

archimaera
architektur.kultur.kontext.online



ephemere architektur

archimaera

#3

www.archimaera.de – architektur.kultur.kontext.online

ISSN:1865-7001

Mai 2010

Ephemere Architektur Willkommen

Mit dem Heft *ephemere architektur* erscheint die dritte Ausgabe von **archi-maera**, zu der wir Sie sehr herzlich willkommen heißen.

Die architektonische Kategorie des Ephemeren, nicht Dauerhaften, Flüchtigen wird in den zwölf Beiträgen des Heftes aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln und in vielfältigen Brechungen präsentiert. Das Themenspektrum reicht von der Festarchitektur, die das Ephemere für die Erzeugung staunenswerter Prachtentfaltung und phantasievoller Parallelwelten ebenso zu nutzen wusste wie für die publikumswirksame Verbreitung von politischen, religiösen und Bildungsinhalten, bis hin zu zeitgenössischen architektonischen und städtebaulichen Konzepten, die die Reversibilität ephemerer Konstruktionen als eigene Qualität erkannt und fruchtbar gemacht haben.

Das Fest als "wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst" wusste, wie Jacob Burckhardt es für die Renaissance formulierte, sich von jeher des Ephemeren zu bedienen, um einen "erhöhten Moment" im Lebensalltag der Menschen entstehen zu lassen.¹ Das Außergewöhnliche, Herausragende eines Ereignisses verlangte einen angemessenen architektonischen Rahmen, der sich von der alltäglichen Architektur Erfahrung der Festteilnehmer deutlich absetzte und einen Raum des Exzeptionellen entstehen ließ. Auch wenn eine systematische theoretische Reflexion der Festarchitektur erst im 18. Jahrhundert einsetzte,² lässt sich beobachten, dass diese auch vorher nicht etwa als Ersatz für "echte" Architektur betrachtete wurde, sondern dass man die ihr eigenen Möglichkeiten erkannte und einzusetzen wusste. Wo *firmitas* und – wenigstens im üblichen Sinne – auch *utilitas* weitestgehend unbeachtet

bleiben durften, konnten andere Qualitäten umso mehr betont werden. Dies betrifft etwa die besondere "Sprachfähigkeit" ephemerer Festbauten, die für repräsentative wie auch für didaktische Zwecke eingesetzt werden konnte (vgl. die Beiträge von Nadja Horsch/Martin Raspe sowie Susanne Kolter), oder die von Christian Quaeitzsch herausgearbeitete virtuose Handhabung gattungsimmanenter Qualitäten wie Bewegung und Wandlungsfähigkeit. Den Einsatz ungewöhnlicher Materialien in der ephemeren Architektur thematisiert Martin von Byern mit den Zuckerbauwerken des gefeierten Pâtisiers und Architektur-Dilettanten Antonin Carême. Ein weiteres Spezifikum der Gattung ist ihre Überlieferung in Wort und Bild, die über ihren Quellencharakter für den Kunsthistoriker hinaus spätestens seit den gedruckten Festberichten des 16. Jahrhunderts als integraler Bestandteil der Gesamtkonzeption gesehen werden muss. Das breite Spektrum der Festpublikationen und der mit ihnen verfolgten Intentionen scheint in den Beiträgen von Jana Glorius und Heiko Lass auf, die zwei barocke Festschriften mit besonderem Augenmerk auf die mediale Vermittlung der ephemeren Architektur analysieren.

Der Artikel von Silke Haps zeigt am wenig bekannten Beispiel des "Alpenpanoramas", wie um 1900 auf dem neuesten Stand der industriellen Bautechnik totale Rauminszenierungen geschaffen wurden, die jeden barocken Festkünstler in Entzücken versetzt hätten. Demgegenüber betont die nächtliche Fotostrecke von Karl Kegler zum Kölner Karneval den prosaischen Charakter heutiger Fest-"Architekturen", die nichtsdestotrotz – als Infrastruktur für die festliche Vereinnahmung durch Menschen und Festwagen – eine Verwandlung des Stadtraums bewirken können.

Die architektonische Inszenierung außergewöhnlicher Anlässe stellt jedoch nur eine Facette der ephemeren Architektur dar. Weitere Aspekte thematisieren die Beiträge in der zweiten Hälfte des Heftes, die sich mit dem breiten Spektrum ephemerer Erscheinungen in der Kunst und Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts befassen.

Alexandra Kleis Artikel zur musealen Präsentation von KZ-Barackenarchitektur beleuchtet zum einen mit den temporären Zweckbauten eine weitere, von der Festarchitektur denkbar weit entfernte Erscheinungsform der "Architektur auf Zeit", zum anderen die Frage nach den Möglichkeiten der nachträglichen Visualisierung "unsichtbarer", aufgrund ihres ephemeren Charakters verschwundener Architektur. Weitere Brechungen des Ephemeren führt Albert Coers in seinem Beitrag vor: Die hier analysierten Ausstellungsarchitekturen von Thomas Demand treten mit den sie beherbergenden Ausstellungsbauten ebenso in Dialog wie mit den ephemeren Kunstwelten der von ihnen präsentierten Fotografien Demands.

Die von Carsten Land und Jordana Tomé vorgestellte "*casa efemera*" für die EU-Ratspräsidentschaft in Lissabon führt das "Ephemere" im Namen und demonstriert als temporäres Bauwerk für temporäre Funktionen eindrucksvoll die Möglichkeiten intelligenter Architektur auf Zeit. Dies gilt auch für die von Thomas Knüvener behandelten Beispiele für urbane Zwischennutzungen, die in Zeiten schrumpfender Städte mit minimalem Aufwand Stadtstruktur verbessern und aufwerten und die in der aktuellen Städtebauthorie zu einer eigenen Kategorie geworden sind.

archimaera wünscht viel Vergnügen bei der Lektüre!

Anmerkungen:

1 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. In: Jacob Burckhardt:

Gesammelte Werke. Berlin 1955. Bd. 3, S. 273.

2 Vgl. den Überblick bei Werner Oechslin / Anja Buschow:

Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler. Stuttgart 1984, S. 19-42.

Inhalt

6 Impressum

Nadja Horsch (Leipzig) und
Martin Raspe (Rom)

- 7 **Konstruktion und Concetto.**
Die römischen Katafalke für
Kardinal Alessandro Farnese
(1589), Papst Sixtus V. (1591)
und Principe Carlo Barberini
(1630)

- Jana Glorius (Berlin)
- 29 **Ephemere Architektur in
Sevilla im "Siglo de Oro".**
Die Feierlichkeiten anlässlich
der Beatifikation Ferdinands III.
1671

- Christian Quaeitzsch
(München)
- 41 **Ephemere Kunst am Hofe des
Sonnenkönigs.**
"changement" und "mouvement"
als Repräsentationsmittel von
Herrschaft

- Heiko Lass (Hannover)
- 55 **Die fürstliche *Bau-Lust*
des Herzogs Heinrich von
Sachsen-Römhild**

- Susanne Kolter (Oldenburg)
- 73 **"By the Devine Favour".**
Charles Willson Peales
Triumphbogen zur Feier der
Amerikanischen Unabhängigkeit

- Martin von Byern (Hamburg)
- 87 **Carême – Pâtissier Architecte.**
Weltgeschichte der Architektur
in Zucker

- Silke Haps (Dortmund)
- 97 **Vom "Faux Terrain" zum
begehbaren Alpenpanorama.**
Vergnügungsarchitektur an der
Wende zum 20. Jahrhundert

- Karl R. Kegler (Köln/Aachen)
- 109 **Verlassene Stehplätze**

- Alexandra Klei (Berlin)
- 117 **Die Erinnerung an die Baracke.**
Darstellungen der Unterkünfte
von Insassen ehemaliger
Konzentrationslager in heutigen
Gedenkstätten

- Albert Coers (München)
- 129 **Die Inszenierung der Bilder.**
Ephemere Architekturen bei
Thomas Demand

- Thomas Knüvener (Köln)
- 141 **Urbane Versuchslandschaften**

- Carsten Land (Düsseldorf/
Lissabon) und Jordana Tomé
(Amsterdam/Lissabon)
- 147 **Der Wert einer *Casa efémera***

- Thema des nächsten Heftes
- 161 **Lebensdauer**

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber

redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Lehrstuhl für Baugeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
52056 Aachen

Redaktion

Relja Arnautovic, Daniel Buggert,
Reto Geiser, Nadja Horsch, Karl R.
Kegler, Joaquín Medina-Warmburg,
Joachim Müller, Anke Naujokat,
Martino Stierli

Herausgeber des Heftes

Ephemere Architektur

Nadja Horsch

Redaktion des Heftes

Ephemere Architektur

Nadja Horsch

Kontakt:

redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout

online: Karl R. Kegler

Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

Heftlogo Raubkopie: Ingo Faulstich

technische Realisation

**Hochschulbibliothekszentrum des
Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)**

Jülicher Straße 6

50674 Köln

Telefon: 0221 / 40075-173

Telefax: 0221 / 40075-190

copyright

Das Urheberrecht aller in **archimaera** veröffentlichten Texte, sofern nicht durch andere urheberrechtliche Ansprüche geschützt, regelt die **Digital Peer Publishing (DiPP) Lizenz**. Jedermann darf die Texte unter den Bedingungen der DiPP-Lizenz elektronisch übermitteln und zum Download bereitstellen. Der Lizenztext ist im Internet abrufbar.

Externe Links auf **archimaera** sind ausdrücklich erwünscht. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Nadja Horsch
(Leipzig)
Martin Raspe
(Rom)

Konstruktion und Concetto

Die römischen Katafalke für Kardinal Alessandro Farnese (1589), Papst Sixtus V. (1591) und Principe Carlo Barberini (1630)

In Rom entstand im ausgehenden 16. Jahrhundert die Gattung des "Tempietto-Katafalks", eines Trauergerüsts in Form eines überkuppelten Zentralbaus, der anlässlich der feierlichen Exequien eines hochrangigen Verstorbenen die symbolische Totenbahre als anspruchsvolle ephemere Kleinarchitektur überfängt. Anhand dreier herausragender Beispiele, der Katafalke für Kardinal Alessandro Farnese, Papst Sixtus V. und Principe Carlo Barberini, sollen die architektonische Gestalt der Funeraltempietti und ihre symbolische Aussage näher beleuchtet werden. Dabei soll weniger die Ikonographie der figürlichen Ausstattung im Mittelpunkt stehen als vielmehr die "Sprachfähigkeit" der gewählten architektonischen Formen, die bei den hier vorgestellten römischen Katafalken ein zentraler Teil der Gesamtkonzepts ist. Dabei sind sowohl der Festanlass – die Memoria des verstorbenen Würdenträgers – als auch die Architektur selbst zum Thema gemacht.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-24716

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 7-28



Einleitung

Die Festarchitektur der frühen Neuzeit ist in sehr viel größerem Maße "sprechend" als die feste Architektur, da sie eine sehr spezifische, anlassgebundene Aussage zu treffen hat.¹ Anders als ein dauerhaftes Bauwerk, das in erster Linie konkrete Aufgaben erfüllen soll, das dauerhaft konstruiert und zweckmäßig gestaltet sein muss, ist die primäre Funktion eines Festapparates die Inszenierung, Auszeichnung und Memorierung eines Ortes, einer Person oder eines Ereignisses.

Die "Ansprache" des Betrachters erreicht die Festarchitektur zunächst durch ihr auffälliges Erscheinungsbild, das den Adressaten durch phantasievolle Formen, wenigstens scheinbaren Materialprunk und den gemeinsamen Einsatz unterschiedlicher Kunstgattungen und -medien in seinen Bann schlägt. In der Regel sind die ephemeren Bauwerke so konzipiert, dass die durch sie mitgeteilten Botschaften gestaffelt rezipierbar sind: Das Gesamtthema wird durch allgemeinverständliche Symbole auch bei flüchtiger Wahrnehmung oder geringem Bildungsstand deutlich, während sich bei genauerer Betrachtung, höherem Bildungsstand und größerer Vertrautheit mit dem Festanlass jedoch auch tiefere Sinnschichten und raffiniertere "conceiti" erschließen lassen. Bei diesem Kommunikationsakt sind die offensichtlichsten Sinnträger der allegorische Apparat der Festarchitektur – Symbole, Personifikationen, Wapenelemente und Embleme –, sowie Schrift und Sprache, die im Gesamtkunstwerk des Festes sowohl die in die Festarchitektur integrierten sprachlichen Elemente wie Schrifttafeln und Spruchbänder mit Motti oder Sinnprüchen umfassen als auch mündliche Erläuterungen und die schriftliche Auslegung im Festbericht.²

Über die ganz offensichtlich "sprechenden" figürlichen und sprachlichen Elemente der Festdekoration hinaus ist aber auch die Architektur des Festapparates selber in mehr oder weniger großem Maße Gegenstand symbolischer Aufladung und Auslegung. Mit größerer Freiheit als in der festen Architektur sind sowohl der gewählte architektonische Typus als auch die einzel-

nen Glieder des Baukörpers als "Bedeutungsträger" konzipiert. Die "Gesprächigkeit" der Bauwerke variiert dabei von Fall zu Fall; zahlreiche Festapparate bedienen sich auch recht konventioneller Formen, um die Aussage primär der figürlichen und sprachlichen Ausstattung zu überlassen. Bei den hier vorgestellten römischen Katafalken ist die Sprachfähigkeit der Architektur jedoch ein zentraler Teil der Gesamtkonzepts. Dabei sind sowohl der Festanlass – die Memoria des verstorbenen Würdenträgers – als auch die Architektur selbst zum Thema gemacht.

Der Katafalk, das *fulcrum* der meist den gesamten Kirchenraum umfassenden Trauerdekoration für die Exequien, bietet sich für diese Aufladung besonders an.³ Er beherbergt für die Dauer der Feierlichkeiten die – echte oder symbolische – Totenbahre, die im Verlauf der Liturgie vom Zelebranten zum Zeichen der Absolution inzensiert wird.⁴ Bei der Gestaltung dieser Form des Festapparats steht die verstorbene Person ein letztes Mal im Zentrum einer festlichen Inszenierung und wird im Monument auf verschiedene Weise evoziert. Wie beim Grabmal bietet sich die Möglichkeit, verschiedene Facetten des irdischen Lebens des Verstorbenen noch einmal ins Gedächtnis zu rufen und der Erinnerung der Nachwelt anzuempfehlen: sein Amt und seinen Rang, die durch entsprechende Insignien und heraldische Elemente repräsentiert werden, aber auch in besonderem Maße seine persönlichen Verdienste und Tugenden, die ihn als Mensch vor Gott ausweisen.

Von den zahlreichen architektonischen Typen, die sich von den frühen Beispielen des 14. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert ausprägten und vom einfachen kerzenbestückten Baldachin bis hin zum aufwendig instrumentierten Bauwerk reichen, soll uns hier der Typus des "Tempietto"-Katafalks näher interessieren, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom entwickelt wurde.

Der Katafalk für den Kardinal Farnese

Das Initialwerk der Tempietto-Typologie war der Katafalk für Kardinal Alessandro Farnese (Abb. 1), der 1589

unter der Kuppel des Gesù errichtet wurde.⁵

Welches Aufsehen das monumentale architektonische Gebilde seinerzeit erregte, ist heute noch an dem publizistischen Echo abzulesen, das es fand: Wenigstens acht Schriften beschreiben mit Enthusiasmus den Katafalk und die Exequien des Kardinals, dessen Macht, Reichtum und Prunkliebe zu Lebzeiten von keinem anderen Kirchenfürsten übertroffen wurden und

der als Exponent seines Zeitalters gelten kann. In mehrfacher Hinsicht stellt dieses Bauwerk alles in den Schatten, was es vorher an Funeralinszenierung gegeben hatte.

Auftraggeber war der sechzehnjährige Erbe und spätere Kardinal Don Odoardo Farnese, der schon in jungem Alter für die geistliche Laufbahn bestimmt worden und in der Obhut seines Großonkels aufgewachsen war. Als Entwerfer firmierte, wenn man der For-

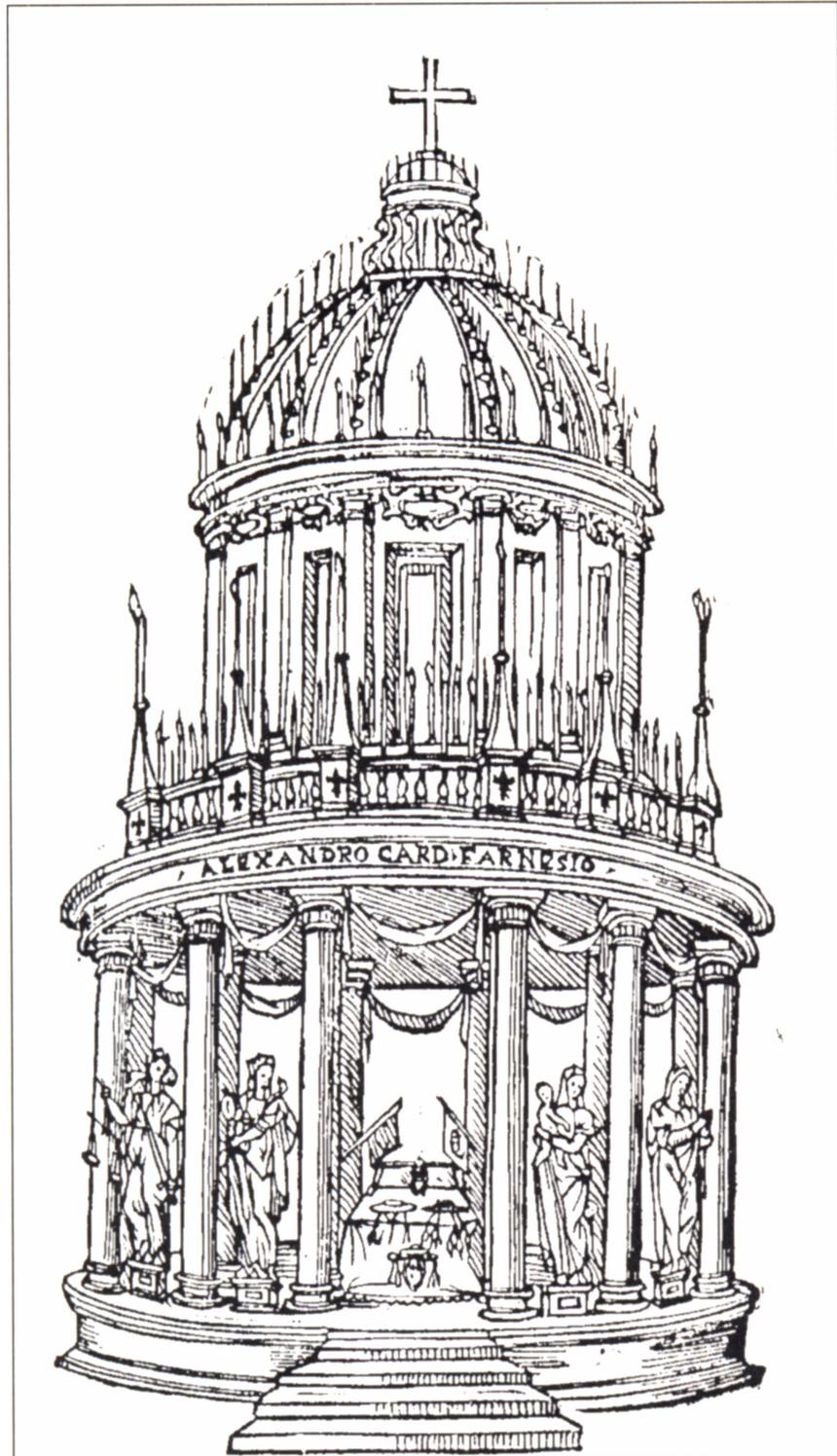


Abb. 1. Katafalk für Kardinal Alessandro Farnese in Il Gesù, 1589. Anonymer Holzschnitt (Quelle: Marcello Fagiolo: *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Atlante, Rom 1997, S. 28, Abb. 7)

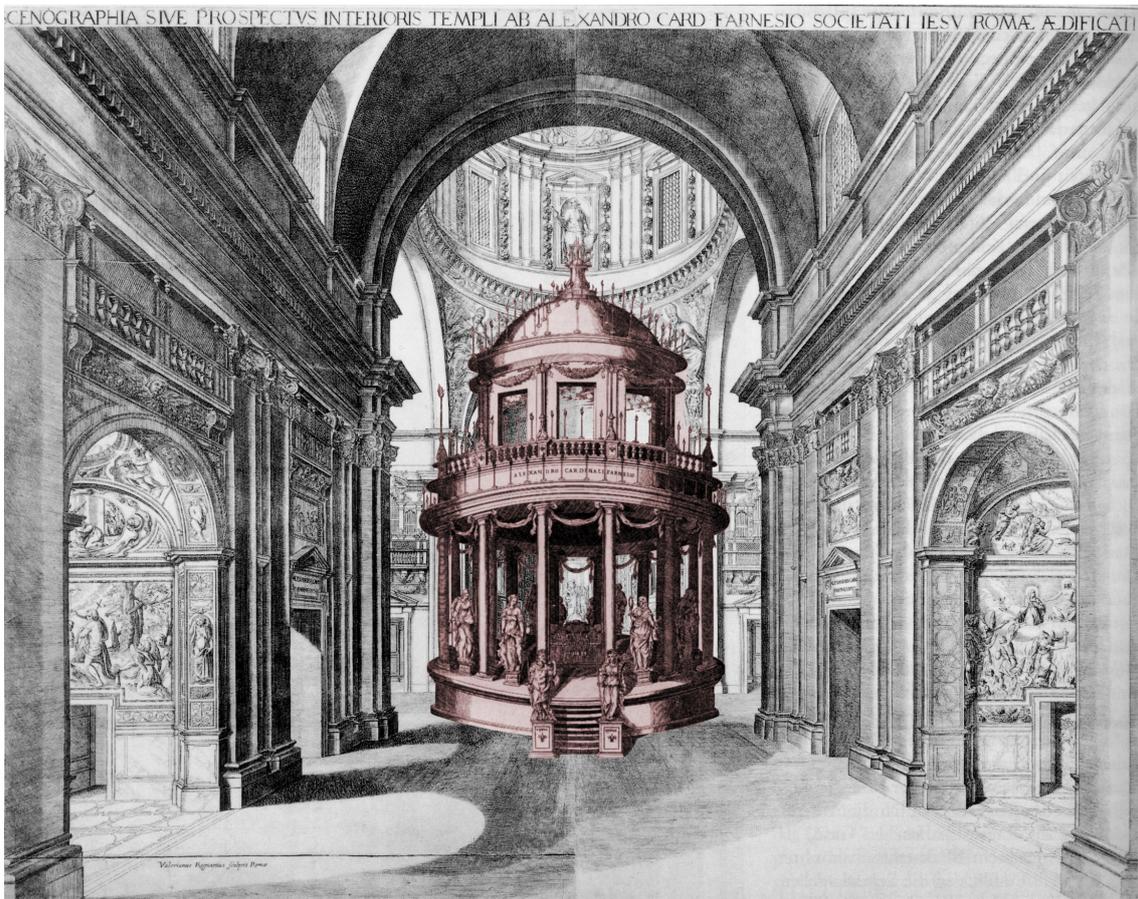


Abb. 2. Der Katafalk für Alessandro Farnese in der Vierung des Gesù, Rekonstruktion M.R., unter Verwendung der Kupferstich-Innenansicht von Valérien Regnard und dem Stich des Katafalks von Ambrogio Brambilla (1589).

schungsliteratur glauben will, der gerade erst neunzehn Jahre alte Girolamo Rainaldi, der fortan zeitlebens Hausarchitekt Odoardos und der Familie Farnese bleiben sollte.⁶ In der Tat verfasste Rainaldi einen Bericht der Exequien, die am 22. und 23. März 1589 im Gesù gefeiert wurden, mit einer ausführlichen Beschreibung des Katafalks.⁷

Das Bauwerk "in Gestalt eines runden Tempels oder Mausoleums" stand in der Mitte der Vierung und "übertraf alles andere an Kosten, Neuheit und Schönheit". Die Oberflächen "imitierten weißen und bunten Marmor".⁸ Man kann sich vorstellen, dass es die Trauergemeinde außerordentlich beeindruckt haben muss, denn die angegebenen Maße von 62 palmi (13,85 m) Durchmesser und 125 palmi (27,92 m) Höhe sind gewaltig. Über einem Kranz von zehn radial stehenden Doppelsäulen dorischer Ordnung erhob sich ein durchfenstertes Obergeschoss mit ionischen Pilastern, auf dem die Kuppel ruhte. Ein Rekonstruktionsversuch (Abb. 2) mit Hilfe zweier Stiche kann die überwältigende Wirkung vielleicht näherungsweise veranschaulichen: Das Kreuz

auf der Spitze erreichte fast die Scheitelhöhe der Vierungsbögen, und der Durchmesser des Säulenkranzes war nur etwa 3 m geringer als die lichte Weite der Vierungskuppel. Die Säulen hatten eine Höhe von etwa 7,80 m. Die enormen Dimensionen werden deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Katafalk als Ganzes nur unwesentlich niedriger war als der heute noch bestehende barocke Bronzegalbaldachin Berninis über dem Petrusgrab in Sankt Peter.

Dieser gewaltige Festapparat wurde in weniger als drei Wochen nach dem Tod des Kardinals am 2. März 1589 errichtet. Dass dies gelingen konnte, grenzt schon an ein Wunder – ganz unwahrscheinlich ist jedoch, dass Girolamo Rainaldi für die Ausführung verantwortlich gewesen sein soll. Eine solche Aufgabe erforderte ein umfangreiches, geschultes Team von Zimmerleuten, Stukkateuren, Bildhauern, Malern und Gehilfen, eine rasch, aber sorgfältig geplante Materialbeschaffung und Logistik, umfangreiches technisches Gerät sowie die reibungslose Organisation einer Baustelle, die überdies auf den bestehenden Kirchenbau und die dort statt-

findenden liturgischen Funktionen Rücksicht nehmen musste. Es ist ganz undenkbar, dass dem neunzehnjährigen Rainaldi all das zu Gebote stand.

Auch die architektonischen Ansprüche des Bauwerks waren alles andere als trivial. Zwar folgte der Entwurf weitgehend einem berühmten Leitbild, nämlich Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio, in den Maßen jedoch war der Katafalk ungefähr zweieinhalbmal so breit und dreimal so hoch wie sein Vorbild. Anders als bei Bramante wurde die Tambourkuppel nicht von einem kreisrunden, geschlossenen Mauerzylinder getragen, sondern ruhte auf den inneren Säulen der doppelten Ringkolonnade. Durch die zehn Fenster des Tambours schien Licht in das Innere des Gehäuses einzufallen. Auch wenn dies nur so schien und die Decke wohl nicht wirklich durchbrochen, sondern mit einem schwarzen Tuch verkleidet war, bedurfte eine derartige Konstruktion auf jeden Fall fundierter statischer und technischer Kenntnisse und Erfahrungen. Von Rainaldi ist kein einziges früheres Werk bekannt, wo er diese hätte sammeln können.

Wenn der junge Rainaldi wirklich imstande war, eine derartige Leistung zu erbringen, dann nur deshalb, weil er auf die Kenntnisse, die Erfahrung, das Baubüro, die Geräte und die gut ausgebildeten Mitarbeiter seines Lehrmeisters und bisherigen Vorgesetzten Domenico Fontana zurückgreifen konnte. Eine andere Werkstatt in Rom wäre dazu nicht in der Lage gewesen. Als fachkundiger Ingenieur hatte er sich besonders mit der Aufrichtung mehrerer Obelisken für Sixtus V. einen Namen gemacht. Er war der einzig geeignete Mann für eine solche Aufgabe.⁹ Allein die Beschaffung des notwendigen Bauholzes für die Konstruktion des tragenden Balkengerüsts dürfte ein nicht unerhebliches Problem dargestellt haben. Fontana verfügte über ein ganzes Arsenal von hölzernen Kränen und Maschinen, die er für die Aufstellung der Obelisken konstruiert und eingesetzt hatte. Es erscheint nicht undenkbar, dass für den Bau des Katafalks kurzfristig ein Teil dieses Material herangezogen wurde.

Vielleicht erscheint Fontanas Name in den Quellen nicht, weil er als päpstlicher Architekt diesen Privatauftrag der Farnese nicht übernehmen durfte. Rainaldi wäre also gewissermaßen als Strohmann eingesprungen. Tatsächlich waren es Unregelmäßigkeiten dieser Art, wegen derer Fontana 1592 Rom verlassen und nach Neapel gehen musste.¹⁰ Ob der Farnese-Katafalk dabei eine Rolle spielte, muss nach heutigem Kenntnisstand offen bleiben. Wir dürfen jedenfalls getrost annehmen, dass zumindest in technischer und organisatorischer Hinsicht die Ausführung des Katafalks in den Händen Domenico Fontanas lag.

Möglicherweise lag es an der großen Eile, dass bei der Konzeption des ikonographischen Programms nicht allzu viel Phantasie waltete. Acht mächtige, überlebensgroße Statuen, die in den Interkolumnien aufgestellt wurden, stellten die drei christlichen und die vier Kardinaltugenden dar, ergänzt um "*Religio*". Das klassische Paar "*Honor*" und "*Virtus*" flankierte die acht Stufen, die zu dem Podium hinaufführten, ihnen entsprachen auf der Rückseite "*Liberalitas*" und "*Hospitalitas*".

Warum Bramantes Tempietto als architektonisches Vorbild gewählt wurde, ist zunächst nicht offensichtlich. So weit bekannt, hatten weder der Kardinal noch das Haus Farnese eine nähere Beziehung zum Kloster von San Pietro in Montorio. Ob die Kreuzigung Petri, deren legendären Schauplatz der Tempietto markiert, in der Frömmigkeit des Kardinals eine besondere Rolle spielte, muss offen bleiben. Was den Stil angeht, passt eine solche Anlehnung ohne weiteres zu der Formensprache Domenico Fontanas, die sich nicht durch Originalität auszeichnet, sondern vielmehr "*das Vokabular der römischen Hochrenaissance standardisiert und monotonisiert*".¹¹

Der Tempietto galt im Bewusstsein des Cinquecento als das erste nachantike Bauwerk, das konsequent und korrekt die von Vitruv überlieferten Regeln der klassischen Baukunst umsetzte. Demzufolge wurde er sowohl im Architekturbuch Serlios als auch in den *Quattro Libri* des Andrea Palladio als mustergültiges Exemplar in

die Reihe der antiken Tempel eingeordnet.¹² Auch Federico Barocci stellte den Tempel von Troja in der Gestalt von Bramantes Tempietto dar.¹³

Einen Hinweis darauf, wieso sich dieses Vorbild für einen Katafalk besonders eignete, gibt vielleicht die Bemerkung Serlios: "*fu solamente fatto per commemorazione di San Pietro apostolo*". Funktional war der Tempietto demnach kein eigenständiger Kultbau, also kein Tempel im antiken Sinne, sondern diente ausschließlich der Erinnerung an eine historische Person und an eine Station aus deren Leben.

Wenngleich Serlio die liturgische Funktionslosigkeit hervorhebt, so hatte Bramantes Tempietto doch einen kreisrunden, abgeschlossenen Innenraum, der einen Altar enthielt. Dieser Raum entsprach der *cella* eines antiken Rundtempels, wie sie zum Beispiel der sogenannte Vestatempel in Tivoli und der Rundtempel auf dem Forum Boarium in Rom besaßen. Durch den Altar erhielt der Tempietto die Funktion einer Kapelle, in der Messen gelesen werden konnten.

Bei dem Katafalk wurde der kreisrunde Innenraum weggelassen. Infolgedessen wandelte sich sein Typus, wenn man die Begrifflichkeit Vitruvs darauf anwenden will, vom klassischen *pe-*

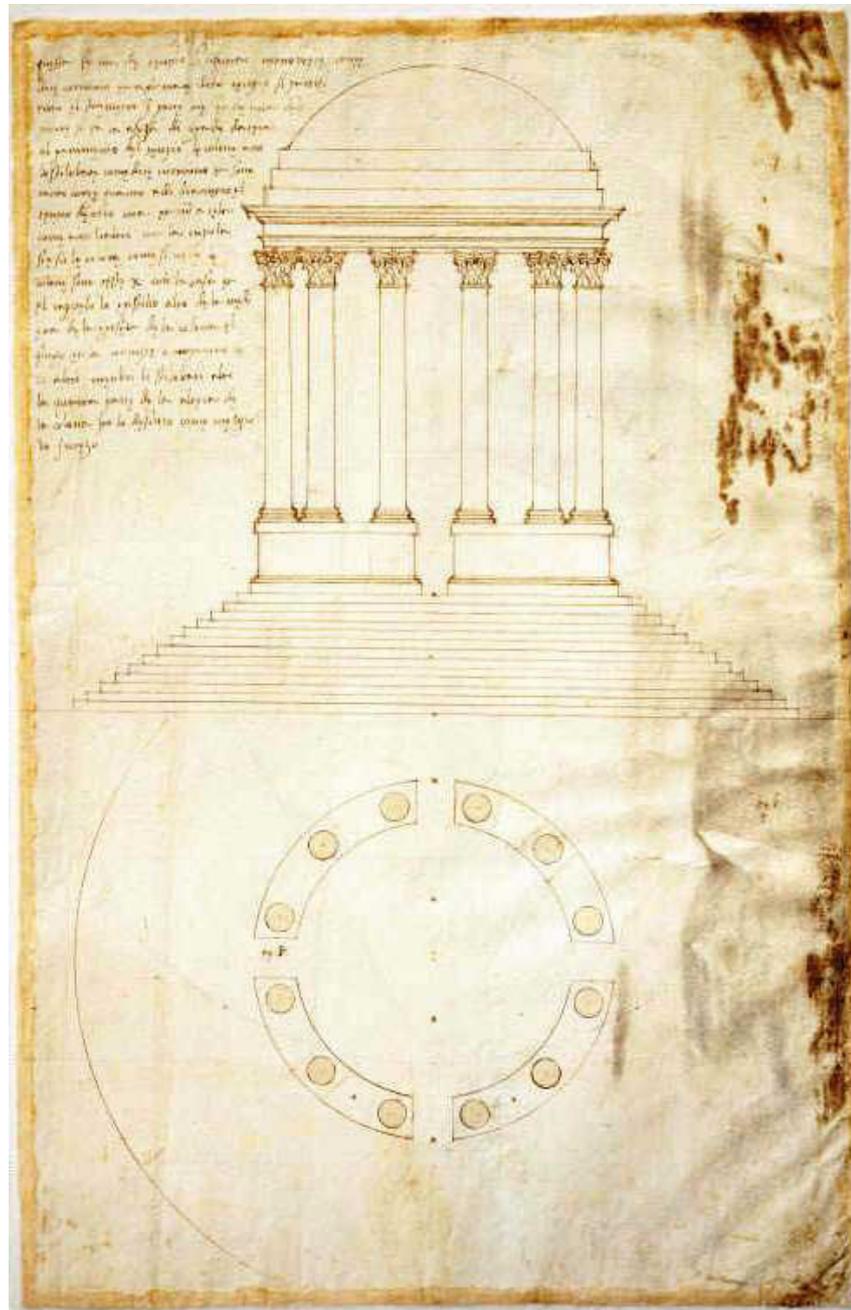


Abb. 3. Der Monopteros nach Vitruv in der Rekonstruktion von Andrea Palladio. Vorzeichnung Palladios für die Vitruv-Ausgabe Daniele Barbaros (Venedig 1556), London R.I.B.A., X/4 verso. (Quelle: URL:<<http://www.architecture.com/Library-DrawingsAndPhotographs/Palladio/ExhibitingPalladio/TheDrawingLaboratory/Case-Studies/AMonopterosTemple/Monopterostemple.aspx>>)

ripteros mit einer umlaufenden Ringhalle zum *monopteros*. Darunter verstand man, seit der zeichnerischen Rekonstruktion Andrea Palladios in der Vitruvausgabe des Daniele Barbaro von 1556, einen schlichten Ringsäuler ohne *cella*.¹⁴ Der kreisrunde Monopteros galt als Urform des Tempels. Als Bauaufgabe fand er im Cinquecento jedoch kaum praktische Anwendung, ein Gegenbeispiel ist das unter Kardinal Carlo Borromeo errichtete Ziborium über dem Hochaltar des Mailänder Doms.¹⁵

Seine idealtypische, plastische Rundform machte den Monopteros in besonderer Weise zu einem Sinnbild des menschlichen Individuums. Schon Vitruv leitete die Kreisform des Tempelgrundrisses vom menschlichen Körper ab, dessen ausgestreckte Extremitäten einen Kreis berühren, der um den Nabel als Mittelpunkt geschlagen werden kann.¹⁶

Die Parallelisierung des Tempels mit dem Leib ist aber auch eine christliche Vorstellung, die eng mit Tod und Auferstehung in Verbindung steht. Dem Johannesevangelium zufolge meinte Jesus mit dem Tempel den Tempel seines Leibes, den er in drei Tagen wieder aufbauen wollte und spielte damit auf seine Auferstehung am dritten Tag nach der Kreuzigung an.¹⁷

Insofern wird der Katafalk durch seine Tempelgestalt zum Sinnbild des menschlichen Körpers und seiner Auferstehung. Er steht zeichenhaft und stellvertretend für den Kardinal Farnese, dessen Leichnam in seiner Mitte aufgebahrt liegt und dessen sterbliche Hülle er gewissermaßen ins Monumentale vergrößert. Zugleich kann der kurze Zeitraum, über den der Katafalk in seiner Pracht sichtbar bleibt, als Gleichnis für die beschränkte Dauer und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens verstanden werden.

Hinsichtlich der Bauform unterschied die Renaissance nicht zwischen dem Tempel und dem Grabmal, selbst die erhaltenen Mausoleen der Antike wurden als Tempel bezeichnet.¹⁸ Diese Auffassung zeigt sich auch in Rainaldis Beschreibung des Katafalks, dessen Gestalt er als "*forma di tempio overo Mausoleo rotondo*" angibt.¹⁹

Einen weiteren Hinweis geben die radial gestellten Doppelsäulen: Sie sind vergleichbar mit dem doppelten Säulenkranz der Kirche Santa Costanza in Rom, auch wenn dort kein umlaufendes Gebälk, sondern Bögen die gekuppelten Säulenpaare miteinander verbinden. Dieser Bau galt in der Renaissance als umgewidmeter heidnischer Tempel des Bacchus, war aber zugleich ein kaiserliches Mausoleum.²⁰ Der Katafalk in Gestalt eines Monopteros kann also ohne weiteres auch als Präfiguration des Grabmals des Kardinals verstanden werden.

Die monumentale Präsenz des Katafalks steht in eklatantem Gegensatz zu dem tatsächlichen Grabmal, das der Kardinal erhielt. Dieses war schon vor seinem Tod vorbereitet worden und bestand lediglich in einer Grabplatte vor dem Hochaltar. Zwar verwendet das Rahmenwerk kostbare Marmorarten, die Inschrift aber sucht in ihrer Knappheit ihresgleichen. Sie muss geradezu als *understatement* bezeichnet werden, denn sie lautet lediglich: "*ALEXANDRI FARNESII CARD. S.R.E. VICECAN. EPISCOPI OSTIENSIS HUIUS ECCLESIAE FUNDATORIS*". Wie schon von den Zeitgenossen vermerkt, fehlt das Wort "*sepultura*" oder "*tumulus*", auf das sich der Genitiv bezieht und das der Leser im Geiste ergänzen soll.²¹ Das Fehlen des Objekts stellt dem Betrachter frei, den Bezug auch anderweitig zu suchen, und so bietet es sich an, das Monument des Kardinals im Kirchenbau selber zu erblicken, insbesondere in dem Zentralbau der Vierung, die oft einfach als "*Cappella Farnese*" bezeichnet wird. Dieser Anspruch wird dokumentiert durch die große Granit-Rota in der Vierung, die außer dem Farnese-Wappen keinerlei Inschrift trägt.

Das Fehlen eines dezidierten plastischen Grabmonuments kann ähnlich verstanden werden wie jene berühmte Grabschrift des Christopher Wren, durch die er die ganze Kathedrale Saint Paul's zu seinem Grabmonument machte: "*si monumentum requiris circumspice*" – wenn du sein Grabmal suchst, blick dich nur um! Nicht umsonst empfängt den Besucher der Mutterkirche des Jesuitenordens an der Fassade die unbescheidene Inschrift: "*ALEXANDER CAR-*

DINALIS FARNESIVS SRE VICE-CAN. FEC. MDLXXV".

Wir können also den Katafalk des Kardinals Alessandro Farnese verstehen als vorweggenommenes Mausoleum. Aufgrund der Bedürfnisse des Jesuitenordens war die Einrichtung eines standesgemäßen, monumentalen Grabmals nicht möglich. Also sorgte der Kardinal dafür, dass der Kirchenbau selber auf ewige Zeiten mit seinem Namen verbunden blieb. Durch die exorbitanten Ausmaße des Katafalks demonstrierte die Familie Farnese, welchen Anspruch zu erheben sie berechtigt wäre, und durch die Unauffälligkeit des tatsächlichen Grabmals, welche Bescheidenheit sie zierte.

Dass die Erinnerung an den Kardinal nicht verblasste, dafür sorgten die verschiedenen Publikationen. Der Katafalk für Alessandro Farnese ist auch insofern das Zeugnis einer neuen Zeit, als er das erste Denkmal seiner Art ist, das durch das Medium der Presse verewigt, "kommemoriert" wurde. Erst durch die Publikation erlangte die Person des Verstorbenen weltweit jene Aufmerksamkeit, die zuvor nur durch ein monumentales und teures Grabdenkmal erreicht werden konnte. Auch in dieser Hinsicht stellt der Katafalk für Alessandro Farnese ein Novum dar: Zum ersten Mal erzielte die Publizistik eine größere Wirkung als das Grabdenkmal. Fortan genügte es nicht, den Verstorbenen durch einen teuren und Aufsehen erregenden Katafalk zu ehren. Die Publikation des ephemeren Monuments gehörte dazu und wurde von Anfang an einkalkuliert.

Der Katafalk für Papst Sixtus V.

Am 27. August 1591, exakt ein Jahr nach dem Tod Papst Sixtus' V. (Felic Peretti Montalto, 1521-1585-1590), wurde sein Leichnam in einer feierlichen Prozession aus dem provisorischen Grab in der Andreaskapelle von Sankt Peter in die vom Papst selber als Grablege konzipierte Cappella Sistina, die Familienkapelle der Montalto in Santa Maria Maggiore, überführt. Sein Neffe, der ehrgeizige junge Kardinal Alessandro Peretti-Montalto, hatte nach Auseinandersetzungen mit dem Kardinalskollegium seinen Plan

durchgesetzt, aus Anlass der Translation einen aufwendigen Katafalk in der Marienkirche errichten zu lassen (Abb. 4). Gestützt auf das Argument der Umbettung wurde so erstmals ein Papst mit einem Katafalk geehrt und die Tradition umgangen, dass der verstorbene Pontifex lediglich mit einer einfachen kerzenbestückten "*cappella ardente*" zu ehren sei, während die pompösen Festarchitekturen der Katafalken weltlichen Herrschern vorbehalten bleiben sollten.²² Den Weg zu diesem Traditionsbruch hatten in den Jahren zuvor die spektakulären *pompe funerals* der Kardinäle Savelli und insbesondere Farnese gebnet.²³

Der Katafalk für Papst Sixtus war, wie bereits der Festbericht Baldo Catanis erwähnt, im Wesentlichen das Gemeinschaftswerk zweier Künstler, die für die zahlreichen Kunstprojekte des sixtinischen Pontifikats federführend gewesen waren: des päpstlichen Architekten Domenico Fontana (1543-1607) und des gelehrten Malers und Stechers Giovanni Guerra (1544-1618), der zusammen mit Cesare Nebbia der sixtinischen Maleréquipe vorstand.²⁴ Wie aus der Beschreibung Catanis und insbesondere aus der diese illustrierenden Radierung Girolamo Rainaldi (Abb. 4) hervorgeht, erhob sich der Katafalk als zweigeschossiger Zentralbau über einem runden Stufensockel.²⁵ Der Unterbau war in sechs Arkaden geöffnet und trug eine Kuppel mit durchbrochener Laterne, die sich über einer unkonventionellen zweigeteilten Tambourzone erhob. Der Wandaufriß des Unterbaus war von der Gliederung eines Triumphbogens inspiriert: Den sechs Pfeilern waren paarweise angeordnete Vollsäulen vorgeblendet, dazwischen öffnete sich die Wand in Rundbogenarkaden, über deren Scheiteln Inschrifttafeln angebracht waren. Das Gebälk, dessen Fries mit den Löwen und Birnenzweigen des Peretti-Wappens und einem Porträt des Verstorbenen geschmückt war, verkröpfte sich über den Säulenpaaren; die darüber liegende Zone kann als Attika interpretiert werden und war wie eine solche bebildert. Über der Attika bildete eine Balustrade den Übergang zur Kuppel.

