

Inhaltsverzeichnis

- 9 Tabula gratulatoria
- 12 Christiane Ruhmann/Petra Koch-Lütke Westhues • Vorwort
- 15 Alfons Hardt • Zum Geleit
- 19 Hans-Josef Becker • Die Äpfel des Korbinian Aigner. Gedanken zum Zusammenhang von Kunst, Natur und Religion

Von Forschern und Vorbildern

- 29 Ingo Herklotz • Kontroversen um mittelalterliche Skulpturen
Erwin Panofsky im Austausch mit Richard Hamann
- 59 Gisela Tilly • „Was halten Sie davon?“ Ungehobene Schätze aus dem
Nachlass von Alois Fuchs

Sehnsuchtsort Rom

- 71 Manfred Luchterhandt • Die ‚Nacht der Bilder‘ in Rom. Die Kultgeschichte
der päpstlichen Salvatorikone im Spiegel neuer Handschriftenfunde
- 111 Michael Horstmann/Hendrik Sauerwald • Magister Gregorius
Die Wunder Roms
- 127 Sible de Blaauw • Die liturgische Inszenierung der Heiligen Lanze
Politik, Ritual und Frömmigkeit bei Ankunft einer umstrittenen Reliquie
in Rom
- 141 Michael Imhof • Päpstliche Generalaudienz auf dem alten Petersplatz um 1600
anhand einer neu entdeckten Bildquelle
- 161 Max-Eugen Kemper • Die Cappella Paolina im Vatikan mit den letzten
Fresken Michelangelos
- 173 Erich Garhammer • Römische Betrachtungen. Blicke von Literaten auf die
Ewige Stadt
- 183 Christoph Brech • Wunder Roms – die Villa Massimo

Von Bauten und Denkmälern

- 203

Birgitta Ringbeck • Karolingisches Westwerk und Civitas Corvey
Der Weg zum Welterbe in Westfalen
- 211

Matthias Exner • Von der Außenkrypta zum Westwerk. Der Beitrag der Wandmalerei zum „Outstanding Universal Value“ von Corvey
- 231

Annika Prübe/Karen Keller • Karolingisches Westwerk Corvey zwischen Bewahren und Vermitteln, Vergangenheit und Zukunft
- 245

Leonhard Helten • Das Langhaus des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert
- 257

Uwe Lobbedey • Elias – Ein Prophet in der Paradiesvorhalle des Domes zu Münster
- 265

Matthias Wemhoff • Bischof und König in der Mitte des 19. Jahrhunderts
Das Bildnis des Paderborner Bischofs Meinwerk im Neuen Museum in Berlin
- 277

Mareike Menne • Barock in Yuánmíng Yuán. Spuren von Europa in der Qing-Residenz

Die Vielheit der Dinge – von den Sammlungsobjekten

- 287

Egon Wamers • Paradiesische Jagd. Ein karolingischer Pyxidendeckel im Metropolitan Museum of Art
- 299

Regula Schorta • Die Gewänder Bischof Meinwerks von Paderborn
Eine Spurensuche
- 311

Harald Wolter-von dem Knesebeck • ET TU IUNGE PRECES CUM UIRGINE UIRGO IOHANNES – Zu zwei mittelalterlichen Kanonbildern aus Westfalen
- 323

Lothar Lambacher • *Caput S. Blasii*. Altes und Neues zum Büstenreliquiar des hl. Blasius aus dem Welfenschatz
- 343

Frits Scholten • Die Welt des Jan van Delen. Erwägungen zur flämischen Elfenbeinschnitzerei des 17. Jahrhunderts

Vom Ausstellen und Bewahren – Erkenntnis und Selbsterkenntnis

- 355

Dorothee Kemper • Peter Bolg. Ein Rückblick auf 60 Jahre Restaurierung kirchlicher Goldschmiedewerke
- 371

Claudia Höhl • Für die Zukunft. Historische Sammlungen in neuem Kontext
- 383

Birgitta Falk • Kunstgeschichte und andere Herausforderungen in kirchlichen Museen. Hendrick van Steenwijck der Ältere und das Aachener Gnadenbild
- 395

Lothar van Laak • „Wer kann durchs Fernrohr der Metaphern sehen?“
Beobachtungen an Durs Grünbeins Mond-Zyklus *Cyrano oder Die Rückkehr vom Mond*

Genius loci – Paderborn

- 403

Andreas Kilb • Ein Virtuose der Welterschließung. Eine Verbeugung vor Christoph Stiegemann
- 409

Bernhard Schulte/Christiane Ruhmann (mit einem Exkurs zur Museumstechnik von Bernd Fieseler und Manfred Schniedermeier) • Perle der Provinz – Zur Architektur des Paderborner Diözesanmuseums
- 433

Simone Buckreus • Wie kommt die Ausstellung in den Katalog?
- 439

Ulrike Frey • „Von ‚Aspergill‘ bis ‚Zingulum‘ – beharrlich unterwegs von Affeln bis Züschen“. Die Kunstinventarisat ion als grundlegende Aufgabe der Fachstelle Kunst im Erzbistum Paderborn
- 451

Karin Wermert • „Denn diese Form, die im Inneren wohnt, ist präsent ...“
Zu Umgestaltungen und Neunutzung von Kirchenbauten im Erzbistum Paderborn
- 461

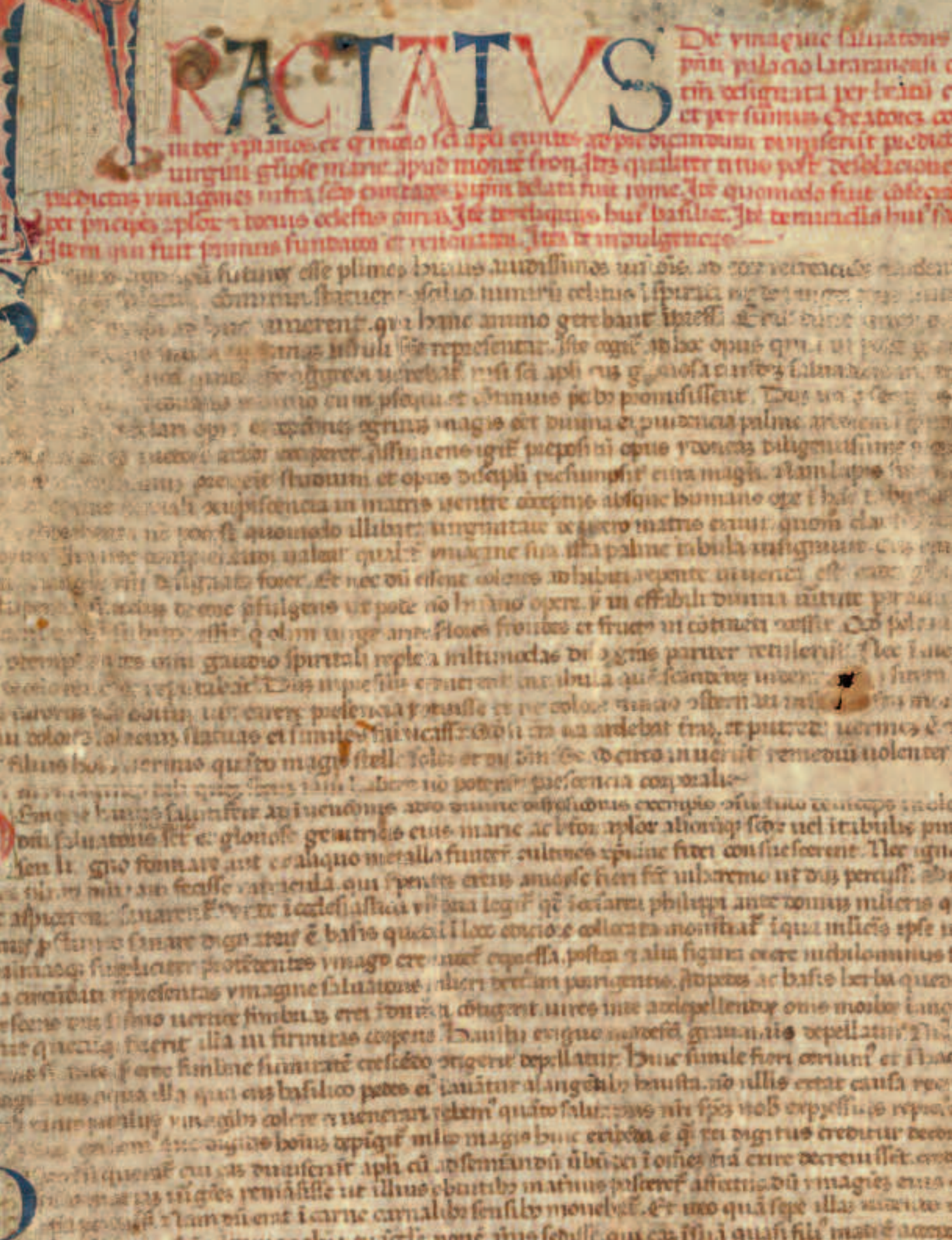
Hans-Ulrich Hillermann • Die Kunst des Josef Rikus im öffentlichen Raum
- 479

Richard Böger • Vom Mehrwert der Kunst – Kulturförderung der Bank für Kirche und Caritas e.G. Paderborn am Beispiel der großen Sonderausstellungen des Diözesanmuseums seit 1999
- 489

Schriftenverzeichnis Christoph Stiegemann
- 493

Ausstellungen des Erzbischöflichen Diözesanmuseums seit 1975
- 496

Autorinnen und Autoren



Manfred Luchterhandt

Die ‚Nacht der Bilder‘ in Rom

Die Kultgeschichte der päpstlichen Salvatorikone
im Spiegel neuer Handschriftenfunde¹

Mit einer Edition des ‚Tractatus de ymagine Salvatoris‘

Kultisch verehrte Bilder umgibt in vielen Religionen die „einmalige Erscheinung einer Ferne“ (Benjamin), die sich häufig in Ursprungserzählungen manifestiert: so die plausible These vieler Bildhistoriker und -anthropologen, die sich mit den kulturübergreifenden Mustern solcher Bilderzählungen beschäftigen haben.² Prämisse dieser Argumentation ist die Vorstellung einer „Kultur als Text“ und Orientierungssystem (Geertz): als eines Gewebes von Vorstellungen und Symbolen, denen narrative Substrate zugrunde liegen. Diese stiften Sinn und sozialen Zusammenhalt, begründen Unterscheidungen, rechtfertigen aber auch die Ansprüche von Gruppen oder Institutionen, die sakrale Objekte besitzen und verwalten.³

Doch was machen wir, wenn solche *surrounding narratives* in der Geschichte eines religiösen Bildes erst spät auftreten, Jahrhunderte nach den ersten Zeugnissen für seinen Kult? Akzeptieren wir das Überlieferungsdefizit, versuchen wir, aus späten Textzeugen ältere Traditionskerne zu rekonstruieren? Oder erkennen wir im Fehlen des Narrativs sogar die spezifische Qualität einer Bildkultur: einer Bildkultur, in der Praktiken wichtiger waren als Texte, in der das Geraune des *ut dicitur*, das ‚Sich nicht-Erklären-Müssen‘, oder – modern gesprochen – die Ambiguitätstoleranz häufig der größere Beweis von Autorität war?

