Stuttgart/Weimar 1993, S. 165–179, hier 169.

23 Jes 11,1: *et* ***egredietur*** *virga de radice Iesse et flos de radice eius* ***ascendet***.

» SEHEN, NICHT-SEHEN UND WACHSEN

Die Gegenüberstellung der beiden Ranken wird in deren weiteren Verlauf und ihrer Ausgestaltung fortgeführt. Während bei der naturalistisch anmutenden Rosenranke das Bestreben erkennbar ist, diese hinsichtlich ihrer Blätter und Blüten naturnah in Stein zu übersetzen, erscheint die abstrakte Ranke geradezu ornamental. Diese Gegenüberstellung lässt sich auch am Verlauf der Ranken ablesen. Die Rosenranke wird über den Steinschnitt hinweg fortgeführt, sodass am Trumeau ein nahtloses Emporwachsen der Ranke erkennbar ist. Die linke Ranke hingegen ist durch zahlreiche Unterbrechungen gekennzeichnet. Die Ranke setzt mit jedem Werkstück neu an und weist durch die teilweise volutenartig eingerollten Blätter zahlreiche der Bewegungsrichtung entgegensetzte Elemente auf. Der vermeintlich synchrone Verlauf der Ranken hält demnach nur einem ersten Blick stand: Während bei der Rosenranke ein, wenn auch in das Medium des Bildes übertragenes und somit abstrahiertes, natürliches Verhalten der Pflanze betont wird, scheint bei der abstrakten Ranken vielmehr eine gewisse Unnatürlichkeit und Unstetigkeit im Fokus zu stehen.

Ein vergleichbares Phänomen hat Jean-Claude Bonne in seinen grundlegenden Studien zur romanischen Bauskulptur herausgearbeitet und auf das kosmo-theologische Naturverständnis im 12. Jahrhundert zurückgeführt.[24] Dieses gehe von der Welt als Schöpfung Gottes aus. Allen lebendigen Geschöpfen sei eine Kraft immanent, die aus ihnen selbst heraus wirksam werde und ihnen eine Eigenständigkeit verleihe.[25] Gleichzeitig, so die Theologen im 12. und auch im 13. Jahrhundert, seien alle Geschöpfe permanent mit ihrem Schöpfer verbunden, indem sie an ihm partizipieren.[26] Dieses theozentrische Weltbild und Naturverständnis werde im Begriff der Weltordnung (*ordo)* zusammengefasst. Dem kosmotheologischen Prinzip zufolge stünden alle Bestandteile (Schöpfer – Geschöpf, Himmel – Erde) in Bezug zueinander. Durch die immerwährende Partizipation an Gott wohne allen Geschöpfen ein stetiges Streben nach Vollendung, nach einer angemessenen Form ihres Seins inne.[27] *Vegetatio* bezeichne demnach, so Bonne, nicht im heutigen Sinne die Vegetation selbst, sondern das, was sie wachsen lasse: die ihr innewohnende, energiegebende Kraft. Diese speise sich, wie bereits beschrieben, sowohl aus den Geschöpfen selbst als auch aus ihrer Partizipation am Göttlichen.

In diesem Sinne werde das Pflanzenwachstum zu einem Sinnbild dieses *ordo*: Das Vermögen, aus dem Erdboden entstehen und wachsen zu können, werde zum Modell der Schöpfung. Das Wachstum sei demnach nicht einfach nur ein ‚natürlicher' Prozess, sondern führe zu der Frage, *was* die Pflanzen wachsen lasse. Auf diese Weise seien die Pflanzen stets sowohl profan, da sie im Irdischen verwurzelt sind, als auch sakral, da ihr Wachstum nicht nur aus ihnen selbst hervorgeht, sondern durch die göttliche Kraft unterstützt werde.[28]

Führt man dieses Naturverständnis nun mit der Darstellung am Freiburger Westportal zusammen, wird deutlich, dass die Pflanzendarstellungen nicht nur als allegorischer Verweis, zum Beispiel auf Maria, verstanden werden können. In ihnen kommt vielmehr der beschriebene *ordo* zum Ausdruck. Während die rechte Ranke der tatsächlichen Schöpfung beziehungsweise Natur entlehnt ist, ist die linke Ranke vielmehr als eine abstrakte Version dieser zu verstehen. Eine Deutung der Rosenranke als schlichtes Abbild der irdischen Schöpfung schlägt jedoch fehl. Der Ursprung der Pflanze macht deutlich, dass sie nicht dem Erdboden, sondern dem Körper des Dargestellten entwächst. Über das Motiv des (Ent-)Wachsens wird eine Verbindung zwischen dem Körperinneren und der Außenwelt hergestellt, wird bildlich gesprochen das nach außen hin sichtbar, was sonst im Körperinneren verborgen wäre.[29]

24 Vgl. Jean-Claude Bonne, Le végétalisme de l'art roman. Naturalité et sacralité, in: Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique, hrsg. v. Agostino Paravicini Bagliani, Florenz 2009, S. 95-120. Bonne entwickelt seine Überlegungen ausgehend von den Türgewänden des südlichen Portals der Westfassade von Saint-Denis (um 1140).

25 Ein Beispiel hierfür wäre der freie Wille des Menschen. Wobei auch dieser in der mittelalterlichen Theologie, beispielsweise bei Augustinus (*De gratia et libero arbitrio*), stets zwischen Freiheit und Abhängigkeit von der Gnade Gottes changiert.

26 Vgl. hierzu die Grundlagen in der Transzendentalienlehre bei Augustinus (z.B. De trinitate VIII, 3, 4; De mor. Man. II c. 4, 11, 6).

27 In den theologischen Schriften wird dieser Bezug, laut Bonne, über die Verbindung von *ordo*, *ornare* und *decor* zum Ausdruck gebracht. Vgl. Bonne 2009, wie Anm. 24, S. 99ff. Für das 13. Jahrhundert ist hierzu die Theologie von Thomas von Aquin entscheidend, nach der das Wesen der Existenz der Dinge (*actus essendi*) darin bestünde, stetig zwischen dem wirklichen Sein/der Existenz (*quod est, esse*) und der möglichen Existenz (*quod est*) zu changieren.

28 Ein entsprechendes Naturverständnis liegt auch den zahlreichen Naturstudien von Albertus Magnus im 13. Jahrhundert zugrunde. Vgl. Albertus Magnus, Ausgewählte Texte, lat.-dt., hrsg. v. Albert Fries, Darmstadt ^{4}2001, S. 4–7, 22 f., 156f.

29 Ein vergleichbares Motiv haben Steffen Bogen und David Ganz für die Darstellung Jesses im Vergleich mit (Traum-)Visionsdarstellungen herausgearbeitet. Vgl. Steffen Bogen, Träumt Jesse? Eine ikonographische Erfindung im Kontext diagrammatischer Bildformen des 12. Jahrhunderts, in: Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1), hrsg. v. David Ganz und Thomas Lentes, Berlin 2004, S. 218–239. David Ganz, Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008. Der These, dass der Stammvater aufgrund motivischer Übereinstimmungen, wie der geschlossenen Augen und dem Hand-an-der-Wange-Gestus, im Bild als (Traum-)Visionär dargestellt wird, seien jedoch die folgenden Überlegungen gegenübergestellt: Eine (Traum-)Vision ist ein von außen an den Visionär herangetragenes göttliches Offenbarungserlebnis. Auch wenn in der hochmittelalterlichen Theologie immer wieder die Bedeutung einer inneren, mentalen Vorbereitung auf die Vision oder Prophezeiung betont wird, handelt es sich hierbei um einen passiven Akt des Empfangens. In der Freiburger Darstellung wird hingegen durch das Motiv der entwachsenden Pflanzen betont, dass der Ursprung des dargestellten Prozesses in der dargestellten Person selbst zu finden ist. Jede sichtbare Form eines Einwirkens von außen fehlt.

Die Haltung des Stammvaters gibt Aufschluss über dessen Verfassung während des Vorgangs. Der Hand-an-der-Wange-Gestus und die zusammengesunkene Körperhaltung betonen eine Introvertiertheit und Abgrenzung von der Außenwelt,[30] die halbgeschlossenen beziehungsweise -geöffneten Augen verdeutlichen hingegen, dass sich die Figur in einer Art Zwischenzustand befindet. Dieses Motiv verweist auf die Thematik des Sehens und Schauens, die seit dem 12. Jahrhundert in der Theologie omnipräsent ist. Die Figur changiert zwischen dem Sehen mit den geöffneten, physischen Augen und der Schau mit den inneren, seelischen Augen.[31] Entscheidend ist demnach für das tiefere Verständnis der Darstellung die Unterscheidung zwischen dem Sehen materieller und immaterieller Bilder auf Erden.

An dieser Stelle soll eine mögliche Lesart vorgeschlagen werden, die dieses Element mit der unterschiedlichen Ausgestaltung der Ranken in Bezug setzt. Während die linke Ranke über ihren körperlichen Ursprung in einem allegorischen Sinn das Sehen mit den physischen Augen zum Ausdruck bringt, steht die Rosenranke mit ihren immateriellen Eigenschaften für das Sehen mit den inneren Augen. Die unterschiedlichen Sehmodi werden über das Rankenmotiv charakterisiert und kontrastiert. Interessant ist hierbei, dass der Ursprung beider im Körperinneren zu finden ist. Eine Gegenüberstellung eines körperlichen und eines seelischen Ursprungs lässt sich demnach auf den ersten Blick nicht ablesen. Jedoch kann die Zuordnung der ‚immateriellen Ranke' zur Seite des Herzens als Hinweis auf einen Ursprung in diesem verstanden werden.[32] Die Ranken stehen somit sinnbildhaft für zwei verschiedene Sehmodi, die sich im Medium des Bildes parallel in der dargestellten Person vollziehen. Hierbei ist es gerade nicht die naturalistisch anmutende Ranke, die dem Sehen mit physischen Augen zugeordnet ist. Hingegen scheint die abstrakte und in ihrem Wuchsverhalten unnatürliche Ranke jene Pflanze zu sein, die körperlichen Ursprungs und demnach mit den leiblichen Augen zu sehen ist.

Dieser scheinbare Widerspruch lässt sich, im Verständnis der mittelalterlichen Theologie, mittels des Sündenfalls erklären.[33] Mit diesem ging das menschliche Vermögen verloren, Gott in der Schöpfung erkennen zu können. Der Schöpfer ist der Schöpfung immanent, jedoch auf Erden nicht in dieser visuell erfahrbar. Bei der Naturbetrachtung auf Erden mit den physischen Augen ist demnach nur eine zeichenhafte beziehungsweise abstrakte Verbindung zu der ihr innewohnenden göttlichen Kraft mittels theologischen Wissens und des Glaubens herstellbar. Diese Ambivalenz aus gleichzeitiger Immanenz und Transzendenz Gottes ist eines der zentralen Themen der (mittelalterlichen) Theologie. Über die Form der abstrakten Ranke, ihr scheinbares Wachstum und ihre gleichzeitige Diskontinuität wird das stetige Streben nach einer Gotteserkenntnis in der Natur beziehungsweise auf Erden zum Ausdruck gebracht. Dieses kann jedoch nicht zur Vollendung gebracht werden. Diese Begrenztheit des Sehens mit körperlichen Augen auf Erden, wird das Sehen mit den geistigen Augen gegenübergestellt. Dem Herzen als Ort des Glaubens und „Erfahrungsraum"[34] entspringend, ist die Rosenranke den imaginierten Bildern zuzuordnen. In ihrem Blühen, ihrem kontinuierlichen Wachstum und der Verbindung zur Gottesmutter als Vermittlerin wird jene Verbindung sichtbar, die auf Erden nur im Geiste (und bildhaft am Portal) erfahrbar ist: die Erkenntnis der Gottespräsenz in der Schöpfung.

30 Watson verweist bezüglich der Sitzhaltung auf eine Passage bei Rabanus Maurus, wo die unterschiedlichen Körper- mit Glaubenshaltungen in Verbindung gebracht werden. Vgl. Watson 1934, wie Anm. 6, S. 47. Zum Sitzen heißt es bei Maurus: „*Sedere, in Deo humiliter requiescere, [...].*" Rabanus Maurus, De Universo, Lib. VI, *De situ et habitu humani corporis*, zitiert nach http://www.monumenta.ch/latein/text.php?tabelle=Hrabanus Maurus&rumpfid=Hrabanus%20Maurus,%20De%20Universo,%2006,%20%20%20%202&level=4&domain=&lang=1&id=&hilite id=&links=&inframe=1 (letzter Aufruf 02.08.2022).

31 Vgl. hierzu unter anderem Stephan Albrecht, Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal, in: Der Bamberger Dom im europäischen Kontext (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Vorträge & Vorlesungen 4), hrsg. v. dems., Bamberg 2015, S. 243–289, hier 277ff. Bei Augustinus findet sich die Unterscheidung der drei Sehmodi: *visio corporalis* (Wahrnehmung materieller Bilder), *visio spiritalis* (Bilder, die den materiellen Bildern entnommen werden, jedoch mit dem inneren/geistigen Auge gesehen werden), *visio intellectualis* (rein geistige Schau). Vgl. dazu Uta Kleine, Visionäre, Exegeten und göttliche Orakel. Neue Horizonte der Prophetie im 12. Jahrhundert, in: Archiv für Kulturgeschichte 97.1 (2015), S. 47–88, hier S. 54.

32 Als Beispiel für eine Verbindung des Herzens als Ort der Imagination im 13. Jahrhundert kann Ubertin von Casale genannt werden, der Christus selbst ein lebenslanges innerliches Vor-Erleiden der Passion zusprach. Vgl. Schneider 2007, wie Anm. 18, S. 180.

33 In der Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts (z. B. Hugo von St. Victor und Bonaventura) findet sich hierfür das Bild der Schöpfung als Buch, das zu lesen, die Menschheit nicht mehr im Stande sei. Hinzutritt die Bibel als zweites Buch, das als ‚Hilfsmittel' bei der Entzifferung der Natur behilflich sein soll. Vgl. hierzu Peter Czerwinski, per visibilia ad invisibilia. Texte und Bilder vor dem Zeitalter von Kunst und Literatur, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 25.1 (2000), S. 1–94, hier insb. S. 11ff. Ebenso Bonne, wie Anm. 24, S. 113. Dieser Aspekt wird für die weitere Analyse des Bildprogramms von zentraler Bedeutung sein.

34 Wolfgang Schneider, Die Herzenswunde Gottes. Die Theologie des durchbohrten Herzens Jesu als Zugang zu einer spirituellen Theodizeefrage, Diss. Univ. Passau, Passau 2007, S. 184, online publiziert unter: https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/year/2008/docId/87 (letzter Aufruf: 01.08.2022). So beispielsweise bei den Mystikerinnen im 13. Jahrhundert, wie Mechthild von Magdeburg.

» SEHEN, WACHSEN UND ERKENNEN

Dieser Erkenntnisgewinn wird mittels der Ranken als Wachstumsprozess ins Bild gesetzt. Entgegen der bisherigen Forschungsmeinung sind die Ranken jedoch nicht kontinuierlich vom Trumeau bis zum Tympanonscheitel fortgeführt. Vielmehr muss die Rede von zwei unterschiedlichen Ranken sein:[35] Die Ranken brechen sowohl links als auch rechts am äußeren Ende des Türsturzes ab. Gerade bei der Rosenranke ist hierbei ein klarer Beschnitt der Ranke erkennbar. Die Ranken setzen nachfolgend auf Höhe des unteren Tympanonregistern neu an. Während die linke Ranke aus der Wand hervorgeht, wächst der Rosenstock aus der Standfläche hervor (Abb. 8+9: Ausschnitt unteres Register links + rechts). Dass es sich hierbei um keine Ungenauigkeit handelt, die auf unterschiedliche Hände während des Werkprozesses oder einen ungenauen Versatz zurückzuführen ist, zeigt die Zusammengehörigkeit von Türsturz und unterem Tympanonregister zu einem Werkstück. Es ist demnach davon auszugehen, dass es sich um ein bewusstes gestalterisches Mittel handelt.

Die Frage nach der Intention führt zunächst auf formaler Ebene zu einer Unterscheidung zwischen oberen und unteren Portalteilen. Diese Unterteilung, die sich auch an anderen Portalen des 13. Jahrhunderts nachvollziehen lässt,[36] verläuft genau zwischen Türsturz und Tympanon und wird links und rechts durch die Höhenbezüge zu den Gewänden aufgegriffen: Während durch die Baldachine der Gewändeskulpturen und die Konsolen der Archivoltenskulpturen eine Abgrenzung der Zonen betont wird, verweisen Elemente wie die durchgehenden Dienstbündel auf deren Zusammengehörigkeit.

Die Konzeption der Ranken scheint dieses Oszillieren zwischen abgrenzenden und verbindenden Elementen aufzugreifen. Die Zonen lassen sich als himmlische und irdische Sphäre verstehen. Aus dieser Zuordnung erschließt sich auch das Zusammenspiel aus gleichbleibenden Rankenarten und unterschiedlichen Ursprüngen. Die dem Körper beziehungsweise Geist des Stammvaters entspringenden Ranken sind dem Irdischen zugeordnet. Sie verbildlichen die Ambivalenz aus Sichtbarem und Unsichtbarem auf Erden. Verbildlicht durch das Pflanzenwachstum wird das stetige Streben nach Erkenntnis thematisiert, das auf Erden nicht zur Erfüllung gelangen kann. Beispielsweise bei Augustinus findet sich hierfür das Motiv der beschnittenen Bäume, die für die Selbstkontrolle auf dem Weg zur Gotteserkenntnis stehen.[37] Die Ranken im Tympanon hingegen sind der himmlischen Sphäre zugeordnet. Hier ‚muss' die Rosenranke, der die *partielle* Gotteserkenntnis auf Erden zugeordnet ist, nicht mehr dem Geist entspringen: Im himmlischen Paradies entwächst sie der Erde – dort wird Gott für den Menschen unmittelbar erfahrbar.[38]

Das Bild, die Rosenranke am Trumeau, verweist demnach ontologisch auf die Gottespräsenz in der irdischen Flora (und Fauna). Im Gegensatz zu dieser erlaubt das Bild jedoch über die komplexe inhaltliche Kontextualisierung ein zumindest bildhaftes Erleben und Verstehen der unsichtbaren Gottespräsenz auf Erden. Ihr Äquivalent im Tympanon wird hingegen zum bildhaften Verweis auf das himmlische Paradies selbst. Auf diese Weise werden Himmel und Erde im Bild über das Motiv der Ranke beziehungsweise der Natur in Beziehung zueinander gesetzt. Die Schöpfung beziehungsweise das irdische bildliche Verweissystem gibt einen Vorgeschmack dessen, was nach der Erlösung unmittelbar erfahrbar ist: Der Zugang zum Paradies und die Gotteserkenntnis in diesem.[39]

35 Die Unterbrechung hinter dem Trumeaubaldachin ist auf unterschiedliche Steinmetzaufgaben zurückzuführen.

36 Vgl. Stephan Albrecht, Das Bildprogramm am Stephansportal der Kathedrale von Paris. „Der Weg ist das Ziel"?, in: Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit (Schriften des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 4), hrsg. v. dems., Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021, S. 98–153.

37 Vgl. dazu Bonne, wie Anm. 24, S. 107f.

38 In diesem Sinne greift die Rankengestaltung die Thematik der Paradiesbäume auf. Der Baum der Erkenntnis und der Baum des Lebens sind unmittelbar mit dem Verlust und Wiedergewinn des menschlichen Seh- beziehungsweise Erkenntnisvermögens verbunden. Zahlreiche Hinweise im weiteren Bildprogramm verweisen auf eine explizite Anbindung an diese Thematik. Darüber hinaus scheint die Freiburger Bildlösung aufs engste mit den sogenannten „Bibel-Fenstern" im 12. und 13. Jahrhundert (z.B. Köln, St. Kunibert und Dom; Esslingen, St. Dionysius; Gelnhausen, Marienkirche; Mönchengladbach, St. Vitus; Oppenheim, St. Katharina) verwandt zu sein, die im Kontext franziskanischer und dominikanischer Kirchenausstattungen entstehen und die Wurzel-Jesse-Thematik explizit mit dem Baum des Sündenfalls und weiteren Szenen der Heilsgeschichte in Verbindung bringen. Während diese Verbindung bereits an der Westfassade des Doms von Lucca auftaucht, ist der Ursprung für die Verknüpfung von Wurzel Jesse und szenischen Darstellungen vermutlich auf die Glasmalerei zurückzuführen. Dieser Arbeitshypothese geht die Dissertation genauer nach.

39 Sowohl inhaltlich als auch kompositorisch wird die Wurzel Jesse durch Ecclesia und Synagoge (linkes bzw. rechtes Gewände), ebenso wie den Sündenfall (Archivolten) gerahmt. Vgl. dazu auch Albrecht 2015, wie Anm. 31.

Der Begriff der Natur umfasst im theologischen Verständnis des 12. und 13. Jahrhunderts die gesamte Schöpfung. In ihr vereinen sich alle Geschöpfe mit ihrem Schöpfer zu einer Einheit. So wie die Pflanze dem Licht entgegenwächst, wächst der Mensch innerlich beim stetigen Streben auf den Schöpfer hin. Dieser prozesshafte Erkenntnisprozess, der sich im Inneren vollzieht und nun am Portal äußerlich sichtbar wird, stellt einen potenziellen Zugang zu der Freiburger Wurzel-Jesse-Darstellung dar. Im Fokus steht die Sichtbarwerdung eines Reflexionsprozesses und der (partiellen) Erkenntnis Gottes in der Welt. Die dargestellte Figur wird hierbei gleichsam zu einer Projektionsfläche, indem in ihr entweder der Stammvater erkannt werden kann oder aber sinnbildlich jener Prozess, der sich in *jedem* Gläubigen vollziehen soll. Die Verbindung mit der Sehen-Erkennen-Thematik stellt eine Spezifizierung gegenüber den vegetabilen Darstellungen des 12. Jahrhunderts dar, die beispielsweise bei Bonne vorgestellt werden.

Entgegen den früheren Darstellungen wird explizit auf die Verbindung von Schöpfung und persönlichem Glaubensvollzug verwiesen. Im Bild verschmelzen sie zu einer untrennbaren Einheit: Der innere Prozess des potentiellen Betrachters, des Gläubigen, wird nun selbst zum Bildgegenstand. Als Instrument zur Glaubensvermittlung und -intensivierung auf Erden wird die Institution Kirche als Verwalterin des Heils auf Erden angeführt: sie ist Fürsprecherin (Maria), Verwalterin der Sakramente (Seitenwunde Christi als Verweis auf deren Einsetzung) und Ort des Glaubens (Portal zum Kirchenraum).[40]

40 Oder um es mit den Worten Stephan Albrechts zu sagen: „Die Kirche als Institution befreit mit ihren Sakramenten von der geistigen Blindheit. [...] Sie macht die Blinden sehend." Albrecht 2015, wie Anm. 31, S. 277.

Abb. 8: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Tympanon, unteres Register links, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Abb. 9: Freiburg i.Br., Münster, Westvorhalle, inneres Portal, Tympanon, unteres Register rechts, zweite Hälfte 13. Jahrhundert

Als Mensch selbst Teil der Schöpfung und an der räumlichen Schwelle von profanem zum sakralen Raum verortet, bringt der Stammvater am Trumeau den Schwellenzustand der Menschheit auf Erden zum Ausdruck: das stetige Ringen mit dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, des scheinbar Eindeutigen und zugleich Widersprüchlichen und das dennoch stetige Streben, auf Erden eine schrittweise Annäherung an das zu erlangen, was gerade nur verschleiert in dieser präsent ist, Gott. Auf diese Weise steht der Schwellenzustand der dargestellten Figur auf zweierlei Weise für den irdischen Zustand: das Verharren in einem Zustand des Wartens und Sich-vorbereitens, des partiellen Sehens und der partiellen Ahnung dessen, was noch kommen wird. Die bildliche Darstellung der Ranken ist hierbei nicht nur künstlerisches Mittel, um die Abstammung Christi darzustellen, sondern ist Bedeutungsträger jener Eigenschaft, die zur Erkenntnis führt: das stetige (innere) Wachsen, das Streben nach Licht beziehungsweise Gotteserkenntnis.

LAPIDES VIVI OU LA MATÉRIALITÉ CONFRONTÉE À LA BIOSPHÈRE
UNE DIMENSION MORALE

BRUNO PHALIP

J'avais été frappé lorsque, à l'invitation de Stephan Albrecht, en janvier 2018[1], il m'avait été donné de découvrir plusieurs portails gothiques d'Allemagne, dont les tympans et voussures étaient pourvus de filets de protection contre les oiseaux. Les sculptures étaient prisonnières de la résille d'un maillage serré, comme s'il s'agissait d'une prise de pêche au filet. Fixés en bordure externe d'archivoltes, ces filets étaient tenus par des éléments métalliques; les mailles étaient parfois percées de trous béants, tandis que le vent fouettait les statues les plus proches. De telles pratiques existent également en Angleterre pour la cathédrale d'Exeter, tandis que la France choisit d'autres solutions aussi peu amènes. Il s'agit d'en comprendre les réalités (fig. 1).

L'architecte et historien d'art allemand Cornélius Gurlitt (1850–1938), professeur à l'université de Dresde, a illustré cette crise culturelle profonde que soulèvent des restaurations affranchies de la fidélité au passé:

« Lorsque l'on se promène parmi les monuments de notre histoire, on est happé par un sombre sentiment de dégoût qui se transforme vite en de nombreuses malédictions: on n'éprouve plus nulle part la certitude que ce que l'on voit est vraiment ancien. Partout se trouve un farfadet qui nous crie: Prend garde, fais attention à ne pas prendre un complément élégant pour quelque chose de vieux!? On croit entrer dans un espace où un siècle éloigné s'élève, imposant, et s'adresse à nous: nous nous adonnons sans crainte à la majesté des temps passés. Mais elle s'envole bien vite: sommes-nous entourés de coulisses factices? Nous ne voulons pas le vérifier, nous ne voulons pas nous efforcer d'user de l'histoire de l'art pour distinguer l'ancien du neuf. Car si nous le faisons, cette ambiance pourrait alors s'effacer. Alors nous quittons ce lieu, honteux d'avoir eu la sottise d'y ressentir l'histoire et l'ancienneté sans avoir vraiment cherché à différencier le vrai du faux. On n'adhère pas à leur essence [...] »[2].

Ce texte clairvoyant, déjà ancien, relève du seul édifice restauré et non du monument intégré dans un large environnement. Des législations et documents repères publiés en Allemagne complètent très heureusement ce premier aperçu.

En 1999, le comité allemand de l'ICOMOS (Conseil International des Monuments et des Sites) publie un texte exigeant, de grande portée et qualité[3]. Cela tient à la fois au cadre guidé par les préconisations issues de la publication des chartes internationales, dont la plus récente est celle de Nara (Japon) en 1995 (la question de l'authenticité y est traitée); mais, cela tient aussi aux « traductions » nationales de ces préconisations, de manière à les adapter aux contextes de chaque pays signataire. Un glossaire y est ainsi présenté qui concerne des mots usuels dans le domaine de la restauration, comme ceux liés à la conservation. « Sauvegarde » est un de ceux-là, afin d'« assumer la responsabilité de sacrifier certaines couches ou d'accepter des pertes pour assurer une continuité pour pouvoir assurer la continuité de fonction [...] ». L'entretien courant est mis en avant, tout en précisant que « la pauvreté est le meilleur des conservateurs », ce à quoi il est objecté que « dans d'autres pays des sites entiers se détériorent à jamais par manque d'entretien ». L'éphémère est là, souligné par l'expression « à jamais ». Aussi, la réfection est-elle considérée comme indispensable, même si « La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel » (charte de Venise 1964)[4]. Cependant, la lente disparition devenant vite insupportable, le « caractère exceptionnel » l'est aussi au restaurateur.

1 Bruno Phalip, Le portail sud de l'église Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (France). Le bois et le fer des montagnes face à la pierre de la plaine de Limagne, dans: Das Kirchenportal im Mittelalter, éd. Stephan Albrecht, Stefan Breitling, Rainer Drewello, Petersberg 2019, pp. 230–237.

2 Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst seit 1800, Berlin 1924, p. 438; trad. Fabien Griessel en remerciant Katja Schröck (Université Bamberg).

3 Michael Petzet, Principles of Monument Conservation, Principes de la conservation des monuments historiques, ICOMOS, Journals of the German National Committee 30 (1999).

4 Charte de Venise: https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf; article 9.

Fig. 1: Notre-Dame de Paris, cathédrale, nef, fenêtres hautes au sud, installations électriques collées et fixées sur les modénatures basses des grands oculi

« Le principe de se limiter à l'indispensable, qu'il faut répéter sans cesse, bien qu'il aille de soi, crée une priorité naturelle de la réparation sur la rénovation (c'est à dire le remplacement des parties dégradées) ». La réversibilité est alors mise en avant. Une réversibilité absolue toutefois jamais assurée, car : « Il faut dire d'ailleurs qu'un monument 'sur-refait', pour lequel le principe de la réversibilité a été négligé, perd ses qualités de témoin historique aussi bien que s'il avait été démoli »[5].

Les techniques et mesures de consolidations sont logiquement envisagées ensuite, qui impliquent des renforts, des solidifications par imprégnations, injections ou cristallisations, interventions théoriquement « invisibles », mais souvent lourdes techniquement et lourdes de conséquences pour les matériaux. Ensuite, aux mesures d'assainissement succèdent d'autres mesures, de modernisation cette-fois ci, toutes aussi indispensables.

Conservation, rénovation, restauration[6]: « [...] ces locutions servent à escamoter le but principal des mesures de réfection dans le sens de la sauvegarde des monuments, tel que nous l'avons défini au départ, qu'on parle donc d'une 'restauration' ou d'une 'rénovation' réussie, alors qu'on entend par là toutes sortes de manipulations qui peuvent aller, dans un cas extrême, jusqu'à la destruction d'un original ».

Conserver signifie préserver ou sauvegarder ; c'est cette action qui exprime l'attitude du conservateur, en prévenant toute détérioration. Cependant, face aux techniques traditionnelles, il est autorisé d'utiliser des techniques dont l'efficacité est démontrée par les données scientifiques, tout en étant garanties par l'expérience (art. 10, charte de Venise). L'urgence est alors invoquée pour lever l'obstacle représenté par l'exigence d'un recul suffisant. La réversibilité, comme l'absence d'effets indésirables, ne sont ainsi plus garanties. Il va sans dire que du « strict nécessaire » au « caractère exceptionnel » en passant par « l'urgence », des exceptions sont rapidement formalisées, qui deviennent chantiers après chantiers, des habitudes, puis des normes admises.

Mais, face à la restauration, de l'avis des rédacteurs allemands, la prudence s'impose en se référant littéralement à l'article 11 de la charte de Venise : « Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectées, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt. Que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant ».

L'harmonie est préconisée, sans évoquer jusqu'à présent les cadres environnementaux. Mais, articles après articles, insistons sur la très grande honnêteté des rédacteurs allemands qui débattent et argumentent, tout en révélant les failles possibles. Toute démarche se doit de respecter le monument, alors même que des pratiques destructives employées lors de « rénovation » le sont – de l'aveu même des auteurs – dans des proportions jugées *effrayantes*. Les nettoyages sont incriminés, tout comme les réfections de crépis ou l'utilisation de matériaux impropres aux effets indésirables.

5 Petzet 1999, voir note 3; Articles réfection et réversibilité.
6 Petzet 1999, voir note 3, p. 20.

Suivent de beaux passages à propos de la réversibilité : « En tant que 'substance historique', nos monuments, avec tous les changements et ajouts qui doivent être acceptés fondamentalement comme faisant partie intégrante des 'vestiges existants originaux', sont le résultat de processus historiques irréversibles. Même leur 'valeur de l'âge', à qui revient la priorité dans le 'Culte du monument' de Riegl, est le résultat de processus de vieillissement plus ou moins irréversibles. II peut à peine s'agir de rendre réversible ce processus de vieillissement du monument soi-disant 'naturel' [...], de 'rajeunir' de nouveau le monument et de le revêtir de nouveau de sa 'gloire initiale', [...], mais d'enrayer une dégradation pour ainsi dire 'non naturelle' [...], de détourner des dangers et de garder justement pour certaines raisons les interventions nécessaires ou aussi inévitables le plus 'réversible' possible. La réversibilité lors de l'utilisation de mesures de conservation, en tant qu'option à une possibilité (la plus illimitée possible) de reconstruire l'état précèdent, signifie ici opter pour des mesures plus 'inoffensives' (parfois aussi simplement plus intelligentes) et éviter des interventions irréversibles qui ont souvent pour effets la perte irrémédiable du monument en tant que document historique ».
Comme pour les autres articles, une discussion s'engage alors à propos de laquelle nous soulignons simplement ici quelques-uns de ses aspects.
L'acceptation du monument est alors fondamentale, « résultat de processus historiques irréversibles ». La « valeur de l'âge »[7] étant ; on ne peut, ni rendre réversible ce processus de vieillissement, ni rajeunir le monument en lui conférant un aspect jugé « initial ». Il s'agira ainsi d'enrayer un processus de dégradation pourvu qu'il soit « non naturel », comme les pollutions. Or, dans bien des cas, la presse scientifique, les publications, les ouvrages et les institutions patrimoniales, définissent justement les peuplements biologiques comme des pollutions[8]. Le « vivant » est encore suspecté d'être responsable d'altérations, comme de salissures diverses. La réversibilité dans les mesures de conservation devient ainsi une simple option autorisant l'utilisation de mesures dont la durabilité et l'action sont les plus « inoffensives » possibles. Le moins nocif possible, le plus inoffensif (?) ; cela n'est évidemment nullement exempt de dangers, de pollutions nouvelles ou encore d'effets altérant pour les œuvres. Il en est ainsi de l'usage des biocides, des moyens de nettoyage (gommage, laser), des imperméabilisants à effet perlant, de matériaux exogènes étanches, d'additifs apportés aux liants.
Conserver sans nuire et falsifier, mais également protéger jusqu'à l'environnement, sont des repères incontournables pour ces auteurs. Michael Petzet ajoute ainsi une nouvelle dimension à la tâche immense ; considérer l'espace naturel en lui ajoutant une dimension morale extrêmement neuve à ces aspects qui couronnent l'ensemble (fig. 2).
« Le conservateur doit ressentir, d'une manière appropriée, cette douleur en face de ce qui est perdu et de ce qui menace d'être perdu. II doit se désoler, comme le spécialiste de l'environnement devant les forêts mourantes, devant une espèce en voie de disparition. Le fait qu'il existe une connexion entre sauvegarde de l'environnement et conservation des monuments, que la préservation des monuments repose de nos jours sur les bases d'un mouvement général de sauvegarde de l'environnement est un autre aspect, non négligeable, quoique les conséquences à en tirer n'aient été qu'avec réticence et partiellement prises en considération par les conservateurs eux-mêmes jusqu'à maintenant. Mais justement, devant l'accroissement de la destruction de l'environnement dans le monde entier qui atteint des proportions gigantesques, la protection et la conservation des monuments sont investies d'une dimension morale dont on a beaucoup trop peu parlé jusqu'à maintenant dans les discussions sur les principes fondamentaux et les méthodes, discussions qui abondent dans l'histoire de la préservation des monuments historiques ».