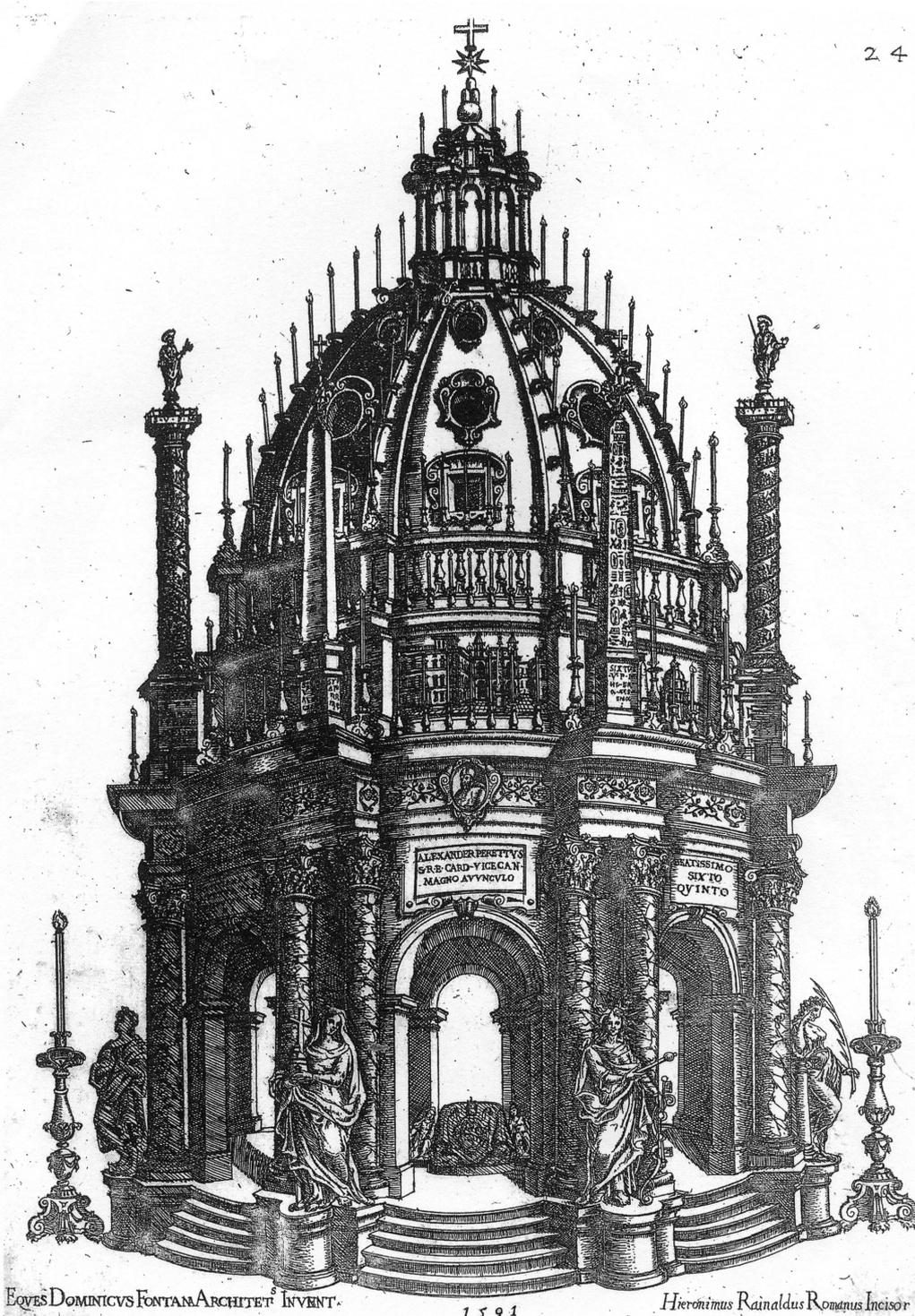
Die sechs Achsen des Katafalks waren durch die Säulenpaare und durch

Abb. 4. Domenico Fontanas
Katafalk für Papst Sixtus V. in
Santa Maria Maggiore, 1591.
Radierung Girolamo Rainaldis
in Catani 1591 (vgl. Anm. 24).
(Quelle: Fagiolo 1997, vgl.
Anm. 5, S. 183)

Tugendpersonifikationen akzentuiert, welche als fingierte Statuen auf kleeblattförmigen Sockeln standen, die den Stufenunterbau durchbrachen. Über ihnen trugen die Gebälkverkröpfungen vier Obelisken und zwei Spiralsäulen; die Rippen der Kuppel überführten die senkrechte Akzentuierung bis in die als offener Tempietto gestaltete Laterne, die von den Monti und dem Stern des sixtinischen Wappens und zuoberst von einem Kreuz bekrönt war.

Die Instrumentierung des Katafalks mit zahlreichen Tugendpersonifikationen, dem Porträt des Verstorbenen, Elementen seines Wappens und Inschrifttafeln ist in ihrer ikonographischen Komplexität bemerkenswert und wurde von der Forschung ausführlich gewürdigt, ihr Erscheinungsbild ist jedoch eher traditionell.²⁶ Die architektonische Gestaltung des Monuments hingegen erscheint in ihrer engen Bezugnahme auf den durch sie geehrten Verstorbenen singular.

24



Die Wahl der Tempietto-Typologie wurde sicherlich vom Farnese-Katafalk beeinflusst, doch ist sie auch im Kontext der sixtinischen Patronage gleich in mehrfacher Hinsicht sinnfälliger. Sie nimmt einerseits Bezug auf die von Sixtus noch als Kardinal begonnene Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, die nach der Papstwahl von der Familienkapelle zum multifunktionalen Repräsentationsbau des Montalto-Papstes umkonzipiert wurde und das endgültige Grabmal Sixtus' enthielt.²⁷ Ähnlich wie die berühmte Cappella Gregoriana in Sankt Peter wird sie häufiger als freistehender Zentralbau, nicht als Annexarchitektur, dargestellt. Die bewunderte Kleinarchitektur des von Engeln getragenen bronzenen Sakramentstabernakels, das als achteckiger Tempietto über dem Altar der Cappella Sistina zu schweben scheint, zitiert die Zentralbaugestalt der Kapelle und bildet damit ein weiteres Referenzobjekt für den Katafalk, auch wenn in beiden Fällen die Ähnlichkeit auf die Tempietto-Typologie beschränkt bleibt.²⁸ Der Katafalk stand vermutlich im Mittelschiff der Marienkirche vor dem durch eine Unterbrechung der Kolonnade ausgezeichneten Eingang der Cappella Sistina und bildete für die Dauer der festlichen Exequien deren Pendant. Ähnlich wie im Falle des Farnese-Katafalks scheinen festes und ephemeres Grabmonument also sinnfälliger aufeinander bezogen. Interessanterweise beschreibt Baldo Catani die prächtige Cappella Sistina gleich zu Beginn seines Berichts als Monument der päpstlichen "*modestia*" und "*humilità*": Der Papst habe sich damit beschieden, "*fra pochi marmi*" (!) sein Grab einzurichten, das durch keinen Namenszug geziert sei und das ihn kniend in Anbetungshaltung zeige.²⁹ Die Darstellung der päpstlichen *magnificentia*, der unsterblichen Taten Sixtus' mit "*ogni convenevole, & possibil pompa*" oblag hingegen dem durch den Nepoten gestifteten Katafalk.³⁰

Unübersehbar und bereits im Festbericht Catanis erwähnt ist zudem der Verweis der Katafalkarchitektur auf eines der prestigeträchtigsten Unternehmen des sixtinischen Pontifikats: die Vollendung der Peterskuppel durch Giacomo della Porta im Sommer 1590. Die laternenbekrönte Kata-

falkkuppel bildet das berühmte Vorbild in vereinfachter Form mit sechs statt zwölf Rippen, aber doch in hinreichender Deutlichkeit nach.³¹

Dass die Architektur des sixtinischen Katafalks auch darüber hinaus auf die Bauprojekte des Peretti-Papstes verweist, ist offensichtlich und dementsprechend häufig bemerkt worden:³² Die Sankt Peter zitierende Kuppel wird flankiert nicht von anonymen Obelisken, die ein beliebtes Funeralmotiv sind und zum Beispiel auch im zweiten römischen Rainaldi-Katafalk für Alessandro Farnese vorkommen,³³ sondern von Nachbildungen jener vier ägyptischen Obelisken, die während des sixtinischen Pontifikats an zentralen Plätzen Roms neu errichtet, exorziert und durch die Überhöhung mit dem Kreuz christianisiert wurden, ferner von ephemeren Kopien der beiden in ähnlicher Form christlich vereinnahmten Triumphsäulen der Kaiser Trajan und Marc Aurel, die auf Geheiß Sixtus' mit den Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus bekrönt wurden. Die Bildfelder der "Attikazone" zeigen weitere sixtinische Bauprojekte: Auf Rainaldis Stich ist rechts die Cappella Sistina und im Zentrum über dem Hauptportal der neue Lateranpalast mit der Benediktionsloggia und dem lateranischen Obelisken zu erkennen.³⁴ Eine zweite, anonyme Darstellung des *apparato* (Abb. 5) zeigt neben diesen beiden Bauprojekten noch die Fontana del Mosé sowie ein weiteres, nicht eindeutig zu identifizierendes Bauwerk, dessen giebelbekrönte dreigeschossige Fassade nur teilweise erkennbar ist.³⁵

Die Zitate der sixtinischen Bauprojekte am Katafalk wurden bereits treffend in den Kontext der Selbstdarstellung Sixtus' V. und der Familie Montalto durch die "*opere*" der Stadterneuerung gestellt,³⁶ doch fand in den bisherigen Analysen des Katafalks die besondere Art und Weise, wie die Architekturzitate hier zur Charakterisierung und Verherrlichung Sixtus' V. eingesetzt werden, nur wenig Beachtung.

Neben Tugendallegorien, Heraldik und den von Giovanni Guerra erdachten Wappenimpresen sind die Darstellungen der sixtinischen Bauwerke und

Abb. 5. Der Katafalk Sixtus' V. in einer anonymen Radierung der Calcografia Nazionale. (Quelle: Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 187)

Städtebauprojekte die wichtigsten Träger päpstlicher *magnificentia*. Sie nehmen zum Beispiel eine prominente Rolle in der Freskendekoration des Vorsaals des Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek oder dem Fries der Sala grande des Palazzo Montalto alle Terme auf dem Quirinal ein oder umgeben – angelehnt an die "Vita-fafeln" und -stiche von Heiligen – als

kleine Vignetten das Porträt des Pontifex auf dem Frontispiz einer Lobschrift Francesco Pinadellis (Abb. 6).

Die Idee, die Bautätigkeit eines (Kirchen-)Fürsten durch eine Reihe attributhaft verwendeter Architekturgeduten zu verherrlichen, wurde in der Folge häufiger aufgegriffen. Im Falle der Stuckreliefs der von Carlo Ma-

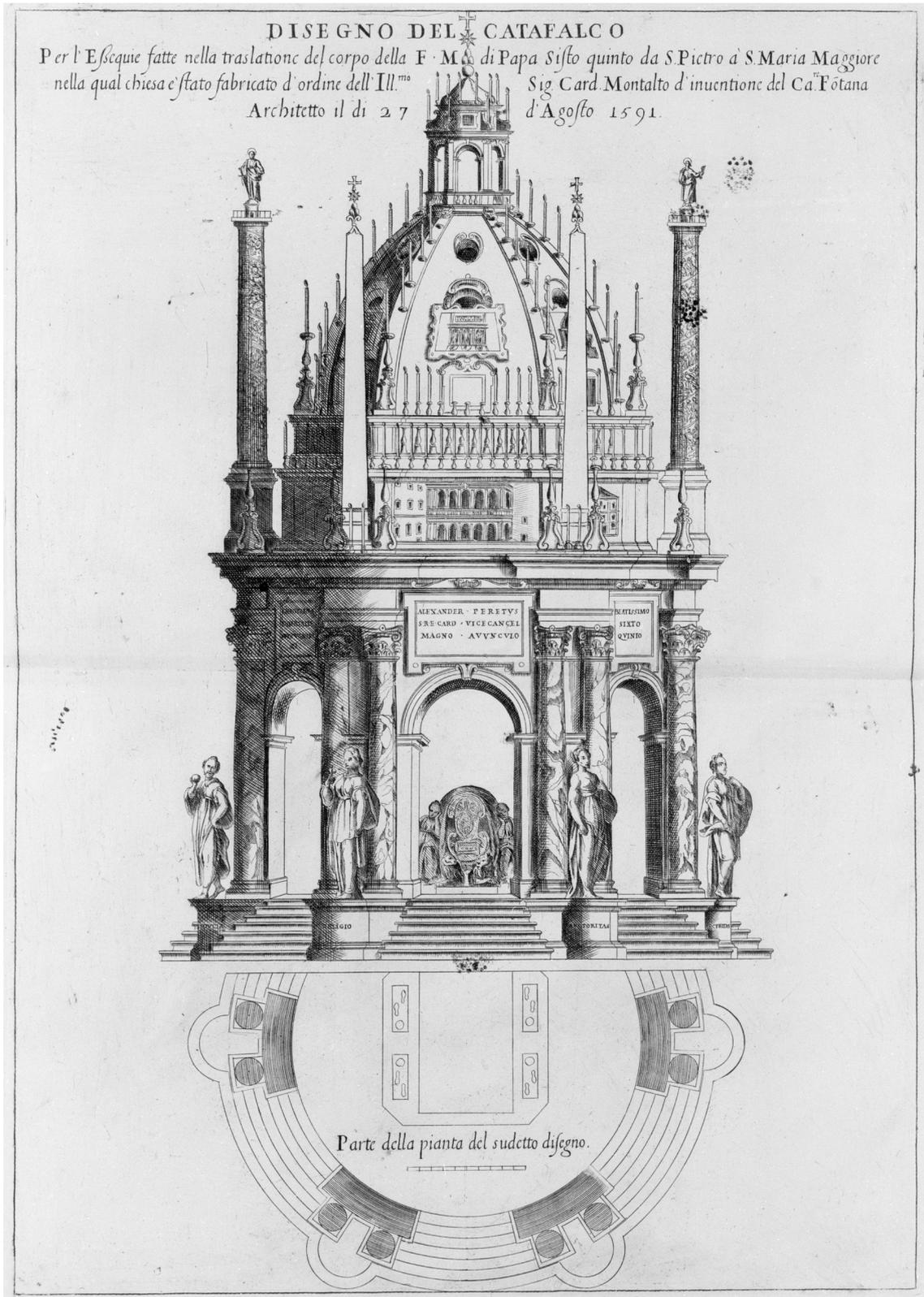
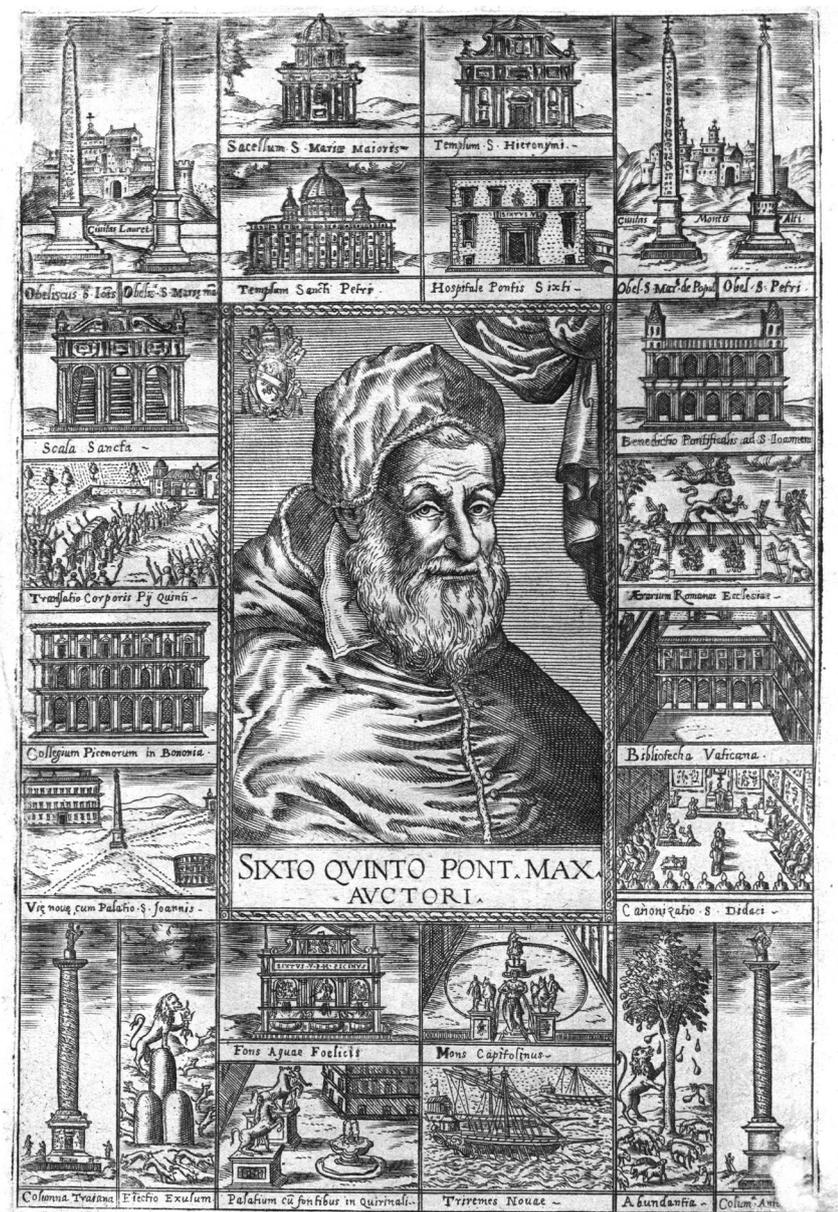


Abb. 6. Sixtus V. umgeben von seinen Werken, Frontispiz von Francesco Pinadelli, *Invicti quinarii numeri series qua summatim a superioribus pontificibus et maxime a Sixto Quinto res preclare quadriennio gestas adnumerat ad eundem Sixtum Quintum Pont. Opt. Max. ... Rom 1589* (Quelle: Pinadelli 1589, mit freundl. Genehmigung der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom)



dero für Paul V. Borghese errichteten Cappella Paolina im Quirinalpalast, die Bauprojekte Pauls V. zeigen, ging die Anregung offenbar sogar direkt vom sixtinischen Katafalk aus.³⁷

Angesichts der fehlenden dynastischen Tradition der Familie Peretti-Montalto ist die Betonung der Bauprojekte, wie Schraven betont hat, einerseits als geschickte Repräsentationsstrategie einer Aufsteigerfamilie zu werten, andererseits wird das öffentliche Bauen bei Sixtus, der hier an seinen Vorgänger Gregor XIII. Buoncompagni anschließt, ausdrücklich als karitatives Werk inszeniert, als *opera buona*, die öffentliches Wohl und persönliches Seelenheil gleichermaßen garantiert. In diesem Punkt – der "tugendhaften" Konnotation der Bauunternehmungen – setzen die sixti-

nischen Darstellungen einen anderen Akzent als ältere Serien von Architekturdarstellungen (etwa auf Medaillen), die stärker den repräsentativen Charakter der Stiftungsleistung betonen.³⁸

Interessant ist nun, wie diese besondere Aufladung der Bautätigkeit erreicht wird: Im Fries des Palazzo Montalto ist etwa der "Gute-Tat-Charakter" der Veduten durch die Kombination mit Tugendpersonifikationen unterstrichen, ein Gedanke, der in ähnlicher Form auch am Katafalk wieder aufgegriffen wird. Die Funktion der Bauprojekte für das Seelenheil des Stifters wird zudem in einigen der sixtinischen Architekturdarstellungen kommentierenden Inschriften sehr deutlich formuliert: Sowohl die Inschrift des Straßenbaufreskos der Vatikanischen

Bibliothek als auch jene der Scala-Santa-Darstellung im Fries des Salone im Palazzo Montalto alle Terme attestieren Sixtus, sich durch seine Bau-Werke den Weg zu den Sternen geebnet zu haben.³⁹ Die sixtinischen Architekturporträts, und mit ihnen auch der Katafalk, treten in diesem Sinne gewissermaßen die Nachfolge der Stiftermodelle in der mittelalterlichen Kunst an. Auch diese sind zum einen häufiger als getreue Abbilder der gestifteten Bauwerke gestaltet und zum anderen sehr deutlich als Beiträge zur Erlangung des stifterlichen Seelenheils inszeniert.⁴⁰ Der Bezug zwischen Bauwerk und Stifter, der in den mittelalterlichen Darstellungen durch das In-der-Hand-Halten des Modells verdeutlicht wird, bleibt bei den sixtinischen Architekturdarstellungen zumeist durch die Zuordnung zum Porträt oder durch Inschriften und Wappen erhalten. Am sixtinischen Katafalk, der das symbolische Totenbett des Verstorbenen aufnimmt und ganz seiner Persönlichkeit gewidmet ist, wird der Bezug zwischen Schöpfer und Werken besonders deutlich. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Bedeutung als "gute Werke" ergänzen die Zitate der "Roma felix" das traditionelle Tugendprogramm am sixtinischen Katafalk in idealer Weise und verleihen ihm eine sehr viel individuellere Note, als es allein mit den Tugenden möglich gewesen wäre.

Dass die architektonischen "opere" am Katafalk für Sixtus V. jedoch nicht nur in Gestalt der Veduten inszeniert sind, sondern diesen in Gestalt von Peterskuppel, Obelisken und Säulen selbst konstituieren, geht einen deutlichen Schritt weiter. Eine solche Zitarchi-

tektur, eine architektonische Assemblage aus den Versatzstücken des Mäzenatentums des Auftraggebers, ist nicht nur in der Geschichte der Trauergerüste einzigartig.

Das zitathafte, nicht der realen Topographie entsprechende Zusammenführen bekannter Bauwerke zu einem neuen Ganzen hat in bezug auf Rom eine gewisse Tradition. Bereits im Mittelalter wird die Urbs abbreviaturnhaft durch Darstellungen des Kolosseums, des Pantheons oder anderer antiker Monumentalbauten evoziert; seit dem späten 15. Jahrhundert entstanden in Graphik und Malerei detailreiche Phantasieveduten, die in unterschiedlicher Aussageabsicht auf Rom oder die Antike verweisen. Einen weiteren Höhepunkt erreichte die "Gattung" der imaginären Romveduten im 18. Jahrhundert mit Werken wie den Frontispizien von Piranesi *Le Antichità Romane* von 1756 oder den "capricci"-Veduten Michele Marieschis. Von besonderem Interesse sind die Bühnenbildentwürfe aus dem Peruzzi-Umkreis, die antike Stadtprospekte zeigen und so den Handlungsort Rom ausweisen.⁴¹ Die ausgeführten Bühnenbilder ließen das antike Rom in drei Dimensionen wiedererstehen und waren möglicherweise auch für Pirro Ligorios Brunneninstallation der "Rometta" in der Villa d'Este in Tivoli vorbildlich (Abb. 7). Hier ist in einer für Ligorio charakteristischen Mischung aus antiquarischer Thematik und phantasievollen Erscheinungsbild das siebenhügelige antike Rom in Gestalt einer von Skulpturen und Kleinarchitekturen bevölkerten Brunnenlandschaft evoziert.⁴²

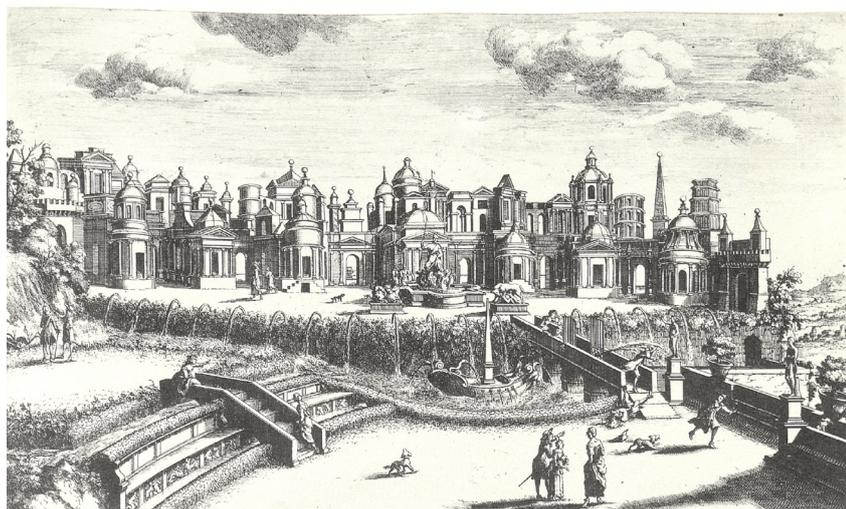


Abb. 7. Die "Rometta" Pirro Ligorios in der Villa d'Este in Tivoli, Kupferstich von G. F. Venturini, 1691. (Quelle: Madonna 1991, vgl. Anm. 42)

Abb. 8. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche in Wien, 1715 begonnen. (Quelle: Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Neuausgabe mit einem Vorwort von Hermann Bauer. Stuttgart 1997, S. 281.)



Die genannten Beispiele unterscheiden sich vom sixtinischen Katafalk jedoch nicht nur darin, dass sie das *antike* Rom darstellen, sondern auch in der Darstellungsform: In allen Fällen handelt es sich um Romtopographien, die die verschiedenen Bauwerke in mehr oder minder phantastischer Weise in einen Stadtprospekt oder eine imaginäre Landschaft integrieren. Als architektonische "Romcollage" ist der sixtinische Katafalk in seiner Zeit eine einzigartige Lösung. Erst die Wiener Karlskirche Johann Bernhard Fischer von Erlachs (1715 begonnen, Abb. 8), die interessanterweise ebenfalls die Peterskuppel und die beiden römischen Triumphsäulen zitiert, zeigt ein vergleichbares Verfahren. In der Deutung der Karlskirche wurde deren singulärer "Monument"-Charakter betont, der der Sprachfähigkeit der Architekturglieder großen Wert beimesse und "an die Prinzipien der ephemeren Denkmalsarchitekturen Fischers erinnert."⁴³

Der Katafalk für Sixtus V. ist bereits ähnlichen Prinzipien verpflichtet. Das letzte Bauwerk, das für den Peretti-Papst geschaffen wurde, evokiert mit den eindrucksvollen Mitteln der ephemeren Inszenierung noch einmal das zentrale Projekt des Pontifikats: die Schaffung eines neuen, christlichen, "sixtinischen" Rom, dessen Monumente das antike Rom übertrumpfen sollten. Dem Papst gelang es wie keinem seiner Vorgänger oder Nachfolger,

sich das erneuerte "Rom als Bedeutungsträger"⁴⁴ anzueignen; die Identifizierung des Papstes mit "seiner" Stadt geht bis zur Namensgebung "Roma felix", die Sixtus (Felice Peretti) und Rom in eins setzt. Für die enorme repräsentative Wirkung der Städtebauprojekte sorgten zum einen markante Elemente im Stadtbild selber – allen voran die Obelisken –, zum anderen aber auch die mediale Vermittlung in Stichen, Fresken und Medaillen, die für die Visualisierung der urbanistischen Transformation Roms griffige Bildformeln entwickelte. Der Rekurs auf die "Vita tafeln" im Pinadelli-Frontispiz, wo die Bauwerke die Wunder und Vitenszenen der Heiligendarstellungen ersetzen, wurde bereits erwähnt; bemerkenswert ist zudem die erfindungsreiche Verarbeitung der mittelalterlichen Tradition der "Rom-Abbreviaturen", wie sie zum Beispiel in der "Vierstraßen-Medaille" (Abb. 9) greifbar ist.⁴⁵ Es lag nahe, die erfolgreiche und für das Pontifikat wie kein anderes Thema charakteristische Rom-Ikonographie auch für die Gestaltung des Katafalks fruchtbar zu machen.

Wie eng der Bezug zwischen der in den Umbettungsfeierlichkeiten gewürdigten Person des verstorbenen Pontifex und der architektonischen Gestalt des Katafalks konzipiert war, erhellt auch aus Baldo Catanis Ausführungen. Die "Roma felix" in ihrer für die sixtinische Panegyrik charakteristischen Form der symbolisch

aufgeladenen Topographie wird in den Text zunächst durch den Kunstgriff eingeführt, in der Beschreibung der Translationsprozession das sixtinische Rom noch einmal *revue* passieren zu lassen: Obelisk, Brücken, Hospitäler, Straßen, Aquädukte und andere Schöpfungen erweisen ihrem Ideator ihre Reverenz und trauern um den erlittenen Verlust. In der darauf folgenden Beschreibung und Auslegung des Katafalks betont Catani hingegen ausdrücklich die anthropomorphe Symbolik des Bauwerks. Die runde Form der Kuppel vergleicht der Autor mit der Seele des Pontifex, die aufgrund ihrer zahlreichen Gaben von Kerzen hell erleuchtet und vom Kreuz bekrönt werde. Die Obelisk verweisen, so der Autor, auf das "*ardente desiderio*" Sixtus', den wahren Glauben in allen Weltgegenden zu verbreiten, die "*immagini di molte, & grandi opere*" seien Ausdruck der bedingungslosen Liebe des Hirten Sixtus zur Herde der Gläubigen, so dass der gesamte obere Teil der Architektur als "*picciol'ombra dell'anima gloriosa del magnanimo Sisto*", als Abbild der päpstlichen Seele, gelten könne. Der untere Teil, dessen Konstruktion auf Basis der Sechszahl auf den Mikrokosmos des menschlichen Körpers hindeute, symbolisiere hingegen den Körper des Papstes als "*ubidiente soggetto, & nobile instrumento*" der Seele. Die sechs Eingänge des Bauwerks stünden für die fünf Sinne und die "*fantasia*", durch die die Sinneseindrücke in den Körper gelangten und durch die er auf der Stufenleiter der Schöpfung zu Gott gelange. Die "*perfettione in Sisto dell'una, & dell'altra vita, attiva & contemplativa*" sei in den sechs Säulenpaaren symbolisiert, denen die zwölf miteinander korrespondierenden Tugendfiguren zugeordnet sind.⁴⁶ Die oben erläuterte, der Symbolik des

Katafalks zugrunde liegende Auffassung des Körpers als "*templum*" erforderte für den *apparato* einen Darstellungsmodus, der von den in der sixtinischen Bildpolitik bis dahin erprobten, meist topographisch argumentierenden Darstellungsformen der "*Roma felix*" abwich: die Komprimierung in einem einzigen Bauwerk. Der Tempietto über der Bahre Sixtus' V. ist zugleich das *alter ego* des Toten und eine grandiose Verdichtung des sixtinischen Rom. Der "*symbolic corpse*"⁴⁷ ist aus den architektonischen Werken des Verstorbenen errichtet und von seinen Tugenden geschmückt. Das Zentrum dieser funeralen "*Rometta*" bildet die Kuppel, deren reales Vorbild sich über dem Grab des heiligen Amtsvorgängers Petrus erhebt; die Obelisk und Säulen übernehmen die gleiche "*Marker*"-Funktion wie im realen Stadtbild, sie stecken den Bereich des in den Veduten stichwortartig aufgerufenen sixtinischen Rom ab.

Nur kurz angemerkt sei die Rolle des Bauwerks für den Architekten Domenico Fontana, der hier erstmals offiziell als Schöpfer eines Katafalks in Erscheinung tritt. Aus Sicht Fontanas, dem die exklusive Tätigkeit für den Peretti-Papst einen kometenhaften Aufstieg vom Steinmetzen zum geadelten Architekten beschieden hatte und dessen Vertreibung aus Rom 1592 zum Zeitpunkt der Translation noch bevorstand, nimmt sich der Katafalk wie eine gebaute Synthese seiner ebenso singulären "*Auto-Monographie*" *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano* aus, die mit enormem illustrativen Aufwand die während des sixtinischen Pontifikats gebauten und geplanten Bau- und Ingenieurwerke präsentiert – darunter im zweiten Band auch den Katafalk.⁴⁸ Das große

Abb. 9. a. Vierstraßen-Medaille von D. Poggini. b. Radierung in Filippo Bonanni: *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia...* Rom 1706 (Quelle: Schiffmann 1985, vgl. Anm. 44, Abb. 9-10).



Aufsehen, das der erste päpstliche Katafalk in Rom erregte, bot dem Architekten die Möglichkeit, die erstaunliche Bautätigkeit des Montalto-Pontifikates noch einmal in Erinnerung zu rufen – auch wenn gerade die "Krönung" sowohl der sixtinischen Kunstpatronage als auch des Funeraltempiettos, die Vollendung der Peterskuppel, nicht auf Fontanas Konto ging. Als zentrales architektonisches Vorgehen führt der *apparato* die Fähigkeit zur Kompilation und Synthese vor, die Fontana wohl als erster Architekt der frühen Neuzeit als sinnstiftendes Prinzip anwendete.

Der Katafalk für Principe Carlo Barberini

Im Jahre 1630, während der Arbeiten an dem Baldachin für die Vierung von Sankt Peter, starb Carlo Barberini, der Bruder Papst Urbans VIII.⁴⁹ Gianlorenzo Bernini, Hofkünstler des Papstes und soeben zum Baumeister der Peterskirche ernannt, wurde von den Konservatoren als Vertretern des "*Popolo romano*" beauftragt, in Santa Maria in Aracoeli ein großes Trauergerüst zu errichten (Abb. 10). Wie eine erhaltene Grundrisszeichnung seines großen Rivalen Borromini lehrt, war dieser – damals noch mit Bernini befreundete – Künstler maßgeblich an Planung und Ausführung des Katafalks beteiligt. Wir sehen hier also die beiden Gründungsväter der römischen Barockarchitektur zusammen an einer architektonisch-skulpturalen Aufgabe.⁵⁰

Es verwundert nicht, dass das Ergebnis dieser Zusammenarbeit eine radikale Neuerung in der Geschichte des Katafalks darstellt. Zum ersten Mal erscheint der ephemere Festapparat als ein rational durchstrukturiertes Architekturgefüge, dem der Skulpturenschmuck untergeordnet ist. In seiner zweigeschossigen, überkuppelten Grundstruktur ist das Ergebnis dem Katafalk für Alessandro Farnese durchaus verwandt, vielleicht war dieser sogar das Vorbild, von dem die Gestaltung ihren Ausgang nahm.

Ähnlich wie dort ist das Untergeschoss als ringförmiger, dorischer Säulentempio gebildet, der jedoch mit etwa 11 m Durchmesser ein gutes Stück kleiner ausfällt. Wir sehen allerdings

keine Doppelkolonnade, deren Säulen alle im gleichen Abstand stehen, sondern einen inneren Ring aus acht Säulen, die in den Diagonalen enggestellte Paare bilden, während sich die Interkolumnien in den Hauptachsen weiten und den Blick auf die Bahre freigeben. Die Säulen sind jeweils auch radial verdoppelt, so dass in den Diagonalachsen vier engstehende Gruppen von je vier Säulen entstehen – eine Disposition, die wiederum an den Katafalk für Sixtus V. erinnert. Die äußeren Säulenpaare, die durch kurze, gebogene Gebälkstücker verbunden sind, können gewissermaßen als "Reststücke" der äußeren Ringkolonnade des Farnese-Katafalks gelten, während sich das Gebälk in den Hauptachsen nach innen verkröpft.

Auch hier tragen die inneren Säulen eine Tambourzone, die jedoch keine vollständige Ordnung aufweist und vollkommen durchbrochen ist. Über ihrem gleichfalls, aber nicht so stark verköpften Gebälk steigen in den Diagonalachsen acht Rippen auf, die sich im Scheitel unter einer Krone treffen und gemeinsam die Form einer halbkugeligen Kuppel umschreiben.

Dieses Gebilde kann als ein architektonisches Lehrstück verstanden werden, denn wie kein Bauwerk zuvor verdeutlicht es die seit Leon Battista Alberti gültige Auffassung zur anschaulichen Tektonik der antiken Architektur. Alberti zufolge sind es zwei Grundlagen, auf denen die gute Baukunst fußt: Zum einen leiten sich sowohl die Konstruktion als auch das Formenrepertoire aus dem *Holzbau* her, zum anderen soll das Bauwerk dem *menschlichen Körper* vergleichbar strukturiert sein.

Alberti zufolge sollen – wie es Theorie und Anschauung der antiken Baukunst lehren – alle konstruktiven Elemente eines steinernen Bauwerks (also Säulen, Pilaster, Gebälke, Gewölberippen und andere Stützelemente wie Tür- und Fensterpfosten) den tragenden Elementen eines Holzbaues entsprechen.⁵¹ Alle diese Teile sollen sich zu einer Art Fachwerkstruktur zusammenfügen und stellen das tragende Gerüst des Bauwerks dar. An allen anderen Stellen jedoch, dort wo Wände, Decken, Gewölbeflächen benötigt werden, setzt man lediglich Füllungen, *ripie-*

ni genannt, ein. Wo hingegen Fenster, Türen, Laubgänge erforderlich sind, lässt man die Zwischenräume leer, es bleiben *vani*.

Genau diese Auffassung wird in Berninis und Borrominis Katafalk vorgeführt: Wir sehen das reine Gerüst eines Baues, und zwar ohne jegliches Füllwerk. Das ganze Gebilde besteht lediglich aus Säulen, Pilastern, Gebälkstücken und Rippen. Im Fall des Barberi-

ni-Katafalks handelt es sich sogar *de facto* um eine Holzkonstruktion, doch das ist letzten Endes unwesentlich: Es kommt nicht darauf an, ob das Gliederungssystem der realen Konstruktion entspricht oder nicht – entscheidend ist, dass das Gerüst anschaulich sichtbar wird (oder zumindest logisch vorstellbar ist) und in sich stimmig ist.

Auf der anderen Seite vergleicht Alberti dieses Gerüstprinzip mit dem mensch-

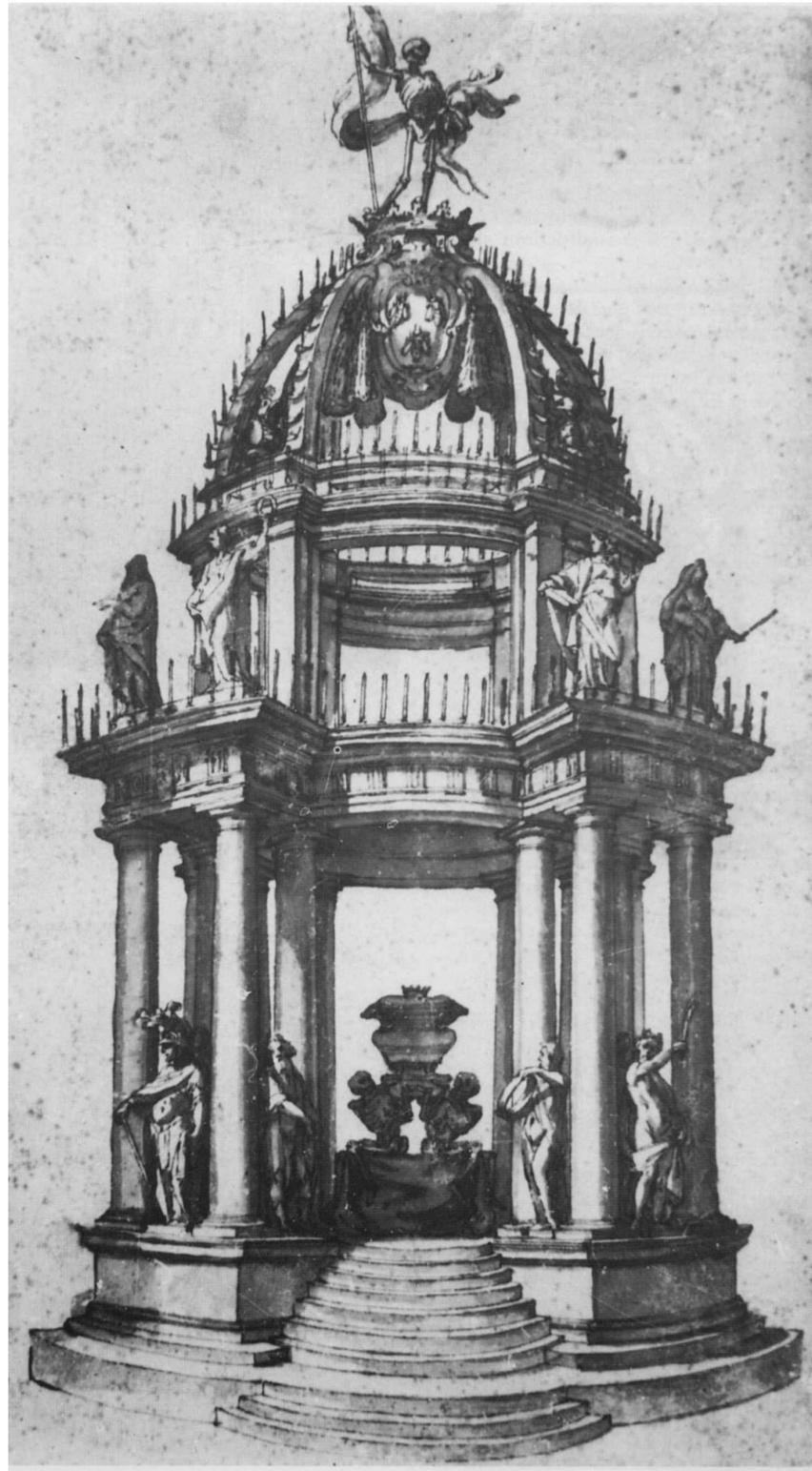


Abb. 10. Gianlorenzo Bernini (und Werkstatt?), Katafalk für Carlo Barberini. Windsor Castle, Royal Library 5613 (Quelle: Raspe 2005 (vgl. Anm. 48), Abb. 1)

lichen Körper: Auch dort gibt es ein tragendes, symmetrisch angeordnetes, nach Maß und Zahl wohlorganisiertes Gerüst, nämlich das knöcherne Skelett, die *ossatura*. Das Fleisch, *il vivo*, ist an dem Knochengerüst befestigt und umschließt es.⁵² Und auch diese Vorstellung Albertis kommt in dem barocken Trauergerüst zum Ausdruck: Über den Kuppelrippen des Katafalks erscheint als bekrönende Figur der triumphierende Tod als nacktes, allen Fleisches entkleidetes Gerippe. Die unmittelbare Gegenüberstellung macht die Entsprechung von Skulptur und Architektur besonders sinnfällig: Der radikal auf sein Gerippe reduzierte Bau bietet – *mutatis mutandis* – das gleiche Bild wie das menschliche Skelett. Diese Parallele dürfte jedem Betrachter bewusst geworden sein, der Albertis Nomenklatur kannte, sie stellte sich ein, sobald man versuchte, das architektonische Gebilde mit Hilfe der gebräuchlichen Termini zu beschreiben.⁵³

Wie den Farnese-Katafalk, so kann man auch dieses Bauwerk gemäß der vitruvianischen Typologie als "Monopteros" ansprechen. Der Barberini-Katafalk besitzt jedoch keine kontinuierlich gereihete Kolonnade. Die richtungslose "Drehbarkeit" des klassischen Monopteros ist nicht mehr gegeben, denn die Säulenstellung ist "rhythmisiert", wie die Kunstgeschichte zu sagen gewohnt ist. Die Säulen sind in den Diagonalachsen dicht zusammengerückt, so dass sie gleichsam vierteilige Stützenbündel bilden. In den Hauptachsen hingegen sind die Interkolumnien geweitet und gestatten mit Hilfe von Treppen den Zugang zum Inneren.

