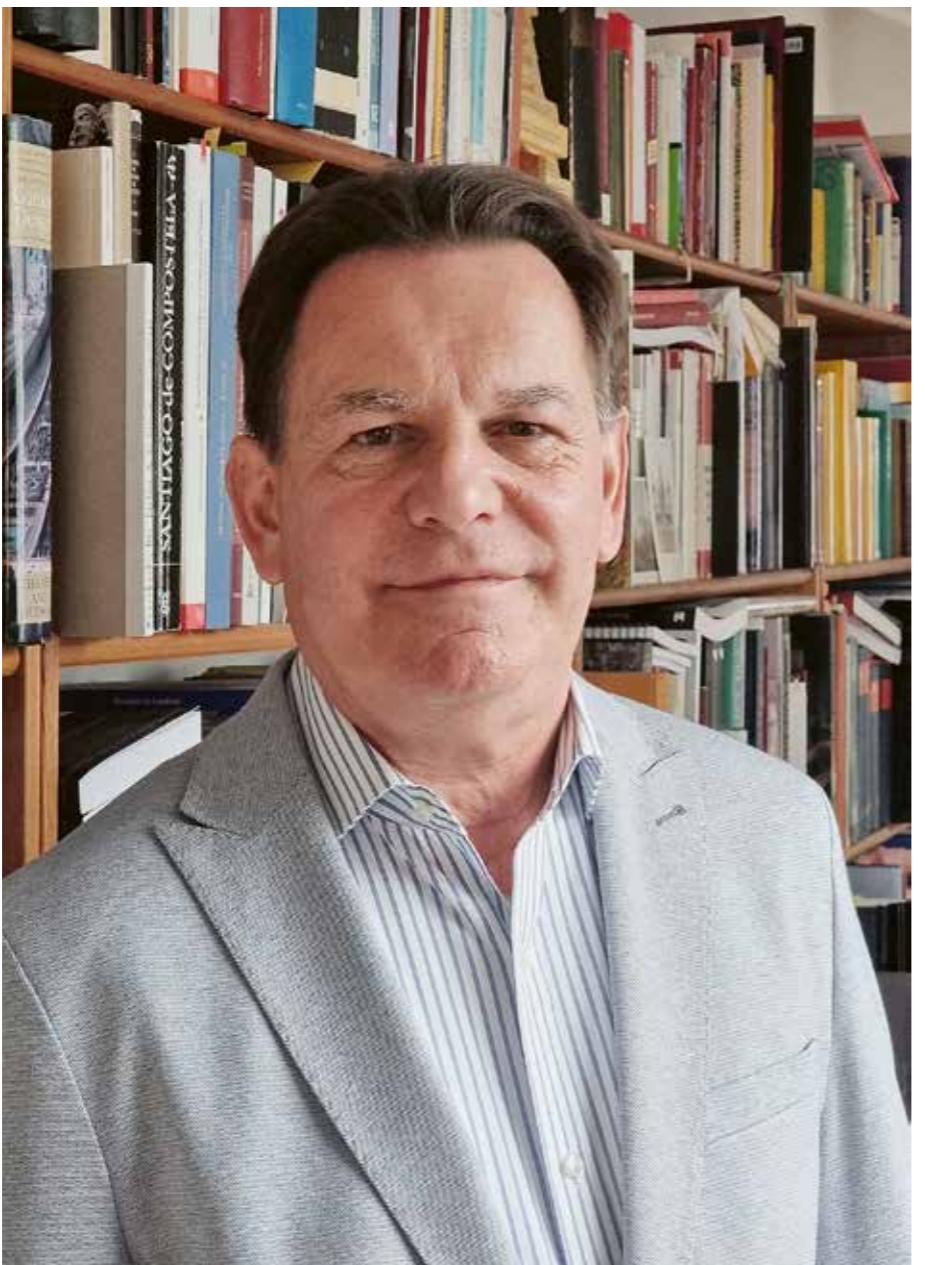


Kunsthistorische Festschrift
für Henrik Karge



El arte sobre todo

Kunsthistorische Festschrift
für Henrik Karge

herausgegeben von
Julia Walter, Susanne Müller-Bechtel und Peter Heinrich Jahn

gemeinsam mit
Silke Herz, Jasmin Kruse und María Aranda Alonso

MICHAEL IMHOF VERLAG

Die Drucklegung wurde gefördert durch den Gottfried Semper-Club Dresden e.V.
mittels einer von der Karin und Uwe Hollweg Stiftung (Bremen) kommenden Geldspende.



KARIN UND
UWE HOLLWEG
STIFTUNG

Titelbild

Henrik Karge in der Klosterkirche Santo Domingo de Bonaval in Santiago de Compostela.

Foto: © Joseba Ibarrola, 27.03.2022, 13:30 h

Frontispiz

Henrik Karge im April 2025. Foto: © Annegret Karge

© 2025

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Stettiner Straße 25

D-36100 Petersberg

Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9

www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

Reproduktion und Gestaltung

Anna Krannig-Wess, Michael Imhof Verlag

Druck

mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1522-5

Vorwort	10
Programm des Festkolloquiums zum 60. Geburtstag 2018	12
Tabula gratulatoria	14

ÜBER HENRIK KARGE

<i>Horst Bredekamp</i>	
Laudatio: Henrik Karges nicht-lineare Kunstgeschichte	18
Vita academica	34
Schriftenverzeichnis	52

KATHEDRALGOTIK

<i>Christian Freigang</i>	
Zum Kunststatus der gotischen Kathedrale bei Jacob Burckhardt	72
<i>Bruno Klein</i>	
Notre-Dame in Dijon: Frühe Bilder der Gotik.....	80

Peter Kurmann & Brigitte Kurmann-Schwarz

Nordfranzösische Bildhauer auf dem Jakobsweg. Zu zwei kaum beachteten Skulpturen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts am Querhaus der Kathedrale von Bordeaux	90
---	----

Tom Nickson

Art, Devotion and Society in 14 th -Century Burgos. St Catherine's Chapel Portal in the Cathedral's Cloister.....	98
---	----

María Aranda Alonso

Las trompas en piedra de la catedral de Burgos: Antecedentes, geometría y características	108
---	-----

SPANIEN UND LATEINAMERIKA

Sabine Frommel

Der frühe Klassizismus in Andalusien
im Licht von Erneuerungsprozessen europäischer Architekturtypologien und -sprachen 122

Michael Scholz-Hänsel

Gärten am Ende der Welt. Vom Camino Francés zur Ruta de las Camelias 142

Karin Hellwig

Zum Porträt Innozenz' X. von Diego Velázquez:
Fakten, Topoi und Leerstellen in Antonio Palominos *Museo Pictórico y Escala Óptica* 152

María Teresa Cruz Yábar

Der deutsche Kunsttischler Juan Harzenbusch (dok. 1788–1819),
Direktor der Königlichen Tischlerwerkstätten im Königspalast von Madrid 164

Barbara Borngässer

Der Kaiman im Kirchenraum.
Beobachtungen zu einem Brauchtum in Spanien und Portugal 174

Sylvaine Hänsel

Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679). Brasilianisches für die Höfe Europas 182

Julia Walter

Vom Zeichner zum Maler.
Johann Moritz Rugendas' lateinamerikanische Landschaftsbilder 194

Bettina Marten

Max Cetto (1903–1980), ein deutscher Architekt im mexikanischen Exil 204

Carlos Arturo Fernández Uribe

The Creation of the Museum through Its Exhibitions.
The Museum of Modern Art of Medellin 1980–2001 214

GESCHICHTE DER KUNSTGESCHICHTE

Sara Fernández Gómez & Carlos Vanegas Zubiría

An Approach to Three Perspectives on the History of Colombian Art:
Juan de Garganta Fábrega, Marta Traba and Francisco Gil Tovar 228

Olga Isabel Acosta Luna

Mengs de Ultramar.
Evocaciones e influencias en la literatura artística colombiana del siglo XIX 244

Martina Sitt

Murillos „wahrnehmbare“ Farben.
Anmerkungen zur Popularisierung der spanischen Malerei vor 1900 254

Mercedes Valdivieso

Wie aus „La Señora de Kocherthaler“ die Kunsthistorikerin María Luisa Caturla wurde 262

Klaus Niehr

„Romanik“, „Gotik“ oder was? Vergangenheit und Zukunft des „Übergangsstils“ 272

Ute Engel

„Acht englisch“: Franz Kugler und Carl Schnaase
über die Kunstgeschichte des Mittelalters in England 282

DAS ‚LANGE‘ 19. JAHRHUNDERT

Jarosław Jarzewicz

Welcher Stil ist angemessen? Die Goldene Kapelle am Dom in Poznań (Posen):
Memoria der ersten Piasten und die Anfänge der polnischen Kunstgeschichte 304

Susanne Müller-Bechtle

Realraum, Bildraum, Erkenntnisraum?
Gottfried Sempers Konzept für die Aula des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich 316

<i>Sonja Hildebrand</i>	
Festapparate. Zum Konzept der Theatralität von Architektur bei Gottfried Semper, mit einem Seitenblick auf Richard Wagner	332
<i>Barbara von Orelli-Messerli</i>	
Gottfried Semper im Dienste von Georg Ludwig Friedrich Laves?	342
<i>Hans Georg Lippert</i>	
<i>Et maneat Semper</i> . Die Trauerhalle des städtischen Friedhofs in Meerane	352
<i>Georg Peter Karn</i>	
Conrad Sutter und der Wettbewerb zur ‚Mainzer Schlossfreiheit‘ 1900	360
<i>Juan Calatrava</i>	
Guy de Maupassant y la periferia de París	374
<i>Bruno Boerner</i>	
Wallfahrt und Bilderkult. Überlegungen zur medialen Strategie der bretonischen Kirche im 19. Jahrhundert.....	380
<i>Stefan Bürger</i>	
Picassos Skulpturen begreifen – und als Zugang zu seiner Malerei nutzen	390
<i>Jürgen Müller</i>	
„Vom reinen und kräftigen Kerne des deutschen Wesens“. Fritz Langs Nibelungen-Filme	404
<i>Gilbert Lupfer</i>	
Ein Historienbild aus einer Zeit, als es keine Historienmalerei mehr zu geben schien. Johannes Grützkes <i>Zug der Volksvertreter</i> in der Frankfurter Paulskirche.....	412
DRESDEN	
<i>Kerstin Schankweiler</i>	
Utopie der Weltgemeinschaft. Internationale Studierende in Dresden zur Zeit der DDR im Kontext der Kunst.....	422
<i>Wolfgang Holler</i>	
Kunst im Netzwerk. Tassos <i>Gerusalemme Liberata</i> im Kupferstich-Kabinett Dresden.....	432
<i>Iris Lauterbach</i>	
„An diesem schönen Ort“. Der früheste bekannte Grundriss von Schloss Saint-Cloud – ein Neufund in Dresden	442
<i>Jasmin Kruse</i>	
Über Pisa und Mailand nach Dresden. Der Neue Annenfriedhof im Stadtteil Löbtau und der Camposanto-Bautyp im 19. Jahrhundert	452
<i>Silke Herz</i>	
Vom Theatermaler zum Hofarchitekten August des Starken. Die Wiederentdeckung des Dresdner Opernhausinspektors Georg Christian Fritzsche	464
<i>Peter Heinrich Jahn</i>	
Pöppelmann, Carlo Fontana und das Kronentor. Mögliche Entwurfsvorlagen für den Torturm des Dresdner Zwingers in Madrid	482

Horst Bredenkamp

Henrik Karges nicht-lineare Kunstgeschichte*

Mit Henrik Karge bin ich direkt oder mittelbar auf vielfältige Weise verbunden. „NON VIRI LOCIS SED LOCA VIRIS HONESTANTUR“ – „Nicht Menschen werden durch

Orte, sondern Orte durch Menschen ausgezeichnet“: So heißt es in einer Inschrift auf der Dachterrasse des Palastes von Bomarzo, mit dessen manieristischem Garten ich mich über lange Zeit beschäftigt habe.¹ Das Diktum spricht vom Vertrauen in die gestaltende und auch prägende Kraft von Individuen in Bezug auf ihre Umwelt. Vermutlich liegt hierin das Phänomen, dass zwischen Menschen, die mit demselben vertrauten Ort verbunden sind, ohne große Worte eine Schwingung entsteht. Für meine Generation galt dies für Marburg als Universitätsstadt.² Ich nenne diesen Ort auch aus dem Grund, weil er mit dem Anlass dieser Festchrift zu tun hat: Hier wurde im Januar 1989 die Carl-Justi-Vereinigung gegründet, auf die zurückzukommen ist; Henrik Karge ist dieser seit ihrer Gründung (mit einer kurzen Unterbrechung) als Vorstandsmitglied verbunden.