Fig. 2: Notre-Dame de Paris, cathédrale, bras sud du transept, face est, milieu du XIIIe siècle, faucon crécerelle

Il existe des textes équivalents en France[9], mais la vision offerte par Michael Petzet et son équipe est exceptionnelle dans sa rédaction, comme sa profondeur de vue. L'espace français reste rétif à l'introspection critique dans le domaine de la conservation monumentale; la force des institutions (École de Chaillot, Institut National du Patrimoine, Monuments historiques, LRMH[10]), la place des architectes en chef des Monuments Historiques, tendent à contrôler fortement les débats. Cela tient aussi à l'absence marquée d'interventions de la part des représentants des Lettres, des universités françaises, qui se sont désinvestis de ces aspects. Rares sont les exemples de débats de fond impulsés lors de grands travaux de restauration : cathédrales de Beauvais, Bourges, Chartres et Notre-Dame de Paris. De ce fait, la conclusion de Michael Petzet est toute autant exceptionnelle:
« Dans ce contexte, nous nous fixons nos tâches à la fin du XXème siècle : conserver non seulement des documents authentiques, en tant que 'substance historique', mais sauvegarder des monuments 'dans toute la richesse de leur authenticité' pour les générations futures. À une époque de bouleversement général, eu égard à de nombreux bienfaits plutôt douteux d'un soi-disant progrès, nous espérons que notre force morale grandira et nous aidera aussi dans l'avenir dans notre combat quotidien contre les forces omniprésentes de la destruction. »

7 Aloïs Riegl, Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine, Wien/Leipzig 1903, Paris 1984 [traduction et présentation J. Boulet].
8 Véronique Vergès-Belmin, Altération des pierres mises en œuvre, in: Géomécanique environnementale, risques naturels et patrimoine sous la dir. De Bernard Schrefler, Pierre Delage, Paris 2001, pp. 191–235; Véronique Vergès-Belmin (dir.), ICOMOS International Scientific Committee for Stone (ISCS). Comité scientifique international «Pierre» de l'ICOMOS, Illustrated glossary on stone deterioration patterns; Glossaire illustré sur les formes d'altération de la pierre, Champs-sur-Marne 2011.
9 Jacques Philippon, Daniel Jeannette, et alii, La conservation de la pierre monumentale en France, Paris 1992. Bruno Phalip et Fabienne Chevallier, Pour une histoire de la restauration monumentale. Manifeste pour le temps présent (Histoires croisées), Clermont-Ferrand 2021.
10 LRMH: Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques.

Fig. 3: Maulbronn, Bade-Wurtemberg, abbaye, mur de terrasse dont les grès sont couverts de végétaux buissonnants et de lichens crustacés

Au-delà des filets posés, la question est éminemment plus grave en séparant résolument le monument du « vivant », de la biosphère. La « protection » des sculptures, comme des parties hautes des monuments est une raison moins évidente qu'il y paraît au premier abord. Des cathédrales construites au XIIIe siècle ont constitué des falaises artificielles, selon la dénomination des ornithologues. À peine étaient-elles sorties de terre, que des oiseaux y établissaient leurs nids, en compagnie de rongeurs et d'insectes. C'est seulement au milieu du XXe siècle que les conservateurs, restaurateurs et représentants des institutions se sont alertés. Durand plus de huit siècles, ces peuplements sont habituels, appréciés ou supportés. Six décennies auront suffi pour considérer insupportable le vivant, qu'il s'agisse d'oiseaux, de petits mammifères, d'insectes, mais aussi du couvert bactérien, de cyanobactéries, de lichens, de mousses, de graminées, voire de fougères dépourvus de système racinaire expansif. Comment imaginer qu'en quelques dizaines d'années, ce qui était placé en osmose avec la pierre monumentale durand des siècles soit devenu nuisible, salissures, facteurs de pollutions et d'altération? (fig. 3).

Fig. 4: Cathédrale Saint-Étienne de Sens, portail central, milieu du XIIe siècle, statues des archivoltes, plusieurs dizaines de couples d'hirondelles y nichent

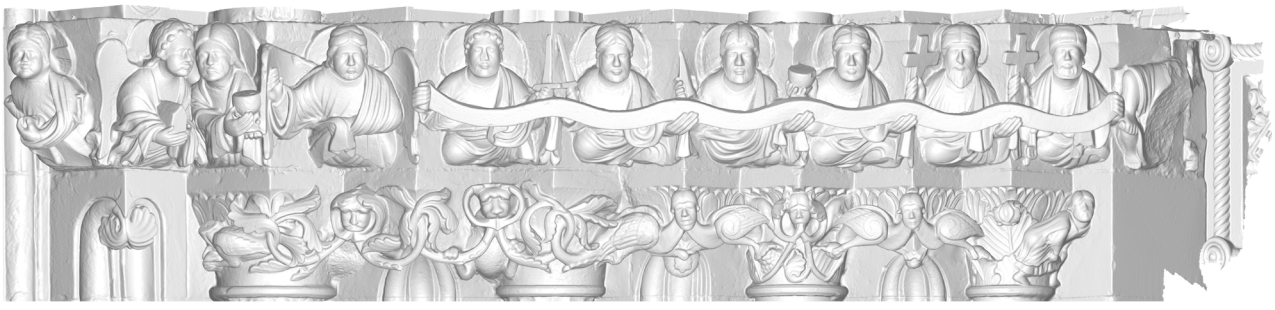
De fait, différents moyens sont utilisés pour éloigner les oiseaux des édifices: filets, pics, réseaux électriques[11]. Dans tous les cas, les fixations métalliques, les colles et les silicones sont employées qui ne sont pas sans conséquences sur la conservation de la pierre monumentale sculptée ou non. Il en est de même pour les traitements par biocides ou consolidants, les produits de nettoyages ou les traitements hydrofuges. Autorisés, ceux-ci sont définis comme les moins nocifs des produits, les moins agressives et abrasives des techniques, sans aucune certitude sur le fait que la restauration, ses moyens, ses techniques, ne soit également cause de pollutions et d'altérations « non naturelles » irréversibles.

Michael Petzet dit la « douleur en face de ce qui est perdu et de ce qui menace d'être perdu » ; il dit clairement les dangers pour l'environnement associé au monument (fig. 4). Les deux ne peuvent, ni ne doivent plus être séparés des actions, comme de la réflexion, liées à la conservation. Il s'agit là sans doute d'un des enjeux prochains de la restauration. Nous disposons maintenant des consciences, des savoirs, comme de la dimension morale, associés à nos actions. Il est difficile d'ignorer ces avertissements et l'expérience, sans considérer la perspective effrayante d'un possible printemps silencieux des monuments[12].
Nos universités doivent être porteuses d'un nouveau « cantique des créatures »[13], et ainsi saluer le travail de Michael Petzet, de ses équipes et celui de ces conservateurs suffisamment clairvoyants pour ne pas nettoyer et traiter certaines des sculptures présentées au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (fig. 5 et 5 bis).

11 Les systèmes électrifiés sont présents à Notre-Dame de Paris et à la cathédrale d'Auxerre. Les pics sont utilisés sur les sculptures même du Grand-Palais ou l'essentiel des monuments parisiens.
12 Nous nous référons ici à l'ouvrage de Rachel Carson, Printemps silencieux, qui, en 1962, alerte sur l'utilisation du DDT sur la population des oiseaux aux Etats-Unis; Silent spring, Boston 1962; traduction Jean-François Gravand, Paris 1963.
13 Laudato si, François d'Assise.

Fig. 5: Pilier du cloître de l'abbaye bénédictine Saint-George de Prüfening, près de Regensburg, milieu du XIIe siècle, A2680, acquisition 1856, grès présentés non nettoyés, non traités, les poussières sont présentes sur les sculptures ce qui est extrêmement rare et bienvenu en muséographie, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

Fig. 5 bis: Pilier du cloître de l'abbaye bénédictine Saint-George de Prüfening, près de Regensburg, détail



DIE KOMPLEXITÄT DER MATERIALITÄT VON KULTURGUT
EIN PRAXISBEISPIEL

PAUL BELLENDORF

» FRAGESTELLUNG

Im Zentrum der Betrachtung steht die Grabplatte mit metallenen Auflagen für den 1427 verstorbenen Hermann Schindeleyb aus der Kunigundenhalle im Südostbereich des Kreuzgangs des Erfurter Doms. Abbildung 1 zeigt das Objekt im Zustand von 2003. Man kann deutlich die starke Korrosion der Oberfläche wahrnehmen. Um die Prozesse hinter der Korrosion zu verstehen, ist es notwendig, die Materialität der Grabplatte sowie deren Geschichte zu untersuchen und die Ergebnisse miteinander zu korrelieren.

» MATERIALITÄT EINES KULTURGUTS

Materielle Kulturgüter sind chemisch betrachtet hochkomplexe Gebilde, die aus einer Vielzahl an unterschiedlichen Materialien bestehen. Da wären zum einen die zur Erstellung notwendigen direkt abbaubaren Rohstoffe, wie Holz oder Stein, und zum anderen Materialien, die erst durch Aufbereitungs- und Umwandlungsprozesse hergestellt werden müssen, wie Metalle oder Glas. Aus diesen Baustoffen und Materialien werden von Handwerkern und/oder Künstlern durch die Anwendung von traditionellen Techniken schließlich Gegenstände geschaffen und diese ihrer Nutzung übergeben.
Bei Nutzungsänderungen oder aufgrund von geänderten ästhetischen Empfindungen kann es (mehrfach) zu Umbau- oder Veränderungsmaßnahmen kommen. Die regelmäßige Nutzung sowie der Einfluss der Umwelt können sich negativ auf den Bestand auswirken, sodass Reparaturen oder Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen notwendig werden.
Ein materielles Kulturgut besteht also nicht nur aus den bauzeitlichen Materialien sowie Handwerkstechniken, zu seiner Materialität gehört auch die Veränderungs-, Korrosions- und Restaurierungsgeschichte. Betrachten wir im Folgenden diese Parameter für die Grabplatte von Hermann Schindeleyb.

Abb. 1: Grabplatte für Hermann Schindeleyb, Zustand 2003 vor der Restaurierung

» AUFSTELLUNGS- UND NUTZUNGS-GESCHICHTE

Ursprünglich war der Fußboden des Erfurter Doms, wie bei vielen anderen Kirchen auch, Bestattungsort. Die Gräber waren durch Steinplatten verschlossen, in denen zum Gedenken an die Verstorbenen Inschriften eingeschlagen oder über einen Inschriftenträger aus Metall aufgebracht waren. Mittels historischer Aufzeichnungen sowie Aufnahmen ist die ursprüngliche Aufstellungssituation der Grabplatten im Erfurter Dom überliefert. So gibt es u. a. eine Skizze von Rudolf Böckner aus der Zeit zwischen 1862 und 1864, die die Lage der Platte von Hermann Schindeleyb im Dom zeigt.[1] Unsere Platte war demnach damals das nördlichste von drei in einer Reihe liegenden Objekten, welche direkt vor dem das Langhaus vom Chor trennenden Gitter platziert waren. Die Treppenstufen, welche als Zugang zum nördlichen Chorgestühl dienten, bedeckten partiell den rechten Rand des Inschriftenbandes der Grabplatte von Schindeleyb (Abb. 2).

Abb. 2: Nördliches Chorgestühl im Erfurter Dom. Man kann am unteren Rand erkennen, wie die Treppenstufen über das Inschriftenband der Metallauflagen der Grabplatte von Schindeleyb reichen, keine genaue Datumsangabe, aber vor 1899/1900

1 Falko Bornschein, Die Grabplatten für Hermann Schindeleyb, Hunold von Plettenberg, Johannes von Heringen und Eoban Ziegler im Kreuzgang, in: Forschungen zum Erfurter Dom, hrsg. v. Johannes Cramer und Manfred Schuller, Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege, Erfurt 2005, S. 118–133, S. 121.

A Priest, 1420.

ERFURT.

SIZE 95 by 33 INCHES.

Abb. 3: Abriebpause der Grabplatte von Schindeleyb mit der originalen Bildunterschrift

Die Grabplatten hatten damals zwei Funktionen. Sie sollte zum einen die Lebenden an die Verstorbenen erinnern, waren zum anderen aber auch Bodenbelag der Kirche. Sie unterlagen damit einer regelmäßigen Nutzung, vor allem, wenn sie an zentraler Stelle innerhalb üblicher Laufwege angebracht waren. Das kontinuierliche Betreten der Platte hat zu einem Verschleißprozess auf der Oberfläche geführt, mit dem Resultat, dass die teilweise sehr feinen Linienzeichnungen der Metallauflagen abgerieben wurden. Das würde erklären, warum die Abriebpause von Creeny aus dem Jahr 1884 im oberen Bereich Störungen aufweist (Abb. 3).
Im Laufe des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts kam es für die Grabplatten im Dom zu Erfurt zu einer sukzessiven Nutzungsänderung. Die Platte für Hermann von Schindeleyb wurde um 1899/1900 aus dem Dom entfernt und an ihren heutigen Standort in die Kunigundenhalle verbracht.[2] Aus der ursprünglichen Grabplatte wurde ein Memorienstein.[3]

» BESTANDS-ERFASSUNG DER GRAB-PLATTE HERMANN SCHINDELEYB

Der Steinträger hat die Maße von 260 mal 160 cm, die Metallauflagen eine Höhe von insg. 258 und eine Breite von 134 cm.[4] Die Auflagen bestehen aus einer zentralen hochrechteckigen Tafel sowie einem umlaufenden Inschriftenband mit Eckmedaillon.
Im Jahre 2003 hat sich das Objekt in dem in Abbildung 1 dargestellten Zustand präsentiert. Die komplette Oberfläche war stark korrodiert. Anhand des unterschiedlichen Korrosionsfortschritts konnte man erkennen, dass die zentrale Metalltafel aus fünf querrechteckigen Teilen bestand. Analog war der Zustand des Inschriftenbandes und der Eckmedaillons. Die Darstellung und Inschriften auf den Metallauflagen, welche als feine Ziselierungen ausgeführt waren und von Creeny noch mittels einer Abriebpause (Abb. 3) dokumentiert werden konnten, waren mit dem bloßen Auge nicht mehr zu identifizieren.
Betrachten wir die Abriebpause von 1884 (Abb. 3) detaillierter, so erkennen wir, dass die Metallauflagen eigentlich mit einer reichhaltigen Ziselierung mit einem umlaufenden, aber in der Aufnahme von 1884 nicht vollständig überlieferten Schriftband ausgestattet sind. Die Abbildung der Abriebpause von Creeny ist untertitelt mit „A Priest, 1420“.[5] Sowohl die Bezeichnung als auch die Jahreszahl wirft Fragen auf: Creeny nennt bei den anderen Abbildungen in seiner Publikation immer den Namen des Verstorbenen. Außerdem ist das Sterbejahr nicht korrekt wiedergegeben.

2 Ebd., S. 121.
3 Paul Bellendorf, Metallene Grabplatten aus Franken und Thüringen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert. Eine interdisziplinäre Studie zum Denkmalbestand und seiner Gefährdung durch Umwelteinflüsse. Universität Bamberg, Dissertation, 2007, S. 7.
4 Ebd., Katalog EfDoKhN01.
5 William Frederik Creeny, A Book of Fac-Similes of Monumental Brasses on the Continent of Europe, A. H. Goose and Co., Norwich, 1884, S. 26.

Die Ursachen liegen in einem von Creeny bereits benannten Umstand,[6] welcher auch in Abbildung 2 am unteren Rand fotografisch überliefert ist: Die Treppenstufen zum nördlichen Chorgestühl überdecken die rechte Hälfte des Inschriftenbandes und waren damit für die Abriebpause nicht zugänglich. Creeny hat damit aber auch nicht das komplette lateinische Todesdatum erfasst, weshalb er von 1420 (m cccc xx) statt 1427 (m cccc xxvii) ausgegangen ist. Creeny beschreibt selbst, dass das restliche Inschriftenband zu stark abgenutzt war, um entziffert werden zu können.[7]

Mit Creeny haben wir damit auf der einen Seite eine wertvolle Quelle, liefert sie uns doch den im Jahr 2003 mit bloßem Auge nicht mehr erfassbaren Inhalt des wertvollen Kulturguts, auf der anderen Seite sind die Angaben durch die unvollständige Erfassung nicht korrekt und vermitteln ein abweichendes Bild. Am Beispiel der Publikation von Creeny wird deutlich, dass historische Publikationen, Archivalien und Quellen wichtige und bedeutende Zeugnisse der Zeitgeschichte sind, die wertvolle Informationen für die Restaurierungswissenschaften liefern können. Gleichzeitig sind die Angaben aber zu hinterfragen und – soweit möglich – mit weiteren Quellen oder Befunden am Objekt selbst zu verifizieren.

Der Inhalt der Grabplatte musste im Zustand von 2003 als verloren betrachtet werden. Um beurteilen zu können, ob von den Ziselierungen überhaupt noch etwas vorhanden war und nicht nur durch die Korrosionsprodukte überlagert wurde, wurde auf Basis eines 3D-Scans eine Linienkartierung der im Scan sichtbaren Ziselierungen angefertigt (Abb. 4). Damit konnte nachgewiesen werden, dass ein Großteil der originalen Zeichnung tatsächlich noch vorhanden war. Aufgrund der korrosionsbedingt heterogenen Oberflächen waren die Linienzeichnungen aber für das menschliche Auge kaum noch erkenn- und verstehbar.

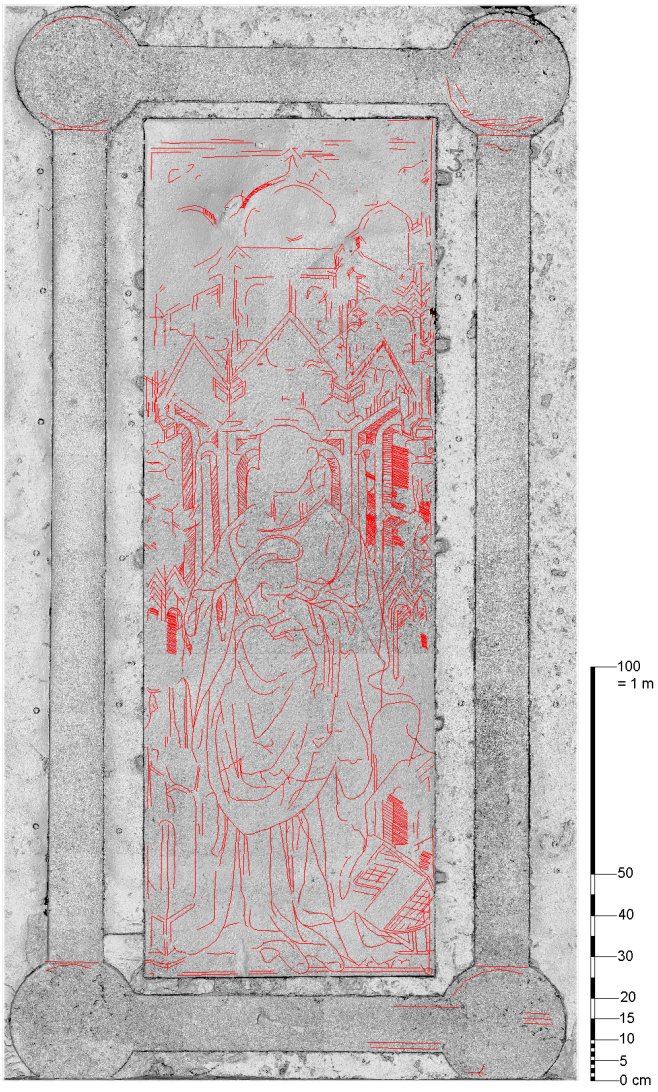


Abb. 4: 3D-Scan der Oberfläche mit Nachzeichnung der im Scan noch erkennbaren Ziselierungen, 3D-Scan Vera Lutz und Paul Bellendorf, Kartierung Vera Lutz

» NATURWISSENSCHAFTLICHE ANALYSEN

Um zu klären, warum die Oberfläche sich so stark verändert hatte, wurden naturwissenschaftliche Untersuchungen durchgeführt. Diese unterteilten sich in die Untersuchung der Legierungsbestandteile sowie der Korrosionsprodukte.

ZUSAMMENSETZUNG DER METALLAUFLAGEN

Von jeder einzelnen der fünf querrechteckigen Platten wurden – nach Rücksprache mit Eigentümer und Denkmalpflege – vom Rand winzige Bohrspäne für Materialanalysen entnommen. Die genauen Positionen der Entnahmestellen wurden verzeichnet.[8] Der erste Millimeter des Bohrspans wurde verworfen, da dieser vor allem aus der Korrosionsschicht und/oder der Patina bestand. Von Interesse waren hier zunächst nicht die Korrosionsprodukte, sondern nur das Kernmaterial, also die Legierung(en), aus denen die jeweiligen Platten bestanden. Die Proben wurden mittels Atomabsorptionsspektroskopie (AAS) im Rathgen-Forschungslabor untersucht. Da dort bereits in der Vergangenheit umfangreiche Reihenuntersuchungen von Metalllegierungen mit diesem Verfahren durchgeführt wurden,[9] war die Methode für die vorliegende Fragestellung das bevorzugte Mittel der Wahl.

6 Ebd., S. 25.
7 Ebd.
8 Bellendorf 2007, wie Anm. 3, Katalog EfDoKhN01.
9 Josef Riederer, Die Berliner Datenbank von Metallanalysen kulturgeschichtlicher Objekte. II. Objekte aus Kupferlegierungen des 17./18. Jahrhunderts, der Renaissance und des Mittelalters, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 17 (2000), S. 143–216.

Das Ergebnis der Materialuntersuchungen ist in Tabelle 1 wiedergegeben. Wie man erkennen kann, schwanken die Hauptlegierungselemente der unterschiedlichen Analysen sehr deutlich. Vor allem die Blei- (Pb) und Zinngehalte (Sn) unterscheiden sich zum Teil massiv. Anhand der Untersuchungen kann eindeutig konstatiert werden, dass es sich bei den fünf Platten um Kupferlegierungen handelt, die aber nicht aus derselben Schmelze erstellt wurden. Es sind vielmehr fünf individuell gegossene Einzelobjekte. Die einzelnen Segmente werden von hinten mittels einer schmalen Platte am Übergangsbereich unter Verwendung von Nieten miteinander verbunden.[10]

Proben-bezeichnung	Cu	Sn	Pb	Zn	Fe
EfDoKhN01 **a**	73,93	2,22	11,0	11,58	0,34
EfDoKhN01 **b**	71,23	8,25	9,05	10,04	0,20
EfDoKhN01 **c**	72,89	4,99	9,79	10,82	0,09
EfDoKhN01 **d**	72,81	2,72	12,38	10,93	0,33
EfDoKhN01 **e**	78,28	2,28	4,69	10,56	1,53

Tab. 1: AAS-Analysen der Metallauflagen

UNTERSUCHUNG DER KORROSIONSPRODUKTE

Im Zustand von 2003 prägten vor allem die Korrosionsprodukte, die sich auf der Oberfläche der Metallauflagen gebildet haben, den optischen Eindruck. Jede der fünf Platten hatte einen anderen Korrosionszustand. Mit der Kenntnis der Zusammensetzung konnte resümiert werden, dass die divergente Elementzusammensetzung für dieses heterogene Bild verantwortlich war.
Damit ist die Ursache der verheerenden Korrosion aber noch nicht gefunden. Von den Korrosionsprodukten wurden ebenfalls Proben genommen und analysiert. Im Anschliff und im rasterelektronenmikroskopischen Bild (Abb. 5) zeigte sich, dass diese aus einer Vielzahl an übereinanderliegenden Schichten, jede kleiner 1 µm, bestanden. Mittels REM-EDS[11] konnten diese Schichten nicht eindeutig analysiert werden, sodass Proben der Korrosionspakete mittels Röntgendiffraktometrie (XRD) im Labor des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege weiterführend untersucht wurden, um die kristalline Struktur der Proben zu bestimmen. Als Ergebnis steht nicht, wie bei der AAS, die Zusammensetzung der Einzelelemente, sondern man bekommt eine Aussage, welche Phasen vorliegen.
Die Ergebnisse zeigten, dass es sich bei den Korrosionsprodukten auf den Metallauflagen der Grabplatte von Hermann Schindeleyb primär um schwefelhaltige Verbindungen handelte.[12] In hohem Maße wurde beispielsweise das basische Kupfersulfat Antlerit ($CuSO_4 \cdot 2Cu(OH)_2$) detektiert, welches sich bevorzugt bei pH-Werten kleiner vier bildet.[13] Quelle und Ursache für die Korrosionsprozesse war also ein (Über-)Angebot von Schwefel über einen langen Zeitraum.

10 Bellendorf 2007, wie Anm. 3, S. 59f.
11 REM-EDS steht für Rasterelektronenmikroskop mit energiedispersiver Spektroskopie.
12 Eine detaillierte Auflistung der XRD-Analysen findet sich in Bellendorf 2007, wie Anm. 3, S. 163–165.
13 Bellendorf 2007, wie Anm. 3, S. 82.

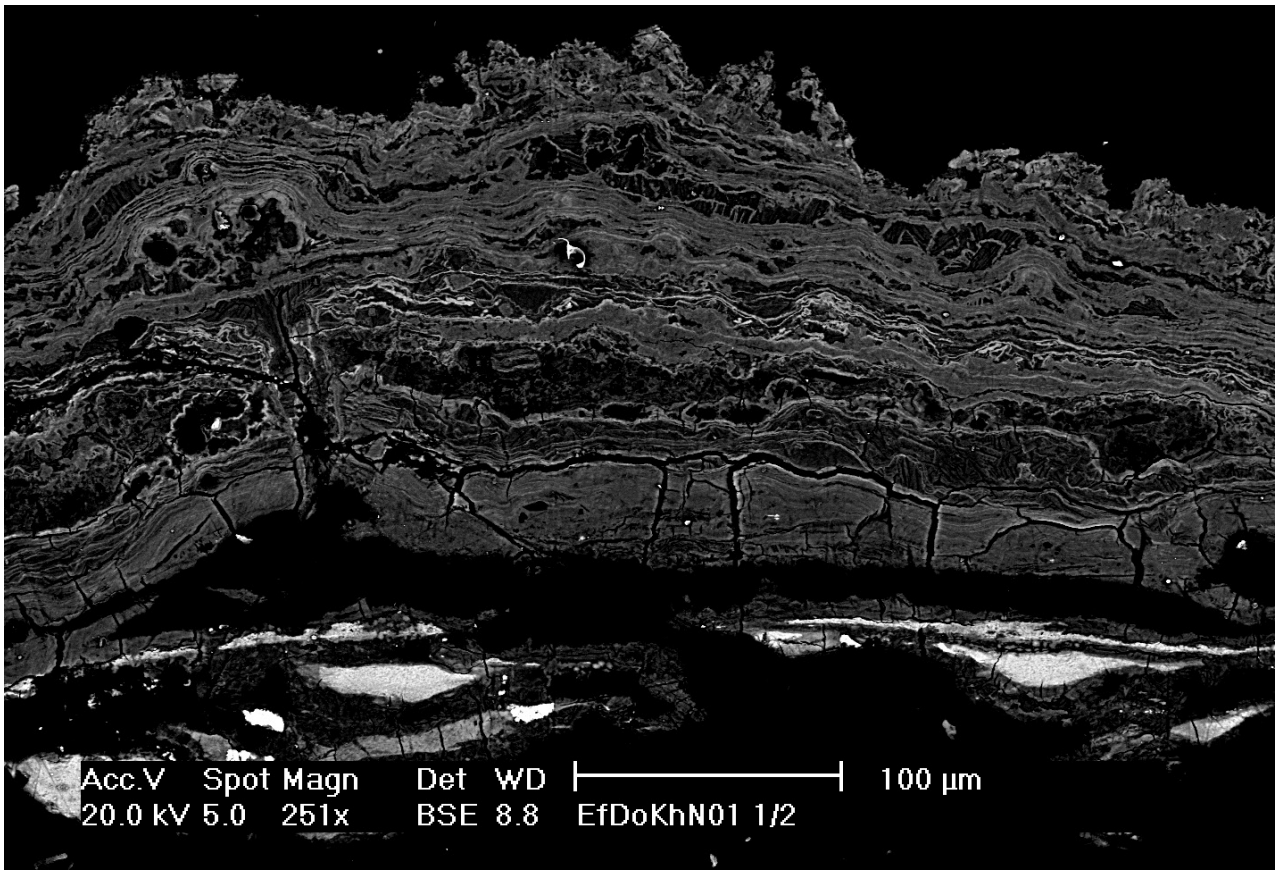


Abb. 5: Rasterelektronenmikroskopische Aufnahme eines Anschliffs der Korrosionsprodukte der Grabplatte von Schindeleyb

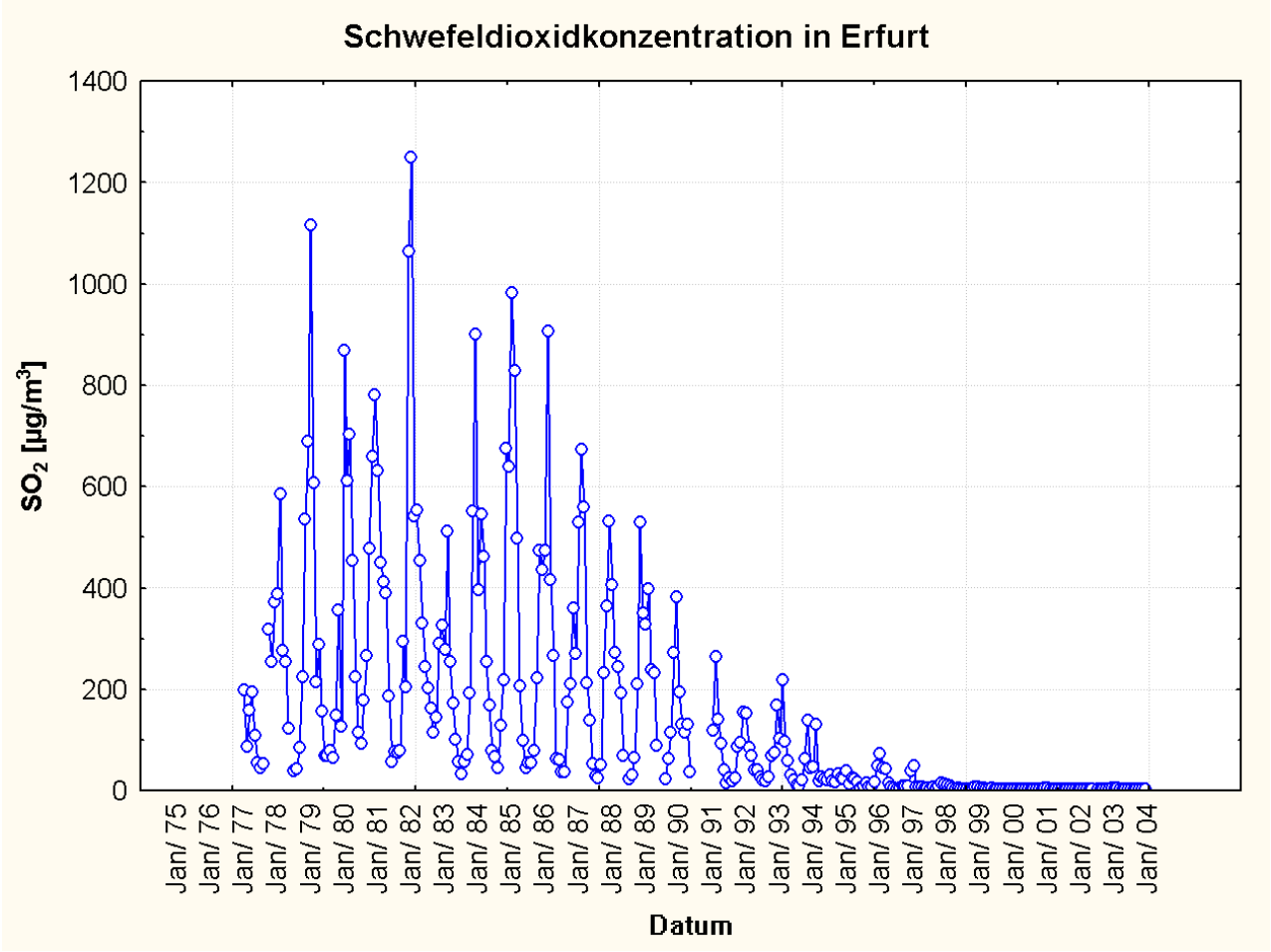


Abb. 6: Verlauf der Schwefeldioxidkonzentration in Erfurt

» UMWELTFAKTOREN

In Erfurt wurden vor allem in den 1980er Jahren immens hohe Konzentrationen von Schwefeldioxid (SO_2) gemessen (Abb. 6). Im Januar 1982 lag der Monatsmittelwerte bei über 1.200 µg/m³.[14] Quelle des SO_2 war vor allem die Verfeuerung von schwefelreichen Primärenergieträgern in den Erfurter Kraftwerken sowie im privaten Hausbrand. Eine stichprobenartige Umfrage in Erfurter Haushalten zeigte, dass 1992 noch 62 % mit Kohle, Koks oder Holz heizten, im Jahre 2004 lag deren Anteil nur noch bei 2,4 %. Dafür hat der Anteil an Öl oder Erdgas zugenommen.[15]
SO_2 als luftgetragener Schadstoff wurden vor allem im Hausbrand über die Schornsteine emittiert und damit direkt auf Höhe des über den Dächern der Stadt lokalisierten Doms. Es schädigte dort nicht nur die in der Kunigundenhalle aufgestellten Grabplatten, sondern auch die Steinoberflächen und vor allem die Glasfenster des Doms.

14 Wie dramatisch hoch dieser Wert war, wird deutlich, wenn man sich die aktuell geltenden Grenzwerte im Vergleich dazu ansieht. Gemäß 39. BImSchV, §2 darf der Immissionsgrenzwert für SO_2 z. B. gemittelt über eine Stunde den Wert von 250 g/m³ nur 24-mal im Jahr überschreiten.
15 Bellendorf 2007, wie Anm. 3, S. 153f.

ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die unterschiedlichen Ergebnisse mussten im nächsten Schritt zusammengefasst und miteinander korreliert werden. Aufbauend darauf konnte überlegt werden, ob eine Restaurierung der Grabplatte sinnvoll und durchführbar wäre.
Der heutige Standort der Platte für Hermann Schindeleyb aus der Kunigundenhalle am Erfurter Dom entspricht nicht dem originalen. Das Objekt war ursprünglich der Verschluss des Grabes und hatte neben einer Erinnerungsfunktion auch eine ganz praktische als Bodenbelag. Die Oberfläche unterlag damit einer kontinuierlichen Nutzung durch Betreten, was zu einem Verschleiß und damit zu einem zunehmenden Verlust der eingeschriebenen Linienzeichnung führte. Durch die aufrechte Aufstellung in der Kunigundenhalle findet ein Begehen der Oberfläche nicht mehr statt, die Ursache für den mechanischen Verschleiß ist damit nicht mehr gegeben. Auch die Funktion als Grababdeckung ist obsolet geworden. Aus der eigentlichen Grabplatte ist ein Memorienstein geworden, der an den Verstorbenen erinnern soll. Durch die verheerende Korrosion waren aber der ursprüngliche Text und die Darstellung nicht mehr erkennbar.

Hat die ehemalige Grabplatte für Hermann Schindeleyb damit ihre Funktion eingebüßt und muss als Totalverlust abgeschrieben werden? Das kann sicherlich verneint werden, da selbst im Zustand von 2003 das Objekt noch einen historischen Wert hatte, war es doch weiterhin ein Zeugnis der Erinnerungskultur und historischer Material- und Herstellungstechniken. Wie die Untersuchungen außerdem gezeigt haben, war die ursprüngliche Ziselierung in weiten Teilen noch vorhanden (Abb. 4), nur nicht mehr ohne weiteres zugänglich. Die Kartierung hatte belegt, dass noch so viel Substanz vorhanden war, dass durch eine sachgerechte Restaurierung das Objekt seine Funktion als Memorienstein wiedererlangen könnte.

Die Ursache für die massiven Korrosionserscheinungen konnte gefunden werden. Hauptschadensverursacher war die Schwefeldioxidbelastung und die damit verbundenen Korrosionsprozesse (Abb. 6). Dessen Emission wurde in den 1990er Jahren massiv reduziert und stellt heute für Mensch und Umwelt kein Problem mehr dar.[16] Nach einer fachgerechten Abnahme der Korrosionsprodukte und Oberflächenbehandlung war damit nicht mit einer zeitnahen Rekorrosion zu rechnen.

Aufbauend auf den Informationen zu Legierungszusammensetzung und Herstellungstechniken, zu Aufstellungs-, Nutzungs- und Veränderungsgeschichte sowie zur Ursache der Korrosionsphänomene wurde schließlich der Entschluss für eine Restaurierung gefasst. Durch den Metallrestaurator Bernhard Mai wurde ein Reinigungs- und Konservierungs- sowie Wartungskonzept erstellt, an einer Musterfläche getestet und das Objekt schließlich von Oktober bis Dezember 2004 restauriert.[17]

Das Ergebnis nach der Restaurierung ist in Abbildung 7 zu sehen. Das Objekt präsentierte sich in einem gleichmäßigen Oberflächeneindruck. Die reichhaltige, filigrane Architektur- und Figurendarstellung auf den zentralen Metallauflagen war wieder erkennbar. Der Text war in etwa in dem Umfang lesbar, wie um die Zeit von 1915.[18] Nach der Abnahme der Korrosionsprodukte hatte sich gezeigt, dass die Korrosionsprozesse die Oberflächen massiv geschädigt hatten. Die ehemals glatte Metalloberfläche war und ist bis heute, bedingt durch die Lochkorrosion, von einer Vielzahl von Mulden durchzogen. Diese waren restauratorisch nicht effektiv aufzufüllen; wurden optisch aber angeglichen. Heute sind sie Zeugnis und Mahnmal für die ehemals immens schlechten Umweltbedingungen.

Das Beispiel der (ehemaligen) Grabplatte für Hermann Schindeleyb aus dem Dom zu Erfurt zeigt deutlich, wie komplex das Zusammenspiel aus Herstellungs-, Aufstellungs-, Nutzungs-, Veränderungs- und Umweltgeschichte im Einzelfall sein kann. Nur durch die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Geistes- und Naturwissenschaftlern mit einer umfassenden Recherche zur ganzheitlichen Material- und Aufstellungsgeschichte war der Zustand im Jahr 2003 erklärbar. Aufbauend auf diesen Erkenntnissen konnte ein angepasstes Konzept zur Restaurierung vorbereitet und umgesetzt werden. Ein bereits u. a. für die Kunstgeschichte verloren geglaubtes zeitgeschichtliches Objekt konnte so wieder vor Ort zugänglich sowie erlebbar gemacht werden.

DAS BEISPIEL DER (EHEMALIGEN) GRABPLATTE FÜR HERMANN SCHINDELEYB AUS DEM DOM ZU ERFURT ZEIGT DEUTLICH, WIE KOMPLEX DAS ZUSAMMENSPIEL AUS HERSTELLUNGS-, AUFSTELLUNGS-, NUTZUNGS-, VERÄNDERUNGS- UND UMWELTGESCHICHTE IM EINZELFALL SEIN KANN.

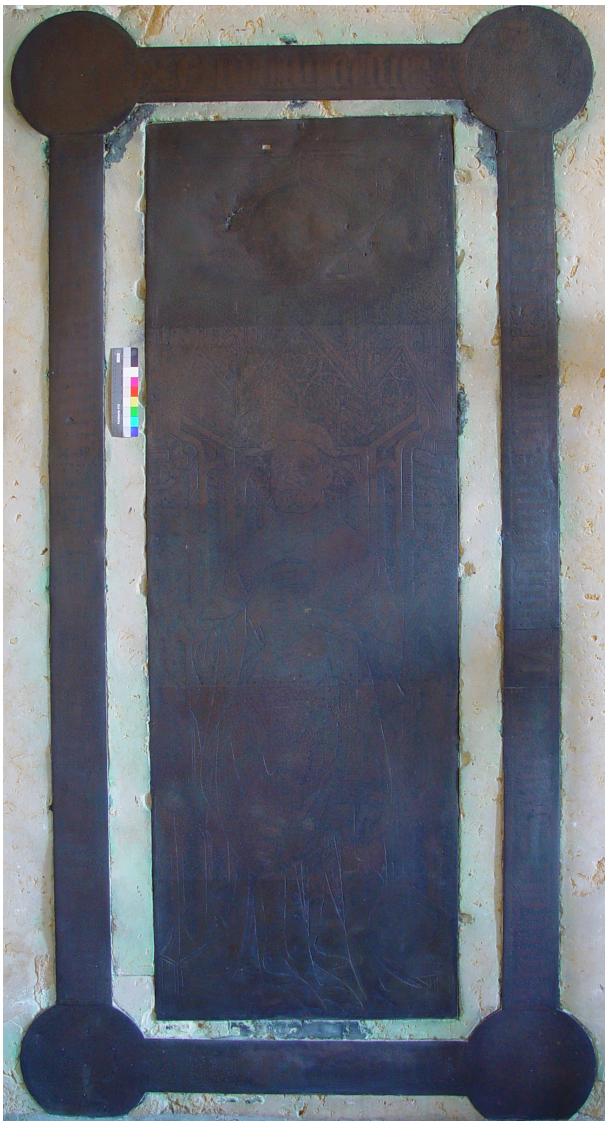


Abb. 7: Die Grabplatte für Hermann Schindeleyb nach der Restaurierung

16 Aktuell gültige Emissionswerte für SO_2 für die Erfurter Innenstadt können z. B. hier abgerufen werden: http://www.tlug-jena.de/luftaktuell/ls_messdaten.php?size=-2&kw_id=505, Stand 07.05.2022.

17 Bornschein 2005, wie Anm. 1, Anm. 31, S. 258.

18 Ebd., Anm. 34, S. 258.

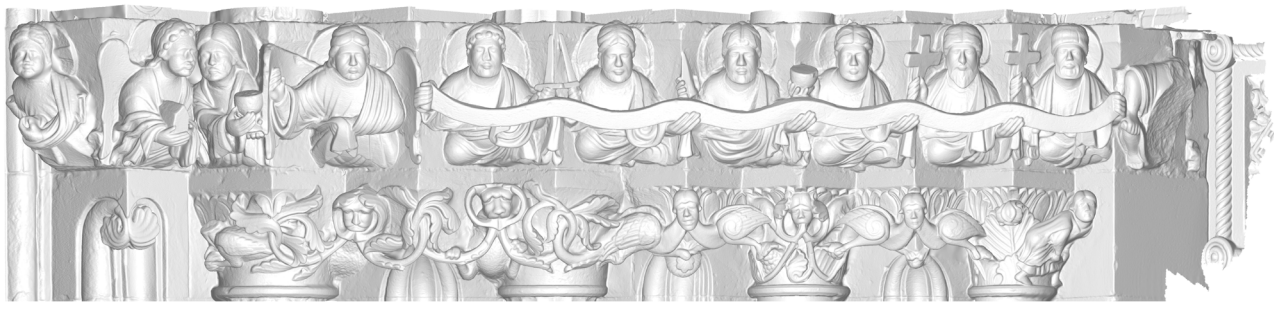


BILD UND WAHRNEHMUNG

„…, DENN EIN BILD IST ES, VOR DEM WIR STEHEN!“

ÜBER FUNKTIONEN DES TROMPE-L'ŒILS, INSBESONDERE IN SYSTEMISCHER HINSICHT[1]

WOLFGANG BRASSAT

Die Augentäuschung, die täuschend echt wirkende Wiedergabe dreidimensionaler Objekte auf einem flachen Malgrund, die den Eindruck erweckt, man habe diese selbst und nicht ein Bild vor Augen, ist eine Spitzenleistung der Malerei und ein zeitloses Faszinosum. Daher ist es nicht erstaunlich, dass der verblüffende Täuschungseffekt illusionistischer Bilder und mit ihm das variantenreiche Spiel mit der scheinbaren Anwesenheit des Abwesenden gewissermaßen zum Dauerbrenner der Kunstgeschichte geworden sind. Es hat das Trompe-l'œil, das vor allem in der Malerei, aber auch in der Skulptur, insbesondere im Relief, und vereinzelt auch in der Architektur vorkommt, nicht zu allen Zeiten gegeben. Der Illusionismus entwickelte sich im Laufe der Antike und erfuhr eine Renaissance nach der Abstinenz im Mittelalter. Seinen Höhepunkt erlebte er im 17. Jahrhundert, nach dem er dann allmählich, insbesondere in der Moderne seine Bedeutung einbüßte, aber nie ganz verlor.[2]

Das Vermögen, das menschliche Auge zu täuschen, war über Jahrhunderte ein höchster Maßstab künstlerischer Meisterschaft. In der Kunstliteratur der Frühneuzeit zeigt sich dies z.B. im topischen Lob von lebendig wirkenden Porträts, denen allein die Stimme fehle,[3] oder von Trugbildern, von denen sich sogar Fürsten täuschen ließen.

1 Dieser Beitrag geht zurück auf einen Abendvortrag, den ich am 28.5.2022 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg auf dem 101. Kunsthistorischen Studierendenkongress „Blendwerk und Trugbild – Illusion und Wahrheit als Konstanten der Kunst?“ gehalten habe.

2 Siehe Martin Battersby, Trompe l'Oeil. The Eye Deceived, New York 1974; Marie-Louise d'Otrange Mastai, Illusion in Art, New York 1975; Anonym, [Artikel] Illusionism, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, New York/London 1996, Bd. 15, S. 134–142; Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting, Ausst.Kat. Washington, National Gallery of Art, Washington 2002; Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo, Ausst.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, Florenz 2009; Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst, Ausst.Kat. Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München 2010.

3 Siehe Matthias Müller, „Menschen so zu malen, daß sie erkannt werden und zu leben scheinen“. Naturnachahmung als Problem in Lucas Cranachs höfischer Porträtmalerei, in: Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Ausst. Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Berlin 2010, S. 57–73; Gregor J. M. Weber, Der Lobtopos des lebendigen Bildes. Jan Vos und sein ‚Zeege der Schilderkunst‘ von 1654, Hildesheim 1991; Frank Fehrenbach, [Artikel] Lebendigkeit, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 222–227.

Abb. 1: Sebastian Stoskopff, Trompe-l'oeil mit Kupferstich der Galatea, 1644/57, Wien, Kunsthistorisches Museum

So berichtet Joachim von Sandrart 1675 in seiner *Teutschen Academie*, wie er Kaiser Ferdinand III. Sebastian Stoskopffs *Trompe-l'œil mit Kupferstich der Galatea* (Abb. 1), dieses „erdichte [...] Kupferstuck“, als Geschenk überbrachte und „Ihre Kayserl. Majest. [...], als deroselben ichs unterthänigst vorgehalten, mit der Hand das gemahlte Kupferstuck abnehmen wolte, bis sie endlichen selbst über den Kunstreichen Betrug gelachet und das Werk sehr gerühmet, anfolglich dero Kunst-Galleria in Prag einverleiben laßen“.[4]
Obschon das Trompe-l'œil, wie in diesem Fall, oft Anlass geselligen Vergnügens war und von höchsten Autoritäten gerühmt wurde, haftete ihm zugleich der Makel der betrügerischen Illusion und später auch des Trivialen an, des vordergründigen Vergnügens und billigen Schaustellertricks, bei dem dem staunenden Publikum der Mund offen stehen bleibt. Die Trompe-l'œil-Künstler sind, wie Gottfried Boehm betont, „Nachfahren einer alten Tradition der Magie“ und „den Zauberkünstlern, den Illusionisten der Jahrmärkte, circensischen Spiele oder Varietés verwandt [...]. Wie diese setzen sie auf den Coup, der sich im Moment manifestiert. Die Wachsfigurenkabinette gehören hierher, aber auch die zahlreichen Illusionsmaschinen, von der Camera obscura, dem Diorama oder Panorama bis zur Bewegungsillusion, wie sie im 19. Jahrhundert das ‚Lebensrad‘ zustande brachte, das nicht zufällig Thaumatrop hieß.“[5] Illusionistische Stillleben, wie das *quodlibet,* die Assemblage verschiedener Gegenstände auf einem Steckbrett – seit 1800 wird diese Gattung mit dem Begriff „Trompe-l'œil“ bezeichnet, der im allgemeineren Sinne jegliche die Augen täuschende (*ingannare l'occhio* oder *gli occhi; tromper l'œil* oder *les yeux*) Darstellung meint[6] – haben in der Regel weder bedeutungsschwere Ikonografien, noch narrativen Tiefsinn zu bieten[7] und galten an den Akademien wenig. Die folgenden Ausführungen, die anhand weniger ausgewählter Werke die wechselvollen Geschicke des Illusionismus beleuchten, behalten die ambivalente Bewertung desselben im Auge. Dabei soll das Trompe-l'œil vor allem in systemischer Hinsicht betrachtet werden, als ein Verfahren der Selbstnegation der Kunst und als Gesprächsanreiz und niedrigschwelliger Einstieg in den Kunstdiskurs.

4 Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, hrsg. v. Rudolf Arthur Peltzer, München 1925, S. 182; siehe auch Gottfried Boehm, Die Lust am Schein im Trompe-l'oeil, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 24–29, S. 25; Michael Philipp, Sebastian Stoskopff: Trompe-l'oeil mit Kupferstich der Galatea, in: Ebd., S. 98 (Kat.-Nr. 16).
5 Boehm 2010, wie Anm. 4, S. 27. Gleichwohl gibt es Exemplare mit enormer inhaltlicher Dichte. Siehe z.B. Bodo Vischer, Jean-François de le Motte: Der Klang der Zeit. Trompe-l'oeil de cour, Petersberg 2014.
6 Frank Büttner, [Artikel] Illusion (ästhetische), in: Pfisterer 2003, wie Anm. 3, S. 158–161, hier S. 158.
7 Boehm 2010, wie Anm. 4, S. 26.

» DAS TROMPE-L'ŒIL IN DER MODERNE. DUANE HANSONS FRAU MIT UMHÄNGETASCHE

Ich beginne mit einem Werk, dessen verstörender Illusionismus vor langer Zeit auf mich größten Eindruck gemacht hat – mit Duane Hansons Skulptur *Frau mit Umhängetasche* (Abb. 2). Ich erinnere mich, wie ich einmal als junger Mann im Kölner Museumsfoyer plötzlich dieser Frau gegenüberstand, deren triste Erscheinung an diesem Ort merkwürdig deplatziert wirkte. Ich schaute sie irritiert an und war mir unsicher, ob sie meinen Blick erwiderte, ja, womit ich es zu tun hatte. Dieser verstörende Zweifel löste in mir tatsächlich Gefühlswallungen aus, eine *perplessità*, der ich erst nach einigen verstohlenen Blicken Herr wurde, nämlich zu meiner Erleichterung von einem anderen Standpunkt aus schmunzelnd gewahr wurde, dass ich einem Kunstwerk aufgesessen war.

Die trügerische Lebensnähe dieser hyperrealistischen Skulptur hat tatsächlich merkwürdige Konsequenzen gezeitigt. Denn der Figur, die man aufgrund ihres täuschend echten Aussehens und ihrer sockellosen, ungeschützten Präsentation unversehens für einen Menschen aus Fleisch und Blut hält, ist ihre Unauffälligkeit wiederholt zum Verhängnis geworden.[8] Ihrem ursprünglich jugendlichen Aussehen setzte schon bald nach ihrer Aufstellung im Museum ein Unfall im April 1977 ein Ende, bei dem sie – die genauen Umstände sind ungeklärt – vermutlich angerempelt wurde und stürzte, sodass ein Arm abbrach und stark beschädigt wurde.

8 Zum Folgenden siehe I. Kolb und T. Nagel, Dorian Gray's Geist kehrt ins Museum Ludwig zurück. Die Dame mit der Umhängetasche ist wieder da. Bild der 49. Woche – 5. bis 11. Dezember 2005, https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2005_49 (23.6.2022); Dies., Dorian Gray im Museum Ludwig. Ein Kunstwerk „altert“, Bild der 46. Woche – 12. bis 18. November 2012, https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2012_46 (23.6.2022).

Duane Hanson hat damals sein Werk restauriert und dabei das bis dahin jugendlich aussehende Gesicht seines Geschöpfs altern lassen. Die vorher makellose Haut versah er mit Unreinheiten und Flecken, er verpasste der Frau eine rote Nase und struppig zerzauste Haare, so dass sie ungepflegt und vernachlässigt wirkte. Ein erneuter Zusammenstoß mit einem Museumsbesucher im Juli 1990 rief abermals den Künstler auf den Plan, der die Skulptur zum zweiten Mal altern ließ. Er brachte feine Falten im Gesicht an und ließ die Haare ergrauen, wobei er ihr insgesamt wieder eine etwas gepflegtere, seriösere Erscheinung verlieh.[9] Als im März 2003 erneut ein Museumsbesucher die Skulptur anrempelte, diese umkippte und wiederum der Arm brach, stand Hanson – er war 1996 verstorben – nicht mehr für eine Restaurierung zur Verfügung. Es blieb somit nur noch die Möglichkeit einer Wiederherstellung des letzten Zustandes, die der Restauratorin Aline Jahn nach aufwändigen Untersuchungen der von Hanson verwendeten Materialien, Farben und Klebemitteln bestens gelungen ist.

Duane Hanson war ein Meister des Trompe-l'œils, dessen beeindruckendste jüngere Beispiele in der Skulptur realisiert worden sind. Wie auch John de Andrea, der zahlreiche hyperrealistische Aktskulpturen geschaffen hat, arbeitete Hanson mit dem uralten Verfahren des Naturabgusses, mit Ölfarbe und modernen Materialien wie Kunststoffen, Fiberglas und Polyesterharz. Beide Künstler verwendeten zudem Perücken- bzw. Echthaar und lieferten gewissermaßen die illusionistische Variante der Skulptur der Pop Art[10] – im Gegensatz etwa zu den Arbeiten von Claes Oldenburg und Edward Kienholz oder den weißen Gipsfiguren von George Segal. Zur selben Zeit reüssierten in den 70er Jahren auch die Maler des Hyperrealismus, wie Richard Estes und Ralph Going. Auch ihre ‚fotorealistischen‘ Gemälde zählten zu den illusionistischen Höhepunkten der Rückkehr zur Figuration, mit der die Pop Art auf die lange Dominanz der informellen Malerei der Nachkriegszeit reagiert hat, und waren damit wenig entwicklungsfähige Exponate einer Gegenbewegung zu der Haupttendenz der Kunst der Moderne. Das Prinzip der Mimesis hinter sich lassend, hat diese mehr und mehr ihre handwerkliche Herstellung und ihre Materialien herausgestellt, während der Illusionismus der populären Medien, Fotografie, Film etc., immer perfekter wurde und die Bilder zunehmend ihre Materialität einbüßten.[11]

9 Fotos der verschiedenen Zustände findet man ebd.

10 Siehe Gerhard Finckh, Irritierende Körper in der zeitgenössischen Kunst, in: Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, hrsg. v. Jan Gerchow, mit Essays von Hans Belting, Hartmut Böhme u. a., Ausst.Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2002, S. 171–184.

11 Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, ^{2}2013.

Abb. 2: Duane Hanson, Frau mit Umhängetasche, 1977, Köln, Museum Ludwig

Spätestens seit der Erfindung der Fotografie hat sich die Kunst vorwiegend antithetisch zu den massenmedial verbreiteten populären Bildmedien verhalten, obwohl es regelmäßig auch gegenläufige Bestrebungen gab, die Kunst wieder den Standards industrieller Produktion bzw. avancierter technischer Bildgebungsverfahren anzunähern. Die alte Illusionsmalerei, die man schon kurz nach 1800 in Europa nicht mehr als ernsthafte künstlerische Arbeit anerkannte,[12] wurde in der Moderne entbehrlich und trivial, da neue technische Bildmedien sie mehr und mehr in den Schatten gestellt haben. Indem die Kunst der Moderne, den technischen Entwicklungen Rechnung tragend, nicht mehr abbildlich sein wollte und immer abstrakter und konzeptueller wurde, wurde das Trompe-l'œil eine rare, marginale Bildform. Der Makel oder Verdacht des Trivialen haftet ihm mehr denn je in der Moderne an, in der die ästhetischen Faszinosa menschlicher Handwerkskunst durch die gesteigerte Perfektion der neuen technischen Produktionsmittel und Bildmedien entzaubert wurden.

Gleichwohl zeigen derzeit z. B. Werke von Ron Mueck, der den Illusionismus seiner hyperrealistischen Skulpturen zumeist mit irritierenden Größenabweichungen durchkreuzt, und Maurizio Cattelan, der lebensecht wirkende Figuren in komischen, skurilen und provokanten Situationen inszeniert, dass es immer noch Künstlern regelmäßig gelingt, mit verblüffenden Arbeiten die Tradition des Trompe-l'œils fortzusetzen.[13]

Werken wie René Magrittes *La trahison des images* (1929, Los Angeles, County Museum of Art), Jasper Johns' *Flag* (1954/55, New York, Metropolitan Museum), Andy Warhols an die amerikanische Tradition der Geldschein-Trompe-l'œils von John Haberle, Victor Dubrueil u.a. anknüpfenden *Dollar Bills* (z.B. *Eighty Two-Dollar Bills, Front and Rear*, 1962, Köln, Museum Ludwig) und Sigmar Polkes *Die drei Lügen der Malerei* (1994, München, Museum Brandhorst) kann man zugleich entnehmen, dass es nicht eines perfekten Illusionismus bedarf, um die Frage nach dem Status des Bildes aufzuwerfen.

12 Anonym 1996, wie Anm. 2, S. 140; vgl. auch Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 160.

13 Siehe James Fox, Kelly Gellatly, David Hurlston, Ted Gott und Nicholas Chambers, Ron Mueck, Ausst.Kat. Melbourne, National Gallery of Victoria, New Haven, Connecticut 2011; Francesco Bonami, Maurizio Cattelan, hrsg. v. Kathrin Romberg, Ausst.Kat. Wiener Secession, Wien 1997; Bice Curiger, Der zeitgenössische Kunstraum als Augentäuschung, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 60–63, hier S. 62f.

» DAS TROMPE-L'ŒIL IN DER ANTIKE. HERAKLITOS' UNGEFEGTER BODEN

Die antiken Anfänge des Trompe-l'œils datieren aus der Zeit der sprunghaften Kunstentwicklung der Spätklassik und des Hellenismus und der „Wunder des griechischen Realismus“.[14] Die Illusionsmalerei von Zeuxis, Parrhasios, Protogenes, Agatharkos u.a. provozierte Platons Kritik der Bilder, die bloß „Nachahmung der Nachahmung“ seien und die er aus seinem Idealstaat verbannen wollte. Dagegen verteidigte Aristoteles das Konzept der *mimesis* und definierte die Wirklichkeit, „wie sie sein soll“, als ihren Gegenstand. Von einem Siegeszug des Illusionismus künden zahlreiche Anekdoten von Menschen und Tieren, die durch Bilder getäuscht wurden, deren bekannteste die von Plinius d. Ä. überlieferte Geschichte vom Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios ist.[15] Auch viele erhaltene Fresken in Pompeji und Rom sowie Mosaiken zeigen das Bemühen um illusionistische Effekte. Wie Plinius d. Ä. berichtet, schuf der im späten 3. Jahrhundert v. Chr. tätige Mosaizist Sosos in Pergamon den *Ungefegten Saal,* ein Bodenmosaik, auf dem Essensreste herumzuliegen schienen.[16] Dieses Gründungswerk der sogenannten *Asarota*, die ein beliebter Schmuck von Speisesälen wurden, hat viele Nachahmer gefunden, darunter Heraklitos, den Urheber des einer Villa bei Rom entstammenden besonders qualitätvollen, signierten Exemplars im vatikanischen Museo Gregoriano Profano (Abb. 3).[17] Dieses zeigt Reste von Geflügel, Fischen und Meerestieren, Schneckenhäuser, Obst, Gemüsee und Nüsse sowie eine vor einer Walnuss hockende Hausmaus. Man geht sicher nicht fehl, wenn man derartige Werke als Virtuositätsdemonstrationen interpretiert, als Ausdruck von Künstlerstolz über die eigenen darstellerischen und manipulativen Fähigkeiten. Im Fall der Asarota scheint diese Intention bei distinguierten Auftraggebern Anklang gefunden zu haben, in deren Häusern höchste Hygienestandards und das Ausfegen der auf den Boden geworfenen Speisereste nach jedem Gang so selbstverständlich waren, dass sie Freude daran haben konnten, mit dem Schein liederlichen Schmutzes zu kokettieren.

14 Ernst Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967, hier zitiert nach Boehm 2010, wie Anm. 4, S. 25.

15 Plinius, Naturalis historia, 35, 65. Plinius berichtet, Zeuxis „habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können“. (C. Plinius Secundus d. Ä., Naturalis historia / Naturkunde, lat./dt., hrsg. und übers. v. Roderich König, Buch 35, München 1978, S. 55). Siehe auch Gudrun Kieweg-Vetters, Trompe-l'œil in der griechischen Malerei anhand ausgewählter Beispiele, München 2009.

16 Plinius d. Ä., Naturalis historia, 36, 184.

17 Zu dieser Gattung siehe Mona Hornik, Asarota und Xenia. Die antike Ikonografie von Speiseresten und Nahrungsmitteln im Mosaik, Phil. Diss. Univ. Marburg 2015, S. 83–112, zu dem Werk des Sosos S. 84–88, zu dem Heraklitos-Mosaik, das sie nicht als Kopie desselben bewertet, S. 93–98 sowie 111, zu weiteren Trompe-l'œil-Mosaiken S. 80. Aufrufbar unter: https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2015/0480/pdf/dmh.pdf (22.6.2022)

Abb. 3: Heraklitos, Ungefegter Boden, 2. Jh. v. Chr., Mosaik aus polychromem Marmor, Vatikanische Museen

» DAS TROMPE-L'ŒIL IN NACHANTIKER ZEIT. GIOTTO, FRA ANGELICO, PARMIGIANINO

Hervorzuheben ist, dass das Trompe-l'œil eine selbstreflexive Form ist, bei der die der Täuschung folgende Enttäuschung, das Zusammenbrechen der ästhetischen Suggestion, die Eigenheiten des Bildes und der ästhetischen Wahrnehmung hervortreten lässt, auf die schon Aristoteles hingewiesen hat.[18] Vor allem in der Antike hatte das Trompe-l'œil Anteil an dem evolutionären Prozess der Überwindung einer magisch-metaphysischen, die Darstellung mit dem Dargestellten identifizierenden Bildauffassung durch eine differenzbewusste symbolische. Die Augentäuschung diente als Mittel zur Förderung der Bildreflexion und des Gesprächs über das Kunstwerk und die Künste.[19] Denn sie erzwingt geradezu ein reflektiertes Betrachten mit dem Verfahren einer scheinbaren Selbstnegation: Das Bild verschwindet, indem es zu sein scheint, was es repräsentiert. Nach dem Zusammenbrechen der ästhetischen Suggestion ist der ge- und enttäuschte Betrachter kein naiver mehr. Philostrat d. Ä. hat diesen Effekt im folgenden Passus seiner um 220 n. Chr. verfassten Eikones beschrieben, mit denen die Ekphrasis, die Beschreibung des Kunstwerks, zu einer eigenständigen literarischen Gattung wurde:

„Wie ist mir geschehen? Ich wurde von dem Bild hingerissen und meinte sie [die Pferde] seien nicht gemalt, sondern wirklich, bewegten sich und seien verliebt; wenigstens necke ich sie, als ob sie mich hörten, und glaube, eine Antwort zu vernehmen. Du aber hast kein Wort gesagt, um mich vom Irrtum abzubringen, überwältigt gleich mir und unfähig, dich des Truges und seiner träumerisch lähmenden Wirkung zu erwehren. So laß uns das Bild betrachten, denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“[20]

18 „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.“ Aristoteles: Poetik, IV, 3 (1448b 10–12).

19 Zur Kultur des Sprechens über Kunstwerke und die Künste in der Antike siehe Wolfgang Brassat, Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021, S. 8–14.

20 Philostratos, Die Bilder, gr.-dt., nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka hrsg., übers. und erläutert von Otto Schönberger, München 1968, I, 28, 2, S. 159. Diesem Passus entstammt der von mir im Titel zitierte Halbsatz.

Der von den Kirchenvätern abgelehnte Illusionismus lebte im Verlauf des 13. Jahrhunderts wieder auf, in dem dem Sehen als Erkenntnismittel und den Affekten als Glaubensstimulanz neue Bedeutung beigemessen wurde.[21] Mit Giotto setzte sich eine wieder auf dem Prinzip der *imitatio naturae* beruhende Bildkonzeption durch. In der Arena-Kapelle in Padua tritt das Trompe-l'œil sogleich mehrfach auf (Abb. 4): in Form gemalter Architekturelemente, Pilaster, Stützen, Gurte, Gesimse und der fiktiven Marmorplatten in der Sockelzone, zwischen denen gemalte Skulpturen zu sehen sind. An diesen ersten Grisailledarstellungen der nachantiken Malerei lassen sich beide künstlerischen Prinzipien feststellen, auf denen der Illusionismus beruht: das Prinzip des *rilievo,* der scheinbar vor einem opaken Bildgrund befindlichen, plastisch in den Betrachterraum hineinragenden Objekte, das Giotto schon in den ersten fiktiven Skulpturen angewandt hat (z.B. *Desperatio, Stultitia*), und das Prinzip des Bildes als „finestra aperta“ (L.B. Alberti), des perspektivisch konstruierten Bildraums, das im Gegensatz zum Prinzip des *rilievo* den Bildgrund negiert.[22] Bei den später ausgeführten fiktiven Skulpturen, für die er illusionistische Nischen malte, die diesen hinreichend Raum zu bieten scheinen (*Iustitia, Iniustitia*), hat Giotto auch dieses Prinzip angewandt.[23]

21 Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 159.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Reinhard Steiner, Paradoxien der Nachahmung bei Giotto. Die Grisaillen der Arenakapelle zu Padua, in: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier (Hrsg.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 61–85.

Auch die Trompe-l'œils in der Arena-Kapelle sind Ausdruck von Künstlerstolz, nämlich ein Paragone-Argument. Die mit den Mitteln der Malerei vorgetäuschten Architekturelemente und Skulpturen demonstrieren die besonderen illusionistischen Möglichkeiten der Malerei und mithin deren Überlegenheit über die anderen Künste. Damit hat Giotto eine lange Ausstattungstradition begründet, der vor allem viele profane Werke, wie Raffaels Fresken in den Stanzen im Vatikan, Francesco Salviatis Fresken im Audienzsaal im Palazzo Ricci-Sacchetti und die von Annibale Carracci und seinen Mitarbeitern freskierte Galleria Farnese, zuzurechnen sind. Giottos Illusionismus ist schon von Giovanni Villani gepriesen und von Boccaccio als epochaler Wendepunkt der Kunstgeschichte gewürdigt worden.[24] In einer Novelle des *Decamerone* schrieb er:
„Giotto [...] hatte einen Geist (ingegno) von solcher Erhabenheit, daß unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislaufe der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, daß sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so daß es bei seinen Werken sehr oft vorkam, daß der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war. Und weil er die Kunst, die viele Jahrhunderte lang unter dem Aberwitz etlicher Menschen begraben war, die mehr um die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als um den Geist der Weisen zu befriedigen (piú a dilettar gli occhi degli'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi), gemalt haben, wieder ans Licht gezogen hat, darf er verdientermaßen eine der Leuchten des florentinischen Ruhms genannt werden“.[25]

Abb. 4: Giotto di Bondone, Cappella Scrovegni, Blick zur Triumphbogenwand und zum Chor

Zum Lob der illusionistischen Malerei Giottos gehört auch die von Filarete und Vasari überlieferte Geschichte von der Fliege, die er so täuschend echt gemalt habe, dass sein Lehrer Cimabue das Tier vertreiben wollte.[26] Buchillustrationen schon des ausgehenden Trecento und Werke wie der *Kartäusermönch mit Fliege* von Petrus Christus (um 1440, New York, Metropolitan Museum), belegen, dass Fliegen-Trompe-l'œils schon lange vor dieser literarischen Würdigung verbreitet waren.[27]
Die Erzählungen von Giottos Fliege stehen deutlich in der Tradition antiker Künstleranekdoten. Doch als Mittel einer Akzentuierung des Scheins steht das Trompe-l'œil bei Giotto auch in Zusammenhang mit dem sakralen Bildgebrauch. Dies zeigen die beiden leeren Räume, die in der Arena-Kapelle im unteren Bereich der Triumphbogenwand dargestellt sind (Abb. 4), auf der ganz oben Gottvater, im Himmel thronend, zu sehen ist. Giotto hat das Trompe-l'œil hier als Mittel einer Selbstproblematisierung der mimetischen Bildsprache eingesetzt, die an ihre Grenzen kommt, wenn sie Nichtsichtbares vor Augen führt. Die illusionistische Darstellung leerer Räume, die jeweils durch das durch ein Lanzettfenster einfallende Tageslicht erleuchtet werden und von deren Kreuzrippengewölben metallene Kerzenhalter herabhängen, soll die womöglich blinde Kontingenz des mimetischen Bildes demonstrieren und als Trugbild einer empirisch erfahrbaren Realität die Reflexion über das Bild und den ontischen Status des Dargestellten anregen,[28] zu dem in den anderen Bereichen der Kapelle Allegorien und biblische Historien und zuoberst der Triumphbogenwand sogar Engel und Gottvater zählen, also mit bloßem Sehsinn gar nicht zu Erfassendes.