Diese Maßnahme trägt zwei Forderungen Rechnung, die gemäß der Architekturtheorie der Renaissance für jedes gute Bauwerk gelten: Zum einen soll die Disposition von Stützen und Öffnungen entsprechend dem menschlichen Körper vorgenommen werden. Die großen Öffnungen sollen in der Mittelachse liegen, während die Stützen und die kleinen Öffnungen beiderseits symmetrisch angeordnet

sein sollen. Dieses Prinzip ist bei Alberti nur indirekt formuliert, seine klarste Versprachlichung findet sich in einem Brief Michelangelos.⁵⁴

Zum anderen entspricht die Engstellung der Säulen in den Diagonalen Albertis Forderung, dass die Ecken eines Bauwerks zu verstärken seien.⁵⁵ Tatsächlich wird das Rundgebilde des Monopteros durch diese Maßnahme anschaulich in einen vierseitigen Raum mit Eckstützen umgedeutet. Durch die Bündelung der Säulen, die sich nach oben in den Pilaster- und dann den Rippenpaaren fortsetzt, verwandelt sich der richtungslose Rundtempel in ein baldachinartiges Gebilde, das von vier großen Stützen getragen wird und sich in zwei einander kreuzenden Blickrichtungen öffnet.⁵⁷

Die harmonische Verschmelzung von "Monopteros" und "Baldachin" zu einem architektonischen Ganzen ist ein charakteristisches Merkmal der Architektur Borrominis, dessen Gestaltungsweise hier greifbar wird. Durch die Kombination des "Skelettbaues" mit der von Bernini entworfenen, bekrönenden Skulptur des Totengerippes kommt der typisch barocke "*concetto*" zum Vorschein: Der Katafalk wird zu einer überdimensionalen architektonischen Metapher für den menschlichen Körper, der im Tod seines lebendigen Fleisches beraubt und auf das bloße Knochengerippe reduziert wird. Über den Tod hinaus aber bleiben die Eleganz der Konstruktion, die zeitlose Schönheit der Ordnung, das individuelle Erscheinungsbild und das dem Rang und Verdienst des Verstorbenen angemessene "*decorum*" bewahrt.

Vermutlich sollte auch in diesem Fall ein Kupferstich das Ereignis und das Monument im Druck verewigen. Warum es nicht dazu kam, ist nicht bekannt. Dass die Absicht bestand, verdeutlicht Berninis prachtvolle, virtuos lavierte Zeichnung. Sie ist kein Entwurf, sondern dürfte als Vorlage für den Stecher gedacht gewesen sein.

Anmerkungen:

1 Den Begriff der "sprechenden Architektur", der "architecture parlante" prägte Claude Nicolas Ledoux in seiner Schrift *L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation*. Paris 1804. Vgl. Antje Graevenitz: "Sprechende Architektur im Parcours von Landschaftsgärten und Weltausstellungen – eine Skizze." In: Stefanie Lieb (Hg.): *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*. Darmstadt 2001, S. 281-288. In der Forschung wird der Begriff primär auf die "Revolutionsarchitektur" des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts angewandt; Graevenitz erprobt die Anwendung auf Garten- und Ausstellungsarchitektur sowie Architekturutopien.

2 Die Exegesen der Festapparate in diesen Berichten sind, wie bereits häufiger bemerkt, integraler Bestandteil des Gesamtkonzeptes: Die kurze Lebensdauer des ephemeren Gebildes wird durch Beschreibung und bildliche Darstellung verlängert, der Adressatenkreis für die intendierte Propagierung des Festanlasses über den kleinen Kreis der Festteilnehmer hinaus vergrößert. Die Festberichte stammen meist aus dem Kreis der Ideengeber einer Dekoration, geben häufig das nachträglich verschriftlichte Programm für die Festdekoration wieder oder entstanden wenigstens in enger Absprache mit dessen Ideator. Vgl. Liselotte Popelka: *Castrum doloris oder "Trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*. Wien 1994, S. 24.

3 Grundlegend zu dieser Gattung: Olga Berendsen: *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*. Diss. New York 1961 (masch. schriftl.). Popelka 1994 (wie

Anm. 2). Minou Schraven: *Festive funerals: funeral "apparati" in early modern Italy, particularly in Rome*. Diss. Groningen 2006, sowie folgende Aufsätze der gleichen Autorin: Minou Schraven: "The rhetoric of virtue: the vogue for catafalques in late sixteenth-century Rome." In: Joachim Poeschke (Hg.): *Praemium virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremonien in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*. Münster 2005, S. 41-63. Dies.: "Il lutto pretenzioso dei cardinali nipoti e la felice memoria dei loro zii papi. Tre catafalchi papali 1591-1624." In: *Storia dell'arte* 98 (2000), S. 5-24. Ob der Begriff "Katafalk" lediglich auf die im Vergleich zu den älteren Baldachinstrukturen aufwendigeren Kleinarchitekturen anzuwenden ist, wie sie seit den Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Karl V. 1556

entstanden (so Schraven 2005, S. 46), oder ob es sich bei den Begriffen "catafalco", "castrum doloris", "mausoleo", "tumulo", "capelardente" oder "capella ardente" um Synonyme handelt (so Popelka 1994, S. 25), ist in der Forschung umstritten. Der Einfachheit halber wird im folgenden Beitrag einheitlich der Begriff "Katafalk" benutzt.

4 Vgl. Popelka 1994 (wie Anm. 2), S. 29.

5 Vgl. Berendsen 1961 (vgl. Anm. 3), S. 104-106. Die Autorin prägte in ihrer formalanalytisch angelegten Arbeit auch den Begriff des "tempietto catafalque" (S. 100). Marcello Fagiolo: *La festa barocca*. Rom 1997 (Corpus delle feste a Roma, I), S. 176-179. Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 164-167.

6 Worauf die Zuschreibung basiert, ist unklar. Berendsen 1961 (vgl. Anm. 3), S. 104-105, cat. 8 (S. 163-164), begründet sie nicht. Fagiolo 1997, S. 176-178 gibt an, die Zuschreibung gehe aus der Legende des Kupferstichs hervor, dies ist jedoch

nicht der Fall. Möglicherweise liegt hier eine Verwechslung vor mit einem zweiten Katafalk für Alessandro Farnese, den die Erzbruderschaft des Gonfalone errichten ließ. Diesen Kupferstich hat Rainaldi laut Inschrift entworfen und gestochen – ob er auch den Katafalks entwarf, bleibt offen.

7 Gieronimo Rainaldo: *Essequie celebrate per lo Illustrissimo Cardinal Farnese nella Chiesa del Gesù, nelle quali à pieno si descrive il catafalco con tutto l'apparato della Chiesa di Gieronimo Rainaldo Romano*. Rom 1589. Möglicherweise beruht die Zuschreibung des Katafalks an Rainaldi auf diesem Titel. Rainaldi ist darin aber nur als Autor der Schrift genannt, nicht des Katafalks.

8 Rainaldi 1589 (vgl. Anm. 7).

9 Domenico Fontana: *Della trasportatione dell'obelisco vaticano*, I, Rom 1590; II, Neapel 1604.

10 Matthias Quast: "Fontana, Domenico." In: *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)* 42 (2004), S. 144.

11 Quast 2004 (wie Anm. 9).

12 Sebastiano Serlio: *Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*. Venedig 1544, S. 42-44. Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570, Bd. 3, cap. 17, S. 64-66.

13 Federico Barocci, Die Flucht des Aeneas aus Troja (1598). Rom, Galleria Borghese. Interessanterweise entstand die erste, nicht erhaltene Fassung des Bildes für Kaiser Rudolf II. um 1586/89, also in zeitlicher Nähe zu dem Farnese-Katafalk. Andrea Emiliani: *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*. Pesaro 1985, Bd. 2, S. 230-237.

- Barocci entlehnte die Architektur des Tempietto aus Serlios Traktat, vgl. Hubertus Günther: "Uffizien 135 A: eine Studie Baroccis." In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1969), S. 239-246.
- 14** Daniele Barbaro: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*. Venedig 1556, fol. 124 (Grundriss), fol. 122 (Aufriss).
- 15** Maria Luisa Gatti Perer: "Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano." In: *Arte Lombarda* 42/43 (1975), S. 11-66, bes. S. 30 ff., fig. 1-4. Ingrid Weibezahn: *Geschichte und Funktion des Monopteros*. Hildesheim/ New York 1975.
- 16** Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch. Berlin 1964, III, cap. 1, 1-4, S. 136-139.
- 17** Joh 2, 19-22.
- 18** Richard Krautheimer: "Albertis Templum Hetruscum." In: *Kunstchronik* 13 (1960), S. 364-368.
- 19** Rainaldi 1589 (vgl. Anm. 7).
- 20** Adele Anna Amadio: *I mosaici di S. Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo* (= Xenia, 7). Rom 1986.
- 21** Patrizia Rosini: *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese ed i Caetani*, Banca Dati Nuovo Rinascimento 2007, S. 71. URL: <<http://www.nuovorinascimento.org>>. Zugriff am 20.12.2009.
- 22** Die Erlaubnis, einen Katafalk für einen verstorbenen Papst zu errichten, war den Nepoten Pius' IV. noch verweigert worden. Dies und die Kontroverse um den Katafalk Sixtus' V. erwähnt erstmals Lelio Guidiccioni in seinem Bericht über den Katafalk Papst Pauls V., der ebenfalls in Santa Maria Maggiore errichtet wurde: *Breve racconto della trasportatione del corpo di Papa Paolo V dalla Basilica di San Pietro à quella di Santa Maria Maggiore con l'oratione recitate nelle sue Esequie e alcuni versi posti nell'apparato*. Rom 1623, S. 15. Vgl. dazu Schraven 2005 (vgl. Anm. 3), S. 5-24, hier: S. 7-8.
- 23** Vgl. Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 164-169.
- 24** Vgl. Baldo Catani: *La pompa funerale fatta dall' Ill(ustrissi)mo & R(everendissi)mo S(igno)r Cardinale Montalto nella trasportatione (sic) dell'ossa di Papa Sisto il Quinto. Scritta, & dichiarata da Baldo Catani*. Rom: Stamperia Vaticana, 1591, S. 21-22: "L'inventione dell'architettura di questo Catafalco fu del Cavaliere Domenico Fontana non meno mirabile, che ingegnoso architetto, si come ancora la cura delle pitture fu del Eccellente pittor messer Giovanni Guerra di Modena: & degli rilievi fu l'opera dello studiosissimo scultore messer Prospero de Antichi Bresciano." Die gemalten Tugenden im Inneren stammten von Jacopo Zucchi, Giuseppe Cesari und Ventura Salimbeni. Vgl. Schraven 2005 (vgl. Anm. 3), S. 55. Baldo Catani war Priester und Mitglied der *Accademia degli umoristi*, der auch Giovanni Guerra angehörte. Er hatte die Predigt bei der Beerdigung Sixtus' V. 1590 gehalten und trat auch bei anderen Montalto-Begräbnissen als Leichenredner in Erscheinung. Vgl. Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 197 und 213.
- 25** Auf Rainaldis Ansicht des Katafalks (Abb. 4) erscheinen die sechs Treppensegmente des Sockels konvex hervorzutreten; verlässlicher dürfte jedoch die Grundrisse (auf dem gleichen Blatt sowie auf der Darstellung der Calcografia, Abb. 5), die beide einen runden Stufensockel angeben.
- 26** Zum Tugendprogramm, das in Catanis Beschreibung sehr großen Raum einnimmt, vgl. Schraven 2006, vgl. Anm. 3, S. 211-214, und Schraven 2005, vgl. Anm. 3. Laut Schraven 2005, S. 45-46, waren erstmals die *apparati* für die Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Karl V. 1558 mit Tugendpersonifikationen ausgestattet. Wappen, Porträts und Kerzen gehörten bereits zur Ausstattung der älteren "*chappelles ardentes*", vgl. ebenda, S. 40-43.
- 27** Die Kapelle diente als Grablege, Reliquienkapelle, Sakramentskapelle und Papstkapelle für die Feier der Weihnachtsstationsmesse. Zur *Cappella Sistina* vgl. z. B. Hans Ost: "Die Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore." In *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Berlin 1978, S. 279-303. Klaus Schwager: "Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an Santa Maria Maggiore in Rom." In: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Carl Wolff Metternich, Ludwig Schmidt*. München 1961, S. 324-354. Steven F. Ostrow: *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in Santa Maria Maggiore*. Cambridge 1996.
- 28** Vgl. bereits Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 69.
- 29** Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 6-7.
- 30** Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 8.
- 31** Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 19-20: "una ben formata cupola, [...] fatta alla simiglianza di quella, che'l gran Sisto ha fabricata in Roma nel tempio degli Apostoli."
- 32** Bereits der von Schraven

2006 (vgl. Anm. 3), S. 211, zitierte *Avviso* vom 28. August 1591 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1056, fol. 210v) charakterisiert den Katafalk als "*ornato di tutte le guglie, colonne, piramidi, strutture, edificij, hospitali di mendicanti, strade, acquedotti, fontane, chiese et altre cose di eterna et degna memoria*" Z. B. Berendsen 1961 (vgl. Anm. 3), S. 111-112. Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 182. Schraven 2005 (vgl. Anm.3), S. 8-9. Schraven 2006, S. 210-211. Keiner der Autoren geht jedoch auf diese architektonische Idee näher ein.

33 Diesen Katafalk ließ die Gonfalone-Bruderschaft für ihren Protektor errichten. Vgl. Fagiolo 1997 (vgl. Anm. 5), S. 178-179.

34 Es handelt sich hier nicht um die Scala Santa, wie seit der falschen Identifizierung von Berendsen 1961 (vgl. Anm 3), S. 113, in sämtlichen Publikationen wiederholt wird.

35 *Disegno del Catafalco / Per L'Essequie fatte nella traslatione del corpo della F.M. di Papa Sisto quinto da S. Pietro à S. Maria Maggiore nella qual chiesa è stato fabricato d'ordine dell'III.mo Sig. Card. Montalto d'inventione del Ca.r Fontana Architetto il di 27 d'Agosto 1591.* Anonyme Radierung, Rom, Calcografia. Die nicht zu identifizierende Darstellung, möglicherweise eine ungeschickte Wiedergabe der Fassade von San Girolamo degli Illirici, befindet sich hier an der Stelle, die im Rainaldi-Stich die Cappella Sistina einnimmt. Die Verteilung der Veduten auf dem Katafalk stimmt nur im Fall der Lateranansicht mit dem Rainaldi-Stich überein. Die Einfügung einer zweiten Bilderreihe als rechteckige Kartuschen vor der mittleren Fensterreihe der Kuppel erscheint wenig plausibel und entspringt möglicherweise

dem Wunsch, die visuelle Information durch zwei der eigentlich rückseitig angebrachten Veduten zu erweitern. In der Wiedergabe von Architektur und Statuenprogramm ist diese Radierung weniger exakt als jene von Rainaldi. Die in *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco.* Ausst.-Kat. Rom 1993, S. 15, vorgenommene Zuschreibung "*Girolamo Rainaldi, da Domenico Fontana*" erscheint mir wenig stichhaltig.

36 Vgl. ausführlich und mit neuen Aspekten Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 213-14, sowie S. 218-222 zu einer Theaterinszenierung Guerras in der *Sala dei cento giorni* der Cancellaria anlässlich der zweiten Hochzeit Michele Perettis 1614 mit Anna Maria Cesi, bei der eine "*Roma ruinososa*" in ein strahlendes sixtinisches Rom verwandelt wird.

37 Vgl. Neela Struck: *Papst Paul V. als Bauherr. Studien zu den Stuckreliefs in der Cappella Paolina im Quirinalspalast.* Magisterarbeit (Manuskript), Universität Würzburg 2008, insbesondere S. 80-82.

38 Zu den Architekturmedaillen vgl. Georg Satzinger: "Baumedallien: Formen, Funktionen; von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland.* Münster 2004, S. 97-137, insbesondere S. 115-117.

39 Die Inschrift des Straßenaufbretkos lautet: "*Dum rectas ad templa vias sanctissima pandit / Ipse sibi Sixtus pandit ad astra viam.*" – "Indem er zu den heiligen Tempeln gerade Straßen zog, zog Sixtus sich selber zu den Sternen eine Straße." Die Inschrift des Scala-Santa-Freskos lautet: "*Quot transfert sacro perfusus sanguine Christi tot sibi constituit Sixtus ad astra gradus*"

– "So viele vom heiligen Blut Christi benetzte Stufen Sixtus versetzte [in das neue Bauwerk für die Scala Santa], so viele Stufen errichtete er sich zu den Sternen." Übersetzung N.H.

40 Als Beispiele seien nur Giotto's Stifterporträt Enrico Scrovegni im Weltgericht der Arena-Kapelle in Padua oder die Darstellung Nikolaus' III. in der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom genannt.

41 Vgl. dazu Götz Pochat: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien.* Graz 1990, Kap. X. "Die räumliche Perspektivbühne von Bramante bis Serlio" mit mehreren Beispielen. Bernd Evers (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo.* Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum, 1995. München 1995, Kat.nr. 51 (Anna Maria Petrioli Tofani): "*Perspektivische Szene mit römischen Bauwerken*" (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, 291 A). Die Autorin schreibt diese üblicherweise in den Umkreis Baldassare Peruzzi's eingeordnete Zeichnung Giorgio Vasari zu.

42 Vgl. Maria Luisa Madonna: "La 'Rometta' di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli: un incunabolo tridimensionale." In: Marcello Fagiolo (Hg.): *Roma antica.* Lecce 1991 (L'immagine delle grandi città italiane, 1), unpaginiert. Zu den Kleinarbeiten der "Rometta" vgl. auch Martin Raspe: *Das Architektursystem Borrominis.* München 1994, S. 121-122.

43 Vgl. etwa Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach.* Zürich 1992, S. 38 und 153 (hier auch das Zitat). Zur facettenreichen Ikonographie der Karlskirchen-Fassade vgl. Hans Sedlmayr: "Die Schauseite der Karlskirche in Wien." In: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann.* Berlin 1956,

S. 262-271.

44 René Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern/Frankfurt am Main/New York 1985, Titel des Kapitels 3.4. ("Zum Rombild als Bedeutungsträger").

45 Vgl. die Analyse der Veduten und Medaillen bei Schiffmann 1985 (vgl. Anm. 44), S. 57-80.

46 Vgl. Catani 1591 (vgl. Anm. 24), S. 28-29.

47 Schraven 2006 (vgl. Anm. 3), S. 166, in bezug auf den Katafalk für Alessandro Farnese.

48 Fontanas *Della trasportatione dell'obelisco vaticano*, das in zwei Bänden 1590 und 1604 erschien (vgl. Anm. 9), wurde bisher vor allem in bezug auf den titelgebenden vatikanischen Obelisken diskutiert und verdient als erste ausschließlich eigene Werke vorstellende Publikation eines Architekten eine nähere Betrachtung. Zu Fontanas Wirken in Rom vgl. Quast 2004 (vgl. Anm. 9), mit einer Auswahl der älteren Literatur, sowie zuletzt die Sammelbände Giorgio Molteni (Hg.): *Svizzeri a Roma: nella storia nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*. Lugano 2007 (Beiträge von Tobias Kämpf und Edoardo Villata), und Marcello Fagiolo und Giuseppe Bonaccorso (Hg.): *Studi sui Fontana: una dinastia*

di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco. Rom 2008..

49 Dieser Abschnitt wurde bereits in ähnlicher Form publiziert in: Martin Raspe: "Fischer von Erlach und die italienische Architektursprache." In: Andreas Kreul (Hg.): *Barock als Aufgabe*. Wiesbaden 2005, S. 73-92.

50 Sabine Burbaum: *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini*. Oberhausen 1999, S. 77-83.

51 Zu Albertis Holzbau-Modell: Hellmut Lorenz: *Studien zum architektonischen und architekturtheoretischen Werk L. B. Albertis*. Diss. Wien 1971. Volker Hoffmann: "Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts." In: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*. Köln 1980, S. 205-212. Georg Germann: "Albertis Säule." In: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*. München 1982, S. 79-96. Raspe 1994 (vgl. Anm. 42), S. 22-24.

52 Leon Battista Alberti: *L'architettura. Tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*. Venedig 1565, Buch III, cap. 6, S. 71; Raspe 1994 (vgl. Anm. 42), S. 24.

53 Raspe 1994 (wie Anm. 42), S. 104.

54 Alberti 1565 (wie Anm. 52), Buch IX, cap. 5, S. 338: "tu non troverai mai animal'nessuno che stia fermo, o che vadia con i piedi in caffo"; vgl. Vincenzo Scamozzi: *Idea della architettura universale*. Venedig 1615, I, cap. 23, S. 69; Raspe 1994 (wie Anm. 42), S. 100-101. Zu Michelangelos Brief an einen Prälaten: James S. Ackerman: *The Architecture of Michelangelo*. Harmondsworth 1986, S. 37 ff.; David Summers: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981, S. 437 ff.; Marcus Frings: "Zu Michelangelos Architekturtheorie. Eine neue Deutung des sog. 'Prälaten-Briefes'." In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998) S. 227-243.

55 Alberti 1565 (wie Anm. 52), Buch III, cap. 6, S. 71; cap. 7, S. 73.

56 Zum Baldachin als architektonischer Figur: Hans Sedlmayr: "Das erste mittelalterliche Architektursystem." In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II (1933), S. 25-62, bes. S. 31-36. Ders.: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950, bes. S. 47-53. Erich Hubala: *Balthasar Neumann 1687-1753. Der Barockbaumeister aus Eger*. Ausst.-Kat. Wendlingen 1987, S. 68f. Raspe 1994 (wie Anm. 42), S. 75-76.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Jana Glorius
(Berlin)

Ephemere Architektur in Sevilla im "Siglo de oro"

Die Feierlichkeiten zu Ehren Ferdinands III. 1671

Die Einwohner Sevillas wurden im 17. Jahrhundert Zeugen eines besonderen Ereignisses, der Seligsprechung Ferdinands III. von Kastilien und León. Zu seinen Ehren wurde ein Fest veranstaltet, das mit der phantasiervollen und reichen Gestaltung seiner ephemeren Architekturen einen Sonderplatz in der Geschichte der andalusischen Stadt einnimmt. Diese Monumente wurden in einer Festpublikation, der für eine größtmögliche Anschaulichkeit Kupferstiche beigefügt wurden, ausführlich geschildert, was eine Rekonstruktion des Aussehens der vergänglichen Architekturen, ihrer vielschichtigen dekorativen Programme und nicht zuletzt der Intentionen hinter den Dekorationen möglich macht.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21969

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 29-39



Als im Februar 1671 die anstehende Beatifikation des Königs Ferdinand III. von Kastilien und León (um 1201-1252) durch Papst Clemens X. verkündet wurde, beschlossen die Mitglieder des Domkapitels der Kathedrale von Sevilla, dieses Ereignis mit einer prunkvollen Feier zu begehen.¹ Die Seligsprechung war von besonderer Bedeutung für die andalusische Stadt, handelte es sich doch bei Ferdinand um einen ihrer verehrten Stadtpatrone, der die Rückeroberung weiter, unter maurischer Herrschaft stehender Teile der südlichen iberischen Halbinsel, unter anderem von Córdoba, Jaén und Sevilla, angeführt und zudem das Erzbistum Sevilla gegründet hatte. Seine sterbliche Überreste wurden in der *Capilla Real* der Kathedrale aufbewahrt.²

Für die im Mai stattfindenden einwöchigen Feierlichkeiten, für deren Umsetzung das Domkapitel keine Kosten und Mühen scheute, wurden die Kathedrale, die Fassaden der angrenzenden Gebäude und die Straßen des Prozessionsweges mit ephemeren Architekturen und Behängen prächtig geschmückt. Diese vergänglichen Kunstwerke, deren Bestimmung es war, nur wenige Tage zu überdauern, wurden dank einer aufwendigen Festpublikation der Nachwelt überliefert. In diesem 1671 unter dem Titel *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon* veröffentlichten Werk beschrieb der Autor Fernando de la Torre Farfán detailliert die ephemeren Apparate und den Ablauf der festlichen Ereignisse.³ Den Auftrag für diese Arbeit erhielt der Autor, ein Priester und Gelehrter, der auch als Poet und Dramaturg in Erscheinung trat, noch im selben Jahr direkt vom Domkapitel.⁴ Für eine größere Veranschaulichung wurden der Publikation Kupferstiche beigelegt, die zusätzlich zu den ausführlichen Beschreibungen eine Rekonstruktion des Aussehens der ephemeren Architekturen mit ihren vielschichtigen dekorativen Programmen ermöglichten. Es handelt sich um insgesamt zweiundzwanzig Blätter, die von teils sehr bedeutenden Sevillaner Künstlern, von denen einige ebenfalls an den Festapparaten beteiligt waren, entworfen und gestochen wurden. Die Illustrationen lassen sich in ihrer Thematik

grob in drei Gruppen einteilen. Die erste fasst das Titelblatt und die Blätter zu Ehren Ferdinands und des spanischen Königs Karl II. zusammen, die von den Malern Francisco de Herrera el Mozo und Bartolomé Esteban Murillo entworfen wurden. Den wichtigsten Teil stellen die Abbildungen der Kathedrale, ihrer Architektur und Dekorationen sowie der in ihr aufgestellten Festapparate dar. Diese Blätter stammen von den Künstlern Matías de Arteaga y Alfaro und Juan de Valdés Leal, während schließlich eine Auswahl der an den ephemeren Architekturen angebrachten Embleme von Lucas Valdés und Luisa Morales wiedergegeben wurde.

An den Anfang seines Werkes stellt Torre Farfán den Text der Bulle von Papst Clemens X. und die Darlegung der ersten freudigen Reaktionen auf die Ankündigung des neuen Kultes um Ferdinand, den er als "*Santo Rey*" oder "*San Fernando*" bezeichnet. Anschließend beginnt er mit der Beschreibung der einzelnen ephemeren Architekturen und Dekorationen des Gotteshauses und der angrenzenden Gebäude und Plätze. Diesen vorangestellt wird jeweils die Schilderung der in Stein gebauten Architektur der Kathedrale und ihrer wichtigsten architektonischen Elemente und Maße, die für die Anfertigung der Apparate und Behänge von großer Wichtigkeit waren. An dieser Stelle gewährt uns Torre Farfán einen Einblick in die Absichten, die mit dem Bau dieser vergänglichen Monumente verfolgt wurden. Er schreibt, dass Ferdinand über die Feinde der Kirche ebenso triumphierte wie über die Verheerungen des Todes, und dass diese Bestrebungen in den Apparaten gezeigt werden sollten, für deren Perfektionierung bis zum Beginn der Feierlichkeiten am 25. Mai 1671 nur ein begrenzter Zeitrahmen zur Verfügung stand.⁵

Der Aufsatz wird im Folgenden das bereits bearbeitete ikonographische Programm der Dekorationen größtenteils ausklammern und sich auf eine Analyse des Festberichtes und auf die Beschreibung der Bauten und ihres Gesamteindrucks konzentrieren.⁶

Der "Triunfo"

Den wichtigsten ephemeren Festapparat innerhalb und außerhalb der Kathedrale stellte der *Triunfo* dar. Die Benennung des der Apotheose Ferdinands gewidmeten, sowohl in seinen Maßen als auch in seiner Dekoration beeindruckenden Monumentes als "*Triunfo*" begründet Torre Farfán mit der beabsichtigten Imitation antiker und moderner Triumphbögen, die, so der Autor, sogar übertroffen wurden, da in Sevilla ein christlicher Held geehrt wurde. Der Ort für die Aufstellung war mit Bedacht gewählt worden, er besetzte das zweite Joch des Mittelschiffs, zwischen dem *Trascoro* und dem im Westen gelegenen Hauptportal, die gleiche Stelle, an der jedes Jahr das Monument der *Semana Santa* aufgebaut wurde.

rialien das nahe Aufstellen von Kerzen verbot. Der gewaltige Zentralkörper, der sich auf achteckigem Grundriss 134 Fuß in die Höhe erhob, reichte nahezu bis zum Schlussstein des Kathedralgewölbes. Torre Farfán betont, dass die Form des zentralen Grundrisses dem Ort und den statischen Notwendigkeiten geschuldet war, bekundet aber gleichzeitig, dass diese Lösung die wegen ihrer Eleganz bevorzugte in der Kunst sei.⁷

Der *Triunfo* wurde zwischen den vier massiven Langhauspfeilern des zweiten Jochs errichtet, die dem Apparat als Stützen dienten. Sie wurden mit Behängen aus karmesinrotem Damast und Samt verkleidet, auf denen die in Gold gestickten Wappen von León und Kastilien prangten. Der zentrale, zweigeschossige Baukörper ruhte auf vier

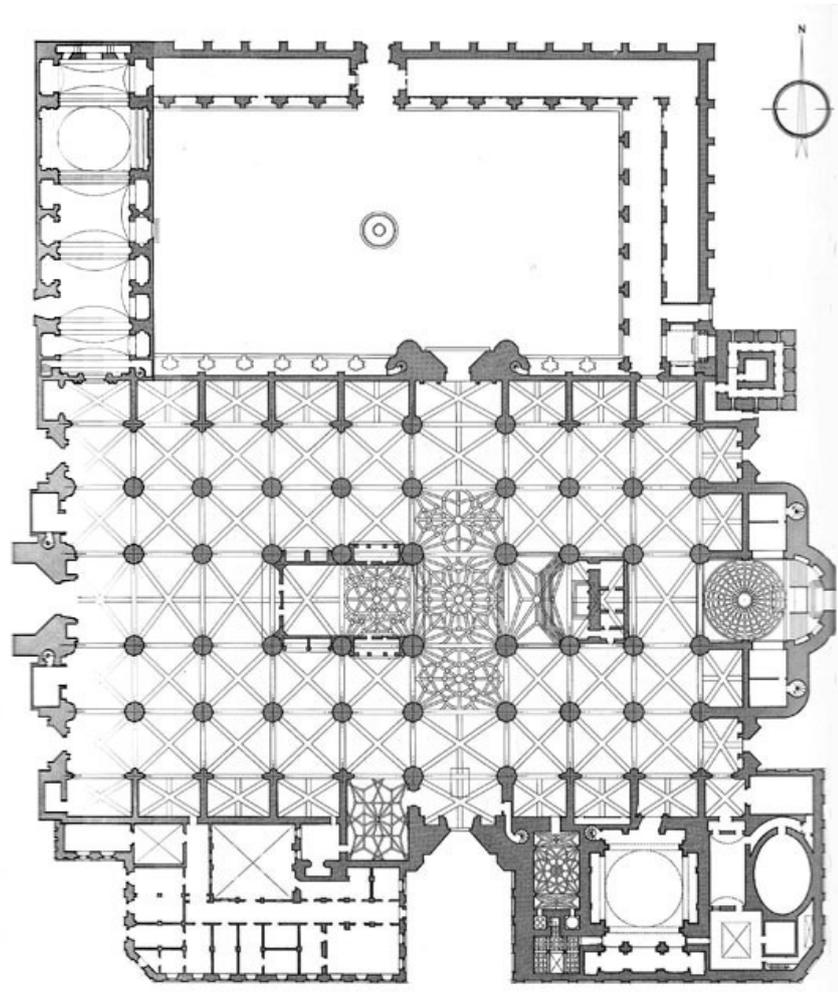


Abb. 1. Grundriss der Kathedrale von Sevilla. (Quelle: Fernando Chueca Goitia u.a.: *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1991, S. 168)

Der Festapparat konnte bei geöffneten Türen bereits von der Straße aus gesehen werden, zudem sorgte das einfallende Tageslicht für eine angemessene Beleuchtung, da sich durch die Verwendung leicht brennbarer Mate-

Pfeilern und öffnete sich zum Langhaus und zu den Seitenschiffen mit vier Rundbögen. In den diagonalen Achsen des Bauwerks strebten von den Pfeilern vier weitere Bögen strahlenförmig zu den Kirchenpfeilern, so dass vier

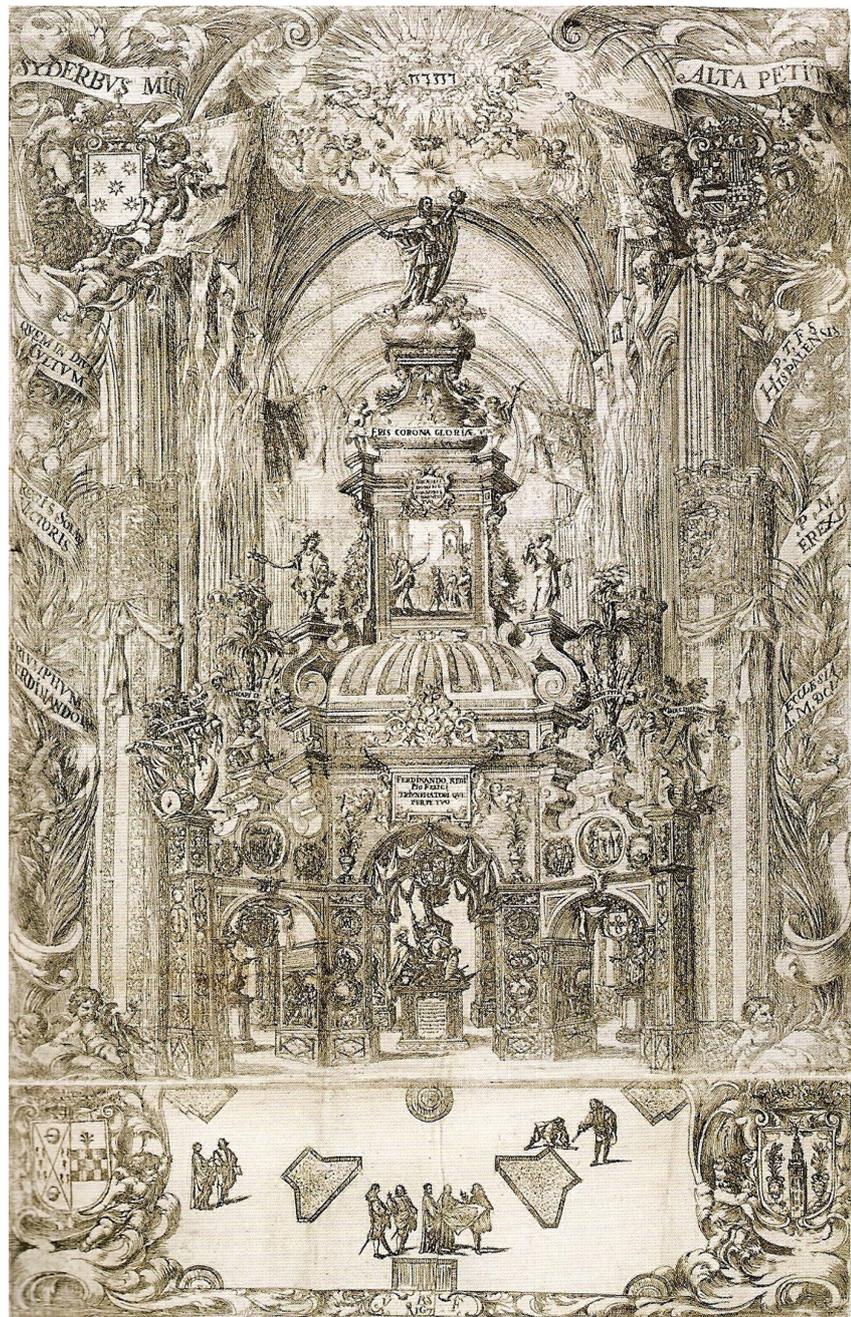


Abb. 2. Juan de Valdés Leal, *Triunfo*, Kupferstich, 1671, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: Alfonso Pleguezuelo / Enrique Valdivieso (Hg.): *Teatro de grandezas*. Ausst.Kat. Sevilla 2007, S. 193)

leicht gekrümmte, effektvolle Schau-
seiten in Form von Triumphbögen ent-
standen. Über diesen seitlichen Bögen
wölbte sich jeweils ein sockelartiger
Aufbau mit Palmen und Trophäenbün-
deln, die auf die siegreichen Schlach-
ten Ferdinands anspielten.⁸ Im Zen-
trum des Monumentes befand sich zu
ebener Erde auf einem hohen Postam-
ent die Figur *San Fernandos*, der vor
einer Allegorie der katholischen Kir-
che kniete und ihr seine militärischen
Eroberungen darbrachte, in Form von
vier in Lebensgröße dargestellten ge-
fangenen Mauren, die in ihren ausge-
streckten Händen Stadtschlüssel der
während der *Reconquista* eroberten Kö-
nigreiche und Städte Sevilla, Córdoba,
Jaén und Murcia darboten.⁹ Über den

vier mittleren Rundbögen, die Persön-
lichkeiten mit Bezug auf die Beatifika-
tion gewidmet waren – Ferdinand III.,
Papst Clemens X., dem regierenden Kö-
nig Karl II. und der Königinmutter Ma-
riana de Austria als treibender Kraft des
Kanonisierungsverfahrens –, erhob sich
eine Kuppel mit vier oberhalb der Radi-
albögen angebrachten, nach innen ein-
gerollten Voluten. Diese dienten als So-
ckel für allegorische Skulpturen, welche
die Errungenschaften von Ferdinands
Regierungszeit versinnbildlichten.¹⁰
Als zweites Geschoss wurde eine mit
vier gemalten Historien verkleidete La-
terne aufgesetzt,¹¹ deren zwiebelför-
miger Helm in einem Sockel gipfelte,
auf dem sich, als Höhepunkt und Ab-
schluss des Monumentes, in triumphie-

render Pose über einer Wolke mit Engeln Ferdinand erhob, der in der rechten Hand ein Schwert und in der linken eine Königskrone emporhielt. Darüber war im Kirchengewölbe eine Glorie von Wolken und blumenstreuenden Engeln angebracht, aus der sich ein glänzendes Diadem krönend auf des Monarchen Haupt herabsenkte. Der aufwendige Festapparat zeugte von der Erhöhung Ferdinands, beginnend im unteren Bereich mit seinen Ruhmestaten, die schließlich in seiner Apotheose gipfelten, aufsteigend von den irdischen zu den himmlischen Sphären.¹²

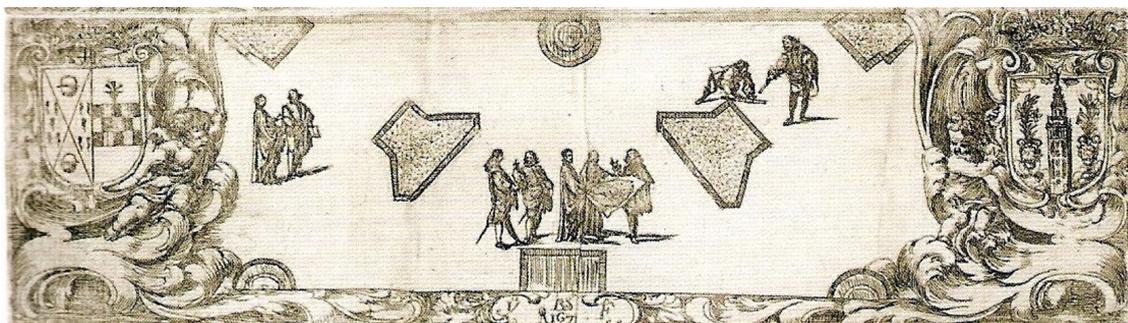
Die architektonischen Formen des Gerüsts, das aus Zedernholz und Karton gefertigt war, waren überwiegend glatt und großflächig gestaltet und boten ausreichend Raum für die bemalten Leinwände, auf denen Historien und mit lateinischen Devisen versehene Embleme mit Bezug auf Ferdinands Leben, seine religiösen und militärischen Taten sowie seine Tugenden dargestellt waren. Es gab keine Säulen mit Kapitellen und kaum bauplastische Behandlung der Oberflächen durch modellierte Ornamente, dafür eine große Anzahl figürlicher Darstellungen.¹³ Zusätzlich war der Apparat mit einer Vielzahl von Kartuschen und Schriftfeldern mit spanischen und lateinischen, der Bibel entnommenen Inschriften, Wappen, Engeln und Blumengirlanden dekoriert, die zum großen Teil versilbert oder vergoldet waren. Torre Farfán schreibt diesbezüglich: *"Kein einziger Teil dieses Körpers begnügte sich damit, sich mit Reichtum und Eleganz zu bekleiden, sondern trachtete noch mehr nach der Seele der Gelehrsamkeit und des Einfallsreichtums"*.¹⁴ Damit bezieht er sich auf die zahlreich vorhandenen Inschriften, die er vollständig wiedergibt, erläutert und kommentiert.

Das große Repertoire an Materialien und Farben, mit denen das Monument

bekleidet war, verstärkte den spektakulären und Kostbarkeit anzeigenden Effekt dieser ephemeren Architektur. Lediglich die Sockel wurden als fingierter Stein, als farbiger Jaspis, ausgeführt.¹⁵ Ansonsten wurde auf die Imitation von Stein zugunsten einer feierlichen Opulenz, mittels der Verwendung von prächtigen Textilien sowie Silber- und Goldüberzügen, verzichtet, die den Anlass erhöhen und das herbeiströmende Volk beeindrucken sollte. Dieser Effekt wurde auch auf die Steinwände und Pfeiler der Kathedrale und deren Kapellen übertragen, die in Anlehnung an die ephemere Architektur mit karmesinroten und goldenen Damast- und Samtstoffen verkleidet wurden und ihren eigentlichen, gebauten Charakter vor den Blicken verbargen, um den Anschein von Pracht zu erwecken. Somit wurde im gesamten Sakralgebäude eine lebendige und feierliche Farbigkeit erzeugt, welche die unzähligen Gemälde und Glasfenster der Kathedrale hervorhob und den grauen Stein verdeckte.¹⁶

Am Schluss seiner Beschreibung des *Triunfo* angelangt, widmet Torre Farfán einen kurzen Abschnitt den beteiligten Künstlern. Er benennt den Maler Juan de Valdés Leal und den Retabelentwerfer Bernardo Simón de Pineda als die Urheber sowohl des *Triunfo* als auch der anderen Festapparate. Die Ausführung der malerischen und bildhauerischen Elemente übernahmen die Maler Murillo und Valdés Leal sowie der Bildhauer Pedro Roldán unter Beteiligung ihrer Werkstätten.¹⁷ Am unteren Rand des Blattes mit der Darstellung des *Triunfo*, das von Juan de Valdés Leal geschaffen wurde, haben sich die Künstler selbst bei der Arbeit dargestellt. Zu sehen sind wahrscheinlich Pineda und Valdés Leal bei der Planung des *Triunfo*; während ein Meister den Kirchenvertretern den Entwurf schildert, gibt

Abb. 3. Juan de Valdés Leal, Triunfo, Detail aus Abb. 2, Kupferstich, 1671, in Torre Farfán, Fiestas de la S. Iglesia. (Quelle: Alfonso Pleguezuelo / Enrique Valdivieso (Hg.): Teatro de grandezas. Ausst. Kat. Sevilla 2007, S. 193)



der andere einem Gehilfen Anleitung für das Maßnehmen der Pfeiler.

Die Dekoration der Westwand

Erblickte der Gläubige beim Betreten der Kathedrale den *Triunfo*, so sah er bei deren Verlassen auf die ihm gegenüberliegende Innenseite der Westwand mit den Hauptportalen. Um den Unterschied zwischen dem prachtvollen Monument und der schmucklosen grauen Wand zu überbrücken und den feierlichen Eindruck nicht abzuschwächen, wurde beschlossen, das Mauerwerk mit einem architektonischen Aufbau zu versehen, der in seiner Gestaltung ebenfalls an einen Triumphbogen erinnerte.