1. Das prägende Kiel

Im Fall von Henrik Karge und mir selbst ist es zusätzlich die Landeshauptstadt Kiel, die uns verbindet. An den nahegelegenen Ostseestränden, so hoffe ich rückblickend, hat Henrik Karge an seinen Aufsätzen und Büchern von Mai bis Oktober gearbeitet.

In Kiel, was bisweilen vergessen wird, stellte Erwin Panofsky vor der Kant-Gesellschaft im Mai 1931 sein Grund-

konzept der Ikonologie, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, vor. Hier führte Panofsky aus, dass es darauf ankomme, das Kunstwerk in seinem intellektuellen Milieu zu erschließen und diese Erkundung sowohl durch literarische und philosophische Schriftquellen wie auch durch die historischen Fakten und schließlich die ikonografische Vorgeschichte zu bestimmen, um nicht, wie Heidegger es vollzogen habe, das Werk auf das hin zu befragen, was es selbst nicht zeige, aus ihm aber mit „Gewalt“ herauszuziehen sei.³

Notorisch ist vergessen worden, dass die Ikonologie zumindest im Ursprung eine Methode zur Verteidigung der Autonomie der Form gewesen ist, und nicht etwa eine Anleitung zur motivischen Neutralisierung für die pedantischen Gemüter unseres Faches.

Die Geschichte des kunsthistorischen Institutes von Kiel weist so bedeutende Namen auf wie den großen Mediävisten Arthur Haseloff, ab 1927 Rektor der Universität, dann auch Richard Sedlmaier, Hans Tintelnot, Wolfgang Müller, Erich Hubala, Lars Olof Larsson und Ulrich Kuder sowie, jeweils für kürzere Zeit, Frank Büttner, Adrian von Buttlar und Dethard von Winterfeld, der im Jahr 1984 nach Mainz wechselte. Von 1987 an forschte und lehrte hier Henrik Karge, der im Gegenzug von Mainz nach Kiel gekommen war. Hier hat er zunächst als Assistent und dann, nach seiner Habilitation im Jahr 1994, als Oberassistent gewirkt, bis er vor nunmehr 28 Jahren nach Dresden berufen wurde. Wenn wir uns getroffen haben, haben die Gespräche über Kiel immer ein besonderes Gefühl der Nähe bewirkt.



Fig. 1 | Spanien, Kap Finisterre mit Leuchtturm (Fotograf unbekannt)

2. Das gemeinsame Spanien

Was uns zudem verbindet, ist die Orientierung auf die spanische Kunstgeschichte des Mittelalters. Wie aber kam jemand zur Zeit des Ausklanges des Franco-Regimes auf Spanien? Es war verpönt, in Länder zu reisen, in denen die Diktatur in ihrer unerbittlichen Form herrschte. Hierzu gehörten Griechenland und, natürlich, das Portugal von António de Oliveira Salazar sowie das Spanien des Francisco Franco.

Die Hemmung, Spanien von Land her freiwillig zu besuchen, habe ich aus einem gänzlich zufälligen Grund überwunden. Ich hatte mir mein Studiengeld teils auf einem Handelsschiff verdient, das von Hamburg aus nach Spanien und Portugal Stückgut verfrachtete. Es war jedes Mal ein Ereignis, wenn nach den harten Wellen der Biskaya der Leuchtturm vom Kap Finisterre auftauchte, dem Vorposten von Santiago de Compostela und deren *Pórtico de la Gloria* mit seinen Propheten und Heiligen. Dieses unausschöpfliche Ensemble ist vielleicht nicht besser als auf einem Gemälde aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu erfassen (fig. 3). Der Besuch des

erträglich, dass ich mich nach gut einer Woche hinter dem Steuer meines VW-Käfers auf den Weg nach Kap Finisterre machte. Von Jaca an, der Bergstadt in den aragonischen Pyrenäen, war die Erfahrung des Wallfahrtsweges ein bleibendes Erlebnis.

Vollkommen unvorbereitet traf mich vor allem San Martín in Frómista, wo ich zwei Tage blieb, um konsterniert einer Medien-Revolution des 11. Jahrhunderts zu begegnen, die den gesamten Architekturkörper gleichsam skulptural tätowierte (fig. 2). Durch die Bannung des Bösen war hier eine Liberalisierung des bis dato Verbotenen erreicht, so dass sich die apotropäische Bestimmung der Skulptur in eine überwältigende Präsenz verkehrte. Die innovativste Kraft kommt aus dem Bösen: Dies ist mir seither ein Teil der Kunstgeschichte geblieben.⁴ Nicht weniger überwältigend waren dann die Kathedrale von Santiago de Compostela und deren *Pórtico de la Gloria* mit seinen Propheten und Heiligen. Dieses unausschöpfliche Ensemble ist vielleicht nicht besser als auf einem Gemälde aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu erfassen (fig. 3). Der Besuch des

VITA ACADEMICA

Prof. i. R. Dr. phil. habil. Henrik Karge
geb. 1958 in Rotenburg an der Fulda

Schulabschluss und Studium

- 1977 Abitur an der Jakob-Grimm-Schule in Rotenburg an der Fulda
- 1977–1986 Studium der Fächer Kunstgeschichte, Klassische Archäologie, Hispanistik und Islamkunde an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, gefördert von der Studienstiftung des deutschen Volkes (WiSe 1977/78 – SoSe 1986)
- 1980–1981 Auslandsstudium an der Universität Granada und am Deutschen Archäologischen Institut in Madrid (WiSe 1980/81 – SoSe 1981)
- 1986 **Promotion** durch die Johannes Gutenberg-Universität Mainz mit einer Dissertation über „Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts“ (Note: summa cum laude; 19.02.)
Preis der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für die Dissertation (23.10.)
- 1986–1987 Zivildienst beim Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Abt. Archäologische Denkmalpflege, Mainz (01.04.1986 – 31.07.1987)

Wissenschaftlicher und beruflicher Werdegang

- 1987–1994 Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität Kiel (01.09.1987 – 31.07.1994)
- 1989 Vorstandstätigkeit in der Carl Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal e. V., im Zuge dessen Organisation von Tagungen und Mitherausgabe der Reihe „Ars Iberica et Americana“ (mit einer kurzen Unterbrechung andauernd)
- 1991–1992 Habilitationsstipendium der DFG (01.10.1991 – 30.09.1992)
- 1994 **Habilitation** an der Christian-Albrechts-Universität Kiel mit der Habilitationsschrift „Karl Schnaase. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert“ (26.01.)
Erteilung der Venia Legendi für das Fach Mittlere und Neuere Kunstgeschichte (26.04.)
- 1994–1997 Oberassistent am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität Kiel (01.08.1994 – 30.06.1997)

- 1995–1996 Vertretung der Professur für Sächsische Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden (WiSe 1995/96)
- 1997–2024 **Professor für Kunstgeschichte (C 3) an der Technischen Universität Dresden** (zugeordnet dem Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät; Nachfolge Prof. Heinz Quinger; Stellenantritt am 01.07., zuvor seit Semesterbeginn die Professur bereits vertreten)
- 1997 Gastprofessor an der Universität Girona (Spanien; 14.–18.07.)
- 1999 Beiratsmitglied des Deutschen Vereins für Kunsthistorische, zuständig für Kunsthistorie und Kunsthistoriografie (andauernd, über 2025 hinaus)
- 2001–2006 Mitwirkung beim Aufbau der Städtischen Galerie Dresden – Kunstsammlung als 1. Vorsitzender des Freundeskreises Städtische Galerie Dresden – Atelierbegegnung e. V. (2005 Eröffnung der Städtischen Galerie)
- 2001–2003 Leitung des Teilprojekts „Geschichte der spanischen Kunst“ im Drittmittelprojekt „Schule des Sehens – Neue Medien der Kunstgeschichte“, finanziert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (Durchführung: Dr. Bettina Marten, Daniela Heinze MA und Anja Peukert MA)
- 2002 wissenschaftliche Betreuung einer Exkursion des Kunsthistorischen Instituts Florenz, Thema: Italiens Hauptstädte des 19. Jahrhunderts: Turin – Florenz – Rom (im September)
- 2003 Organisation des internationalen Kolloquiums „Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal“ in Dresden (zusammen mit Prof. Dr. Bruno Klein und Dr. Barbara Borngässer; 16.–19.03.)
- Organisation des internationalen Kolloquiums der Technischen Universität Dresden „Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste“ in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister (27.–30.11.)
- 2004–2025 Vertrauensdozent der Studienstiftung des deutschen Volkes an der Technischen Universität Dresden
- 2006 Aufnahme in die strukturbbezogene Kommission für die Kunstgeschichte Mitteldeutschlands an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig
- 2008–2014 Herausgabe einer Neuedition der Gesammelten Schriften Gottfried Sempers im Verlag Olms-Weidmann (Hildesheim / Zürich / New York) in der Reihe „Historia Scientiarum“
- 2010 Organisation des internationalen Kolloquiums „1810 – 1910 – 2010. Independencias dependientes – Bedingte Unabhängigkeiten. Kunst und nationale Identitäten in Lateinamerika“ in Dresden (zusammen mit Prof. Dr. Bruno Klein; 06.–09.05.)
- 2011 Vortragsreise nach Kolumbien, fünf Vorträge an der Universidad Jorge Tadeo Lozano in Bogotá und der Universidad Nacional in Medellín (14.–23.05.)

Bruno Klein

Notre-Dame in Dijon

Frühe Bilder der Gotik

Bei ‚Gotik‘ handelt es sich entgegen weitverbreiterter Ansicht nicht um eine spezielle Art architektonischer, sondern um eine geistesgeschichtliche Konstruktion, deren Entstehung sich diskursanalytisch nachvollziehen lässt. Der Begriff dient dazu, unter dem Eindruck bestimmter zeitlich und geografisch verbreiteter Formen eine vermeintlich kohärente Stilepoche zu identifizieren, der dann wiederum spezielle intellektuelle, mentale, nationale etc. Charakteristika zugeschrieben werden – also in einem deduktiven Zirkelschluss. In der Regel ging und geht es dabei im Kern darum, Differenzen *zu* oder Übereinstimmungen *mit* jeweils eigenen Positionen zu markieren: Die Rede über die Gotik impliziert daher häufig Konstruktionen von Abgrenzungen und von Definitionen. Dies zeigt sich besonders markant in Epochen des Gesellschafts-, Medien- Theorie- und überhaupt Paradigmenwandels. Eine davon ist die ‚Sattelzeit‘ um 1800.