Diese Frage richtet sich an die Christusikone im römischen Lateranpalast (Abb. 1), ein Bild, das die Phantasie des Mittelalters nicht weniger beschäftigt hat als seine bekannteren Zeitgenossen, das Schweißstuch der Veronica oder das Mandylion.⁴ Unter den spätantiken Ikonen Roms ist sie nicht nur die einzige, die sich immer noch an ihrem mittelalterlichen Standort befindet. Sie ist auch eine der unzugänglichsten und rätselhaftesten. Denn obwohl die Prozession des Bildes in der Nacht zum 15. August, dem Fest der Himmelfahrt Mariens, über 700 Jahre lang zu den religiösen Hauptereignissen Roms gehörte,⁵ erfährt man über die Erzählungen, die man mit dem Bild verband, für viele Jahrhunderte kaum etwas. Nicht zuletzt die Restaurierung des Objekts in den 1990er-Jahren hat die Diskrepanz zwischen der materiellen Evidenz eines frühen Bildkultes in Rom und dem wenigen, was wir über seine Praktiken und Vorstellungen wissen, deutlich gemacht.⁶ Die einzigen Narrative über dieses Bild, die wir kennen, lassen sich an zwei Stationen seiner Geschichte festmachen: 752/753 unter dem griechischen Ehrentitel *acheropsita* in einer päpstlichen Bußprozession gegen die Langobardenbedrohung mitgeführt,⁷ wird die Ikone erstmals in der zwischen 1073 und 1118 redigierten *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* (DLE I), der Zusammenstellung von Überlieferungen, Vorrechten, Reliquien, Papst-

¹ Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen von Archivstudien zum Lateranpalast. Für Hilfe und Auskünfte danke ich Sible de Blaauw, Thomas Haye, Michael Lang, Marco Petoletti, Cornelia Linde, Niek Thate, Patrizia Carmassi, Jörg Bölling, Esther Wipfler, Karlheinz Dietz und Zbigniew Izdorzcyk. Der Obertitel ist an HELAS/WOLF 2011 angelehnt.
² Das Zitat bei BENJAMIN 1963, S. 18. HOFFMANN/WOLF 2012, S. XIII: „holy images are usually and necessarily surrounded by narratives (legends recounting their origin, translation and miraculous power)“; BELTING 2005; BACCI 2014.

³ GOTTOWIK 2004.
⁴ Zur Ikone allgemein: WILPERT 1907; WOLF 1990, S. 37–78; ANDALORO 1991, DIES. 2000; DI BERARDO 1994; WOLF 1998; CEMPANARI 2003, S. 127–143, 718–733; ROMANO 2002; NOREEN 2006, DIES. 2010; HELAS/WOLF 2011; MATENA 2016; NIEHAUS 2016; NOREEN 2017.
⁵ WOLF 1990; KESSLER/ZACHARIAS 2000; PARLATO 2008; HELAS/WOLF 2011.
⁶ Zu den technischen Untersuchungen WILPERT 1907; PERSEGATI 1996; ROMANO 2002; NESSELRATH 2017.
⁷ LP I, S. 442f.; II, S. 135, Anm. 10; WOLF 1990, S. 38f.; ANDALORO 2000.



1 Rom, Kapelle Sancta Sanctorum, Innenraum nach Osten mit Salvatorikone

gräbern und liturgischen Traditionen der römischen Bischofskirche, als Werk des Evangelisten Lukas proklamiert, also fast ein halbes Jahrtausend nach ihrer vermutlichen Entstehungszeit.⁸

Doch auch über diese seit dem 13. Jahrhundert immer häufiger adaptierte Erzählung bestand kein Konsens, wie die Berichte der sonst gut informierten, an *miracula* interessierten Romreisenden Gervasius von Tilbury und Gerald de Barri

zeigen.⁹ Die Päpste als Besitzer des Bildes haben sie sich nicht zu eigen gemacht, und es wäre von einem hochgelehrten Theologen wie Innozenz III., dem Kritiker des Präputium-Kultes, auch nicht zu erwarten gewesen.¹⁰ Während andere Ikonen im Lateran in den Zeremonienbüchern durchaus offiziöse Erklärungen erhalten,¹¹ figuriert das Christusbild ihrer Palastkapelle stets nur als *imago (sacra)*, manchmal gräzisierung als *ycona*,¹² bei dem großen Ablass von

8 DLE I, c. XVIII, ed. GIORGI 1744, S. 546; eine neue Transkription nach dem Codex Reg. lat. 712 bei OFTESTAD 2019, S. 217–224, hier S. 219; zur Chronologie VOGEL 1956.

9 Giraldu Cambrensis, *Speculum Ecclesiae*, IV,6, ed. BREWER 1873, S. 278f.; Gervasius von Tilbury, *Otia imperialia*, III,25, ed. BINNS/BANKS 2002, S. 604–606; vgl. BOLTON 1992; CANETTI 2008; LUCHERINI 2014. Zum wissenschaftlichen Hintergrund DASTON/PARK 2002, S. 25–30; QUENSTEDT/RENZ 2018. Zu den späteren Zeugnissen für den Lukaskult (Thomas von Aquin, *Summa theologica* 3.25.3; Bartholomäus Tridentinus, *Liber epilogorum*) WOLF 1990, S. 167f., 329; BACCI 1998, S. 260f.

10 *De sacro altaris mysterio* 4.30, PL 217, Sp. 876–877. Innozenz III. äußerte sich 1207 auch zum Konflikt um die als Lukasbild verehrte Hodegetria-Ikone, was ihren Kult betrifft, allerdings in vorsichtiger Wortwahl (PL 215, Sp. 1077; WOLFF 1948). Obwohl ein Förderer der Sancta Sanctorum und der

Veronica-Verehrung bleibt sein Verhältnis zum Bildkult eher unklar: vgl. WOLF 1998, S. 166–179; EGGER 1998.

11 So die in den päpstlichen Possesso einbezogene Christusikone über dem Portal der Silvesterkapelle *que a quodam Judeo percussa olim in fronte sanguinem emisit*, und die Aposteliken über dem Eingang der Basilica Theodori *quae per mare venerunt nullo ductore*: OR Alb 3; OR Cenc 79–81. Der offiziöse Charakter dieser Bilderklärungen zeigt sich darin, dass sie in den Ordofragmenten von Basel und London fast gleichlautend wiederkehren: SCHIMMELPFENNIG 1970, S. 327f. c. 10 u. 19; DERS. 1968, S. 61 c. 13, S. 63 c. 27; DERS. 1974, S. 244; vgl. LUCHTERHANDT 2015, S. 85–87.

12 Der Titel *ycona* begegnet in der Vita Leos IV., c. 18–19 (LP II, S. 110), in der Restaurierunginschrift Johannes X. (NESSELRATH 2017, S. 319) und im OR 50, c. 3.

1291, mit dem Nikolaus IV. die Sancta Sanctorum für Pilger öffnete, auch als *sacrosancta ycona*.¹³ Nicht die Legende stand dabei im Vordergrund, sondern die religiöse Würde des Bildes, die sich aber in seiner Inszenierung, in Riten, Stiftungen, Baumaßnahmen und materiellen Spuren deutlicher manifestierte als in einem Text. Dies gilt noch für den Umbau der Sancta Sanctorum unter Nikolaus III. (amt. 1277–1280), der auf den wachsenden Kult um die Palastheiligtümer eher reagierte, als diesen aktiv förderte.¹⁴

Diese Uneindeutigkeit sollte davor bewahren, die Verehrung der päpstlichen Ikone als „nicht von Händen gemachtes Bild“ wie eine gesellschaftlich akzeptierte Gegebenheit zu behandeln, statt ihren Diskurscharakter zu betonen.¹⁵ Zweifellos sind Bildkulte auch dort ‚soziale Tatsachen‘ im Sinne Durkheims, wo sie nicht von allen geteilt werden. Doch ihre Gruppenbezogenheit, ihre Interpretation durch Beteiligte, Reichweite, Widerspruch und Abstinenz spiegeln sich nur selten in den Quellen ausreichend wieder, was den Historiker leicht verführt, Zuschreibungen zu verallgemeinern, die oft nur von einzelnen Gruppen ausgingen. Dies verbindet die päpstliche Ikone mit der Quellenlage zu anderen Tafelbildern Roms, deren Identität als Kultbild ähnlich ambivalent bleibt. Zu denken ist an die *Madonna della Clemenza* in S. Maria in Trastevere (Abb. 2), die ihren Gebrauchsspuren und Überlieferungen zufolge lokal verehrt und vielfach rezipiert wurde, aber außer einem Ehrentitel niemals eine Textspur hinterlassen hat. Andere Bilder wie die *Veronica* aus St. Peter haben eine vielfältige Produktion von Legenden stimuliert und angezogen, die aber oft ihr eigenes, von Rom unabhängiges Leben lebten.¹⁶ Bei der Ikone des päpstlichen Palastes schließlich hängt die überlieferte Geschichte bisher an einer einzigen Handschrift.

Bezeichnend für den ambivalenten Umgang der Römer mit dem Genre der Bilderzählung ist die Tatsache, dass wir für die Zeit vor 1000 mehr griechische Zeugnisse für einen Bild-



2 Madonna della Clemenza, Rom, Santa Maria in Trastevere

kult in Rom besitzen als solche aus Rom selbst.¹⁷ Die meisten stammen aus ikonodulen Kreisen in Konstantinopel und Palästina, nennen aber keine konkreten Bilder, weil sie auf bildpolitische Debatten und ein anderes Publikum zielen. Deutlich wird diese Asymmetrie der Überlieferung in der 1996 publizierten Bilderliste des Codex Marcianus graecus 573 aus der Zeit um 900: Von den drei aufgeführten Beispielen für „nicht von Menschenhand gemachte Bilder“ in römischen Kirchen sind zwei zugleich auch aus römischen Quellen bekannt – das Tuch der Veronica und eine Marienikone in Trastevere.¹⁸ Doch

13 Über die Nachweise in Anm. 11 hinaus: OR Ben 45; OR Alb 3; OR Cenc 32; Bulle Nikolaus IV. (Orvieto, 23.3.1291): ASV, Reg. Vat. 46, f. 20v, c. 108, ed. LANGLOIS 1886–1893, S. 677, n. 4712. Erst die Erneuerung des Ablasses durch Johannes XXII. 1318, die auch die Bruderschaft erwähnt, spielt auf eine übernatürliche Entstehung des Bildes an, jedoch mit dem Vorbehalt *si creditur*: ASV, Reg. Aven. 10, f. 497r/v; vgl. PAVAN 1978, S. 36; HELAS/WOLF 2011, S. 35.