24 Das Lob Giottos im *Comento alla ‚Divina Commedia‘* zitiert Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 159.
25 Boccaccio, Decamerone, VI, 5, hier zitiert nach Steiner 1990, wie Anm. 23, S. 77.
26 Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato di Architettura, hrsg. v. Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, S. 665. Filarete beginnt seine Erzählung mit den Worten „über Giotto liest man“ (*di Giotto si legge*), er hat die Anekdote also vermutlich einem nicht erhaltenen Text entlehnt. Vasari berichtet, dass Giotto die Fliege auf die Nase einer von Cimabue gemalten Figur setzte. Giorgio Vasari, Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini, übers. v. Victoria Lorini, hrsg. v. Fabian Jonietz und Anna Magnago Lampugnani, Berlin 2015, S. 94.
27 Zu Fliegendarstellungen in der am Ende des 14. Jahrhunderts im Umfeld der Paduaner Werkstatt des Jacopo von Verona entstandenen *Bibbia Padovano* siehe: Simone Westermann über eine aufmüpfige Fliege. Ein Bildwitz um 1400? In: ZI Spotlight, Mittwoch 21. Mai 2022, https://www.zispotlight.de/simone-westermann-ueber-eine-aufmuepfige-fliege-ein-bildwitz-um-1400/ (29.6.2022). Zu Fliegen-Trompe-l'oeils im Stundenbuch des Lehrbücher-Meisters aus den 1450er Jahren (Wien, ÖNB, cod. s. n. 2599) siehe Heike Schlie, Eine Fliege verirrt sich zu Pfingsten, in: IMAREAL, Aktuelles, Bild des Monats, 3. Juni 2019, https://www.imareal.sbg.ac.at/eine-fliege-verirrt-sich-zu-pfingsten/ (29.6.2022). Zum Thema weiter André Chastel, Musca depicta, Mailand 1984; [Artikel] Fliege, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bd. 9, München 2003, Sp. 1196–1219; Harald Jurkovic, Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Belvedere 1 (2004), S. 4–23.
28 Ebenso, als kontradiktorisches indikatives Zeichen, interpretiere ich das illusionistische ‚Landschaftsbild‘, das auf oder in der Rückwand der Thronarchitektur in Giovanni Bellinis *Marienkrönung* (um 1470–75, Pesaro, Museo Civico) zu sehen ist. Siehe Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 82ff.

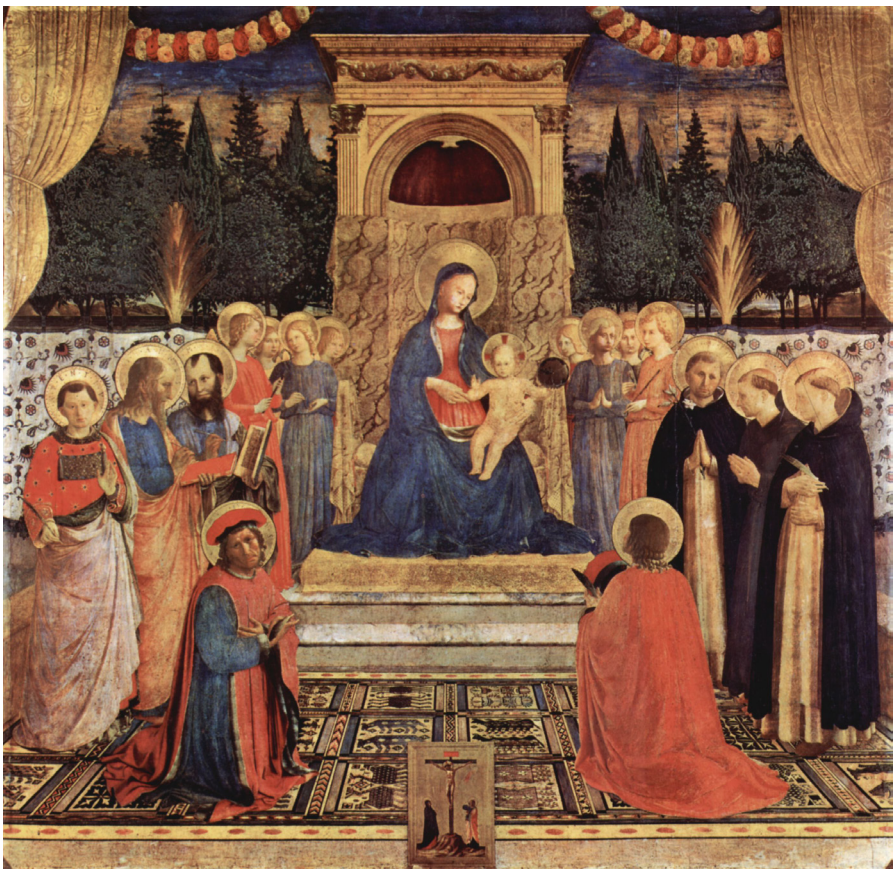


Abb. 5: Fra Angelico, Pala di San Marco, um 1438-42, Florenz, Museo di San Marco

Als ein auf die prinzipielle Insuffizienz des Bildes hinweisendes Mittel einer Selbstentlarvung der Fiktion sollte das Verfahren der Täuschung und Enttäuschung, des *inganno e disinganno,* vielfach in der sakralen Malerei der Frühneuzeit eingesetzt werden, um einen bewussten, mündigen Umgang mit sakralen Bildwerken zu fördern und dem Idolatrieverdacht zu begegnen. Beispielhaft zeigt dies Fra Angelicos *Madonna mit Kind, acht Engeln und den Heiligen Laurentius, Johannes der Evangelist, Markus, Cosmas, Damian, Dominikus, Franziskus und Petrus Martyr,* die Pala di San Marco (Abb. 5).[29] An ihrem unteren Rand ist ein auffälliges Trompe-l'œil zu sehen, eine kleine Bildtafel mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, ein Gnadenbild, wie man es damals auf der Altarmensa aufzustellen und den Gläubigen beim Vollzug des Messopfers zum Kuss zu reichen pflegte. Da die Pala di San Marco noch ein zweites illusionistisches Motiv aufweist, das der gemalten Vorhänge, ist anzunehmen, dass Fra Angelico in ihr selbstbewusst auf die Anekdote vom Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios,[30] diesen antiken Urtext zur Augentäuschung, Bezug genommen hat.[31]

Das Trompe-l'œil des Gnadenbildes ist eine Referenz auf die antike Künstleranekdote und zugleich Mittel einer Selbstentlarvung der Fiktion, das einen reflektierten sakralen Bildgebrauch fördern sollte. Darüber hinaus ist es auch ein selbstreflexives Motiv, das den stilistischen Habitus des Malers akzentuiert, seinen „Individualstil“, den „stile di chiascheduno“, von dem bald darauf Filarete in seinem *Trattato di architettura* sprechen sollte.[32] Denn die kleine Bildtafel weist noch einen Goldgrund auf, den Leon Battista Alberti kritisiert hatte,[33] und ihre Darstellung wirkt stilistisch ausgesprochen altertümlich, wie ein Erzeugnis der Zeit Giottos. Tatsächlich waren solche Stücke damals ein Exportschlager des Florentiner Kunsthandwerks. Fra Angelico hat sich in dem fingierten Gnadenbild historisierender Bildmittel, „eines anderen Sprache“ bedient, um die „Heteroglossia“ eines internen Dialogs der Bilder zu erzeugen.[34] Das Bild im Bilde steht in einem spannungsvollen Verhältnis zu der Darstellung der Pala, die ihm different und ähnlich ist. Sie ist moderne Malerei, die sich von der alten absetzt, und doch zugleich in einem „Kompromißstil“ gehalten.[35]

29 Zum Folgenden siehe ebd., S. 59–85 (Kap. I: *Fra Angelicos* Pala di San Marco: *Beobachtung zweiter Ordnung und die Anfänge des Individualstils*), wo auch die sakrale Symbolik und bildtheologische Dimension des Altarbildes eingehend erörtert werden.

30 Siehe Anm. 15.

31 Raffael, der die Pala di San Marco intensiv rezipiert hat, wie auch seine *Madonna del Baldacchino* (1506–08, Florenz, Galleria Palatina) bezeugt, sollte in der *Sixtinischen Madonna* (1512/13, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) ebenfalls das Vorhangmotiv mit einem Trompe-l'oeil kombinieren, dem Motiv der Tiara, die links vorne im Bild an der Schwelle zum Betrachterraum postiert zu sein scheint. Zu dem den Offenbarungscharakter der Darstellung betonenden Vorhangmotiv siehe Johann Konrad Eberlein, Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982; Ders., The Curtain in Raphael's Sistine Madonna, in: The Art Bulletin, 65/1 (1983), S. 61–77.

32 Zit. n. Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 243.

33 Leon Battista Alberti, De pictura, (II) 49.

34 Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, S. 213.

35 Vgl. Martin Warnke, Vorwort, in: Carlo Ginzburg, Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance, Berlin 1981, S. 7–14, S. 12.

Abb. 6: Parmigianino, Selbstbildnis im Konvexspiegel, 1524, Wien, Kunsthistorisches Museum

Wie man an den konventionellen, nicht verkürzten Heiligenscheinen aus Blattgold und den kostbaren Textilien ersehen kann, deren Flächenwirkungen die Raumillusion der Zentralperspektive reduziert, ist sie eine Synthese aus der Florentiner Avantgarde-Kunst der 1420er Jahre und dem prunkvollen höfischen Stil der internationalen Gotik. Und so ist auch das Verhältnis des fiktiven Täfelchens zur Darstellung der Pala ambivalent: Ein Anhänger der Pionierkunst konnte es *in malo* auslegen, als kontrastierenden Beleg für den neueren Fortschritt der Malerei, ein Traditionalist hingegen *in bono,* als Argument für die Einsicht, dass man heilige Stoffe in einem kostbaren Stil darstellen müsse. Das Beispiel zeigt, dass das Trompe-l'oeil als selbstreflexives Verfahren Anteil an der Entstehung der Kunst bzw. der Künste hatte, die sich durch die ästhetische Aneignung der Aura des Sakralen und Herauslösung aus kultischen Zusammenhängen konstituierten.[36] Die Augentäuschung diente hier also durchaus erkenntnisleitenden und emanzipatorischen Zwecken.

Lässt sich an der Pala di San Marco eine die eigenen stilistischen Wahlmöglichkeiten reflektierende Beobachtung zweiter Ordnung feststellen,[37] so entstanden schon im frühen 16. Jahrhundert Werke, die die System-Umwelt-Differenz thematisieren, also den Gegensatz von Kunst und Nichtkunst. Parmigianinos *Selbstbildnis im Konvexspiegel* (Abb. 6), dessen hölzerner Bildträger in der Tat gewölbt ist wie ein Konvexspiegel, täuscht vor, ein Gebrauchsgegenstand zu sein, um mit der Enttäuschung dieser Suggestion, der Erkenntnis, dass es entgegen dem ersten Anschein ja doch ein Gemälde ist, die Reflexion über die Malerei und ihre Übereinstimmungen mit dem Spiegel und Unterschiede zu demselben in Gang zu setzen. Leonardo da Vinci hatte in seinem Malereitraktat das Gemälde mit einem Spiegel verglichen[38] und Vincenzio Borghini sollte 1564 Werke der Malerei und der Bildhauerei im Unterschied zur Architektur den „überflüssigen Dingen, [...] die den Genuss zum Ziel haben (*cose superflue* [...] *che hanno per fine il diletto*)“, zurechnen,[39] sie also von nützlichen Dingen unterscheiden. Eben dies hat auch Parmigianino getan, dessen raffiniertes Selbstbildnis, mit Niklas Luhmann gesprochen, die „Einheit der Unterscheidung“ eines Gemäldes von einem Spiegel ist.[40]

36 Siehe Hans Robert Jauss, Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik 10), München 1983, S. 443–461, hier 444f.; Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990; Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 181ff.

37 Siehe Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1995, S. 92–164.

38 Siehe Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hrsg., komm. und eingel. v. André Chastel, München 1990, S. 206: „Dass der spiegel der meister der maler ist“ (R 529).

39 Vincenzio Borghini, Selva di notizie, Kunsthistorisches Institut Florenz, Signatur: K 783(16), Inventarnummer: 60765, Faszikel A, S. 12f. Siehe dazu Matteo Burioni, Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten, Berlin 2008, S. 83.

40 Vgl. Luhmann 1995, wie Anm. 37, S. 306.

» BLÜTE UND KRITIK DER ILLUSIONSMALEREI. JAN VAN WIJCKERSLOOTS SELBSTBILDNIS

Solange die Künste dem Prinzip der *imitatio naturae* folgten, war das Trompe-l'œil als selbstreflexive Steigerungsform der grundsätzlichen Abbildlichkeit von zentraler Bedeutung für die visuelle Kultur und trat gattungsübergreifend auf. Seine Varianten sind vielfältig. In der Malerei lassen sich neben zentralen Anwendungsbereichen, wie der perspektivischen Wand- und Deckenmalerei, für die sich im 17. Jahrhundert der Begriff der *quadratura* einbürgerte,[41] und dem Stillleben, Hauptmotive anführen, wie die fingierte Skulptur, die Fliege, die Kerze und alle Arten von Papier, darunter der *cartellino,* das scheinbar auf das Gemälde geheftete oder im Bildraum angebrachte Zettelchen mit der Künstlersignatur,[42] aber auch Sonderformen wie das Chantourné (von frz. chantourner = mit der Laubsäge aussägen), das Menschen, Möbelstücke oder Staffeleien vortäuschende Konturbild, bei dem der Bildträger die Form des dargestellten Objekts hat (Abb. 7).[43] Dienten solche amüsanten Trompe-l'œils in geselligem Kreis der Unterhaltung, so musste man auf höfischem Parkett immer auch vor unliebsamen Überraschungen auf der Hut sein. Bei Festessen, bei denen das zubereitete Wildbret oft in seinem eigenen Fell oder Gefieder angerichtet wurde, reichte man gerne täuschend echt aussehende bemalte Marmorfrüchte, von denen Quellen amüsiert berichten, wie Ahnungslose in solche Nachkömmlinge der Trauben des Zeuxis bissen,[44] oder auch Speisen auf Schalen und Platten, auf denen, sobald man die Lebensmittel entnahm, Nachahmungen gefährlicher Tiere zum Vorschein kamen.

Zur Geschichte des Trompe-l'œils gehören seit dem frühen Quattrocento auch furcht- und ekelerregende metallene Naturabgüsse von Kleintieren, insbesondere Kröten, Schlangen und Skorpionen,[45] die, wie später auch die gemalten Medusenhäupter von Leonardo da Vinci, Caravaggio und Rubens, nicht selten für sorgsam inszenierte Schockerlebnisse eingesetzt wurden und der Durchschauung des Scheins und der Einübung heroischen Gleichmuts dienen sollten.[46]

41 Siehe Pietro Accolti, Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica. Trattato in acconcio della pittura, Florenz 1625; Andrea Pozzo, Perspectivae Pictorum atque Architectorum. Der Mahler und Baumeister Perspectiv, 2 Bde. Augsburg 1708/09; Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster 54 (2001), S. 108–127.
42 Sybille Ebert-Schifferer, Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 16–23, S. 17f.; Karin Seidel, Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie. Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 203f.; Susanne Schwertfeger, Das niederländische Trompe l'œil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck, Diss. Universität Kiel 2004, https://d-nb.info/980897629/34 (10.7.2022).
43 Siehe Bärbel Hedinger, Monogrammist CMK: Tisch mit Globus, Büchern und Teppichdecke, Ende 17. Jahrhundert (Diözesanmuseum Hofburg Brixen), in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 126f. (Kat.-Nr. 30); Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 360f., zu den in Abb. 7 zu sehenden Exemplaren von Georg David Mathieu ebd.
44 Siehe Robert Felfe, Italienisch? Marmorfrüchte, spätes 16. Jahrhundert, Marmor, Holz, Farbe, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 80 (Kat.-Nr. 8).
45 Siehe Norberto Grammaccini, Oberitalienisch: Naturabgüsse, um 1500, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 78f. (Kat.-Nr. 7).
46 Siehe Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 258–265.

Abb. 7: Georg David Mathieu, Die Herzogin Sophie Friederike von Mecklenburg-Schwerin und Ulrike Sophie Concord, Chantournés, 1766, Ludwigslust, Schloss

Man hat darauf hingewiesen, dass das Trompe-l'œil in der Kunstliteratur immer wieder in der literarischen Kleinform der Kurznovelle behandelt wurde – das bekannteste Beispiel ist die Zeuxis-Parrhasios-Anekdote –, die immer auch Grundelemente einer Theorie des Bildes enthält.[47] Als gesprächsanregendes selbstreflexives Verfahren war das Trompe-l'œil ein bewährtes Mittel des Einstiegs in die kunsttheoretische Reflexion und als solches trat es auch ins Zentrum früher Bestrebungen der Kunstvermittlung. Die zeigt insbesondere der 1621 publizierte *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices (Essay über die Wunder der Natur und der vornehmsten Künste)* des Jesuiten Étienne Binet, eines der erfolgreichsten Bücher des 17. Jahrhunderts, von dem von 1621 bis 1658 nicht weniger als 24 Ausgaben gedruckt wurden. Dieses erste Konversationslexikon, das vor allem Geistliche instruieren sollte, behandelt eine enzyklopädische Vielzahl unterschiedlichster Themen. Ausführlich berücksichtigt sind die Künste, darunter die Gartenkunst (*Jardinage*), Malerei, Skulptur, Architektur und Musik. Das 39. Kapitel behandelt die Malerei, die „Platte Peinture“. Sein Titel akzentuiert das fundamentale Vermögen der Malerei, auf ebenem Untergrund dreidimensionale Objekte zu repräsentieren. In solch' „unschuldiger Täuschung” (*tromperie innocente*) erweise sich höchste Kunst.[48] In Binets Ausführungen geht es vor allem um die „façon de parler des beaux Tableaux”, eine altehrwürdige Kunst, wie er im *Preface au Lecteur De la Peinture* darlegt, denn schon Alexander der Große habe Apelles aufgesucht, um mit ihm über Farben und Gemälde zu sprechen.[49] „Philostrat en ses Tableaux est excellent en cecy, & vous fera riche en cette matiere”,[50] verspricht der Autor später seinen Lesern. Zur „façon de parler des beaux Tableaux” hat er zahllose Leitsätze, Floskeln und Begriffe bereitgestellt, die als Gesprächsmuster und -bausteine in jedweder Konversation über die Künste angewendet werden konnten. Der erste Satz beschwört im Tonfall größten Erstaunens eine kaum zu glaubende Suggestivkraft illusionistischer Malerei: „1. Cela n'est pas peinture, mais nature, & ces personnages là regardent tous ceux qui les regardent, mais d'vne œillade si naïve, que vous iureriez qu'ils sont en vie.”[51] Auf dieser Ebene ekphrastischer Konversationsrhetorik kann ein durch Binets Buch geschulter Sprecher fortfahren mit entzückten, in Details der ästhetischen Illusion schwelgenden Äußerungen, von denen der Text hinreichend viele bereitstellt: „Voyez comme ce drap est bien plissé, voyez ces mains de neige où les veines s'entflent [...] Mais encore est-ce Peinture ou nature, verité ou artifice.” („Sieh, wie das Tuch so schön plissiert ist, schau die schneeweißen Hände, wie die Adern aufschwellen [...] Aber überdies, ist es Malerei oder Natur, Wahrheit oder Kunstgriff?”)[52]
Binets Ausführungen bewegen sich großenteils auf diesem Niveau, gehen aber auch darüber hinaus, indem sie auch kunsttheoretische Topoi vermitteln. Der *Essay über die Wunder der Natur und der vornehmsten Künste* bezeugt, dass Kunstvermittlung für Laien im 17. Jahrhundert zuallererst als Unterweisung in der Kunst des Sprechens über Kunst konzipiert wurde. Die erste Stufe dieser Konversationrhetorik war das verblüfft-begeisterte Reden über das staunenswerte suggestive Vermögen der Malerei. Das Trompe-l'œil diente demnach dem niederschwelligen Einstieg in das Gespräch über die Künste, an dem im Rahmen der höfischen Geselligkeit alle teilhaben sollten und das Kenner dann auch auf ein höheres Niveau heben konnten. Es ist somit nicht zuletzt als eine populäre Bildform zu begreifen, die folgerichtig immer in Zeiten der Expansion des Kunstsystems Konjunkturen verzeichnete, z. B. im Italien der Renaissance, in den Niederlanden im 17. Jahrhundert und in den USA im späten 19. Jahrhundert.[53]

Das 17. Jahrhundert war die große Blütezeit der Illusionsmalerei, die damals auch in den Fokus der Kunstliteratur rückte und mit Samuel van Hoogstraten, dem Verfasser der *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst* (1678), ihren wichtigsten Theoretiker erhielt.[54] Zugleich wurde aber auch Kritik an ihr vorgebracht, wie das *Selbstbildnis* des Utrechter Malers Jan van Wijckersloot im Leipziger Museum zeigt (Abb. 8). Das 114 x 91 Zentimeter messende Gemälde, das unten rechts auf dem Konsolenrand eine fragmentarisch erhaltene Signatur und Datierung aufweist, vergegenwärtigt in einem Atelierraum den zum Betrachter blickenden vornehm Gekleideten, der mehrere Amtszeiten Dekan der Utrechter Malergilde war. In der linken Bildhälfte ist hinter ihm die Rückenansicht einer antiken Venus-Statue zu sehen und in der rechten Bildhälfte weiter vorne im Bildraum ein ‚Muskelmann' (ecorché), eine dem *Borghesischen Fechter* (Paris, Louvre) nachempfundene Kleinplastik für das Anatomiestudium. Der Dargestellte hält in der rechten Hand eine brennende Kerze, auf der eine Brille, wie auf einer Nase, aufsitzt und an der ein grüner Papierstreifen befestigt ist, auf dem die gezeichneten Motive eines Auges, eines Mundes sowie eines Paars betender Hände zu erkennen sind. Seine linke Hand, in der er einen Trommelstock hält, hat van Wijckersloot auf ein Tamburin gelegt, dessen Trommelfell aufwändig bemalt ist. Das in einem brillanten Illusionismus ausgeführte Rundbild zeigt einen jungen Maler mit einer leuchtend roten Narrenkappe, Palette und Pinseln vor einem Gemälde auf einer Staffelei, welches einen Schafskopf mit einer Narrenkappe und einem Messer im Maul vergegenwärtigt. Einen Seitenblick zum Betrachter werfend, hält sich der Narr die Nase zu, so als könne er den Geruch des von ihm gemalten Tieres nicht ertragen. Neben dem Musikinstrument liegen auf einer Brüstung Zeichnungen – gut sichtbar die einer Frau mit Schild und brennender Fackel – sowie aufgeblühte Rosen und eine glimmende Lunte, von der Rauch aufsteigt, also Vanitas-Symbole. Das Selbstbildnis ist auch eine Darstellung der Fünf Sinne und spricht zudem kunsttheoretische Leitthemen wie den *paragone* und den *disegno* an.

47 Böhm 2010, wie Anm. 4, S. 24.
48 Étienne Binet, Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièces très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence, Rouen 21622, S. 301. Zu der Schrift siehe auch Wolfgang Kemp, Lasst den Vorhang herunter! Die Kunst beginnt ... Zu gemalten Bildervorhängen bei Rembrandt und seinen Schülern, in: Claudia Blümle und Beat Wismer (Hrsg.), Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo, Ausst.Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, München 2016, S. 56–64, S. 58f.; Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 365ff.
49 Binet 1622, wie Anm. 48, S. 301.
50 Ebd., S. 315.
51 Ebd., S. 314.
52 Ebd., S. 315.
53 Zu der späten Blüte des Trompe-l'oeil-Stilllebens in den USA siehe The Reality of Appearance. The Trompe l'oeil Tradition in American Painting, Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington 1970; Kurt W. Forster, Amerikanische Stilleben des späten 19. Jahrhunderts, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens, Ausst.Kat. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1988, S. 100–107; Anonym 1996, wie Anm. 2, S. 140.
54 Siehe Celeste Brusati, Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago/London 1995; Thijs Weststeijn, The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age, Amsterdam 2008.

Abb. 8: Jan van Wijckersloot, Selbstbildnis, 1669, Leipzig, Museum der bildenden Künste

Abb. 9: Ausschnitt aus Abb. 8

Die im Bildvordergrund platzierte Zeichnung hat Jan Nicolaisen als „Karikatur einer Figur der *Ira*“ gedeutet.[55] Tatsächlich trägt die besagte Gestalt mit der brennenden Fackel ein Attribut des *Zorns*, doch van Wijckersloot hat sie, auf Cesare Ripas *Iconologia* zurückgreifend, mit weiteren Merkmalen versehen. In ihrer Linken trägt sie mit dem Seil zudem ein Attribut der dortigen Personifikation des Schicksals (*sorte*), welches das schlechte Los repräsentiert (im Gegensatz zu der das gute Los symbolisierenden Krone, die das Schicksal in ihrer Rechten trägt), und auf ihrem Schild ist mit dem doppelgesichtigen, von dem Schwanz eines Skorpions bekrönten Brustbild der *Betrug (fraude)* dargestellt.[56] Mit der deutlich an den Betrachter adressierten Zeichnung hat der Maler somit vor den Leidenschaften und vor Betrug gewarnt. Diese Warnung hat er inhaltlich präzisiert durch die Motive der Fechterskulptur, die als Negativbeispiel dramatischer Bewegungsmotive figuriert, und der ‚Augenbetrügerei‘ der illusionistischen Darstellung des närrischen Malers auf der Klangmembran des Tamburins. Mit diesem Motiv hat van Wijckersloot den Illusionismus kritisiert,[57] nämlich mit dem vermeintlichen ‚Selbstbildnis‘ des närrischen Trompe-l'œil-Malers diesem gewissermaßen ein allegorisches Spiegelbild vorgehalten, das ihn als scharfzüngigen Schafskopf entlarvt. Gemeinsam mit der ebenfalls in pejorativem Sinne dargestellten pathetischen Fechterskulptur, bekundet das bemalte Tamburin ex negativo van Wijckersloots klassizistische Vorbehalte.[58] Diese lassen sich weiter präzisieren, da das *Selbstbildnis* konsequent antithetisch aufgebaut ist, wie auch die Farbgebung des Hintergrundes zeigt. Dieser ist geteilt in die rechte, ‚negative‘, bläulich gefärbte Hälfte mit der pathetischen Fechterskulptur und die linke, ‚positive‘ rötliche Seite mit der Rückenansicht der Venus, die mit ihrer sinnlichen Ausstrahlung und verhaltenen Bewegung die Wirkungsmittel des *ethos* bzw. der Anmut repräsentiert. Das eigentümliche Arrangement der rechten Hand mit dem gebauschten weißen Stoff des Ärmels, der Kerze mit der Brille und dem Papierstreifen, das kompositorische Gegengewicht des Tamburins, muss demnach positiv konnotiert sein. Es hat suggestive Anmutungsqualitäten und enthält metaphorische und symbolische Elemente, ohne dass sich seine Bestandteile zu einem gestalthaften Bildmotiv verbinden.

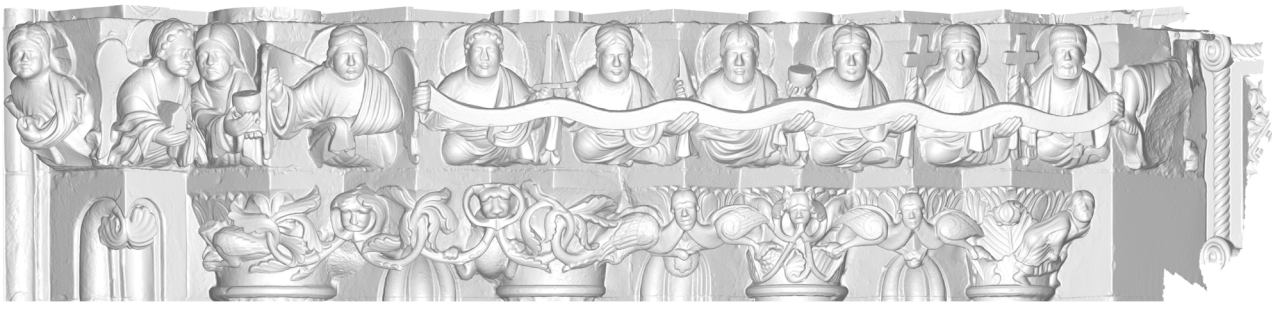
55 Jan Nicolaisen, Jan van Wijckersloot: Selbstbildnis (?), 1669 (Kleine Werkmonographie Nr. 1), Leipzig 2010, n.p. Abb. der angesprochenen Details ebd. und bei Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 357.
56 Xenia Kusnezow, Selbstreflexion der Malerei in Jan van Wijckersloots ‚Selbstbildnis‘ im Museum der bildenden Künste Leipzig, unveröff. Masterarbeit, Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2018, S. 64f. Vgl. Cesare Ripa: Iconologia. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli, Turin 1988, Bd. 1, S. 227 (*ira*), S. 176f. (*fraude*), Bd. 2, S. 177f. (*sorte*).
57 „Der [...] Malerjüngling ist eine Karikatur auf den Hochmut, sich auf die [...] Fähigkeiten, Illusionen zu produzieren, allzuviel einzubilden“. (Nicolaisen 2010, wie Anm. 54.)
58 Vgl. Kurt Wettengl, Jan van Wijckersloot: Bildnis des Gerard Ter Borch (?), 1669, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hrsg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausst.Kat. München, Haus der Kunst, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Wolfratshausen 2002, S. 367f. (Kat.-Nr. 153). Van Wijckersloots Selbstbildnis galt früher als Porträt Terborchs.

Auf dem Papierstreifen sind, wie schon erwähnt, gezeichnete Motive dargestellt: unten die betenden Hände, darüber die Lippen eines Mundes, die zum Sprechen geöffnet sind, so dass zwischen ihnen die obere Zahnreihe zu erkennen ist, und zuoberst das Auge, über dem die Flamme der brennenden Kerze und unter dem die Brille zu sehen sind. Ganz offenbar hat van Wijckersloot, der Katholik war, in diesen Motiven einen emphatischen Begriff des Sehsinns und damit implizit auch des Bildvermögens formuliert: Die in aufsteigender Reihe angeordneten Motive bekunden die Auffassung, dass Glaube und Verstand mehr noch als durch die Vermittlung des Wortes durch die Evidenz des Sichtbaren zum Licht der Erkenntnis gelangen können. Van Wijckersloot hat also in seinem komplexen Selbstporträts gegen jeden trivialen Gebrauch illusionistischer Bildmittel für eine allegorische Bildsprache plädiert. In der katholischen Enklave Utrecht stellte sein verschlüsseltes Credo sicherlich kein großes Risiko dar, und doch er hat die leicht zu übersehenden ‚Hieroglyphen‘ auf der grünen Papiergirlande inszeniert als eine nur verständigen Rezipienten begreifliche „geheime Einsicht“. Der Jesuit Étienne Binet hatte dergleichen 1621 in seinem Konversationslexikon empfohlen, nämlich erklärt: „Les bons Peintres cachent tousiours quelque secrette intelligence dans leurs ouurages, qui vaut plus que le reste, mais les Maistres seuls les recognoissent, & en ont sentiment.“[59] In Kenntnis dieser Schrift hatte Georg Philipp Harsdörffer 1652 in *Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey* ihren „löblichen [= lieblichen] Betrug“[60] der Augentäuschung gerechtfertigt, aber zugleich auf dem Vorrang der Sinnbildkunst insistiert: Bilder müssten einen „geheimen Verstand“ haben.[61] Ganz in diesem Sinne vermitteln die Motive auf dem Papierstreifen den tieferen Sinn von van Wijckersloots Selbstbildnis. Sie sind an besonders einsichtsfähige Rezipienten adressiert und dienen somit der für die Ausdifferenzierung des Kunstsystems notwendigen Trennung von Profis und Laien.

59 Binet 1622, wie Anm. 48, S. 307.
60 Zit. n. Michael Thimann, Nachwort, in: Georg Philipp Harsdörffer, Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey (Nürnberg 1652), hrsg., komm. u. m. einem Nachwort versehen v. Michael Thimann, Heidelberg 2008, S. 89–134, S. 111.
61 Georg Philipp Harsdörffer, Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey. Nürnberg 1652, S. 129. (Harsdörffer 2008, wie Anm. 60, S. 13, vgl. ebd., S. 108ff.; zu Harsdörffers Rezeption der Schrift von Binet siehe ebd., S. 120, 123f.; Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 359, Anm. 62.)

Van Wijckersloot Schelte des hochmütigen närrischen Augentäuschers mag sich gegen eine bestimmte Person oder einen bestimmten Personenkreis gerichtet haben. Anlass für eine solche Kritik gab es in der damaligen Blütezeit des Trompe-l'œils genug. Man denke nur an Johannes Torrentius, der wegen seiner aufsehenerregenden illusionistischen Stillleben als Zauberer galt, 1628 in Haarlem wegen Ketzerei zum Tode verurteilt und nur aufgrund einflussreicher Fürsprecher wie den englischen König Charles I., der ihn später zum Hofmaler ernennen sollte, begnadigt wurde,[62] oder an den Dordrechter Maler Cornelis Bisschop, einen weithin bekannten Spezialisten für „uitgezaagde figuren“ (Chantournés), der 1674 vom dänischen König nach Kopenhagen berufen wurde.[63] Auf jeden Fall bekundete Jan van Wijckersloot in seinem Selbstporträt seinerzeit neue Vorbehalte gegen die Illusionsmalerei, die, kaum dem Verdacht der Magie entkommen, in höchster Blüte stand und von Kritikern vorwiegend klassizistischer Provenienz nun nicht mehr bezichtigt wurde, den Verstand zu verwirren, sondern ihn zu unterfordern. Auf die Expansion des Kunstsystems und Popularisierung der Kunst reagierten Bildungseliten abwehrend, indem sie das Trompe-l'œil als trivial kritisierten. Dies tat auch Charles Perrault, der es in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes* mit dem Hinweis auf Zeuxis und Parrhasios der Entwicklungsstufe der Kindheit der Malerei (*l'enface de la peinture*) zuordnete.[64] Die antike Kunst habe die Sinne angesprochen und die affektiv wirksame Bildrhetorik der Renaissance das Herz, während die gegenwärtige französische Kunst aufgrund ihrer Regelhaftigkeit den Verstand anspreche. Damit setzte im Umkreis der französischen Akademie die moderne Relativierung des Illusionismus ein,[65] die offenbar mit einer Entwertung der Handarbeit einherging. Denn in den Reflexionen über den technischen Fortschritt in den Dialogen der *Parallèle des Ancien et des Modernes* spielt der Abbé einen Trumpf für die Überlegenheit der Neuzeit aus: einen mechanischen Webstuhl zur Herstellung von Seidenstrümpfen, der im Nu Bewegungen ausführt, für die eine geübte Hand eine Viertelstunde benötigte. Dieser liefert in der *Parallèle* den Beweis „für den Sieg der neuzeitlichen Metaphorik des Mechanischen über die ältere Metaphorik des Organischen“ und für die „Ablösung der *Inventio* aus der Bindung an die *Imitatio naturae*“.[66]

62 Siehe Michael Philipp, „Een recht natuerlijke Schildery“. Johannes Torrentius, die Camera obscura und der Augentrug in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 30–39.
63 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde. (Amsterdam 1718–21; überarb. Ausg. Den Haag 1753), Reprint Amsterdam 1980, Bd. 2, S. 220; Kemp 2016, wie Anm. 48, S. 60ff.
64 Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences. Par M. Perrault de l'Academie Francaise. Mit einer einleitenden Abhandlung von H.R. Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl, München 1964, S. 150f. (I, 199f.).
65 Siehe Marian Hobson, The Object of Art. Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, Cambridge 1982; Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 160.
66 Hans R. Jauß, Ästhetische Norm und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“, in: Perrault 1964, wie Anm. 64, S. 49f.