Als ein charakteristisches Beispiel hierfür kann die kunsthistorische Karriere der wahrscheinlich in den 1220er Jahren begonnenen Pfarrkirche Notre-Dame in Dijon gelten. Auch wenn sie heute in der Provinz steht und nicht einmal besonders groß ist, nimmt sie in der Architekturgeschichtsschreibung der Gotik doch eine prominente Stellung ein.¹ Und dies, obwohl sie in ein paar hundert Meter entfernt einen architekturtypologischen Zwilling beziehungsweise ‚großen Bruder‘ besaß, nämlich die Sainte-Chapelle im herzoglichen Palast und erster Sitz des Ordens von Goldenen Vlies. Als ein typisch feudaler Bau wurde diese aber 1802 bis 1804 in der Folge der Französischen Revolution

abgerissen und verschwand danach weitgehend aus dem kunsthistorischen Gedächtnis.² Hingegen hatte es die kleinere und jüngere Pfarrkirche Notre-Dame damals schon längst und dauerhaft in den Kanon vor allem der französischen Architekturgeschichte geschafft, und zwar insbesondere dank einer Serie von Zeichnungen, die um 1760 entstanden waren und die ziemlich genau hundert Jahre lang wichtige Argumentationshilfen im damals neuen wissenschaftlichen Diskurs über gotische Architektur blieben (fig. 1). Erst Eugène Viollet-le-Duc ersetzte diese alten Bilder durch neue, eigene Bauaufnahmen und eine berühmte Serie didaktischer Zeichnungen (fig. 2), die er 1860 im Artikel *Construction* seines Architektur-Dictionärs veröffentlichte.³ In der deutschen Architekturgeschichte blieben die älteren Blätter eher unbeachtet. Carl Schnaase beispielsweise kannte sie offenbar nicht,⁴ denn er berief sich bei seiner sehr kurzen Würdigung von Notre-Dame in Dijon auf einige romantische Ansichten aus dem 1829 erschienenen Werk von Nicolas Chapuy (fig. 3).⁵

Die Zeichnungen des 18. Jahrhunderts hatte Charles-Élie Le Jolivet nach den Aufmaßen von Jean-Baptiste Jallier angefertigt.⁶ Höchstwahrscheinlich waren die Blätter von Jacques-Germain Soufflot in Auftrag gegeben worden, der sie in Paris bei Vorträgen vor der königlichen Académie am 1. und 22. Dezember 1761 zunächst kurz, dann aber am 6. September 1762 ausführlich vorstellt. Weitere Sitzungen, in denen die Zeichnungen auf der Tagesordnung standen, folgten am 22. November und 6. Dezember 1762.⁷ In der ganzen Sitzungsperiode 1761/62 der Académie, der die damals führenden französischen Architekten angehörten, war Notre-Dame

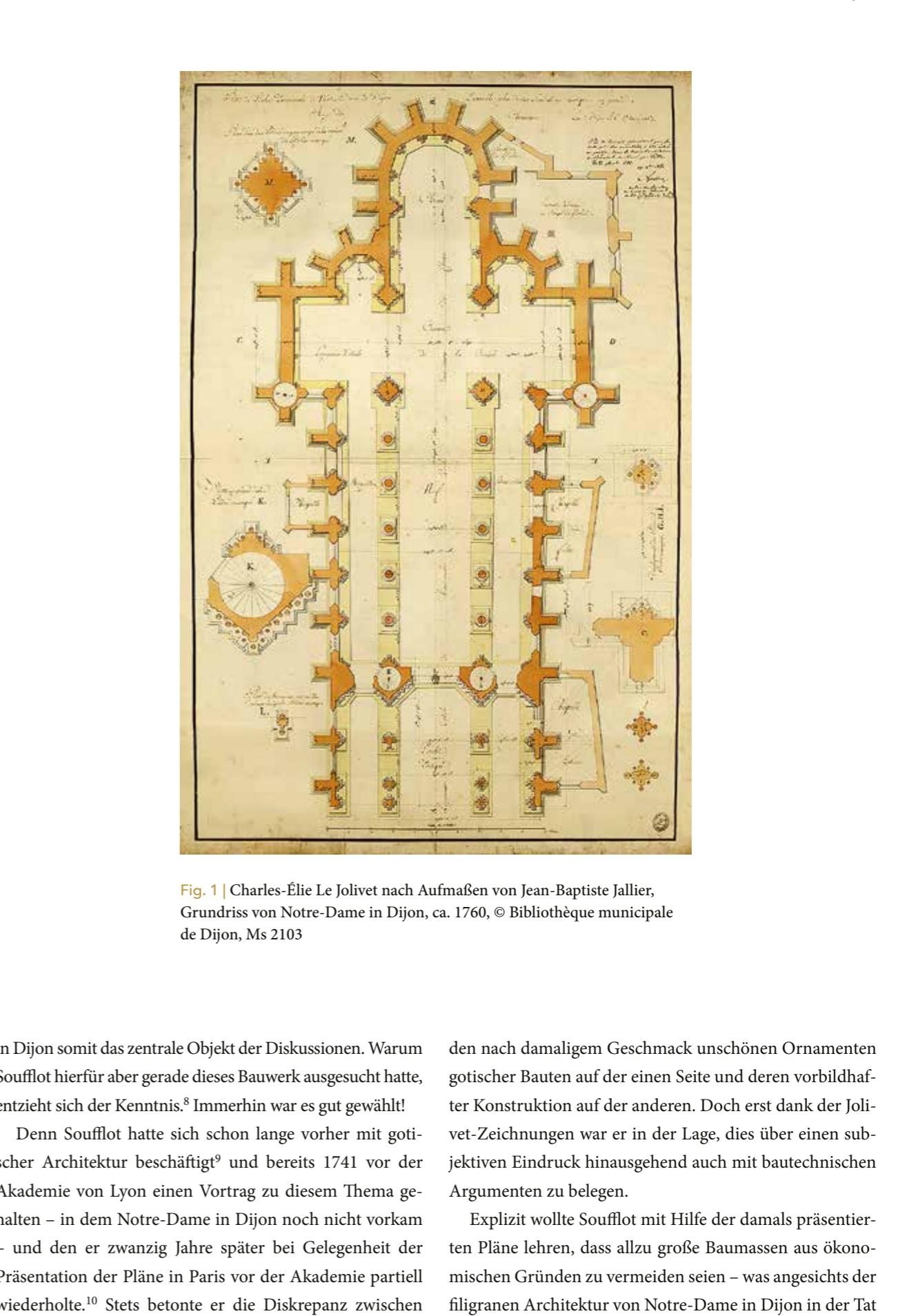


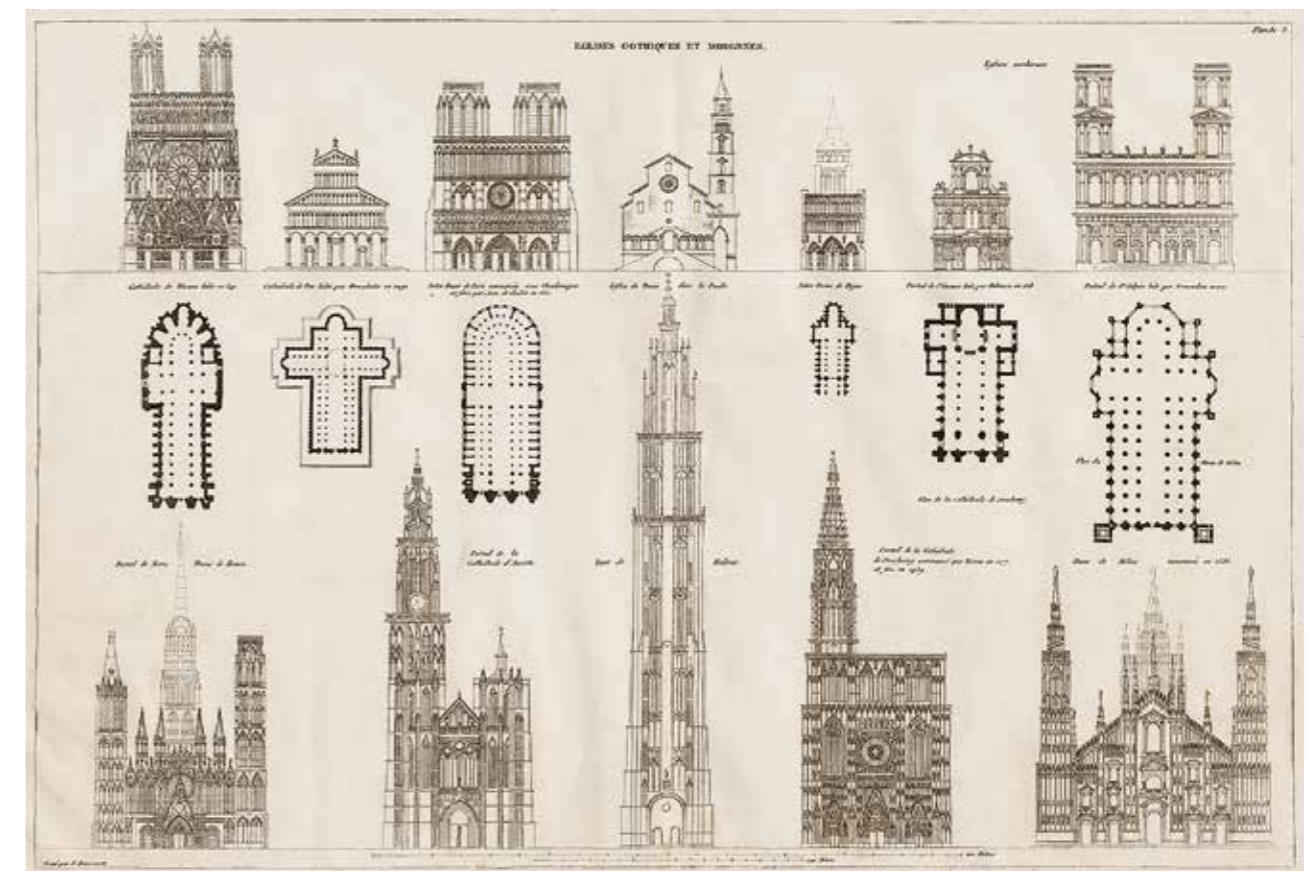
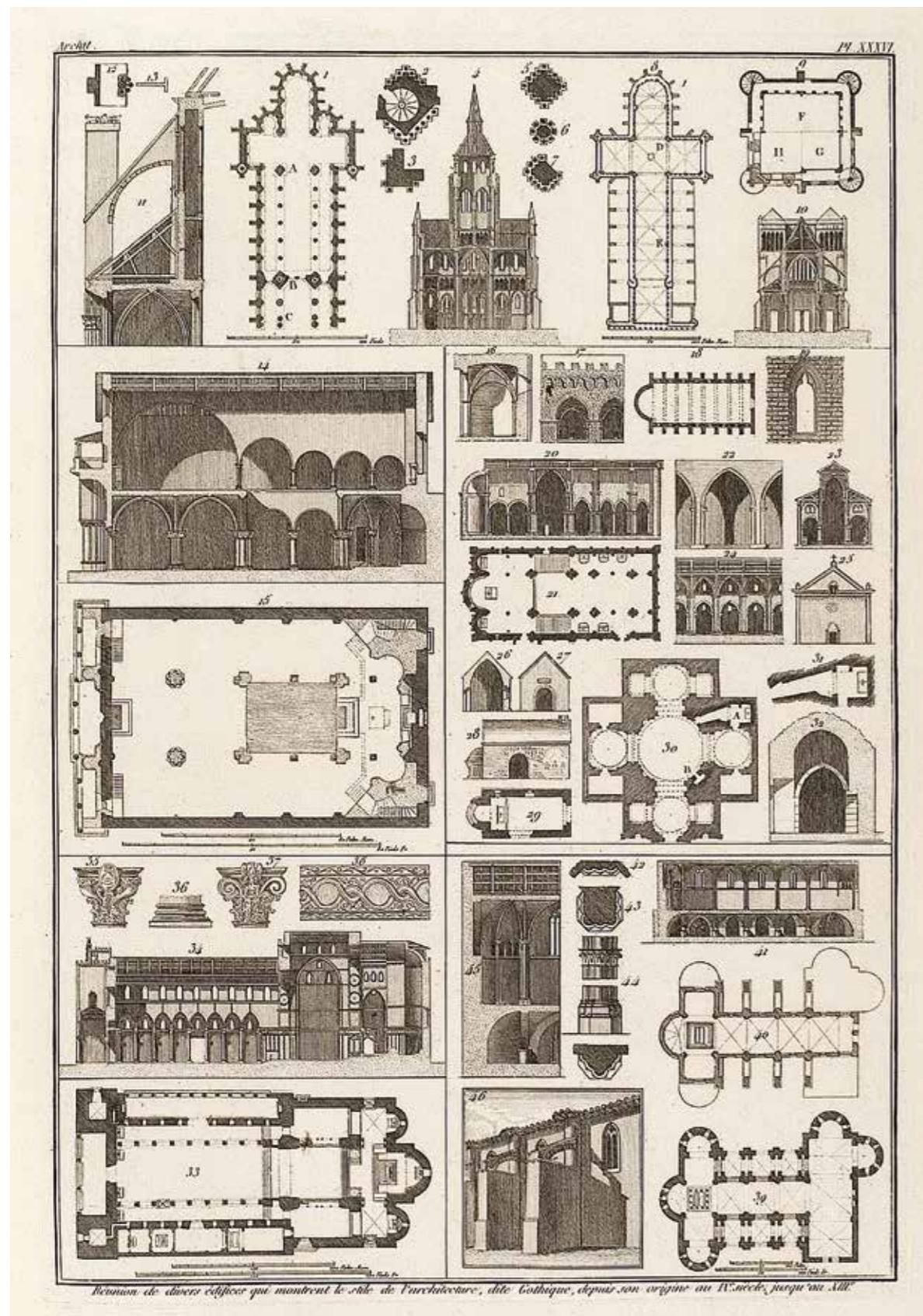
Fig. 1 | Charles-Élie Le Jolivet nach Aufmaßen von Jean-Baptiste Jallier, Grundriss von Notre-Dame in Dijon, ca. 1760, © Bibliothèque municipale de Dijon, Ms 2103

in Dijon somit das zentrale Objekt der Diskussionen. Warum Soufflot hierfür aber gerade dieses Bauwerk ausgesucht hatte, entzieht sich der Kenntnis.⁸ Immerhin war es gut gewählt!