14 Die mit der Bulle Nikolaus IV. (siehe Anm. 13) geregelten Tarife für Pilger, die aus Rom, über die Berge oder das Meer kamen, sprechen dafür, dass es bereits einen beträchtlichen Pilgerverkehr im Palast gab, der einen Umbau der Laurentiuskapelle notwendig machte: LUCHTERHANDT 2015, S. 78; in diesem Sinne auch HORSCH 2014, S. 44–48.

15 So NOREEN 2017, S. 80, die den Ausdruck *acheropsita* wie einen überzeitlichen Bildtitel behandelt. In ähnlich anachronistischer Weise spricht NIEHAUS 2016 für das 12. Jahrhundert von „*acheropita replicas*“; vgl. auch KESSLER 2007.

16 KESSLER/WOLF 1998; WOLF 2002a, S. 43–65; WOLF 2014; MURPHY/KESSLER/PETOLETTI 2017.

17 Andreas von Kreta (?), *De veneratione imaginum*, PG 97, Sp. 1301–1304; *Adversus Constantinum Caballinum*, PG 95, Sp. 321; Nikephoros Patriarches, *Refutatio*, c. LXXXII.82, ed. FEATHERSTONE 1997; Vita Stefans d. J., PG 100, Sp. 1085; AUZÉPY 1997, S. 99f.; Vita des Michael Synkellos, ed. CUNNINGHAM 1991, S. 64–67; Brief der drei Patriarchen an Kaiser Theophilos, c. 7.14 b., ed. MUNITZ/CHRYSTOSTOMIDES/HARVALIA-CROOK/DENDRINOS 1997, S. 49; Giorgios Hamartolos, *Chronicon*, ed. DE BOOR/WIRTH 1904, II, S. 740f.; zur Bilderliste im Codex Marcianus gr. 573 vgl. Anm. 18. Für die Quellen zum Lukaskult vgl. BACCI 2000; PENTCHEVA 2010, S. 165f.; zum Problem allgemein WOLF 2002; DERS. 2005.

18 Cod. Marc. gr. 573, f. 23r–25, ed. ALEXAKIS 1996, S. 348–350. Die ‚Veronica‘ ist bezeugt durch das *Chronicon* des Benedikt von Soracte (ed. ZUCCHETTI 1920, S. 41), die Marienikone von S. Maria in Trastevere durch die ‚Salzburger Liste‘ (CT II, S. 122). Vgl. WOLF 2014, S. 431f.; VAN DIJK 2013, S. 245f.; LIDOVA 2009, S. 24f.



1 Unbekannter Maler: Papstsegen auf dem Petersplatz um 1600, aquarellierte Federzeichnung auf Pergament, 1627, 9,5 x 14,5 cm, Auktion vom 22. März 2017 bei Millon et Associés Paris

und Verlagshaus. Claudio Duchetti – bereits zu Lebzeiten Lafreris als Verleger und Radierer tätig – führte den Betrieb weiter. Stefano Duchetti hingegen verkaufte sein Erbe im September 1581 an Paolo Graziano, einen ehemaligen Mitarbeiter Lafreris. Um dessen Werke weiterhin anbieten zu können, kopierten Claudio Duchetti und seine Mitarbeiter diese Druckplatten in Form von Radierungen.⁵ Die Petersplatz-Ansicht wurde daher entweder um 1580 nachgestochen oder, wenn sie Teil des Erbes von Claudio Duchetti war, nachgearbeitet, denn der Druck der 1580er-Jahre unterscheidet sich durch die Hinzufügung des Titels im Bereich des Himmels und den Austausch der Namen der Urheber, die nun mit Claudio Duchetti und Ambrogio Brambilla (Kupferstecher und Kartograf, von 1579 bis 1599 in Rom nachweisbar) ersetzt sind. Von daher dürften Claudio Duchetti (für die Vorlage und/oder als Verleger) und Ambrogio Bram-

billa für die Umsetzung als Radierer angenommen werden, da sich beide auf der Grafik der 1580er-Jahre als Urheber bezeichnen.⁶

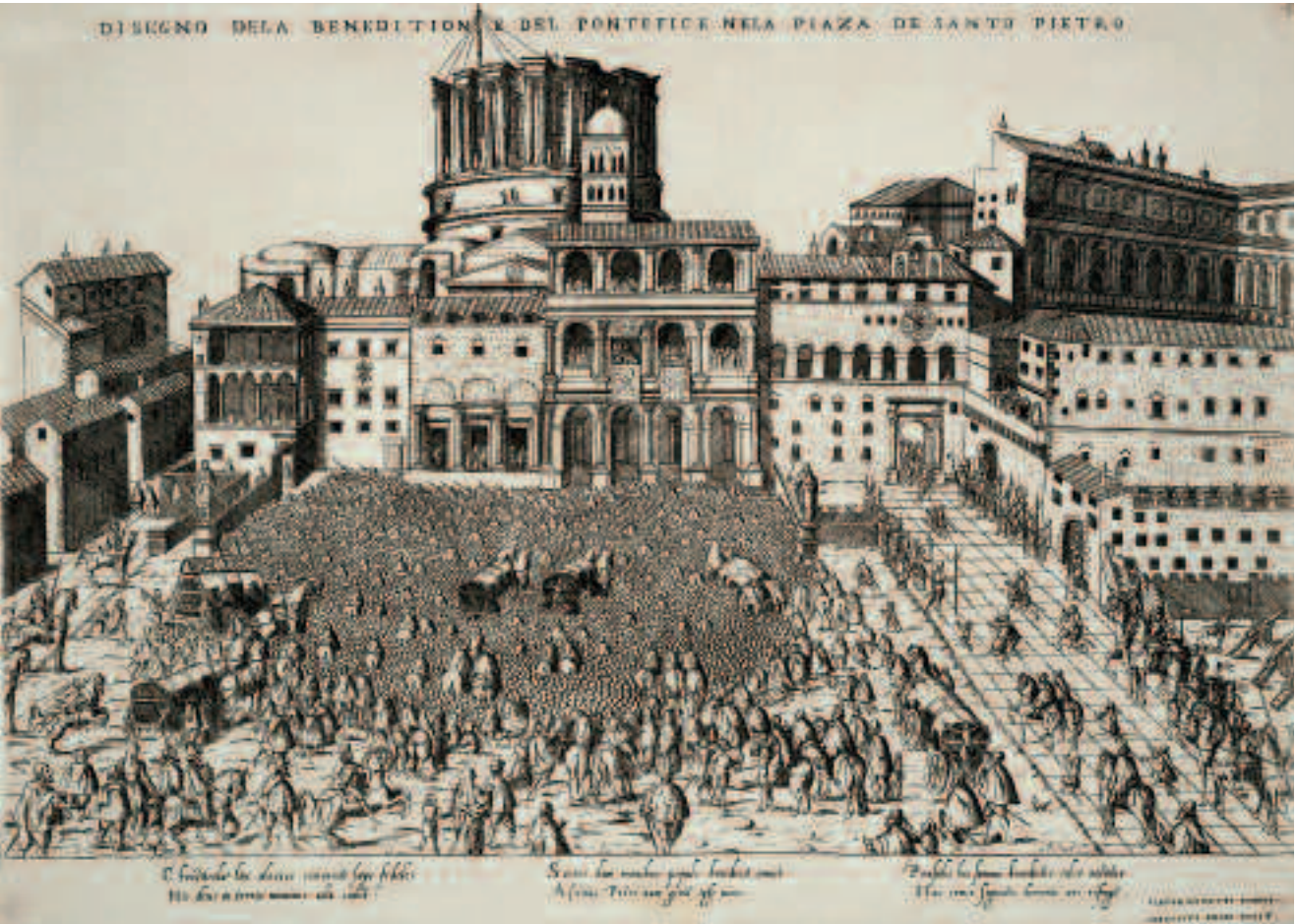
Die Datierung des Kupferstichs ist in der Literatur nicht einheitlich, sollte aber aufgrund der dargestellten baulichen Situation um das Jahr 1575 festgesetzt werden. Wahrscheinlich erschien das Blatt im Zusammenhang mit dem Heiligen Jahr 1575, das Papst Gregor XIII. (amt. 1572–1585) ausgerufen hatte und für das dieser die bis heute genutzte Porta Santa errichten ließ. 400.000 Pilger – potentielle Käufer der Grafik – folgten dem Aufruf, im Heiligen Jahr nach Rom zu kommen.⁷ Auch die im selben dreibändigen Werk veröffentlichte berühmte Radierung der sieben Hauptkirchen Roms (vgl. Abb. 4) wurde eigens aus diesem Anlass gedruckt. Sie dürfte besonders erfolgreich gewesen sein, da im Heiligen Jahr 1575 der Papst denjenigen Pilgern einen vollkomme-

vollziehbar, da Dupéracs Werk eine größere Naturnähe und Freiheit in der Linie zeigt, während die Petersplatz-Ansicht gewisse naive Züge enthält, etwa in der Differenzierung des Ziegelmauerwerks durch gestrichelte Linien und in der perspektivischen Wiedergabe der Rundbögen.

7 MÖLLER 2018, S. 52, 58, 59.

5 RUBACH 2016, S. 69–72.

6 Die Inschrift lautet: „CLAUDII DUCHETTI FORMIS AMBROSIIUS BRAM. FECIT“. Als Alternative käme als Künstler auch der Radierer und Architekt Étienne Dupérac (italienisch Stefano Duperac, um 1520/35–1604) infrage, der als Stecher vieler Grafiken des *Speculum Romanae Magnificentiae* gilt. Die Zuschreibung an Claudio Duchetti und Ambrogio Brambilla ist nach-



2 Claudio Duchetti und Ambrogio Brambilla: Papstsegen auf dem Petersplatz 1575, Radierung, 1575/80, 40 x 55 cm

nen Ablass gewährte, die innerhalb von einigen Tagen die vier Hauptkirchen – St. Peter, St. Paul, die Lateransbasilika und S. Maria Maggiore – besucht und ihre Sünden gebeichtet hatten.

Die Petersdom-Ansicht (Abb. 3) der Radierung mit den Hauptkirchen Roms zeigt die Bautätigkeit an St. Peter in exakt demselben Zustand wie die Petersplatz-Darstellung mit dem Papstsegen (Abb. 2), was insbesondere am fertiggestellten Tambour der noch nicht begonnenen Kuppel ersichtlich ist. Jüngere Zustände der Radierung mit den sieben Hauptkirchen Roms, z. B. von 1593 (Abb. 4), wie sie in der Ausstellung „Wunder Roms“ in Paderborn ausgestellt war, dokumentieren bereits die vollendete Kuppel Michelangelos (1475–1564) und den Obelisken auf dem Petersplatz.⁸

8 KAT. PADERBORN 2017, S. 366–367, Kat.-Nr. 55 (Birte Rubach). Gleichfalls zeigt die Radierung „Öffnung der Porta Santa zum Heiligen Jahr 1575 durch Papst Gregor XIII.“ von Giovanni Battista de' Cavallieri die Peterskuppel in diesem Bauzustand.