Die freien Wandflächen wurden mit Stoffen verkleidet. Das mittlere Portal, durch welches das Tageslicht einfiel, war mit den königlichen und erzbischöflichen Wappen versehen und besaß einen mit Voluten geschmückten Sockelaufsatz, über dem ein großes Wappen von Kastilien und León und das von Engeln präsentierte Schwert Ferdinands, das als Reliquie in der Kathedrale verwahrt wurde, angebracht waren. Die zwei fingierten seitlichen Portale, deren kleinere aufgesetzte Abschlüsse Leinwände mit Emblemen und Inschriften zeigten und die in ihrer Gesamtheit an die Form eines Retabels erinnerten, rahmten zwei großformatige Bilder. Das linke zeigte Ferdinand, der seinen Sohn Philipp zum Erzbischof von Sevilla krönte, das

rechte die Außenseite der Kathedrale mit Blick auf die *Puerta del Príncipe*. An dieser Stelle verschmolzen Inneres und Äußeres, real existierende und vorgetäuschte Architektur. Die Portal-konstruktion wurde Teil der vergänglichen Architektur, der mittlere Bogen war geöffnet und bot einen Ausblick auf die festlich behängte gegenüberliegende Häuserfassade, die im Zusammenspiel mit den Darstellungen der seitlichen Felder den Raum außerhalb der Kathedrale ins Kircheninnere holte. Der Besucher des Festes bewegte sich zwischen den Ebenen und verband sie auf diese Weise miteinander. Der theatralische Charakter wurde durch die Musiker unterstrichen, die mit Fanfaren und Pauken auf einer Steintribüne im oberen Teil der Westwand standen und musizierten. Auch bei diesem Apparat trat die architektonische Instrumentierung gegenüber dem Materialaufwand zurück: Es wurde auf Säulen verzichtet, die Pilaster wurden mit Löwenköpfen und Girlanden verziert und die Sockel als fingierter Jaspis gestaltet, während Wappen, Laubwerk und Engel mit Gold- und Silberfarbe überzogen wurden.¹⁸

Der Schmuck der Kathedralkapellen

Auf den folgenden Seiten widmet sich der Autor Torre Farfán den weiteren Dekorationen in der Kathedrale. Er beginnt bei der wichtigsten Kapelle, der *Capilla Real* im Osten und folgt den nördlich sich anschließenden Kapellen, bis er das Gebäude einmal vollständig umrundet hat. Die Wände der Königskapelle, in welcher der Leichnam Ferdinands und die von ihm gestiftete Skulptur der *Virgen de los Reyes* aufbewahrt und verehrt wurden, sollten bis zum Gesims komplett mit einem neuen Gehäuse aus Holzpilastern mit darüber gespannten Stoffbahnen verkleidet werden, welches die Form und Schönheit der Kapelle imitierte. Die größeren Pilaster waren mit den Wappen von Kastilien und León verziert, während in den Fries eine goldene lateinische Widmungsinschrift eingepasst war.¹⁹

Die Dekoration der übrigen Kapellen der Kathedrale folgte dem Gesichtspunkt der Einheitlichkeit des Schmucks, da eine Vereinheitlichung der Kapellen

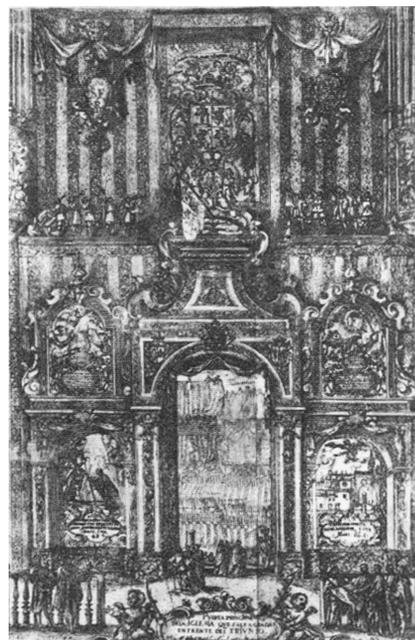


Abb. 4. Juan de Valdés Leal, Ansicht der Dekoration der Innenseite der Westwand, Kupferstich, 1672, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: José Ballesteros Fernández u.a.: *Sevilla en el siglo XVII*. Ausst.-Kat. Sevilla 1983, S. 248)



Abb. 5. Ansicht der Kathedrale mit Orangenhof und Iglesia del Sagrario, Sevilla. (Quelle: Archiv der Verfasserin)

untereinander angestrebt wurde, wie Torre Farfán immer wieder ausdrücklich betont. Dementsprechend wurden die Wände mit gleichartigen, vom Gesims bis zum Boden reichenden karmesinroten und goldgesäumten Damast- und Samtstoffen behängt, welche die Steinflächen der Kirchenwände verdecken sollten. Auf den Böden wurden große, kostbare Teppiche ausgelegt, während die Altäre mit erlesenen Antependien, zusätzlichen Lampen und Silberarbeiten sowie künstlichen Blumen versehen wurden. Auch die zur Ausstattung gehörenden älteren Retabel und Skulpturen bezog man in die Dekoration mit ein, sie wurden bei Bedarf neu vergoldet und farbig gefasst, ebenso wie die große Anzahl der vor den Kapellen angebrachten Ziergitter, um somit eine noch größere Angleichung zu erzielen.²⁰ Einige der Kapellen, zum Beispiel die *Capilla de la Virgen de la Antigua* oder die *Capilla de San Antonio* waren mit künstlichen Pflanzen, mit Bäumen und Früchten aus Wachs geschmückt, die derart fein gearbeitet waren, dass sie laut Torre Farfán nicht nur die Wahrheit imitierten, sondern sie in ihrer Schönheit sogar übertrafen und nur durch genaueres Hinsehen zu bemerken war, dass sie nicht echt waren.²¹

Wie groß der Wunsch der Vertreter des Domkapitels war, ihr Gotteshaus zu diesem Anlass in seiner Schönheit

und Erhabenheit dem Volk zu präsentieren, lässt sich auch an der Maßnahme ablesen, dass der beeindruckende, oval gestaltete und mit Gemälden von Murillo geschmückte Kapitelsaal während des Festes allen Besuchern zugänglich gemacht wurde und nicht, wie normalerweise üblich, Fremden verschlossen blieb.²²

Die Dekorationen der Iglesia del Sagrario

Die Festdekorationen erschöpften sich nicht in den Arbeiten für die Kathedrale. Die zugehörige, an die Kathedrale angrenzende Pfarrkirche, die *Iglesia del Sagrario*, und der *Patio de los Naranjos*, der Orangerie, wurden in die Ausschmückungen miteinbezogen.²³

In der *Iglesia del Sagrario* wurde der *Capilla Mayor* eine Konstruktion in Form eines Retabels vorgesetzt, welche die gesamte Vorderseite der großen Kapelle ausfüllte. Das Zentrum des Apparates markierte ein Rundbogen mit einem großen, von Murillo angefertigten Gemälde, das Ferdinand vor der Stadtkulisse Sevillas zeigte und welches auf beiden Seiten von paarweise angeordneten Pfeilern eingerahmt wurde. Den Abschluss bildete ein Ziergiebel, auf dem eine

von Rüstungen und Bannern umgebene Frauengestalt thronte: eine Personifikation des Glaubens und auch Symbol des Sieges, wie Torre Farfán sie beschreibt. Das Monument, dessen Basen und Kapitelle mit roten Stoffen verkleidet wurden, war mit Engelsskulpturen, mit silber- und goldfarbenen Wappen, Inschriftenkartuschen, Festons und Masken verziert; auf dem vorgesetzten Altar wurden silberne Kerzenleuchter aufgestellt.²⁴ Weiterhin wurden an den Seiten der Vierung zwei große Apparate in Form von monumentalen, die Kirche scheinbar tragenden Königsadlern errichtet, deren Federn in Silber und die Schnäbel, Klauen und Kronen in Gold gehalten waren. Die seitlichen Kapellen wurden, in Übereinstimmung mit den Ausstattungen der Kathedrale, mit Damast- und Samtbehängen, Teppichen, Antependien, silbernen Lampen und Blumen ausgestaltet.²⁵

Die Ausschmückung des Orangerhofs

Wenn die Besucher nach dem Verlassen der Kathedrale glaubten, bereits alles an Wunderwerken bestaunt zu haben, wurde dieser Eindruck durch den Schmuck des *Patio de los Naranjos* noch übertroffen. Den vier Hoffronten wurden mit Portalen versehene Fassaden vorgeblendet. Die Fassaden wurden durch Pilaster und horizontal verlaufende, mit Stoff überzogene Bänder in rechteckige Felder unterteilt, in denen Bilder und Bildteppiche mit Darstellungen der Eroberungen Ferdinands untergebracht waren. Abgeschlossen wurde der ephemere Apparat mit einer lapislazulifarbenen und goldenen Balustrade, die das gesamte Gebäude umschloss. Das Portal, welches vom Hof in die Kathedrale führte, war in seiner Gestaltung, obwohl auf die anderen Portale ausgerichtet, mit Blick auf seine Bedeutung prächtiger gestaltet. Sein zentraler Bogen wurde von der Fassade aus nach hinten versetzt, so dass in die derart entstandene breite Laibung Bilder eingefügt werden konnten. Über der Eingangstür wurde in einem halbrund abschließenden Feld eine lebensgroße Darstellung Ferdinands angebracht, Pilaster, Gesims und Fries wurden mit blauem Stoff, Silber und Gold verkleidet. Natürlich fehlte nicht das bereits bei den anderen vergänglichen

Apparaten untergebrachte Repertoire an Engeln, Festons, Blumen und Wappen und der abschließende Giebel, der von einer Darstellung der *Giralda*, des Kathedralturmes, bekrönt wurde. Die anderen drei Portale waren ähnlich gestaltet, lediglich die Bilder wurden durch Teppiche ersetzt, da die Zeit für deren Ausführung nicht ausreichte. Auch hier im Orangerhof wurde großen Wert auf Einheitlichkeit und Symmetrie gelegt, denen sich der Baudekor und die Farben unterzuordnen hatten. Die besondere Wirkung der Konstruktion wurde durch den überwältigenden Glanz des Goldes noch gesteigert.²⁶

Das letzte zu schmückende Element stellte der große Brunnen in der Mitte des Orangerhofes dar. Das flache Brunnenbecken wurde mit einem ephemeren Aufbau versehen, der den Berg der Tugenden symbolisierte, dessen steile Hänge Ferdinand erklommen hatte und an dessen Gipfel ihn Gottvater auf seinem Thron erwartete, um den zu seinen Füßen knienden Monarchen zu krönen. Der Berg, gebildet aus fingierten baumbewachsenen und von Tieren bevölkerten Felsen, wurde durch ein Portal betreten, in dem die Allegorie der Natur untergebracht war, während Nischen die sieben Kardinaltugenden aufnahmen, jeweils begleitet von einem Engel mit einer erklärenden Inschriftenkartusche.²⁷

Die ephemeren Architekturen und Dekorationen waren am 24. Mai 1671, einem Sonntag, fertig gestellt, pünktlich für das am folgenden Montag beginnende Fest. Die Werke sollten bis zum 31. Mai bestehen bleiben, derart konnte der jährliche Festtag Ferdinands, der 30. Mai, in die Feierlichkeiten miteinbezogen werden. Zur Einstimmung der Bevölkerung wurden am Vorabend des Festes die Kathedrale und die *Giralda* mit einem Bild *San Fernandos* und unzähligen Lichtern in phantasievollen Formen geschmückt, die den Sternenhimmel imitieren sollten; dazu erklangen die Kirchenglocken, die von Militärmusik und aufsteigenden Raketen begleitet wurden. Auf dem Platz vor der Börse war die vergängliche Architektur einer von Mauren eroberten Burg errichtet worden, die in einer nachgestellten Schlacht mit Kriegerern und einer feuerspeienden Schlange erobert wurde.

Abb. 6. Matías de Arteaga y Alfaro, *Giralda*, Kupferstich, 1672, in Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia*. (Quelle: José María Díez Borque u.a.: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Ausst. Kat. Madrid 2003, S. 144)

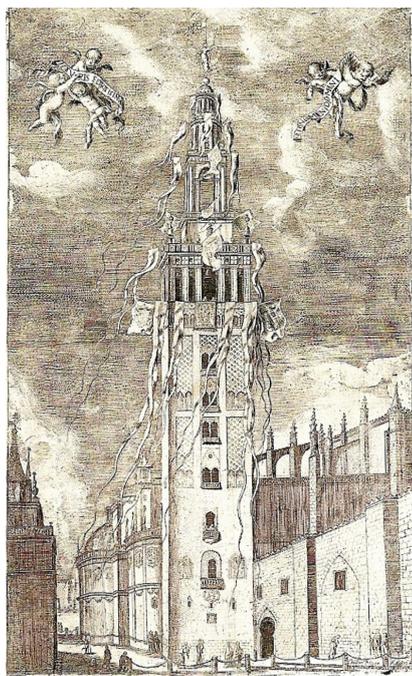


Abb. 7. Ansicht der *Giralda*, Sevilla. (Quelle: Archiv der Verfasserin)



Als die Türen der Kathedrale am Montag für die Messe geöffnet wurden, gab es einen erheblichen Andrang. Die vielen herbeigeströmten Menschen waren festlich gekleidet, überall gab es Musik, Tänze, Salven und es regnete Bildchen aus Satin, Taft und Leder mit Darstellungen Ferdinands. Am Nachmittag begann die Prozession, die in einem großen Bogen durch die Straßen der Sevillaner Altstadt führte, bis man wieder an der Kathedrale anlangte. Dafür wurden die zu passierenden Straßen und Plätze mit Triumphbögen, Straßenaltären, Theatern und mit Wein und Duftwässern gefüllten Brunnen geschmückt sowie die Häuserfassaden von den Bewohnern mit Tüchern verkleidet. Diese Dekorationen besaßen einen leichteren und fröhlicheren Charakter und sollten nicht nur die Bewunderung der Kirchenangehörigen und des Adels hervorrufen, sondern auch zum Vergnügen der Bevölkerung beitragen.²⁸

Sevilla kann auf eine lange Tradition an öffentlichen Festen zurückblicken, anlässlich derer ephemere Architekturen errichtet wurden.²⁸ Innerhalb dieser Ereignisse nimmt die Beatifikation Ferdinands III., die Torre Farfán beurteilt als "das Größte und Ersehnteste, das diese Stadt besessen, seitdem Herkules damit begonnen hat, ihre ersten Quadersteine zu errichten",²⁹ für die Stadt und das Erzbistum einen besonderen Stellenwert ein, wurde die lang ersehnte Würdigung doch mit einer großen Feier und prächtigen Dekorationen zele-

briert, von denen der Autor in seiner Publikation ausführlich berichtet.

Eine Woche lang herrschte eine Atmosphäre des Außergewöhnlichen, der Kostbarkeit und Fülle; der ephemere Schmuck bewirkte eine vorübergehende Verwandlung des der Bevölkerung vertrauten öffentlichen Raums.³⁰ Die von den bedeutendsten einheimischen Künstlern entworfenen und ausgeführten Apparate vermittelten durch den Einsatz seltener Stoffe, leuchtender Farben, von Gold- und Silberverblendungen und Jaspisnachbildungen den Eindruck einer alles überstrahlenden Pracht, die darüber hinwegtäuschte, dass die Gerüste aus Holz und Karton bestanden. Für die in der Kathedrale errichteten Apparate wurden die bestehenden baulichen Gegebenheiten in bestmöglicher Weise ausgenutzt, indem etwa beim *Triunfo* oder bei der Gestaltung der Westwand die Pfeiler- und Portalkonstruktionen als Stützen genutzt beziehungsweise in die formale Gestaltung miteinbezogen wurden. Damit die Betrachter die ephemeren Apparate nicht als Fremdkörper wahrnahmen, wurde die feste Steinarchitektur durch das Verkleiden des Mauerwerks der vergänglichen angeglichen, damit konnte zugleich eine Steigerung der festlichen Atmosphäre und eine dekorative Einheitlichkeit erreicht werden. Zur Intensivierung dieser optischen Effekte wurden gezielt Licht, Musik und lebende Bilder eingesetzt, die dem Betrachter beim Eintauchen in diese fik-

tive Welt der kurzlebigen Festarchitekturen unterstützen sollten und als überwältigendes Erlebnis in den Gedächtnissen der Zuschauer haften blieben. Das Spiel mit dem Echten und der Täuschung, mit dem Gegensatz zwischen real existierender, aber als vergänglich verkleideter Architektur aus Stein und ephemerer Architektur, die wiederum vorgab, 'echter' zu sein als sie eigentlich war, stellte eine besondere Komponente für deren Wirkung dar.

Das Fest und die Dekorationen der Kathedrale wurden vom Domkapitel Sevillas ausgerichtet. Es bediente sich der Meisterschaft und Erfindungsgabe der Künstler, um mittels der ephemeren Architekturen die Illusion von Reichtum und Überschwang zu erschaffen – in einer Zeit, in der die andalusische Stadt ihren wirtschaftlichen Niedergang erfuhr und ein Absinken in die Provinzialität fürchtete.³¹ Indem die Kirche den zukünftigen heiligen König, der sich als Bewahrer des Glaubens in der Bekämpfung Andersgläubiger und in der Machtausdehnung des Christentums hervorgetan hatte, mit einem derart eindrucksvollen Fest würdigte, konnte sie ihre ungebrochene Macht demonstrieren. Dieser Deutung Ferdinands als

"*Rex Christianissimus*" folgte die bildliche ephemere Dekoration der Kathedrale, die zeigte, wie Ferdinand durch seine Taten himmlischen Ruhm erlangte.³² Auf diese Weise konnte auch die spanische Monarchie erhöht werden, welche die wichtigste Stütze der katholischen Kirche darstellte und der, in der Person des Königs Karl II., Torre Farfáns im Auftrag der Kirche publiziertes Werk gewidmet war. Nicht zuletzt profitierte auch die Stadt Sevilla, in deren Verantwortungsbereich der Schmuck der Straßen und Plätze fiel, aus den Vorkommnissen und konnte durch eine solche Feier ein Zeichen sowohl für die einheimische Bevölkerung als auch die restlichen Provinzen Spaniens und das Ausland setzen.

Das Fest, mit welchem im Jahr 1671 die Beatifikation Ferdinands III. begangen wurde, mitsamt seinen prächtigen ephemeren Architekturen, den Prozessionen und Schauspielen und der Festpublikation aus der Feder Torre Farfáns war dazu bestimmt, den Triumph Ferdinands des Heiligen und somit der Katholischen Kirche, der spanischen Monarchie und nicht zuletzt der Stadt Sevilla in alle Welt zu verkünden.

Anmerkungen:

1 In der Forschungsliteratur finden sich kontroverse Standpunkte, ob es sich 1671 um eine Beatifikation oder Kanonisation handelte. Nach einer Sichtung der Sekundärliteratur und zeitgenössischer Quellen entschloss die Verfasserin, sich dem Standpunkt anzuschließen, dass mit dem Fest die Seligsprechung Ferdinands gefeiert wurde. Die Heiligsprechung erfolgte kurz darauf und ohne eine größere Feier. Vgl. Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid 1677, S. 801-810. Jorge Bernaldes Ballesteros: "Fiestas de Sevilla en el siglo XVII. Arte y espectáculo." In: Manuel Peláez del Rosal (Hg.): *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El*

barroco en Andalucía" 1. Priego de Córdoba 1983, S. 221-234, hier S. 230-231. Pedro Rubio Merino: "Fiestas de la iglesia de Sevilla en la beatificación de San Fernando a través de los acuerdos del Cabildo Catedral: año 1671." In: *Memoria Ecclesiae* 26 (2005), S. 183-231.

2 Robert-Henri Bautier (Hg.): *Lexikon des Mittelalters* 4. München u.a. 1989, Sp. 359.

3 Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon*. Sevilla 1671. Auf dem Titelblatt wird 1671 als Erscheinungsjahr angegeben, doch datiert ein Großteil der Grafiken und der vorangestellten Genehmigungen aus dem Jahr 1672, dem wahrscheinlichen Publikations-

datum. Es handelt sich bei dem Buch um eine der wichtigsten Publikationen dieser Gattung in ihrer Zeit. Einen Überblick über Festkultur und ephemere Architektur in Spanien bieten u.a.: Antonio Bonet Correa: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid 1990. Antonio Bonet Correa: "La arquitectura efímera del barroco en España." In: Alfonso Gambardella (Hg.): *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*. Neapel 2004.

4 Rogelio Reyes: "Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII." In: *Dicenda. Cuaderno de filología hispánica* 6 (1987), S. 501-507.

5 Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3). S. 9, 272.

6 Zum ikonographischen

- Programm vgl. Fernando Moreno Cuadro: "Humanismo y arte efimero hispalense. La canonización de San Fernando." In: *Traza y Baza* 9 (1983), S. 21-98.
- 7** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3). S. 22-23. Bereits bei älteren Monumenten des Gründonnerstag und den anlässlich königlicher Trauerfeiern aufgestellten Katafalken wurde in Sevilla die Zentralform in der ephemeren Architektur angewandt. Zu den Vorläufern vgl. Paulina Ferrer Garrofé: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla 1982, S. 72-73, 76. Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 47-48. Diese beiden Arbeiten befassten sich erstmals mit den zu Ehren Ferdinands errichteten Apparaten.
- 8** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 22-23.
- 9** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 51-106.
- 10** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 107-118.
- 11** Die vier Gemälde zeigten die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Monarchen: eine Prozession, auf der Ferdinand mit der von ihm gestifteten Skulptur der Virgen de los Reyes zu sehen war, eine Darstellung der Übergabe des Erzbistums Sevilla an seinen Sohn Philipp, Ferdinand in Kriegsrüstung, der die heilige Kommunion erhält und seine ruhmreiche Apotheose. Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 113-118.
- 12** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 118-122.
- 13** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 9. Ferrer Garrofé 1982 (vgl. Anm. 7). S. 75.
- 14** "Ninguna Parte deste Cuerpo se contentò con Vestirse de la Riqueza, y la Gala, aspirando aun mas à la Alma de la Erudicion, y el Ingenio" (Wiedergabe der Zitate in der deutschen Übersetzung der Autorin) Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 25. Die Inventoren der gelehrten Dekorationen werden nicht benannt. Es ist nicht auszuschließen, dass Torre Farfán selbst zu diesen zählte, besaß er doch eine umfassende Einsicht in die Programme.
- 15** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 24.
- 16** Vgl. Ferrer Garrofé 1982 (vgl. Anm. 7), S. 75-78.
- 17** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 122. Zúñiga 1677 (vgl. Anm. 1), S. 801-810. Zúñiga gibt in seiner Chronik etwas ausführlicher über die beteiligten Künstler Auskunft, bezieht sich ansonsten in seiner Schilderung der Ereignisse explizit auf das Buch Torre Farfáns.
- 18** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 123-131. Ferrer Garrofé 1982 (vgl. Anm. 7), S. 78-81.
- 19** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 139-151.
- 20** Ein Teil des Festschmucks wurde während des Jahres in der Sakristei aufbewahrt und zu diesem Anlass hervorgeholt. Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 153-211.
- 21** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 167.
- 22** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 204.
- 23** Abbildungen der Stiche, welche die Dekorationen der Iglesia del Sagrario und des Orangerhofs darstellen, in: Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 51 (Sagrario) und S. 65 (Orangerhof).
- 24** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 211-226.
- 25** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 211-234.
- 26** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 234-265.
- 27** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 265-272. Fernando Moreno Cuadro beschreibt den Berg als "axis mundi", die den Bund der Erde und des Himmels reflektiert, und als ein Symbol des Paradieses. Vgl. Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 57-60.
- 28** Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 20, 272-343. Der Autor beschreibt weiterhin die Prozessionsteilnehmer und den Ablauf der sich anschließenden Tage bis zum Ende des Festes.
- 29** Etwa der Semana Santa, des Fronleichnamfestes und königlicher Trauerfeierlichkeiten und Festeinzüge. Einen Überblick bietet Jorge Bernales Ballesteros 1983 (vgl. Anm. 1).
- 30** "[...] *el Mayor, y mas Deseado que ha tenido esta Ciudad, desde que Hercules començò a eregir sus Primeros Sillares*" (Wiedergabe der Zitate in der deutschen Übersetzung der Autorin) Torre Farfán 1671 (vgl. Anm. 3), S. 280.
- 31** Vgl. Camacho Martínez 2007 (vgl. Anm. 3), S. 46.
- 32** Zur Geschichte Sevillas im 17. Jahrhundert vgl. Antonio Domínguez Ortiz: *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla 2006.
- 33** Vgl. Moreno Cuadro 1983 (vgl. Anm. 6), S. 67-70. Bonet Correa 2004 (vgl. Anm. 3). S. 249. Da an dieser Stelle keine ausführliche Beschreibung und Analyse des ikonographischen Programms der Dekorationen geleistet werden kann, sei auf den Aufsatz von Fernando Moreno Cuadro verwiesen..



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Christian Quaeitzsch
(München)

Ephemere Kunst am Hof des Sonnenkönigs

changement und *mouvement* als Repräsentationsmittel von Herrschaft

Ephemere Festausstattungen spielten in der höfischen Selbstdarstellung des französischen Sonnenkönigs eine wichtige Rolle, erlaubten sie doch anlassgebunden die kurzfristige Entfaltung höchsten Prunks. Dabei wurden bewusst die immanenten Aspekte der vergänglichen Fest- und Bühnenkunst, eben ihre ephemere Natur und Wandlungsfähigkeit – ästhetisch und inhaltlich als Mittel der Repräsentation königlicher Macht genutzt. Auf der Bühne und innerhalb des Festablaufs waren die vergänglichen Architekturen und Dekorationen in eine unablässige Folge ostentativer *changements* eingebunden. Die Inszenierung der diversen *machines* suggerierten Publikum und Teilnehmern der Veranstaltungen, der scheinbar selbstständigen Bewegung und Metamorphose unbelebter Materie als Ausdruck königlicher Macht beizuwohnen. Die Bedeutung, die der kinetischen und transitorischen Festausstattung beigemessen wurde, schlug sich nicht nur in der zeitgenössischen Traktatliteratur nieder, sondern auch in den sprachlichen und bildlichen Interpretationen der flüchtigen Spektakel, die ihnen Dauer verleihen sollten.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21323

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 41-54



Seine unmittelbarste Wirkung erzielte das frühneuzeitliche Herrscherfest wohl aus dem Wissen des Teilnehmers um die Vergänglichkeit dieser durch unterschiedlichste, auf kurze Zeit kombinierte Reize gesteigerten Daseinsform. Der kurzfristige Austritt aus dem Alltag, die gehobene Perspektive auf eine Welt, die die Feier in einem idealen Entwurf abbildete, wirkte stabilisierend und sinnstiftend auf die Wirklichkeit, deren Kontrolle der fürstliche Veranstalter beanspruchte. Der Ausstattung des Festes als visuellem, sinnlich unmittelbar erfahrbarem Ausdruck einer zeitweisen Verwandlung der Welt kam dabei besondere Bedeutung zu. In der nur für Augenblicke aufblitzenden Lichtornamentik des Feuerwerks, in Ruhmesmonumenten aus aufgespannter Leinwand und bemaltem Papier und in allegorischen Denkmälern aus Zucker und Tragant erfuhr die Endlichkeit des Festes und die außeralltägliche Einmaligkeit seines Anlasses sinnliche Evidenz. Ritual und Zeremoniell dynastischer Staatsakte wurden in ihrer zeichenhaften Dimension durch einen Rahmen anlassgebundener, inhaltlich auf das Ereignis bezogener Dekorationen unterstützt, die höfische Lustbarkeit durch die prunkvolle Ausschmückung des Festortes intensiviert und zum Sinnbild der segensreichen Wirkung der Herrschermacht erhoben. Zugleich symbolisierte der Fest schmuck in seiner vergänglichen und illusionistischen Schönheit auf eindrückliche Art nicht nur die Wahrnehmung barocker Festlichkeiten als Sinnbild höchster Prachtentfaltung – dies dank der Möglichkeit, fast unabhängig von finanziellen oder konstruktiven Beschränkungen architektonischen Visionen zeitweilige Realität zu verleihen –, sondern auch als absichtslose Verschwendung, dem Ausdruck herrscherlicher Freigebigkeit und Magnifizenz.

Als prominentester Schauplatz einer solchermaßen als Bild idealer Herrschaft auftretenden Festkultur galt in besonderem Maße nicht nur Zeitgenossen der Hof Ludwigs XIV. Vielmehr ist die Person des Königs, der schon seinen Beinamen *Roi-Soleil* einem frühen, spektakulären Auftritt in einem allegorischen Hofballett im Jahre 1653 verdankt, bis heute fest mit der Vorstellung barocker Prachtentfaltung im Medium des Festes und des The-

aters assoziiert. Tatsächlich stützte sich Ludwig vorrangig in den ersten beiden Jahrzehnten seiner persönlichen Regierung ausgiebig auf verschiedene Fest- und Theaterformen, wenn es galt, seine Person und seinen Hof vor den Augen Europas wirkungsvoll zu präsentieren. Besondere Berühmtheit erlangten dabei die Zyklen der Versailler Parkfeste aus den Jahren 1664, 1668 und 1674, die die wechselvolle Bau- und Funktionsgeschichte des Schlosses begleiteten – nicht zuletzt aufgrund der opulenten Dokumentation in Form von Beschreibungen und großformatigen, qualitativ hochwertigen Stichserien, die diese fürstlichen Divertissements erfuhren. In exemplarischer Weise präsentierten sich in diesen gut bezeugten, spektakulären höfischen Veranstaltungen Fest und Theater als eng miteinander verbundene Einheit, wobei der Zugriff des Königs auf die diversen performativen Elemente der Feiern jeweils unterschiedlich ausfiel, indem der Monarch als aktiver Teilnehmer im höfischen Ballet und ritterlichen Reiterpiel auftrat oder aber Oper und Theater, von jenseits der künstlerischen Grenze des Proszeniums aus, auf seinem zentral positionierten Zuschauerplatz verfolgte. Entsprechend fielen den Dekorationen, die die Ateliers der *Menus-Plaisirs* und der *Surintendance des bâtiments* auf Anweisung der königlichen Kammerherrn und des Vorstehers des königlichen Haushalts für die Feiern bereit stellten, unterschiedliche Funktionen zu: Sie dienten wechselweise als Projektionsfläche, vor der sich das fiktionale Spiel poetischer Bühnencharaktere entwickelte, oder als Requisit und Rahmen eines herrscherlichen Auftritts. Damit besetzten die ephemeren Festkünste eine zentrale Position innerhalb einer umfassenden Konstruktion des königlichen Bildes¹ durch Kunst und Geschichtsschreibung. Die spektakuläre Inszenierung des Augenblicks behauptete sich gegenüber einer weit reichenden Bildstrategie, die unter Leitung Colberts und seiner – in der sogenannten *Petite Académie* organisierten – Berater bestrebt war, dem Ruhm des Königs in Numismatik, repräsentativen Bauprojekten und einer panegyrischen Historiographie Form und Dauer zu verleihen.

Welche Vorteile boten die ephemeren Künste angesichts einer solchen auf Nachhaltigkeit setzenden Repräsentation? Nahe liegt natürlich zunächst der pragmatische Verweis auf die Möglichkeit, schnell und flexibel auf kurzfristig anberaumte Festtermine reagieren und einen prunkvollen Rahmen sowohl für höfische Lustbarkeiten wie für dynastische Anlässe bereiten zu können. Gleichzeitig konnte so die Verfügungsmacht des Königs auf logistische und technische Ressourcen dem Hof und ausländischen Beobachtern gleichermaßen eindrucksvoll demonstriert werden. Dementsprechend hob beispielsweise eine Notiz in der modischen Zeitschrift *Mercure Galant* vom Juli 1682 lobend hervor, wie es dem königlichen *Dessinateur* und neu bestellten Bühnenbildner der Pariser Opern Akademie, Jean Berain, gelungen sei, beflügelt vom Eifer, dem Monarchen zu gefallen, das eigentlich Unmögliche zu bewerkstelligen: Innerhalb weniger Stunden gestaltete er den Versailler Marstall in ein prächtig mit Orangenbäumchen und vergoldeten Skulpturen dekoriertes Theater um, in dem eine Aufführung von Lullys Oper *Persée* abgehalten wurde, die ursprünglich im Park hatte stattfinden sollen und wegen schlechter Witterung zunächst abgesagt werden musste.²

Eine solche Behinderung durch das Klima erwies sich als eins der generellen Probleme der festlichen Darstellung königlicher Herrschaft, die zwar behauptete, sich auf die Kontrolle der Natur auszudehnen, diesen Anspruch aber nur eingeschränkt einzulösen vermochte. In den Archiven häufen sich dagegen die Memoranden, die über den kurzfristigen Ersatz der stets anfälligen, von Wasser, Wind und wild schweifenden Raketen beschädigten Dekorationen aus Papier, Gips und Holz informieren.³ Aber nur deren Einsatz ermöglichte eine Inszenierung der magischen Geschwindigkeit, in der das Fest Gestalt anzunehmen schien, und die – in der begleitenden Literatur entsprechend hervorgehoben – im Betrachter ungläubiges Erstaunen auslösen sollte. Bereits der Produktionsprozess der Festkunst sollte als bewundernswertes Schauspiel gelten. Der überraschte Betrachter, so führte die Panegyrik aus, sehe

sich gezwungen, an der Zuverlässigkeit seiner Sinneseindrücke zu zweifeln.

So vermochte der galante Schriftsteller Paul Pellisson seine Rückschau auf ein Fest, das Ludwig XIV. während eines Aufenthalts in der Tourraine für Mitglieder des Hofes in dem kleinen Landschloss Herbault veranstaltete, wo die Gäste mit einer Erfrischung in einem künstlichen Orangenhain, einer Aufführung in einem ephemeren Theater, der Fahrt auf einer Prunkbarke und einem abschließenden Feuerwerk überrascht wurden, nur in der Form einer phantastischen Traumerzählung zu fassen.⁴ Allein die fiktive Figur eines höfischen Begleiters vermochte seinen Eindruck zu rationalisieren, indem dieser Pellisson bewies, dass der galante Traum niemals so wohlgeordnet verlaufen könne, wie die vom König organisierte Feier. Erst der Rekurs auf das singuläre Organisationstalent Ludwigs XIV. ermöglichte den Autoren eine rationale Erklärung der geschauten Wunder, wodurch das Fest spätestens im idealisierenden Rückblick zum sinnfälligen Ausdruck des wohl gelenkten Staates avancierte.

Praktisch durchführbar wurde eine Häufung solcher spektakulären Herrschaftsinszenierungen, die letztlich dem Prinzip der jeweiligen Überbietung verpflichtet sein mussten, durch eine Folge variierender Wiederholungen erprobter, vorbereiteter Bildideen, die man teilweise der älteren Festtradition entlehnte und den jeweiligen Anlässen aktualisierend anpasste. Diese Praxis führte zur Magazinierung und schrittweisen Erweiterung eines Fundus ephemerer Dekorationselemente, der – ähnlich wie die standardisierten Bühnenbilder des zeitgenössischen Theaterbetriebs – in unterschiedlicher Kombination eine Ausstattung der diversen königlichen Feiern auf einer angemessenen Stilhöhe ermöglichte. So konnten auch in eine tagespolitisch inspirierte Dekoration Bildideen eingebunden werden, die aus gänzlich unabhängigen Kontexten stammten. Die Motivik einer monumentalen skulpturalen Brunnenanlage auf einem Illuminationstransparent, das als Teil eines größeren Dekorationsensembles im Au-

Abb. 1. Jean Le Pautre, Illumination des Versailler Kanals am 31. August 1674 mit figürlichen Brunnenanlagen zu Seiten des zentralen Architekturspekts, Kupferstich und Radierung von 1676, 30,4 x 42 cm. Paris, Bibliothèque nationale. (Quelle: Alberto Ausoni(Hg.): André Félibien: *Le Feste di Versailles*. Rom 1997, S. 104, Abb. 11)

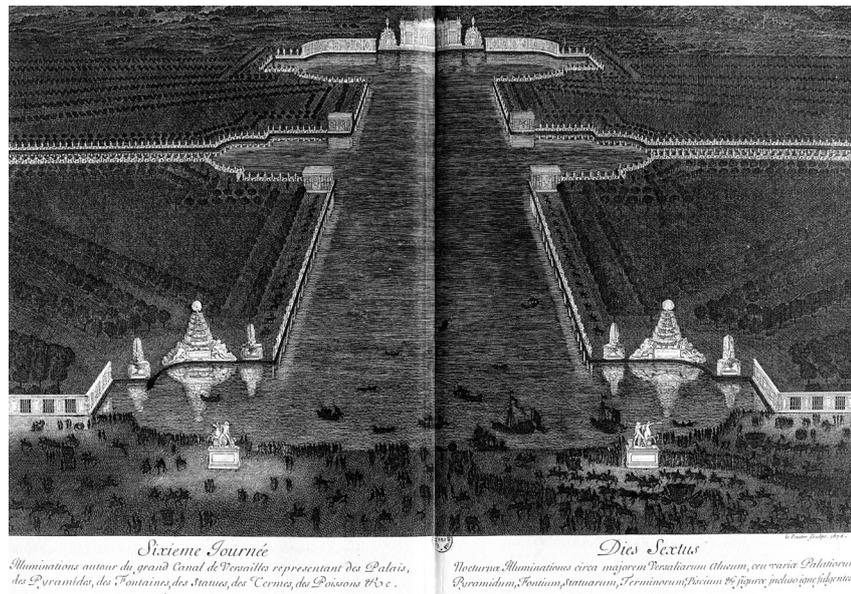


Abb. 2. Jean Le Pautre, Brunnenentwurf mit zentraler Raptusgruppe, um 1660, Kupferstich und Radierung, 22,5 x 15 cm, Paris, Bibliothèque nationale. (Quelle: Gerold Weber: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV.* Worms 1985, Tafel 39, Abb. 102.)



gust 1674 aus Anlass der militärischen Triumphe Ludwigs XIV. im Holländischen Krieg den Versailler Kanal zierte und vom königlichen Kunsthistoriographen André Félibien ausführlich beschrieben wurde, stammte etwa aus einer Sammlung gestochener Brunnenentwürfe von Jean Le Pautre, die dieser schon ein Jahrzehnt zuvor veröffentlicht hatte.

Basis solcher mehrfachen Nutzungen ephemerer Dekorationen bildete der ästhetische Grundsatz, *nouveauté* durch *variété* bekannter Bilder zu erzielen. Auf den ersten Blick mag daher die Strategie panegyrischer Festbeschreibungen erstaunen, stets die Originalität des Spektakels hervorzuheben, die die Teilnehmer zu entzücktem Erstaunen genötigt habe. Doch erweist der Vergleich mit den zeitgenössischen Kategorien literarischer Kri-

tik das Lob künstlerischer *nouveauté* als genussreiche Wertschätzung einer kontinuierlichen Neufassung älterer Vorbilder, die erst ermöglichte, die Raffinesse der aktuellsten Interpretation angemessen zu würdigen.⁵ Jenseits solcher gleichermaßen pragmatischen wie ästhetischen Vorgaben kam der regelmäßigen (Wieder-) Verwendung ephemerer Dekorationen zusätzlich die Funktion zu, einzelne Festanlässe miteinander in Beziehung zu setzen und das aktuelle Ereignis mit Hilfe einer bereits etablierten Ikonographie durch den bildlichen Verweis auf seine geschichtlichen Vorgänger zusätzlich zu überhöhen und zu legitimieren. Ähnliche Strategien lassen sich für die Pariser Theaterbühnen am Beispiel der festlichen Prologe aufzeigen, die den Herrscher mit allen Mitteln des barocken Bühnenzaubers verherrlichten: Der Auftakt des populären Stücks *Circé* von Thomas Corneille aus dem Jahre 1675 spielte vor der prachtvollen Fassade des Ruhmestempels, der mit den Porträts historischer Helden sowie Reliefs geschmückt war, die die Kriegstaten Ludwigs XIV. verherrlichten. Vor dieser Kulisse priesen Mars, Fortuna, die Ruhmesgöttin und Amor den Monarchen als Sieger im holländischen Feldzug.⁶ Dieser Prolog erfuhr zwanzig Jahre später vor dem finsternen Hintergrund des verlustreichen Spanischen Erbfolgekriegs eine Neuinszenierung, in der nun ruhigere und defensive Töne angeschlagen wurden. Statt als Triumphator wurde Ludwig als Exempel maßvoller Tugend und Weisheit gefeiert.⁷ Doch spielte sich

diese aktualisierte Szene vor derselben, über Jahrzehnte hinweg magazinierten Dekoration des Ruhmestempels ab. Dadurch wurde der Anschluss an eine inzwischen historische Repräsentation des Königs möglich, die gleichsam in die Neuinszenierung integriert wurde und das Bild des um Ausgleich bemühten Monarchen mit dem des ungebrochenen Eroberers ergänzte.

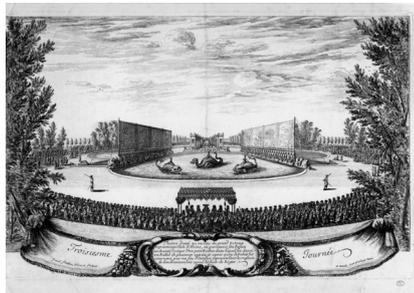
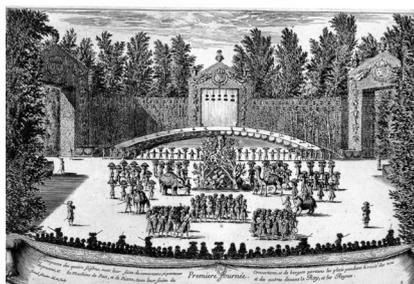
Die hier beispielhaft angeführten Fest- und Bühnendekorationen bezogen sich in der Evokation repräsentativer Palastarchitektur und einem didaktisch auftretenden Bildprogramm mytho-allegorischer Figuren auf zeitgleiche Projekte der *Surintendance des bâtiments*, beispielsweise den Ausbau des Louvre, die dem Ruhm der Krone zeitübergreifenden Ausdruck verleihen und dadurch nicht nur die Lebenden, sondern fast mehr noch zukünftige Betrachter beeindrucken sollten. Innovativer und in der Wirkung einmaliger scheint jedoch der Einsatz ephemerer Gestaltungsmittel dort, wo im Gegenteil gerade die Vergänglichkeit und Unbeständigkeit des Festschmucks ins Zentrum des kreativen Interesses rückte. Mit das wichtigste gestalterische Moment war dabei die ständige Transformation der Dekoration vor den Augen der Betrachter. Dies wird besonders gut greifbar in dem so unlösbar mit dem Fest verstrickten höfischen Theaterbetrieb. Gerade das junge französische Musiktheater, das in den 1670er Jahren bei Hofe einen Aufschwung erlebte, und nicht den rigiden szenischen Beschränkungen der Dramentheorie unterlag, bot den Zuschauern regelmäßig zahlreiche Bühnenverwandlungen, wobei bereits der maschinell bewerkstelligte Austausch der Kulissenflügel stets bei geöffnetem Vorhang bewusst zelebriert wurde. In solch demonstrativen Verweisen auf die transitorische Natur der Dekoration wurde das Moment der Zeitlichkeit offensiv als Wirkungsmittel in die Konzeption des Festschmucks eingebracht. Gleichsam exemplarisch zeigte etwa Berain auf der Pariser Opernbühne im *Palais-Royal* im Jahr 1687 eine antike Prunkarchitektur innerhalb eines Augenblicks intakt und durch jahrhundertelangen Verfall ruiniert – bewerkstelligt durch mechanisch

umklappende Dekorationsteile.⁸ Der handgreiflichste Nachweis für die Vergänglichkeit der Ausstattung – ihre Zerstörung – bildete, oft moralisch konnotiert, häufig einen Bestandteil des Festablaufs, indem man den essbaren Tafelschmuck durch die Gäste plündern oder die Flammen explodierender Raketen auf die papierernen Feuerwerkstempel übergreifen ließ.

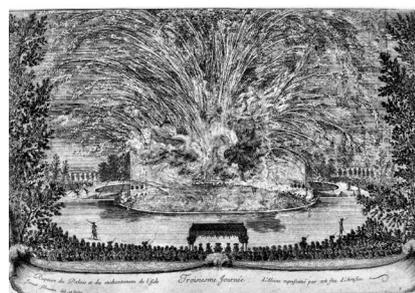
Solche destruktiven Spektakel knüpften an die gleichfalls etablierte Dimension festlicher Zerstreung als Sinnbild irdischer Vanitas an, die die ambivalente Wahrnehmung des Herrscherfestes nicht nur als Vergegenwärtigung einer gesellschaftlichen Utopie, sondern auch als Ausdruck einer letztlich sündigen Weltzugewandtheit spiegelte. Eine herausragende Rolle spielte dieser Aspekt traditionell im Rahmen von Trauerfeierlichkeiten: Rhetorisches Potential bezog die Festkunst dabei besonders aus der Spannung zwischen Material- und Formsymbolik – Obelisk, Trophäen und sonstiger Bildschmuck evozierten den irdischen Ruhm des Verstorbenen und versprachen seinem Gedächtnis Dauer; die kurzlebigen Werkstoffe verwiesen dagegen auf die Fragwürdigkeit solcher Glorie.

Doch lässt sich auch jenseits einer solchen plakativen Ausdeutung ein Interesse der in die Ausgestaltung der Feiern involvierten Künstler an der zeitlichen Dimension der Festkunst, ihrer Prozesshaftigkeit feststellen – und das bis in die nachträgliche Bilddokumentation hinein. In den Graphiken, mit denen der Kupferstecher Israël Sylvestre die fünf Mannschaften festhielt, die im Jahr 1662 zum berühmten *Carrousel* Ludwigs XIV. vor den Tuileries aufgezogen waren, gestaltete er nicht nur eine zusammenfassende Gesamtansicht der erschienenen Quadrillen, sondern schuf in einer Serie zusammenhängender Blätter den zeitlichen Ablauf der Veranstaltung gleichsam nach: In der Erzählzeit rückwärts schreitend, stellt das erste Blatt das Ziel des Zuges vor, den Festplatz vor dem Pariser Stadtschloss, der gerade von der Truppe Ludwigs XIV. erreicht wird. Die nächsten Blätter verfolgen den Rest des Zuges durch die Pariser Straßen zurück zu seinem Ausgangspunkt, dem *Hôtel de Vendôme*, das ge-

Abb. 3-5. Israël Sylvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Kupferstich und Radierung, 1673, alle 34,7 x 49,2 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. Abb. 3 (oben): Aufzug der vier Jahreszeiten, Abb. 4 (unten links): Ballett auf der Teichbühne, Abb. 5 (unten rechts): Feuerwerk. (Quelle: Philippe Beaussant: *Lully ou le musicien du soleil*. Paris 1992, S.313, Abb. 46, 49 und 50)



dem nun geöffneten Vorhang zeigte. In der Darstellung des ephemeren Heckentheaters, auf dem am zweiten Festtag Molières Komödie *La Princesse d'Elide* aufgeführt wurde, zeigte Sylvestre durch das rahmende Proszenium hindurch den Blick auf die zentrale Parkallee und das abschließende Bassin, in dem bereits die Bühne für



rade von den letzten Reitern verlassen wird.