Denn Soufflot hatte sich schon lange vorher mit gotischer Architektur beschäftigt⁹ und bereits 1741 vor der Académie von Lyon einen Vortrag zu diesem Thema gehalten – in dem Notre-Dame in Dijon noch nicht vorkam – und den er zwanzig Jahre später bei Gelegenheit der Präsentation der Pläne in Paris vor der Académie partiell wiederholte.¹⁰ Stets betonte er die Diskrepanz zwischen

den nach damaligem Geschmack unschönen Ornamenten gotischer Bauten auf der einen Seite und deren vorbildhafter Konstruktion auf der anderen. Doch erst dank der Jolivet-Zeichnungen war er in der Lage, dies über einen subjektiven Eindruck hinausgehend auch mit bautechnischen Argumenten zu belegen.

Explizit wollte Soufflot mit Hilfe der damals präsentierten Pläne lehren, dass allzu große Baumassen aus ökonomischen Gründen zu vermeiden seien – was angesichts der filigranen Architektur von Notre-Dame in Dijon in der Tat



von Notre-Dame in Dijon bei Patte (fig. 5).¹⁵ Es sieht so aus, als habe hier die visuell-analytische Darstellung eines mittelalterlichen Baus diejenige eines modernen angeregt, und als sollte Patte hier – in einem Kampf der Bilder – mit seinen eigenen Mitteln geschlagen werden.

Dabei gab es im Hintergrund noch weitere Konflikte: Laut Pattes einleitenden Ausführungen habe Blondel bei der Publikation der Bände seines *Cours* darauf verzichtet, sich auf dessen Titelblatt als Mitglied der königlichen Akademie zu bezeichnen, weil die anderen Akademiemitglieder dann seinen Text hätten approbiert müssen. Das habe Blondel aber nicht gewollt, weil er sich bewusst gewesen sei, aufgrund seiner praktisch gewonnenen Erkenntnisse im Widerspruch zu normativ gesetzten – akademischen – Lehrmeinungen zu stehen.

Man kann das als echtes Problem oder als Koketterie bewerten. Denn war es im vorrevolutionären Frankreich nicht gelegentlich sinnvoll, solche Opposition zu insze-

nieren? War die Frage nach Theorie und Praxis vielleicht nicht immer nur eine methodische, sondern oft auch eine habituelle? Gab es damals einen ideologisch-politischen Konflikt zwischen einer als veraltet angesehenen Theorie und der als modern deklarierten Praxis, was zu einer praxisorientierten Neubestimmung von Theorie führte?

Während sich die Dinge aus dem Gebiet der Architekturtheorie damals also zu verflüssigen begannen, schienen sie sich zeitgleich auf dem Gebiet der Architekturgeschichte zu verfestigen:

Denn obwohl die zuvor geltenden ästhetischen Normen zunehmend historisiert und damit in ihrer Absolutheit angezweifelt wurden, kam es zu einer immer stärker werdenden Betonung des vermeintlichen ‚Zeitgeistes‘, als dessen Emanationen die Bauwerke galten. Dies lässt sich erneut am Beispiel von Notre-Dame in Dijon zeigen, weil die alten Pläne von Le Jolivet bald Eingang in neuartige, allgemeine Kunsthistoriografien fanden:

und Archivolten dieses Portals zwei monumentale Statuen, ein Engel und eine Maria mit Kind (fig. 2). Sie werden von einer zweibahnigen Blendarkatur umfasst, die von einem gerahmten Vierpass und einem Giebel gekrönt wird.

Auf den ersten Blick bilden der Engel und die stehende Maria mit dem Kind eine einheitliche Komposition, die eine Verkündigung zu sein scheint, was sich aber als Irrtum erweist. Die beiden Figuren unterscheiden sich zudem durch Größe und Proportionen. Der Engel ist deutlich kleiner als Maria, obwohl er auf einer dicken Plinthe steht, die um einiges über die polygonale Konsole hinausragt. Er wendet sich zu seiner Rechten, zudem gestikulierten seine abgebrochenen Unterarme und Hände ursprünglich in

Fig. 2 | Bordeaux, Kathedrale Saint-André, Nordquerhausfassade, westlicher Strebepfeiler des Ostturms, Engel und stehende Muttergottes mit Kind, um 1250–1260, Steinskulpturen. Foto: Marc Carel Schurr, Trier



Richtung eines nicht mehr erhaltenen Gegenübers, an dessen Stelle nun Maria mit dem Kind steht. Sein Haupt litt so stark unter der Verwitterung, dass die Gesichtszüge kaum noch in Erscheinung treten (fig. 3). Man vermeint jedoch, die Spuren eines freundlichen Lächelns in der mittlerweile fast amorphen Oberfläche zu erkennen. Haarsträhnen, deren Enden zügelnde Locken bilden, umrahmen das Gesicht. Das Gewand des Engels ist in der Taille gegürtet und bildet senkrechte, im unteren Teil plastisch herausgearbeitete Falten mit scharfen Graten, die auf der Standfläche eckig umbrechen.

Im Gegensatz zu den leicht untersetzten Proportionen des Engels erscheint Maria als eine hoheitsvolle, schlank aufragende Gestalt (fig. 2). Weniger das Körpervolumen als vielmehr die reichen Draperien der übereinandergeschichteten Gewandstoffe bewirken die Plastizität der Figur. Die Muttergottes trägt ein langärmliges weites Kleid, dessen vertikale Falten plastisch hervortreten und auf der Standfläche im Zickzack umknicken. Auf den Schultern Marias liegt ein weiter Mantel von schwerem Stoff, den sie mit ihrer Linken hochrafft. Zugleich hält sie auf dieser Seite das Kind. Der rechte Teil des Umhangs bildet mehrere übereinander angeordnete Schüsselfalten, während er unter der linken Hand der Muttergottes senkrecht herabfällt und nach außen umgeschlagen ist. Die Manteldrapieren legen sich als plastische Masse um Körper und Gewand. Ein Schleier, dessen Saum in eckigen Brechungen das Gesicht rahmt, bedeckt das gleichmäßig gewellte Haar (fig. 4). Zudem trägt die Gottesmutter eine mächtige Krone. Die rechten Unterarme von Mutter und Kind sind abgebrochen, und die Verwitterung beschädigte die Gesichter, die Schädelkalotte des Kindes und seine linke Hand. Trotz der angegriffenen Oberflächen treten die Gesichtszüge von Mutter und Kind deutlich hervor. Teile von Mund und Nase Marias sind jedoch weggebrochen, was ihr einen mürrischen Ausdruck verleiht, der wohl nicht ursprünglich beabsichtigt war.

Die beiden Figuren stehen offensichtlich nicht an ihrem ursprünglichen Standort und wurden wohl kaum als zusammengehörige Gruppe geschaffen. So sind ihre recht-eckigen Plinten von unterschiedlicher Größe und nicht an die polygonalen Konsolen angepasst (fig. 2). Außerdem ist kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den Statuen und den Reliefs an den Konsolen zu erkennen. Dasjenige



Fig. 3 | Bordeaux, Kathedrale Saint-André, Nordquerhausfassade, westlicher Strebepfeiler des Ostturms, Statue eines Engels, um 1250–1260, Detail. Foto: Marc Carel Schurr, Trier



Fig. 4 | Bordeaux, Kathedrale Saint-André, Nordquerhausfassade, westlicher Strebepfeiler des Ostturms, Statue der Muttergottes mit Kind, um 1250–1260, Detail. Foto: Marc Carel Schurr, Trier

unter dem Engel zeigt einen Reiter mit Schild und Schwert, der von einem Löwen angegriffen wird, während sich zu Füßen der Muttergottes mit dem Kind zwei Männer raufen.

Das Studium der Forschungsliteratur zeigt, dass diese sich bisher nur gelegentlich mit den beiden Statuen befasste. Der Autor der *Petite Monographie*, Paul Courteault, widmete ihnen gerade zwei Sätze.⁸ Er hält sie für zusammengehörig, aber vermutet, dass sie nicht an ihrem ursprünglichen Standort stehen. Zudem kritisiert er die seines Erachtens fehlende Qualität der beiden Skulpturen. Kaum mehr Aufmerksamkeit widmete ihnen Jacques Gardelles in seiner Monografie der Kathedrale Saint-André in Bordeaux.⁹ Über die Zusammengehörigkeit der Skulpturen äußerte er sich unentschieden, indem er festhielt, dass es sich nicht um eine traditionelle Verkündigungsdarstellung handeln kann. Auch bezüglich der kunsthistorischen Stellung blieb Gardelles vage. Im Engel sieht er eine enge

Verbindung zu den Skulpturen des *Portail Royal*. Maria dagegen, auch wenn er sie in die Nachfolge dieser Skulpturengruppe einordnete, hielt er für ein Werk der Zeit um 1300. Er stellte jedoch fest, sie sei monumental und hieratischer als die Werke dieser Epoche und könne nicht mit den zeitgleichen, meist mediokren Madonnen von in Bordeaux tätigen Bildhauern verglichen werden. Wie Courteault dachte Gardelles, dass der Standort der beiden Statuen nicht ursprünglich sei. Er vermutete jedoch, dass sich Maria bereits 1553 an ihrem gegenwärtigen Platz befand, da laut der *registres capitulaires* zu jener Zeit Reparaturen an einem Holzgitter in ihrer Nähe vorgenommen wurden.¹⁰

Auch die neuesten einschlägigen Studien, welche sich eingehend mit der Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts an der Kathedrale von Bordeaux befasst haben, zeigen kein Interesse an den beiden Figuren, die wir hier herausstellen möchten. Yves Blomme und Markus Schlicht legen hingegen überzeugend dar, dass um die Mitte des

María Aranda Alonso

Las trompas en piedra de la catedral de Burgos

Antecedentes, geometría y características

a catedral de Burgos representa uno de los ejemplos más interesantes de arquitectura gótica en España, tanto por su tamaño como por su importancia histórica y constructiva. Especialmente en los últimos cincuenta años son numerosos los estudios que van enriqueciendo la bibliografía relacionada con el complejo, esclareciendo las circunstancias, referencias y conexiones con las que fue diseñado, construido y restaurado.

Sin embargo, prácticamente nada se ha hablado del rico repertorio de trompas existente entre sus muros. Es curioso cómo, a pesar de que éstas son elementos muy característicos que aportan un toque de elegancia y de ingenio a los espacios y capillas donde se encuentran, su presencia se diluye pasando casi desapercibidas ante la magnificencia de las bóvedas que se encuentran a cotas superiores a ellas (fig. 1). Prueba de ello es que, por ejemplo, en el catálogo de Lampérez y Romea publicado en 1940, las trompas, o no son directamente mostradas en las ilustraciones, o si aparecen, parte de su superficie se queda fuera de los márgenes de las fotografías.¹

En este breve trabajo se quiere hacer hincapié en su presencia y en las características de sus formas en la transición del gótico al Renacimiento, prestando atención a su geometría, su función y su evolución.

1. Breve definición de las trompas cónicas.

La trompa es un tipo de bóveda voladiza que sobresale del paramento de un muro y permite transformar formal y mecánicamente la planta de un edificio a una cota superior. Esta estructura, cuya estabilidad funciona de manera similar a la del arco, tiene su origen en la arquitectura del imperio sasánida, y desde entonces posibilitó el desarrollo de grandes estructuras.²

En Europa su uso se divulgó durante el románico, propiciando la construcción de cimborrios poligonales sobre cruceros cuadrados. Su superficie se basa principalmente en la geometría de un cono, lo que implica que, de una manera abstracta, el cono se tumbe, su base se asimile al frente, su altura a la profundidad de la trompa y su vértice se materialice en el punto de unión entre las dos paredes que la delimitan (fig. 2).³

Históricamente algunas fuentes y tratados de cantería (al menos en los redactados entre los siglos XVI al XVIII) unificaban los términos *trompa* y *pechina* bajo el concepto “pechina” o “pitxina” ya que su función es parecida.⁴ En la actualidad la diferencia está claramente definida, la *pechina* no genera una zona sombreada puesto que no desarrolla una superficie cónica y no se acomoda con un arco en el frente, pero frecuentemente ambas se siguen confundiendo.