3 Etienne Dupérac (zugeschrieben): St. Peter in Rom – Ausschnitt aus der Radierung „Die Sieben Hauptkirchen Roms“, 1575, Gesamtblatt 40 x 55 cm



vor Augen und will unscheinbare Szenen einfangen. In ihrem Text „Meine acht römischen Wohnungen“ beschreibt sie ihre Wohnorte in Rom: das erste Zimmer in der Via Aureliana, eine dunkle und eiskalte Kammer, bis hin zu ihrer Atelierwohnung in der Villa Massimo. Nach dem Wegzug aus Rom kommt sie noch jedes Jahr in die Stadt zurück. Jetzt ist sie beides, Touristin und Kennerin, Fremde und Vertraute der Stadt. Nun kann sie die schönsten Museen aufsuchen wie eine Touristin oder bei einem Espresso oder Glas Wein herumsitzen und mit den Römern sprechen, „[...] denen all das von uns Gepriesene so herrlich selbstverständlich ist und die dieselben Sorgen haben wie alle Leute in allen großen Städten der Welt.“³ Staunender Touristenblick und beiläufiger Alltagsblick sind miteinander verschmolzen.

**Arnold Stadler verliert in Rom seinen Kinder-
glauben, aber nicht seinen Glauben**

Als Arnold Stadler (* 1954) 1998 von der Evangelischen Akademie in Tutzing den Marie-Luise-Kaschnitz-Preis verliehen bekam, überschrieb er seine Preisrede: „Im Grunde war alles nach Hause geschrieben.“ Es war eine Reminiszenz an den Satz von Kaschnitz aus ihren römischen Tagebüchern. Und er bekräftigt in seiner Rede: „Ich sage das auch.“⁴ Er hatte ein ganz anderes Rombild als Marie Luise Kaschnitz: Der Theologiestudent und Priesteramtskandidat Stadler, der durch das Ministrieren und das Stufengebet *Introibo ad altare Dei – Ad Deum qui laetificat iuventuten meam* die Schönheit des Glaubens kennengelernt hatte, verliert diesen Glauben in Rom und kehrt – wie er in seinem Roman „Mein Hund, meine Sau, mein Leben“ schreibt – desillusioniert zu-

1 Blick in die Ausstellung „WUNDER ROMs im Blick des Nordens“, Diözesanmuseum Paderborn 2017



3 KASCHNITZ 1982, S. 707.

4 STADLER 2009A, S. 119.



2 Christoph Brech, Musei Vaticani, Terrasse über dem Nicchione, Blick auf Rom

rück. „Ich hatte verloren, was am Anfang der Reise stand. Sagt man dafür: den Glauben? Nein, nicht den Glauben, nicht in Rom [...]. Es war nur ein Kinderglaube.“⁵

Er erlebt Rom als einen Tummelplatz für Scharlatane und Hochstapler, Querulanten, Spione, Rechthaber und Juristenleute, die wie Motten das Licht suchten. Aber dennoch entdeckt Stadler auch das andere Rom: Er lernt neu „Ja“ sagen nicht im Gehorsamsmodell einer Seminarerziehung, sondern er sagt „Ja“ zur Schöpfung aus einer Haltung des Staunens. „Ist der Schriftsteller nicht derjenige, der eine andere Geschichte schreiben muss, die als Glück gedacht war? [...] Mir blieb nichts anderes übrig als Ja zu sagen und ich sagte noch einmal Ja.“⁶ Vom Theologen wird er zum Schriftsteller und sein Schriftstellersein wird das formulierte „Ja“, in dem auch das Unglücksglück Platz hat. Heute würde man Ambiguitätskompetenz dazu sagen. Und er lernt ein Bild kennen, das ihn ein Leben lang begleiten wird: die „Berufung des Matthäus“ von Caravaggio (1571–1610) in der Kirche San Luigi dei Francesi in Rom. Die Berufung des Matthäus deu-

tet er als die eigene Berufung: Der Sünder wird in die Nachfolge Jesu gerufen. „Diesen Schriftsteller hat Caravaggio gemalt im Augenblick seiner Berufung (zum Schriftsteller).“⁷

**Ort der Krise und der Auferstehung:
Hanns-Josef Ortheil**

Zu nennen ist ferner Hanns-Josef Ortheil (* 1951). Im Jahr 1970 kommt Ortheil als Student nach Rom und studiert dort am Konservatorium: eine Pianistenkarriere winkt – doch dann plötzlich der Verlust, der Einschnitt. Eine Sehnenscheidenentzündung an der Hand – er muss das Klavierspielen aufgeben. In einer dramatischen Krisenerfahrung findet er schließlich den Weg in die Literaturwissenschaft und ins eigene Schreiben, ein Weg, der ihn zu einem der erfolgreichsten Literaten der Gegenwartsliteratur, ausgezeichnet mit vielen Preisen, gemacht hat. Er wurde zum Inhaber des Lehrstuhls für kreatives Schreiben an der Universität Hildesheim.

5 STADLER 2009B, S. 353.

6 STADLER 2014, S. 301.

7 STADLER 2008, S. 223.



8 Piazza di San Pietro 2016



9 Piazza di San Pietro 2016



1 Westwerk Corvey – Ansicht von Nordwesten



2 Ausstellung Diözesanmuseum Paderborn „799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit“ (1999); Blick in die Ausstellungsabteilung zu Corvey

den zweiten zur Verfügung stehenden Platz mit der ehemaligen Abtei in Höxter zu besetzen. Dieser Vorschlag wurde am 16. Juni 1998 von Ilse Brusic, der Ministerin für Stadtentwicklung, Kultur und Sport, gebilligt. Mit Schreiben vom 23. Juni 1998 wurde der Kulturdezernent des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe mit dem Hinweis in Kenntnis gesetzt, dass das Denkmalamt zugesagt habe, die Erarbeitung des Welterbeantrags zu unterstützen. Darüber hinaus wurde aber keine Notiz von der Entscheidung genommen, Corvey für die Welterbeliste vorzuschlagen; selbst im Rahmen der Ausstellung „799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit“ (Abb. 2), die gemeinsam von der Stadt Paderborn, dem Erzbistum Paderborn und dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe zwischen dem 23. Juli und 1. November 1999 in Paderborn ausgerichtet wurde, hatte sie keinen Nachrichtenwert.

1 Von der UNESCO wurde die revidierte deutsche Tentativliste mit dem Eintrag "Former Benedictine abbey and monastery church of Corvey" mit den Dokumenten für die 23. Sitzung des Welterbekomitees im Jahr 1999 veröffentlicht: <http://whc.unesco.org/archive/199/whc-99-conf209-10e.pdf>, 99, S. 19 (16.4.2020).

Für die 21 Kultur- und Naturgüter, mit denen der Kulturausschuss der KMK auf seiner 205. Sitzung am 25./26. Juni 1998 die Tentativliste vom 4. Dezember 1992 fortschrieb¹, wurde eine zeitliche Rangfolge festgelegt: Zollverein nahm den ersten, Corvey den achtzehnten Platz auf der für den Zeitraum von 2000 bis 2010 ausgelegten Liste ein. Es blieb also genügend Zeit, um den Antrag zu bearbeiten. Zudem schränkte das Welterbekomitee im Laufe der 2000er-Jahre die Nominierungsmöglichkeiten immer stärker ein, um die Einschreibe- und Verlangsamung, eine bessere geographische Verteilung zu erreichen und der Unausgewogenheit der in der Welterbeliste vertretenen Typen entgegenzuwirken.² Die Frist für die Antragstellung verschob sich dadurch immer weiter nach hinten.

Zwar hatte der Kulturkreis Höxter-Corvey 2006 eine Stelle für die Antragskoordination eingerichtet, aber bis zum

2 Evaluation of the Global Strategy for a representative, balanced and credible World Heritage List (1994–2004); siehe: <http://whc.unesco.org/archive/2004/whc04-28com-13e.pdf> (16.4.2020).



3 Inschriftentafel vom Westwerk Corvey

Jahr 2009 passierte bis auf die Erstellung einer Fotodokumentation wenig. Allmählich aber drängte die Zeit, also wurde eine Arbeitsgruppe eingerichtet, in der das Land Nordrhein-Westfalen, das Herzogliche Haus Ratibor, die Kirchengemeinde St. Stephanus und Vitus, das Erzbistum Paderborn, die Stadt Höxter, der Kreis Höxter, der Landschaftsverband Westfalen-Lippe und der Kulturkreis Höxter-Corvey GmbH zur Erarbeitung der Antragsunterlagen vertreten waren. Die Leitung des Autorenteam³ zur Erarbeitung des Welterbeantrags und des Managementplans wurde der Referatsleitung Baudenkmalschutz und Baudenkmalpflege im Städtebauministerium des Landes Nordrhein-Westfalen übertragen.

Die inhaltlichen Rahmenbedingungen für Anträge auf Eintragung von Kulturerbegütern in die Welterbeliste der UNESCO hatten sich seit 1998 geändert. Ergebnis der von ICOMOS⁴ im Auftrag des Welterbekomitees erstellten Studie zu den Lücken auf der Welterbeliste aus dem Jahr 2004 war, dass Europa im Allgemeinen und historische Stadtzentren, christliche Sakralbauten und Schlösser aus Renaissance und Barock im Besonderen überrepräsentiert waren.

Das hatte Konsequenzen auf die als „Abtei/Schloss Corvey“ angemeldete Nominierung. Es war klar, dass es keinen Sinn hatte, die Begründung des außergewöhnlichen universellen Wertes auch auf die Klosterkirche und die Klosteranlage aus der Barockzeit zu stützen. Die ICOMOS-Studie zeigte aber auch, dass die christliche Sakralarchitektur des Frühmittelalters und das archäologische Erbe noch vergleichsweise selten auf der Welterbeliste vertreten waren. Auch Kulturlandschaften galten noch als unterrepräsentiert, weshalb bei der Feinjustierung des Antrags zunächst auch dieser Ansatz in Betracht gezogen wurde.