Ähnlich verfuhr Sylvestre in seiner bildlichen Nacherzählung der *Plaisirs de l'île enchantée*, einem dreitägigen Themenfest, das der junge Ludwig XIV. im Mai 1664 in den Gärten von Versailles abhielt. Sylvestre dokumentierte allein den ersten Festtag mit seinem verschiedenen Spektakeln – kostümiertem Aufzug, Ringstechen und nächtlichem Festmahl mit theatralischen Einlagen – auf insgesamt fünf, kompositorisch eine Einheit bildenden Blättern. Innerhalb des für alle Graphiken in ähnlichen Bildausschnitten dargestellten Rahmens von Heckenportalen, die der italienische Theaterarchitekt Carlo Vigarani für die Feier entworfen hatte, visualisierte der Stecher den zeitlichen Ablauf der Feier primär durch die unterschiedliche Anordnung der Bildfigürchen und die Aufteilung in Tages- und Nachtszenen. Diese partielle Veränderung von Bilddetails verdeutlichte die zeitliche Abfolge der Festakte, während die durchgehende Darstellung der Festarchitektur auf den einzelnen Blättern visuell den inhaltlichen Zusammenhang der heterogenen Spektakel sicherstellte. Zudem leiteten Bildhinweise innerhalb eines Blattes zur chronologisch folgenden Darstellung über: Die leere Festtafel und ein verhülltes Proszenium auf dem fünften Stich verlangten gebieterisch nach einer Auflösung auf dem Folgeblatt, das das königliche Souper und ein musizierendes Orchester vor

das Ballett des Folgetages zu erkennen war. Durch diesen, in den schriftlichen Quellen unbestätigten Einbezug der Theaterarchitektur des letzten Festtages in die Bühnendekoration der *Princesse d'Elide* klang innerhalb der Stichfolge somit bereits der krönende Abschluss der Feier in dem vorangehenden Spektakel an. Ein ähnlich transitorisches Element zeichnete schließlich auch die letzten beiden Blätter der Serie aus. Auf einem zeigte Sylvestre die Teichbühne bei Tage in ihrer Perfektion. Der letzte Stich bot aus demselben Blickwinkel den Anblick des Feuerwerks, das die kostbare kleine Theaterarchitektur abschließend verschlang.

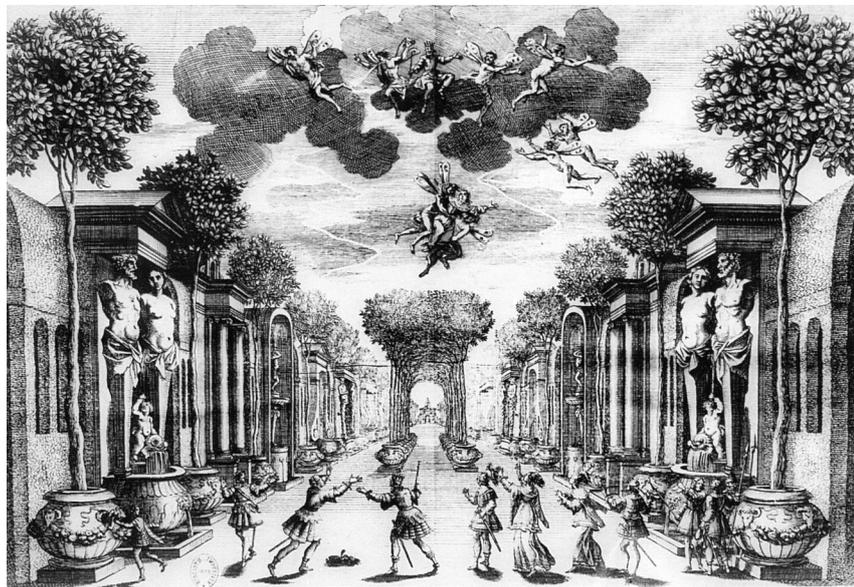
Die angeführten Beispiele deuten darauf hin, dass Prozesshaftigkeit auf der einen und Vergänglichkeit auf der anderen Seite sich innerhalb der Festkunst als eng verbundene Begriffe erwiesen. Diese Beziehung lässt sich für Fest und Theater gleichermaßen gut am Beispiel der diversen *machines* und ihrer spektakulären Effekte veranschaulichen, deren Einsatz die Grundlage der charakteristischen Ausgestaltung des barocken Festes mit seinen starken performativen Anteilen bildete. In der französischen Festliteratur des 17. Jahrhunderts fungierte die *machine* als Sammelbegriff für die Gesamtheit ephemerer Dekoration und zwar unter dem Gesichtspunkt ihrer Beweglichkeit und damit Wandelbarkeit im Gegensatz zur immobilen, dauerhaften Ausstattung. Entsprechend führte der

Jesuit Claude-François Menestrier, der sich einer Reihe von Traktaten intensiv und systematisch mit den unterschiedlichen Festgattungen befasste, in einer aufzählenden Begriffsbestimmung aus, alle Darstellungsformen, "[...] à qui l'on donne mouvement en quelque forme que ce soit, les Scenes mouvantes, les Chars roulans, les Cieux tournans, & suspendus, les Nües artificielles, les Vaisseaux, les Forests mobiles, les Fontaines portatives, les Monstres, geans, & Statues, qui sont des ouvrages de l'Art, accompagnez de mouvemens sont toutes les especes de Machines [...]"⁹ Als Funktion der *machines* definierte Menestrier vorrangig, die unterschiedlichen Formen allegorischer Darstellungen wirkungsvoll zu unterstützen und präziserte: "[...] la maniere de les introduire est ce qui fait la Machine [...]"¹⁰ Mit dieser Anbindung an die Gattung der Allegorie setzte er den kinetischen Festschmuck in unmittelbare Beziehung zu derjenigen Bildkategorie, die nach den Maßstäben der *Académie royale de peinture et de sculpture* als Gipfel künstlerischer Darstellung zu werten sei.

Dass die bewegliche, gleichsam selbst-

Ausstattung setzten, die sogenannten *Pièces de machines*. Diese Texte boten anhand einer summarischen Inhaltsangabe ausführliche Beschreibungen der vorbereiteten Maschineneffekte, die etwa die Vielfalt und ausgeklügelte Choreographie der geplanten Flüge von Göttern und Dämonen über die Bühne ankündigten. Die einzelnen Phasen diese mechanisch erzeugten Bewegungsabläufe gestalteten die Autoren dabei genussvoll nach Art einer Bildbeschreibung. Pierre Corneille schilderte etwa in der Begleitschrift zu seinem Stück *Andromède* von 1650 die Entführung der Titelheldin durch Windgötter als symmetrisch angeordnetes tableau: "*Eole descend dans un nuage avec huit vents qui l'accompagnent. Quatre de ces Vents sont à ses deux côtés en sorte toutefois que les deux plus proches sont portés sur le même nuage que lui et les deux plus éloignés sont comme volant en l'air. Les quatre autres paraissent deux à deux au milieu de l'air sur les ailes du Théâtre [...] Eole demeure à la même hauteur sans descendre plus bas [...]*"¹¹ Der Zugriff der Winde auf *Andromède* wurde im weiteren Textverlauf in extremer zeitlicher Dehnung

Abb. 6. François Chauveau, *Andromède*, zweiter Akt, Kupferstich und Radierung von 1651, 21,5 x 31,5 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Sylvie Chevalley: *Molière en son temps 1622-1673*. Paris, Genf 1973, S. 50, Abb. 120)



tätig agierende Ausstattung aber auch unabhängig von akademischen Diskursen große Faszination auf die Besucher festlicher Spektakel ausübte, belegen auf eindruckliche Weise Werbetexte und Programme, die verfasst wurden, um ein zahlendes Publikum zum Besuch effektvoller Theaterstücke zu verlocken, die gezielt auf die Attraktion ihrer opulenten szenischen

beschrieben als "[...] un Spectacle étrange et Merveilleux tout ensemble. Les deux vents qui étaient à ses côtés suspendus en l'air, s'envolent, l'un à gauche, et l'autre à droite: deux autres remontent avec lui vers le Ciel sur le même nuage qui les vient d'apporter; deux autres, qui étaient à sa main gauche sur les ailes du Théâtre s'avancent au milieu de l'air, où ayant fait un

*tour ainsi que deux tourbillons, ils passent au côté droit du Théâtre, d'où les deux derniers fondent sur Andromède.*¹¹²

Eine solche bildhafte Auffassung lässt auf eine primär ästhetische, erst in zweiter Linie inhaltliche Rezeption der aufwendigen Bühneneffekte schließen. Es ist daher auch bezeichnend, dass die beschriebene Szene in einem detaillierten Kupferstich von François Chauveau festgehalten wurde.

Tatsächlich äußert sich die Bedeutung der beweglichen, transitorischen Dekoration in den Bemühungen, diesem Aspekt sowohl innerhalb der bildlichen Bewahrung als auch in der Vorbereitung festlicher Spektakel Rechnung zu tragen. In einem Entwurf für das Bühnenbild des fünften Aktes von Lullys Oper *Thésée* von 1675 versuchte etwa Berains Vorgänger Carlo Vigarani, das geplante szenische *changement* in seine Skizze einzubeziehen: Während er die zentralperspektivisch in die Bühnentiefe fluchtenden Bauglieder der Residenz des Königs Egée detailliert ausführte, deutete er den Wolkenpalast der Minerva, der sich im Finale aus der Höhe herabsenkte, nur in zarter Zeichnung unvollständig an. So etablierte er zwei Ebenen

Aber auch in den Formenapparat der Bühnenbilder wurden Instabilität und Beweglichkeit bewusst als Gestaltungselemente integriert: Eine Skizze Vigaranis, die der Inszenierung von Lullys dritter Oper *Alceste* zugeordnet wird, zeigt einen prächtigen Saal, in dessen seitlichen Nischen zahlreiche Reiterstandbilder aufgestellt sind. Hierbei variierte Vigarani vor dem Hintergrund der regelmäßigen Wandgliederung das wiederkehrende Motiv von Ross und Reiter sequenzartig als schreitendes, galoppierendes, steigendes oder im Schritt verharrendes Pferd in einer Weise, die im Medium realer Skulptur schwer realisierbar erscheinen musste und verlieh dem tektonischen Bühnenbild dadurch Leben und Dynamik.

Sein Entwurf für die Gärten der Göttin Cybèle, in denen das tragische Finale der Oper *Atys* von 1676 ablief, griff diesen Gedanken auf: Die auf den seitlichen Kulissenflügeln dargestellten Skulpturen agierten auf ihren Sockeln mit weit ausgreifenden Posen, die die Bewegungen aufgriffen, die die vor ihnen auftretenden Tänzer des finalen Balletts ausführten.

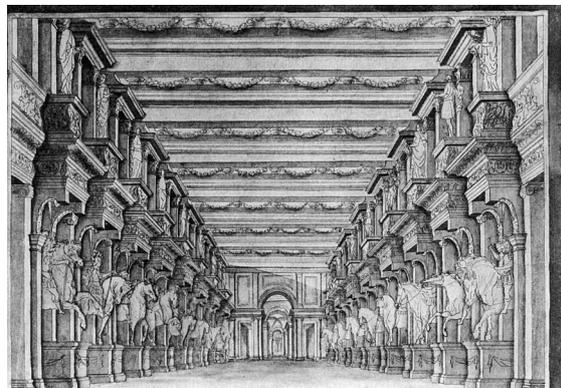
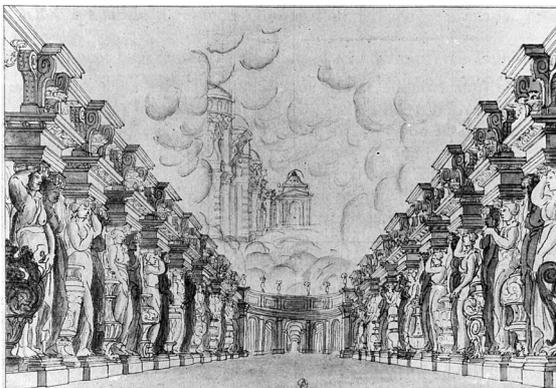


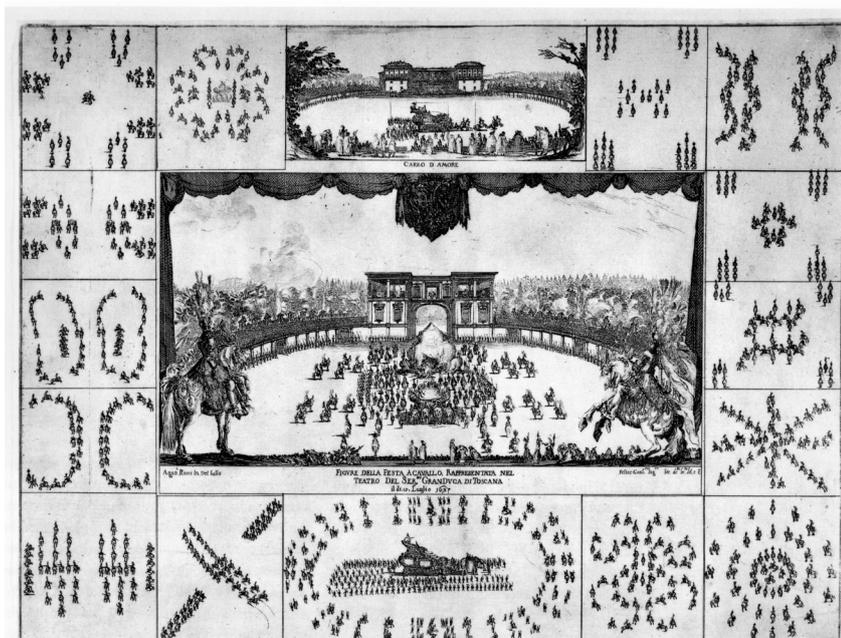
Abb. 7, 8. Carlo Vigarani, Entwürfe für den fünften Akt der Oper *Thésée*, um 1675, lavierte Federzeichnung und Graphit, 17,7 x 27,3 cm, und für den dritten Akt der Oper *Alceste*, lavierte Federzeichnung, um 1674 oder 1676 (?), 18,0 x 27,1 cm, Stockholm, Nationalmuseum, THC 682 und 607. (Quelle: Jérôme de La Gorce: *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*. Paris 2005, Abb. 14 und 6)

der Darstellung, auf denen er die einander folgenden Dekorationen simultan, aber dennoch voneinander abgetrennt festhielt

Ähnlich funktionierten Skizzen für Feuerwerksdekorationen, bei denen man dem Beispiel von Architekturplänen folgte und mit reversiblen Überklebungen arbeitete, deren Zeichnung darunter liegende Partien des Entwurfs überdeckten. Indem die Anstückungen zurückgeklappt wurden, ließen sich verschiedene Zustände der Festarchitektur im Ablauf des Feuerwerks vergegenwärtigen.

Zeigt sich so in der Gestaltung der ephemeren Dekorationen ein Bewusstsein für die ästhetische Dimension der instabilen und wandelbaren Natur des Festschmucks, ergab sich diesbezüglich ein immanentes Problem, wenn die Feier mittels Bilder für die Nachwelt bewahrt werden sollte. Das spezifische Wirkpotential des Spektakels, das sich aus seiner Endlichkeit und der festlichen Interaktion innerhalb eines zeitlichen Ablaufs ergab, musste paradoxerweise durch die nachträgliche Fixierung zerstört werden, um das vergängliche Ereignis zum nachhaltigen Repräsentati-

Abb. 9. Stefano della Bella, Rossballett im Boboligarten anlässlich der Vermählung Ferdinandos II. de' Medici mit der Prinzessin von Urbino, Florenz 1637, Radierung, 32,3 x 43,5 cm. (Quelle: Stefano della Bella. *Ein Meister der Barockradierung*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2005, hg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 60)



onsmittel umzuformen. Obwohl es daher praktisch unmöglich erscheinen musste, das zeitliche Moment in die Darstellung zu übertragen, vermittelt ein Blick auf die Festgraphik des 17. Jahrhunderts das Bestreben der ausführenden Künstler, die Prozesshaftigkeit des Festverlaufs in ihre Stiche zu übertragen. So finden sich neben der klassischen zweiteiligen Bildform, die – etwa für ein mehrphasiges Feuerwerk – Anfangs- und Endzustand der bespielten Festarchitektur zeigt, Darstellungsmodi, die den konkreten Übergangsmoment szenischer Verwandlung in den Vordergrund stellen. In seiner Radierung eines Florentiner Rossballetts, das 1637 aus Anlass einer Fürstenhochzeit im Hause Medici im Boboligarten veranstaltet wurde, umgab etwa Stefano della Bella die zentrale Ansicht mit einem Rahmen kleinerer Bildfelder, auf denen die einzelnen Figuren des Balletts in schematisierter Form als Abfolge choreographischer Ornamente versammelt waren. Zusätzlich deutete er die Bewegung der einzelnen Reiter durch gepunktete Linien an.

Auf ähnliche Weise wurden auf anderen Blättern die verschiedenen Stadien der Verwandlung, die einzelne *machines* durchliefen, durch zarte Umrisslinien angedeutet, die die Konturen der veränderten Dekoration sichtbar machten.

Ebenfalls 1637 radierte Claude Lorrain eine Folge von Blättern, die das

Feuerwerk des spanischen Botschafters in Rom anlässlich der Kaiserkrönung Ferdinands III. abbildeten. Auf einem zeigte er die ephemere Architektur – einen runden Turm – umstost von den zuckenden Linien der aufsteigenden Schwärmer, genau in dem Moment, in dem dieser, in zwei Teile gesprengt, auseinander fällt und das in seinem Inneren verborgene Reiterstandbild des Kaisers enthüllt.

Ähnlich fasziniert von der Dynamik des pyrotechnischen Spektakels erwies sich auch Jean Le Pautre, als er das Feuerwerk, das im August 1674 im Mündungsbecken des Versailler Kanals abgehalten worden war, im Stich verewigte: In wild zuckenden Strahlenbündeln versuchte er, die Gleichzeitigkeit der vielfäl-

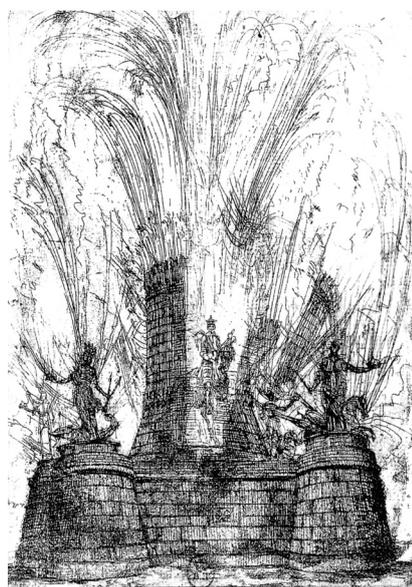
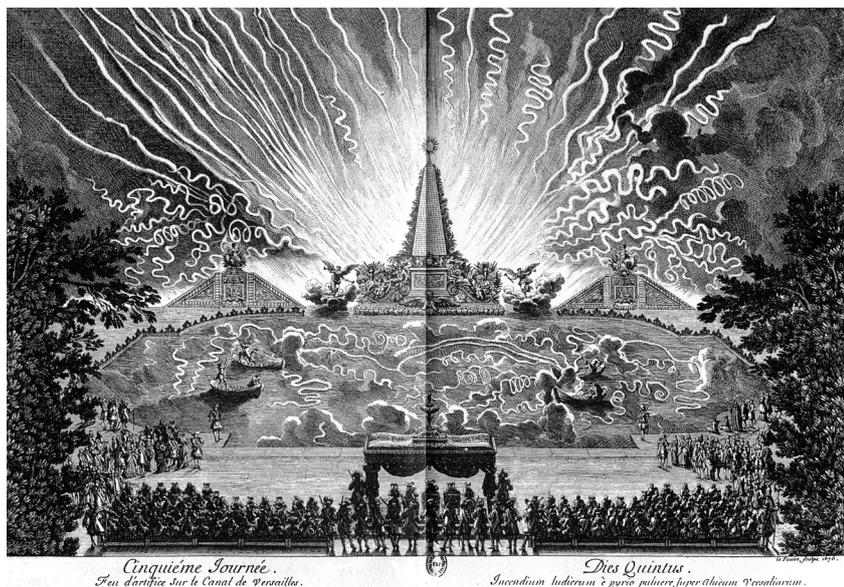


Abb. 10. Claude Lorrain, Feuerwerk auf der Piazza di Spagna anlässlich der Kaiserwahl Ferdinands III., Radierung von 1637. 19,0 x 13,5 cm. (Quelle: Maurizio Fagiolo Dell'Arco: *La festa barocca*. Rom 1997, S. 293)

Abb. 11. Jean Le Pautre,
 Feuerwerk am 18. August
 1674 am Versailler Kanal,
 Kupferstich und Radierung
 von 1676, 29,5 x 41,9 cm,
 Paris, Bibliothèque Nationale.
 (Quelle: Ausoni 1997, wie Abb.
 1, S. 96, Abb. 10)



tigen optischen Eindrücke zu fassen und in der Wiedergabe der Raketenschweife als dreidimensionale, spiralförmig gewundene Schlangen das *mouvement* der fliegenden Feuerwerkskörper im Raum zu verdeutlichen.

Angesichts der ästhetischen Faszination, die Mobilität und Wandlungsfähigkeit ephemerer Dekorationen auf den Betrachter ausübten, erstaunt es kaum, dass Versuche unternommen wurden, diese mit inhaltlicher Bedeutung zu versehen und für die Repräsentation des Herrschers nutzbar zu machen. In seinem Traktat über die Kunst des Balletts von 1682, in dem er sich vor allem dem als Allegorie zu deutenden Tanztheater widmete, übertrug etwa Menestrier die Kategorien des darstellenden Tanzes auf die szenische Ausstattung. Er fasste diese im Begriffspaar der auszuführenden *mouvements* und der durch diese charakterisierten *figures*:¹³ Die *figure* bezeichnete einen darzustellenden allegorischen Inhalt, der sich in der ausgeführten Bewegung konkretisierte und sichtbar wurde.¹⁴ Tänzerische Bewegung ersetzte so die sprachlichen Figuren der Rhetorik und erwies sich der gemalten Allegorie überlegen, da diese, wie er an anderer Stelle ausführte, unbeweglich und aus diesem Grund stets rätselhaft bleiben müsse.¹⁵ Primär aufgrund ihrer Mobilität war daher auch die Bühnenausstattung geeignet, einen solchen sinnbildlichen Bühnenauftritt wirksam zu unterstützen. Daher erachtete Menestrier die mobile, ephemere *machine* wertvoller als eine fixe Prunkdekoration und

folgte in seinem *Traité de Tournois* von 1669: "Il y a donc cette difference entre la Decoration, & la Machine, que la Decoration est toujours fixe comme les Scenes immobiles, les Arcs triomphaux, Pyramides, Statues, Temples, Obelisques, Peintures, Fontaines, Jardins, Forests, paysages, Perspectives, & autres choses arrestées. La Machine au contraire est pour agir, ce qui luy donne avantage sur la Decoration, qui paroît une chose morte, parce qu'elle est sans mouvement."¹⁶

Das *mouvement* ephemerer Festaussstattungen erwies sich für Menestrier daher im vollgültigen Sinne als performativer, das heißt bedeutungstiftender Akt, der das allegorische Bild der Feier mit Überzeugungskraft und Sinn erfüllte.

Eine solche Auffassung konnte sich auf ältere Festspektakel berufen, in denen die selbstständige Bewegung ephemerer Dekorationsteile bereits regelmäßig sinnbildlich im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung eingesetzt worden war. Schon innerhalb des ersten großen höfischen Balletts in Frankreich, dem 1581 abgehaltenen *Ballet Comique de la Royne*, baten Minerva und Jupiter am Thron Heinrichs III. um Erlaubnis, die Tänzer, die die Zauberin Circé versteinert hatte, zu erlösen und wieder in Bewegung zu versetzen. In ähnlicher Weise riefen in den Aufführungen der 1660er und 1670er Jahren die Darsteller von der Bühne aus den König im Auditorium auf, das kinetische Spektakel in Gang zu bringen. Im Prolog von Molières

Facheux, die 1661 von Nicolas Fouquet zu Ehren Ludwigs XIV. in Schloss Vaux-le-Vicomte aufgeführt wurde, bat etwa eine Nymphe den Monarchen, durch eine Geste das Bühnenbild mit Leben zu erfüllen, worauf aus den künstlichen Bäumen der Dekoration Faune und Nymphen stiegen, die ein Ballett aufführten.¹⁷ Das Echo solcher Inszenierungen klingt in den Festbeschreibungen nach, in denen der geäußerte Befehl des Königs in unglaublicher Schnelligkeit Festarchitekturen und spektakuläre Attraktionen entstehen ließ.

Eine solche Verherrlichung von Herrschaft durch mechanische Kunstwerke besaß vor allem im Bereich der Schatz- und der Gartenkunst im Einsatz komplexer Automaten einen Vorläufer, durch deren Kontrolle sich der Fürst spielerisch als Herr über Naturgesetze und Wissenschaften zu profilieren vermochte. Der nächste Schritt, eine emblematische Verbindung zwischen König und *machine* herzustellen, war nahe liegend und wurde für die Person Ludwigs XIV. 1667 von André Félibien, der auch die einflussreichen Beschreibungen der Versailler Feste von 1668 und 1674 verfasste, vollzogen. Dies geschah in den Erläuterungen eines allegorischen Teppichzyklus mit den Darstellungen der Jahreszeiten, die nach Entwürfen des *premier peintre* Charles Le Brun entstanden. Als Sinnbild des Winters fungierte unter Verweis auf die festlichen Karnevalsvergügen die Darstellung eines höfischen Balletts. Den umlaufenden Schmuckrahmen hatte Le Brun mit emblematischen Medaillons besetzt, von denen eines eine stilisierte Theatermaschinerie mit zentralem Wellenbaum zeigte. Hierzu lieferte Féli-

bien die folgende Interpretation: "*Une Machine par ses mouvemens surprend & charme les Spectateurs, & surpasse les effets ordinaires de la nature. Ainsi S. M. par ses vertus & ses actions héroïques étonne & ravit tous ceux qui en sont les témoins, & surpasse les forces naturelles, & la portée ordinaire des hommes.*"¹⁸

Sein Text erklärte so den König selbst zur *machine*, die damit als eine Form königlicher Repräsentation greifbar wurde.

Nachdem er solcherart schon früh das ephemere Bühnenspektakel in die sinnbildliche Repräsentation des Herrschers eingebunden hatte, erschien es nur folgerichtig, dass Félibien in seinen späteren Festbeschreibungen bemüht war, die vergängliche Schönheit der Ausstattungen adäquat in Worte zu fassen und ihr dadurch gleichzeitig Dauer zu verleihen, indem er innerhalb der sprachlichen Darstellung den flüchtigen Effekt einerseits zu verfestigen, andererseits die Festarchitekturen zu entmaterialisieren suchte: So schienen ihm die ungreifbaren Gestaltungselemente des Feuerwerks in Form von Flammenbögen und Lichtkuppeln die steinernen Ruhmesmonumente Ludwigs XIV. nachzubilden.¹⁹ Eine der effektvollsten Dekorationen der Versailler Feste des Jahres 1674, eine Säule aus übereinander angebrachten Kerzen, die im Marmorhof des Schlosses die Trajanssäule als eines der bedeutendsten überlieferten Monumente der römischen Kaiserzeit zitierte, beschrieb er hingegen als körperlose, diaphane und gänzlich aus Licht bestehende Erscheinung, die in der Stille der Nacht über den erstaunten Zuschauern zu

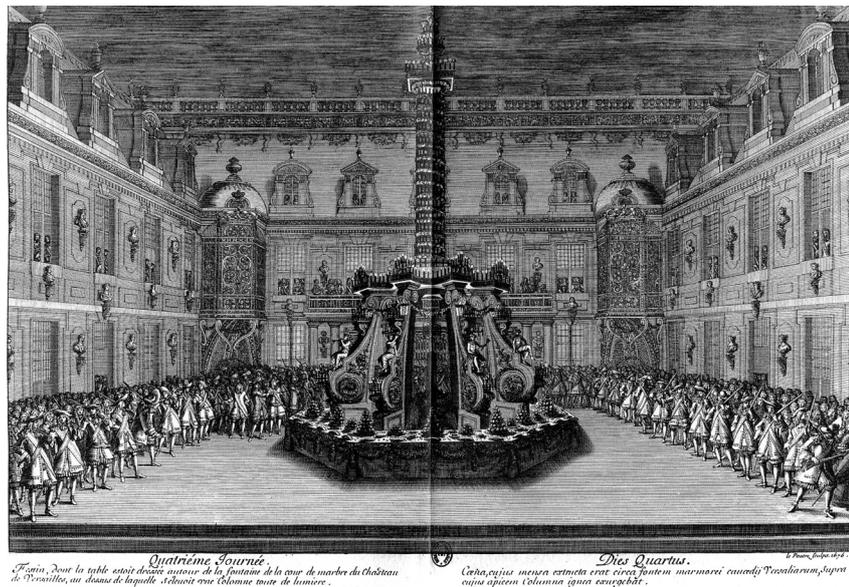
schweben schien: "*De sorte que cette Colonne toute percée à jour depuis le bas jusqu'en haut paroïsoit une Colonne de lumière, se soutenant d'elle-même en l'air audessus de la fontaine [...]*"²⁰

Schließlich konnte eine solchermaßen sowohl in der Wahrnehmung als auch der textuellen Deutung festlicher Repräsentation berücksichti-

Abb. 12. Sébastien Le Clerc nach Charles Le Brun, Tapiserie des Winters, Kupferstich und Radierung, 37,8 x 46,8 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Maxime Préaud: *Sébastien Leclerc (= Inventaire du fonds français; graveurs du XVIIe siècle, Bde. 8, 9), 2 Bde., Paris 1980, Bd. 2, S. 75)*



Abb. 13. Jean Le Pautre, Tafeldekoration im Marmorhof des Versailler Schlosses am 28. Juli 1674, Kupferstich und Radierung von 1676. 29,4 x 41,9 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Ausoni 1997, wie Abb. 1, S. 88, Abb. 9)



gte Ästhetik des Ephemeren an den Sektor dauerhafter Architektur angebunden werden. In einer um 1688 geschaffenen Gemäldeserie für das Trianon de marbre, in der Jean Cotelle die Versailler Parktopographie festhielt, bereicherte der Maler die Darstellung der einzelnen Bosketts mit den fiktiven Personen aus Fest und Oper, deren Mythen als Vorlagen für den figürlichen Schmuck der Brunnen und Gartenarchitekturen dienten und die nun als belebte Skulptur den Bildraum eroberten. Cotelles Serie interpretierte die Gartenausstattung so als dauerhaftes Denkmal einer festlich-allegorischen Performance.²¹

Hintergrundsperspektive dargestellt und somit in den Bereich des Ephemeren überführt.²³

Die Mehrzahl dieser Dekors entstanden in zeitlicher Nähe zur Fertigstellung des dargestellten Bauwerks. Im Prolog, der die Oper eröffnete, besaß die Vorstellung der vollendeten Gebäude so im doppelten Sinne eine initiatische Funktion. Dabei verlieh der gesungene Text der Architektur für die Dauer der Aufführung eine bestimmte Bedeutung, die im optischen Spektakel der Illusionsmalerei und der agierenden Maschinen sinnlich erlebt werden konnte.

Im Rahmen größerer Bauprojekte wurde ephemere Architektur vor allem alludiert, wenn Gebäude oder Räume als Bereiche einer zeichenhaften herrscherlichen Muße ausgewiesen werden sollten: So wurde bereits mehrfach erkannt, dass die Gesamtanlage von Ludwigs favorisiertem Lustschloss Marly eine prominente Folge von Illuminationstransparenten für den Versailler Kanal aus dem Jahre 1674 zitierte.²² Zusätzlich waren die Fassaden der einzelnen Pavillons mit Architektur-trompe-l'œil bemalt, die die Illusionskunst des barocken Bühnenbildes evozierten. Eine eindrückliche Verschränkung dauerhafter Repräsentationsarchitektur mit der Sphäre des Theaters fand schließlich auf der Opernbühne statt: In einer Reihe von Prologbühnenbildern der 1670er und 1680er Jahre wurden neben Pariser Stadtansichten eine Reihe königlicher Residenzen auf dem

Angesichts der Tendenzen, die am Beispiel der französischen Fest- und Theaterkultur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgezeigt wurden, ist daher abschließend festzuhalten, dass sich die repräsentativen Funk-

Abb. 14. François Chauveau nach Carlo Vigarani, Frontispiz des Textbuches der Oper Alceste mit Darstellung des Prologs im Garten der Tuileries, Kupferstich und Radierung von 1674, 25 x 18 cm, Paris, Bibliothèque Nationale. (Quelle: Jean-Baptiste Lully, Oeuvres complètes. Hg. von Henry Prunières, 2 Bde. Alceste, New York 1966)



tionen ephemerer Festausstattungen offensichtlich nicht auf die panegyrischen Inhalte ihrer Ikonographie beschränkten. Vielmehr gibt die künstlerische Gestaltung der Festdokumentation in unterschiedlichen Medien Hinweise darauf, dass die instabile, transitorische Natur vergänglicher Dekorationen nicht nur als Zugeständnis der Festkünstler an pragmatische Anforderungen der Festorganisation zu werten ist, sondern als immanentes ästhetisches Moment in die Gestaltung herrschaftlicher Repräsentation im Medium des Festes einbezogen wurde.

Anmerkungen:

1 Diese Idee einer gezielten Konstruktion eines öffentlichen Bildes des Sonnenkönigs wurde ausgeführt in Peter Burke: *The fabrication of Louis XIV.* New Haven, London 1992.

2 *Mercur Galant*, Juli 1682, S. 335-336.

3 Siehe etwa Charles Perraults Nachbereitung einer Reihe von Illuminationen des Versailler Kanals zwischen 1674 und 1676, die in den Archives nationales, 01-3263 abgelegt sind, vgl. Claudia Hartmann: *Das Schloß Marly. Eine mythologische Kartause. Form und Funktion der Retraite Ludwigs XIV.* Worms 1995 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft; 47), zugl. Diss. Universität Freiburg i. Br. 1993, S. 204-212. Die Dokumente sind teilweise abgedruckt in Marie-Christine Moine: *Les fêtes à la cour du Roi Soleil 1653-1715.* Paris 1984, S. 232-240.

4 Vgl. Paul Pellisson: *La Feste d'Erbaud du 8. Octobre 1668* [o.J., o.O.]. In: Philipp Andreas Oldenburger: *Constantini Germanici ad Justum Sincerum Epistola Politica De Peregrinationibus Germanorum recte et rite juxta interiorem Civilem prudentiam instituendis.* Genf 1669, S. 643-672.

5 Zur Variation des Bekannten als einem ästhetischen Leitprinzip innerhalb der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts vgl. Wilfried Floeck: *Die Literarästhetik des französischen Barock: Entstehung, Entwicklung, Auflösung.* Berlin 1979 (Studienreihe Romania; 4), S. 17-36.

6 Thomas Corneille: *Circé, Tragédie ornée de Machines de Changemens de Théâtre & de Musique. Représentée par la Troupe du Roy, établie au Fauxbourg S. Germain* [Paris 1675]. Hg. von Janet L. Clarke, Exeter 1989, S. 6-16.

7 Corneille 1675 (vgl. Anm. 6), S. 145-152.

8 Über diese "[...] Scene ganz brisiret gemacht, wie von eitel tafeln auf bejden seiten gemahlet, die einen stellen die ruine der Architecture vor, undt die andern dheren vollenkommenheit" für den Prolog von Lullys letzter Oper *Achille et Polyxène* berichtet der Architekt Nicodemus Tessin d. J., siehe Nicodemus Tessin: *Studiere-sor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italian.* Hg. von Osvald Sirén, Stockholm 1914, S. 100-101.

9 Claude-François Menestrier: *Traité des Tournois.* Lyon 1669, S. 142-143.

10 Menestrier 1669 (wie Anm. 9), S. 144.

11 Pierre Corneille: *Dessein de la Tragédie d'Andromède, Représentée sur le théâtre royal de Bourbon, contenant l'ordre des scènes, la description des théâtres et des machines, et les paroles qui se chantent en musique* [Rouen 1651]. In: Ders.: *Œuvres complètes.* Hg. von Georges Couton, Paris 1987, II, S. 529-545, hier: S. 534.

12 Corneille 1651 (vgl. Anm. 11), S. 535.

13 Claude-François Menestrier: *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre.* Paris

1682, S. 138.

14 "[...] c'est par les mouvemens que les Ballets sont des imitations des choses." Menestrier 1682 (vgl. Anm. 13), S. 153.

15 Claude-François Menestrier: *Des Représentations en Musique anciennes et modernes.* Paris 1681, S. 219.

16 Menestrier 1669 (wie Anm. 9), S. 143-144.

17 Vgl. den Prolog in Jean-Baptiste Molière: *Les Fâcheux. Comédie faite pour les ds du Roi, au mois d'août 1661, et représentée pour la première fois en public à Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 4 novembre de la même année 1661 par la Troupe de Monsieur, Frère Unique du Roi.* In: Ders.: *Œuvres complètes.* Hg. von Georges Couton, Paris 1976, I, S. 481-525.

18 André Félibien: *Les Quatre Saisons peintes par M. le Brun et mises en tapisseries pour Sa Majesté* [Paris 1667]. In: Ders.: *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy,* Paris 1689, S. 189-190.

19 Das Feuer bildete z. B. eine ephemere Architektur, die zunächst eine "haute palissade de feu" bildete, die von einer "espece de berceaux" überspannt wurde. Siehe André Félibien: *Relation de la feste de Versailles du 18e juillet 1668* [Paris 1668]. In: Ders.: *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy,* Paris 1689, S. 263-264. Ein ähnliches Bild nutzte Félibien angesichts des Feuerwerks vom 18. August 1674, das seinen Abschluss in einem "dosme de

lumière" gefunden habe, der sich über der Festgesellschaft aufspannte. Siehe André Félibien: *Les Divertissements de Versailles donnez par le Roy à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*. [Paris, J.-B. Coignart 1674]. In: Ders.: *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*. Paris 1689, S. 391–458, hier: S. 439.

20 Félibien 1674 (vgl. Anm. 19), S. 421–422.

21 Zu Cotelles Gemälden siehe Antoine Schnapper: *Tableaux pour le Trianon de marbre, 1688–1714*. Paris 1967, S. 50–52.

22 Zu den diversen Gestaltungsprojekten für die Pavillons von Marly siehe Hartmann 1996 (vgl. Anm. 3), S. 199–218.

23 Das Bühnenbild für den Prolog von *Pomone* von 1671 zeigte das Louvreviertel, *Alceste* 1674 die Tuileries, *Thésée* 1675 den Park von Versailles, *Zephire et Flore* 1688 das Trianon. Weitere Ansichten von Marly oder Fontainebleau folgten in Inszenierungen der 1690er Jahre.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Heiko Laß
(Hannover)

Die Fürstliche Bau-Lust des Herzogs Heinrich von Sachsen-Römhild

Die 1700 erschienene *Fürstliche Bau-Lust* des Herzogs Heinrich von Sachsen-Römhild (1650-1710) dokumentiert in Wort und Bild systematisch die von 1692 bis 1698 in der Residenz und ihrem näheren Umfeld errichteten Festarchitekturen und Lustbauten des Herzogs. Es ist bislang das einzig bekannt gewordene Werk seiner Art, da es sowohl auf Veranlassung des Bauherrn erschien, der zudem als Autor fungiert, als auch ausschließlich auf die ephemere Architektur und nicht auf das Fest selbst fokussiert.

Die Bandbreite der Festbauten reicht von floralen Raumausstattungen bis hin zu mehrere Gebäude umfassenden eigenständigen architektonischen Komplexen. Architektur und Ausstattung werden ausführlich beschrieben und in Kupferstichen gezeigt. Dabei wird klar, inwiefern Festarchitekturen formal von Fensteranlagen abhängig sind.

Ebenfalls wird deutlich, dass nicht die Architektur selbst, sondern ihre Ausstattung entscheidend für eine spezifische Aussage ist. Die einzelnen Elemente werden dabei je nach Anlass abgewandelt und immer wieder aufs Neue verwendet.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21939

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 55-71



1700 erschien ein Buch mit dem Titel: *Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Heinrichens, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg [...] Dero Röm. Kayserl. Majest. bestellten General-Feld-Zeugmeister, auch Obristen über ein Regiment Dragoner, und eines zu Fuß Fürstliche Bau-Lust. Nach Dero selbsteigenen hohen Disposition, so wohl umb richtiger Ordnung willen in gewisse Theile abgefasset, Als auch mit vielen anmuthigen Kupffern und nachdenklichen Devisen versehen, und endlich zum vollständigen Druck verfertigt zur Glücksburg in Römhild. Im Jahr 1698.* Im Band werden systematisch die von 1692 bis 1698/1700 in der Residenz und ihrem näheren Umfeld errichteten Festarchitekturen und Lustbauten Herzogs Heinrich von Sachsen-Römhild ausführlich in neun Teilen in Wort und Bild dokumentiert.¹

Das Besondere an der *Bau-Lust* ist die Überfülle an detaillierten Architektur- und Ausstattungsbeschreibungen, die sich ausschließlich dem Gebauten widmen. Zwar werden die Bauanlässe erwähnt, Feste oder Einweihungsfeierlichkeiten jedoch nicht genauer vorgestellt. Dafür wird jedes Detail benannt und (teilweise ein wenig dilettantisch) abgebildet; eine Fülle an Aufzählungen nennt Stückzahlen (diese sind wichtig) von Skulpturen, Leuchtern, Spiegeln, Wasserspielen und Emblemen etc. und unterstreicht damit die Opulenz der Ausstattungen der verschiedenen Bauten – sie ist geradezu ein Stilmittel. Zugleich wird klar, welche Veratzstücke von anderen Bauten übernommen wurden, welche Teile eines Gebäudes verändert wurden und welche Bestand hatten. Abbildungen zeigen die reine Architektur bzw. Details – auf Staffagefiguren oder auch nur Ausstattungen wird gänzlich verzichtet – nichts lenkt von der Architektur ab.

Der Autor der *Bau-Lust*, Herzog Heinrich von Sachsen-Römhild (1650-1710),² war der vierte Sohn Herzog Ernsts I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1601-1675). Er bewährte sich als erfolgreicher Feldherr in mehreren Kriegen, weshalb er auch verschiedene kaiserliche Auszeichnungen und Titel erhielt. 1676 heiratete er Marie Elisabeth von Hessen-Darmstadt (1656-1715) und bezog das alte Römhilder Schloss. Er hat seine "Ma-

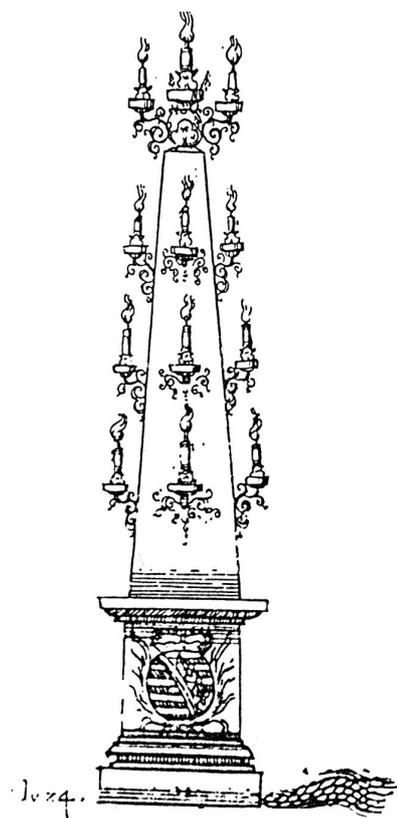
rielies" über alles geliebt, auch wenn die Ehe kinderlos blieb. Bis 1680/81 regierte er mit seinen Brüdern das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg gemeinsam, dann kam es zu einer Landesteilung, bei der jedoch nur die älteren drei Söhne souveräne Herrschaften erhielten. Heinrich hatte nicht die volle Landeshoheit über sein neues Herzogtum Sachsen-Römhild. Mit seinem kinderlosen Tod 1710 hörte das Herzogtum auf, zu bestehen. Herzog Heinrich nahm nur geringe Umbauten und Erweiterungen an seinem altertümlichen Schloss vor. Als Bauherr wurde er vor allem bei verschiedenen Lusthäusern im ganzen Land aktiv.³

Die Fest- und Lustbauten Herzog Heinrichs

Die zahlreichen Lustbauten des Herzogs wurden im Rahmen verschiedener Festveranstaltungen genutzt. Meist waren die Geburtstage der Herzogin Anlass für ihre Ausrichtung oder doch zumindest für ihre Einweihung. Teilweise unabhängig von architektonischen Äußerungen fanden zwischen 1677 und 1709 zudem ca. 26 szenische Aufführungen an unterschiedlichen Orten statt. Über diese Feste erschienen eigene Druckwerke mit einer Auflage von 90 bis 300 Exemplaren.⁴ Einige Architekturbeschreibungen fanden später Aufnahme in der *Bau-Lust*.