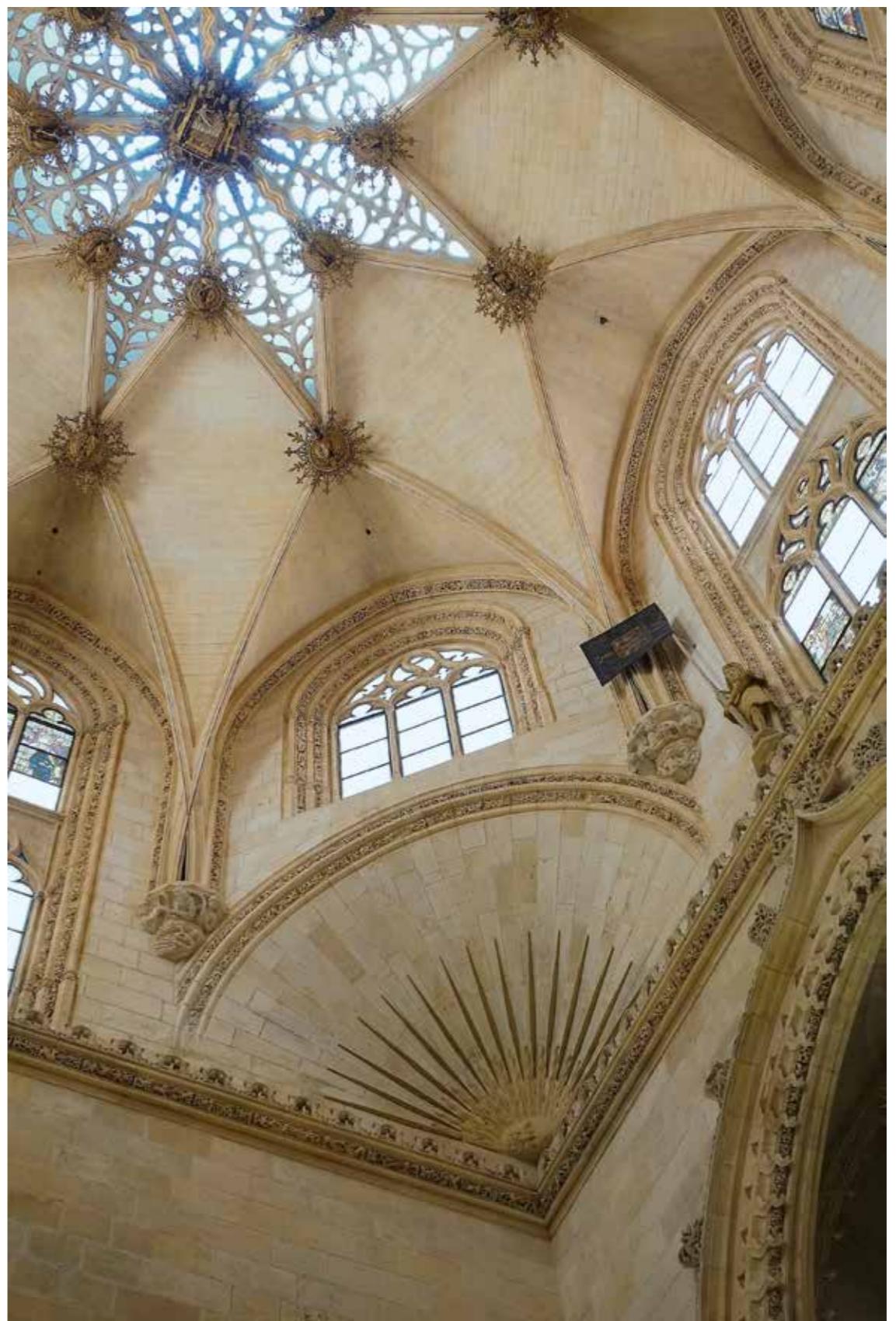


Fig. 1 | Detalle de la bóveda calada de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos sobre trompa cónica (1482-1494). Foto: © María Aranda Alonso

ten sich hervorzuhalten, indem sie sowohl die Allgemeinheit mit Brunnen versorgten, als auch ihre eigenen Gärten durch eine ausgeklügelte Hydraulik zu Spiegelbildern des Paradieses formten.⁸ Im südlichen Portugal entstand dabei ein Typus von großen Wasserbecken, die oft direkt beim Herrenhaus lagen und mit den ursprünglich aus Sevilla stammenden Fliesen verziert waren. Im Norden Portugals gibt es aufwändige Wasserspiele, aber kaum Fliesen. Galizien wiederum hat in seinen Pazos einige großartige Wasserbecken, die auch architektonischen und skulpturalen Schmuck aufweisen (fig. 5).

Die bekannteste Anlage eines wasserreichen Pazos, unweit vom *Camino Francés* gelegen, geht auf das 16. Jahrhundert zurück und gehört heute zum Besitz der seit 1987 existierenden Fundación Medinaceli: Pazo de Oca ist auch als *El Versalles Gallego* oder *Generalife del norte* bekannt.⁹ Letzteres ein deutlicher Hinweis auf seine Gärten und die Wasserspiele, die durch zwei Flüsse, Boo und Mao, ermöglicht werden, die hier vor 1594 eine Mühle antrieben. Haus, Kapelle und Garten stammen im Pazo de Oca aus den 1730er Jahren. Ein erster Garten wurde 1743 vollendet. Aus dem Jahr 1805 existiert ein erster Plan mit Bauten und Garten. Im 19. Jahrhundert erweiterte Francois de Vié, Gärtner des Campo del Moro in Madrid, die Anlage. Einen Höhepunkt in der Gartengestaltung bilden zwei große diagonal positionierte Wasserbecken, die durch eine Brücke getrennt werden und ganz von einer steinernen Brüstung mit Kugeln eingefasst sind. In ihnen schwimmen zwei mandelförmige Inseln aus Stein, die ihr Figurenschmuck an Bug und Heck als Kriegs- bzw. Fischerboot charakterisiert. Das obere Becken mit dem ruhigen Wasser steht für die Tugend (*de los virtudes*), das untere, künstlich aufgewühlt, für die Eitelkeiten der Welt (*de las vanidades del mundo*; fig. 6). Die Figuren in den Booten erinnern an eine ähnliche Gestaltung in der berühmten Villa Lante im italienischen Bagnaia.

Fig. 5 | Wasserbecken, Pazo de Rubianes, © Birgit Thiemann

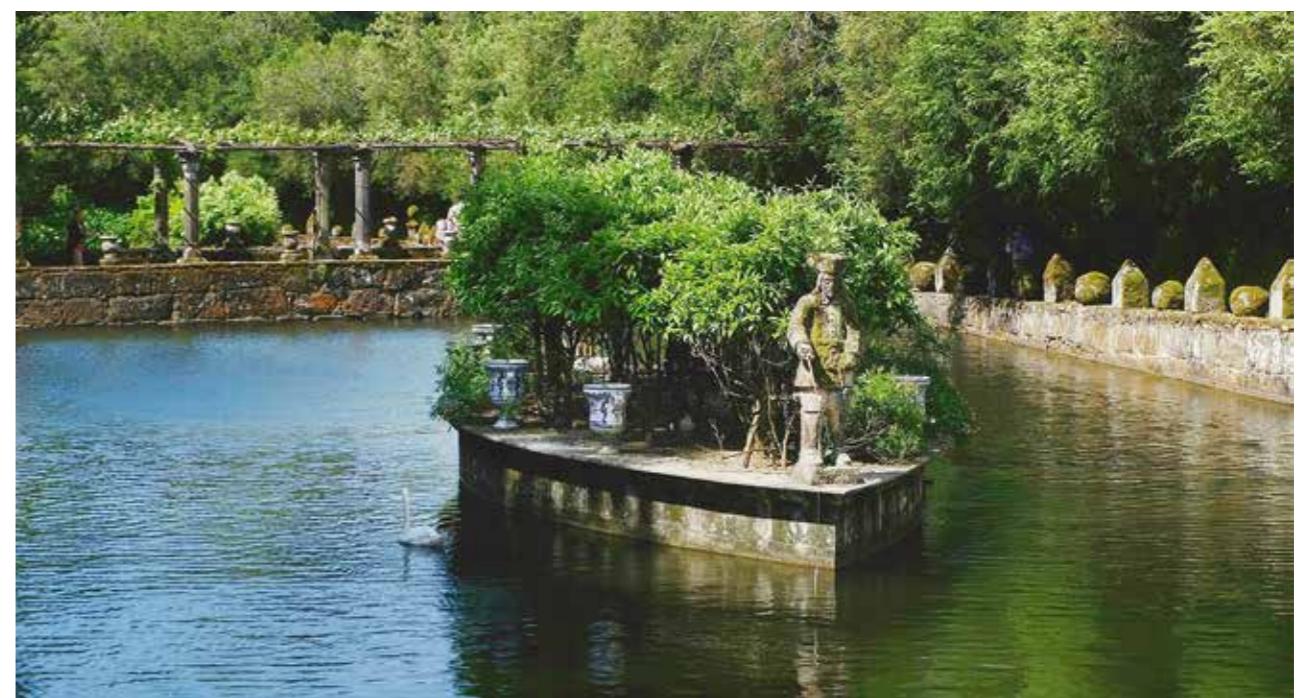


Fig. 6 | Wasserbecken, Pazo de Oca, 18. Jahrhundert, © Matthias Häfer

Brunnen bilden auch ein wichtiges Element im Garten der frisch restaurierten Casa dos Biscainhos in Braga, die als portugiesisches Pendant zum Pazo de Oca gelten kann, auch wenn die Dimensionen mit einem Hektar deutlich kleiner sind und heute der Nutzgarten fehlt (fig. 7).¹⁰ Der Bau auf unregelmäßigem Grundriss wurde bereits 1699 vollendet, die Baumeister waren angeblich Basken von der Biskaya. Die Gartenanlage im Stil des Rokoko stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Stadt über herausragende Granit-Bildhauer verfügte. 1963 verkaufte die Nespereira-Familie das Anwesen an die Stadt. Das Grundstück ist von einer zinnenbekrönten Mauer mit Wachtürmen umgeben. Der Garten verfügt über keine klare Achse, aber wird durch drei Terrassen strukturiert. Auf die Gartenfront des Herrenhauses folgt zunächst ein formaler Garten, den eine Granitmauer mit dekorativen Eisentoren einfasst. Die Pfeiler der Tore ragen hoch auf und tragen besonderen Schmuck. Das Tor zum Haus ist mit Obelisken gekrönt, das zum Garten mit musizierenden Putten (fig. 8). Beide weisen mehrfarbige Fliesen auf. Der Einsatz von *azulejos* hier im Norden ist ungewöhnlich, findet sich aber auch an anderer Stelle in der Casa dos Biscainhos, etwa an einem offenen Brunnenpavillon mit einem länglichen oktogonalen Turmaufsatz, der bereits an der Trennmauer zum nachfolgenden ehemaligen Nutzgarten mit Orangenbäumen rechter Hand steht. In die Mauern sind die für Portugal typischen, einander gegenüber positionierten Sitze (*alegretes*) eingelassen. Der unterste Teil des Gartens ist eingerückt und auf eine überkuppelte Kapelle ausgerichtet. Zu deren Seite finden sich gleich zwei der in den Quintas so beliebten *casas de fresco*. Die durch eine nahe Quelle belebten Wasserspiele sind alle mit reichem und vielfältigem Figurenschmuck aus Granit geschmückt. Es gibt zwei große Brunnen, wo Figuren mit Fischleibern auf Delphinen reiten, kleine Brunnen mit einzelnen Putten aber auch die Statue eines Bewaffneten auf dem zweistöckigen Pavillon. Anders als im Pazo de Oca fehlt es an einem klaren ikonografischen Programm.

Auch bei der jüngeren Quinta da Aveleda auf portugiesischer Seite ist Wasser eines der wichtigsten Gestaltungselemente. Besitzer des dreißig Kilometer südöstlich von Porto befindlichen, zehn Hektar umfassenden Landgutes ist seit drei Jahrhunderten die Familie Guedes, größte Produzentin des Vinho Verde. Wahrscheinlich begann die Gestaltung als einfacher formaler Garten beim Herrenhaus und erhielt dann seit dem 19. Jahrhundert immer neue Elemente. Tat-



Fig. 4 | Halberstadt, Liebfrauenkirche, südliche Chorschanke, Apostel Philipps. © wikimedia commons (Hoger)

Die energische Aktion mochte beeindruckend wirken, nachhaltig war sie nicht. Darüber können auch jüngere Bemühungen, alte Bezeichnungen beizubehalten oder zum Ausgangspunkt für moderne Terminologie zu machen, nicht hinwegtäuschen: Neben ‚Romanik‘ und ‚Gotik‘ eine ‚mitteldeutsche Frühgotik‘ einzuführen und auf diese Weise ‚Übergang‘ zu ersetzen, löste das Problem ebenso wenig wie die Kapitulation vor der eingeschliffenen Terminologie und die Konservierung von ‚Spätromanik‘ und ‚Frühgotik‘.¹⁵ Denn es führt höchstens zu weiteren Fragen, wenn man Begriffe, die längst als untauglich entlarvt sind, noch einmal modifiziert oder reaktiviert.