DAS DIGITALE MODELL ZWISCHEN VISUELLER UND TATSÄCHLICHER QUALITÄT

ÜBERLEGUNGEN ZUR PHOTOGRAMMETRIE ALS WERKZEUG IN DER ARCHITEKTURFORSCHUNG

JÜRGEN GIESE

Forschungen zu materiellem Kulturgut wie etwa Architektur, Skulptur, Malerei oder auch Erzeugnissen des Kunsthandwerks können heutzutage zahlreiche Techniken der dreidimensionalen, überwiegend automatisierten und rein digitalen Objekterfassung nutzen. Diese Verfahren erlauben es, vermittels Bildverbänden, dreidimensionalen Punktwolken (Abb. 1), Orthophotos (Abb. 2) und Oberflächennetzen Modelle zu generieren, die einen so hohen Informationsgehalt besitzen können, dass sie oft auch als digitale Zwillinge der realen Objekte bezeichnet werden.[1] Hier soll dieser Begriff allerdings nicht verwendet werden, denn selbst die detailliertesten Erfassungen bleiben Modellierungen, die nicht alle Eigenschaften des Originals beinhalten.

Gleichwohl stellen digitale Modelle realer Objekte ein mächtiges Forschungswerkzeug dar, denn sie enthalten nicht nur genau die Informationen, für deren Ermittlung sie angefertigt wurden, sondern sie liefern weitaus mehr. Das „reiche" digitale Modell kann – im Gegensatz zu stark selektiven Erfassungen etwa durch Beschreibungen, Photos und Zeichnungen – stets aufs Neue befragt werden und liefert Antworten auch auf solche Fragen, die zum Zeitpunkt seiner Erstellung noch nicht gestellt wurden. So verwundert es nicht, dass die Nutzung digitaler Modelle für Fragestellungen innerhalb der Kulturwissenschaften weit verbreitet ist.

Innerhalb des Faches Kunstgeschichte an der Universität Bamberg war der Jubilar der erste, der deren Möglichkeiten für seine Forschungen zur mittelalterlichen Architektur genutzt hat.[2] Diesem Schwerpunkt folgend liegt der Fokus dieses Beitrages auf der Erfassung von Architektur, auch wenn die diskutierten Verfahren keineswegs darauf beschränkt sind. Die gezeigten Beispiele sind überwiegend Forschungskampagnen des Jubilars entnommen, an denen der Autor teilzunehmen die Gelegenheit hatte.

1 Zur genauen Definition der verschiedenen Aufmaßprodukte s. Jürgen Giese, Im Dschungel der Aufmaßprodukte. Ergebnisformen der Bauvermessung gezielt auswählen, ausschreiben und nutzen, in: Bauforschung in der Denkmalpflege. Qualitätsstandards und Wissensdistribution, hrsg. v. Stefan Breitling und Jürgen Giese, Bamberg 2018, S. 143–161.

2 Stephan Albrecht und Stefan Breitling, Die Querhausportale der Kathedrale in Paris. Architektur und Skulptur, in: Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021, S. 8–63.

Abb. 1: Mantes,
Kathedrale Notre-Dame,
Auferstehungsportal. 3D-Punktwolke

Abb. 2: Mantes, Kathedrale Notre-Dame, Auferstehungsportal. Orthophoto mit Auflösung 1 mm / Pixel

Von den heute zur Verfügung stehenden Verfahren zur Herstellung digitaler Modelle besitzen insbesondere die unter dem Oberbegriff „Photogrammetrie" versammelten Techniken ein enormes Potential gerade für die Kulturwissenschaften. Dies liegt an zwei Stärken: Die photogrammetrischen Verfahren können Ergebnisse von hoher Zuverlässigkeit und Detaillierung liefern – und gleichzeitig sind sie heutzutage mit so geringem apparativen Aufwand und so unkompliziert einzusetzen, wie es vor 15 Jahren noch undenkbar war.

Ein Blick in die Geschichte der Photogrammetrie soll helfen, den heute erreichten Stand einzuordnen: Die Nutzung von Photographien zur Gewinnung geometrischer Daten dreidimensionaler Objekte ist so alt wie die Photographie selbst und innerhalb der geodätischen Wissenschaften seit langem etabliert. Der Einsatz für die Architekturdokumentation war von Beginn an integraler Bestandteil des Faches, denn einer der Pioniere der Photogrammetrie, Albrecht Meydenbauer, nutzte die von ihm ab 1867 maßgeblich mit entwickelten Verfahren bereits überwiegend zur Erfassung von Architektur.[3]

Unter den verschiedenen photogrammetrischen Verfahren war das der Stereophotogrammetrie noch bis vor wenigen Jahren das am universellsten einsetzbare Werkzeug.[4] Bei diesem Verfahren werden jeweils Bildpaare von dem Aufnahmeobjekt angefertigt und anschließend in speziellen Auswertegeräten dafür verwendet, eine stereoskopische, d. h. räumliche Betrachtung der Bildpaare zu ermöglichen. Der Auswerter bewegt eine Messmarke durch den virtuellen 3D-Raum und fährt damit die auszuwertenden Strukturen nach, so dass im Ergebnis eine Strichzeichnung vorliegt. Voraussetzung dafür ist zum einen, dass Position und Ausrichtung beider Bilder zueinander und in Relation zum Objekt bekannt sind, man spricht von der sog. äußeren Orientierung der Messbilder. Die Herstellung der äußeren Orientierung erfolgt anhand von wenigen, in jeweils beiden Bildern klar definierten Punkten, von denen einige wiederum über bekannte Koordinaten im Objektraum verfügen müssen. Zusätzlich muss für jede verwendete Kamera deren innere Orientierung bekannt sein, die mit Hilfe einer aufwendigen Kalibrierung vorab zu bestimmen ist. Mit Hilfe der Stereophotogrammetrie können amorphe Strukturen genauso vermessen werden wie durch klare Konturen gekennzeichnete Objekte. Sie ist damit selbst für komplizierte Architekturen gut einsetzbar, in denen architektonische neben skulpturalen Formen auftreten.

Das Verfahren erfordert allerdings einen hohen apparativen Aufwand und für jeden Projektschritt einschließlich der Auswertung gut eingearbeitete, in der Regel als Geodäten ausgebildete Spezialisten. Der erfolgreiche Einsatz etwa in der Architekturforschung ist stets auf eine enge Zusammenarbeit zwischen dem wissenschaftlichen Nutzer der Auswertung und dem vor allem technisch ausgebildeten Hersteller der Auswertung angewiesen, um zeichnerische Fehlinterpretationen zu vermeiden. Wissenschaftlich hochwertige stereophotogrammetrische Auswertungen entstehen daher überwiegend dort, wo Ingenieure und Kulturwissenschaftler eng kooperieren.[5]

3 Albrecht Grimm, Albrecht Meydenbauer. Bauingenieur – Fotograf – Photogrammeter, in: Journal of Photogrammetry, Remote Sensing and Geoinformation 89 (2021), S. 371–389.

4 Einführend beispielsweise Albert Wiedemann, Handbuch Bauwerksvermessung. Geodäsie, Photogrammetrie, Laserscanning, Basel 2004, S. 179 und S. 225–234.

5 Für eine erfolgreiche Zusammenarbeit s. beispielsweise Wulf Schirmer, Castel del Monte, Mainz 2000. Zu den inhaltlichen Schwächen vieler photogrammetrischer Auswertungen s. Manfred Schuller, Building Archaeology (Monuments and Sites 7), München 2002, S. 15–20.

Abb. 3: Bamberg, Dom St. Peter und St. Georg, Südwand des Mittelschiffes, Kapitellzone Joch 2. Oben: Entzerrtes Bild, nur die Wandfläche ist messtechnisch auswertbar. Unten: Orthophoto. Alle dargestellten Oberflächen sind auswertbar.

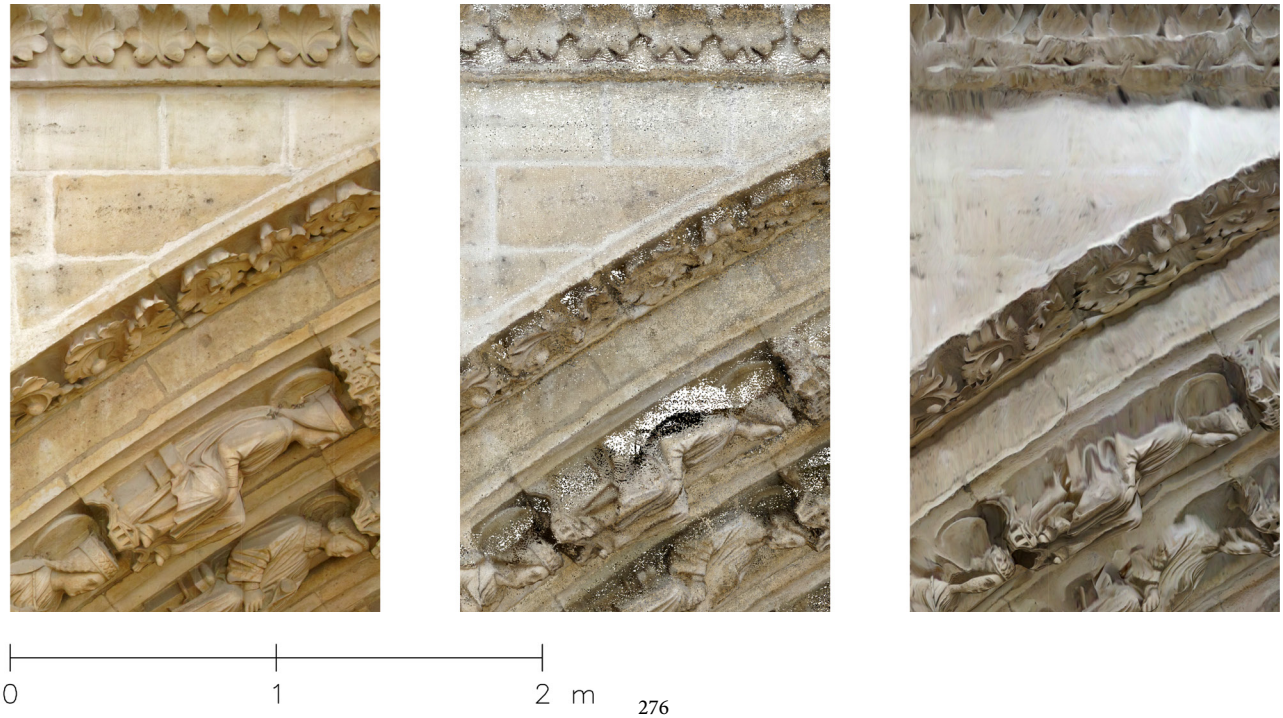
Eine erste Möglichkeit, den apparativen und personellen Aufwand zu verringern, erlaubte die Entwicklung der Mehrbildphotogrammetrie seit den späten 1980er Jahren.[6] Dieses Verfahren ist nicht mehr auf die Herstellung von Stereobildpaaren angewiesen, sondern generiert aus einer Vielzahl von Bildern einen im Objektraum orientierten Bildverband. Das Verfahren ermöglichte erstmals die Nutzung von Kameras, die preiswerter und universeller einsetzbar waren als die für die Stereophotogrammetrie benötigten Modelle. Auch die Arbeit vor Ort benötigte weniger Expertise, und für die Auswertung schließlich wurden keine speziellen Auswertegeräte benötigt, sondern handelsübliche Computer. Dadurch war das Verfahren zum einen kostengünstig, und zum anderen konnten erstmals alle Projektschritte in die Hände des wissenschaftlichen Nutzers gelegt werden. Ein großer Nachteil des Verfahrens liegt allerdings in der lediglich monoskopischen Messung, die zwar die Auswertung eindeutig definierter Punkte ermöglicht, nicht aber die Auswertung amorpher Strukturen wie etwa Bauskulptur. An der Universität Bamberg wurde das Verfahren seit 1988 für die Vermessung des Regensburger Domes durch die Professur für Bauforschung und Baugeschichte eingesetzt. Es war das erste an dieser Universität etablierte photogrammetrische Verfahren überhaupt.[7]

Noch einfacher zu verwenden als die Mehrbildphotogrammetrie ist die Einbildentzerrung.[8] Bei diesem Verfahren wird die jeder Photographie zugrundeliegende zentralprojektive Abbildung in eine orthogonale Projektion umgebildet. Die orthogonale Projektion ist jedoch nur für eine oder mehrere vom Nutzer definierte Objektebenen geometrisch korrekt. Objektteile, die aus den definierten Ebenen herausragen oder gegenüber diesen zurückspringen, werden nicht orthogonal korrekt abgebildet und entziehen sich damit einer messtechnischen Auswertung (Abb. 3 oben). Das Verfahren ist für Objekte, die sich in Ebenen zerlegen lassen, gut geeignet, nicht jedoch für amorphe oder mit Bauornamentik versehene Objekte. Die Vorteile dieses Verfahrens sind, dass jede handelsübliche Kamera verwendet werden kann, dass die Technik nach kurzer Einarbeitung beherrschbar ist und dass das Endprodukt ein weitestgehend automatisch erzeugtes und heutzutage auf jedem mobilen Computer in Echtzeit erstellbares, entzerrtes Messbild ist. Gegenüber den Strichzeichnungen, die in den beiden anderen Verfahren das Endprodukt darstellen, enthält das Messbild eine Fülle zusätzlicher Informationen, die zudem nicht durch die interpretierende Brille eines Auswerters gefiltert sind. Diese Vorteile wiegen gegenüber den Nachteilen so schwer, dass das Verfahren gerade für Fassaden, Böden, Wände und Decken, aber auch archäologische Profile und Plana in großem Umfang eingesetzt wurde und teilweise heute noch wird. Die digitale Einbildentzerrung wurde ab 2001 durch den Autor an der Universität Bamberg eingeführt und löste die Mehrbildphotogrammetrie ab.

Das jüngste Kind der photogrammetrischen Familie und zugleich Schwerpunkt in diesem Beitrag ist das „Structure from Motion" oder kurz „SfM" genannte Verfahren. Grundlage dieses Verfahrens sind Algorithmen zur vollautomatischen Extraktion von Texturmerkmalen aus Bildern. In Kombination mit statistischen Testverfahren werden dadurch in verschiedenen Bildern abgebildete Objektpunkte als identisch erkannt, obwohl sie in den analysierten Bildern bezogen auf Position, Beleuchtung, Farbe, Größe und Winkel unterschiedlich abgebildet sind. Durch das automatisierte Verfahren wird eine so große Zahl homologer Punkte pro Bild bestimmt, dass sowohl die äußere als auch die innere Orientierung aller Bilder eines Bildverbandes mit hoher Genauigkeit berechnet werden kann. Anschließend gestatten es die Techniken der Computer Vision ferner, aus sämtlichen in den Bildern vorhandenen Bildpunkten eine 3D-Punktwolke hoher Dichte zu erzeugen (Abb. 1, Abb. 4 Mitte), wobei dieselben Gesetze angewendet werden, die auch schon grundlegend für die Stereo- und Mehrbildphotogrammetrie waren. Die Punktwolken wiederum können durch weitere Rechenschritte der Herstellung von Orthophotos (Abb. 2, Abb. 4 links) oder texturierten 3D-Modellen dienen. Die Verknüpfung der Modelle mit der Wirklichkeit geschieht – wie immer in der Photogrammetrie – über vor Ort einzumessende Passpunkte.

6 Einführend beispielsweise Wiedemann 2004, wie Anm. 4, S. 180 und S. 234–239.
7 Manfred Schuller, Vermessung und Bauaufnahme, in: Der Dom zu Regensburg 3, hrsg. v. Achim Hubel und Manfred Schuller, Regensburg 2016, S. 637.
8 Vgl. Wiedemann 2004, wie Anm. 4, S. 178 und S. 206–224.

Abb. 4: Paris, Kathedrale Notre-Dame, Weltgerichtsportal. Auswirkungen der Kamerapositionen auf die Zuverlässigkeit des 3D-Modells am Beispiel eines 14 m über Grund liegenden Portalausschnittes. Links: Orthophoto mit 1 mm Auflösung pro Pixel unter Nutzung planparallel aufgenommener Photos. Mitte: 3D-Punktwolke nur unter Nutzung von bodennah aufgenommenen Photos. Rechts: dieselbe Datengrundlage wie Mitte, jedoch als Orthophoto berechnet.



Die wesentlichen Vorteile des Verfahrens, das der Verfasser 2014 an der Universität Bamberg eingeführt hat, gegenüber allen anderen photogrammetrischen Techniken sind:

- Objekte sehr variabler Größenordnung und beliebiger Struktur lassen sich mit einem gleich bleibenden Verfahren und prinzipiell auch gleich bleibender Ausrüstung erfassen. Grenzen sind dem Verfahren lediglich bei sehr glatten oder spiegelnden Oberflächen gesetzt.
- benötigt werden nur handelsübliche Kameras, Objektive und Computer
- die für kulturwissenschaftliche Forschungen interessantesten Produkte, also 3D-Punktwolke (Abb. 1) und Orthophoto (Abb. 2)[9], werden innerhalb eines einzigen Arbeitsprozesses und auf Basis gleich bleibender Daten erzeugt
- Genauigkeit und Auflösung lassen sich nahezu beliebig steuern, innerhalb eines Projektes frei variieren und werden nicht durch die vorhandene Geräteausstattung vorgegeben

Ganz wesentlich zum Erfolg des Verfahrens und damit auch zu seiner weiten Verbreitung in den Kulturwissenschaften beigetragen haben kommerzielle Hersteller, die mittlerweile sehr leistungsfähige Auswertesoftware anbieten. Dem Nutzer wird dabei meist ein weitestgehend automatisierter Arbeitsprozess angeboten, mit dessen Hilfe fast ohne Vorkenntnisse und fachliche Expertise visuell ansprechende Ergebnisse zu erzielen sind. Damit steht erstmals in der Geschichte der Photogrammetrie ein Werkzeug zur Verfügung, das für nahezu alle Fälle innerhalb der Kulturwissenschaften einsetzbar und gleichzeitig so einfach zu handhaben ist, dass die personelle Einheit von Hersteller und wissenschaftlichem Nutzer der generierten Modelle problemlos zu erreichen ist.

Allerdings ist damit ein Paradigmenwechsel vollzogen, dessen Konsequenzen gravierend sind: Der hohe Grad der Automatisierung der SfM-Software wird mit der Beschränkung erkauft, dass deren interne Abläufe für den Laien undurchschaubar sind. Doch genau dieser Laie trägt zugleich die Verantwortung für die Zuverlässigkeit und Genauigkeit der in der „black box" generierten Modelle. Während bei den älteren photogrammetrischen Verfahren diese Verantwortung noch in der Hand des technischen Spezialisten lag, ist sie nun in die Hände des wissenschaftlichen Nutzers übergegangen, der zugleich ein ureigenes Interesse daran hat, die Qualitäten wie auch die Limitierungen der von ihm erstellten Modelle genau zu kennen. Die Nutzung digitaler Modelle für den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess verlagert große Teile objektorientierter Untersuchungen in den virtuellen Raum, die Zuverlässigkeit der darin gewonnenen Forschungsergebnisse wird unmittelbar abhängig von der Zuverlässigkeit der darin befindlichen Modelle. Doch wie lässt sich deren Zuverlässigkeit bestimmen? Welche Qualitäts- und Validierungskriterien für SfM-Modelle können formuliert werden, die in der praktischen Arbeit leicht nachvollziehbar und zugleich dafür verwendbar sind, einen mit SfM-Modellen erzielten wissenschaftlichen Erkenntnisprozess transparent nachzuweisen? Einige Vorschläge dafür sollen im Folgenden gemacht werden.

Für jeden Unerfahrenen steht am Beginn des ersten SfM-Projektes die Aneignung fachlicher Expertise. Aufgrund der noch jungen und dynamischen Entwicklung des Verfahrens existiert momentan jedoch noch kein systematisches Handbuch, das alle im Bereich der Kulturwissenschaften sowohl für Datenerfassung als auch -auswertung denkbaren und notwendigen Arbeitsschritte verständlich und zugleich in ausreichender Tiefe erläutern würde. Eine praxisnah und wissenschaftlich zugleich geschriebene Einführung hat Historic England herausgegeben,[10] konkrete Arbeitsweisen gerade für den Auswerteprozess werden dagegen fast ausschließlich in Online-Medien dargestellt. Gute Tutorials hat beispielsweise das „Bonn Center for Digital Humanities" aufgezeichnet, noch weiter in die Tiefe geht Toby Dogwiler von der Missouri State University.[11]

Der wichtigste Grundsatz für die Arbeit mit dem SfM-Verfahren ist, dass sorgfältige Arbeit vor Ort gepaart mit geeigneter Auswertung fast immer zu sehr guten Ergebnissen führt, umgekehrt aber selbst die sorgfältigste Auswertung aus minderwertigen Eingangsdaten keine hervorragenden Ergebnisse zaubern kann.[12] Wichtig für die Arbeit vor Ort ist zunächst, dass die für das Verfahren notwendigen Photostandorte eingenommen werden können. Die Bewegung der Kamera sowohl in horizontaler als auch vertikaler Richtung und ihre ungefähr planparallele Position zu allen zu modellierenden Objektoberflächen ist unumgänglich. Je genauer die durch die Bewegung der Kamera abgedeckten Flächen in ihrer Ausdehnung den Objektoberflächen entsprechen, desto zuverlässiger werden die Ergebnisse. Die durch die Kamerastandorte beeinflusste Zuverlässigkeit lässt sich oft bereits rein optisch erkennen. Zur Verdeutlichung dieses Effektes wurde in Abb. 4 ein Ausschnitt des Weltgerichtsportals der Kathedrale Notre-Dame in Paris zunächst mit Hilfe aller vor Ort angefertigten Aufnahmen (Abb. 4 links) und ein zweites Mal – um des Experimentes willen – nur unter Nutzung der ausschließlich aus tiefer Position hergestellten Aufnahmen berechnet (Abb. 4 mitte und rechts). Das zweite Beispiel zeigt, wie mit zunehmender Höhe die Bildinformation immer geringer und damit unzuverlässiger wird und im besten Falle zu einem lückenhaften (Abb. 4 mitte) und im schlechten Fall zu einem fehlerhaften Modell (Abb. 4 rechts) führt.

9 Vgl. Giese 2018, wie Anm. 1.

10 Photogrammetric Applications for Cultural Heritage, hrsg. v. Historic England, Swindon 2017. Die Handreichungen von Historic England werden in regelmäßigen Abständen aktualisiert und neu aufgelegt. Für grundlegende, aber weniger praxisorientierte Darstellungen s. Günter Pomaska, Bildbasierte 3D-Modellierung. Vom digitalen Bild bis zum 3D-Druck, Berlin 2016, S. 123–161; Thomas Luhmann, Nahbereichsphotogrammetrie. Grundlagen – Methoden – Beispiele, 4. Auflage Berlin 2018, S. 539–540.

11 www.youtube.com s. v. Playlist unter dem Titel „Einführung in 3D" und Playlist „Lightning GIS". Ebenda existieren noch zahllose weitere Anleitungen, die jedoch nach den Erfahrungen des Verf. weniger in die Tiefe gehen als die beiden genannten, obwohl sie punktuell durchaus hilfreiche Hinweise liefern.

12 Historic England 2017, wie Anm. 10, S. 19.

Um bei Fassaden die vertikale Bewegung zu ermöglichen, wird oft nach einer Drohnenbefliegung gerufen, doch für Erfassungen bis ca. 20 m Höhe leisten auch handgeführte oder durch ein Dreibein stabilisierte Einbein-Stative sehr gute Dienste (Abb. 5 und 6).[13] Im Gegensatz zu Drohnen können sie von jedermann nach einer kurzen Einweisung bedient, stets mit einer hochwertigen Kamera bestückt und selbst in beengten räumlichen Verhältnissen – auch in Innenräumen – gefahrlos eingesetzt werden.
Weiterhin entscheidend für alle Verfahren der Photogrammetrie ist, dass die Grundregeln der Photographie beachtet werden.[14] Nur aus solchen Bildern lassen sich gute Ergebnisse berechnen, die die Objekte gleichmäßig scharf und ausgeleuchtet wiedergeben. Als optimale Beleuchtung dient diffuses Licht, das im Außenraum durch die Wahl der passenden Wetterlage erzielt wird. Dieselben Bedingungen im Innenraum zu erzeugen, kann aber Probleme bereiten, wo eventuell sogar direktes, durch Fenster einfallendes Gegenlicht zu kompensieren ist. Leistungsstarke, per Funk ausgelöste Blitzanlagen können hier die meisten Probleme besser lösen als Dauerlicht. Besonders gleichmäßiges und von allen Seiten auftreffendes Licht liefert in Innenräumen das indirekte Blitzen, bei dem Oberflächen als Reflektoren benutzt werden, die dem zu erfassenden Objekt gegenüberliegen (Abb. 7). Geeignetes Licht lässt sich aber auch mit Diffusor-Schirmen erzeugen, die auf die Blitzköpfe gesetzt werden (Abb. 8). Für die professionelle Farberfassung und eine differenzierte Belichtungssteuerung ist ferner der Weißabgleich mittels Graukarte und das Abspeichern und Entwickeln der Bilddaten im Rohformat sehr hilfreich.

Abb. 6: Bamberg, Obere Karolinenstr. 6. Einsatz eines handgeführten Hochstatives bis 8 m Auszughöhe

Abb. 5: Mantes, Kathedrale Notre-Dame. Einsatz eines stationären Hochstatives bis 14 m Auszughöhe

Bevor die Aufnahmen vor Ort beginnen, ist die Frage der Genauigkeiten zu klären, mit denen das zu erfassende Objekt modelliert werden soll. Zu unterscheiden ist dabei einerseits die Auflösung, d. h. der Detailreichtum der Erfassung und andererseits die Genauigkeit, mit der das Modell skaliert und ausgerichtet werden soll. Beides sind entscheidende Kriterien für die Nutzbarkeit von SfM-Modellen.

13 Weniger geeignet sind Hubsteiger, wenn deren Bauart eine exakte vertikale oder horizontale Bewegung erschwert.
14 Insgesamt zu den photographischen Regeln im SfM-Verfahren s. Pomaska 2016, wie Anm. 10, S. 165; Historic England 2017, wie Anm. 10, S. 19–26.

Welche Auflösung für die jeweilige Anwendung benötigt wird, kann mit unterschiedlichen Ansätzen ermittelt werden. Ein sinnvoller Ansatz ist es, die Größe des kleinsten Objektelementes zu definieren, das im Modell noch sicher identifiziert werden soll. Die Auflösung erhält man dann, indem diese Größe mindestens durch drei geteilt wird. Sollen beispielsweise Natursteinfugen von 3 bis 5 mm Breite noch eindeutig erkennbar sein, sollte eine Auflösung von ca. 1 mm angestrebt werden. Haarrisse von 1 mm Breite kann man dagegen erst ab einer Auflösung von ca. 0,3 mm / Pixel zuverlässig identifizieren.[15] Ein zweiter Ansatz ist es, den Zielmaßstab beispielsweise für ein Orthophoto oder eine aus dem SfM-Modell durch Auswertung gewonnene Strichzeichnung festzulegen: In einem Zielmaßstab von beispielsweise 1:20 / 1:25 sind zwei Objektkanten mit 5 mm Abstand mit Mühe bereits differenzier- also auch darstellbar. Um diese Kanten im Modell noch sicher als getrennt wahrzunehmen, müssen beiden Kanten und der Zwischenraum jeweils durch mindestens 1 Pixel, besser etwas mehr, repräsentiert sein. Wiederum ergibt sich eine notwendige Auflösung von ca. 1 mm pro Pixel. Bei einem kleineren Zielmaßstab wie etwa 1:50, in dem getrennte Kanten erst ab ca. 1 cm Abstand darstellbar sind, verringert sich die Auflösung entsprechend auf ca. 2 mm / Pixel. Nach Festlegung der Auflösung ergibt sich in Kombination mit dem in der Kamera verbauten Sensor die maximal auf einem Photo abzubildende Objektfläche. Der Aufnahmeabstand wird dann am einfachsten empirisch so bestimmt, dass diese Fläche in keinem Bild überschritten wird.

Ist die maximal zulässige Objektfläche pro Bild definiert, ergibt sich dadurch auch der durchschnittliche horizontale und vertikale Abstand zwischen zwei benachbarten Photos. Üblicherweise werden als Überlappung zwischen zwei Photos im SfM-Verfahren 60-80% empfohlen, in der Praxis lassen sich 75% besonders leicht einhalten, denn dann beträgt beispielsweise die horizontale Schrittweite zwischen zwei Photos ein Viertel der in der Horizontalen abgebildeten Objektstrecke.
Es ist zu betonen, dass diese Überlegungen lediglich Näherungswerte liefern, die aber vor Ort hilfreich sind, um die optimale Zahl von Photos zu ermitteln: Denn zu wenige oder aus zu weitem Abstand aufgenommene Photos liefern u. U. wissenschaftlich unbrauchbare Ergebnisse; und zu viele zu eng gesetzte Photos können auch moderne Computer an ihre Leistungsgrenzen bringen, so dass im Ernstfall überhaupt kein Ergebnis erzielt wird.[16]

15 Giese 2018, wie Anm. 1, S. 146 f. Ähnlich auch Luhmann 2018, wie Anm. 10, S. 616, der eine Repräsentation durch drei Pixel jedoch nur als Untergrenze für das sichere visuelle Erkennen eines Objektes angibt.
16 Weitere Hinweise für die Anordnung der Photos liefert besonders das Handbuch zur Software „ContextCapture“ (https://communities.bentley.com/products/3d_imaging_and_point_cloud_software/m/mediagallery/271352 [02.08.2022]).

Abb. 7: Freiberg, Dom St. Marien, Goldene Pforte. Ausleuchtung innerhalb des Schutzbaus durch vier Blitzanlagen. Als Reflektionsflächen für eine diffuse Lichtverteilung dienen Boden und Decke

Gerade bei SfM-gestützten Objekterfassungen mit möglichst geringem Geräteaufwand stellt die Einmessung der Passpunkte oftmals die größte Hürde dar. Für Objekte geringer Ausdehnung nutzt man dafür am besten Maßstäbe, die Teil des SfM-Modells werden. Diese Maßstäbe sollten sowohl mindestens eine Ebene aufspannen als auch nicht kleiner als das zu erfassende Objekt sein. Als Beispiel wird hier die Erfassung eines antiken Kapitellfragmentes aus dem kleinasiatischen Alexandria Troas gezeigt (Abb. 9). Damit ist der für alle Modellierungen geltende Grundsatz erfüllt, dass die Passpunkte das zu modellierende Objekt umfassen und nicht nur einen Teil davon abdecken. Für Passpunktmessungen an größeren Objekten wie etwa Fassaden verwendet man üblicherweise einen Tachymeter mit reflektorloser Distanzmessung. Stehen ein solches Gerät oder die für seine Bedienung unumgänglichen Fachkenntnisse nicht zur Verfügung, kann man sich auch mit Maßband, Nivelliergliedermaßstab und Kreuzlinienlaser behelfen. Dieser Lasertyp projiziert drei rechtwinklig zueinander stehende Ebenen in den Raum, anhand derer durch reine Streckenmessungen mit Maßband oder Gliedermaßstab dreidimensionale Koordinaten ermittelt werden können.[17]

In keinem Fall sollte aufgrund gerätetechnischer Schwierigkeiten darauf verzichtet werden, auch möglichst hoch liegende Passpunkte innerhalb des zu modellierenden Objektbereiches einzumessen. Ohne derartige Punkte lässt sich beispielsweise die Ausrichtung einer Fassade bezüglich der Vertikalen nicht zuverlässig bestimmen. Für reine Bodenaufnahmen, z. B. die eines Mosaikbodens, ist auch die Einmessung der Passpunkte nur mit Maßband und einer langen Wasserwaage möglich. Die sinnvolle Verteilung der eingemessenen Passpunkte im Objektraum ist ein Qualitätsmerkmal von SfM-Modellen.

17 Zum Messprinzip s. annäherungsweise Tobias Busen, Miriam Knechtel, Clemens Knobling, Elke Nagel, Manfred Schuller und Birte Todt, Bauaufnahme, Münster 2015, S. 37. Durch das räumlich sichtbare Koordinatensystem ist das Messprinzip aber auch ohne Vorkenntnisse gut zu verstehen. Die zumeist rot emittierenden Laser sind vorwiegend im Innenraum einsetzbar, mittlerweile sind aber auch Geräte mit grünen Laserlinien verfügbar, die für das menschliche Auge auch im Außenraum gut erkennbar sind.

Abb. 8: Kloster Dayr Anba Hadra bei Assuan (Ägypten). SfM-Photographie im Innenraum mit zwei Blitzanlagen mit Diffusor-Schirmen für gleichmäßige Ausleuchtung

Abb. 9: Alexandria Troas (Westtürkei), Zwölfeckbau, Fragment eines korinthischen Kapitells. Maßstab und Ausrichtung des SfM-Modells werden durch drei auf einem Stahlwinkel fixierte Passpunkte definiert.