Die erste überlieferte ephemere Festarchitektur, die Aufnahme in der *Bau-Lust* fand, war ein 1692 anlässlich des Geburtstages der Herzogin im Großen Saal des Schlosses eingerichtetes "Kunstgemach". Der Saal wurde in einen "Lust-Garten" umgestaltet, indem man Wände und Decken mit Laubwerk bedeckte und zugleich drei eigenständige "Luststücke" schuf, wodurch im Saal der Eindruck eines dreigliedrigen Gartenhauses entstand. An der Decke eines jeden Raumes wurde der Name der Herzogin angebracht. 63 Embleme stellten einzelne Stationen aus ihrem Leben vor. Im ersten Luststück war die Herzogliche Tafel aufgestellt. In einer mit Säulen ausgezeichneten Nische stand ein Brunnen mit mehreren Schalen. Ihn bekrönte der Meißnische Löwe, der das sächsisch-hessische Allianzwappen hielt. Im zweiten befand sich ein dreischaliger Brunnen, der von sieben Löwen-

Abb. 1. Obelisk mit Lampen.
(Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 7,
Nr. 24)



köpfen geschmückt wurde. Auf diesem stand Mars und hielt das fürstliche Wappen und einen Regimentsstab. Im dritten Luststück war die Tafel für die Cavaliere aufgestellt. In den Ecken standen Obelisken mit Lampen.⁵ Das gespiegelte Licht und die Wasserspiele gaben dem Raum einen performativen Charakter, kündeten aber zugleich vom technischen Können des Römhilder Hofes.

1694 fand die Geburtstagsfeier der Herzogin im gerade vollendeten Reithaus statt. Wieder akzentuierte ein Portal den Eingang – mit jonischen Pilastern. Das Innere des Reithauses war gänzlich mit Tannenreisig ausgekleidet und in seiner Mitte stand erneut ein dreiteiliges Lusthaus. Alle Gemächer waren mit Wappenschilden, den Namenszügen der Herzogin und Emblemen sowie Spiegeln geschmückt. Dieses Mal stand die fürstliche Tafel im zentralen Hauptraum. Im Zentrum befand sich ein Brunnen mit acht wasserspeienden Nymphen. In seiner Mitte erhob sich eine Säule mit einer Statue der Göttin Minerva. Das sächsisch-hessische Wappen wurde auch an diesem Brunnen nicht vergessen. In den Ecken standen weitere Brunnen in Nymphengestalt, die von Postamenten mit Lampen erleuchtet wurden. Die Seitengemächer nahmen die Tafeln für Cavaliere und Hofbedienstete auf.⁶

1695 wurde im Garten des Residenzschlosses ein freistehendes Lusthaus errichtet – die Elisabethenlust: ein zweigeschossiger achteckiger Zentralbau aus Fachwerk mit Zeltdach, an den gleich einem lateinischen Kreuz vier zweigeschossige Flügelbauten angefügt waren. Auch jetzt erfolgte die Wandverkleidung mittels Tannenreisig. Das Eingangsportal erhielt diesmal korinthische Säulen und war mit 34 Wappenschilden dynastisch ausgerichtet. Auf Statuen antiker Gottheiten und einen Fürstenhut wurde nicht

Abb. 2. Ansicht der Elisabethenlust 1695 von Norden.
(Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 3,
Nr. 3)

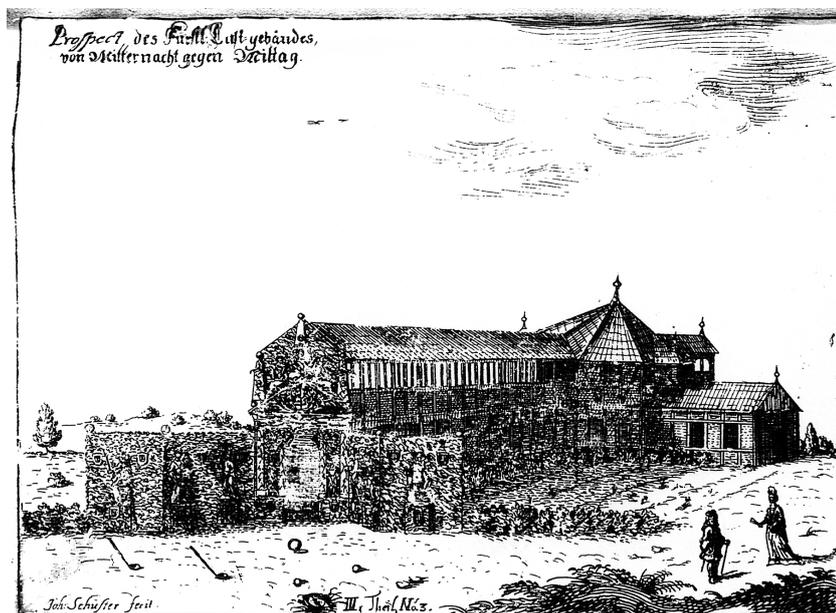
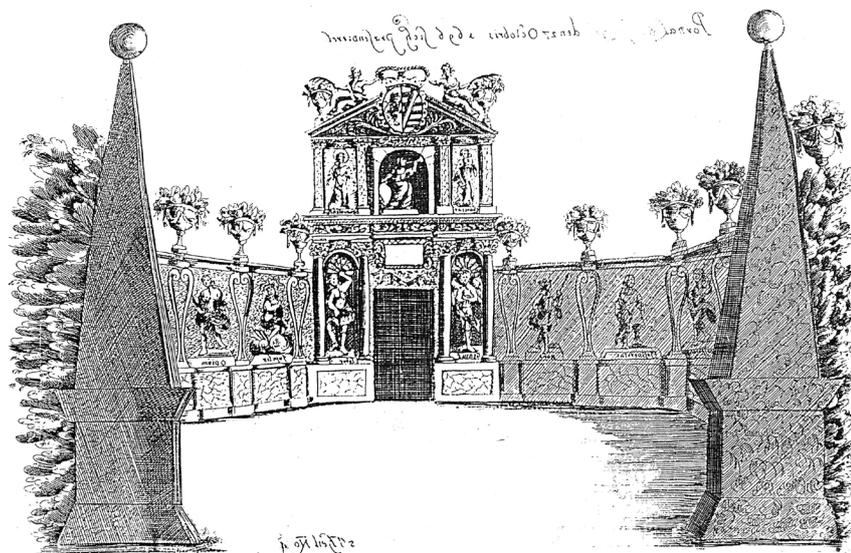


Abb. 3. Blick vom Vorplatz und vom Portal des Lusthauses im Mertzelsbach 1696. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 4, Nr.4)



verzichtet. Das Innere schmückten Tugenddarstellungen mit Emblemen. Im Zentrum stand eine große Tafel. Ferner befand sich im Haus eine Bühne mit Hofloge und sieben Sitzreihen.⁷

Zum nächsten Geburtstag der Herzogin ließ Heinrich dieses Gebäude in den nach dem Geburtstagsmonat der Herzogin – März – benannten Mertzelsbach versetzen.⁸ Es handelte sich um eine künstliche Lichtung im Wald, auf der vorher ein Jagdhaus gestanden hatte. Mit dem Ortswechsel ging eine architektonische Aufwertung einher: Um das größtenteils wiederverwendete und ergänzte Lusthaus entstand ein quadratischer Garten mit Nebengebäuden in den Ecken. Eine Allee führte zum Komplex. Ein Vorplatz vor dem Hauptgebäude erhielt zur Begrenzung mit Tannenreisig verkleidete Wände. Hier wurden an den Seiten in 20 Statuen die Laster präsentiert (sie waren sozusagen aus dem Gebäude ausgesperrt, das den Tugenden vorbehalten blieb). Zu jeder Statue gehörten drei Embleme. Wieder wurde das Portal mit vier korinthischen Säulen geschmückt; die Wappenschilder der Elisabethenlust wurden durch Statuen ersetzt. Der Sinnspruch über dem Eingang wies das Haus als Sitz der Tugenden aus.

Opulent war das Ausstattungsprogramm, das sich in erster Linie auf die zu feiernde Herzogin bezog. Alles war wieder grün ausgestaffiert. In den Räumen gab es viele Spiegel und Lampen. Im ersten Raum standen 20 lebensgroße Statuen der Tugenden mit Em-

blemen, zwölf mehr als in der Elisabethenlust. Sie folgten den Tugenden der Herzogin und ihrem Lebenslauf. Zwischen die Statuen stellte man Obelisk mit brennenden Lampen; weiteres Licht spendeten Armleuchter. Im folgenden zweigeschossigen Hauptsaal erfuhr die festliche Lichtwirkung noch eine Steigerung: Im Untergeschoss befanden sich zwölf Spiegelrahmen, die aus jeweils 16 kleinen Spiegeln zusammengesetzt waren. Auf jeder Seite standen 14 brennende Lampen, deren Licht sie reflektierten. Hinzu kamen 32 Armleuchter und acht Obelisk mit je 22 Lampen. So war der Raum komplett erleuchtet. An den Wänden erhoben sich Statuen, die die vier Erdteile, die vier Jahreszeiten und vier antike Götter darstellten. Bei jeder Figur befand sich ein weiterer Armleuchter. Über den Statuen waren die Namenszüge der Herzogin sowie 45 bereits 1694 gezeigte Embleme angebracht, die auf den Namen der Herzogin abgefasst waren. In der Mitte des Gemachs stand erneut die runde Haupttafel. In ihrer Mitte gab es wieder einen Springbrunnen, diesmal mit drei Muscheln und einem vergoldeten Aufsatz versehen. Um die Tafel standen vier weitere Brunnen in Gestalt von Löwen mit Herzogshüten, den Wappen von Sachsen und Meißern und dem Namen der Herzogin. In der Unteren Galerie des Saals standen 20 Tugendfiguren, zu denen jeweils ein Obelisk mit je 22 Lampen gehörte und zusätzlich 40 Armleuchter, die an beiden Seiten der Galerie für Licht sorgten. In der Oberen Galerie waren Personifikationen der freien Künste dargestellt. Zwi-

schen jeder zeigten sich der Name des Herzogs und der Herzogin "vermischt" aus lauter kleinen Spiegeln und mit einem Herzogshut bekrönt sowie weitere Embleme. In der anschließenden kurzen Galerie wurden die einzigen neuen Statuen präsentiert: 13 lebensgroße Statuen, die u. a. die neun Muses zeigten. Der Beleuchtung dienten auch hier Obelisken mit Armleuchtern. Im oberen Bereich gab es 63 Embleme, die den Lebenslauf und die Tugenden der Herzogin thematisierten. Hinzu kamen drei große Spiegelrahmen und zwölf mittlere Spiegelrahmen mit Lampen. In den Seitenarmen waren "Beitafeln" aufgestellt, etwa für Konfekt oder Silber.

Bereits im Oktober 1696 erfolgte eine Umgestaltung mit einer erneuten Einweihung – einer so genannte "Herbstfreude". Anlass war die Rückkehr der Herzogin von einer Reise.⁹ Die Allee wurde mit einem Schlagbaum geschlossen und an beiden Seiten mit Geländern eingefasst. Nach 18 Schritten gelangte man zu einer Ehrenpforte mit Festonen und Blumen, die aus vier wappenverzierten Pyramiden bestand. Hinzu kamen mit vier Bildsäulen für September, Oktober, November und Herbst sowie mit Namenszügen verzierte Schilde. Nach 96 Schritten folgte die Wintergruppe, nach gleicher Entfernung die Frühjahrsgruppe und am Ende der Allee die Sommergruppe. Zu beiden Seiten der Allee wurde 160 Mal der Namenszug der Herzogin gezeigt. Hinzu kamen 80 Mal drei Herzen und Hände mit einer Umschrift.

Das Lusthaus erhielt einen eigenen abgegrenzten Raum im Garten mit einer differenzierten Zugangssituation. Die Nebengebäude wurden mittels kleiner Tannenreisig-Wände sichtbar voneinander geschieden. Sowohl an den Einfahrten als auch an den Ecken sowie an den beiden Hauptseiten standen insgesamt 20 Obelisken mit Provinz- und 40 anderen Wappenschilden sowie 140 Namenszügen. Hinzu kamen um den Vorplatz erneut 20 Darstellungen der Laster. Neu waren u. a. die Figuren des Mars und des Jupiter am Eingang. Das korinthische Portal erhielt zwei Engel mit Posaunen sowie weitere lebensgroße Figuren, von denen Frieden und Eintracht das bekrönende sächsische Wappen hielten.

Im Inneren wurden die Galerien vor und hinter dem Mittelsaal gewölbt und mit Säulen und Gesimsen auf "Grottesko-Art" bemalt. Die vordere zeigte über ihren sechzehn Fensteröffnungen Embleme von den drei Ständen sowie dazwischen Namensschilder der Herzogin. Unter den Fenstern standen 16 Spiegelrahmen und Obelisken mit Lampen. Der Mittelsaal erhielt entsprechend der kühleren Jahreszeit Öfen. In der Mitte des Raums stand statt einer Tafel ein achteckiger Brunnen mit einem zentralen "Berg" mit sächsisch-hessischen Wappen, dem Namen der Herzogin und dem Meißnischen Löwen, auf dem Mars und Irene standen. Sie hielten den Namen der Herzogin mit Wappen und Herzogshut. Es gab unverändert 176 Lampen auf acht Obelisken, die den Raum erleuchteten.

Perspectivischer oder topographischer Riß, von der quier Seite nach der Stalt zu.

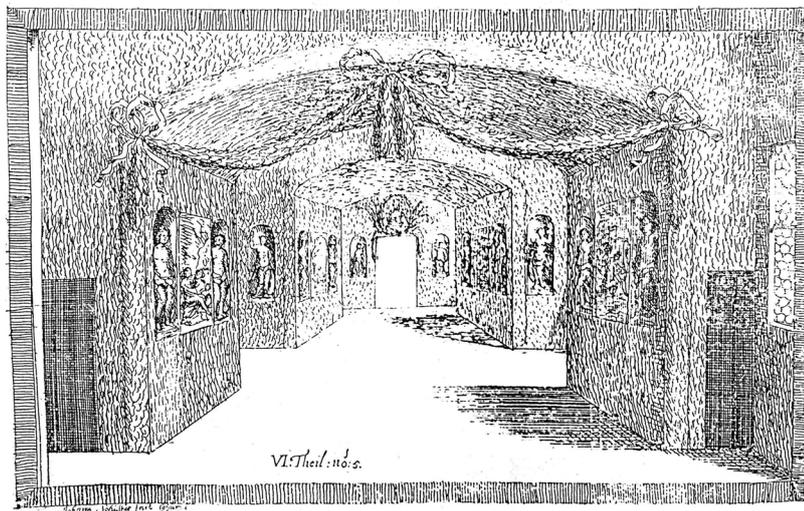
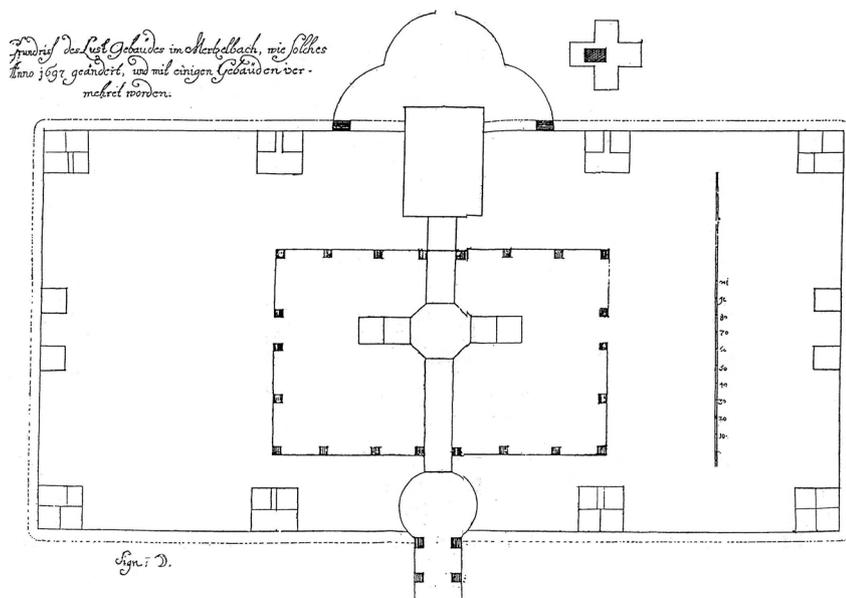


Abb. 4. Blick in die Lusthütte im Schloss 1697. (Quelle: *Baulust* 1689, Tl. 6, Nr. 5)

Abb. 5. Grundriss des Mertzelsbachs 1697. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 7, Nr. 2)



Die Architektur veränderte sich also hin von einer vegetabilen Erscheinung mit Tannengrün hin zu einer dauerhaften mit gewölbten Decken. Es war ein Festraum entstanden, der anderen – dauerhafteren – Ansprüchen zu genügen hatte als eine Geburtstagsdekoration. Der Komplex im Mertzelsbach hatte ein so ausgereiftes Stadium erreicht, dass Herzog Heinrich daran dachte, ihn "zur völligen Perfection, und in einen solchen Stand zu setzen/darinnen es künftig beständig verbleiben/und unverrückt gelassen werden soll."¹⁰ Damit wäre die ephemere Architektur zur dauerhaften geworden.

Wohl aufgrund der geänderten Funktion des Mertzelsbach beging man den nächsten Geburtstag der Herzogin nicht im Lusthaus, sondern wieder im Residenzschloss und stellte im großen Saal erneut eine Lusthütte von Tannenreisig auf.¹¹ Den Eingang war wieder säulengeschmückt und mit Initialen der Jubilarin versehen, im Inneren waren in Überfülle Leuchter und Spiegel verteilt sowie zahlreiche Brunnen. Es gab einen Hauptraum mit der fürstlichen Tafel und vier Nebenräume, von denen der eine für die Bedienten und einer für die Musiker vorgesehen war. Hinzu kam ein Gemach, das nur dazu diente, Spiegel und Wasserspiele vorzuführen sowie als Neuerung eine perspektivische Höhle mit Nischen, Brunnen und Skulpturen.

Abb. 6. Tor am Eingang der Allee zum Mertzelsbach 1697. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 7, Nr. 1)

Das Lusthaus im Mertzelsbach wurde noch im selben Jahr um das zweigeschossige Gebäude des "Concordien-

hauses" erweitert.¹² An seiner Rückseite wurde die Achse der Allee auf in den Wald fortgesetzt. Anlass zur Umgestaltung war wie bereits bei der "Herbstfreude" kein Familienfest, sondern ein politisches Ereignis: das Zusammentreffen Herzog Heinrichs mit seinen Brüdern am 25. Oktober 1697, mit dem Herzog hohe politische Ambitionen verband.

Bemerkenswerterweise konnte das ikonographische Programm des Vorgängerbaus trotz dieser veränderten Funktion wenigstens teilweise integriert werden: In der Eingangsgalerie des Lusthauses befanden sich nun die 20 Statuen der Laster. Im Mittelsaal wurden neun Musen und fünf antike Gottheiten gezeigt. Die obere Zone des

Grund- und Orthographie des Ris, des Vorderen Gebäudes der Durchfahrt an demselben die Allee, bey dem Tälley-Baum.

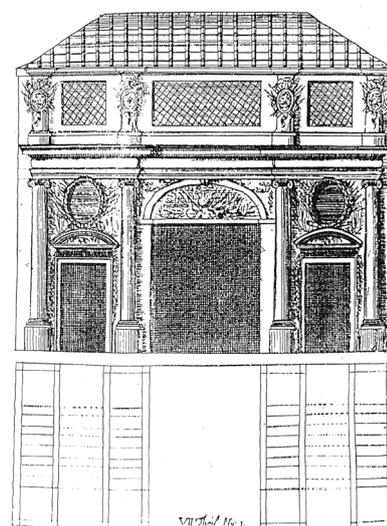
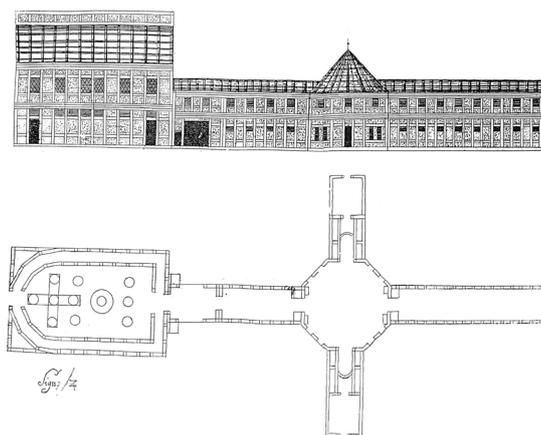


Abb. 7. Ansicht und Grundriss des Hauptgebäudes im Mertzelbach 1697, links das Concordienhaus. (Quelle: *Bau-Lust* 1798, Tl. 7, Nr. 3)



kamen hinzu wie die obligatorischen Obelisken mit Leuchtern.

Der neue Saal wurde mit einer Architekturgliederung von dorischen und jonischen Pilastern versehen und damit gemäß der Prachtbaukunst geziert. Zwischen den Pilastern wurden insgesamt 55 Statuen und Leinwandbilder fürstlicher Personen angebracht.

Raumes blieb unverändert. In der anschließenden Galerie standen die Statuen von Herbst und Winter und der übrigen sechs Monate, zwei Elemente sowie der vier Tageszeiten. Hinzu kamen Devisen und Beischriften.

Hinzu kamen verschiedenste Wappen, Beischriften und Namenszüge sowie immer wieder Verweise auf den Dänischen Elefantenorden, der vielen Mitgliedern der Ernestiner verliehen worden war, so Heinrichs Brüdern Herzog Albrecht von Sachsen-Coburg und Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (†) sowie dessen Sohn Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Nahezu alles war auf die "Concordia" ausgerichtet: Die Supraporte über dem Eingang zeigte den Stamm-

An diesen Raum schloss sich der Neubau an: das Concordienhaus, das der Dynastie der Ernestiner und ihrer Eintracht ("Concordia") gewidmet war. Es handelte sich um einen mit Latten beschlagenen Fachwerkbau mit Dach-

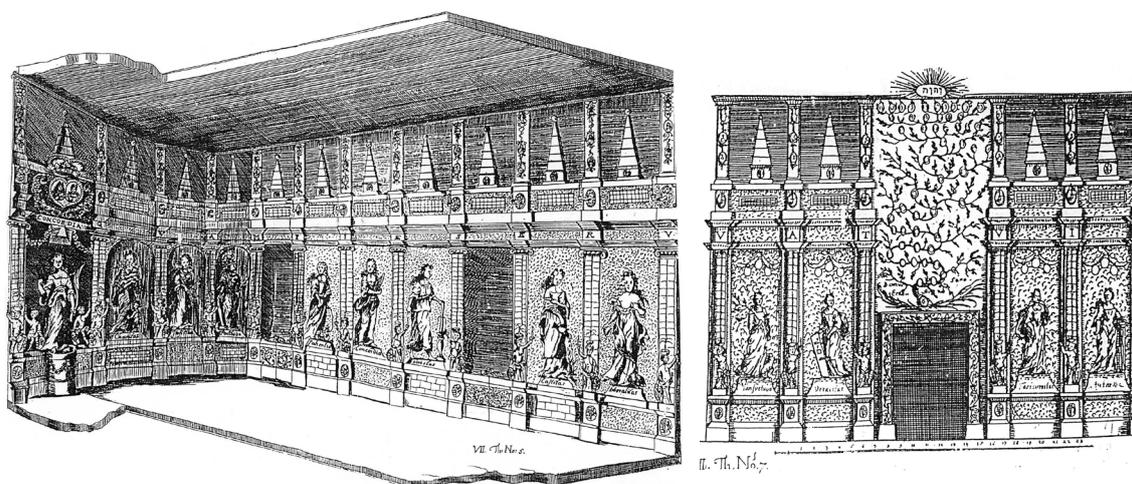


Abb. 8-9. Schnitt durch das Concordienhaus 1697 und Ansicht seiner Eingangsseite. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 7, Nr. 7 und 5)

terrasse. Der Neubau schloss in der Längsachse des bestehenden Lusthauses an und wurde über einen kleinen Zwischenraum erreicht. Das Lusthaus wurde also zum Vorraum des Concordienhauses umgewidmet und durch die Addierung eines neuen Baukörpers ein neues Raumprogramm geschaffen. Das bildliche Programm des Zwischenraums beschwor die Eintracht und zeigte die Namens Kürzel der Brüder und Vettern unter einem Herzogshut vereint. Zehn Statuen, die zwei Elemente, zwei Jahreszeiten (Frühling und Sommer) sowie die sechs zugehörigen Monate

baum der Ernestiner mit Darstellungen der Herzöge, Prinzen und ihrer Gemahlinnen sowie Wappenschilder und Herzogshüte. Dem Eingang gegenüber erhob sich die programmatische vergoldete Figur der Concordia in einer halbrunden Nische. Über dieser war ein Bildnis von Herzog Albrecht von Sachsen-Coburg (dem Senior des Hauses) und seiner Gemahlin angebracht. Die Decke präsentierte diverse Gemälde. Die Tafel erhielt die Form eines C für Concordia. Die drei Hauptbrunnen waren Mars, dem kaiserlichen Doppeladler und dem Meißnischen

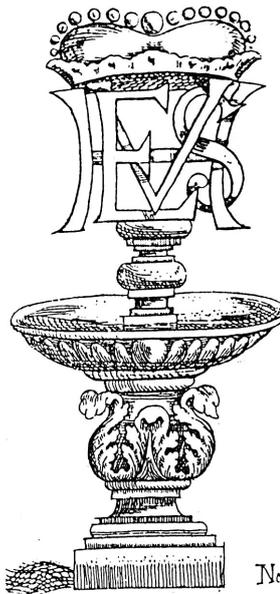
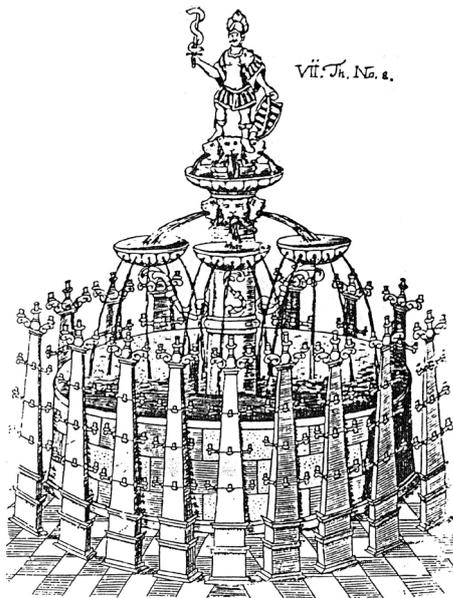


Abb. 10-12. 10. Hauptbrunnen mit Mars im Concordienhaus 1697. 11. Einer der Nebenbrunnen mit den Namensinitialen für Herzog Ernst von Sachsen-Hildburghausen im Concordienhaus 1697. 12. Einer der Putti im Concordienhaus 1697. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 7, Nr. 8, 14, 19)

Löwen gewidmet. Hinzu kamen sieben Nebenbrunnen, für jeden eingeladenen Landesherrn einen. Es gab 26 Wappen, 62 Namenszüge, Kinderstatuen, 24 Obelisksen als Lampenträger mit gläsernen Spiegelkugeln auf der Spitze, 32 gebrannte und 218 eiserne Leuchter mit Flammen, die von aus mehr als 1800 kleinen Scheiben zusammengesetzten Spiegeln reflektiert wurden. Hinzu kamen unzählige Embleme mit Beischriften.

Im folgenden Jahr wurde das Concordienhaus erneut umgestaltet.¹³ Nachdem Herzog Heinrich am 19. Januar 1698 durch König Christian V. von Dänemark ebenfalls in den Elefantorden aufgenommen worden war, erfolgte am 23. März die Übergabe des

Ordens durch eine Dänische Gesandtschaft in Römhild. Ort der Übergabe war das Concordienhaus, das derart umgestaltet wurde, dass es dem Schauplatz der Zeremonie der Übergabe entsprach, wie sie in der Ordenskirche von Schloss Fredriksborg in Kopenhagen in Anwesenheit Heinrichs stattgefunden hätte. Es ging also erneut um einen staatlichen Akt und keine private Feierlichkeit, auch wenn die Übergabe mit den Geburtstagsfeierlichkeiten der Herzogin kombiniert wurde.

Die Anlage wurde beträchtlich ergänzt. So standen nun zwölf größere und kleinere Gebäude um den Hauptbau. Das Eingangsportaal erhielt eine neue Inschrift, die auf die Funktion als Lustort hinwies. Hinzu kamen die

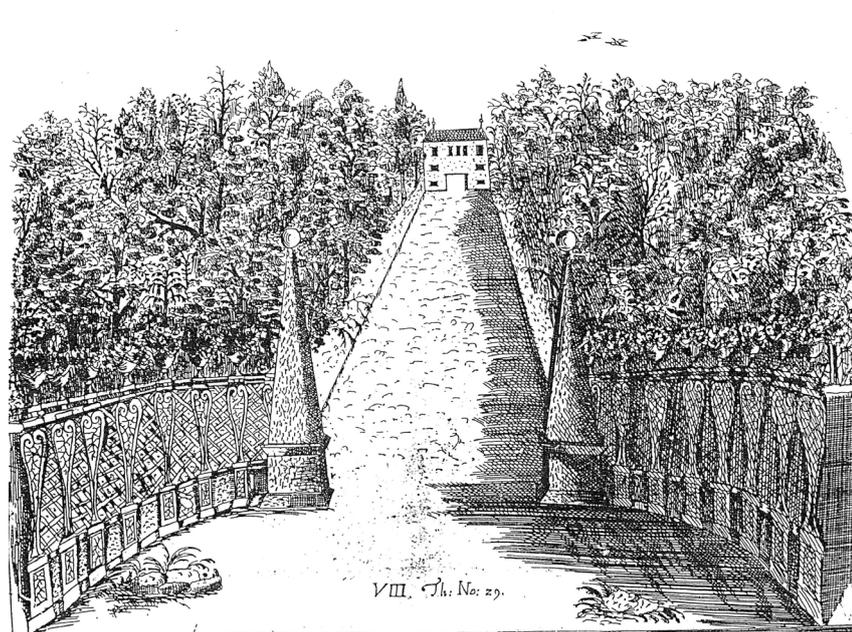


Abb. 13. Blick vom Vorplatz durch die Allee zur Durchfahrt 1698. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 8, Nr. 29)

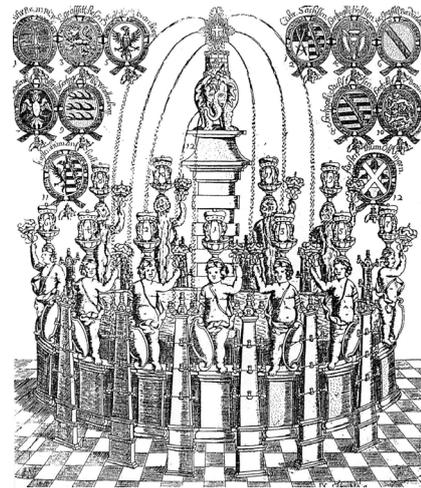
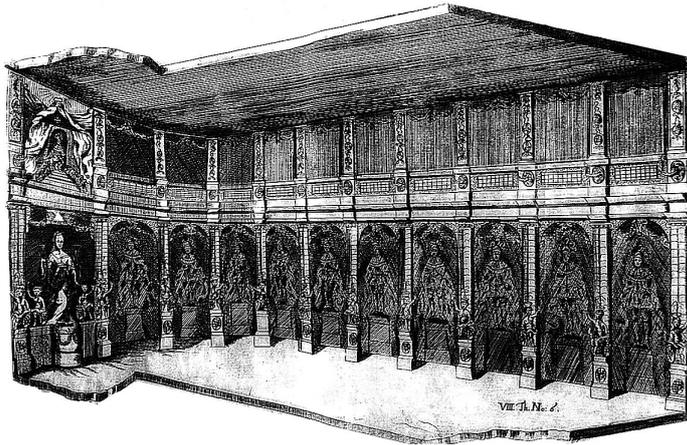
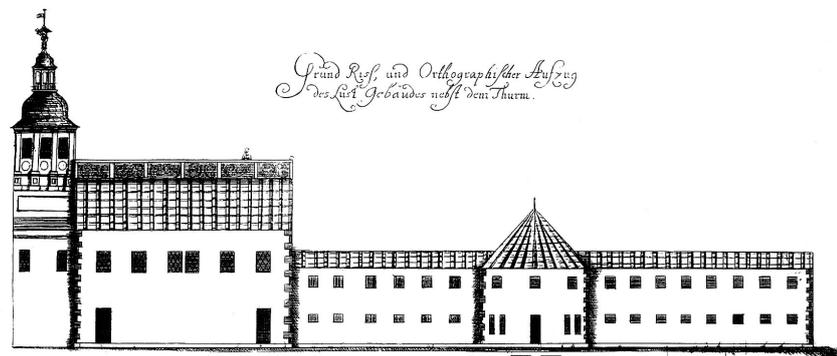
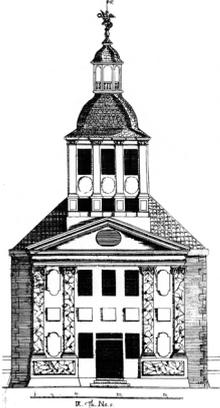


Abb. 14, 15. Hauptgemach 1698. Links Schnitt, rechts Ansicht des ersten Hauptbrunnens mit Elefanten und Ordensstern. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 8, Nr. 6 und Tl. 9, 9)

Figuren der Caritas und Benevolentia, die bereits 1694 im Reithaus aufgestellt worden waren sowie eine Fama, die den Ruhm Herzog Heinrichs und des dänischen Königs verkündete. Das Innere des alten Lusthauses wurde kaum verändert. In die hintere Galerie stellte man zehn Tugenddarstellungen, die um weitere zehn Tugenddarstellungen im Vorraum zum Concordienhaus ergänzt wurden. Die Laster verschwanden. Den Aus- und Eingang zierten Portale mit vier korinthischen Säulen und dem Namen des dänischen Königs.

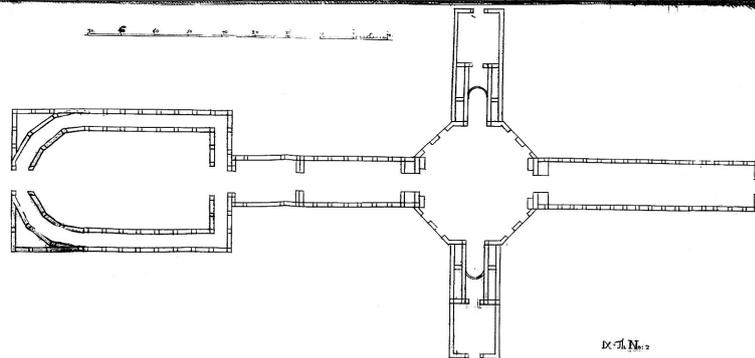
dens gestaltet worden sei. Das ‚C‘ der Haupttafel wurde uminterpretiert und stand nun für König Christian. Die Tugenddarstellungen im Untergeschoss wichen Bildnissen der Ordensritter. An den Postamenten der Pilaster wurden das dänische Wappen und die königlichen Namenszüge angebracht. Hinzu kamen Darstellungen der königlichen Haupttugenden. Auf Concordia und den Stammbaum des sächsischen Hauses wurde jedoch nicht verzichtet. Über Concordia befand sich nun aber ein Bildnis des dänischen Königs im Ordensornat auf dem Thron und Concordia stand jetzt für den Zusammenhalt der Lutheraner. Wieder gab es unzählige Spiegelrahmen und Leuchtkörper sowie Brunnen, die u. a. die wichtigsten Herrschaften des dänischen Königs vorstellten. Der Hauptbrunnen war dem Elefantenorden gewid-

Alle in diesem Buche beschriebenen und abgebildeten Gebäude sind von dem Herrn Architecten Herrn Johann Baptist von Hagenau entworfen worden. In welchem alle diejenigen, die sich zu demselben begeben wollen, sich zu dem Herrn Architecten begeben müssen.



Grund Riess, und Orthographischer Aufzug des Lust Gebäudes nebst dem Thurm.

Abb. 16-17. Lusthaus im Mertzelbach 1698. Links Ansicht des Turms, rechts Turm und Hauptgemach. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 9, Nr. 5 und 2)



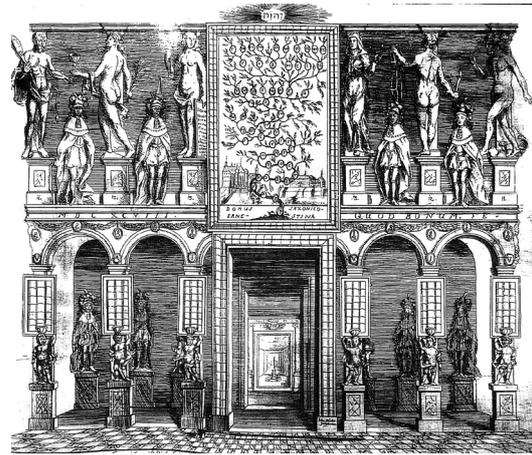
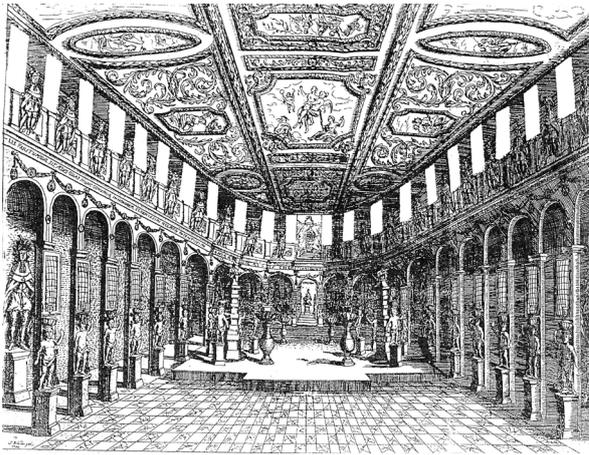


Abb. 18, 19. Ansicht des Hauptgemachs 1698 und seiner Eingangsseite im Endzustand. (Quelle: *Bau-Lust* 1698, Tl. 9, Anhang)

met. Auf einer Säule stand ein Elefant mit Turm und Ordensstern, aus dessen Spitzen sich das Wasser in die von Putti flankierte Brunnenschale ergoss. Auf den Häuptern der Putti standen Kronleuchter mit je sieben Armen und Lichtern. In einer Hand trugen sie den königlichen Namenszug, in der anderen das dänische Wappen.

Direkt nach den Feierlichkeiten wurde das Gebäude bis zum 16. Mai um einen Turm erweitert und das gesamte Gebäude verputzt,¹⁴ sodass es sich äußerlich einer regulären Architektur anglich. Einen besonderen Anlass für die Maßnahmen benötigte man nicht. Die Fassadengliederung des Turms erfolgte durch vier jonische Kolossalpilaster. In seinem Inneren wurde eine aufwendige Treppenanlage eingebaut; die Räume wurden vollständig ausgemalt. Die Veränderungen in den bestehenden Teilen des Mertzelsbachs waren hingegen eher gering. Der Gebäudekomplex war nun der Ordensmitgliedschaft des Herzogs gewidmet, das Programm allgemeiner gehalten. Das Gebäude hatte sich von einem Fest- zu einem Repräsentationsort gewandelt. Es umfasste weiterhin raffinierte Beleuchtungen. Die Innendekoration der bereits bestehenden Räume wurde insoweit verändert, als dass sie nicht mehr auf einen bestimmten Anlass, sondern auf die Ordensmitgliedschaft Herzog Heinrichs ausgerichtet war. Die Bildnisse der Ordensritter wurden durch Statuen ersetzt. Im Mittelpunkt stand nicht mehr der dänische König, sondern Heinrich selbst. Er präsentierte die Provinzialwappen des hessischen und sächsischen Hauses. Über den Elefantenorden wurde auch die Einheit der Ernestiner beschworen. Die Einheit des Ernestinischen Hauses

und die Ordensmitgliedschaft wurden geschickt miteinander verknüpft.

Die politischen Ambitionen des Herzogs scheiterten jedoch, wie im nächsten Kapitel ausgeführt wird, da die Einheit der Ernestiner zerbrach. Damit waren die Tage des Mertzelsbachs gezählt. Von weiteren Nutzungen ist nichts bekannt. 1708 erfolgte der Abbruch. Herzog Heinrich frönte jedoch weiterhin seiner Baulust, ließ nun aber von vornherein dauerhafte Bauten errichten. Zu derartigen Anlässen wurden weiterhin Schriften verfasst.¹⁵

Anlass und Architektur

Auch wenn es so scheint, hat in Römheld keine Entwicklung von einer Saaldekoration hin zu einer dauerhaften Architektur stattgefunden, sondern es wurde immer eine Architektur errichtet, die ihrem Anlass entsprach. Die Architektonisierung der Dekorationen und Festbauten folgte keiner zeitlichen Entwicklung. Für Geburtstagsfeiern wurde immer die Dekoration von Tannenreisig gewählt, für andere Anlässe nutzte man Formen der regulären Architektur. Dabei kann beim Mertzelsbach konstatiert werden, dass die Bauten additiv aneinandergesetzt wurden und im Mertzelsbach selbst ist auch eine beständige Architektonisierung erfolgt.

Am Anfang der *Bau-Lust* stehen die Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags der Herzogin. Die vegetabile Dekoration negiert die vorhandene Architektur. Architekturformen wie etwa die für den höfischen Raum verbindlichen Säulenordnungen finden sich nur in den Eingangsbereichen. Die Ausgestaltung bedient sich dabei

pflanzlicher Formen, die die Architekturtheorie nicht zur Verfügung stellt und die den besonderen Reiz ausmachen. Es sind irreguläre Elemente, die daher besonders gut in der Lage sind, einen eigenständigen und vor allem besonderen Raum für das Fest zu schaffen. Gerade für den Geburtstag einer Landesherrin erschien ein florales Ambiente besonders passend. Gärten galten allgemein als Domäne der Frauen.¹⁶ Sie waren Symbole der Fruchtbarkeit und des Lebens.

Ferner standen Gärten für das verlorene Paradies. Mit der Darstellung eines Gartens holte man das Paradies zurück und weilte in der Sphäre des Göttlichen.¹⁷ Einem eher gängigen Ausstattungsmuster folgte die Verwendung der Brunnen, die Symbole von Überfluss und Fruchtbarkeit waren. Grotten galten aber ebenfalls als Verweis auf das Paradies, sollte doch Gott selbst die erste Grotte im Paradies geschaffen haben. Wasserspiele und Tischbrunnen waren zudem seit dem späten Mittelalter nachweislich fester Bestandteil von Festtafeln.¹⁸ Die Kombination von Paradies und Herrschaft stellte zudem einen glücklichen Bezug zum Gottesgnadentum des Herrschers, der an seinem Hof ein Abbild der göttlichen Schöpfung geben sollte.¹⁹ Dies tat Heinrich, und schuf für seine geliebte "Marielies" das Paradies auf Erden.