Zum Klärungsprozess trugen die internationale Tagung „Corvey – eine karolingische Reichsabtei aus internationaler Sicht“, die vom 30. September bis zum 2. Oktober 2010 in Corvey stattfand, und das Kolloquium „Die Reichsabtei Corvey“ am 10. Dezember 2010 an der Universität Paderborn bei. Die Teilnehmer und Referenten aus Frankreich, Italien, der Schweiz und Deutschland befassten sich mit den Themenbereichen „Westwerke und Westbauten“, „Frühmittelalterliche Klosteranlagen und -kirchen“ und „Klosterlandschaft und monastisches Erbe“.⁵ Es wurde deutlich, dass der



4 Übergabe der Welterbe-Urkunde der UNESCO durch Frank-Walter Steinmeier

Antrag nur bei Fokussierung auf das karolingische Welterbe eine Chance haben würde, dessen Bedeutung das Westwerk und die als Bodendenkmal unter den barocken Abteigebäuden erhaltene frühmittelalterliche Klosteranlage zum Ausdruck bringen. Die neue Justierung führte auch zu einer Änderung des Titels der Nominierung, die von „Abtei/Kloster Corvey“ in „Karolingisches Westwerk und Civitas Corvey“ umbenannt wurde. Die Bezeichnung der schon früh umfriedeten Klosteranlage mit „Civitas“, für deren Schutz und Hege mit der Inschrift auf der karolingischen Tafel an der Fassade des Westwerks göttlicher Beistand erbeten wurde (Abb. 3), war in der Arbeitsgruppe nicht unumstritten, denn dieser Begriff war bislang für die Stadtwüstung im Weserbogen verwandt worden. Letztendlich aber einigte man sich einvernehmlich auf den neuen Titel, der die wertbestimmenden Attribute des Welterbes eindeutig benennt.⁶

Der außergewöhnliche universelle Wert wurde damit begründet, dass das Westwerk eines der wenigen in wesentlichen Teilen noch erhaltenen karolingischen Bauwerke und das einzige überlieferte Beispiel eines solchen Bautyps aus dieser Zeit ist. Es vereint Innovation mit dem Rückgriff auf antike Vorbilder auf höchstem Niveau. Die im Original erhaltene gewölbte Halle mit Säulen und Pfeilern im Erdgeschoss und der dreiseitig von Galerien umgebene Hauptraum im Obergeschoss machen Corvey zu einem der prägnantesten Beispiele der „karolingischen Renaissance“. Dies gilt auch für die an den noch vorhandenen Elementen nachvollziehbare, ursprüngliche künstlerische Ausgestaltung des Erd- und Obergeschosses einschließlich lebensgroßer Stuckfiguren und mythologischer Friese, die das einzige bekannte Beispiel von Wandmalereien christlich umgedeuteter antiker Mythologie in karolingischer Zeit sind. Als Gebäudetyp hat das Westwerk die westliche romanische und gotische Sakralarchitektur erheblich beeinflusst. Das als Bodendenkmal erhaltene karolingische Großkloster zeichnet sich durch seine planmäßige Anlage mit Schule, Bibliothek Pilger-

3 Dazu gehörten: Ludger Eilebrecht, Otfried Ellger, Henning Fischer, Bettina Heine-Hippler, Albert Henne, Christoph Heuter, Michael Koch, Andreas König, Claudia Konrad, Kristina Krüger, Uwe Lobbedey, Hans-Werner Peine, Viktor von Ratibor, Birgitta Ringbeck, Christoph Stiegemann und Günter Tiggesbäumker.

4 <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-590-1.pdf> (16.4.2020).

5 Die Tagungsbeiträge wurden als Anlage unter dem Titel „Corvey – Eine karolingische Reichsabtei aus internationaler Sicht“ dem Antrag beigelegt; englische Fassung siehe <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1447.pdf> (16.4.2020).

6 Protokoll der Besprechung vom 2. März 2011 (Ministerium für Wirtschaft, Energie, Bauen, Wohnen und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen, Aktenzeichen Abt. IX A4-60.02 -1529/11).



Leonhard Helten

Das Langhaus des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert

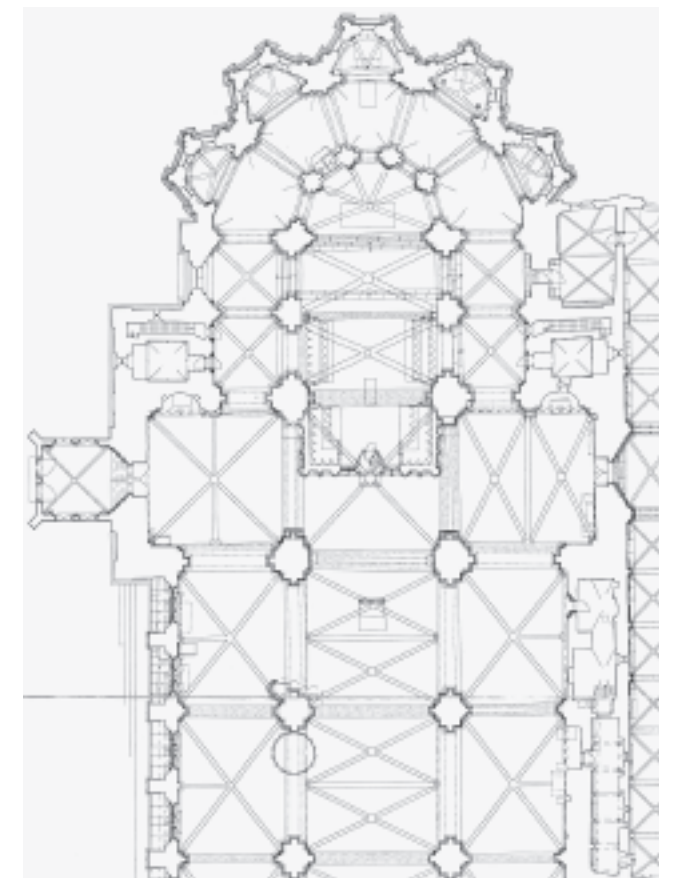
Der Personalausweis einer gotischen Kathedrale sollte zwingend eine Ablichtung der Grundrisszeichnung des Chores enthalten: ausgenommen Magdeburg (Abb. 1). Hier genügt schon ein Ausschnitt des Langhauses. Denn an Chor und Querschiff schließt in Magdeburg ein dreischiffiges basilikales Langhaus mit einer singulären Gewölbezeichnung an: Das Mittelschiff überspannen je zwei zu einem Quadrat zusammengefasste queroblange Joche, die Seitenschiffe fünfteilige Gewölbe. Getrennt werden Mittel- und Seitenschiff von hohen und weiten Arkaden mit schweren längsrechteckigen Hauptpfeilern ohne Zwischenpfeiler. Im Scheidbogen ein einfacher Unterzug über einem Runddienst, zu den Schiffen hin abgesetzt auf rechteckiger Vorlage als Gurtbogendienst und mit seitlichen Runddiensten für die Gewölberippen. Im Ergebnis eine völlig singuläre, weite offene Langhausarkatur mit einem hohen zweizonigen Wandaufriß (Abb. 2).

Ein erster Langhausplan war archäologisch lange nur auf der Nordseite greifbar, mit der Forschungsgrabung im Magdeburger Dom in den Jahren 2006 bis 2009 wurde auch die entsprechende Fundamentmauer der Südseite freigelegt: Sie zeigte ein deutlich schmaleres Langhaus im Gebundenen System (Abb. 3).¹

Diese erste Langhausplanung im Gebundenen System gehört nach Heiko Brandl und Christian Forster (2011) noch zur allerersten Bauphase des Magdeburger Domes nach dem Brand an Karfreitag, dem 20. April 1207: „Ohne vorherige Beräumung war dies auch schon 1207 in jenem Bereich

möglich, der durch die Achsverschwenkung des Neubaus nach Norden auf (wie die bisherigen archäologischen Grabungen bestätigen) unbebautem Gelände errichtet wurde. [...] Im ersten Bauabschnitt von 1207 bis 1220 begannen die

1 Magdeburg, Dom, Grundriss



¹ BRANDL/FORSTER 2011, S. 48f. Für wichtige Hinweise und gemeinsame Analysen danke ich dem profunden Kenner der Baugeschichte des Magdeburger Domes Dr. Heiko Brandl.



1 Münster, Dom, Paradiesvorhalle

Portalwand und zwei an den Seitenwänden unmittelbar neben der Portalwand vor (Abb. 3). Mit ihrem ikonographischen Konzept hatten sie sich offensichtlich an die Figurenzyklen der Westportale an den Kathedralen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts in Frankreich angelehnt. Unvollständige Apostelreihen kommen vor. Mit der Zumauerung der seitlichen Vorhallenbögen entstanden acht weitere Figurenplätze. Das ging über die für einen Apostelzyklus benötigten Stellen weit hinaus. Man kann also die Planung eines weiteren Zyklus von möglichst gleichrangigen Heiligen vermuten.

Nun gibt es eine Figur, die sich von der Apostelreihe deutlich abhebt, es ist die an der westlichen Seitenwand ganz in der Ecke zur Portalwand (Abb. 4). Es fragt sich, ob sie für diese Stelle geschaffen wurde. Zum einen steht sie hier sehr beengt, aber, wichtiger noch, der Baldachin über ihrem Kopf gehört nicht zur Architektur der Vorhalle, sondern ist nachträglich, wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts, eingefügt worden, ebenso wie das Gegenstück an der Ostseite, wo sich gemäß der zeichnerischen Dokumentation

von 1879³ zwar eine Nische mit entsprechendem Baldachin, aber keine Figur befand. Nach Aufstellung der genannten Figur an der Westwand wäre ein nachträgliches Anbringen des Baldachins dort kaum noch möglich gewesen.

Wie alle Apostel hat die Figur eine rückwärtige Platte, die aus demselben Steinblock gearbeitet und mit dem umgebenden Mauerwerk verklammert ist.

Die Figur steht wie alle anderen frontal, mit erhobenem rechtem Arm und einem Buch, das die Linke vor der Brust hält. Der Kopf ist zu seiner linken Seite hin geneigt und wird von einem Nimbus hinterfangen (Aufschlagseite). Wie bei allen Apostelfiguren gibt es zwei Fußplatten, von denen aber nur eine als solche genutzt wird. Der rechte Fuß ist nämlich erhoben und steht auf zwei kleinen knienden Figuren, von denen nur die vordere deutlich sichtbar ist (Abb. 5).

Zunächst zum Erhaltungszustand: Der rechte Unterarm der stehenden Figur fehlt auf der Zeichnung von 1879⁴

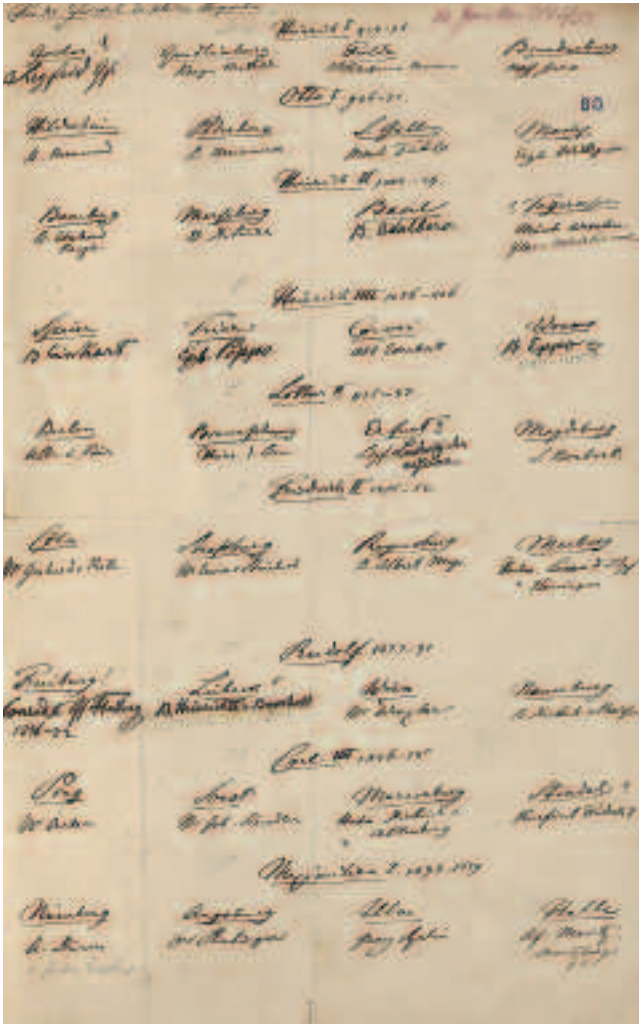
3 LOBBEDEY ET AL. 1993, S. 110, Abb. 79.
4 Ebd.