Für die Erzeugung der 3D-Punktwolken aus den Photos stellen die modernen Softwarepakete dem Anwender einen weitestgehend automatisierten Arbeitsablauf zur Verfügung. Es existieren meistens jedoch auch Werkzeuge zur Optimierung und Validierung der Ergebnisse, deren Nutzung dem Anwender allerdings nicht aufgedrängt wird. Ein wichtiges Werkzeug davon ist es, die von der Software vorgeschlagenen Punkte zur Verknüpfung der Bilder nach definierten Qualitätskriterien zu filtern und den Bildverband dadurch in einem iterativen Prozess zu optimieren. Zu diesem Optimierungsverfahren seien hier nur die Stichworte Rekonstruktionsunsicherheit, Projektionsgenauigkeit und Reprojektionsfehler genannt[18]. Ob diese innerhalb des Rechenprozesses überhaupt vom Anwender beachtet wurden und welche Werte hierfür bei der Bildorientierung erreicht wurden, ist ein direkter Indikator für die Qualität der später daraus berechneten 3D-Punktwolke. 3D-Punktwolken, die nicht nach dem automatisierten sondern nach einem durch den Anwender optimierten Verfahren berechnet wurden, zeigen in der Regel ein geringeres Rauschen und eine in den Details kantenschärfere Abbildung, die beispielsweise bei der Auswertung von Architekturprofilen größere Sicherheit gibt und das Übersehen feiner Details unwahrscheinlicher macht (Abb. 10).

Als letztes Qualitätskriterium seien hier die für jeden Passpunkt ermittelten Fehler genannt. Diese werden einerseits in Bildpixeln angegeben und sollten idealerweise für signalisierte, also durch Zielmarken präzise gekennzeichnete Passpunkte, deren Einmessung in den Bildern die Software automatisch vornimmt, im Subpixelbereich liegen. Bei natürlichen Passpunkten, die vor Ort notgedrungen weniger scharf definiert sind und auf den Bildern zudem händisch eingemessen werden müssen, muss man dagegen oft einen leicht über einem Pixel liegenden Fehler akzeptieren. Besonders augenfällig wird dieser Fehler nach Einführung der realen Koordinaten für die Passpunkte, die dem ganzen Modell seine Skalierung und Ausrichtung geben. Der Passpunktfehler wird dann in realen Maßeinheiten angegeben und überschreitet idealerweise in keinem Fall die Größe des kleinsten im beabsichtigten Zielmaßstab noch darstellbaren Objektes, also beispielsweise 5 mm im Maßstab 1:20 / 1:25.[19] Die Passpunktfehler stellen einen weiteren, besonders einfach nachvollziehbaren Indikator für die Zuverlässigkeit eines SfM-Modells dar.

18 Für eine nähere Vorstellung der Optimierung s. die Hinweise von T. Dogwiler (s. o. Anm. 11).
19 Bei der Beurteilung dieses Fehlers ist jedoch zu beachten, dass darin sowohl der Passpunktfehler innerhalb des Bildverbandes als auch die Genauigkeit der Einmessung vor Ort einfließen.

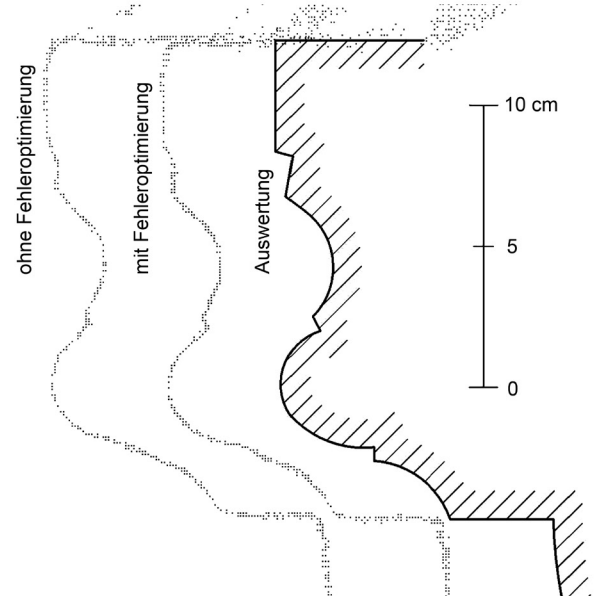
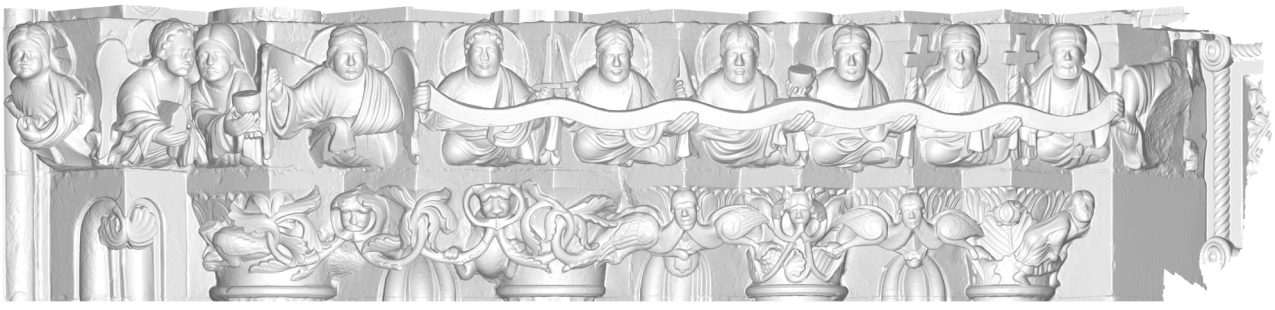


Abb. 10: Mantes, Kathedrale Notre-Dame, Auferstehungsportal, Kapitellzone. Vergleich der Kantenschärfe einer 3D-Punktwolke ohne und mit vorausgehender Fehleroptimierung in der SfM-Berechnung. Details des Kapitellprofils wären ohne Optimierung nicht korrekt ausgewertet oder sogar übersehen worden

MIT DEM SFM-VERFAHREN WURDE DEN KULTURWISSENSCHAFTEN EIN ZWAR HOCHKOMPLEXES, ABER AUFGRUND VON AUTOMATISIERUNG OHNE GROSSE HÜRDEN EINSETZBARES DOKUMENTATIONSSYSTEM FÜR DREIDIMENSIONALE OBJEKTE AN DIE HAND GEGEBEN.

Mit dem SfM-Verfahren wurde den Kulturwissenschaften ein zwar hochkomplexes, aber aufgrund der Automatisierung ohne große Hürden einsetzbares Dokumentationssystem für dreidimensionale Objekte an die Hand gegeben. Sofern die Zuverlässigkeit der damit durchgeführten Erfassungen sichergestellt und im Sinne der wissenschaftlichen Transparenz auch dokumentiert wird – einige Möglichkeiten dazu wurden hier aufgezeigt – kann das SfM-Verfahren praktisch alle Forschungsfelder der objektorientierten Kulturwissenschaften bereichern. Die in diesem Verfahren erreichte Kombination von minimalem Aufwand bei gleichzeitig hoher Qualität ist im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Erfassungstechniken einzigartig. Forschungen am digitalen Modell lassen sich dadurch leicht realisieren und somit – auch unabhängig von aufwendigen Finanzierungen – auf eine breite Basis stellen. Und in den Fällen, wo ausreichend Forschungsgelder akquiriert wurden, müssen diese nicht zu einem großen Teil für die technische Erfassung aufgewendet werden, sondern können dort eingesetzt werden, wo sie wirklich gebraucht werden: Für die wissenschaftliche Auswertung und Interpretation der untersuchten Objekte.



‚VERWIЯЯTE ARCHITEKTUR'
BAUKONSTRUKTIONEN ALS BEDEUTUNGSTRÄGER IN ROGIER VAN DER WEYDENS BLADELIN-RETABEL

THOMAS EISSING
NATHALIE-JOSEPHINE VON MÖLLENDORFF

Im folgenden Beitrag werden in transdisziplinärer Perspektive gemalte Architekturen und Baukonstruktionen in Rogier van der Weydens Bladelin-Retabel diskutiert (Abb. 1). Materielle und gefügetechnische Details der dargestellten Bauwerke, vornehmlich des Geburtsstalls, werden so analysiert, als ob sie reale Gebäude wären. Dies führt zur These des Beitrags, dass die gemalte Architektur hier eine eigenständige bildkompositorische und ikonologische Funktion erfüllt, allerdings kann eine umfassende kulturhistorische, ikonographische oder theologische Interpretation nicht geleistet werden. Präsentiert werden dagegen erste Überlegungen zu gemalten Architekturen des späten Mittelalters/ der Frühneuzeit, die zunächst spielerisch aus Diskussionen zwischen den Autor:innen erwachsen sind. Sie sollen die Basis für ein weiterführendes Forschungsprojekt legen, das sich zentral mit der „Ikonologie des Holzes" auseinandersetzen wird. Letztlich ist es dem Zuspruch Stephan Albrechts zu verdanken, dass diese Überlegungen zu einem so frühen Zeitpunkt hier exemplarisch zu Papier gebracht werden.

» ROGIER VAN DER WEYDENS BLADELIN-RETABEL

Die Zuschreibung des 1445/50[1] datierten Bladelin-Retabels an Rogier van der Weyden ist unstrittig; die Dedikation an den Stifter Pieter Bladelin und die flämische Stadt Middelburg wurde hingegen mehrfach diskutiert[2], ist hier aber nachrangig. Die fast quadratische Mitteltafel (93,5 x 92 cm) widmet sich der Geburt Christi, die schmalhochrechteckigen Seitenflügel (je 93,5 x 41,7 cm) zeigen die Vision Kaiser Augustus sowie die Vision der drei Magier. Hervorhebenswert ist im linken Flügel das typisch flandrische Interieur, das mit Kreuzstockfenstern und verglastem Oberlicht sowie einer bis ins Detail konstruktiv richtigen Mutter-Kind-Balkendecke dargestellt wurde. Die in Grisaille ausgeführten Bemalungen der Außentafeln sind zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden, ursprünglich waren sie unbemalt. Zusammen mit der geringen Größe des Retabels spricht dies für eine Bestimmung in einer Privatkapelle.[3]

Abb. 1: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel, um 1450, Öl auf Eichenholz, Haupttafel: 93,5 x 92 cm, Seitenflügel: je 93,5 x 41,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, Inv. Nr. 353

1 Vgl. Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden, in: Jahrbuch der Berliner Museen 23 (1981), S. 113–123; Ders., Gutachten Kl/Pe B-535 zu Inv.-Nr. 535 vom 26.03.1997 sowie E-Mails vom 30.05. und 02.06.2022: Die dendrochronologische Untersuchung identifiziert den jüngsten Kernholzring im Jahr 1420. Mit den interpretativen Spielräumen der Splintholzstatistik ist eine Fällung zwischen 1429 und 1435 anzunehmen und eine Bemalung der Tafeln kann unter Berücksichtigung üblicher Lager- und Herstellungszeiten ab 1431 bis spätestens 1437 erfolgt sein. Dies steht dem kunsthistorischen Datierungsansatz nicht entgegen, auch wenn eine etwas frühere Herstellung der Bildtafeln dendrochronologisch nicht ausgeschlossen werden kann.

2 Die Zuschreibung des Retabels an Pieter Bladelin als Auftraggeber ist in der Kunstgeschichte nicht unumstritten. Die Argumentation beruht auf der Stadtansicht im Hintergrund, die als Middelburg in Flandern identifiziert wurde. Dies wurde auf eine Darstellung in Antonius Sanderus Flandria illustrata (vgl. Antonius Sanderus, Flandria illustrata, sive Descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi, Köln 1641–1644, Abb. S. 300) zurückgeführt. Hier liegt ein argumentativer Zirkelschluss vor, denn die Druckgrafik zeigt nur den Palas und wurde Mitte des 17. Jahrhunderts als Kopie nach dem Bladelin-Retabel angefertigt. Eine auf Ansicht beruhende Darstellung kann ausgeschlossen werden, denn die Burganlage existierte im 17. Jahrhundert nicht mehr, da sie bereits 1488 vollständig geschleift wurde. Middelburg wurde 1444 von Pieter Bladelin mit Genehmigung Philipps des Guten gegründet und nachfolgend vom Herzog mit verschiedenen Privilegien ausgestattet. Zum Entstehungszeitpunkt des Retabels kann die dargestellte Stadt so nicht existiert haben: Selbst bei einer sehr späten Datierung des Retabels ist der dargestellte Bauzustand unter den Bedingungen des 15. Jahrhunderts nicht zu erzielen und das Privileg zur Stadtbefestigung ist erst 1464 von Philipp dem Guten erteilt worden (vgl. dazu Hans Belting und Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 115). Argumentativ naheliegender ist hingegen, dass 1828 eine Kopie des Bladelin-Retabels im Middelburger Pfarrhaus aufgefunden wurde, die einst in der Pfarrkirche St. Peter und Paul Aufstellung fand. Gefertigt wurde die Kopie 1630/31 von Jan Ricx; entsprechende Belege sind in den Rechnungsbüchern Margaretes von Merode, Erbfrau von Middelburg und Gräfin von Izegem erhalten. Das Original befand sich in Besitz der Gräfin und die Kopie wurde per Schablone vom Original abgenommen (vgl. Rainald Grosshans, Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 19 (1982), S. 137–177). Teil der Diskussion ist auch die Fertigung des Retabels für die Middelburger Stadtpfarrkirche, deren Grundstein 1452 gelegt und die 1460 geweiht wurde. Materielle Befunde sprechen allerdings gegen die Bestimmung für eine Kirche, sondern lassen auf eine Privatkapelle schließen – dafür sprechen die dendrochronologischen Daten, die Größe der Tafeln sowie die ursprünglich unbemalten Außenseiten. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Testament Pieter Bladelins vom 17.03.1472 kein einziges Gemälde auflistet (vgl. Pieter Bladelin, Testament 1472, in: Annales de la Société d'Emulation de Bruges 30 (1879), S. 9–32; Charles Verschelde, Testament de Pierre Bladelin, Fondateur de Middelbourg en Flandre, ebd., S. 1–8). Dies wäre zu erwarten gewesen, vor allem bei einem ungewöhnlich langen und ausführlichen Testament. Das Retabel kann allerdings Teil des nur exemplarisch spezifizierten Restbesitzes gewesen sein, mit dem „nach üblichem Recht zu verfahren sei". Bladelins Ehefrau Margaretha van de Vagheviere wird nicht namentlich erwähnt, wäre aber hier zu berücksichtigen (Dank gilt hier Christof Rolker, Bamberg, für die Übersetzung und die Bewertung des Testaments).

3 Vgl. Felix Thürlemann, Rogier van der Weyden. Leben und Werk, München 2006, S. 50. Vgl. dazu Anm. 2.

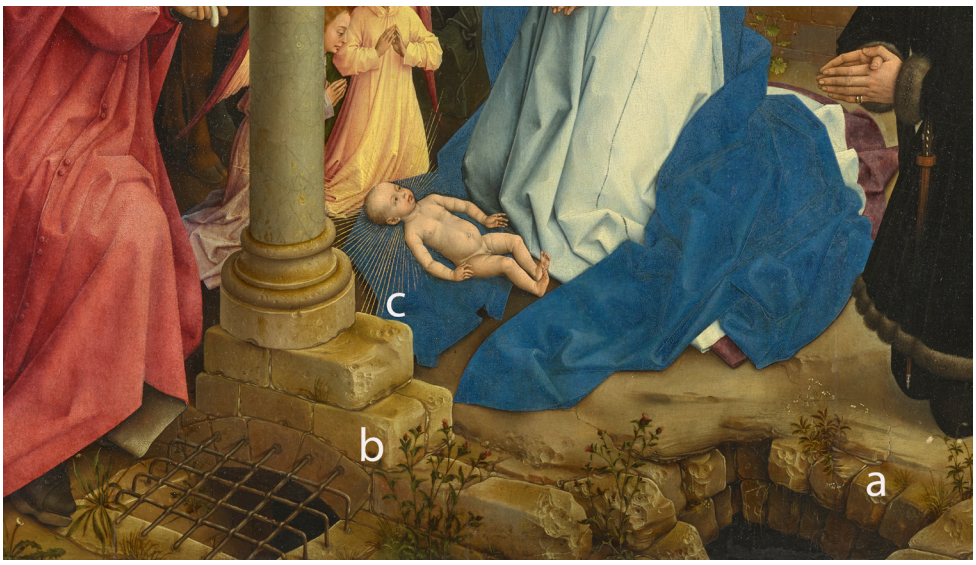


Abb. 2: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel: Detailansichten des Gewölbes (a), Lichtschachts (b) und Säulenfundaments (c)

Während die Seitentafeln Szenen aus der Legenda aurea thematisieren, fließen in der Haupttafel drei Textquellen zusammen, die durch die Architektur des Geburtsstalls choreografiert werden: Neben dem biblischen Narrativ (Lk 2,1–21) ist vor allem die Revelation der hl. Birgitta von Schweden (1372) sowie das apokryphe Evangelium des Pseudo-Matthäus (PsMt 13–14) zu nennen – letzteres motiviert die Darstellung des Geburtsstalls. So ist in der Mittelachse des Bildes Maria mit dem Jesuskind unter einem löchrigen Dach positioniert, Ochs und Esel sind mit Stricken an den Futtertrog links im Hintergrund angebunden. Josef kniet mit einer Kerze in der Hand auf einer zweireihigen Steinmauer im Übergang zum Stall und wird von einer Säule rechts und einem Pfeiler links flankiert. Rechts außerhalb der vom löchrigen Dach beschriebenen Fläche ist leicht abgerückt der kniende Stifter in höfischer Kleidung dargestellt, die ihn im Umfeld Philipps des Guten verortet. Sein Blick verliert sich dabei ins Leere, womit die Szene als seine kontemplative Vision dargestellt wird. Vor ihm befindet sich die Einbruchstelle einer zweilagig gemauerten, unterirdischen Gewölbekuppel (Abb. 2a).[4]

Eine weitere Öffnung ist vor der Säule dargestellt. Diese zählt jedoch mit dem gemauerten und von einem Eisengitter gedeckten Schacht im Gegensatz zum Gewölbeeinbruch zur willentlich angelegten Architektur (Abb. 2b). Im Hintergrund wird links die Verkündigung an die Hirten wiedergegeben, der größere Landschaftsausschnitt rechts zeigt hingegen eine Stadtansicht. Die Stadtarchitektur weist typische Merkmale einer flandrischen Bauweise auf,[5] wie an den giebelständigen Häusern entlang einer in die Bildtiefe führenden Straße, dem am Ende befindlichen, mit zwei Rundtürmen ausgestatteten Tor und dem herrschaftlichen, palasartigen Ansitz zu erkennen ist.

Die dargestellte hügelige Landschaft entspricht jedoch nicht der flachen flandrischen Topographie, insbesondere jener Middelburgs. Belebt wird die Stadtansicht durch verschiedene Figuren, etwa sich unterhaltende Passanten, einen auf einer Bank sitzenden Mann sowie einen spitzbärtigen, mit Turban, Lanze und Krummsäbel als eindeutig fremdländisch charakterisierten Reiter. Er nähert sich von der Landseite her dem hier ohne Tor dargestellten Stadtraum, was für eine reale Stadt wie Middelburg nicht angenommen werden kann, da ein torloser Übergang zur Landschaft den fortifikatorischen Effekt der Stadtmauer als geschlossenen Verteidigungsring aufhebt. Die Stadtdarstellung ist damit zwar mit ausgeprägten Realitätsbezügen versehen, aber auch zugleich idealtypisch mit fiktiven Elementen angelegt. Eine explizite Ansprache als Middelburg erscheint daher wie auch aus anderen Gründen wenig überzeugend.[6]

4 Die Öffnung im Boden wurde von der Forschung bislang als Hinweis auf die Geburtsgrotte nach der Vision der hl. Birgitta von Schweden interpretiert; vgl. dazu bspw. Stephan Kemperdick, The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, Ostfildern 2008, S. 338; Thürlemann 2006, wie Anm. 3, S. 75ff.; Gert von der Osten, Der Blick in die Geburtshöhle, in: Kölner Domblatt 23/24 (1964), S. 341–358, S. 341ff.; Erwin Panofsky, Die Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, Band 1, Köln 2001, S. 291, S. 388; Dirk de Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, Kat. 15, S. 242f.; Belting/ Kruse 1994, wie Anm. 2, S. 114; Martin Davies, Rogier van der Weyden: Ein Essay mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebenen Werke, München 1972, S. 65.

5 Typisch sind die schmalen giebelständigen Gebäude, zum Teil mit Stufengiebeln, über Treppen hoch gelegte Eingänge zur Erdgeschosshalle, die Kombination mit Kalkstein für die Eckquaderungen, Tür- und Fensterlaibungen, Freigespärre mit Dreipassverbretterung, etc. Zur Architektur in Flandern und den Niederlanden allgemein: Ulrich Großmann und Klaus Freckmann (Hrsg.), Hausbau in Belgien (Jahrbuch für Hausforschung 44), Marburg 1998; Hans Willems, Gabri van Tussenbroek, Rob Gruben und Ronald Glausemans (Hrsg.), De onderste steen boven. 25 jaar bouwhistorie in's-Hertogenbosch, Utrecht 2000; Dirk J. de Vries, Bouwen in de late mieddeleeuwen, Utrecht 1994.

6 Darauf verwies bereits Bret Rothstein, Vision, Cognition, and Self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Tritych, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 37–55, hier S. 43. Vgl. dazu Anm. 2. Zudem muss bedacht werden, dass das Retabel deutlich vor einem entsprechenden Privileg zur Fortifikation entstanden ist, vgl. Anm. 2.

» BAUTECHNOLOGISCHE KENNERSCHAFT

Im Gegensatz zur stimmig dargestellten Architektur der städtischen Gebäude zeigt der Geburtsstall eine auffällige Mischung unterschiedlicher Materialien und Bauweisen. Mit dem Blick der Bau-und Gefügeforschung lassen sich vor allem charakteristische Brüche in der Architektur feststellen, die bei realen Gebäuden auf eine Bauphasendifferenzierung oder einen Planwechsel schließen lassen. Die nachfolgende Analyse zeigt dabei eine hohe bautechnologische Kennerschaft des Malers auf. Allerdings finden sich in der Stallarchitektur auch Konstruktionsweisen, die bautechnisch widersinnig sind und so realiter nicht ausgeführt worden wären. Das Zusammenspiel von regelhafter Architektur, dargestellter Plan- und Nutzungsänderung sowie widersinnigen Bauausführungen fordert Betrachtende heraus, da die Architektur des Stalls das „konstituierende [...] Element der Bildkomposition“[7] ist.

Der Geburtsstall ist als einschiffiges Gebäude in fluchtpunktperspektivischer ¾-Ansicht mit sauber ausgeführtem Quadermauerwerk eines rötlich-braunen Sedimentgesteins dargestellt, das sich über einem Gewölbe unbekannter Ausdehnung erhebt (Abb. 1). Sichtbar ist der konstruktive Aufbau des unterirdischen Gewölbes im Bereich einer Einbruchstelle vor dem Stifter. Dort zeigt sich eine in zwei Lagen aufgemauerte Gewölbeschale. Ebenfalls mit gelblich-weißen Kalksteinen wurde der vergitterte Schacht unterhalb der Säule ausgeführt, so dass hier die geplante Belichtung der unterirdischen Architektur angedeutet wird. An die rückseitige Giebelwand des oberirdischen Gebäudes ist ein niedrigerer Anbau angeschlossen, der im Mauerverbund der Giebelwand steht und über einen gemauerten Bogen mit dem Hauptraum verbunden ist. Die rückwärtige Traufmauer erstreckt sich als nicht vollendete Wand bis fast an den rechten Bildrand. Während ihr rechter Abschnitt in nur acht Steinreihen ausgeführt wurde und mit wechselweise vor- und zurückspringenden Steinlagen eine typische, auf das Weiterbauen ausgelegte provisorische Mauerkante mit Wartesteinen ausbildet, ist der linke Mauerabschnitt mit 14 weiteren Steinreihen bis zur Traufe hochgezogen worden und endet ebenfalls mit Wartesteinen (Abb. 3a). Dies zeigt deutlich, dass es sich nicht um eine „Ruine“[8] handelt, sondern um ein schon seit längerer Zeit unvollendetes Bauwerk. Ein einfaches Rundbogenfenster sowie ein Biforium sind in der Wand integriert. Die kleine Säule des Biforiums wird von einem einzelnen Werkstein überwölbt. Dieser vermittelt fast unmerklich zwischen den überdachten Wandabschnitten, wo links elf statt der zehn Steinlagen rechts festzustellen sind. Die Sohlbank des Fensters wird von einem einzelnen länglichen Stein gebildet, der im rechten Drittel einen Riss aufweist (Abb. 3 oben). Aus den Mauerfugen wachsen Pflanzen und die Ecken der Wartesteine sind abgewittert. Die Architektur ist auf diese Weise doppelt – einmal in Bezug auf die Lebenszeit des Stifters als auch im Verhältnis zum Moment der Geburt – einer schon vergangenen Zeit zugeordnet.

Das Gebäude scheint die Ursache für das Scheitern der ersten Bauabsicht selbst zu kommentieren: Auf der vorderen Traufseite ist oberhalb eines Wasserschlags eine vorspringende Kämpferplatte mit abgerundetem Profil und einem darauf ablastenden Architravstein dargestellt (Abb. 3 unten). Sie sind durch eine grau-grünlich changierende Farbigkeit als eine andere Steinart ausgewiesen. Rechts wird der Architravstein von einer hochwertig gearbeiteten Säule getragen. Der Säulenschaft weist die Äderungsstruktur eines metamorphiten Sedimentgesteins auf, dessen Färbung auf eine Mineralisierung durch Limonit und Grafit zurückzuführen ist und wahrscheinlich Marmor darstellt. Kapitell und Base der Säule sind hingegen wie die Gewölbesteine als gelbliches Sedimentgestein wiedergegeben. Die Säulenbase ist auf einen kleinen nur drei Steinlagen umfassenden und nur in diesem Bereich ausgeführten Mauerverbund aufgesetzt, der statisch ungünstig über der bereits erwähnten vergitterten Öffnung liegt (Abb. 2c). Die drei Steinlagen belegen, dass hier eine Wand aus einem anders gefärbten Werkstein als die Rückwände errichtet werden sollte, die dann aber nicht ausgeführt und als Aufmauerung für ein Säulenfundament umgenutzt wurde. Der über dem Lichtschacht angelegte Entlastungbogen ist richtig positioniert und verweist auf eine darüber zu errichtende Wand. Die regelhafte und ihren ursprünglichen Zweck erfüllende Architektur bricht hier ab, vermittelt aber noch die Idee über den ursprünglich intendierten Endzustand des Gebäudes.

Nun tritt aber eine notdürftige Architektur zu Tage, die einen Bauabschluss herzustellen sucht. Dies wird durch zwei zentrale Bruchstellen verdeutlicht, die durch die viel zu große und qualitativ zu hochwertige Säule optisch verbunden sind. Zum einen handelt es sich um den Übergang vom Säulenfundament zur Säulenbase: Die Oberseiten der Steinquader weisen charakteristische Auswaschungen und Abschilferungen auf, die nur durch eine langfristige Bewitterung entstanden sein können und damit die Identifikation der Steinart als Kalkstein ermöglicht. Die Säule wurde folglich deutlich später auf ein für sie ungeeignetes Fundament gesetzt: Lichtschacht, Mauerwerk, fehlende Fundamentplatte und unebene Aufsatzflächen, gefolgt von einer ungünstigen Übertragung der Dachlasten führen zum Eindruck eines statisch instabilen Zustands.

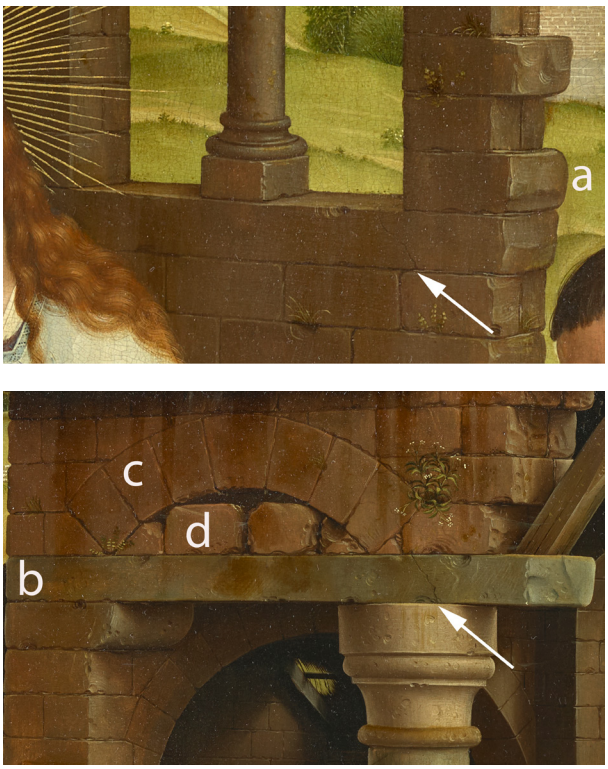


Abb. 3: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel. Detailansichten der Steinarchitektur
Oben: Wartesteine (a); unten: Architravstein (b), Bogen (c), Füllsteine mit Spinnennetz (d). Pfeile: Risse in Sohlbank und Architravstein

7 Vgl. de Vos 1999, wie Anm. 4, S. 243.
8 Betitelung der Stallarchitektur als „Ruine“: Thürlemann 2006, wie Anm. 3, S. 76; de Vos 1999, wie Anm. 4, S. 242; Otto Pächt, Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David München 1994, S. 53; Panofsky 2001, wie Anm. 4, S. 246; Betitelung als „Hütte“: Ders., S. 53; Davies 1972, wie Anm. 4, S. 65.

Die zweite Bruchstelle zeigt sich im Bereich des Architravsteins und dem darüber liegen Bogen (Abb. 3b, c). Der Architravstein ist vergleichbar zur Sohlbank des Biforiums (Abb. 3 oben) proportioniert und weist an gleicher Stelle einen Riss auf. Der Bogen darüber ist auf den ersten Blick richtig positioniert und wiederholt motivisch den Entlastungsbogen des Lichtschachts. Der Zwischenraum von Bogen und Architravstein wäre realiter im Verband wandschließend ausgemauert und vermörtelt worden. In der vorliegenden malerischen Lösung ist er jedoch mit nur lose eingeschobenen Steinen dargestellt worden und die sich hier ergebenen Spalten wurden bereits von einer Spinne[9] genutzt, um ein Trichternetz aufzuspannen. Damit liegen zwei konkurrierende Lösungen für das Überspannen eines Interkolumniums vor, das entweder durch die konstruktive Anlage einer Arkade mit Architravstein oder durch die Anlage einer Archivolte mit Bogen gelöst werden kann. Die simultane Darstellung von zwei baukonstruktiven Alternativen vermittelt bereits hier den Eindruck des Verlusts eines planvollen Vorgehens. Die Summe dieser Details erhärtet die Annahme, dass der Stall als Metapher gedacht ist und hier als eine ‚verwirrte' Architektur gelesen werden kann.

Der Verlust dieses konstruktiven Verständnisses führt aber nicht zum Abbruch des Bauvorhabens – darin unterscheidet sich die Stallarchitektur vom Turm zu Babel (Gen. 11, 1–8) –, sondern wird mit einem strohgedeckten Halbwalmdach einer neuen Nutzung zugeführt. Das Dach mit seinem Tragwerk erscheint nicht nur labil, sondern ist bereits beschädigt und es wachsen Pilze, Gräser und Blumen aus den Stroh- und Getreidereisern (Abb. 4). Damit wird die Umplanung zur Stallnutzung als ein ebenfalls vor der Geburt liegender Zeitpunkt festgestellt. Das Halbwalmdach zeigt eine für ländliche Fachwerk- oder eingetiefte Grubenhäuser typische Dachform,[10] entspricht aber nicht der erwartbaren Dachform eines repräsentativen und sorgfältig begonnenen Steinquaderbaus. Die dargestellten konstruktiven Details sind bemerkenswert: Die Sparren des Daches sind in Mauerschwellen eingezapft und bilden schiebende Dreiecke aus, die auf Dauer die Traufwände auseinanderdrücken würden (Abb. 4a). Um dies zu verhindern, hätte man bei realen Konstruktionen dieser Art einen Zugbalken mit zum Teil in das Mauerwerk eingreifenden Eisenklammern eingebracht, die hier aber fehlen. Die Fragilität der Konstruktion wird durch die vorkragende Mauerschwelle (Abb. 4b) zusätzlich herausgestellt, die von einer provisorisch auf den Architravstein aufgestellten Strebe (Abb. 4c) abgefangen wird. Dadurch wird der über die Säule vorkragende Architravstein statisch ungünstig auf Biegung beansprucht, was van der Weyden mit dem Riss im Stein anzudeuten scheint (Abb. 3).

9 Die charakteristische Netzform erlaubt die Zuordnung der Spinne zur Familie der Trichterspinnen (Agelenidae, vermutlich Tegenaria). Vgl. dazu Stefan Heimer und Wolfgang Nentwig, Spinnen Mitteleuropas. Ein Bestimmungsbuch, Singhofen 1991; Ingeborg Kiesow-Starck, Leistung und Bau des Spinnapparates einiger einheimischer Trichterspinnen (Univ. Diss. Jena 1932), Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft 66, 1, 1932.

10 Beispielhaft sei hier der Armenhof in Best von 1263 genannt, vgl. Jan-Willem de Kort, Dirck Zweers und Otto Brinkkemper, Rijke oogst van een armenhoef, Amersfoort 2016. Dort sind weitere Vergleichsbeispiele mit Fotos von strohgedeckten Häusern aus dem späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert abgebildet. Heute sind solche Bauten außerhalb von Freilandmuseen kaum mehr erhalten. Daher wurden auch Bildquellen zur ruralen Architektur wie zum Beispiel von Pieter Brueghel d. J. einbezogen.