Andererseits existierten durchaus Ansätze zu einer Neubewertung des Phänomens ‚Übergang‘. Eine gute Gelegenheit darüber nachzudenken und die seit dem Beginn des Jahrhunderts angebotenen Erklärungen wie politischen Deutungen kritisch zu sichten, bot die Landesausstellung *Die Zeit der Staufer* 1977 und die in ihrem Umfeld neu ansetzende Forschung. Das von Hans Belting für die Buchmalerei gefundene aussagekräftige Schlagwort „Zwischen Gotik und Byzanz“ schien dabei zumindest auch für die Skulptur Geltung beanspruchen zu dürfen, da es die beiden seit Goldschmidt als Pole künstlerischer Ausdrucksweise bestimmten Anregungsfelder einmal mehr ins Spiel brachte.¹⁶ Mit solchen Gegensatzpaaren zu arbeiten, besaß ja eine lange Tradition. Seit jeher gehörte auch für die Kunsthgeschichte das Denken in Kontrasten zu den wichtigsten Instrumenten, um Geschichte zu imaginieren und historische Abläufe zu rekonstruieren. Das ‚Klassische‘ und das ‚Romantische‘, das ‚Griechische‘ und das ‚Gotische‘ waren solche Gegensatzpaare, anhand derer Wandel, Fortschritt wie Individualität exemplifiziert wurden.¹⁷ Goldschmidts Vorstellung von der Entwicklung aus byzantinischer Befangenheit hin zu gotischer Modernität hatte noch von einer Kunstwelt mit scharfen Zwischengrenzen gelehrt, die bis heute gern den Darstellungen in Überblickswerken zugrunde gelegt wird. Bei Belting findet sich die solcherart instrumentalisierte Polarität erstmals aufgelöst: ‚Gotik‘ und ‚Byzanz‘ stehen für künstlerische Prinzipien, sind wertfreie Platzhalter für eine Haltung gegenüber der Natur und markieren – wenn überhaupt – höchstens vage Um schreibungen für eine Zeitstufe. Damit gelingt die Öffnung der Begrifflichkeit hin auf ein geändertes Verständnis von Kunstprozessen, in denen die Persönlichkeit des Malers oder Bildhauers eine entscheidende Aufwertung erfährt. Konsequenterweise bemühte Belting sich denn auch um eine bis dahin kaum über Ansätze hinausgekommene Händescheidung, welche die alte Entwicklungsgeschichte wesentlich differenzierter weiterführte.

Aus der hier kurz dargelegten Geschichte von ‚Übergang‘ ergeben sich Konsequenzen und weiterführende Perspektiven:

1.

Notwendig für eine neue Fundierung und Weiterentwicklung der Forschung erscheint zunächst die Lösung von der Faszination der Begriffe und damit auch von der *crux*, in Kategorien zu denken, die letztlich noch aus der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts stammen.¹⁸ Das ist leichter gesagt als getan. Denn Begriffe entwickeln oftmals eine verführerische Suggestivität. Sie mögen erhelltend sein; weit mehr aber sind sie hinderlich, und mit den durch sie transportierten zählebigen Konnotationen – denen man auch heute nur schwer entkommen kann – versperren sie immer wieder die Sicht auf die Denkmäler in ihrer spezifischen Eigenart. So kann ja allein schon die Vorstellung von aufeinander folgenden Stilen der längst etablierten Erkenntnis nicht gerecht werden, dass jederzeit mehrere künstlerische Sprachen nebeneinander existieren und permanent eine Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten herrscht. Nicht nur im Vergleich zu französischer Architektur oder Skulptur zeigen sich die Formen des deutschen ‚Übergangsstils‘ partikular; auch untereinander geben sich die Bauten oder Bildwerke dieser Kunstrichtung individuell. Hier ist das Instrumentarium der gängigen Begriffe viel zu träge, um angemessen zu beschreiben oder zu charakterisieren. Wer also die Gegensatzpaare ‚Romanik – Gotik‘, ‚Byzanz – Gotik‘ weiterhin bemühen will, hätte jenseits aller Schwierigkeiten einer klaren Definition nicht von einer Entwicklung in Stufen auszugehen, sondern die einzelnen Formen als Optionen zu begreifen, die je nach Bedarf verfügbar waren: Statt eine Normativität der Stilabfolge vorzusetzen, ist die bewusste Adaption einer künstlerischen Form anzunehmen. Dieses Denkmodell bereicherte die Vorstellung von der Entwicklung der Künste um eine Note individueller Ausführung und ließe auch den wichtigen Aspekt der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ als wesentlichen Faktor noch stärker ins Licht treten.¹⁹

Jarosław Jarzewicz

Welcher Stil ist angemessen?

Die Königliche (Goldene) Kapelle am Dom in Poznań (Posen), Memoria der ersten Piasten, und die Anfänge der polnischen Kunstgeschichte

„mille Mâle hat, die Kathedrale von Reims betreffend, geschrieben, dass alle französischen Kathedralen katholisch wären, aber diese sei auf besondere Weise französisch-national.¹ Mutatis mutandis kann Ähnliches von der polnischen Kathedrale in Poznań (Posen) festgestellt werden. Man kann sich kaum des Eindrucks entziehen, dass das Schicksal dieser Kathedrale mit dem des Staates und der Nation mit vielen verschiedenen Fäden verknüpft ist.² Dies versuchen wir anhand einer der Umgangskapellen aufzuzeigen, welche diese Idee besonders anschaulich thematisiert:

Gemeint ist die sogenannte Königliche Kapelle (eigentliches Patrozinium: Mariae-Himmelfahrts-Kapelle), auch als Goldene Kapelle bezeichnet, gelegen auf der Längsachse des Posener Doms, am östlichen Joch des Umgangs (fig. 1). Sie ist ein wenig aus der Achse verschoben und ihr Grundriss erscheint ziemlich irregulär, was aus der komplizierten Baugeschichte resultiert.³ Ihre endgültige Form hat die Kapelle infolge des Umbaus (oder eigentlich Neubaus) in den Jahren 1833 bis 1841 erhalten. Der leitende Architekt war Franciszek Maria Laci, aber auch zahlreiche andere Künstler waren beteiligt. Wie noch genauer auszuführen sein wird, fungierte als Konzepteur und Autor des Programms der bekannte polnische Kunstrelehrte und Mäzen Graf Edward Raczyński (1786–1845), der auch einen großen Teil der finanziellen Belastungen trug. Es handelt sich bei der Königlichen respektive Goldenen

Kapelle um einen Zentralbau, genauer: um ein unregelmäßiges Nischenoktagon mit einer ovalen Kuppel (fig. 2). Der Innenraum ist durchstrahlt von Licht, Gold und Farben; es gibt kaum Wände oder Flächen ohne ornamentale Verzierung, Vergoldung oder Malereien. Die architektonische Struktur besteht aus acht großen, rundbogigen Arkaden, welche jeweils zwei Geschosse übergreifen: Nischen im Erdgeschoss sowie Fenster, Emporen oder Bildfelder im Obergeschoss. Über diesen Arkaden, vermittelt durch Pendentifs, erhebt sich die ovalförmige Kuppel. Das System, wenn wir es detaillierter betrachten, erweist sich jedoch als komplizierter. Die Nischen sind nämlich auf der Süd- und Nordseite halbkreisförmig, wohingegen auf der Hauptachse – Eingangsarkade im Westen und Altarraum im Osten – deren Grundriss rechteckig ist. Am Obergeschoss gibt es ebenfalls Gruppierungen, und zwar Fenster innerhalb der drei östlichen Arkaden sowie Emporenöffnungen innerhalb der drei gegenüberliegenden, die aber eine ähnliche Binnengliederung wie die Fenster aufweisen: jeweils drei gestaffelte Maßwerkarkaden mit Vielpässen (oder sog. Nasen) gefüllt. Dieses architektonische Gerüst ordnet Ausstattungstücke, Malereien und Ornamente, welche das ikonografische Programm bilden. Im Altarretabel befindet sich das Mosaikbild von Liborio Salandri mit einer Darstellung der Mariae Himmelfahrt, dem Weiheitel der Kapelle entsprechend und Tizians *Assunta* nachbildend. Zwei weitere Bilder, nun Leinwandgemälde und Historien vorstellend,

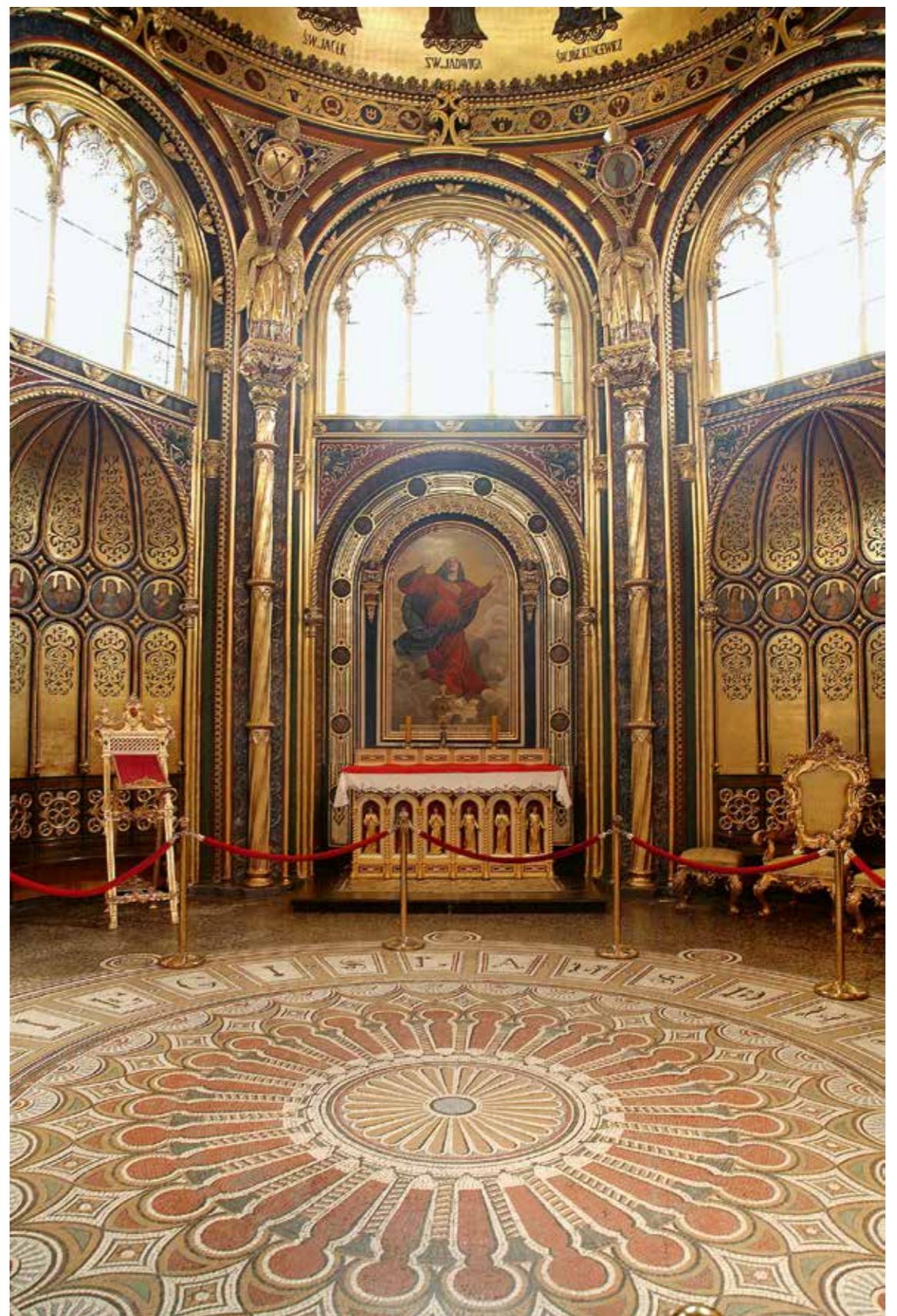


Fig. 1 | Poznań/Posen, Kathedrale, Königliche Kapelle (sog. Goldene Kapelle), 1832–1841, Inneres gen Osten.
© J. Jarzewicz, 2017



Fig. 7 | Monte Berico bei Vicenza, ehem. Servitenkloster, Refektorium mit Veroneses *Gastmahl Gregors des Großen* (cf. fig. 6). Foto: © sailko, 2012; Wikimedia Commons, CC Attribution-Share Alike 3.0 Unported

Aufmerksamkeit. Das Raumkonzept der Aula *fokussiert* also bei der *Übersetzung* der Monumentalmalerei Veroneses in gebauten Raum auf eben jene Bühnenarchitektur, während die dargestellte Szene und deren Figuren – das Gastmahl Gregors des Großen mit den Pilgern und der leibhaften Erscheinung Christi – als figurliche Elemente *ausgeblendet* wurden.²⁸ Verbunden mit der *Übersetzung* geschieht zugleich ein Akt der *Substitution*²⁹: Die aus Farbe auf Leinwand bestehenden illusionistischen Säulen und Treppengeländer bei Veronese werden von Semper als „Holz-Stuck-Architektur“³⁰ nachgebaut. Die Szene des Gastmahl wiederum sollte teilweise durch die (dann nicht ausgeführten) Wandbilder der „Schule des exakten Wissens (Naturwissenschaft, Mechanik etc.)“ sowie der „Schule der bildenden Künste“ am damaligen Polytechnikum³¹ in der Arkade der Mittelachse *substituiert* werden.