2 Münster, Dom, Paradiesvorhalle, nach Nord-Westen

3 Münster, Dom, Paradiesvorhalle, Figurenreihe nach Nord-Westen





1 a Konzept für die Ausmalung der Decke des Mittelalterlichen Saales im Neuen Museum, 1853 (GSTA PK 1846–1856, Bl. 80)

Wilhelms IV.² Es ist damit ein Beleg für die engste Abstimmung aller gestalterischen Maßnahmen mit dem König und für dessen direkte Mitwirkung.

Besetzung der Zwickel der kleinen Kuppeln (Abb. 1 b)

Die Zuordnung von Herrscher und den jeweiligen Persönlichkeiten im Zwickel ist nicht immer zeitlich gegeben. So ist unter den Heinrich I. beigesellten Personen mit Hraba-

Für die Zwickel der kleinen Kuppeln			
Heinrich I 919-36			
Goslar Siegfried Gf.	Quedlinburg Königin Mathilde	Fulda Hrabanus Maurus	Brandenburg Mgf Gero
Otto I 936-72			
Hildesheim B. Bernward	Paderborn B. Meinwerk	S. Gallen Mönch Tutilo	Mainz Erzb. Willigis
Heinrich II 1002-24			
Bamberg B. Eberhard	Merseburg B. Ditmar	Basel B. Adalbero	? Tegernsee Mönch Wernher Glas u. Miniaturmaler
Heinrich III 1056 -1106			
Speier B. Einhart	Trier Erz. Poppo	Corvei Abt Erkenbert	Worms B. Eppo
Lothar III 1125 -50			
Berlin Alb. der Bär	Braunschweig Heinrich der Löwe	Erfurt Gf. Ludwig der eiserne	Magdeburg S. Norbert
Friedrich II 1215 – 50			
Cöln M. Gerhard v. Rik	Straßburg M. Erwin v. Steinbach	Regensburg B. Albert Mag.	Marburg Hochm. Conrad Ldgf v. Thüringen
Rudolf 1273 – 91			
Freiburg ? Conrad II Gf v. Freiburg	Lübeck ? B. Heinrich II v. Bochohd	Wien M. Wenzlar	Naumburg B. Dietrich v. Meißen
Carl III 1346 – 78			
Prag M. Parler	Soest M Joh. Schendler	Marienburg Hochm. Dietrich v. Altenburg	Stendal ? Kurfürst Friedrich I
Maximilian I 1493 – 1519			
Nürnberg A. Dürer o. Peter Vischer	Augsburg Conr. Peutinger	Ulm Georg Syrlin	Halle Kf. Moritz Moritzburg

1 b Umschrift des Konzeptes der Ausmalung

nus Maurus ein Zeitgenosse Karls des Großen vertreten. Dies gilt auch für die Einordnung Bischof Meinwerks (amt. 1009–1036). Seine Platzierung wäre bei Heinrich II. angemessen gewesen, er findet sich jedoch in Gesellschaft von Bischof Bernward von Hildesheim bereits bei Otto I.

Von den einst 36 Gemälden in den Zwickeln sind heute noch 21 mehr oder weniger gut erhalten. Das vorliegende Konzept ist in einigen wenigen, aber gewichtigen Punkten noch geändert worden.³ Die am weitesten gehende Veränderung wurde im chronologisch letzten Gewölbe mit Kaiser Maximilian I. vorgenommen. Auf die Darstellung von Halle

gleich in Tinte überschrieben; Tegernsee, Lübeck, Stendal: ? bei Ortsnamen; Erfurt: Bleistifteintrag kräftig überschrieben; Lübeck: starke Radier-spuren; Worms: Bleistifteintrag überschrieben, mit Bleistift Jahreszahl 1107–1115; Nürnberg: Bleistiftzusatz o. Peter Fischer?

2 Die wiedereinge- baute Wandmalerei mit Bischof Meinwerk (Paderborn)



Die Wandmalerei

Das Pendentiv mit der Darstellung Bischof Meinwerks wurde 1995 aus der Ruine abgenommen.⁴ Es ist knapp der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg entgangen, denn der südöstliche Kuppelsaal wurde bei einem Bombenangriff vernichtet. Die Bogenstellungen zum Mittelalterlichen Saal öffneten sich ins Freie und die an diese Wand direkt angrenzenden Malereien sind nicht erhalten geblieben. Das Pendentiv zeigte nur leichte Schäden, der Aufwand der Restaurierung wurde als gering eingeschätzt. Es handelt sich um eine Harz-Öl-Malerei in freier Grisaillemanier, der Fond besitzt ab dem angedeuteten Horizont eine Metallauflage, Malschicht und Metallauflage sind gedunkelt. Die ursprüngliche konkave Wölbung ist gut erhalten. Auch die Rahmung ist mit Ausnahme der oberen südlichen Spitze vollständig erhalten. Vor der Instandsetzung des Raumes wurde das Pendentiv in einer Größe von 200 cm Breite und 165 cm Höhe ausgebaut. (Abb. 2)

Der Bischof wird im vollen Ornat auf einem Stuhl mit hoher Lehne sitzend in Schrägansicht gezeigt. Auf seinem Schoß liegt ein aufgeschlagener Foliant, in den er mit einem Federkiel schreibt oder zeichnet. Der Bischof ist als älterer Mann mit einem langen, in zwei Enden auslaufenden Bart dargestellt. (Abb. 3) Es sind keine Bezüge zu den wenigen

2 MINKELS 2012, S. 487f. Diese Einschätzung teilt Jürgen Kloosterhuis, ehemaliger Direktor des Geheimen Preußischen Staatsarchivs.
3 Folgende Auffälligkeiten auf dem Blatt: Goslar: Bleistifteintrag überschrieben, evtl. andere Nennung darunter; Basel, Trier, Freiburg: Bleistifteintrag

4 Vgl. auch im Folgenden Archiv MVF – Neues Museum: Archiv der Abnahmen und Bergungen Baufassung/Wandbild Pos. A 0511.



2 Kanonbild aus dem Paderborner Dom, um/bald nach 1200, ehemalige Versoseite mit Kreuzigung als Kanonbild



3 Ratmann-Sakramentar, 1159, fol. 118v–119r: Textzierseiten zur Präfation der Opfermesse

zusammenstellung der Miniatur bietet schon der vom Goldgrund umfängene Rahmen mit in regelmäßigen Abständen aufgelegten goldenen Scheiben, weist er doch außen einen gelbbraunen Rahmenstreifen und innen einen solchen in tiefem Blau auf. Diese drei Farben dominieren als Goldgrund und Nimbus- bzw. Gewandfarben der Hauptfiguren das Bildfeld. Bei der bildbeherrschenden Darstellung Christi ist es ein blauer Nimbus, ehemals wohl mit weißer Kreuzangabe, und ein blaues Lendentuch, mit dem er an dem als grünender Lebensbaum ausgewiesenen Kreuz hängt, das auf dem rotgrünen Golgathahügel steht, den weiße Pflanzenstengel ebenfalls mit einem Hinweis auf Leben versehen. Der Kreuzestitulus ·I·N·R·I· wird auf einem gelblich- bzw. rötlichbraunen Träger mit den Rahmenleisten parallelisiert, was auch in einem solchen Detail die strenge Symmetrie des Bildentwurfs betont. Bei den beiden ebenfalls blau nimbierten Figuren, die das Kreuz Christi flankieren, kehren die Farben von Kreuz und Rahmen wieder. Ein gelb-

brauner Mantel liegt jeweils über einem blauen Ärmelgewand, das anscheinend etwas stärker mit hellen und zudem geometrisierteren Partien versehen ist als das Lendentuch Christi. Es läuft unten dalmatikaartig in einer mit rotem Punktmuster versehenen Schmuckborte aus. Unter diesem Gewandteil staut sich jeweils über den Füßen ein eher weich charakterisiertes grünes Untergewand. Nur die Person zur Rechten Christi, in der mit der Forschung weiterhin Maria zu sehen ist, hat zudem ein grünes Kopftuch und schwarze Schuhe. Die Figur zur Linken Christi ist hingegen barfuß und zieht ihren gelbbraunen Mantel velumartig über ihren Kopf. Die in rotgrünlichem Grisaille angelegten Scheiben von Sonne und Mond über dem Kreuzesbalken zeigen halbfigurig die trauernd mit verhüllten Händen ihr Gesicht bedeckenden Personifikationen dieser Himmelslichter, die auf die kosmischen Dimensionen der Kreuzigung verweisen. Sie verbinden sich farblich mit dem rötlichen Kern des Golgathahügels. Neben ihnen erscheinen innen zwei trauernd



1 Messingvase, Peter Bolg, Köln, 1956 (Privatbesitz)

2 Karnevalsorden, Peter Bolg, Köln, 1958 (Privatbesitz?)



3 Köln, Domschatzkammer, Monstranz, Meisterstück von Domgoldschmied Peter Bolg

gossene und montierte Relief wurde anschließend in verschiedenen Metallfarben polychrom gestaltet.²⁶

Als Meisterstück legte Bolg 1964 eine Monstranz vor, die zwischenzeitlich zum Gottesdienst in der Kapelle des Maternushauses zu Köln benutzt wurde (Abb. 3). Das Stück zeichnet sich durch funktionsbezogene moderne Formen und schlichte Ornamente aus, die die präsentierte Hostie durch aufsteigende Streben hervorheben.²⁷

Spätere eigene Werke sind unverkennbar durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Dreikönigenschrein geprägt; sie reflektieren in Technik und Motiven auch bei Damenschmuck die Formen der Zeit um 1200. Von diesen kamen 2019 zwei Objekte in die Kunstauktion, ein Pektoralanhänger mit Filigrandekor von 1965 und ein Saphirarm-

26 Köln Fest in Gold, Karnevalsorden 1958, in: GOLDSCHMIEDEZEITUNG 1 (1958).

27 Silber, vergoldet, Bergkristall, H. 58 cm, vgl. KAT. KÖLN 2000 (D12). Für die Information und die Beschaffung einer Neuaufnahme sei Joachim Oepen, Christine di Costanzo und Leonie Becks (Köln) sehr gedankt.



4 Saphirarmband nach Motiven des Dreikönigenschreins, Peter Bolg, um 1972 (Privatbesitz)

band aus der Endphase der Restaurierungsarbeiten am Dreikönigenschrein, um 1972 (Abb. 4).²⁸

Als eigener Entwurf kann auch ein Proberelief in getriebenem, vergoldetem Silber gelten, die Taufe Jesu im Jordan darstellend. Es entstand im Kontext der Restaurierung der Dachflächen des Dreikönigenschreins und greift die dort vorgefundenen historischen Formen in eigener Interpretation auf (Abb. 5).²⁹

Zu weiteren Werken, die Bolg in Anlehnung an vorhandene Emails, Filigrane und Beschläge des Schreins zwischen 1961 und 1973 schuf, siehe unten (Abb. 7–9).