Doch waren derartige Dekorationen an sich weder spezifisch feminin, noch unbedingt auf das Paradies zu beziehen. Das dunkle Tannengrün diente rein funktional dazu, eine besonders wirkungsvolle Beleuchtung zu erreichen. Im dunklen Innenraum waren die Effekte durch die verschiedenen Beleuchtungsarten in Kombination mit Spiegeln und dem reflektierenden Wasserspielen gerade vor dem dunklen Hintergrund überwältigend.²⁰ Diese Ausstattungsart war weit verbreitet. 1695 nutzte sie August der Starke für ein Nachtringrennen im Dresdner Reithaus, bei dem hunderte von Kerzen den mit Tannengrün ausgeschlagenen Raum erhellten. Auch Obelisken mit Leuchtern gab es hier.²¹ Schon bei den Versailler Festlichkeiten Ludwigs XIV. waren komplett mit Laubwerk ausgestattete ephemere Architekturen erbaut worden. Und auch hier

waren die Säle achteckig gewesen und hatten mehrfach Verwendung gefunden wie etwa der achteckige Ballsaal Le Vaus von 1668 als Konzertlaube 1674. Auch der französische Hof verließ das Schloss und suchte das floral-vegetabile Umfeld. Der Gartenraum ist der Festraum.²² Offenbar ließ sich Herzog Heinrich von den Festen Ludwigs XIV. inspirieren.

Feste, die einen zwischenstaatlichen Charakter hatten, erforderten eine Gestaltung mit architektonischen Formen gemäß der Prachtbaukunst²³ – also die Verwendung von Säulenordnungen auch im Innenraum. Die Gartenarchitektur mit dunklem Tannengrün wurde weitgehend aufgegeben und zuletzt sogar die Fachwerkarchitektur kaschiert, als die ephemere Form in eine dauerhafte überführt wurde. Das Zusammentreffen der Ernestiner 1697 war politisch hoch bedeutsam, befand sich das ernestinische Haus doch damals in einer außenpolitisch entscheidenden Situation. Nachdem die albertinische Linie des Hauses Sachsen zum Katholizismus übergetreten war, um die polnische Königskrone zu erlangen, konnte der sächsische Kurfürst als Katholik nicht mehr das Direktorium über das Corpus Evangelicorum auf dem Reichstag führen. Die Ernestiner machten sich begründet Hoffnungen, diese Führerschaft zu übernehmen. In diesem Zusammenhang spielt auch der Elefantenorden eine wichtige Rolle, da er ein dezidiert lutherischer Orden war.²⁴ Um die Führerschaft erlangen zu können, galt es, geeint aufzutreten. Das war faktisch nicht der Fall, denn die Ernestiner führten seit 1699 untereinander mehrere Erbfolgekriege. Den Vorsitz des Corpus Evangelicorum erwarb schließlich das albertinische Sachsen-Weißenfels.²⁵ Da die Einheitsbemühungen Heinrichs, die im Concordienhaus ihren architektonischen und künstlerischen Ausdruck fanden, scheiterten, verwundert es auch nicht, dass er Mertzelsbach nicht mehr nutzte und die Anlage zuletzt niederlegen ließ. Sie war zu einem Monument politischen Scheiterns geworden.

Bereits zur "*Herbstfreude*" 1696 waren Ehrenpforten aufgestellt worden, und der Zugang war sequenziert und damit auch zeremonialisiert worden. Gäste wurden so besonders geehrt – in

diesem Fall die Herzogin, später Brüder, dänische Gesandtschaft und Gäste ganz allgemein. Zu politischen Treffen gehörte ferner die Schaffung eines höfischen Rechtsraums, also die sichtbare Abgrenzung der Anlage nach außen, die Anordnung von Nebengebäuden um das Hauptgebäude und die Errichtung eines Schlossturms, der symbolhaft für Landesherrschaft steht. Gerade die Anordnung von Nebengebäuden um einen Hauptbau im Pavillonsystem war ausgesprochen modern, bildete das Ständesystem ab und folgte dem erst 1679-1686 errichteten Marly in Frankreich. In Zusammenhang mit der Landesherrschaft ist auch die Anlage einer weiteren Allee zu sehen, die ihren Ausgang vom Concordienhaus aus nahm und damit die umliegende Landschaft dem Gebäude zuordnete und auf damit die territoriale Macht des Herzogs veranschaulichte.

Festarchitektur

Die in der *Bau-Lust* vorgestellte Architektur war anfänglich eine ephemere Festarchitektur. Es handelte sich damit um temporäre künstlerische Ausstattungen von Feierlichkeiten. Die Architektur war wie das Fest von einem bestimmten Anlass – dem Casus – abhängig.²⁶ Im Allgemeinen waren für bestimmte Feste bestimmte zeremonielle Vorschriften einzuhalten. Diesen musste die Festarchitektur genügen.²⁷ Die *Bau-Lust* geht auf das Zeremoniell nicht näher ein. Es ist aber offensichtlich, dass es beachtet wird. Man denke an die verschiedenen Tafeln bei den Feierlichkeiten oder die Ehrenpforten für die Begrüßungen.

Bei Festarchitektur kann zwischen architektonischen und nichtarchitektonischen Elementen unterschieden werden. Die Gebäude selbst, die Ehrenpforten und Obelisken sowie die Säulenordnungen gehören zur Architektur; Skulpturen, Embleme und Inschriften sowie Wappen nicht. Doch erschaffen erst beide zusammen die spezifische, auf den besonderen Anlass bezogene Gestalt. Architektur und Ausstattung sind einem gemeinsamen Thema verpflichtet.

Diese Anlassbezogenheit führt zugleich zur Ephemierität der Architek-

tur, denn je stärker sich die Architektur auf einen bestimmten Casus bezieht, um so ungeeigneter ist sie für einen anderen. Die hohen Kosten führten daher bei Bauten, die nur für einen einzigen Anlass konzipiert waren, meist zur Verwendung billiger und damit meist wenig dauerhafter Materialien. Holz, Stoff, Gips und Farbe imitierten dabei im Allgemeinen höherwertige Materialien. Auf die "firmitas" wurde zugunsten der "utilitas" und "venustas" verzichtet. Die einfacheren Materialien ermöglichten zudem oft eine innovativere bzw. ungewöhnlichere Gestalt der Architektur, die außerhalb gängiger Konventionen liegen konnte und scheinbar auch die Gesetze der Statik außer Kraft setzte. Der Anspruch der Einmaligkeit des Festes und seine Unwiederholbarkeit musste eingelöst werden.²⁸

Im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts ist eine Zunahme der Permanenz von Festbauten zu beobachten, seien es Theaterbauten oder gar dauerhafte Festplätze. An die Stelle der Multifunktionalität trat die Spezialisierung und mit dieser schritt eine Abnahme ephemerer Festbauten einher.²⁹ Bemerkenswert ist daher, dass Heinrich bereits vor 1700 plante, Mertzelsbach in eine permanente Festarchitektur zu überführen. Derartige wurde häufig von den Traktatisten gefordert, aber selten realisiert.³⁰ Der Dresdner Zwinger ist eine der großen Ausnahmen und Mertzelsbach sein Vorgänger.

Dass es sich dabei in Mertzelsbach im Gegensatz zum Zwinger nicht um eine steinerne Architektur handelte, ist dabei nicht unbedingt als Mangel oder gar Zeichen für Ephemierität anzusehen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war der theoretische Codex der Architektur nicht mehr so stark wie zuvor. Die Überredungskraft des rhetorischen Gestus auf den Rezipienten trat in den Vordergrund. Nicht die Qualität der Materie - original oder nur nachgeahmt - war entscheidend, sondern die kunstvolle Form des Ausdrucks. Die Überzeugungskraft des äußeren Scheins ersetzte bis zu einem gewissen Grade die Materialechtheit.³¹ Bei einem Residenzschloss wäre dies undenkbar gewesen, nicht aber bei einer Lustarchitektur.

Die Ausstattung blieb hingegen immer ephemere. Die Dekoration von Festtafeln, die Anordnung von Spiegeln und Skulpturen wechselten ebenso wie Illuminationen und Feuerwerke. Die Elemente an sich kehrten jedoch immer wieder und konnten daher in Einzelteilen verändert arrangiert öfter Verwendung finden. Gerade den Emblemen kam bei der Verdeutlichung einer spezifischen Programmatik eine hohe Bedeutung zu, weshalb Herzog Heinrich sie auch eigens publizieren ließ. Erst die Applikationen – Embleme, Inschriften, Wappen – stellten einen eindeutigen Bezug zum Initiator und zum Casus her. Skulpturen und allegorische Darstellungen unterstützten diese Aussage. Die Fülle der Embleme ist dabei für das späte 17. Jahrhundert typisch. Ihre Verwendung war allgemein verbreitet und das Wissen um ihre Bedeutung ebenso. Im Laufe des 18. Jahrhunderts verlor sich ihr Gebrauch und die Aussagen wurde zunehmend allgemeiner und leichter zu dechiffrieren.³²

Heinrich verwendete seine Dekorationsselemente immer wieder, ein Vorgehen, das allgemein üblich war. Teilweise wurden sie entsprechend dem neuen Anlass geringfügig abgeändert. Auch nach dem Abbruch der Anlage 1708 wurden sie nicht vernichtet. Einzelne Stücke lassen sich noch im Nachlassinventar Herzog Heinrichs nachweisen.³³ Bemerkenswert ist aber, dass es zu einer Wiederverwendung einer ganzen Architektur (der Elisabethenlust) kam und die bestehende Architektur immer wieder umgedeutet wurde, was nicht nur von Emblemen abhing, sondern die architektonische Anlage in ihrer Gesamtheit umfasste. Es handelt sich um das einzige bislang bekannte Beispiel, bei dem die Architektur selbst und nicht nur ihre Ausstattung oder diverse Staffagen und Aufbauten einem Wandel unterlag. Sie war sozusagen ‚semi-ephemer‘, sie im Gegensatz zur ephemeren Innengestaltung durchaus von Dauer war, aber beständig mutierte.

Adressatenkreis

Im Gegensatz zu vielen Festen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts suchte Herzog Heinrich mit

seinen Inszenierungen nur eine beschränkte Öffentlichkeit – die höfische Welt. Die Bauten standen nicht in der Stadt oder gar auf einem öffentlichen Platz. Die Festarchitektur sollte keine Untertanen beeindrucken, Sinnlichkeitsstrategien des Zeremonielles³⁴ standen nicht im Vordergrund. Das unterscheidet die Römhilder von einer Vielzahl zeitgleicher Bauten im übrigen Deutschland und Europa. Im Allgemeinen gehörten zu einem Fest immer auch öffentliche Bestandteile.³⁵

Doch war der Herzog bestrebt, seine Festkultur bekannt zu machen.³⁶ Er ließ Festberichte drucken, seine Lustarchitekturen publizieren, die Spieltexte der zu den Feierlichkeiten aufgeführten Singspiele verlegen. Auch wurden die Festarchitekturen nicht nur gesammelt in der *Bau-Lust* publiziert, sondern bereits zuvor in einzelnen Werken verlegt.³⁷ Wie wichtig dem Herzog die konkrete Aussage seiner Feste war, verdeutlicht der Umstand, dass er gerade die Embleme eigens drucken und der *Bau-Lust* beigegeben ließ.

Wichtig war dem Herzog, dass die Feste von ihm geschaffen worden waren. Er stellte sich selbst als Inventor dar, was ein beliebter Topos war. Viele Herrscher wie etwa Ludwig XIV. oder August der Starke waren aber tatsächlich entscheidend an Konzeption und Ausstattung ihrer Feste beteiligt. Autoren der zugehörigen Publikationen waren sie jedoch nicht.

Herzog Heinrich machte der höfischen Welt bekannt, dass der Römhilder Hof eine angemessene Kultur hatte. Zugleich konnte verdeutlicht werden, dass der Herzog seine Gemahlin trotz Kinderlosigkeit über alles liebte (Geburtstagsfeiern), Mitglied einer bedeutenden Dynastie war (Concordienhaus) und höchstes internationales Ansehen genoss (Elephantenorden). Und es wurde klargestellt, dass diese Dynastie zusammenhalten wollte. Dass die *Bau-Lust* Verbreitung fand, belegt auch ihre aktuelle Streuung in den Bibliotheken, die auf ehemals landesherrliche Bestände zurückgehen. Exemplare sind heute u.a. in Römhild selbst, in Coburg, Dresden, Gotha, Halle, Schwerin, Stuttgart und Weimar vorhanden. Die Versen-

derung derartiger Werke war fester Bestandteil der zwischenhöfischen Kommunikation: Sie klärte zum einen über den Standard an anderen Höfen auf und diente zum anderen als Inspiration für eigene Veranstaltungen.³⁸

Stellung der *Bau-Lust* und des Mertzelsbachs

Wie es der Titel andeutet, handelt es sich bei der *Bau-Lust* um keinen Festbericht,³⁹ sondern um eine Beschreibung der aus Anlass der Feste errichteten mehr oder minder ephemeren Architekturen und Dekorationen. Sie unterscheidet sich damit grundlegend von allen anderen bekannten Publikationen, die über Feste berichten. Man erfährt nichts über den Festablauf, über etwaige Aufführungen oder anwesende Gäste. Es handelt sich um eine Vorstellung der Architekturen, die aus Anlass der Feste errichtet wurden. Die Ausführlichkeit, in der die landesherrliche Lustarchitektur vorgestellt wird, war ohne Beispiel und ist auch später kaum erreicht worden. Es handelt sich damit bei um ein einzigartiges Werk im Alten Reich.

Die Architekturgeschichte hat sich bislang wenig mit ephemerer Festarchitektur beschäftigt. Untersuchungen zur medialen Vermittlung von Festarchitekturen gibt es gar nicht. Das dürfte daran liegen, dass es neben der *Bau-Lust* kaum Beispiele gibt. Weitgehend hat die germanistisch dominierte Festforschung den Wissenstand bestimmt. Schwerpunkte liegen auf dem Fest und seiner Reinszenierung.⁴⁰ Die Kunstgeschichte hat die Festarchitektur eher unter dem Gesichtspunkt der Festaufbauten betrachtet.⁴¹ Im Vordergrund standen nicht die reguläre Architekturen selbst, die aus Anlass der Feste aufgeführt wurden, sondern ebenso Apparate, modellhafte Staffagen und Kulissen sowie Gerüste und Verkleidungen, die in ihrer Dreidimensionalität keinen praktischen architektonischen Nutzen hatten. Untersucht wurden bislang überwiegend italienische, französische und österreichische Beispiele, wobei hierunter auch Ehrenpforten oder *Castra Doloris* fallen.⁴² Als Festarchitektur gilt gemeinhin eine ephemere Scheinarchitektur, die aus Anlass eines bestimmten Festes errichtet und danach

wieder abgetragen wird.⁴³ Wie sich gezeigt hat, ist diese Definition zu eng. Die Architektur im Mertzelsbach war keine Scheinarchitektur. Sie war auch keine Dekoration oder gar nur Notbehelf. Sie war eine Festarchitektur in beständiger – meist casusabhängiger – Mutation.

Die Publikation der *Bau-Lust* ist auf Initiative des Bauherrn erfolgt. Eine gezielte fürstliche Beeinflussung ist für die meisten Bildfolgen in der Frühen Neuzeit nicht nachweisbar – meist handelte es sich um Dedikationswerke. Als Auftragswerk ist nur die spätere Stichserie der Schönbornschlösser aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergleichbar.⁴⁴ Es geht in der *Bau-Lust* nicht um eine Zeugenschaft des Festes, sondern um die Selbstdarstellung des Fundators – des Herzogs. Es erfolgt eine Interpretation in seinem Sinne. Lediglich am Anfang eines Kapitels wird kurz auf den Fest- bzw. Bauanlass hingewiesen. Der Schwerpunkt liegt auf den einzelnen Dekorationselementen, die für die spezifische Aussage wichtig sind. Es geht nicht um die Wiedergabe des ehemals tatsächlich Wahrnehmbaren, die einzelnen Teile sind aus ihrem Zusammenhang herausgelöst und werden isoliert dargestellt.

Wie ein Festbericht hat aber auch die *Bau-Lust* im Sinne der Rezeptionsästhetik drei Aufgaben. Sie überführt erstens das Ephemere in ein dauerhaftes Medium. Sie dient zweitens der Verbreitung des Ephemeren unabhängig von Zeit und Raum und ist damit drittens ein Mittel der Selbstdarstellung, welches eine ideale Zeugenschaftsversion gibt.⁴⁵ So werden die realen Wahrnehmungsmöglichkeiten mit der Abbildung eines Grundrisses selbstverständlich überschritten. Das Herausheben einzelner Figuren und Vorrichtungen entspricht nicht dem historischen Eindruck vor Ort, wo die Fülle des Gesamteindrucks entscheidend war. Und selbstverständlich ist nicht klar, ob die Bauten tatsächlich in der Form bestanden haben, in der sie gezeigt werden. Gemäß der Intention Herzog Heinrichs muss davon ausgegangen werden, dass eine Form gewählt wurde, die die gewünschte Aussage unterstützt. Nur das Wichtige wird gezeigt, anderes bleibt un-

erwähnt. Möglicherweise wurde auch korrigiert – auch dieses Vorgehen war allgemein üblich.⁴⁶

Die *Bau-Lust* Herzog Heinrichs von Sachsen-Römhild ist bei aller formalen Unzulänglichkeit ein innovatives Werk, insbesondere aufgrund der Autorschaft des Herzogs und der Beschränkung auf die Festarchitektur. Festarchitektur ist lange Zeit nicht Ge-

genstand der Traktatliteratur gewesen. In Deutschland wurde sie Ende des 17. Jahrhunderts aufgenommen, in Frankreich gar erst in der Mitte 18. Jahrhunderts.⁴⁷ Mit der *Bau-Lust*, die mit ihrer Konzentration auf die Architektur eine Zwischenstellung zwischen Architekturbuch und Festpublikation einnimmt beschriftet der Herzog also Neuland. Nachfolger hatte er nahezu keine.

Anmerkungen:

1 Das Werk im Folioformat ist mit über 175 Kupferstichen illustriert (die Zahl schwankt leicht zwischen den bekannten Ausgaben). Da die beigelegten Kupfer teilweise auf 1700 datierten, kann das Werk entgegen den Angaben auf dem Titel nicht vor 1700 erschienen sein. Vgl. zur *Bau-Lust* und den Festen in Römhild: Herbert Frenzel: *Thüringische Schloßtheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 1965, S. 180-186. Roswitha Jacobsen: "Die Festkultur am Hof von Sachsen-Römhild." In: *Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte* 4 (1997), S. 45-58. Dies. / Ulrich Schütte: "'Fürstliche Bau-Lust' und die Feste am Hof von Sachsen-Römhild (1680-1710). Künstlichkeit und Dauerhaftigkeit der Sinnproduktion an einer ernestinischen Residenz." In: *Kunst als ästhetisches Ereignis*. Marburg 1997, S. 231-247. Heiko Laß: *Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier Landesherrlicher Bauaufgaben*. Petersberg 2006, S. 92-97, S. 230-231, S. 431-432. Vgl. auch Edith Ulferts: *Große Säle des Barock. Die Residenzen in Thüringen*. Petersberg 2000, S. 42-49. Einige Kupferstichplatten sind im Kupferstichkabinett des Schlossmuseums Gotha der Stiftung Schloss Friedenstein erhalten.

2 Vgl. zu Heinrich: Gottlieb Jacob: "Heinrich, Herzog von

Römhild 1676-1710. Lebens-, Charakter- und Zeitbild." In: *Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde* 21 (1896), S. 3-104. L. Hertel: "Geschichte der Sonderlinie Sachsen-Römhild." In: *Neue Landeskunde des Herzogtums Sachsen-Meiningen*. XII. Hildburghausen 1905, S. 464-470.

3 Laß 2006 (vgl. Anm. 1), S. 212 f.

4 Jacob 1896 (vgl. Anm. 2), S. 78. Beispielsweise: *Beschreibung des Lust- und Ernst-Feuerwercks [...] In Dero Residentz Glücksburg in Römhild [...] im Jahr 1679. praesentiret [...].* 1679.

5 *Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Heinrichens, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg [...] Dero Röm. Kayserl. Majest. bestellten General-Feld-Zeugmeister, auch Obristen über ein Regiment Dragoner, und eines zu Fuß Fürstliche Bau-Lust. Nach Dero selbsteigenen hohen Disposition, so wohl umb richtiger Ordnung willen in gewisse Theile abgefasset, Als auch mit vielen anmuthigen Kupffern und nachdenklichen Devisen versehen, und endlich zum vollständigen Druck verfertigt zur Glücksburg in Römhild. Im Jahr 1698* (im folgenden zitiert als *Bau-Lust* 1698), Tl. 1.

6 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 2.

7 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 3.

8 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 4.

9 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 5.

10 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 5, S. 20.

11 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 6.

12 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 7. Ulferts 2000 (vgl. Anm. 1), S. 42-49.

13 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 8.

14 *Bau-Lust* 1698 (vgl. Anm. 5), Tl. 9.

15 Laß 2006 (vgl. Anm. 1), S. 212-214, S. 430 f., S. 436. Jacobsen 1997 (vgl. Anm. 1), S. 56.

16 Cornelia Jöchner: *Die "schöne Ordnung" und der Hof. Geometrische Gartenkunst in Dresden und anderen deutschen Residenzen*. Weimar 2001, S. 99-103.

17 Bursche, Stephan: *Tafelzier des Barock*. München 1974, S. 58.

18 Bursche 1974 (vgl. Anm. 17), S. 45, S. 57-59.

19 Laß 2006 (vgl. Anm. 1), S. 15.

- 20** So Jacobsen / Schütte 1997 (vgl. Anm. 1), S. 235 f.
- 21** Claudia Schnitzer / Petra Hölscher (Hg.): *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*. Dresden 2000, S. 151-153.
- 22** Bursche 1974 (wie Anm. 17), S. 45. Anne Spagnolo-Stiff: "Barocke Gartenfeste und ihr Prototyp, die Versailler ‚Divertissements‘." In: Hildegard Wiewelhove (Hg.): *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*. Bielefeld 2000, S. 35-39, bes. S. 38 f. Peter-Eckart Knabe: "Der Hof als Zentrum der Festkultur. Vaux-Le-Vicomte, 17. August 1661." In: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Wiesbaden 1997, II, S. 859-870. Vgl. ferner den Beitrag von Christian Quaeitzsch in diesem Heft.
- 23** Ulrich Schütte: "Das Fürstenschloß als ‚Pracht-Gebäude‘." In: *Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit*. München, Berlin 1998, S. 15-29.
- 24** Vgl. zum Elephantenorden Ulferts 2000 (vgl. Anm. 1), S. 48 f.
- 25** Vgl. Laß 2006 (vgl. Anm. 1), S. 241. Peter Michael Hahn: "Der Krieg im politischen Kalkül mindermächtiger Reichsstände." In: *Die wehrhafte Residenz. Zeughaus – Marstall – Militär*. Regensburg 2009, S. 87-102, hier S. 91.
- 26** Heiko Laß / Maja Schmidt: "Das höfische Fest – Eine Einleitung." In: *ErdenGötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*. Marburg 1997, S. 322-325. Jörg Jochen Berns: "Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht." In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF 34/3 (1984), S. 295-311, hier S. 302.
- 27** Berns 1984 (vgl. Anm. 26), S. 304.
- 28** Gudrun Stenke: "Festarchitektur." In: Kurt Milde (Hg.): *Matthäus Daniel Pöppelmann 1662-1736*. Dresden 1991, S. 335-345, hier: S. 335. Anne Spagnolo-Stiff: *Die "Entrée Solennelle". Festarchitektur im französischen Königtum (1700-1750)*. Weimar 1996, S. 21. Dies. 2000 (vgl. Anm. 22), S. 35.
- 29** Friedrich Carl von Moser: *Teutsches Hof-Recht*. 2 Bde. Frankfurt, Leipzig 1754/1755, II, S. 587. Helen Watanabe-O'Kelly: "Das Schloß als Festort in der Frühen Neuzeit." In: *Die Künste und das Schloß in der Frühen Neuzeit*. München, Berlin 1998, S. 53-62, hier S. 53.
- 30** Spagnolo-Stiff 1996 (vgl. Anm. 28), S. 86 f.
- 31** Karl Noehles: "Rhetorik, Architektur Allegorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom". In: Volker Kapp (Hg.): *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit* (Ars rhetorica 1). Marburg 1990, S. 190-227, hier vor allem S. 191, S. 212 f. Vgl. auch Ulrich Schütte: "Gemälde an der Fassade". In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (1992), S. 113-132, hier S. 118 f.
- 32** Spagnolo Stiff 1996 (vgl. Anm. 28), S. 119.
- 33** Staatsarchiv Coburg. LA A 710, fol. 90v-92v.
- 34** Thomas Rahn: *Festbeschreibungen. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568-1794)*. Tübingen 2006, S. 11.
- 35** Spagnolo-Stiff 2000 (vgl. Anm. 22), S. 36.
- 36** Jacobsen / Schütte 1997 (vgl. Anm. 1), S. 239.
- 37** Vgl. etwa: *Kurtze Beschreibung Des von Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Heinrichen, Hertzogen zu Sachsen [...] künstlich inventionirten und zu Ehren Dero Hochgeliebtesten Frau Gemahlin, Der [...] Frauen Marien Elisabethen, vermählten Hertzogin zu Sachsen [...] Gebornen Land-Gräfin zu Hessen [...] an Dero Geburts-Feste/ war der 11. Mertz des jetztlaufenden 1692 Jahres Jahrs glücklich aufgerichteten Kunst-Gemachs*. Schleusingen 1692. Zwei Jahre später erscheint das Werk deutlich umfangreicher und bebildert: *Kurtze Beschreibung Des von [...] Herrn Heinrichen, Hertzogen zu Sachsen [...] künstlich inventionirten und zu Ehren Dero Hochgeliebtesten Frau Gemahlin, [...] Frauen Marien Elisabeth. Vermählten Hertzogin zu Sachsen, [...] Gebornen Landgräfin zu Hessen [...] An Dero Geburts-Feste, war der 11. Mertz des 1692. Jahrs glücklich aufgerichteten Kunst-Gemachs. Nunmehr in Druck und Kupfferstichen an Tag gelegt*. Meiningen 1694. *Kürtzliche Nachricht/ Wie das in dem Mertzelbach aufbauete Lust-Hauß Die Elisabethen-Lust genannt/ An dem HochFürstlichen Geburts-Tage/ Der [...] Frauen Marien Elisabeth. Hertzogin zu Sachsen [...] Anno 1696. Von dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Heinrichen/ Hertzogen zu Sachsen [...] Von neuem angerichtet und ausgezieret worden*. Meiningen 1996.
- 38** Schnitzer / Hölscher 2000 (vgl. Anm. 21), S. 101.
- 39** Die Gattung der Festberichte bezeichnet eigenständig veröffentlichte Texte, die im deutschsprachigen Raum vor allem seit der Mitte des 16. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts höfische Festveranstaltungen beschreiben. Oft sind

- sie mit Kupferstichen illustriert. Rahn 2006 (vgl. Anm. 34), S. 43-58.
- 40** Rahn 2006 (vgl. Anm. 34). Berns 1984 (vgl. Anm. 26). Christian Wagenknecht: "Die Beschreibung höfischer Feste. Merkmale einer Gattung." In: August Buck u.a. (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. 3 Bde. Hamburg 1981, II, S. 75-80.
- 41** Richtungsweisend Werner Oechslin / Anja Buschow: *Festarchitektur*. Stuttgart 1984.
- 42** Vgl. beispielsweise: Liselotte Popelka: *Castrum Doloris oder "Trauriger Schauplatz". Untersuchung zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*. Wien 1994. Karl Möseneder: *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die "Entrée solennelle" Ludwigs XIV. 1660 in Paris*. Berlin 1983. Fritz Reckow (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* Erlangen 1992, S. 9-49. Spagnolo-Stiff 1996 (vgl. Anm. 28). Lydia Kessel: *Festarchitektur in Turin zwischen 1713 und 1773. Repräsentationsformen in einem jungen Königtum*. München 1995.
- 43** Beispielsweise Kessel 1995 (vgl. Anm. 42), S. 2.
- 44** Laß 2006 (vgl. Anm. 1), S. 230 f. Michaela Völkel: *Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien von 1600 bis 1800*. München, Berlin 2001, S. 12, S. 240-242 zu Bildfolgen, S. 152-181 zu den Schönbornserien.
- 45** Rahn 2006 (vgl. Anm. 34), S. 60.
- 46** Spagnolo-Stiff 1996 (vgl. Anm. 28), S. 96, 139, 143. Dies. 2000 (vgl. Anm. 22), S. 35 f. Rahn 2006 (vgl. Anm. 33), S. 63.
- 47** Spagnolo-Stiff 1996 (vgl. Anm. 28), S. 83, S. 114-117.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Susanne Kolter
(Oldenburg)

"By the Devine Favour"

Charles Willson Peales Triumphbogen zur Feier der Amerikanischen Unabhängigkeit

Zur Feier des Friedens von Paris, 1783, gab das Festkomitee der Pennsylvania Assembly in Philadelphia bei Charles Willson Peale die Gestaltung eines ephemeren Triumphbogens in Auftrag und wählte damit einen Künstler, der sich bereits einen Ruf als wackerer Streiter für die amerikanische Sache erworben hatte. Peale war nicht nur politisch und im Armeedienst aktiv, vielmehr fand sein Engagement auf künstlerischer und kultureller Ebene eine ungebrochene Fortsetzung.

Von besonderem Interesse sind dabei gerade die Endphase des Unabhängigkeitskrieges und die ersten Jahre nach dem Friedensschluss, entfaltete Peale doch zu der Zeit eine ganze Reihe auf den ersten Blick recht heterogener Aktivitäten, mit denen er sich auf vielfältige Weise in den Dienst der jungen Nation stellte. Zunächst konträr, aber auf den nächsten Blick als zwei Seiten derselben Medaille erscheinen dabei einerseits die Gestaltung ephemerer Festdekorationen und andererseits die auf Dauer und Nachhaltigkeit angelegte Etablierung einer Porträtgalerie und eines Museums. Wie grundsätzlich Interdependenzen zwischen ephemerer/temporärer und dauerhafter/solider Architektur gegeben sind, so ist auch bei Charles Willson Peale eine Kohärenz zwischen jenen beiden Feldern seines Schaffens zu beobachten. Vielfach zeigen sich ganz ähnliche Motivationen, Strategien und Zielvorstellungen, aber auch analoge Schwierigkeiten und Hemmnisse.

<http://www.archimaera.de>

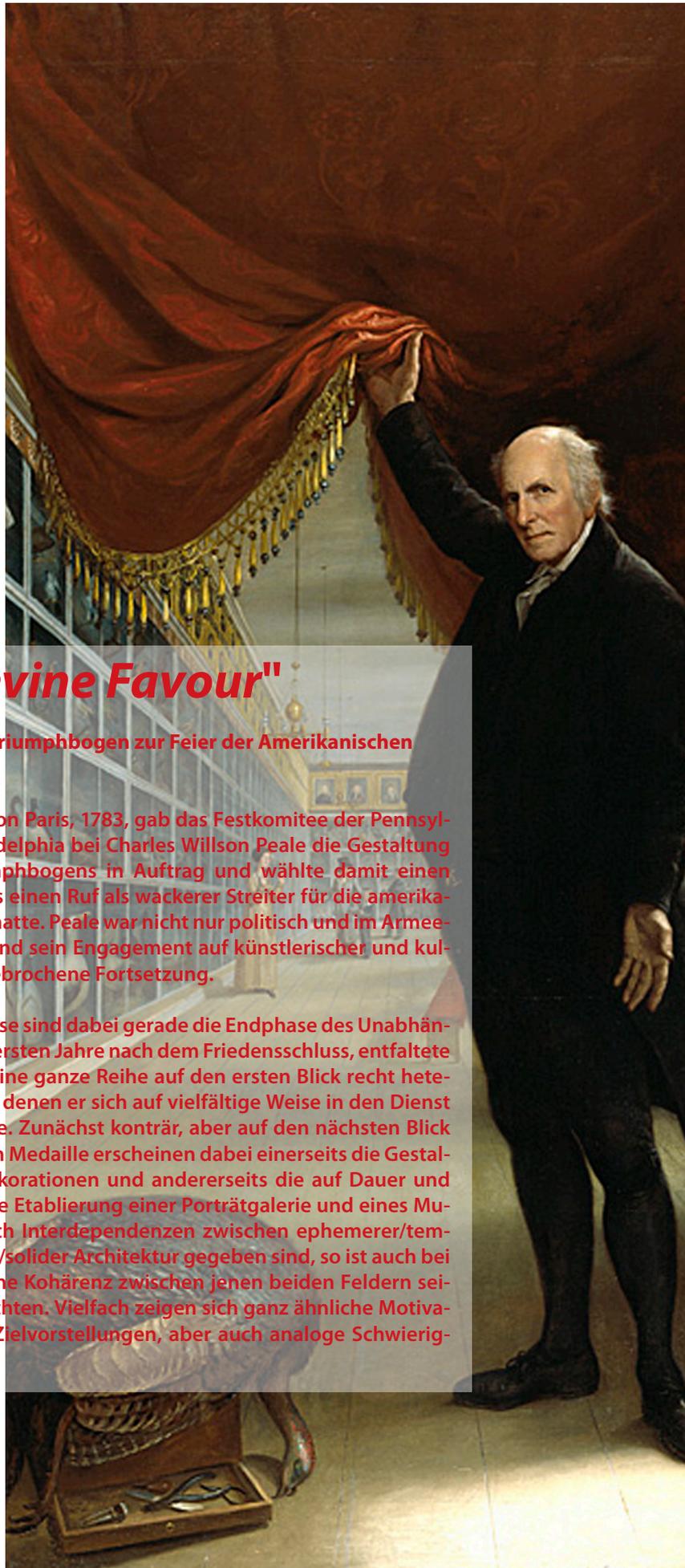
ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:

Mai2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 73-86



I.

Als sich die junge amerikanische Nation mit dem Frieden von Paris 1783 endgültig gegen die ehemalige Kolonialmacht England behaupten konnte, setzte die Pennsylvania Assembly in Philadelphia ein Komitee zur Planung der "public demonstrations of joy" ein, das sich für einen ephemeren Triumphbogen bzw. eine Ehrenpforte als Herzstück der Feierlichkeiten entschied.¹ Eine Festarchitektur also, die im ersten Moment in ihrer Opulenz nicht recht zum republikanischen Ideal des Unabhängigkeitskrieges zu passen scheint, im Hinblick auf den Ursprung des Triumphbogens ideell letztlich aber durchaus konsequent war.² Die dekorative Gestaltung des Bogens wurde der schillernden Persönlichkeit Charles Willson Peale übertragen.

Peale war aktives Mitglied und kurzzeitig auch Chairman der *Whig Society* (1779 in *Constitutional Society* umbenannt), diente als "agent for confiscated estates" (1777-79) und war 1779/80 Mitglied der *Pennsylvania State Assembly*.⁴

Das Engagement für die amerikanische Sache war mit Armeedienst und politischem Wirken allerdings keineswegs erschöpft, es fand vielmehr eine ungebrochene Fortsetzung auf künstlerischer und kultureller Ebene: "For Peale was one of the first Americans to apply to the arts the ideological assumptions on which the Revolution was based. His remarkable range of interests and activities was rooted in the eighteenth-century conviction that politics, the arts, indeed all social, economic, and cultural developments, were part of a whole and were governed by the same principles."⁵ Von besonderem Interesse sind dabei gerade die Endphase des Unabhängigkeitskrieges und die ersten Jahre nach dem Friedensschluss, entfaltet Peale doch zu der Zeit eine ganze Reihe, auf den ersten Blick recht heterogener Aktivitäten, mit denen er sich auf unterschiedliche Weise in den Dienst der jungen Nation stellte. Zunächst konträr, aber auf den nächsten Blick als zwei Seiten derselben Medaille erscheinen dabei einerseits die Gestaltung ephemerer Festdekorationen



Abb.1. Charles Willson Peale: Selbstporträt in Uniform, 1777, American Philosophical Society, Philadelphia. (Quelle: URL: <<http://lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=2826>>)

Peale war 1776 mit seiner Familie nach Philadelphia übersiedelt, ein Ortswechsel, der vermutlich sowohl durch die Hoffnung auf eine bessere Auftragslage als auch durch seine politischen Überzeugungen motiviert war. In Philadelphia war er bald als "furious Whig", also als Befürworter der *Pennsylvania State Constitution* von 1776, bekannt.³ Er kämpfte im Unabhängigkeitskrieg und brachte es in der Philadelphia Miliz 1777 bis zum Rang eines Captains. So zeigt er sich auch in einem kleinen Selbstporträt aus jener Zeit.

und andererseits die auf Dauer und Nachhaltigkeit angelegte Etablierung einer Porträtgalerie und eines Museums. Wie grundsätzlich Interdependenzen zwischen ephemerer/temporärer und dauerhafter/solider Architektur gegeben sind,⁶ so ist *mutatis mutandis* auch bei Charles Willson Peale eine Kohärenz zwischen jenen beiden Feldern seines Schaffens zu beobachten. Vielfach zeigen sich ganz ähnliche Motivationen, Strategien und Zielvorstellungen, aber auch analoge Schwierigkeiten und Hemmnisse.

II.

Am 29. November 1783 legte das bereits erwähnte Festkomitee der *Philadelphia Assembly* seinen Bericht vor, der das Triumphbogenprojekt zur Feier des Kriegsendes sehr präzise regelte. Die Kosten für die Durchführung einschließlich Illumination und Feuerwerk sollten den Betrag von 600 \$ nicht überschreiten; man rechnete mit einer Bauzeit von drei bis vier Wochen. Aus verkehrstechnischen Gründen wurde als Standort der Bereich der Market Street zwischen 6th und 7th Street bestimmt, ein Areal, das die zu erwartende Menschenmenge fassen konnte. Eine genau geregelte Route – ähnlich einem Prozessionsweg – sollte die Besucher durch und um den Triumphbogen herum führen und so die Inaugurationsfeier aus mehreren Perspektiven ermöglichen.⁷

Während das tragende Holzgerüst des Bogens von Gunning Bedford und Thomas Nevell konstruiert wurde, betraute man Charles Willson Peale mit der Erstellung des Bild- und Inschriftenschmucks, der aus Transparentbildern bestehen sollte; er hatte zudem die Kontrolle über den gesamten Finanzrahmen. Es entsteht der Eindruck, dass Peales Einsetzung gerade auf der administrativen Ebene nicht nur durch seine Reputation als Maler,⁸ sondern auch politisch motiviert war.⁹

Dieses Triumphbogenprojekt war aber auch Höhepunkt und (vorläufiger) Abschluss einer Reihe von Unternehmungen, bei denen Charles Willson Peale zur Inszenierung nationaler Festakte oder anderer besonderer Ereignisse speziell auf die Wirkung von Transparenten setzte, konnte doch die spektakuläre und sinnliche Wirkung, die solche Malereien mit lichtdurchlässigen Farben auf durchscheinendem Material evozieren, die städtische Öffentlichkeit durchaus in ihren Bann ziehen.¹⁰ Bei all diesen Projekten setzte er zudem auf eine ähnliche, fast durchgängige Symbolik, die sich dem Rezipienten leicht erschloss, unschwer les- und deutbar war. Die stete Wiederholung einzelner Motive oder Gruppen – *"Energy rather than originality can be claimed for him"*¹¹ – trug überdies zur Verfestigung des symbolischen Gehaltes bei, den Peale mit

unübersehbarem didaktischem Impetus vorbrachte. Dementsprechend trägt schon die Formulierung des Programms im Komiteereport vom November 1783 eindeutig Peales Handschrift und es zeigt sich motivisch und inhaltlich klar in den Kontext anderer Werke eingebettet.

Schon 1774 hatte Peale seine Kunst in den Dienst politischer Propaganda gestellt und eine entsprechende Symbolik genutzt, als er für die *Independent Company of Williamsburg* im September 1774 eine *"Battle Flag"* schuf. Anfang 1775 fertigte Peale ein weiteres Banner, diesmal für die *Independent Company of Baltimore*.¹²

Weitere Projekte mit ähnlich bekenntnisthafter Ikonographie folgten. So feierte Peale beispielsweise am 25. Oktober 1781 den Sieg Washingtons über Cornwallis mit einer privat initiierten ephemeren Dekoration. Dazu wurden in mehreren Fenstern seines Hauses, Ecke Third und Lombard Street, Transparentbilder angebracht und von hinten beleuchtet:¹³ *"In the lower story was a representation of the ship Ville de Paris under full sails: In the second story were the busts (good likeness) of their excellencies General Washington and count Rochambeau in an elliptical circle of stars and flowers de luce – the motto, LIVE VALIANT CHIEFS: And in the third story, a label extending across the front of the house, FOR OUR ALLIES, HUZZA, HUZZA, HUZZA."*¹⁴

Als Ereignis und öffentliches Spektakel fand Peales Aktion einige Resonanz. Er selbst berichtet mit Begeisterung von der Menschenmenge, die sein Haus belagerte, um das Schauspiel zu sehen: *"[...] the whole made so brilliant a display, that the People from all parts of the City came and so crowded were the streets that if the Basket should be thrown out it could not meet with a vacancy to get to the ground within a considerable distance from the house."*¹⁵

Aber auch die Presse würdigte seine Bemühungen,¹⁶ ein Erfolg, der Peale wohl auch zu weiteren Aktivitäten motivierte. Seine Inszenierungen entwickelten sich zu einem Akt gemeinschaftlich demonstrierten Patriotismus, rückten aber auch sein persönliches nationales Engagement – *"Mr.*

*Peale's respect and gratitude to the conquering hero*¹⁷ – klug ins rechte Licht. In die fraglos bei Peale vorhandene Verehrung für den Kriegshelden Washington mischte sich so auch künstlerisches, respektive wirtschaftliches Kalkül, das ja auch schon seinen Umzug nach Philadelphia mit beeinflusst hatte.

Gut einen Monat später (27. November 1781) präsentierte Peale der stauenden Öffentlichkeit bereits eine weitere Probe seines Könnens, diesmal aus Anlass von General Washingtons Eintreffen in Philadelphia. Dabei griff Peale teilweise auf das vorangegangene Projekt zurück, erweiterte sein Programm aber um einige Neuheiten. Die Folge der Transparentbilder beinhaltete jetzt auch einen mehrstöckigen "*Temple of Independence*", dessen dreizehn Säulen auf die Anzahl der Staaten Bezug nahmen. Inschriften benannten Motive des Freiheitskampfes und entscheidende Ereignisse beziehungsweise Facetten der Auseinandersetzung. Hinzu kamen Motti wie "*By the Voice of the People*", "*Illustrious Senators*", "*Brave Soldiery*", "*Heroes Fallen in Battle*", ferner Personifikationen von "*Justice*", "*Hope*", "*Industry*", "*Agriculture*" und der Künste. Nach oben hin abgeschlossen wurde der Tempel der Unabhängigkeit durch die Personifikation des Ruhmes, "*blowing her trumpet to the east, which may easily be comprehended*".¹⁸

Separat präsentierte Peale darüber hinaus als weibliche Figur den "*Genius of America*", der die Zwietracht mit Füßen trat und dem als spezielle Werte "*Equal Rights*", "*Universality*", "*Virtue*" und "*Perseverance*" attribuiert waren.¹⁹

Sowohl die Transparentinszenierung vom 25. Oktober als auch die vom 27. November waren in ihrer Intention recht klar umrissen. Dabei sind vor allem drei Aspekte hervorzuheben: Im Zentrum stand die Würdigung des ruhmreichen Generals Washington. Doch neben dieser Heldenehrung waren die Programme auch eine Reaktion auf eine ganz spezielle Problematik, galt es doch Kongress und Öffentlichkeit auf ihre Verpflichtung gegenüber der Armee hinzuweisen. Inschriften wie "*Heroes fallen in Battle*" und "*Brave Soldiery*" würdigten nicht

allein die erbrachten, sozusagen vergangenen Leistungen der Armee, sie galten auch prospektiv. Peale reagierte mit diesen Akzenten seines Programms einerseits klug auf aktuelle politische Notwendigkeit, zudem war ihm die aus dem eigenen Militärdienst resultierende Verbundenheit möglicherweise noch zusätzliche Motivati- on.

Ein besonderes Anliegen der Dekorationsprogramme war schließlich noch die demonstrative Zurschaustellung des amerikanisch-französischen Bündnisses, dessen Beständigkeit auch über den aktuellen Waffengang hinaus beschworen werden sollte. So präsentierte Peale nicht nur die Portraits Washingtons und des Comte de Rochambeau einträchtig nebeneinander, in der zweiten Installation vom November 1781 umfasste er die Bildnisse noch mit einem Kranz aus (amerikanischen) Sternen und (französischen) "*fleur de Luce*".