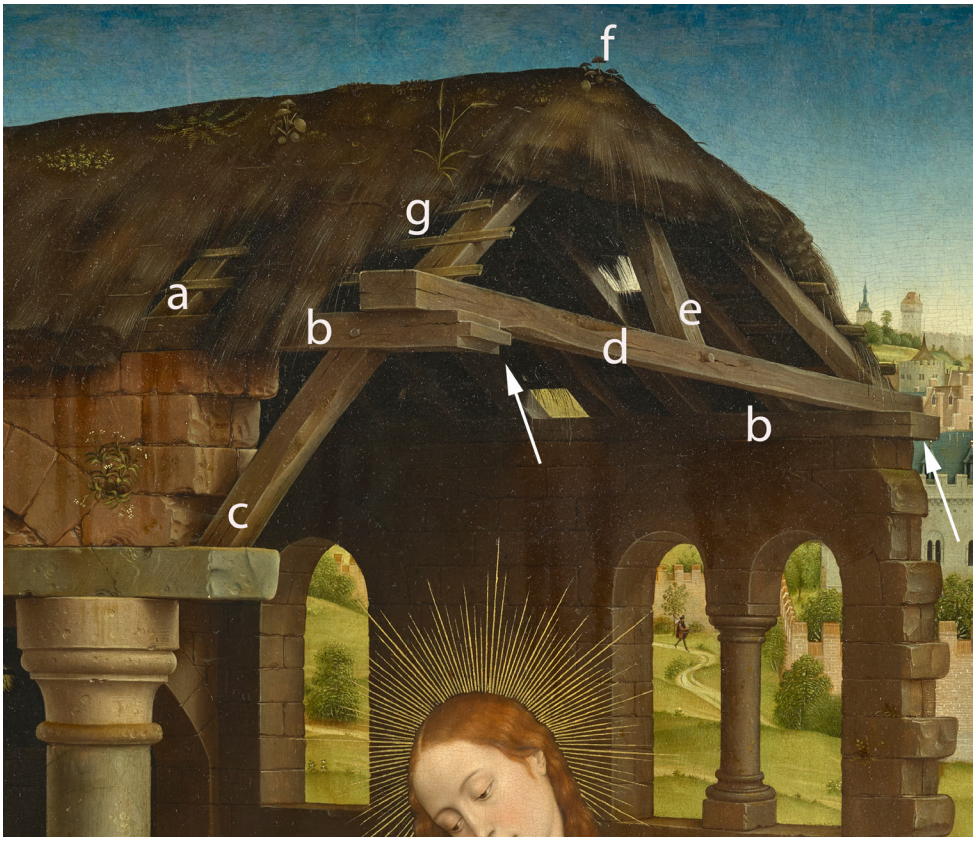


Abb. 4: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel
Detailansichten der Holzgefüge: schiebende Sparren (a), Mauserschwelle (b), Strebe (c), Walmschwelle (d), Walmsparren (e), Walmanfallspunkt (f), Dreigruppe Dachlatten (g). Pfeile: Mauerschwelle mit und ohne Zapfen

Abb. 5: Meister von Flémalle, Geburt Christi, ca. 1420-1426, Öl auf Holz, 84,1 x 69,9 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 150
Ausschnitt rechts Stallkonstruktion: schiebende Sparren (a), Zugbalken (b), Eckständer (c)

Der eingeschnittene Zapfen an der vorderen Mauerschwelle (Abb. 4b) ist zudem für die Konstruktion ohne Bedeutung und weist das Holz entweder als zweitverwendet oder als fehlerhaft ausgeführt aus. Die Holzbalken können als Eichen mit helleren, bauchig in das Kantholz hineinlaufenden Splintbereichen mit geringen Querschnittsabmessungen identifiziert werden. Hier sind auch kleine Ausfluglöcher abgebildet, wie sie für Anobium punctatum (Gemeiner Nagekäfer) typisch sind. Der Verlauf der Jahresringe ist am Hirnholz der Walmschwelle zu erkennen. Ihr Markbereich liegt an der linken oberen Ecke des Holzquerschnitts: Dies verweist auf eine in Flandern schon im 15. Jahrhundert nachgewiesene Praxis zur Optimierung der Holzausnutzung durch das Aufsägen eines Stammes oder Balkens in Viertelhölzer. Auf den Dachseiten sind Ansätze von jeweils drei Dachlatten zu erkennen, die mit Eisennägeln an den Sparren angeschlagen sind. Das Material der Nägel ist nicht eindeutig erkennbar, allerdings ist die Ansprache als Eisennägel naheliegend, weil sie im Vergleich zu den rundlichen Holznägeln (Abb. 4g) mit deutlich geringerem Kopfdurchmesser dargestellt sind.
Der Vergleich mit dem ebenfalls in ¾-Ansicht dargestellten Stall des Meisters von Flémalle ist hilfreich, um die innovative Bilddarstellung van der Weydens besser einordnen zu können (Abb. 5). Der Stall des vermuteten Lehrmeisters ist als reine Holzarchitektur mit geringen Holzquerschnitten und schadhaften Wänden dargestellt. Außer der räumlichen ¾-Ansicht und dem Strohdach sind beide Ställe nur bedingt ähnlich, vor allem eine vergleichbar komplexe Einarbeitung von Bauphasen und konstruktiven Brüchen fehlt beim Vorgänger. Der Meister von Flémalle zeigt beispielsweise ein nahezu geschlossenes Strohdach mit ebenfalls schiebenden Gespärren (Abb. 5a) ohne Dachbalken auf einer Holzrahmenkonstruktion. Ein horizontaler Zugbalken (Abb. 5b) verklammert hier die beiden Eckständer (Abb. 5c), der zusammen mit den Traufrähmen konstruktiv wie ein Ringanker wirkt. Das Stallgerüst ist damit als eine sinnvolle Konstruktion dargestellt. Das Dach des Geburtsstalls im Bladelin-Retabel lagert dagegen auf den massiven Traufwänden auf. Die für die Ausbildung des Halbwalms konstruktiv nicht zwingend erforderliche Walmschwelle könnte sehr wohl auch als Zuganker wirken. Van der Weyden gibt sie allerdings eindeutig als stumpf aufliegend ohne die zimmermannstechnische Verbindung einer zugfesten Verkämmung wieder. Zusätzlich wird ein mittig in die Walmschwelle eingezapfter Walmsparren (Abb. 4e) dargestellt, der aufgrund seiner Schrägstellung die Walmschwelle nach außen drücken würde. ‚Fragilität' wird damit unmissverständlich thematisiert.

Der Walmanfallspunkt (Abb. 4f) als ein wichtiger bildimmanenter Knotenpunkt der perspektivischen Konstruktion hebt diesen Bildbereich zusätzlich hervor. Das dargestellte Walmgefüge kann allerdings nicht als fehlendes konstruktives Verständnis van der Weydens gewertet werden, denn die Summe der Details in der Darstellung von Gefüge, Holzqualitäten und Holzeinschnitt belegen unzweifelhaft sein bautechnisches Verständnis. Baukonstruktive ‚Fehler' im Bild können damit nicht als zufällig oder als Unvermögen des Malers abgetan werden. So nimmt das Gebäude an dieser Stelle auch den Bezug zum Christkind auf: Über ihm befindet sich der Mittelpunkt der sich überkreuzenden Hölzer und überträgt so die Fragilität der Dachkonstruktion als Bild für ‚Gefährdung' auf das Kind. In diesem Kontext kann auch der Gewölbeeinbruch gelesen werden. ‚Gefährdung' bildet sich in der zeitgenössischen Malerei zu einem eigenständigen Bildtopos aus, der die Kreuzigung in Geburtsszenen präfiguriert. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das Columba-Retabel van der Weydens mit seinem kleinen Kruzifix an der Wand zwischen der Rundbögen im Zentrum der Stallarchitektur. Es muss daher die Frage gestellt werden, ob die sich überkreuzenden Hölzer des Bladelin-Retabels ebenfalls als Verweis auf den Kreuzestod verstanden werden können.[11]

11 Präfigurationen der Kreuzigung gehören im 15. Jh. wie gemeinhin bekannt zur etablierten Bildsprache. Zur zeitlichen Abfolge von Bladelin- und Columba-Retabel (Bladelin-Retabel 1439–1447; Columba-Retabel 1442–1450) vgl. Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln der Gruppen Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ausst.Kat. Frankfurt am Main und Berlin 2009, hrsg. v. Stephan Kemperdick, Ostfildern 2008, S. 161–167. Zu überlegen wäre daher auch, ob der Einbruch des Gewölbes als eine Vorausschau auf den vorösterlichen Abstieg Jesu in die Vorhölle gedeutet werden kann, was sicherlich schlüssiger ist, als hier in der menschengemachten Architektur einer Unterkellerung eine natürliche Geburtsgrotte anzunehmen. Weder könnte sich die schwangere Maria durch das Loch gezwängt haben noch ein Gewölbe als Grotte ausgelegt werden. Die Darstellung des Zugangs zur Unterwelt als Architektur mit Tor und Mauer ist dagegen geläufig.

» ARCHITEKTUR ALS DRAMATURGISCHE BILDSTRUKTUR

Die Baustruktur des Stalls erweist sich als das zentrale Bildelement, das die Szene mit ihrem Bildpersonal sorgfältig choreografiert und gliedert. So muss es doch verwundern, dass der Geburtsstall von der bisherigen Forschung nur marginal angesprochen und in die bisherigen bildtheoretischen Analysen nicht einbezogen wurde. Der Stall nimmt nicht nur den größten Teil der Haupttafel ein, sondern umschließt den Raum des heiligen Geschehens und grenzt es gegen den Bildhintergrund ab. Zugleich öffnet er sich nach vorne zur Bildgrenze hin und wendet sich damit den Betrachtenden zu. So wird die Hauptszene nicht nur gerahmt, gegliedert und verortet, es wird ein räumliches Gefüge geschaffen, das Betrachtende in die Intimität des Moments über die ästhetische Grenze hinweg einbezieht und sie zu Zeugen des Ereignisses macht. Die Stifterfigur vermittelt hier und dient als nachzuahmendes Vorbild für die Kontemplation, aber es ist vor allem die Architektur, die in das Bildgeschehen einbindet. Die angesprochene ¾-Ansichtigkeit des Steinbaus ist dabei weniger streng und damit weniger hierarchisch ausgeprägt als bei einer zentralen und bildparallelen Ausrichtung und kennt Vorgänger.[12] Während beispielsweise bei Broederlam, dem Meister von Flémalle und den Gebrüdern Limburg Architektur funktional eindeutig dargestellt wird, setzt van der Weyden seinen Geburtsstall aber als Kombination von Stein- und Holzbau um und schafft damit eine Bilderfindung, die in Bezug auf die intendierte Funktion als Bautyp uneindeutig bleibt. Die Steinwände sind weder eindeutig als Sakral- noch als Profanbau identifizierbar und nur das Strohdach kann einer ruralen Stallarchitektur zugeordnet werden. Diese architektonische Ambivalenz entspricht auch der Zusammenfügung der drei textlichen Quellen, die hier zu einem sinnhaften Gefüge verknüpft werden. Die Herausforderung an den Betrachtenden sowohl die Architekturen als auch die Geburtsnarrative ‚lesen‘ zu können, setzt ikonologische, ikonografische wie theologische Diskursfähigkeit auf höchstem Niveau voraus. Das entspricht der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis eines „active readership“ und fordert den privaten Raum zur persönlichen Kontemplation, dem in idealer Weise die Hauskapelle im bürgerlichen oder adeligen Wohngebäude entspricht.[13] Das Konzept der Überzeitlichkeit wird dadurch gesteigert, dass bildsprachlich die Kombination von historischem Ereignis und Stifter dargestellt wird.

Wesentliche Ansatzpunkte überzeitlicher Strukturen sind bereits in der Stadtansicht im Bildhintergrund sowie dem Ereignis der Christgeburt angelegt. Die Stadt ist als translokalisiertes Bethlehem zu sehen und der Stall gibt ebenfalls das historische wie lokale Ereignis in einer zeitgenössischen Architektur wieder.[14]

12 Beispielsweise Meister von Flémalle: Geburt Christi, ca. 1420–1426, Öl auf Holz, 84,1 x 69,9 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 150, Joconde ID 01370012531; Gebrüder Limburg: Trés Riches Heures, Geburt Christi fol. 44v., 1410-1416, 30 x 21,5 cm, Chantilly, Musée Condé, MS 65; Melchior Broederlam: Kreuz-Retabel, linker Außenflügel mit der Verkündigung an Maria, 1390-1392, Öl auf Holz, 167 x 125 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. CA 1420A, Joconde ID 01370009315; Jaques Daret: Anbetung der Könige, 1434/35, Öl auf Eichenholz, 59,4 x 54,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 527.

13 Zeitgenössische Quellen, beispielsweise Briefe, die Anweisungen zur häuslichen Kontemplation beinhalten verweisen stets auf den Rückzug in private Gemächer, vgl. dazu Susanne de Jong, ‚Read some good Dutch books‘. Laypeople, Books, and Religious Reading in Late Medieval Domestic Setting, in: Queeste 25.1 (2018), S. 32–54. Allerdings werden in den Briefen keine Privatkapellen angesprochen, da es sich um Adressaten handelt, die über solche nicht verfügten. Zum „active readership“, dem das Konzept der „performative literacy“ sowie „performance literacy“ zugrunde liegt, vgl. Sabrina Corbellini, Margriet Hoogvliet und Bart Ramakers, Introduction. Discovering the Riches of the World, in: Discovering the Riches of the World. Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Europe (Intersections 38), Leiden/ Boston 2015, S. 1–17; Bart Ramakers, Books, Beads and Bitterness. Making Sense of Gifts in Two Table Plays by Cornelis Everaert, ebd., S. 141–170; Jessica Brantley, Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England, Chicago/ London 2007, S. 1–6 und S. 14ff.; zur „performative literacy“ Sheridan Blau, Performative Literacy. The Habits of Mind of Highly Literate Readers, in: Voices from the Middle 10.3 (2003), S. 18–22 und zur “performance literacy” Jill Stevenson, Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture. Sensual Piety in Late Medieval York, New York 2010, S. 2–24. Zur Übertragbarkeit dieses Konzeptes auf Bildwerke vgl. Nathalie-Josephine von Möllendorff, ‚Lesefähigkeit‘ im späten Mittelalter. Zur devotionalen Praxis des Lesens von Büchern und des Anschauens von Bildern, in: Bamberger Perspektiven. Studien zur Kunst des Mittelalters (Forschungen des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 13), hrsg. v. Stephan Albrecht, Lena Ulrich und Clara Forcht, Bamberg 2022, S. 77–91.

14 Zur Translokalisation heiliger Orte, vornehmlich Jerusalems vgl. Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai und Hanna Vorholt, Visual Constructs of Jerusalem, Turnhout 2014; Tobias Nicklas, Die Himmelsstadt als Neue Schöpfung. Das Neue Jerusalem der Offenbarung des Johannes, in: Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit, hrsg. v. Albert Dietl, Wolfgang Schöller, Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, S. 149–195; Renana Bartal, Neta Bodner und Bianca Kühnel, Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translation of Place 500–1500, London 2017.

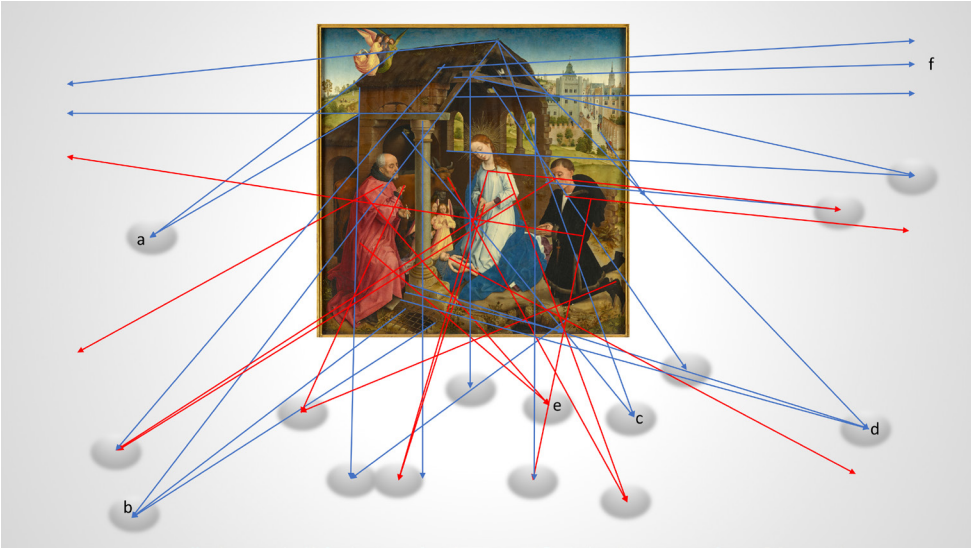


Abb. 6: Rogier van der Weyden, Bladelin- oder Middelburger-Retabel: Rekonstruktion eines „Arc of Address“ nach M. Baxandall unter Einbezug der Architektur
Beispiele für die Schnittpunkte der Architekturlinien (blau, a-d) und des Bildpersonals (rot, e) und parallele Linienführung ohne Schnittpunkt (f)

Unabhängig davon baut der Stall räumliche Bezüge zum Betrachterraum auf und es erfolgt über die ästhetische Grenze hinweg eine direkte Ansprache an Betrachtende. So erlaubt die perspektivische Anlage des Stalls eine Übertragung des von Michael Baxandall beschriebenen Prinzips eines „Arc of Address“[15], den er aus den Linienführungen von menschlichen Körpern und Blickbeziehungen bei Skulpturen ableitet. Dieses Prinzip wird hier auf das gemalte Bildpersonal und auch auf die Architektur übertragen (vgl. Abb. 6). Nach diesem System wären die Konstruktionslinien der Bauteile, etwa des Walms oder der Mauern imaginär zu verlängern und außerhalb des Bildes über die Bildgrenze hinweg in den Betrachterraum zu führen. Jede einzelne Linie würde an unterschiedlichen Punkten im Raum eine potenziell dort befindliche Person adressieren und mehrere Standpunkte ansprechen. Während Baxandall einen *Kreis der Adressierten* anhand einzelner Linien feststellt, fällt bei der Konstruktion der adressierenden Linien im Bladelin-Retabel jedoch auf, dass gelegentlich sogar mehrere Linien außerhalb der Bildebene an einer Stelle zusammenlaufen und so mehrfach auf einen möglichen Standpunkt verweisen. Dies ist beispielsweise der Fall bei der linken hinteren Kante vom Hauptdach und dem Dach des Anbaus (Abb. 6a), bei der auf den Architravstein aufgesetzten Strebe und den verlängerten Linien des Lichtschachts (Abb. 6b), ebenso bei dem in die Walmschwelle eingezapften, mittleren Walmsparren mit einem kaum sichtbaren Sparren im Übergang zum Anbau (Abb. 6c) sowie die Linie des rechten hinteren Walmsparrens, die mit der Fluchtlinie des Säulenfundaments einen weiteren Standpunkt markiert. Damit fällt einmal mehr die zentrale Rolle der drei Walmsparren auf und ermöglicht eine Erklärung für den konstruktiv nicht notwendigen mittleren Walmsparren: Sie sind nicht nur prominent ins Bild gesetzt und markieren dabei mehrere, mehrfach hervorgehobene Standpunkte. Vielmehr fällt ihre Dreizahl auf, die sich bei den Dachlatten auf beiden Seiten des Sattels wiederholt und zusammen mit den Eisennägeln und den sich über dem Kind kreuzenden Walm- und Mauerschwellen vielleicht tatsächlich einen heilsgeschichtlichen Bedeutungsbezug hat.
Die Konstruktion der adressierenden Linien der Figuren (hier in rot) zeigt ein vergleichbares System: Josefs rechter Oberarm wie Oberschenkel treffen auf die Linie des linken Oberarms des Stifters, Josefs erhobener Unterarm wird hingegen mit dem linken Unterschenkel des Stifters zusammengeführt (Abb. 6e). Zahlreiche weitere Schnittpunkte können auf diese Weise ermittelt werden. Allerdings werden auch Linien parallel oder weitgehend parallel geführt, so dass sie keinen Schnittpunkt bilden oder erst weit außerhalb des umbauten Betrachterraums zusammengeführt würden (Abb. 6f). Nach Michael Baxandall würden bei Skulpturen einzelne Linien einen konkreten Betrachter ansprechen; doch wäre hier zu überlegen, ob nur die sich schneidenden Linien eine räumliche Adressierung darstellen. Die einzelne Linie würde sich dagegen dem räumlichen Referenzsystem entziehen und auf ein Konzept der Überräumlichkeit verweisen. Diese räumlichen und überräumlichen, nur mit Mitteln der malerischen Komposition gleichzeitig abbildbaren Verweise sind analog zu den bereits angesprochenen zeitlichen und überzeitlichen Bezügen zu verstehen.
In der räumlichen Anlage des Bladelin-Retabels liegen damit perspektivische wie adressierende Aspekte in der Linienführung vor, die auf Wechselseitigkeit zwischen Betrachtenden und Bild ausgerichtet sind und das Betrachten von Bildern als Medien der persönlichen Kontemplation fördern.[16] Erst die Kombination von figuralen wie architektonischen Adressierungslinien zeigt dabei das ikonologische Potential perspektivischer Konstruktionen auf. Die im Bladelin-Retabel vorliegende Symbiose von Bildpersonal und Architektur verdeutlicht dabei, dass die Architektur des Geburtsstalls weit mehr als nur eine ‚Bühne‘ oder ein ‚Ort des Geschehens‘ ist.

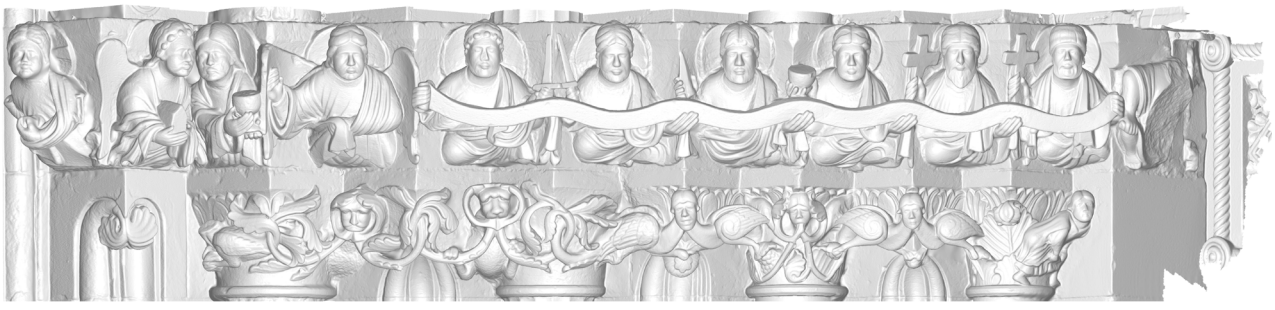
15 Vgl. Michael Baxandall, The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, New Haven 1980, S. 166ff.; Michael Baxandall, The perception of Riemenschneider, in: Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages, Ausst.Kat. Washington D.C. und New York 2000, hrsg. v. Stephan Kemperdick, Michael Baxandall, Washington D.C. 1999, S. 83–98.

» EIN ERSTES FAZIT: VERWIRRTE ARCHITEKTUR ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

Die gemeinsame Analyse von Gefüge- und Bauforschung sowie Kunstwissenschaft zeigt auf, dass Rogier van der Weyden über ein erstaunliches baukonstruktives wie materialtechnisches Expertenwissen verfügte. Das malerische Darstellungsvermögen van der Weydens basiert auf einem grundlegenden Verständnis seiner gebauten Umwelt und geht zugleich weit über das Beobachtbare hinaus. Die ‚verwirrte Architektur‘ ist dabei als dramaturgisches Stilmittel und als Bedeutungsträger zu werten. Sie schärft die Aufmerksamkeit des Betrachtenden, bindet ihn in den Bildraum ein und regt sowohl den Diskurs als auch die Kontemplation an. Es ist die gemalte Architektur selbst, durch die Aspekte von Überzeitlichkeit und Überräumlichkeit in einer bis dahin noch nicht gezeigten Form dargestellt werden.

16 Darauf verwies bereits Bret Rothstein in seiner Studie zum Bladelin-Retabel, allerdings ohne sich auf die Architektur zu beziehen, vgl. Rothstein 2001, wie Anm. 5, S. 37–55, hier S. 42. Campin bzw. den Meister von Flémalle hier als alleiniges Vorbild zu nennen ist zwar aufgrund des Meister-Schüler-Verhältnisses naheliegend, aber zu kurz gegriffen, vgl. bspw. Thürlemann 2006, wie Anm. 3, S. 75ff.; Dominique Vanwijnsberghe: The Tournai Roots of a Master of Pathos, in: Rogier van der Weyden 1400/1464. Master of Passions, Ausst.Kat. Leuven 2009, hrsg. v. Lorne Campbell und Jan van der Stock, Zwolle/ Leuven 2009, S. 64–81, S. 67. Theologisch-philosophische Studien zum Betrachter-Bild-Verhältnis wären um Bedeutungsebenen der Architektur zu erweitern.

DIE ‚VERWIRRTE ARCHITEKTUR‘ IST DABEI ALS DRAMATURGISCHES STILMITTEL UND ALS BEDEUTUNGSTRÄGER ZU WERTEN. SIE SCHÄRFT DIE AUFMERKSAMKEIT DES BETRACHTENDEN, BINDET IHN IN DEN BILDRAUM EIN UND REGT SOWOHL DEN DISKURS ALS AUCH DIE KONTEMPLATION AN. ES IST DIE GEMALTE ARCHITEKTUR SELBST, DURCH DIE ASPEKTE VON ÜBERZEITLICHKEIT UND ÜBERRÄUMLICHKEIT IN EINER BIS DAHIN NOCH NICHT GEZEIGTEN FORM DARGESTELLT WERDEN.



ÜBER DIE WAHRNEHMUNGS-PSYCHOLOGIE IN DER KUNSTGESCHICHTE

ALTE EINHEIT, NEUE CHANCEN

CLAUS-CHRISTIAN CARBON

» PROLOG

Die frühesten Kunstwerke der Menschheit zeugen vom tiefen, wenn auch intuitiven, Wissen über Wahrnehmungspsychologie. Beginnend mit Höhlenmalereien, die eben nicht einfach realistisch abbildeten, sondern Wirkung für sich beanspruchten, indem kontextspezifische Aspekte und vorhandene Techniken geschickt genutzt wurden, über die Verwendung von Perspektive zur Aufmerksamkeitslenkung bis zum Einsatz von Simultankontrasten bei impressionistischen Meisterwerken, um die Farbwirkung zu potenzieren: Künstlerinnen und Künstler verwendeten stets wahrnehmungspsychologisch relevante Verfahren, um die Wahrnehmung zu lenken und Wirkung zu steigern. Das Wissen um Lenkungs- und Verstärkungsmechanismen war nur fragmentarisch und ist bis heute nicht systematisch erfasst. Ohne das dezidierte und ganzheitliche Einbeziehen des wissenschaftlichen Gebiets der Wahrnehmungspsychologie bleiben sowohl die Kunstwerke Schaffenden als auch die geschaffenen Kunstwerke seelen- und bedeutungslos. Menschen schaffen Kunst, weil sie Mensch sein wollen – ohne Erkenntnisse über den Menschen und die menschliche Wahrnehmung verstehen wir die Kunst nicht.

» DIE PSYCHOLOGISCHE WENDE

Bedeutende Teile der Kunstgeschichte der letzten 100 Jahre wurden von wahrnehmungspsychologischen Theorien inspiriert. Durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch bestand eine fruchtbare Allianz zwischen Kunstgeschichte und Wahrnehmungspsychologie, ob Konrad Fiedler,[1] Heinrich Wölfflin,[2] Hans Gombrich[3] oder Rudolf Arnheim,[4] um nur einige wenige prominente Vertreter zu nennen. So wurde beispielsweise durch Wölfflins konsequentes Einführen der Technik des „vergleichenden Sehens", einer Technik aus der Wahrnehmungspsychologie, ein Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte eingeläutet.[5] Faszinierend einfach wie genial war seine Idee, die seinerzeit moderne Technologie von Diaprojektoren zu nutzen, um fotografische Reproduktionen von Meisterwerken parallel mit Hilfe einer Doppelprojektion betrachten zu können. Wenn diese Technik heute als selbstverständlich gilt, so wird meist vollkommen unterschätzt, wie vor Wölfflin gearbeitet worden war: Für Jahrhunderte galt es für die Kunstinteressierten als gesetzt, sowohl wenn man aktiv künstlerisch tätig als auch künstlerisch betrachtend und bewertend orientiert war, dass man weltweit die originalen Meisterwerke aufzusuchen hatte. Dies mit dem Ziel, hernach mittels Vorstellungskraft die erfassten Kunstwerke wieder ins Bewusstsein zu rufen, wenn man einen Vergleich zwischen einzelnen Werken anstrebte. Notizen, sowohl textueller als auch bildlicher Natur, unterstützten dabei den Erinnerungsprozess – als valide oder gar exakt kann diese Technik allerdings nicht gelten, da menschliche Gedächtnisabrufprozesse äußerst verzerrend funktionieren, wie die Empirische Psychologie eindrucksvoll demonstrieren kann. So werden Bilder schematisch wahrgenommen und wiedergegeben[6] und Porträts von Menschen, die einem persönlich nicht bekannt sind, werden lediglich oberflächlich auf Einzeleigenschaftenebene in sogenannter „ikonischer" Weise verarbeitet.[7] Was zusätzlich weithin unterschätzt wird, ist, dass Wölfflins Ansatz nicht einfach ein innovativer Einsatz von moderner Technik war, vielmehr bedeutete er eine Abkehr vom Konzept des universal Wissenden, der den Korpus der Weltkunstwerke in seinem Kopf präsent hält – ein Konzept, welches die Möglichkeiten eines Menschen eben vor allem hinsichtlich Wahrnehmung und Gedächtnisleistungen vollkommen falsch einschätzt und damit zutiefst naiv ist.

Entsprechend vielfältig waren die Auswirkungen von Wölfflins Überlegungen. Durch die konsequente Nutzung von Abbildungen und modernen Techniken der Bildanalyse konnten sich der Kunstgeschichte verwandte Fachgebiete selbstbewusst entwickeln, beispielsweise die Bildwissenschaften durch Aby Warburg.[8] Die eingesetzten Techniken gehörten bald zur Standardausstattung in jedem kunstgeschichtlichen Seminar. Wölfflin nutzte nicht nur ein wesentlich realistischeres kognitives Modell menschlichen Verarbeitens, sondern führte indirekt zu einer Demokratisierung der kunstgeschichtlichen Arbeitsweise: Ab diesem Moment konnte man nicht nur ferne Kunstwerke betrachten, sondern überdies substantielle komparative Betrachtungen anstellen. Hinter diesen Innovationen standen medienoptimistische und innovative Persönlichkeiten wie Herman [sic!] Grimm, Wölfflins Vorgänger auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Berlin, der als der erste Kunsthistoriker gelten kann, der die Lichtbildprojektion für das Fach zugänglich gemacht hat[9], sowie Bruno [Ludwig Julius Boguslaus] Meyer, der als Professor für Kunstgeschichte in Karlsruhe jene Technik endgültig zur Blüte brachte.[10] Das heute kaum mehr bekannte Skioptikon, eine optimierte Art der Laterna Magica, und damit der Vorgänger des Diaprojektors, wurde konsequent zur Verbesserung der kunstwissenschaftlichen Didaktik eingesetzt[11] und konnte zu einer objektiveren Beurteilung von Kunstwerken beitragen,[12] wenigstens solange rigoros eine sehr hohe Qualität bei den Fotografien erreicht wurde, so wie es von Bruno Meyer gefordert und durchgesetzt wurde.[13] Das Publikum konnte fortan direkte Vergleiche durchführen und für die Werke begeistert werden. Die damals oft eingesetzte Technik der Überblendung, die noch einen erheblichen apparativen Aufwand mit sich brachte, um Paralaxen wirkungsvoll zu minimieren, ist heute einfach zu realisieren, wird aber kaum mehr angewendet. Vielmehr begnügt man sich mit einer Doppelprojektion oder der mittlerweile computergestützten Darstellung im Sinne von zwei parallel gezeigten Werken, die ein ständiges Springen von einem Bild zum anderen nötig machen.

1 Konrad Fiedler, Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, München 1913.
2 Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899; Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst, 2. Aufl. München 1917.
3 Z. B. Ernst H. Gombrich, The Story of Art, 4. überarb. Aufl. New York 1951; Ernst H. Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, London 2002.
4 Z. B. Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, Berkeley 1954; Rudolf Arnheim, The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts. The New Version, Berkeley 1988.
5 Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hrsg.), Vergleichendes Sehen (eikones), Paderborn 2019.
6 Frederic Charles Bartlett, Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology, Cambridge 1932; Claus-Christian Carbon und Sabine Albrecht, Bartlett's Schema Theory. The unreplicated „portrait d'homme" series from 1932, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology 65.11 (2012), S. 2258–2270.
7 Claus-Christian Carbon, Famous Faces as Icons. The Illusion of Being an Expert in the Recognition of Famous Faces, in: Perception 37.5 (2008), S. 801–806.
8 Thomas Hensel, Aby Warburg und die „Verschmelzende Vergleichsform", in: Bader/Gaier/Wolf 1999, wie Anm. 5, S. 469–490.
9 Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen, Theorie der Fotografie, Bd. 1, München 2006; Wilhelm Schlink, Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer, in: Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des „Brüder Grimm-Preises" der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999, hrsg. v. Jutta Osinski und Felix Saure, Kassel 2001, S. 73–93.
10 Hensel 2019, wie Anm. 8.
11 Bruno Meyer, Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichtes, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 47 (1879/1880), S. 196–209.
12 Dorothea Peters, Original – Kopie – Fälschung? Kunstkennerschaft und der Diskurs über die Echtheit von Rembrandtwerken um 1900, in: Bader/Gaier/Wolf 1999, wie Anm. 5, S. 315–334.
13 Maria Männig, Bruno Meyer and the Invention of Art Historical Slide Projection, in: Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives (Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge Studies 12), hrsg. v. Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider und Petra Wodtke, Berlin 2019, S. 275–291.

In den meisten Fällen, in denen schlichtweg eine Parallelität von Themen und Figurengruppen verglichen werden soll, mag diese Technik angebracht sein. Spannend werden Kombinationsprojektionen aber tatsächlich dann, wenn es um den Vergleich einzelner Versionen von Kunstwerken geht, denn hier spielt eine wesentliche Begrenzung des menschlichen visuellen Wahrnehmungsapparats eine wichtige Rolle: Sobald wir eine schnelle Augenbewegung vollziehen, eine sog. „Sakkade", wird der visuelle Input vom Auge inhibiert, wir sind somit funktional blind.[14] Dieser als sakkadische Suppressionsmechanismus bezeichnete Effekt dauert typischerweise mind. 30 ms, kann aber auch bis zu 120 ms anhalten[15] und tritt scheinbar auch bei anderen Tierarten auf.[16]
Zur Einordnung der Relevanz: Wir machen unwillkürlich viele Sakkaden pro Sekunde, egal ob wir zwischen Bildern hin und her springen oder schlichtweg ein singuläres Bild inspizieren. Damit einher geht ein weiterer Effekt, der aufzeigt, dass wir kein bildbasiertes, sondern nur ein schemagetriebenes Wahrnehmungsgedächtnis für visuelle Eindrücke besitzen: Sobald die sakkadische Suppression beendet ist, kann nicht mehr auf das zuvor entwickelte Perzept en détail zugegriffen werden, was sich im Phänomen der Veränderungsblindheit (change blindness) manifestiert:[17] Selbst starke Veränderungen am vorliegenden Bild können nicht detektiert werden, sobald eine kurze Suppression des visuellen Inputs, also eine Durchbrechung des kontinuierlichen Seheindrucks, gegeben war.[18] Unsere Vorstellung und das immanent entwickelte Bild vor unserem „geistigen Auge" sind also eine bloße Konstruktion, die sich zwar am visuellen Input orientiert, diesen bei weitem aber nicht exakt abzubilden vermag. Die massive Reduktion von Bildinformation ist offensichtlich nötig, um den typischen Anforderungen eines Menschen in einer evolutionär geformten Welt optimal zu begegnen.[19] Ob wir wollen oder nicht, wir können diesen Modus nicht abschalten, wir sind auf diese starken Begrenzungen zurückgeworfen und werden uns ihrer zugleich nicht gewahr – dennoch werden wir von den resultierenden Wahrnehmungsrealitäten maßgeblich bestimmt. Durch das Studium der Wahrnehmungspsychologie können wir diese konstruktiven kognitiven Elemente jedoch explizit einordnen und Maßnahmen, apparativer wie auch wahrnehmungstechnischer Natur, konsequent einsetzen, um qualifizierter mit den gewonnenen Wahrnehmungsergebnissen umzugehen.