Restaurierungen

Den Berufseinstieg und letztlich das gesamte spätere Lebenswerk prägten die umfangreichen konservierenden und nachschaffenden Restaurierungsarbeiten am Dreikönigenschrein (1961–1973) in Köln (Abb. 6).

Hitzige Debatten hatten die hierfür einberufene, international besetzte Beraterkommission 1962 zu der Entscheidung geführt, das monumentale Goldschmiedewerk um 40 cm auf seine ursprüngliche Länge zu erweitern. In der Konsequenz mussten ein adäquater „Stil“ und schließlich Künstler gefunden werden, die diesem ambitionierten Entschluss ge-



5 Proberelief für die Restaurierung der Dächer des Dreikönigenschreins, Peter Bolg, um 1972 (Privatbesitz)

recht wurden.³⁰ Nach etlichen Probearbeiten, die von verschiedenen renommierten Meistern in modernen oder angleichenden Formen auf die Fehlstellen am Schrein hin gearbeitet wurden (Hanns Rheindorf, Alfons Dreher, Lioba Munz, Ludwig Gies)³¹, entschied man sich für die bereits am Schrein geschulten Goldschmiede Fritz Zehgruber und seine Schüler – deren Entwürfe für die neu zu schaffenden Beschläge überzeugten mit angleichenden Erscheinungsformen. Dabei entsprach diese Entscheidung durchaus dem bis in die 1970er-Jahre des 20. Jahrhunderts gültigen „Dogma der Wiedergewinnung der ursprünglichen Wirkung“.³²

28 KAT. LEMPertz-AUKTION 1130, Lot 145: Der 5,7 cm hohe ovale Pektoralanhänger mit 18 kt Gelbgold und 24 kt Gelbgold wird beschrieben als „Flächenfüllend historisierend dekoriert“ mit Filigran, Ceylon-Saphircabochon und Zuchtperlen. Der Katalog erläutert weiter, dass der Anhänger trotz des irreführenden Meisterzeichens „FZ“ (Fritz Zehgruber) ein Werk Peter Bolgs sei, der 1965 noch in Zehgrubers Werkstatt arbeitete. Zum Saphirarmband mit Filigrandekor, 18 kt Gelbgold, 24 kt Gelbgold (Filigran) aus acht Plattengliedern mit Kastenschließe vermerkt der Katalog ebenfalls: „Sehr auf-

wändig im historisierenden Stil dekoriert. L 18,7 cm. B 2 cm. Gewicht 72,81 g, Peter Bolg, Köln, um 1972“.

29 Privatbesitz, um 1972, siehe KEMPER 2014, Bd. 1, Abb. 76.

30 Die Debatten sind nach dem Archivmaterial dokumentiert bei KEMPER 2014, Bd. 1 passim.

31 Zuletzt ebd. Abb. 57, 58, S. 138–144 und Abb. 56, 57, 65, 66.

32 ULLMANN 2004, S. 17.

unterschiedlich, dass man den Hauptsaal der Canossa-Präsentation von 2006 im lichten Prolog der „Caritas“-Schau von 2015 kaum wiederzuerkennen vermochte (Abb. 1). Vor allem aber brachten sie nicht nur die Räume des Museums zum Klingen, sondern, viel wichtiger, das, was darin aufbewahrt und dargeboten war: die Dinge selbst.

In jener Ausstellung beispielsweise, die den etwas byzantinischen Titel „Wunder Roms – Im Blick des Nordens. Von der Antike bis zur Gegenwart“ trug (Abb. 2): Wie da ein Trio von Objekten, ein Pasticcio, eine Collage, am Anfang den Leitgedanken aussprach, der dann im anschließenden Rundgang in zahllosen Konstellationen variiert wurde. Rom war, als Stadt der Kaiser und Päpste, ein Sehnsuchtsziel Nordeuropas, aber auch, als alte Hauptstadt des Heidentums, ein magisches Gegenbild; es lockte mit Wundern des Glaubens und schreckte mit Bildern des Verfalls. Deshalb begann die Ausstellung mit der Bronzekugel von der Spitze des vatikanischen Obelisken, von der man im Mittelalter glaubte, sie enthielte die Asche Julius Cäsars; als sie jedoch im Jahr 1586 geöffnet wurde, fand man darin nur Staub, der durch die Einschusslöcher des Sacco di Roma, der Eroberung Roms durch Frundsbergs antipäpstlich gesonnene

2 rechte Seite Impressionen der Ausstellung WUNDER ROMs im Blick des Norden (2017): 2.1 Rechte Hand der Kolossalstatue Konstantins des Großen, Globus des vatikanischen Obelisken und Kopf der Kolossalstatue eines Sohnes Konstantins des Großen (Rom, Musei Capitolini); 2.2 Gesteinigte Venus aus Trier (Trier, Rheinisches Landesmuseum)

Landsknechte, binnen sechzig Jahren hereingeweht worden war. Dann folgte die rechte Hand der Kolossalstatue Konstantins des Großen aus dem Konservatorenpalast: ein Finger, der zum Himmel zeigt, ein Kaiser an der Zeitenwende von heidnisch-synkretistischer zu christlicher Reichsreligion. Schließlich der Kopf seines Sohnes Constantius, des ersten wahrhaft christlichen Imperators: Ein Gesicht fast ohne individuelle Züge, Zeichen einer neuen, nachklassischen, spätantiken Weltauffassung.

Nach diesem Präludium wurde der Weg von Konstantin zu Karl dem Großen in Objekten entfaltet, aber so, dass man am beispielhaften Exponat stets zugleich das Einzelstück bewundern konnte: eine Pyxis aus Konstantinopel, ein Elfenbeindeckel aus Ägypten mit der Blindenheilung Christi; ein Mosaik aus dem Lateranspalast, eine antike

1 Blick in die Ausstellung CARITAS – Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart (2015)





Bernhard Schulte und Christiane Ruhmann
(mit einem Exkurs zur Museumstechnik von Bernd Fieseler und Manfred Schniedermeier)

Perle der Provinz¹ – Zur Architektur des Paderborner Diözesanmuseums

„Je mehr Ablehnung [...] sie beim Betrachter auslöst, je größer ihr Störfaktor im Stadtbild, desto wahrscheinlicher, dass es sich entweder um die Spektakelarchitektur eines Stararchitekten oder um eine gute Bausünde handelt [...]. Sie verfügt über eine herausragende Bildqualität und hebt sich souverän aus dem unendlichen Meer der gesichtslosen, allgegenwärtigen Banalitäten ab [...].“ (Turit Fröbe 2013, S. 7f.)

Im Jahr 1979 nahm Christoph Stiegemann als Assistent des Direktors Professor Karl Josef Schmitz (1932–1994) seine Arbeit im Erzbischöflichen Diözesanmuseum auf. Die Stelle war erst 1975 mit der Einweihung des Neubaus eingerichtet worden – Stiegemann war hier jedoch bereits der dritte Kunsthistoriker in dieser Funktion. Die hohe Frequenz der Neubesetzung der Position verwundert nicht, bekam man es doch als Assistent im Diözesanmuseum mit einem Bau zu tun, der bis heute vor große Herausforderungen stellt und polarisiert.

Ziel dieses Beitrags ist es nicht allein, Christoph Stiegemann nach über 40jähriger Tätigkeit für das Erzbistum Paderborn zu ehren. Vielmehr soll im Folgenden eine Art Resümee der wechselvollen Geschichte eines Gebäudes versucht werden, welches sich im Laufe seines recht stürmischen Daseins – Dank der nicht immer konsensualen, doch stets konstruktiven Bemühungen von Architekten, Ingenieuren, Technikern, Konservatoren, Kuratoren und Bauherren – zu etwas Eigenem und Unverwechselbarem entwickelt hat und dessen Weiterentwicklung hoffentlich noch andauern wird.

1967–1969: Planungen für einen Neubau

Die Innenstadt Paderborns war in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs stark zerstört, ja geradezu dem Erdboden gleich gemacht worden (Abb. 1). In den folgenden Jahrzehnten wurde der Wiederaufbau unter Einbeziehung der in ihrer grundlegenden Bausubstanz mehr oder weniger erhalten gebliebenen, bedeutenden Bauwerke der Stadt – zu nennen sind u.a. der Dom und die übrigen historisch bedeutsamen Kirchengebäude sowie das Rathaus – versucht.

Letzte Baulücken im Bereich des Doms galt es zu schließen, und so entschied sich das Erzbistum Paderborn im Jahr 1967 zu einem Neubau für die Sammlung des Diözesanmuseums² im Areal südwestlich des Doms. Bislang waren die Museumsstücke in den Archivräumen und im ehemaligen Kapitelsaal des 1913 provisorisch bezogenen Generalvikariats sehr beengt präsentiert worden. Karl Josef Schmitz – damaliger Direktor der Sammlung – vermerkt, der Schritt zu einer Neuunterbringung sei seit langem überfällig „[...]“, weil die Museumsbestände von teilweise ungewöhnlich hohem künstlerischen Wert weder museumstechnisch noch für den Besucher auch nur annähernd sachgemäß untergebracht sind, [...]“³ (Abb. 2)

¹ Der Titel „Perle der Provinz“ wurde aus einem Beitrag des Digitalmagazins „The Link“ zum Diözesanmuseum 2016 übernommen <https://thelink.berlin/2016/09/dioezesanmuseum-paderborn-gottfried-boehm-architektur-ausstellung-wunder-roms/> (28.1.2020).

² Das Diözesanmuseum Paderborn ist das älteste seiner Art im deutschsprachigen Raum, zu seiner Entstehung, SCHMITZ 1983, S. 212–214; vgl. STIEGEMANN 1994, S. 9f. (Vorwort); KÖB 2015, S. 38–40.

³ SCHMITZ 1969/1970, S. 11.