Interessant ist es durchzuspielen, welche Gestaltungsoperationen Semper bei der *Übersetzung* der gemalten zweiseitig offenen Loggia Veroneses in einen gebauten (Innen-)Raum nutzt. Charakteristisch für Veronese ist die Darstellung seiner Bildarchitektur in Untersicht, die es ihm ohne weitere gestalterische Probleme ermöglicht, mit der zentralen Tonnenwölbung eine Arkade anzudeuten, um mit dieser die Figur Christi beziehungsweise die ‚erkenntnisreiche‘ Begegnung Gregors des Großen mit Christus hervorzuheben. Was im Bild ohne Komplikationen möglich ist, lässt sich im gebauten Raum allerdings nur in veränderter Form umsetzen: Semper übernimmt das wichtige Motiv der zentralen Bogenstellung, muss diese dazu aber den Bedingungen des vorhandenen Raumes und seines Gliederungssystems unterwerfen. Die Schwierigkeit, dass er mit der Arkade nicht über die Saaldecke hinausgehen kann, löst er, indem er sie als Blendarkade



Fig. 8 | Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Aula, Ausschnitt aus fig. 1

der Kolonnade unterordnet. Die Kolonnade wiederum erlaubt es ihm, Bühnen abzugrenzen, also Loggien einzufügen, und zugleich die jeweilige Rückwand und damit die Raumgröße vollständig sichtbar zu halten. Semper *passt* das Referenzmotiv der lediglich angedeuteten Arkade den Bedingungen am Aufnahmeort *an*, indem er daraus eine echte Arkade macht. Damit folgt er dem Prinzip der *Assimilation*, einer Transformation, die „Elemente des Referenzbereichs in die Zusammenhänge der Aufnahmekultur integriert und sie miteinander verbindet“³². Eine andere notwendige Anpassung – das Verschieben der Treppenaufgänge, so dass seitlich genug Raum zum Betreten der Treppen bleibt –, zwingt Semper dazu, die einzelnen Bauelemente an veränderter Position im System zu *montieren*.³³ *Montage* und *Assimilation*, die beim Umgang mit der Arkade und den Treppen zu beobachten sind, beziehen sich hier auf unterschiedliche Prozesse:

Das *Montieren* beschreibt eher den physischen Vorgang des Bauens mit einzelnen Gestaltungselementen, während das *Assimilieren* vielmehr auf das Angleichen an die vorhandenen räumlichen Bedingungen eingeht, die einer unveränderten Übernahme im Wege stehen.

Die Transformationstheorie erlaubt es zudem, so polyfokal zu denken respektive fein und umsichtig zu differenzieren, dass mit Entscheidungen für eine Referenz (oder für einen ganzen Referenzbestand) gleichsam das Ablehnen anderer Referenzen benannt werden kann, also der „bewusste Verzicht auf eine Auseinandersetzung“ mit jenen oder die „Nicht-Beachtung von Tatsachen“. Dieser Vorgang wird – nicht abwertend – als *Ignoranz* begriffen.³⁴ Die Diskussion dieses transformativen Vorgehens nimmt schlicht andere Optionen in den Blick und schafft damit Ansatzpunkte, um die Vor- und Nachteile verschiedener Optionen bei der Ge-

ischen Druiden auf einem nahen gelegenen Felsen, gelang es den beiden, die heidnischen Priester zum Christentum zu bekehren, und Gradlon beschloss sogleich, den Druidenstein in ein christliches Heiligtum umzuwidmen.

In einer Predigt von 1887, die ein Jahr nach der Einsetzung des Fensters gehalten wurde, erweitert der Prediger, Albert Le Mun, die Legende um eine wichtige Komponente und erzählt, dass König Gradlon und Abt Gwénolé auf dem Opferfelsen der Druiden eine Marienstatue aufstellen ließen.¹⁵ Eben diese präsentiert sich auch schon im Zentrum der Bildkomposition des Glasfensters. Indem Bild und Predigt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Marienstatue in die Gründungslegende inkorporierten, legten sie nun den Akzent auf die Altehrwürdigkeit des Bildkults.

Hierzu ist auch auf die zentrale Dreieckspyramide zu achten, welche die Protagonisten des Bildes zusammen-

schließt und die Hauptlinien der Komposition auf die oben auf dem Felsen befindliche Madonnenstatue zuläuft. Rechts bekehrt Gwénolé als bretonischer Missionar mit ausgreifender Gestik die Druiden. Ihm gegenüber kniet Gradlon, der anhand eines Kirchenmodells der Jungfrau seine Stiftung der Kirche von Rumengol darreicht. Zwischen dem König und dem Gnadenbild auf dem Felsen wurde noch eine weitere Handlungsperson eingebaut. Man erkennt Saint Corentin, den Gründer der Diözese von Quimper. Der Legende nach wurde er tatsächlich von Gradlon als Bischof eingesetzt, im Gründungsmythos Rumengols spielt er jedoch keine tragende Rolle. Warum er gleichwohl im Fenster erscheint, liegt auf der Hand: Er verkörpert die Diözese von Quimper als Institution und seine Darstellung signalisiert, dass der Prozess der Marienkrönung als Zeichen des Wiedererstarkens der bretonischen Kirche, insbesondere derjenigen der Diözese Quimpers im 19. Jahrhundert verstanden werden will. Und natürlich erinnert diese Figur auch an die Rolle des aktuellen Bischofs von Quimper, Monseigneur Sergent, bei der Krönungszeremonie der Statue, der sich damit als legitimer Nachfolger seines heiligen Vorgängers inszeniert. Vielleicht darf man auch in den Gesichtszügen Corentins diejenigen Sergents erkennen, wie sie im erwähnten Krönungsbild zu sehen sind.

Kunstgeschichte versus Volksglaube

Die zweite große Marienwallfahrt des Finistère wurde Notre-Dame du Folgoët, nordöstlich von Rumengol gelegen, gewidmet.¹⁶ An der Ostwand der prächtigen, 1490 geweihten, ehemals herzoglichen Kapelle präsentiert sich die aus dem 15. Jahrhundert stammende Steinfigur einer wundertätigen Marienstatue. Deren feierliche Krönung von 1888 war nicht unumstritten, denn eine andere, von den Gläubigen hochverehrte Marienfigur aus Holz, die eigentlich die Krone erhalten sollte, musste kurz vor der Zeremonie auf Initiative von Jean-Marie Abgrall, *titulaire de la chaire d'archéologie* und Mitglied der Société française d'archéologie, sowie dem Archäologen und Architekten Pol de Courcy dieses Privileg an die steinerne Statue aus Kersanton abtreten. Die Begründung für diesen Wechsel erstaunt, denn sie war keineswegs religiös motiviert, da argumen-

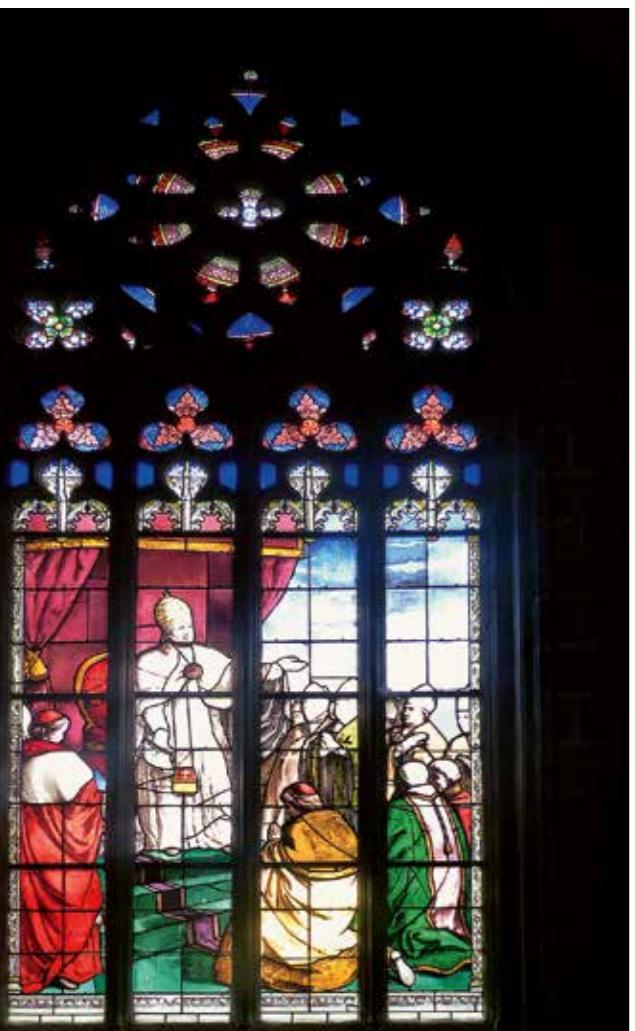


Fig. 3 | Wallfahrtskirche Notre-Dame du Folgoët, Glasfenster, *Proklamation des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis*, 1870, © Bruno Boerner



Fig. 4 | Wallfahrtskirche Notre-Dame du Folgoët, Glasfenster, *Krönung der Statue Notre-Dame-du-Folgoët*, 1889, © Bruno Boerner

tiert wurde, die bemalte Statue würde nicht zum gotischen Stil der Kirche passen.¹⁷ Die Empörung der Gläubigen und Pilger, welche die Holzstatue seit langem als *Sainte Vierge de Folgoët* verehrten, war enorm und sie weigerten sich, künftig ihre Gebete vor der gekrönten Steinstatue aus Kersanton zu verrichten. Der Konflikt ging sogar soweit, dass die Holzstatue am 10. September 1888 auf Anordnung des Bischofs in die Sakristei verbannt wurde, wo sie Jahrzehnte lang verborgen blieb.