» EIN KUNSTWERK OHNE GESTALT KANN NICHT WIRKEN

Heutige Digitalisierungsmöglichkeiten von Kunstwerken erschließen freilich neben der genauen photogrammetrischen Abbildung auch die dreidimensionale Erfassung nebst Abtasten und Speichern von Oberflächenmerkmalen und Materialbestimmungen. Das hilft, Details besser in Augenschein zu nehmen, mit technischen Möglichkeiten zu vergleichen und Unterschiede herauszuarbeiten, jedoch kann man sich dadurch wiederum in Details verlieren, und der Blick für das Ganze, für die „Gestalt"[20] kann nicht mehr entstehen. Genau hier kann die Gestaltpsychologie, ein wichtiger Teil der Wahrnehmungspsychologie, produktiv ansetzen. Nicht nur ist eine Gestalt mehr als die Summe der sie konstituierenden Teile – aus den Teilen entsteht durch Wahrnehmungsemergenz die Gestalt als eine neue Qualität.[21] Wichtig dabei ist, und dies wird oft nicht vollständig klar: Die Teile selbst wirken wiederum, durch die Gestalt, in welche sie eingebettet sind, anders als sie dies freigestellt täten:[22] Dieser Effekt betrifft Einschätzungen bzgl. Farbe, Form und Wesen und kann zu drastischen Wahrnehmungsverzerrungen führen.[23] Echte Wirkung eines Kunstwerks kommt erst dann zustande, wenn sich eine Gestalt entwickelt, wenn sich also eine Figur vom Grund prägnant abhebt.[24]
Man könnte daraus nun den falschen Schluss ziehen, man dürfte sich die Details nicht ansehen, da sie gegen die Möglichkeit einer Gestaltwahrnehmung arbeiten. Man kann jedoch beides zusammen durch ein bewusstes dynamisches Anpassen des Fokus erreichen: Zuerst sollte tatsächlich eine Gesamtschau erfolgen, ohne spezifische Detailansichten. Es geht um die ganzheitliche Wahrnehmung – um das Wirken der Gestalt. Dieser Modus funktioniert automatisch und nicht-bewusst. Hierbei kann psychologisch eine inszenatorische Präsentation helfen, diese Gestalt erscheinen zu lassen – wir sprechen von Immersion.[25]

14 Sandra Utz und Claus-Christian Carbon, The More-or-Less Morphing Face Illusion Revisited. Perceiving Natural Transient Changes in Faces Despite Fast Saccades, in: i-Perception 11.4 (2020), S. 1–10.
15 Markus Joos, Matthias Rötting und Boris M. Velichkovsky, Spezielle Verfahren I. Bewegungen des menschlichen Auges; Fakten, Methoden und innovative Anwendungen, in: Psycholinguistik. Psycholinguistics. Ein internationales Handbuch (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 24), hrsg. v. Gert Rickheit, Theo Herrmann und Werner Deutsch, Berlin 2008, S. 142–168.
16 Alexander Pastukhov und Claus-Christian Carbon, Clever Cats. Do They Utilize Change Blindness as a Covered Approaching Strategy?, in: i-Perception 12.1 (2021), S. 1–4.
17 Daniel J. Simons und Daniel T. Levin, Change Blindness. Trends in Cognitive Sciences 1.7 (1997), S. 261–267.
18 Claus-Christian Carbon, Wahrnehmungspsychologie [Perceptual psychology], in: Psychologie. Eine Einführung in ihre Grundlagen- und Anwendungsfelder [Psychology. An Introduction to its Fundamental as well as Applied Fields], hrsg. v. Astrid Schütz, Matthias Brand, Herbert Selg und Stefan Lautenbacher, Stuttgart 2015, S. 73–85.
19 Claus-Christian Carbon, Understanding Human Perception by Human-made Illusions, in: Frontiers in Human Neuroscience 8.566 (2014), S. 1–6.
20 Gestalt in weiteren Kontexten, siehe Daniela Bohde, Gestalt, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 150–153; Gestalt in seiner Ursprungsbedeutung, siehe Christian von Ehrenfels, Über Gestaltqualitäten [On the Qualities of Form], in: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14 (1890), S. 249–292.
21 Kurt Koffka, Principles of Gestalt Psychology, New York 1935.
22 Mary Henle, The Selected Papers of Wolfgang Köhler, Oxford 1971.
23 Helmut Leder und Claus-Christian Carbon, When Context Hinders! Learn-test Compatibility in Face Recognition, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A. Human Experimental Psychology 58.2 (2005), S. 235–250.
24 Wolfgang Köhler, Gestalt Psychology, New York 1929.
25 Julia Diemer, Georg W. Alpers, Henrik M. Peperkorn, Youssef Shiban und Andreas Mühlberger, The Impact of Perception and Presence on Emotional Reactions. A Review of Research in Virtual Reality, in: Frontiers in Psychology 6.26 (2015), S. 1–9.

Durch eine solche inszenatorische Präsentation wird es ermöglicht, das Kunstwerk multisensorisch zu erfassen: Visuelle Wahrnehmung (das inszenierte Bildzeigen) und semantische Informationen (via performativen Sprachakt) können im Hörsaal nun synchron erfolgen. Zum anderen kann durch die Verdunkelung des Raums die visuelle Präsenz des nun durch Projektion stark vergrößerten und hell leuchtenden Kunstobjekts deutlich erhöht werden. Diese Wirkung kann durch performative Aspekte des Vortragenden zusätzlich gesteigert werden.[26] So ist beispielsweise von Wölfflins Vorlesungen bekannt, dass durch dessen äußerst engagierte und mitreißende Vorträge, die er spannenderweise aus der Mitte der Studierenden unter Nutzung von deren Sehachse frei darbrachte, bei den Zuhörenden das Gefühl erzeugt wurde, die von Wölfflin beschriebenen Seherfahrungen selbst gemacht zu haben[27] In einem weiteren Schritt, ähnlich einer Schuss-Gegenschuss-Technik, welche in der Filmkunst ebenfalls erfolgreich zur Illustration dialektischer Prozesse verwendet wird, wechselte Wölfflin die Position und erklärte tiefergehende Details, die in der ersten Inaugenscheinnahme u. U. verborgen geblieben waren.[28] Durch diesen psychologischen Kunstgriff gelang es ihm vermutlich, einen Wechsel von Gestaltsicht zu Detailsicht systematisch herbeizurufen, um das Kunstwerk sowohl hinsichtlich subjektiver Gesamtwirkung als auch hinsichtlich objektiver Materialeigenschaften schauen zu lassen. Solch ein performatives Vortragen unter Einsatz modernster Medienmöglichkeiten kann ein tiefes Verständnis und eine hohe Erinnerungsleistung bezüglich der betrachteten Kunstwerke schaffen. Gleichzeitig birgt es jedoch die Gefahr, die subjektive Wirkung, die der Vortragende durch Rezeption des Kunstwerks spürt, auf die Studierenden zu übertragen, ohne dass diese einen eigenen Wirkungseindruck authentisch erleben. Dies konnte mit anderen Inhalten in der Forschung zum autobiografischen Gedächtnis wiederholt gezeigt werden.[29]

Trotz dieser möglichen Gefahren ist eine entsprechende Inszenierung eines Kunstwerks eine gute Möglichkeit, um eine Gestalt sich entwickeln zu lassen. So kann nicht nur die Wirkung eines Kunstwerks selbst erfahren werden, sondern man kann sich qua Wirkung in die Absicht und den schöpferischen Akt der dahinterstehenden Künstlerin besser einfühlen, um dadurch ein erweitertes Verständnis für das Kunstwerk zu erhalten. Die bewusste Beschränkung auf rein deskriptive Ausführungen würde zwar zweifelsohne zu einer objektiveren Detailbeschreibung führen können, doch die Details für sich alleine ergeben keine sinnhaften Einheiten.[30] Wir benötigen zu allererst die Imagination, denn ohne sie scheint gar keine Urteilskraft bezüglich des künstlerischen Wertes möglich zu sein.[31] Man könnte sagen, dass man durch die Detailansicht durchaus die kunsthandwerklichen Qualitäten einschätzen kann, was das Werk aber zum Kunstwerk macht, bleibt der Gesamtschau vorbehalten und so dem imaginierten *Tertium Comparationis*.[32]

» EIN KUNSTWERK OHNE KONTEXT BESITZT KEINE BEDEUTUNG

Selbst wenn es uns gelingt, das Abbild eines Kunstwerks durch den performativen und psychologisch geschickt gelenkten Akt des Inszenierens im Hörsaal lebendig, anschaulich und erfahrbar in Gestalt und Wirkung zu machen, so bleibt es doch meist ein Abbild ohne Kontext. Das birgt zweierlei Probleme: Zum einen kann die Wirkung nicht vollständig erfasst werden, wenn typische Sehbedingungen des Originalsettings nicht eingehalten werden, wie zum Beispiel die Originalgröße,[33] der typische Abstand,[34] den Betrachtende einnähmen, oder die originalen Beleuchtungsverhältnisse.[35] Zudem kann sich das Wesen des Originalen nicht entfalten, denn man kann sich als Betrachterin oder Betrachter immer gewahr werden, dass das in Augenschein Genommene nicht einzigartig ist.[36] Man spricht in der Psychologie in diesem Zusammenhang auch von „ökologisch validen Wahrnehmungsbedingungen", welche erst das wahre Kunsterleben ermöglichen.[37] Zum anderen wirkt der Kontext des Kunstwerks selbst als Referenz für und auf das Kunstwerk, d. h. wir erwarten in spezifischen Kontexten andere Wirkungen und gehen mit ihnen auch unterschiedlich um.[38] Vor allem aber erhält das Werk durch den Kontext erst eine Semantik. Man kann sagen, dass das Kunstwerk ohne kontextuelle Einbettung keine oder zumindest eine andere Bedeutung besitzt, denn es ist aus dem Bedeutungszusammenhang gerissen und steht für sich alleine, wie eine gotische Kathedrale in einer Hochhauskulisse, ohne Domvorplatz, Geläut und Gläubige. Wie entkommt man nun dem Problem, dass man ökologisch valide Sehbedingungen und Kontextinformationen kaum einfach herstellen kann? Zu allererst ist es wichtig, auf solche Aspekte überhaupt einzugehen und sie zu thematisieren. Weiterhin ist es aber wichtig, sich diesen wichtigen bedeutungserzeugenden Dimensionen zu stellen. Die semantische Einbettung eines Kunstwerks ist dabei Pflicht, die möglichst genaue Rekonstruktion der psychologischen Wahrnehmungs- und Kontextbedingungen aber nicht nur Kür, sondern ein entscheidendes Moment, um das Kunstwerk erleben und verstehen zu können.

26 Marina Unger, Tagungsbericht. Faktizität und Gebrauch früher Fotografie, 2017.
27 Robert S. Nelson, The Slide Lecture, or the Work of Art „History" in the Age of Mechanical Reproduction, in: Critical Inquiry 26.3 (2000), S. 414–434.
28 Nelson 2000, wie Anm. 27.
29 Elizabeth F. Loftus und Jacqueline E. Pickrell, The Formation of False Memories, in: Psychiatric Annals 25.12 (1995), S. 720–725.
30 Wolfgang Köhler, Die Eigenschaften von Wahrnehmungsgestalten, in: Psychologische Probleme, hrsg. v. Wolfgang Köhler, Berlin 1933, S. 118–140.
31 Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, Bild und Einbildungskraft, Paderborn 2006.
32 Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Vergleich als Methode, in: Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, hrsg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin 2008, S. 24–29.
33 Claus-Christian Carbon, Ecological Art Experience. How We Can Gain Experimental Control While Preserving Ecologically Valid Settings and Contexts, in: Frontiers in Psychology 11.800 (2020), S. 1–14.
34 Claus-Christian Carbon, Art Perception in the Museum. How We Spend Time and Space in Art Exhibitions, in: i-Perception 8.1 (2017), S. 1–15.
35 Claus-Christian Carbon und Pia Deininger, Golden Perception. Simulating Perceptual Habits of the Past, in: i-Perception 4.6 (2013), S. 468–476.
36 Stefanie H. Wolz und Claus-Christian Carbon Carbon, What's Wrong with an Art Fake? Cognitive and Emotional Variables Influenced by Authenticity Status of Artworks, in: Leonardo 47.5 (2014), S. 467–473.
37 Carbon 2020, wie Anm. 33.
38 Claudia Muth, Marius Raab und Claus-Cristian Carbon, Expecting the Unexpected. How Gallery Visitors Experience Semantic Instability in Art, in: Art & Perception 5.2 (2017), S. 1–22.

Ein persönliches Kennenlernen des Kunstwerks in situ ist dabei vermutlich zwar die umwelttechnisch problematischste Methode, aber sie ist auch die ökologisch valideste. Moderne Visualisierungstechniken wie das Herstellen von ganzen musealen Kontexten via Virtueller Realität (VR) in höchstauflösender Grafik können nicht nur dazu beitragen, das Kunsterlebnis zu emulieren,[39] sondern in speziellen Fällen dieses sogar steigern. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn Texturelemente erfahrbarer gemacht werden können als im Original oder wenn ungewöhnliche Perspektiven eingenommen werden können.[40] Da die Möglichkeiten von VR immer noch extrem beschränkt sind, kann dies nur eine Möglichkeit in Verbindung mit anderen Techniken sein, die den Bedeutungsaspekt konsequent adressieren. Das genaue Nachstellen von Perspektiven[41] oder das Simulieren von authentischen Licht- oder Raumbedingungen[42] kann weiter helfen, die Wirkung und die Bedeutung von Kunstwerken näher zu bringen als dies je mit standardisierten und kontextfreien Darstellungsweisen gelingen mag.

» EIN KUNSTWERK OHNE RESONANZ EXISTIERT NICHT

Bei all diesem Einsatz von medientechnischen Innovationen zur Unterstützung von psychologischen Prozessen ist stets zu beachten, diesen Einsatz so auf das Zielpublikum anzupassen, dass es zu einer Resonanz mit dem Kunstwerk kommen kann. Unterbleibt der viszerale Kontakt zum Werk kann es nicht beginnen zu existieren und so bleibt es tatsächlich nur ein physisches Artefakt ohne Wirkung, Bedeutung und persönliche Relevanz. Erst durch persönlich relevante Assoziationen kann das Kunstwerk tiefer erschlossen werden. Solche Assoziationen sind kaum bewusst steuerbar, bilden aber eine maßgebliche Grundlage zur Bewertung der Qualität eines Kunstwerks wie bereits Fechner mit seinem Ästhetischen Assoziationsprinzip treffend beschrieb.[43] Bereits Kant verweist auf jene Assoziationen, die er weiter in unterschiedliche Formen unterteilte: Neben der reproduktiven Einbildungskraft (*imaginatio associans*), die Vorstellungen nach Assoziationsgesetzen verbindet, existiert auch eine produktive Einbildungskraft (*imaginatio plastica*), die nach Regeln des Verstandes funktioniert und zu den subjektiven Erkenntnisquellen gezählt wird.[44] Man könnte den Annäherungsprozess zu einem Kunstwerk als Akt der Einfühlung[45] oder Empathie[46] bezeichnen – hirnphysiologisch wird sie gemeinhin mit der Aktivität von Spiegelneuronen in Verbindung gebracht,[47] die auch für das ästhetische Erleben maßgeblich sind.[48] Die Resonanz, die sich zwischen dem Wirken eines Kunstwerks und dem eigenen Fühlen einstellt, welches man auch von erfolgreichen zwischenmenschlichen Dyaden, beispielsweise in der psychotherapeutischen Praxis, kennt,[49] schafft eine affektive und tiefgründig verstehende Qualität, bis hin zu weiterführenden Möglichkeiten der Interpretation mentaler und affektiver Zustände, welche die Künstlerin oder den Künstler beim Schaffen des Kunstwerks innewohnten.[50]

39 Maja Madjarev, Teodora Pavlovic, Claus-Christian Carbon und Dragan Janković , Aesthetic Experience of Artworks in VR gallery. The Role of Affective Dimensions, in: Art & Perception 7 (2019), S. 330.
40 Dragan Janković, Vitomir Jevremović und Claus-Christian Carbon, Visual Art in the Digital Age. About the Art Experience in VR vs. Ordinary Displayed Museum Contexts, in: Art & Perception 7 (2019), S. 291.
41 Robert L. Solso, Cognition and the Visual Arts, Boston 1994.
42 Carbon/Deininger 2013, wie Anm. 35; Bissera V. Pentcheva, Glittering Eyes. Animation in the Byzantine Eikōn and the Western Imago, in: Codex Aquilarensis 32 (2016), S. 209–236.
43 Stefan A. Ortlieb, Werner A. Kügel und Claus-Christian Carbon, Fechner (1866). The Aesthetic Association Principle – A Commented Translation, in: i-Perception 11.3 (2020), S. 1–20.
44 Rudolf Eisler, Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlass, Hildesheim 1930.
45 Theodor Lipps, Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen, in: Revue Philosophique de la France et de l'Etranger 56 (1903), S. 660–661.
46 David A. Freedberg und Vittorio Gallese, Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience, in: Trends in Cognitive Sciences 11.5 (2007), S. 197–203.
47 Matthew D. Lieberman, Social Cognitive Neuroscience. A Review of Core Processes, in: Annual Review of Psychology 58 (2007), S. 259–289.
48 Vittorio Gallese und David A. Freedberg, Mirror and Canonical Neurons are Crucial Elements in Esthetic Response, in: Trends in Cognitive Sciences 11.10 (2007), S. 411–411.
49 Wolfgang Tschacher und Fabian T. Ramseyer, Synchronie in dyadischer Interaktion. Verkörperte Kommunikation in Psychotherapie, Beratung, Paargesprächen, in: Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst, hrsg. v. Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schumann, Bielefeld 2017, S. 319–334.
50 Irene Daum, Psychologie und Kunst, in: w/k - Zwischen Wissenschaft & Kunst (2016), S. 1–13.

» EPILOG

Abschließend muss betont werden, dass gerade der klassische kunsthistorische Zugang zu Kunstwerken à la Panofsky im Sinne eines fixen Interpretationsschemas, welches einzelne Bedeutungsschichten des zu interpretierenden Kunstwerkes aufdecken soll,[51] als limitierend und unvollständig erscheint. Bestimmt gehört vor allem Panofskys dreiteilige Analysemethode, beruhend auf einer vorikonographischen Beschreibung, einer ikonographischen Analyse und einer ikonologischen Interpretation, zum beeindruckenden klassischen Methodenkanon der Kunstgeschichte, der freilich heutzutage im Sinne eines Methoden-Mix erweitert und kontextualisiert wird. Trotz methodischer Weiterentwicklung kann die Annäherung an das Kunstwerk kaum umfassend im psychologischen Sinne erfolgen. Zweifelsohne erlauben klare methodische Anweisungen das systematische Erfassen, man möchte fast sagen aseptische Abtasten eines Kunstwerks, jedoch wird dabei der Rezeptions- und Wirkungsaspekt nicht nur ignoriert, sondern auch verunmöglicht. Wie im vorliegenden Text ausgeführt, ist es wesentlich, zu allererst alle Rahmenbedingungen zu erfüllen, um den Wahrnehmungseffekt eines Kunstwerks unvoreingenommen, assoziativ und nicht intellektuell überlagert auf sich wirken zu lassen, ansonsten wird nur ein Werk aber kein Kunstwerk beschreibbar. Um diese Wirkung zu erzielen, kann der generelle Ansatz der Rezeptionsästhetik[52] helfen, da diese Herangehensweise explizit die gedanklichen und emotionalen Prozesse der Wahrnehmung künstlerischer Werke zulässt. Allerdings ist der Ansatz bisher vor allem auf Literatur angewendet worden und berücksichtigt nicht die vielfältigen Erkenntnisfortschritte in der Wahrnehmungspsychologie neuerer Zeit.

EINE LEBENDIGE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN DEN DISZIPLINEN DER KUNSTGESCHICHTE UND DER WAHRNEHMUNGS-PSYCHOLOGIE

Ich schlage daher folgende Verfahrensweise vor, die ich als „Kaskadierenden Erkenntniswelten-Ansatz“ (KEwA) benennen will: Die Erkenntnisgewinnung läuft als Kaskade unterschiedlicher Erkenntniswelten, die sich aber ganz im Sinne einer Kaskade gegenseitig bedingen. Zuerst widmet man sich in der *Wirkungswelt* (Erkenntniswelt 1) dem Kunstwerk: Man taucht ein, man erlebt Immersion, man fühlt sich ein, fühlt und spürt. Diese synthetische Wahrnehmungs- und Wirkungsebene operiert auf Basis von Gestaltwahrnehmung, es geht um ganzheitliches Erleben, d. h. man sollte tunlichst noch nicht interpretieren, da man sonst den Erlebnisakt nachhaltig destruiert. Anschließend begibt man sich in die *Analysewelt* (Erkenntniswelt 2), in der mittels analytischer Methode zergliedert und zerteilt wird und so mittels ikonographischer Ansätze sezierend operiert werden kann. Im Sinne einer Kaskade soll hier vor allem das Produkt von Erkenntniswelt 1, i.e. Objekt *und* Wirkung, als Input für Erkenntniswelt 2 dienen und dort weiterverarbeitet werden. Während in Erkenntniswelt 1 der *viszerale* Erkenntniszugang nebst Resonanzphänomenen ermöglicht wird, kann durch die Nutzung eines systematischen Methodenkoffers in Erkenntniswelt 2 ein *cephelader* Erkenntniszugang geschaffen werden. Daran anschließend eröffnet sich die essentielle Erkenntniswelt 3, welche ich als *Dialektikwelt* bezeichnen will: Hierin befinden sich, wiederum im Bild der Kaskade verbleibend, die Ausflüsse der beiden vorangegangenen Erkenntniswelten. Die Essenzen beider Erkenntnisgewinnungsstrategien können nun miteinander interagieren und es wird ein dialektischer Prozess in Gang gesetzt, der als Ziel hat, ein vorläufiges Urteil zu fällen. Als vorläufig muss das Urteil schon deswegen gelten, da sich sowohl die Wirkung durch Zeitgeist, neue Assoziationen und adaptierte Sehgewohnheiten verändern kann als auch die ikonologische Bewertung durch innovative und ergänzende Methoden, Erkenntnisfortschritte und neue Einschätzungen einer kontinuierlichen Revisionsnotwendigkeit unterworfen ist.

Um dieses kaskadierte Verfahren sinnvoll mit Methoden und Inhalten anzureichern, ist eine lebendige Zusammenarbeit zwischen den Disziplinen der Kunstgeschichte und der Wahrnehmungspsychologie dringend nötig. Für diesen Dialog und die gemeinsame Arbeit sind fachübergreifende Lehrveranstaltungen, interdisziplinäre Forschungsteams und gemeinsame Publikationen notwendig. Dabei kann man auf bereits etablierte Institutionen setzen, die unterschiedliche Erkenntniswelten zusammenbringen, beispielsweise einschlägige interdisziplinäre Kongresse wie die *Visual Science of Art Conference* (VSAC) oder Publikationsorgane wie *Leonardo* und *Art & Perception*. Folgt man diesem spannenden Weg, werden sich für beide Fachdisziplinen großartige neue Möglichkeiten ergeben, Kunst zu genießen, auf sich wirken zu lassen und besser zu verstehen.

51 Erwin Panofsky, Meaning in the Visual arts. Papers in and on Art History, Garden City/New York 1955.
52 Wolfgang Kemp, Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Konstanz 2015.

BILDNACHWEIS

Beitrag Jacqueline E. Jung: Abb. 1, 2, 4, 6–10, 12: eigene Fotos; Abb. 3 Pierre Selim, Wikimedia Commons; Abb. 5: Daniel Villafruela, Wikimedia Commons; Abb. 11: Foto Christopher Lakey.

Beitrag Harald Wolter-von dem Knesebeck: Abb. 1–5 Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Beitrag Gerhard Weilandt: Abb. 1 Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France; Abb. 2: Wikipedia, Lizenz CC BY-SA 3.0; Abb. 3: Green, Reconstruction 1979, S. 267; Abb. 4: Riemann 1967, nach S. 240; Abb. 5: Wikimedia Commons; Abb. 6: Schmelzer 2004, S. 129; Abb. 7: Brandl, Ludwig und Ritter 2018, S. 745; Abb. 8: Brandl, Ludwig und Ritter 2018, S. 733.

Beitrag Markus Hörsch: Abb. 1 und 7: eigenes Foto; Abb. 2: open source/Martin Evans; Abb. 3: Ausschnitt aus der Vogelschauansicht der Abtei von Lucas Vorstermann (II.) in der Chorographia sacra Brabantiae, 1641; Abb. 4: open source/D. Krieger; Abb. 5: open source/Throwawayhack; Abb. 6: open source/Diego Delso.

Beitrag Ute Engel: Abb. 1: Foto Ute Engel 2015; Abb. 2–8: Foto Ute Engel 2021; Abb. 9 und 10: Ute Engel 2022.

Beitrag Marc Carel Schurr: Abb. 1–11: eigene Fotos.

Beitrag Magdalena Tebel: Abb. 1 und 2: eigene Fotos; Abb. 3: Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern 1, Franken, 2. durchgesehene und ergänzte Auflage, München/Berlin 1999, S. 740; Abb. 4 und 8: Orthophoto mit Einzeichnungen und CAD-Zeichnung von Katharina Arnold; Abb. 5, 6, 7: Architekturbüro Conn und Giersch; Abb. 9 und 10: eigene CAD-Zeichnungen, basierend auf Messdaten, die 2016 im Rahmen des BMBF-Projekts „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“ der Universität Bamberg aufgenommen wurden.

Beitrag Franz Zehetner: Abb. 1, 2, 4, 6, 7: Archiv der Dombauhütte St. Stephan, Wien; Abb. 3: Kupferstich nach einer historischen Zeichnung publiziert 1883; Abb. 5: Publiziert bei Josef Mantuani 1902, Abb. 2 und 3 (o.S.); Abb. 8: Publiziert bei Franz Tschischka 1832, Tafel 10.

Beitrag Katharina Arnold: Abb. 1 und 4: eigene Fotos; Abb. 2, 3: Ruth Tenschert/Leander Pallas 2022; Abb. 5–8: Universität Bamberg 2017; Abb. 9: Ruth Tenschert/Leander Pallas 2018; Abb. 10: Rosengartenmuseum Konstanz, Das Leben des heiligen Augustinus, Schreiber: Johannes Ertzer, Prior des Augustinerklosters, Inv. Nr.: Hs 3.

Beitrag Rainer Schreg: Abb. 1: Graphik R. Schreg nach Oswald u.a. 1966, wie Anm. 23, Zeller 1992, wie Anm. 23, und Arens; Abb. 2: Graphik R. Schreg nach Joseph Mertens, Tombes mérovingiennes et églises chrétiennes. Arlon, Grobbendonne, Landen, Waha (Archaeologia Belgica 187), Bruxelles 1976; Abb. 3: Foto B. Schroeder 2022; Abb. 4: nach Fehring 1972, wie Anm. 30; Abb. 5: nach Fehring 1972, wie Anm. 30.

Beitrag Katharina Christa Schüppel: Abb. 1–2, 5–9: eigene Fotos; Abb. 3: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k63940791; Abb. 4: Foto © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

Beitrag Gerhard Vinken: Abb. 1: Foto Gerhard Vinken 2019; Abb. 2: Kupferstich nach einer Zeichnung von Johann Daniel Donats, 1779 (Winckelmann-Museum Stendal; Scan: https://nat.museum-digital.de/object/634279?navlang=de); Abb. 3: Foto Urban 2005 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monreale_Cloitre1.jpg); Abb. 4–5: Leanti 1761, Bd. 1, Tafel 2, 12; https://catalog.hathitrust.org/Record/101716453; Abb. 6: Houël 1782–1787, Bd. 1, Tafel 36 (Hathi Trust Digital Library, https://babel.hathitrust.org/cgi/ls?a=srchls&q1=Jean-Pierre+Houël&field1=author&anyall1=all&q2=Voyage+Pittoresque+des+Isles+de+Sicile&field2=title&anyall2=phrase&op2=AND&yop=after).

Beitrag Ruth Tenschert: Abb. 1, 3, 8: Tenschert 2018; Abb. 2, 4, 5: Pristl/Tenschert 2018; Abb. 6–7: Tenschert 2021.

Beitrag Frank Matthias Kammel: Abb. 1, 2, 4: München, Bayerisches Nationalmuseum (Bastian Krack); Abb. 3: München, Bayerische Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen; Abb. 5–6: Grasbrunn/München, Hermann Historica GmbH; Abb. 7: Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Museen/KPl/00897 (Alexander Burzik).

Beitrag Wolfgang Brückle: Abb. 1 und 3: Artur Weese, Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts, Straßburg 1897, vordere Umschlagseite und Bildtafel 22; Abb. 2: Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 11 (1890), S. 195; Abb. 4: Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts, Straßburg 1914; Bildermappe Tafel 7; Abb. 5: Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, vordere Umschlagseite.

Beitrag Arnaud Timbert: Abb. 1–5: eigene Fotos.

Beitrag Nathalie-Josephine von Möllendorff: Abb. 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Henri_Le_Secq_near_a_Gargoyle.jpg (06.05.2022), DieBuche; Abb. 2: Viollet-le-Duc 1878, Einband / Bibliothèque nationale de France; Abb. 3: Viollet-le-Duc 1878, Abb. 22 / Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, Jean-Charles Forgeret; Abb. 4: Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Paris 1867, Bd. 2, Abb. 18 / Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, Jean-Charles Forgeret; Abb. 5: Viollet-le-Duc 1872, Atlas, Tafel 14 / Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, Jean-Charles Forgeret.

Beitrag Andrea Gottdang: Abb. 1, 4: Stadtarchiv Augsburg; Abb. 2, 3: Kunstsammlungen und Museen Augsburg; Abb. 5, 7, 9: privat; Abb. 8: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.

Beitrag Christian Freigang: Abb. 1, 2: eigene Fotos; Abb. 3: Wikicommons cc by 3.0, Autor: Hawabo; Abb. 4: Philibert de l'Orme, Le Premier Tome de l'Architecture, 1567, S. 89; Abb. 5: Jean-Baptiste de La Rue, Traité de la Coupe de Pierre, 1728, Pl. 4; Abb. 6: Wikicommons cc by 3.0, Autor: Mbzt; Abb. 7. Julius Halewicz © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiaarchiv.

Beitrag Clara Forcht: Abb. 1, 3–5, 8: Eigene Aufnahmen; Abb. 2: Spinelli 2008 S. 180; Abb. 6: tynrud – stock.adobe.com; Abb. 7: © 2009 Musée du Louvre / Hughes Dubois, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329339; Abb. 9: © 2009 Musée du Louvre / Hughes Dubois, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329109.

Beitrag Marie-Luise Kosan: Abb. 1–9: Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i.Br., Bildarchiv, Aufnahme Peter Trenkle.

Beitrag Bruno Phalip: Abb. 1–3, 5 und 5 bis: eigenes Foto; Abb. 4: Foto Élise Baillieul.

Beitrag Paul Bellendorf: Abb. 1: Bellendorf 2007, S. 239; Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_041978; Abb. 3: Creeny 1884, S. 26a; Abb. 4: Bellendorf 2005, S. 137; Abb. 5: Bellendorf 2007, S. 292, Abb. 17.184; Abb. 6: Bellendorf 2007, S. 278, Abb. 17.160; Abb. 7: eigenes Foto (29.09.2005).

Beitrag Wolgang Brassat: Abb. 1: Wikimedia commons © Andreas Praefcke; Abb. 2: Foto © Rheinisches Bildarchiv Köln, Marleen Scholten, rba_d049903_02, © VG Bild-Kunst, Bonn, 2023; Abb. 3: Wikimedia commons © Alf van Beem/Clausule; Abb. 4: nach Giuseppe Basile (Hrsg.), Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand 2002, S. 60; Abb. 5: nach Wolfgang Brassat, Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021, S. 63; Abb. 6: nach Wolfgang Brassat, Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021, S. 164; Abb. 7: Wikimedia commons © Concord (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Figurentafeln_Lulu_4_2013_1.JPG), „Figurentafeln Lulu 4 2013 1", https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode; Abb. 8, 9: nach Kurt Wettengl, Kat.-Nr. 153. Bildnis des Gerard Ter Borch (?), 1669, in: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst/Köln, Wallraf-Richartz-Museum), hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, München 2002, S. 367.

Beitrag Jürgen Giese: Abb. 1–10: eigene Fotos/Orthophotos.

Beitrag Thomas Eißing und Nathalie-Josephine von Möllendorff: Abb. 1–4, 6: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie / Dietmar Gunne; Abb. 5: © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay.

University of Bamberg Press

Wie viele Kunstgeschichten gibt es? Eine vielstimmige Antwort auf diese Frage bieten die im vorliegenden Band, der Festschrift für Stephan Albrecht anlässlich seines 60. Geburtstags, versammelten Beiträge.

Siebenundzwanzig Autorinnen und Autoren geben Einblick in ihre aktuelle Forschung. Gegenstände und Methoden sind vielfältig: die Materialität des Artefakts, das Portal als liminaler Ort oder die Kontextwechsel und kulturellen Neuzuschreibungen mittelalterlicher Objekte in nachmittelalterlichen Gesellschaften.

Die Beiträge verstehen sich als Einladungen zum interdisziplinären Gespräch. Und sie antworten auf die Forschungen Stephan Albrechts, indem sie – 60 Jahre nach dem *traité d'amitié franco-allemand* – deutsch-französische Perspektiven einnehmen, sich mit der Kunst der Kathedralen auseinandersetzen, mit der gebauten Stadt und mit Geschichte als Konstrukt.

ISBN 978-3-86309-927-5

www.uni-bamberg.de/ubp/