1 Zerstörung nach dem Zweiten Weltkrieg – südwestlicher Bereich des Paderborner Doms



2 Unterbringung der Sammlung des Diözesanmuseums bis 1975

Der Südwesten des Doms war jedoch nicht ab ovo die bevorzugte Stelle für den Bau des Museums gewesen. Das bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gefasste Vorhaben, die nordöstlich des Doms gelegene Domsingschule als Museum einzurichten, musste in der Zeit von Inflation und Erstem Weltkrieg aufgegeben werden.⁴ Nach dem Zweiten Weltkrieg dann waren in den Jahren 1966 und 1967 Pläne zur Neuordnung des zerstörten Geländes um den Dom herum

vorgelegt worden. In dieser Zeit hatten Ausgrabungen nördlich des Gotteshauses spektakuläre archäologische Befunde erbracht, nämlich die Reste der karolingischen und der ottonischen Kaiserpfalz aus der Zeit Karls des Großen bzw. Heinrichs II., so dass dieser Bereich für ein neues Diözesanmuseum nicht in Frage kam.⁵ Zwei Entwürfe aus dem Jahr 1966 – der Bebauungsplan 24 der Stadtverwaltung Paderborn, der in Zusammenarbeit mit dem damaligen Diözesan-



3 Vorkriegsbebauung südwestlich des Paderborner Doms



Kleffner



Hülsmann



Haas



Plückebaum



Deilmann



Böhm

4 Wettbewerbsmodelle für das Diözesanmuseum 1969 – 4.1 Kleffner; 4.2 Hülsmann; 4.3 Haas; 4.4 Plückebaum; 4.5 Deilmann; 4.6 Böhm

baurat Josef Rüenauver entstand, sowie ein Entwurf des Paderborner Architekten Aloys Dietrich für das Domkapitel von Paderborn – berücksichtigen die Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen zumindest teilweise.⁶ Die Planungen sahen die Abgrabung des Geländes südlich des Doms – zwischen Markt und der Straße „Am Bogen“ vor, um die Südfassade des Gotteshauses voll zur Geltung zu bringen. Südwestlich vor dem Dom sollte sodann der Baukörper des neuen Diözesanmuseums platziert werden.

Auch eine städtebauliche Untersuchung der TU Berlin (Prof. O. M. Ungers) im Jahr darauf zeigte diverse Möglichkeiten der Situierung eines Diözesanmuseums sowie einer Stadthalle im Domumfeld auf. Hier war die Paderinsel mit den Ruinen der Domdechanei das bevorzugte Areal und auch die Regelung des in den Innenstädten immer mehr zunehmenden Autoverkehrs spielte bei diesen Überlegungen eine große Rolle.⁷ Die Entwürfe Ungers' sahen die Domumgebung in eine große, teilweise in Terrassen aufgelöste,

4 SCHMITZ 1983, S. 214.
5 Ebd., S. 214, zu den Grabungsergebnissen GAI/MECKE 2004.
6 RASCHE/KIRCHNER UNPUBL., S. 49f. – die Seite 50 zeigt sehr schön die Entwicklung des Areals um den Dom herum von der Vorkriegszeit bis in die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts.
7 Auf eine Lösung der Probleme, die sich durch den zunehmenden Autoverkehr in der Innenstadt ergaben, versuchte man auch im Rahmen des dann tatsächlich 1969 durchgeführten Architektenwettbewerbs hinzuarbeiten,

vgl. RÜENAUVER 1971, ohne Seitenangabe. Hier ist von einer wünschenswerten Domplatzabsenkung zur Schaffung eines Parkhauses die Rede, dies ein Lösungsansatz, der sich bis in die jüngste Vergangenheit immer wieder als undurchführbar erwies, hatten doch die Paderborner bis ins 18. Jahrhundert hinein an ebendieser Stelle ihre Toten begraben – jede Baugrube hätte also durch meterdicke Schichten an Bestattungen hindurch abgetieft werden müssen.



2 Blick in die Ausstellung Canossa 1077 – Erschütterung der Welt (2006): Die Bischöfe im Investiturstreit

stellungseinheit ging es um die Frage der Investitur, die den kirchenrechtlichen und schließlich auch politischen Rahmen für das Ereignis von 1077 bildete, das die damalige Welt erschütterte (Abb. 2). Im Aufsatzband des Katalogs sind die Themenbereiche vertiefend und separat behandelt, nämlich als „Sakrales Herrschertum – Universales Papsttum“ und „Die Bischöfe zwischen Reichsdienst und römischem Zentralismus“, so dass auch Aspekte dargeboten werden, die in der Ausstellung nicht eigens behandelt werden konnten. Ein gutes Beispiel also auch dafür, wie sich Ausstellung und Katalog ergänzen können.

Als es mich dann von „Canossa“ und Paderborn nach Regensburg führte, wechselte ich von Ostwestfalen in die Oberpfalz und vom Museum in den Verlag – beides brachte gänzlich neue Erfahrungen mit sich. Ich arbeitete jetzt „auf der anderen Seite“ und durfte 2009 auch gleich den Paderborner Meinwerk-Katalog im Lektorat betreuen. Gleich vorab: Die Kontakte nach dort sind nach wie vor sehr gut ... Aber im Ernst, der Verlag ist stets das letzte Glied in der Kette und muss am Ende des Tages dafür sorgen, dass der Katalog passend zur Ausstellungseröffnung erscheint. Da frei-

lich auch das Museum ein beträchtliches Interesse daran hat, arbeiten beide Seiten zumeist glücklicherweise mit dem gleichen Elan an der Erfüllung dieses Ziels – auch wenn der Weg dahin bisweilen etwas steinig ist.

Zwei Gesetzmäßigkeiten lassen sich unabhängig vom Museum und Thema feststellen: Autorinnen und Autoren haben in der Regel viel mitzuteilen, oft mehr, als man ihnen am Anfang zugesteht, wenn man ganz optimistisch einen Umfang für den Katalog festlegt. Auch mit den Abgabefristen halten sie es nicht immer so ganz genau, wobei hiermit zunächst die Katalogredaktion im Museum zu kämpfen hat. Nicht ohne Grund fragt die Lektorin bei der Druckerei stets den letztmöglichen Termin für die Drucklegung an.

So gibt es bereits Schreibrichtlinien und Korrekturschleifen, bevor – wie es bei uns so schön heißt – die Manuskripte „satzfertig“ an den Verlag übergeben werden, was letztlich dem Korrekturen-Wildwuchs im fertigen Layout vorbeugen soll. Auch die Arbeit der Grafiker unterliegt nämlich physikalischen Gesetzmäßigkeiten: Ein zusätzliches Bild im Hochformat oder umfangreiche Textergänzungen in einen Beitrag hineinzuquetschen, bei dem am Fahnenende noch

Raum für höchstens drei zusätzliche Zeilen wäre, ist schlicht nicht möglich, ohne zuvor woanders Platz zu schaffen. Gerne werden auch ohne Not Abbildungen kleiner gewünscht, wobei die Angabe „1,5-spaltig“ in einem zweispaltigen Layout die Redaktion auch vor ästhetische Probleme stellt. Was macht man bitte mit der übrigbleibenden halben Spalte? Die größten Interessenskonflikte gibt es allerdings, wenn Numismatiker mit im Boot sind. Toll, denken sich Verleger und Lektorin, wenn man die Mini-Münze vergrößert, lässt sich endlich was darauf erkennen. Um Gottes Willen, entgegenen die Numismatiker, die Münze muss in Originalgröße abgebildet werden – auch wenn man dann eine Lupe beim Angucken braucht. Da plädiere ich doch für mehr Mut zur Anschaulichkeit, kann der Katalog doch nicht nur mit den für den Kontext wichtigen Aufsätzen, sondern auch mit großen Abbildungen einen Mehrwert schaffen. Überhaupt ist das Layout wesentlich für das Gesicht eines Ausstellungskatalogs. Im Optimalfall spiegelt es das Ausstellungsdesign wider: die Farben, die Schrift der Objektbeschilderung, wiederkehrende grafische Elemente (Abb. 3 – Abb. 5). Wenn Be-



3 Wortmarke der Meinwerk-Ausstellung in Paderborn 2009, gestaltet vom belgisch-amerikanischen Künstler Brody Neuenschwander und auch im Katalog jeweils als Kapitelauf-takt verwendet

gleitband und Ausstellung optisch aus einem Guss sind, kann der Katalog den Lesern auch zu Hause ein „Ausstellungsfeeling“ bescheren.

Zudem bieten die Druckereien heute immer mehr Möglichkeiten, das beste Ergebnis aus den Daten herauszuholen – brillante Farben, Schärfe, Kontrast –, sei es im Ultra HD-Print, Infinity Print, Low Energy UV-Druck und wie sie alle

4 Meinwerk-Ausstellung Paderborn 2009, Eingang ins Diözesanmuseum mit Wortmarke





Richard Böger

Vom Mehrwert der Kunst

Kulturförderung der Bank für Kirche und Caritas e.G. Paderborn
am Beispiel der großen Sonderausstellungen des Diözesanmuseums
seit 1999

Anfang 1998 kam ich von Münster nach Paderborn, um Vorstandsmitglied der Bank für Kirche und Caritas zu werden. Zu diesem Zeitpunkt waren mir das Paderborner Diözesanmuseum und die Kunst und Kulturszene von Paderborn völlig unbekannt. Die Münsteraner kultivierten damals ein – wie ich heute weiß – falsches, klischeehaftes Bild von Paderborn und schauten selbstgefällig auf die Bischofsstadt an der Pader in der ostwestfälischen Provinz herab. Auch ich hatte keine hohen Erwartungen, was das kulturelle Leben in Paderborn betraf.

Meine erste Berührung mit dem Diözesanmuseum ergab sich im Mai 1998 im Rahmen einer Aufsichtsratssitzung unseres Instituts. Das Erzbistum Paderborn bereitete sich damals auf das 1200ste Jubiläum der Bistumsgründung im Jahr 1999 vor. Aus diesem Anlass plante das Museum zusammen mit der Stadt Paderborn und dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe seine erste große gemeinsame Ausstellung „799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit“. Neben anderen Banken und weiteren potentiellen Unterstützern wurde auch die Bank für Kirche und Caritas angefragt, diese Ausstellung mit einem nennenswerten Betrag zu unterstützen.

Angesichts der Situation, dass die Sparkasse Paderborn bereits 300.000 DM zur Verfügung gestellt hatte, wurde von der Bank für Kirche und Caritas eine Summe von nicht unter 200.000 DM erwartet. Im Sitzungsprotokoll vom 25. Mai 1998 wurde Folgendes vermerkt: „Herr Berthold Naarmann (*mein Vorgänger als Vorstandsvorsitzender*) betonte, dass er aufgrund seiner Vorgespräche kaum eine Möglichkeit sieht, diese Summe zu unterschreiten, wobei er allerdings deutlich gemacht hat, dass dieser Betrag nicht verwandt werden soll, um eine derart kurzfristige Ausstellung mitzufinanzieren,

die damit nur eine zeitlich begrenzte Wirkung hat, sondern die Mittel zur Beschaffung eines bestimmten herausragenden Objektes zu verwenden, an dem das Erzbistum, seine Gläubigen und alle Besucher des Diözesanmuseums, einschließlich der Stadt Paderborn, noch lange Freude haben können.“

Als solch ein herausragendes Objekt schwebte Berthold Naarmann eine monumentale Reiterstatue des Bildhauers Heinrich Gerhard Bücker (* 5. März 1922; † 11. August 2008) vor, welche die Begegnung von Papst Leo III. (amt. 795–816) mit Karl dem Großen (reg. 768–814) im Jahr 799 in Paderborn zeigen sollte. In kleiner Ausführung hatte Naarmann diese Statue Herrn Erzbischof Johannes Joachim Degenhardt im Jahr 1996 zu dessen 70. Geburtstag verehrt (Abb. 1).

1 Heinrich Gerhard Bücker, Karl der Große und Papst Leo III., Begegnung zu Pferde, Bronze, 1996