Auch in Folgoët wurde dem Gründungsmythos der Kirche ein eigenes Fenster gewidmet. Die Hauptszene zeigt, wie die Madonna dem Narren Salaün, der, geistig verwirrt, zeitlebens nur die Worte *Ave Maria* sprechen konnte, in einem Baum erscheint. Die Legende will, dass diese Worte, nach Salaüns Tod, auf den Blättern einer weißen Lilie standen, die aus seinem Grab herauswuchs, an dessen Stelle wiederum die Kirche erbaut worden sein soll.¹⁸

Erneut war es der Pariser Künstler Emile Hirsch, dem man die Ausführung des Großteils des Glasmalereizyklus anvertraute. Ihm sind das Chorfenster mit dem Rosenkranz

und ein programmatisches Fenster aus dem Jahr 1870 zu verdanken, das sich rechts davon befindet und an die Proklamation des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis erinnert (fig. 3).¹⁹ Man sieht Pius IX., der das Ereignis 1854 seinem klerikalen Hofstaat, Bischöfen und Kardinälen verkündet. Gerade dieses Ereignis wurde auch in Frankreich als ein Fanal zum Neuaufbruch der katholischen Kirche gesehen, vor allem hinsichtlich ihres ultramontanen Bezugs zur römischen Papstkirche. Angelehnt an die Haltung Pius IX., des Papstes des Dogmas der Unfehlbarkeit, bekämpften die wichtigsten Vertreter der römischen Kirche Frankreichs die Staatsform der Republik und fochten für die Wiederherstellung der Monarchie.²⁰ Um ihre Belange durchzusetzen, bediente sich die Kirche somit der monarchisch-reaktionären Parteien, was den zunehmenden Antiklerikalismus der republikanischen Parteien wesentlich förderte. Auch wenn der Norden des Finistère noch bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts als eine Hochburg der Royalisten bezeichnet wurde, konnte dies deren allmählichen Niedergang nicht aufhalten und die endgül-

Silke Herz

Vom Theatermaler zum Hofarchitekten Augusts des Starken

Die Wiederentdeckung des Dresdner Opernhausinspektors Georg Christian Fritzsche

Eine der verblüffendsten Entdeckungen im Rahmen unseres von Henrik Karge geleiteten Forschungsprojektes *Der König plant mit*¹ ist die des Theaterarchitekten Georg Christian Fritzsche (Dresden 1653 – Dresden, 15. Dezember 1718), welche erstmals auch zu Zuschreibungen von Entwürfen an ihn führte. Im vorliegenden Beitrag sollen die wichtigsten der neuen Erkenntnisse zum Werk dieses im Theaterbereich tätig gewesenen Malers und Architekten vorgestellt werden.

Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen, zugleich König August II. von Polen und bekannt als August der Starke, verfolgte großartige Pläne zur Neugestaltung seiner sächsischen Residenz Dresden. Dazu setzte er einen ganzen Stab an Architekten ein, die verschiedenen Ämtern zugeteilt waren. Von der unentwegten Beschäftigung des Königs mit neuen Bauprojekten zeugen zahlreiche eigenhändige Entwurfsskizzen und Überzeichnungen der ihm vorgelegten Baupläne, sowie seine listenhaften Aufstellungen von Schlössern, aber auch von Architekten. Auf deren umfangreichsten Aufzählung ist an zehnter Stelle nach den schon geläufigen Hofarchitekten ein gewisser „fritche“ genannt,² der aber in der Forschungsliteratur bisher kaum als Entwurfsarchitekt bekannt ist.

Der Name Georg Christian Fritzsche findet sich zwar vereinzelt in der Literatur, allerdings ohne dass damit sein Œuvre auch nur ansatzweise erfasst wurde. Moritz Fürstenau erwähnt Fritzsche 1861/62 in seinem grundlegenden auf Quel-

len basierten Werk *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* im Zusammenhang der Personalliste 1691 beim Opernhaus als „Theatr.[alischen] Maler“ und verweist bereits auf seinen späteren Titel als „Hof- und Kammerarchitekt“.³ Fritz Löffler bezeichnet Georg Christian Fritzsche in seinem vielgelesenen Buch *Das alte Dresden* zwar korrekt als „Inventionsmaler und theatralischen Baumeister“⁴ schreibt ihm jedoch als einziges Werk fälschlicherweise ein Deckfarbenblatt des Kupferstich-Kabinets zu, das aber laut Signatur Fritzsches 1711 früh verstorbener Sohn Heinrich Christian gemalt hat.⁵ Walter Hentschel entdeckte Fritzsches Namen auf einem Grundriss für ein Komödienhaus im Warschauer Schloss, gab dem Baumeister jedoch irrtümlich den ersten Vornamen „Johann“,⁶ offenbar ein Lese- oder Abschreibfehler, der Folgen hatte. Hermann Heckmann übergeht in seinem Grundlagenwerk *Baumeister des Barock und Rokoko in Sachsen* den Theaterarchitekten Fritzsche, indem er ihm keine Biografie widmet und ihn stattdessen bloß beiläufig in der Einleitung erwähnt, bezugnehmend auf Hentschel wieder als „Johann Christian“.⁷ Dies führte schließlich zu völliger Verwirrung im *Allgemeinen Künstlerlexikon*: Georg Christian ist hier nur als kurfürstlich sächsischer Maler aufgeführt mit unklarer Beziehung zu einem vermeintlichen Inventionsmaler und theatralischen Baumeister Johann Christian, dem wiederum als einziges Werk das von Löffler ihm irrtümlich zugeschriebene Deckfarbenblatt angedichtet ist.⁸

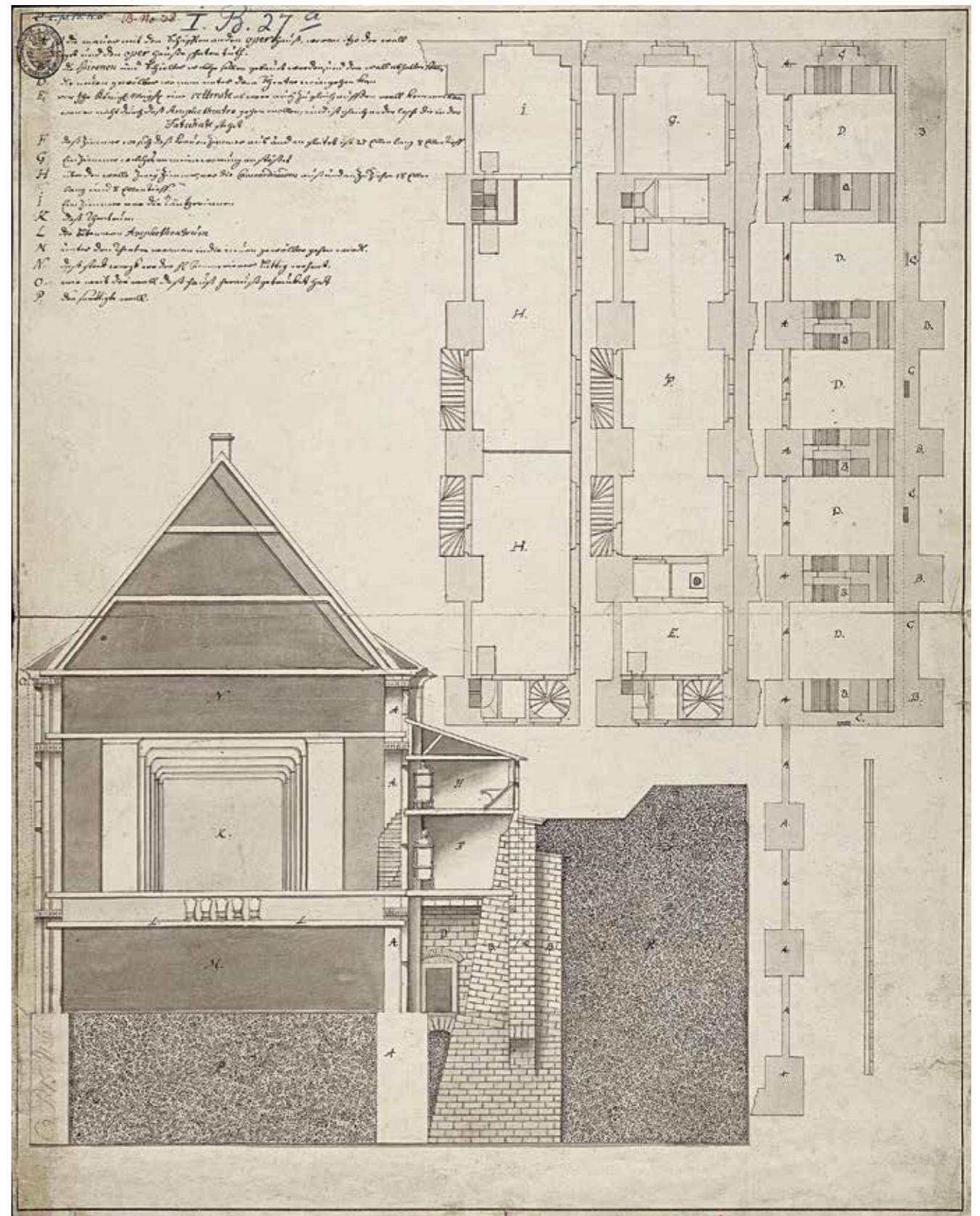
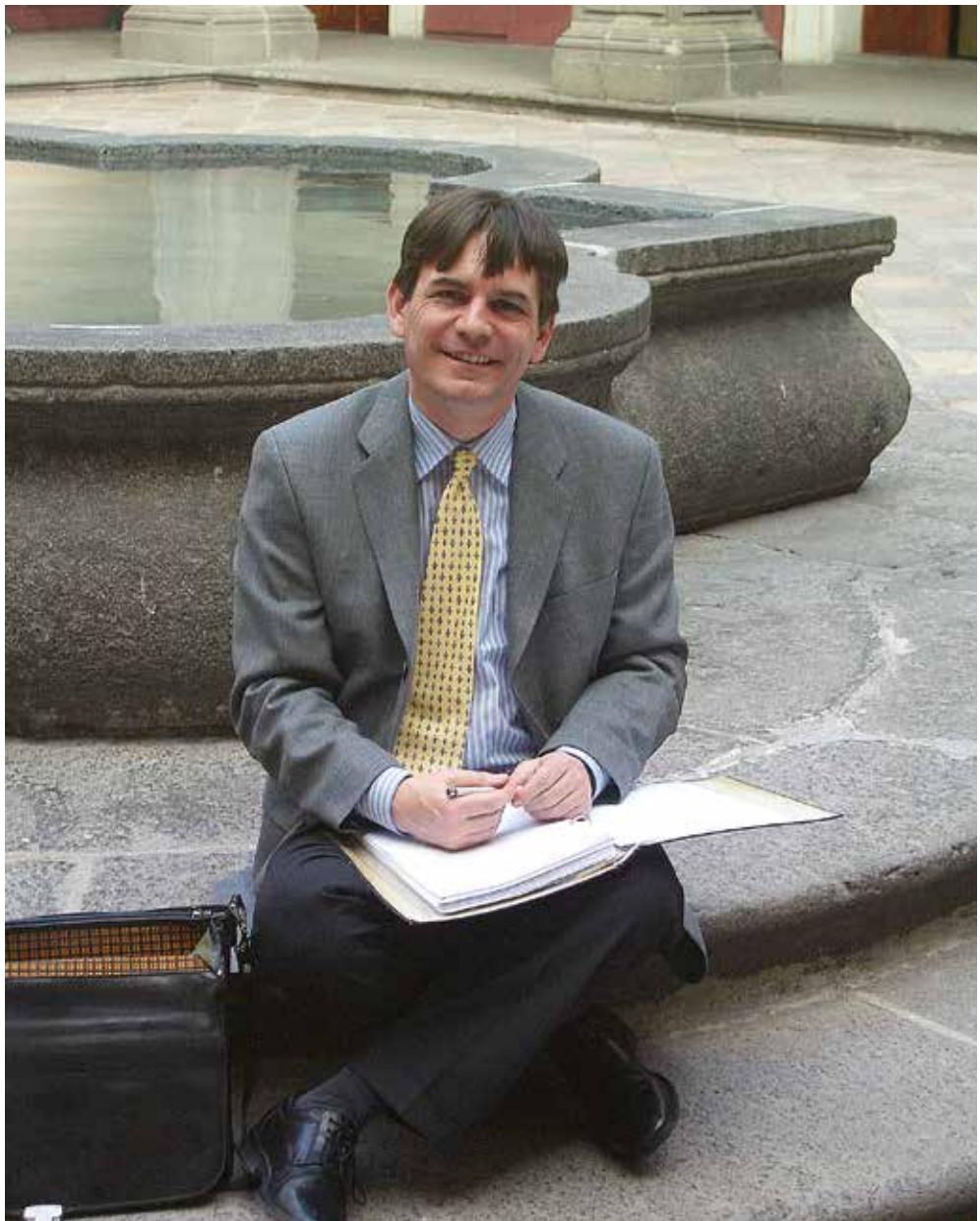


Fig. 1 | Georg Christian Fritzsche, Entwurf für das Kleine Komödienhaus am Zwinger: Anbau eines Garderobentrakts, Schnitt durch das Theatergebäude und den Wall, mit drei Geschossgrundrissen, 1710, grau lavierte Risszeichnung in Tusche, 63,4 x 50,3 cm (Blattformat) bzw. 62,4 x 49,4 cm (Bildformat); © SächsHStA, 10006 Oberhofmarschallamt, Cap. 01B, Nr. 27a



Henrik Karge im Hof des Edificio Carolino der Benemérita Universidad von Puebla/Mexiko (Februar 2005). Foto: © Barbara Borngässer