



Bauten – Bilder – Geschichten

Kunsthistorische Perspektiven auf Architektur

Festschrift für Christian Freigang

Herausgegeben von Florian Abe und Christine Beese

Gebr. Mann Verlag · Berlin

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



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

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



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

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

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

2024 Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

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

Gesetzt aus der Stempel Garamond, Source Sans

auf 115 g/m² G Print/PrimaSet

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

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

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

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

Inhalt

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

Übergänge

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

Transkulturelle Beziehungen

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

Nationale Identitäten

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

Architekturkritik

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

Bild und Raum

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

Wissensräume

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

Bildung und Vermittlung

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

Ein Grußwort an Christian Freigang

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Thomas W. Gaehtgens

„From masonry to Foucault“ – Architekturgeschichte als Kunstgeschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur Gliederung des Bandes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dank

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

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

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

ÜBERGÄNGE

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

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

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

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

1 Esch, Historische Landschaften, 275.

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

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

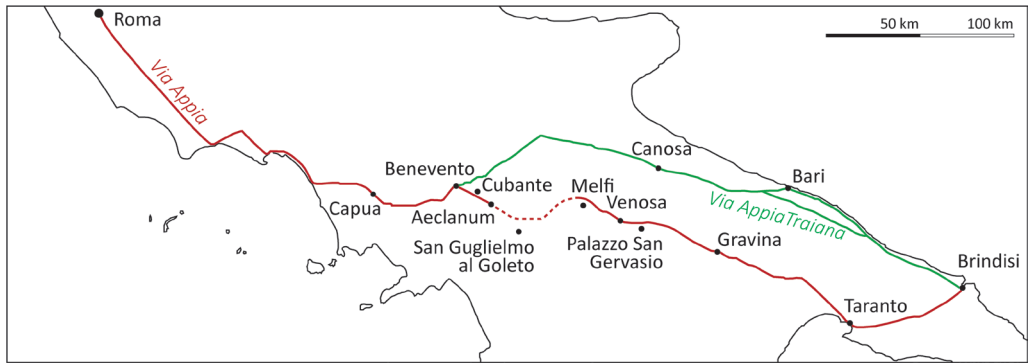


Abb. 1 Verlauf der Via Appia und der Via Appia Traiana in Irpinien und der Basilikata



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



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

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

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

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

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

Venosa

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

⁵ Grundlegend: Frenz, Untersuchungen; Frenz, Römische Grabreliefs.

⁶ Houben, Abtei Venosa; Kappel, *Normannitas*, mit weiterer Literatur.



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

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

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

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

Melfi

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

San Guglielmo al Goletto

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

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

11 Houben, *Abtei Venosa*, 147.

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

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

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

15 De Lachenal, *Spolia*, 263.

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



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



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

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

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

18 Lipps und Töpfer, Grabbau, 574.

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

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