Kurze Zeit später (1782) boten sich weitere Gelegenheiten, der Anlehnung an den französischen Alliierten Ausdruck zu verleihen, nämlich mit der Geburt des Dauphins²⁰ und anlässlich des Geburtstags des französischen Königs.²¹ Zu beiden Gelegenheiten gestaltete Peale Transparentdekorationen, die Bündnistreue und freundschaftliche Verbundenheit in den Vordergrund stellten.

Stärker auf die eigene Nation konzentriert und in wichtigen Details vor allem an der Dekoration zu Washingtons Ankunft in Philadelphia im Jahre 1781 orientiert war die Transparentmalerei, die Charles Willson Peale anlässlich der Ratifizierung der Bundesverfassung im Staate Maryland in Annapolis Ende April 1788 schuf.²² Unter dem Titel "*The Horror of Anarchy and Confusion, and the Blessing of Order*" präsentierte er den "*Genius of America*", der mit der rechten Hand auf Landwirtschaft, Handel, Kunst und Wissenschaft als Früchte der guten Regierung deutete, mit der linken hingegen Anarchie und Unordnung abwehrte. Darüber befand sich Fama mit zwei Posaunen. Das Bild wurde komplettiert durch die Beschriftung "*New Constitution*".²³

III.

Mit den vorgestellten Inszenierungen ist der Rahmen für die Dekoration des Triumphbogens von 1784 schon recht genau beschrieben. Er wies Versatzstücke aus den vorangegangenen Anordnungen auf und setzte erneut auf eine direkte und vertraute Symbolsprache, die im Wesentlichen, wie beispielsweise Karol Ann Peard Lawson demonstriert, an der europäischen Tradition geschult war.²⁴ Zum didaktischen Konzept des Bogens gehörte wiederum die Kombination von Bild und (In)Schrift – diesmal in Latein und Englisch –, auch hier ein Rückgriff auf bewährte emblematische Tradition und in besonderer Weise geeignet, zu belehren. Der Triumphbogen war mit seinem dialogischen Ansatz in diesem Sinne fraglos ebenso Ehrenbezeugung, Selbstdarstellung und Propagandainstrument wie auch Lernprogramm und nationaler Apell.

Auf der formalen Ebene handelte es sich bei dem Exemplar in Philadelphia um die übliche dreitorige Anlage mit erhöhtem Mittelteil, die mit ihrer Gesamtbreite von 50 feet 6 inches, nahezu die komplette Market Street überspannte.

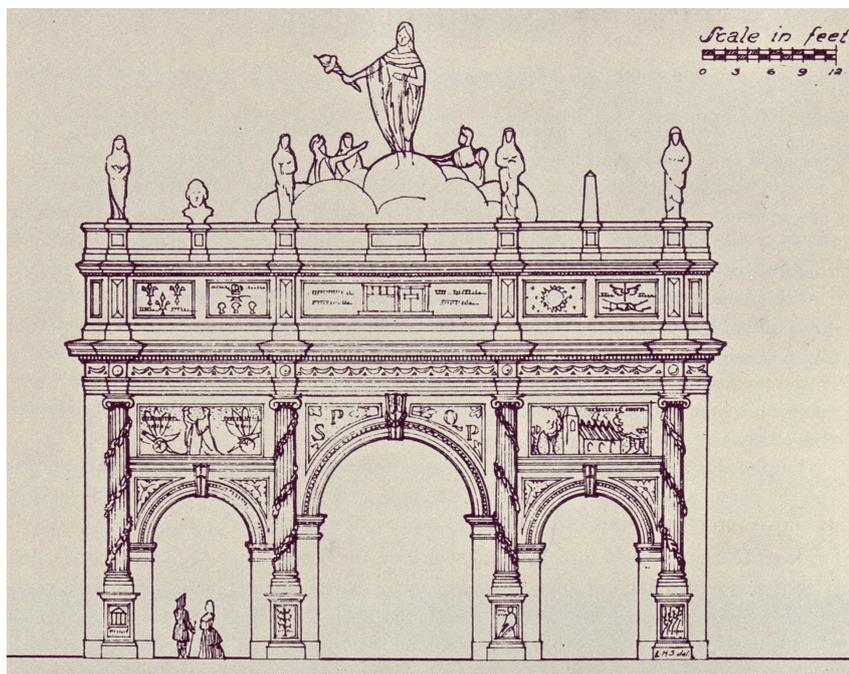
Der mittlere Bogen wies eine Breite von 14 feet und die beiden seitlichen von jeweils 9 feet auf. Die Höhe des Bauwerks betrug 35 feet 6 inches zuzüglich der Balustrade von 3 feet 9 in-

ches. Die vier ionischen Säulen des Bogens waren mit Festons umwunden, und insgesamt war das gesamte Bauwerk *"finished in the Style of Architecture proper for such Building, and used by the Romans."*²⁵

Durch ein System aus gut 1.200 Lampen im Inneren des Bogens, die innerhalb kürzester Zeit in Betrieb genommen werden konnten, sollten die Transparentbilder ihre volle Wirkung entfalten. Doch damit nicht genug: Ein Feuerwerk, das bei solchen Anlässen ja durchaus zum Standardprogramm gehörte, sollte ein Übriges tun, dem Bauwerk und auch der Friedensfeier einen eindrucksvollen Rahmen zu schaffen. Zu diesem Zweck wurden in der Umgebung mehr als 700 Feuerwerkskörper installiert.

An diesem Punkt verkehrte sich das exklusive Projekt indes in ein Desaster: Noch während der letzten Vorbereitungen für die große Show am 22. Januar 1784 zündete eine der Raketen, die nicht nur weitere Feuerwerkskörper zur Explosion brachte, sondern auch die mit Öl durchtränkten Transparente sofort in Brand setzte und völlig zerstörte. Ein Handwerker kam bei diesem Unglück zu Tode, weitere wurden verletzt. Peale selbst konnte sich nur durch einen Sprung vom Gerüst retten, erlitt aber ebenfalls schwere Verletzungen und Verbrennungen, die ihn für gut drei Wochen ans Krankenbett fesselten. Erstaunlicherweise war

Abb. 2. H. Sellers: Zeichnerische Rekonstruktion von Peales Triumphbogen, American Philosophical Society, Philadelphia. (Quelle: URL: <<http://lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=2828>>)



die Holzkonstruktion durch das Feuer kaum in Mitleidenschaft gezogen worden.

Mit der für ihn charakteristischen patriotischen Verve belebte Peale das Projekt aber sofort nach seiner Genesung mit Unterstützung der Öffentlichkeit wieder. In diesem Sinne schrieb er schon am 10. Februar 1784 an George Weedon: *"I shall amediately begin another exhibition for the public, everything having been prepared during my indisposition."*²⁶

Ein bitterkomischer Epilog steht am Ende der Geschichte dieses Triumphbogens: Nach der tatsächlichen Präsentation, die am 10. Mai 1784 nun nicht mehr in der Market Street, sondern in der Chestnut Street, vor dem State House, mit weniger Aufhebens und vor allem ohne Feuerwerk stattfand, lagerte der Künstler seine Transparente im Hinblick auf zukünftige Verwendungsmöglichkeiten ein, musste aber einige Zeit später feststellen, dass das Material nach einer unsachgemäßen Umlagerung verrottet war.²⁷

Wenn es sich bei dem Triumphbogen von 1784 auch um ein Werk wahrlich ephemerer Natur handelte, dessen Geschichte überdies wegen des vorzeitigen – und mehrfachen! – Ruins vor allem auch als Anekdote gefällt, so erschließen sich die Funktion und das Potential dieser Unternehmung doch durch die Verortung im weiteren Kontext von Charles Willson Peales politisch und national konnotierten künstlerischen Aktivitäten in besonderer Weise.²⁸

Das symbolische Programm der Transparente knüpfte, wie bereits angemerkt, an die früheren Darstellungen an, indem beispielsweise erneut der Schulterchluss mit Frankreich und die Verdienste der Armee in den Vordergrund gestellt wurden. Darüber hinaus feierte man den zurückgekehrten Frieden und die glorreichen Zukunftsaussichten der Nation. In diesem Sinne zeigte das Balustradenfeld über dem mittleren Bogen als Zeichen für das Ende des Krieges den wieder geschlossenen Tempel des Janus. Dem zentralen Anbringungsort gemäß kann die begleitende Inschrift

wohl leitmotivisch aufgefasst werden: *"By the Devine Favour A great and new Order of Ages Commences"*.²⁹

Der linke Bereich der Balustrade, also der über dem südlichen Bogen, zeigte neben einer Büste Ludwigs XVI. und der Inschrift *"His Merit makes us remember him"*, die drei Lilien des französischen Wappens und *"They exceed Glory"* und schließlich, repräsentativ für den Staat Pennsylvania, Pflug, Weizenbündel und ein Schiff unter Segeln, begleitet von *"A Land contended with its own Blessings"*.

Der gleichen Aufteilung folgte das nördliche Kompartiment: Dort fanden sich ein Kenotaph in Form eines Obeliskens für die Gefallenen des Unabhängigkeitskrieges in Kombination mit *"These received their Wounds for their Country"*, sodann die Verknüpfung von Sonne und dreizehn Sternen als Sinnbilder Frankreichs und der Vereinigten Staaten mit *"Allied in the Heavens"*. Das nördlichste Bildfeld der Balustrade präsentierte zwei Hände (Amerika und Frankreich), die als Symbole für Frieden und Handel gemeinsam Olivenzweige und Caducäusstab hielten und dazu die Inschrift *"The Concord of Nations"*.

Die beiden Bildfelder direkt oberhalb der äußeren Bögen waren durch ihre Größe deutlich hervorgehoben und warteten mit zwei Szenen auf, die das Wesen der amerikanischen Nation in spezieller Weise beleuchteten. Im südlichen Feld stützte sich eine Personifikation des konföderierten Amerikas vertrauensvoll auf einen Soldaten. Das Motiv wurde beidseitig ergänzt durch Militärtrophäen und die Inschrift *"The Fidelity of the Army"*. Damit korrespondierte auf der Nordseite eine Darstellung von amerikanischen Ureinwohnern, die in der Wildnis einen Kirchenbau errichten, eine Szene, die durch *"Their savage Hearts become mild"* erläutert wurde. Zwischen den beiden Szenen präsentierten die Zwickel des zentralen Bogenfeldes die Buchstaben "S. P. Q. P.", die das traditionelle römische (Feld)Zeichen zu "Senat und Volk von Pennsylvania" abwandeln und so noch in besonderer Weise die *translatio* des Triumphbogenmotivs unterstrichen.

Nach unten hin wurde das Programm mit vier Sockelfeldern abgeschlossen. Von Süd nach Nord waren dort eine Bibliothek nebst Symbolen für Kunst und Wissenschaft ("*These Soften Manners*"), ein Baum mit dreizehn üppig Früchte tragenden Zweigen ("*By the Strength of the Body these will ripen*"), der zu seinem Pflug zurückkehrende Cincinnatus mit einer lorbeerne Krone ("*Victorious Virtue*") und exerzierende Soldaten ("*Protecting they shall enjoy*") zu sehen.

Darüber hinaus waren oberhalb der Balustrade die vier Kardinaltugenden "*Justice*", "*Prudence*", "*Temperance*" und "*Fortitude*" als Skulpturenimitate dargestellt. Und Zeitungsmeldungen zufolge hielt das endgültige Arrangement noch eine weitere Besonderheit bereit, die im Komiteebericht vom November 1783 nicht erwähnt war: Eine ebenfalls illuminierte Personifikation des Friedens mit einigen Assistenzfiguren sollte vom Dach eines nahe gelegenen Hauses aus in Bewegung gesetzt werden und mittig über der Balustrade erscheinen.³⁰

Der überkommenen Funktion von Triumphbögen oder Ehrenpforten folgend handelte es sich bei Peales Werk insgesamt um ein politisches Schaustück, eine Fortführung der realen Politik mit bildnerischen Mitteln.³¹ So wurde zum Beispiel mit dem leitmotivischen "*By the Devine Favour*" die göttliche Vorsehung bemüht, um den Sieg und die glorreichen Aussichten Amerikas zu beschreiben, ein ja auch politisch stets aufs Neue in Dienst genommener Topos.

Wie schon der "*Temple of Independence*" in der Dekoration von 1781 waren nicht nur der zentrale Janustempel und die Bibliothek, im südlichen Sockelfeld, architektonische Metaphern, mittels derer politische und gesellschaftliche Inhalte transportiert werden, vielmehr ist ja der Triumphbogen insgesamt eine solche. Auf die Bedeutung gerade solcher rhetorischen Figuren weisen beispielsweise Eric Slauter und auch Wendy Bellion hin: "*During the postrevolutionary era, especially the critical years of 1787 and 1788, Federalists habitually invoked a vocabulary of building terms to de-*

scribe the creation of the national government."³²

Weitere Arbeiten Peales bewegen sich in eben diesem Kontext, so etwa sein Beitrag zur "*Federal Procession*" aus Anlass der Ratifizierung der Konstitution in Philadelphia am 4. Juli 1788.³³ Als Sinnbild der Nation und ihrer politischen Organisation entwarf er u. a. einen Festwagen mit einem 11 m hohen Bauwerk, das unter dem Titel "*The New Roof, or Grand Federal Edifice*" firmierte.³⁴ Von den dreizehn korinthischen Säulen, die das Runddach mit Kuppel stützten, waren drei noch unvollendet, gab es doch zu diesem Zeitpunkt erst zehn Signatarstaaten;³⁵ deren Anfangsbuchstaben schmückten die Säulen, und eine Sockelinschrift erläuterte "*In union the fabric stands still*". Eine entsprechende Anzahl von Männern saß zudem inmitten dieser transportablen Festarchitektur, die überdies von zehn weißen Pferden gezogen wurde. Den oberen Abschluss des Arrangements bildete eine Personifikation der "*Plenty*" mit Füllhörnern und weiteren Attributen.³⁶

Eine Architekturmetapher der etwas anderen Art begegnet auch in einer Dekoration von 1789: Auf dem Weg von Virginia zu seiner Amtseinsetzung in New York erfuhr Washington von den Orten, die er durchquerte, verschiedene Ehrenbezeugungen. Peale staffierte aus diesem Anlass (20. April 1789) die Schwimmbrücke über den Schuylkill River, unweit Philadelphias, als *via triumphalis* unter anderem mit zwei lorbeerne Triumphbögen aus.³⁷ Das Arrangement hielt eine weitere Besonderheit bereit: "*And as our beloved WASHINGTON passed the bridge, a lad, beautifully ornamented with sprigs of laurel, assisted by certain machinery, let drop, above the Hero's head, unperceived by him, a civic crown of laurel.*"³⁸ Bei jenem "*lad*", jenem jungen "Burschen", handelte es sich vermutlich um Angelica, Peales fünfzehnjährige Tochter;³⁹ sie übernahm hier quasi als Genius die Rolle der Personifikationen, die Peale ja gerne und häufig als oberen Abschluss seiner ephemeren Inszenierungen nutzte.

Im Gegensatz zu den Transparenten an Peales Wohnhaus war beim Tri-

umphbogenprojekt von 1784 auch die Person des ruhmreichen General Washington etwas weniger prominent in Szene gesetzt. Neben den Verweisen auf die Verdienste der Armee, deren Belobigung ja letztlich auch den Befehlshaber einschließt, war der General jedoch auch indirekt präsent, und zwar in einem der Sockelreliefs: Der mit Lorbeer gekrönte Cincinnatus trug die Gesichtszüge Washingtons, denn wie Cincinnatus nach dem Kampf zu seinem Pflug zurückgekehrt war, hatte ja auch Washington am 23. Dezember 1783 sein Schwert an den Kongress zurückgegeben, um auf seine Farm zurückzukehren.⁴⁰

Gemäß der übergeordneten Intention des Triumphbogenprogramms stand also nicht allein der ruhmreiche Feldherr oder Herrscher im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern die Nation insgesamt. Der Friedensschluss als Anlass und Ausgangspunkt war die Folie, auf der die Stärken und Besonderheiten des Landes präsentiert und die Zukunftsvision der jungen Nation entwickelt werden konnten. Dabei gehörte die Kombination von Olivenzweig und Caducäusstab, stellvertretend für Frieden und Kommerz, offensichtlich ebenso zu den anvisierten gesellschaftlichen Charakteristika wie Symbole für Wissenschaft, Gelehrsamkeit und Kunst, die ja punktuell schon in Peales älteren Inszenierungen aufgeführt waren.

Auffällig ist damit besonders die Mischung retrospektiver und prospektiver beziehungsweise perspektivischer Elemente im bildnerischen Programm: Die Dekoration des Triumphbogens memorierte einerseits den amerikanischen Unabhängigkeitskampf und imaginierte gleichzeitig gesellschaftliche und politische Zukunft, die vor allem auch durch das Engagement des Einzelnen, des aufgeklärten Bürgers – und dazu gehörte nach dem Verständnis Charles Willson Peales fraglos auch der Künstler – mitgetragen werden musste. Politik und Kunst treffen sich damit in einem Tugendtopos, der als wesentlicher Bestandteil eines republikanischen Gedankens⁴¹ vom Bürger die Unterordnung eigener Interessen unter das Gemeinwohl, also eine altruistische Haltung erwartet. Notwendig ist eine "*possitive Passion*

for the public good", wie John Adams es nennt, und diese "*public Passion must be Superiour to all private Passions*".⁴² Mit diesem Tugendanspruch – der im nachrevolutionären Amerika auf dem kulturellen Sektor deutlich länger als auf dem politischen Parkett seine Gültigkeit behielt – ist auch die Idee des Handelns im öffentlichen Raum verbunden.⁴³

Und genau darin ist die ideelle Dimension von Charles Willson Peales Festdekorationen zu erkennen (der als reale Dimension allerdings auch eigennützige Überlegungen zur Seite treten). Transparentbilder und Triumphbogen sind Handeln im öffentlichen Raum,⁴⁴ motiviert nicht zuletzt durch republikanische Tugendtopoi. Der Künstler stellt sich als Bürger in den Dienst des Gemeinwesens, erweist sich als Chronist und Interpret der historischen Ereignisse und kommt vor allem auch einem Bildungsauftrag nach. Schließlich galt, orientiert etwa an Montesquieus Überlegungen in *De l'esprit des lois* (1748), ja die Erziehung als staatstragendes Element der tugendhaften Republik.⁴⁵

IV.

Mit den Begriffen "*Memoria*", "*Öffentlichkeit*" und "*Erziehung*" sind indes zugleich Faktoren benannt, die in besonderer Weise auch die Entwicklung von Charles Willson Peales Portraitgalerie und Museum beeinflussten, Unternehmungen, die sich parallel zu den besprochenen Festdekorationen entfalteten und gleichermaßen als öffentliches Handeln – wenn auch mit privatem Nutzen – zu betrachten sind.

Ab 1782 zeigte Peale nämlich in einer seinem Haus angeschlossenen Galerie Portraits von politischen und militärischen Helden der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung, mit denen er zum Teil sozusagen Seite an Seite gekämpft hatte. Sie bildeten den Nukleus einer über die Jahre immer weiter wachsenden Kollektion. Die Malereien wurden nur unwesentlich später ergänzt durch naturhistorische Ausstellungsstücke, die im Laufe der Zeit sogar das Gros seiner Sammlung bildeten.⁴⁶



Abb.3. Charles Willson Peale: The Artist in His Museum, 1822, Philadelphia Museum of Art; The George W. Elkins Collection. (Quelle: URL:<http://en.wikipedia.org/wiki/File:C_W_Peale_-_The_Artist_in_His_Museum.jpg>)

Der kontinuierliche Zuwachs an Objekten machte später mehrere Umzüge notwendig. In seiner Hochphase, im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, konnte Peales Museum unter anderem mit 269 Gemälden, 1824 Vögeln, 250 Quadropoden, 650 Fischen, über 1.000 Muscheln und einer Bibliothek mit 313 Büchern aufwarten.⁴⁷

Peale verstand sein Museum als – theoretisch jedermann zugängliche – Bildungseinrichtung, deren Aufgabe Wissenserwerb und -verbreitung war:⁴⁸ "to form a school of useful knowledge, to diffuse its usefulness to every class in our country, to amuse and in the same moment to instruct the adult of each sex and age with a zeal far surpassing the bonds of fatigue."⁴⁹ Gerade "to amuse" und "to instruct" sind aber nicht nur adäquate Begriffe, um Peales museumspädagogische Zielvorstellung zu umschreiben, vielmehr stellen sie auch eine Verbindung zum Triumphbogenprojekt von 1784 her. Unter diesen Voraussetzungen gewinnen näm-

lich das Illuminationssystem und das Feuerwerk eine Bedeutung über die reine Effekthascherei hinaus, wurde doch die didaktische Schwere des Triumphbogenprogramms so um eine leichtere Note bereichert, die – durchaus im Sinne des Horazschen *dulce et utile* – der Belehrung eben das Amusement, auch in Form des Spektakels, an die Seite gab.

Entsprechend seinen umfänglichen Plänen war auch die Nationalisierung seines Museums für Peale ein bereits früh formuliertes Ziel. Für die nationale Bedeutung des Projekts führte er immer wieder zwingende Argumente ins Feld. Im *American Daily Advertiser* erläuterte er beispielsweise 1795: "In a country whose institutions all depend upon the virtue of the people, which in its turn is secure only as they are well informed, the promotion of knowledge is the first of duties."⁵⁰ Diese Argumentation ruft erneut das Programm des Triumphbogens ins Gedächtnis, der ja in durchaus vergleichbarer Weise

republikanische Tugenden beschwor und ein Gesellschaftsbild propagierte, in dem auch Gelehrsamkeit, Wissenschaft und Kunst zum Kanon gehörten und die Stabilität des Gemeinwesens mit garantierten.

Auffällig ist in Charles Willson Peales Wirken, wie auch in seinem politischen und sogar in seinem familiären Denken, eine allgegenwärtige Ordnungsliebe. Die erhoffte und angestrebte Ordnung der Gesellschaft korrespondierte dabei mit einem ausgeprägten Ordnungsgebaren. Das demonstrieren nicht nur die hierarchischen und streng gegliederten Dispositionen der verschiedenen Transparentbilder, sondern auch die klassifizierende und systematisierende Praxis im Museumsbereich. Naturhistorische Ausstellungsstücke wurden nach dem Linnéschen System erfasst. Die Beschriftung erfolgte in Latein, Französisch und Englisch, und



Abb. 4. Charles Willson Peale: Washington at Yorktown, 1784, State House Annapolis, Maryland. (Quelle: URL:<<http://www.msa.md.gov/msa/speccol/1545/html/1120.html>>)

nur am Rande soll hier auch auf die Zweisprachigkeit des Triumphbogens hingewiesen werden. Ganz in diesem Sinne reflektierte Peales Museum, wie Sidney Hart und David Ward 1988 beobachteten, "eighteenth-century Enlightenment ideas about order, harmony and civic virtues",⁵¹ eine Formel, die sich, wie wir gesehen haben, durchaus bereits auf die früheren, ephemeren Unternehmungen des Künstlers anwenden lässt.

V.

Die von Peale geschaffene Portraitgalerie unterlag ebenfalls einem klar definierten Ordnungssystem. Er verzichtete weitestgehend auf Attribute und konzentrierte sich auf schnörkellose Brustbilder im einheitlichen Format von ca. 63,5 x 76 cm, jeweils in einem ovalen Bildfeld.⁵² Grundsätzlich galt es, die politischen und moralischen Wertvorstellungen der Republik im Portrait zu kodieren. Dabei waren Einfachheit und Strenge in der Komposition, in der Kleidung und im Habitus angebracht.

Die Zielvorstellung von Peales Portrait-Galerie weist deutliche Parallelen zu den Intentionen seiner ephemeren Festdekorationen auf, beförderte doch in beiden Medien die Präsentation, Popularisierung und Ehrung der militärischen bzw. politischen Größen die Generierung einer nationalen und/oder kollektiven Identität. Die Inklusion in Peales Galerie war zugleich moralische Auszeichnung der Dargestellten und moralischer Appell an den Rezipienten – eine Doppelstrategie, die ja auch in den Transparent-Malereien aufschien.

Im Hinblick auf Peales Symbolsprache kann der Bogen aber sogar noch etwas weiter zurückgeschlagen werden. So spricht Charles Coleman Sellers im Zusammenhang mit den Transparenten von einer Mischung aus "popular enthusiasm and stately classical imagery",⁵³ und eine ganz ähnliche Verschmelzung lässt sich ja bereits in älteren Portraitdarstellungen von Peales Hand beobachten, etwa in den im Auftrag Edward Jennings entstandenen Portraits von William Pitt (1768)⁵⁴ und von John Beale Bordley (1770).⁵⁵ Auch die aus verschiedenen Transparenten bekannte Demonstration amerikanisch-französischer Bündnistreue findet sich im Portrait wieder: In *Washington at Yorktown* (1784) präsentiert Peale General Washington und Lafayette – sozusagen stellvertretend für Amerika und Frankreich – einträchtig nebeneinander.⁵⁶

Als Dritter im Bunde erscheint noch Colonel Tench Tilghman, der aus Ma-

ryland stammende langjährige Sekretär und *aide-de-camp* Washingtons.

Transparentdekoration und der Komplex aus Museum und Porträtgalerie ergänzten sich aber auch noch in anderer Hinsicht auf frappierende Weise; sie zeichneten auf unterschiedliche, aber letztlich komplementäre Art die Revolutionsereignisse nach und boten differente, aber sich ergänzende Systeme von Memoria: Während die ephemeren Werke das zeitliche Element betonten, den rasch sich verflüchtigen Moment, das Augenblickhafte, zielten Portrait-, Galerie- und Museumsgedanke eben auf das genaue Gegenteil, nämlich Dauer und Beständigkeit. In diesem Kontext weist auch David Ward darauf hin, dass Peale die Revolution eher im Portrait als im Historienbild, vornehmlich im Charakter und der Person ihrer Akteure und nicht so sehr im Ereignis memorierte. Ward charakterisiert die Portraits als "*antihistory painting*", in denen "*actions and events appear inevitable, and preordained*".⁵⁷ Zugleich hält er aber auch fest: "*By subordinating actions to character, Peale's portraits democratized heroism, creating an identity between the hero and the audience*",⁵⁸ und beschreibt damit punktuell auch eine in den Transparentdekorationen wieder erkennbare Strategie.

Für Peale erfüllten die Portraits aber noch weitere Funktionen: Sie dienten unter anderem der Eigenwerbung als Portraitmaler. Zudem konnte durch die politische Einbindung der Kunst schließlich auch der Künstler selbst no-

bilitiert werden, der eine Verbesserung seines Ansehens gerade in der formativen Phase der Republik durchaus benötigte.⁵⁹ Dabei waren Peales Bemühungen aber nicht allein auf die traditionelle Beziehung zwischen Maler und Portraitiertem oder Auftraggeber gerichtet, sondern ganz bewusst expansiv. Museum und öffentliche Transparentdekorationen erweiterten die Außenbeziehungen des Künstlers beträchtlich, konnten ihm eine Öffentlichkeit – auch ein Prestige – schaffen, die auf althergebrachte Weise kaum zu erreichen war. Auch unter diesem Aspekt erschließen sich Peales ephemere und dauerhafte Projekte als komplementäre wie synergetische Modelle: Beförderten Transparente und Triumphbogen die aktuelle Popularität des Künstlers, so galt mit der Schaffung von Galerie und Museum die Sorge nicht zuletzt dem Nachruhm. Wiederum erweist sich Peale damit als exemplarisch, war doch das Tugendideal ganz wesentlich verbunden mit dem zeitgenössischen Ruhmesgedanken. In diesem Sinne bescheinigte Douglas Adair der Generation der amerikanischen Revolutionshelden schon 1967: "*The pursuit of fame, they had been taught, was a way of transforming egotism and self-aggrandizing impulses into public service; they had been taught that public service nobly (and selfishly) performed was the surest way to build 'lasting monuments' and earn the perpetual remembrance of posterity*".⁶⁰ Er gibt damit auch eine treffende Charakteristik von Philadelphias engagiertem Maler, Museumsmann und Kulturschaffenden Charles Willson Peale.

Anmerkungen:

1 Der ephemere Charakter legt zwar die Bezeichnung als Ehrenpforte nahe, den zeitgenössischen Quellen folgend soll aber fürderhin der Begriff Triumphbogen verwendet werden.

2 Neben der Verortung des Triumphbogen-Gedankens in der römischen Republik kann die Nutzung einer solchen Festarchitektur aber auch an die Vorlieben des amerikanischen Verbündeten, Frankreich,

anzuknüpfen. Zum französischen Festwesen und zu ephemeren Dekorationen des 18. Jh. vgl. u.a. Eric Monin: "Fiction latente, fiction construite, fiction rhétorique: les trois états de la représentation d'un idéal festif." In: *Cahiers thématiques 5. Fiction théorique*. Lille 2005, S. 260-275.

3 Vgl. u.a. Charles Coleman Sellers: *Charles Willson Peale*. New York 1969b, S. 139f.

4 Zu Peales politischer Karriere vgl. z.B. Sidney Hart:

"A graphic Case of Transatlantic Republicanism." In: Lillian B. Miller / David C. Ward: *New Perspectives on Charles Willson Peale*. Pittsburgh 1991, S. 73-82.

5 Joseph J. Ellis: *After the Revolution. Profiles of Early American Culture*. New York 1979, S. 43.

6 Zu Recht haben beispielsweise Sarah Bonnemaïson und Christine Macy (Sarah Bonnemaïson / Christine Macy: "Introduction." In: dies. (Hg.):

Festival Architecture. New York 2008, S. 1) noch einmal darauf hingewiesen, dass "ephemeral architecture offers another face to the history of architecture. If one were to map this 'other' history in parallel to the more familiar chronicle of monuments and ruins, the relationship between these two kinds of architecture would be informative and at times surprising, in the way each has influenced the other".

7 Hierzu und zum Folgenden: Pennsylvania Assembly: *Report Recommending a Triumphal Arch*. Philadelphia, 2.12.1783, zit. nach Lillian B. Miller (Hg.): *Peale Papers. The selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*. New Haven, London 1983, I, S. 398-401. Zur physischen Komponente von öffentlichen Feierlichkeiten bzw. Festarchitektur vgl. z.B. Diane Favro: "The festive experience. Roman procession in the urban context." In: Bonnemaison / Macy 2008 (vgl. Anm. 6), S. 10-42, die diese Verbindung am Beispiel römischer Prozessionen und ihrer städtischen Kontextualisierung aufzeigt. Favro (ebd. S. 10) spricht von "full-bodied interactive events operating in four dimensions". Vgl. ferner Bettina Bergmann / Christine Kondoleon (Hg.): *The Art of the ancient spectacle*. Washington 1999, S. 9-35.

8 Vgl. z.B. *Pennsylvania Journal*, 31.2.1781.

9 Vgl. Harold C. Syrett: *The Papers of Alexander Hamilton*. New York 1962, III, S. 499f.

10 Gerade im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert wurden Transparentbilder als Medien städtischer Öffentlichkeit neu bewertet; vgl. Birgit Verwiebe: *Das transparente Bild im späten 18. und 19. Jh. Seine Entstehung, Entwicklung und Einordnung in die Geschichte der Medien der Massenkommunikation*. Phil. Diss. Greifswald

1989. Bei einer nicht geringen Zahl von Charles Willson Peales Transparentmalereien dürfen wir von der Mitarbeit seines Bruders, James Peale, ausgehen. Charles Coleman Sellers (Charles Coleman Sellers: "Charles Willson Peale with Patron and Populace. A Supplement to Portraits and Miniatures by Charles Willson Peale. With a Survey of His Work in Other Genres." In: *Transactions of the American Philosophical Society* 59 (1969a), S. 9.) bescheinigt beiden Peales ein besonderes Interesse an dieser Kunstform und fasst die Anfänge in Amerika zusammen. Zu Peales ersten Versuchen mit Transparentbildern vgl. Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 364. Kleinere Transparentbilder steuerte Peale auch zur Inszenierung der Schmähdprozession und rituellen Bestrafung des Hochverrätters Benedict Arnolds in effigie am 30. September 1780 in Philadelphia bei; vgl. z.B. ebd. S. 352-356. Peter Shaw: *American patriots and the Rituals of Revolution*. Cambridge, Mass. 1981, S. 15-17.

11 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 5.

12 *Virginia Gazette* vom 23.2.1775; vgl. auch Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 14.

13 Peale war allerdings nicht der erste, der in Philadelphia mit einer solch patriotischen Inszenierung den Triumph Washingtons feierte. Vielmehr war ihm Alexander Quesnay de Glovay zuvorgekommen und hatte bereits am Abend des 24.11. sein Haus mit einer ähnlichen Dekoration versehen; vgl. *Pennsylvania Packet*, 1.11.1781.

14 *Freeman's Journal*, 31.10.1781.

15 Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 364.

16 *Pennsylvania Packet*,

1.11.1781. Als Motto der Dekoration im zweiten Stock nennt die *Pennsylvania Packet* abweichend von *Freeman's Journal* (31.10.1781, vgl. Anm. 14) "SHINE VALIANT CHIEFS".

17 *Pennsylvania Packet*, 4.12.1781.

18 *Pennsylvania Packet*, 4.12.1781.

19 Auch für sein Transparentbild anlässlich der Feier zur Ratifizierung der Konstitution in Annapolis 1788 (s.u.) nutzte Peale neben einer "Fama" eine Personifikation Amerikas, die durch "Perseverance" näher charakterisiert wurde. Es handelt sich dabei um einen Wertebegriff, der nicht nur öffentliche Relevanz besaß, sondern auch privat für Peale und seine Familie von Bedeutung war. In diesem Sinne auch David C. Ward: *Charles Willson Peale. Art and selfhood in the Early Republic*. Berkeley 2004, S. 89f.

20 Am 13.5.1782, dem staatlich bestimmten "day of celebration", präsentierte Peale im Auftrag des Kongresses im State House Yard von Philadelphia die Transparentdarstellung eines dreiteiligen Triumphbogens: Während in der Mitte die Abkürzung U.S.A. und das Motto "Libertas lux optima nobis", umkränzt mit Lorbeer und dreizehn Sternen, zu sehen war, widmete Peale die seitlichen Kompartimente dem französischen König (rechts), respektive der Königin (links), die jeweils mittels Name, Titel und Motto präsentiert wurden. Vgl. *Independent Gazeteer*, 18.5.1782. Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 369.

21 Der Geburtstag Louis' XVI. wurde in Philadelphia am 26.8.1782 mit verschiedenen Programmpunkten zelebriert. Peale nutzte die Gelegenheit für eine neuerliche private Präsentation von Transparenten an seinem Haus. Dabei

fanden die Ausführungen vom November 1781 noch einmal Verwendung und wurden ergänzt durch Darstellungen und Würdigungen des französischen Königspaares und ferner des Marquis de Lafayette sowie eine Karikatur auf das britische System von Unterdrückung und Ausbeutung; vgl. auch *Pennsylvania Packet*, 24.8. und 29.8.1782. Ferner Sellers 1969b (vgl. Anm. 3), S. 191.

22 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 25f.

23 Noch bis 1824 schuf Peale weitere Transparentdekorationen, die im Umfang variierten und nicht gänzlich auf die politische Sphäre beschränkt blieben. Februar 1800: Transparentdekoration an der Fassade der Philosophical Hall. 4.7.1803: Transparente zur Feier des Unabhängigkeitstages. 1808: "Transparent Silence" für die Konzerte der *Amateur Society*. 15.2.1815: Transparentdekoration "Peace". September 1824: Neun Transparente für die Fenster des Long Room von Peales Museum anlässlich der Rückkehr Lafayettes nach Amerika. Dezember 1824: "New Year's Transparency" für das mittlere Fenster des Long Room; vgl. auch Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 33, 35, 38, 40f., 47. An die Transparentbilder knüpfte Peale auch 1785 mit den "Moving Pictures" ("Exhibition of Perspective Views with Changeable Effects") an; Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 428-433. Ferner Susan Stewart: "Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Peale." In: Lynne Cooke (Hg.): *Visual display. Culture beyond appearances*. Seattle 1995, S. 216f.

24 Karol Ann Peard Lawson: "Charles Willson Peale's John Dickinson. An American Landscape as Political Allegory." In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 136 (1992), S. 464f. Lawson (ebd. S. 464f.)

führt etwa Beispiele aus Cesare Ripas *Iconologia* an.

25 *Pennsylvania Assembly* 1783 (vgl. Anm. 7).

26 Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 406. In diesem Sinne berichtete auch das *Pennsylvania Journal* am 28.1.1784: "Mr Peale's ingenious representations of paintings, having been prevented by an unfortunate accident, a number of citizens desirous of testifying their regard for his particular merit on this occasion, and of shewing their zeal and attachment to the glorious cause of the intended celebration have agreed to raise a sum by subscription to renew the exhibition." Die Arbeit zahlte sich für Peale finanziell allerdings keineswegs aus. In seiner Autobiographie beklagt er sich über den Undank der Öffentlichkeit; vgl. Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 412, Anm. 5.

27 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 2.

28 Eine Besonderheit in Peales Unternehmungen mit nationaler Note war beispielsweise die Ausgrabung von Mastodonknochen bei Newburgh, New York, 1801, eine kuriose und faszinierende Geschichte, die hier nicht ausführlicher verhandelt werden kann; vgl. dazu u. a. Lilian B. Miller: "Charles Willson Peale as History Painter. The Exhumation of the Mastodon." In: *The American Art Journal* 13 (1981), S. 47-68. Laura Rigal: *The American Manufactory. Art, Labour, and the World of Things in the Early Republic*. Princeton 1998, S. 91-113.

29 Zur lateinischen Version der Inschriften vgl. jeweils *Pennsylvania Assembly* 1783 (vgl. Anm. 7).

30 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 20.

31 Sarah J. Purcell: *Sealed with Blood. War, Sacrifice,*

and Memory in Revolutionary America. Philadelphia 2002, S. 65f.: "The celebration of peace, particularly the elaborate and expansive triumphal arch, was a chance for the Assembly to sanction a respectable politics of the street that rejected the public action, rule by committee, and unruliness of the prewar era".

32 Wendy Bellion: "'Extended the sphere'. Charles Willson Peale's panorama of Annapolis." In: *The Art Bulletin* 86 (2004), S. 545. Eric Slauter: *The State as a Work of Art. Politics and the Cultural Origins of the Constitution*. Ph.D. diss. Stanford University 2000, S. 52-153.

33 Vgl. z.B. Richard Hopkinson: "An Ode for the 4th of July, 1788." In: *Pennsylvania Mercury*, 5.7.1788, und ders.: "An Account of the Grand Federal Procession." In: *Pennsylvania Gazette*, 9.7.1788. Zur Ratifizierungsfeier in Philadelphia vgl. auch Jürgen Heideking: *Die Verfassung auf dem Richterstuhl. Vorgeschichte und Ratifizierung der amerikanischen Verfassung 1787-1791*. Berlin 1988, S. 723-728. Insgesamt zur republikanischen Festkultur ebd. S. 709-758.

34 Der Aufbau wurde nach Peales Entwurf von William Williams and Company umgesetzt.

35 Heideking 1988 (vgl. Anm. 33), S. 725.

36 John Thomas Scharf / Thompson Westcott: *History of Philadelphia*. Philadelphia 1884, I, S. 448.

37 Vgl. auch Sellers 1969b (vgl. Anm. 3), S. 234f.

38 *Pennsylvania Packet*, 24.4.1789. Ausführlichere Beschreibung in *Columbian Magazine* 3 (Mai 1789), S. 282f.

39 Zu den Voraussetzungen und zur Spezifikation der

- Inszenierung u.a. Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 29.
- 40** Vgl. z.B. Gordon S. Wood: "The Greatness of George Washington." In: Don Higginbotham (Hg.): *George Washington Reconsidered*. Charlottesville and London 2001, S. 316.
- 41** Zum Republikanismus-Begriff in Amerika an der Wende zum 19. Jh. vgl. u.a. Robert E. Shalhope: "Republicanism and Early American Historiography." In: *William and Mary Quarterly* 39 (1982), S. 334-356. Linda K. Kerber: "The Republican Ideology of the Revolutionary Generation." In: *American Quarterly* 37 (1985), S. 474-495. Gordon S. Wood: *The Radicalism of the American Revolution*. New York 1992.
- 42** John Adams an Mercy Otis Warren, 16.4.1776, in: Robert J. Taylor u.a. (Hg.): *Papers of John Adams*. Cambridge, Mass., 1979, IV, S. 124.
- 43** Dietmar Schloss: *Die tugendhafte Republik. Politische Ideologie und Literatur in der amerikanischen Gründerzeit*. Heidelberg 2003, S. 35. John G.A. Pocock: "Virtues, Rights, and Manners: A Model for Historians of Political Thought." In: ders.: *Virtue, Commerce, and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge 1985, S. 37-50.
- 44** Zum Zusammenhang von Festinszenierung, Festarchitektur und Öffentlichkeit u.a. Werner Oechslin / Anja Buschow: *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*. Stuttgart 1984, S. 8-117.
- 45** Zum republikanischen Bildungsideal vgl. auch Schloss 2003 (vgl. Anm. 43), S. 71-86.
- 46** Zu Peales Museum vgl. u.a. Charles Coleman Sellers: *Mr. Peale's Museum. Charles Willson Peale and the first popular museum of natural science and art*. New York 1980. Sidney Hart / David C. Ward: "The Waning of an Enlightenment Ideal. Charles Willson Peale's Philadelphia Museum, 1790-1820." In: *Journal of the Early Republic* 8 (1988), S. 389-418. David R. Bingham: *Public culture in the early republic. Peale's Museum and its audience*. Washington, DC 1995. Zur Portraitgalerie u.a. Brandon Brahme Fortune: "Charles Willson Peale's Portrait Gallery. Persuasion and Plain Style." In: *Word and Image* 6 (1990), S. 308-324. Kirsten E. Williams: "From Gentility to Republicanism. Creating an American Form of Portraiture in the Early Republic." In: *Essays in History. Published by the Corcoran Department of History at the University of Virginia* 38 (1996), URL: <<http://etext.virginia.edu/journals/EH/EH38/Williams.html>> [02. 09. 2009]. Joseph Manca: "Cicero in America. Civic duty and private happiness in Charles Willson Peale's Portrait of William Paca." In: *American Art* 17 (2003), S. 68-98.
- 47** Neben den naturwissenschaftlichen Exponaten und den Malereien präsentierte das Museum technische Gerätschaften, die wissenschaftlichen Experimenten und Demonstrationen, aber teilweise auch der Unterhaltung dienten.
- 48** Statistische Untersuchungen zeigen allerdings, dass die Besucher doch größtenteils der oberen Mittelklasse angehörten. Bingham 1955 (vgl. Anm. 46) demonstriert, dass das Museum und Peales Ausstellungspraxis den üblichen Klassen- und Genderstandards treu blieben.
- 49** *Address delivered by Charles W. Peale to the Corporation and Citizens of Philadelphia, of the 18th day of July, in Academy Hall, Fourth Street*. Philadelphia 1816, S. 9f.; vgl. auch Sellers 1980 (vgl. Anm. 46), S. 18. Es passt gut zu seinem Engagement für "useful knowledge", dass Charles Willson Peale immer wieder selbst als Forscher und Erfinder hervortrat.
- 50** *American Daily Advertiser*, 26.12.1795.
- 51** Hart / Ward 1988 (vgl. Anm. 46), S. 392.
- 52** Vgl. *Historical Catalogue of the Paintings in the Philadelphia Museum, Consisting Chiefly of Revolutionary Patriots and other Distinguished Characters*. Philadelphia 1813.
- 53** Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 9.
- 54** 1768, Westmoreland County Museum and Library, Montross, Virginia. Replik im State House Annapolis, Maryland.
- 55** National Gallery of Art, Washington.
- 56** State House Annapolis, Maryland.
- 57** Ward 2004 (vgl. Anm. 19), S. 83f.
- 58** Ward 2004 (vgl. Anm. 19), S. 83.
- 59** Zur Rolle des Künstlers bereits N. Harris: *The Artist in American Society. The Formative Years 1790-1860*. New York 1966, S. 28-53. Lillian B. Miller: *Patrons and Patriotism. The Encouragement of the Fine Arts in the United States 1790-1860*. Chicago 1966.
- 60** Trevor Celbourn (Hg.): *Fame and the Founding Fathers. Essays by Douglas Adair*. New York 1974, S. 8.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Martin von Byern
(Hamburg)

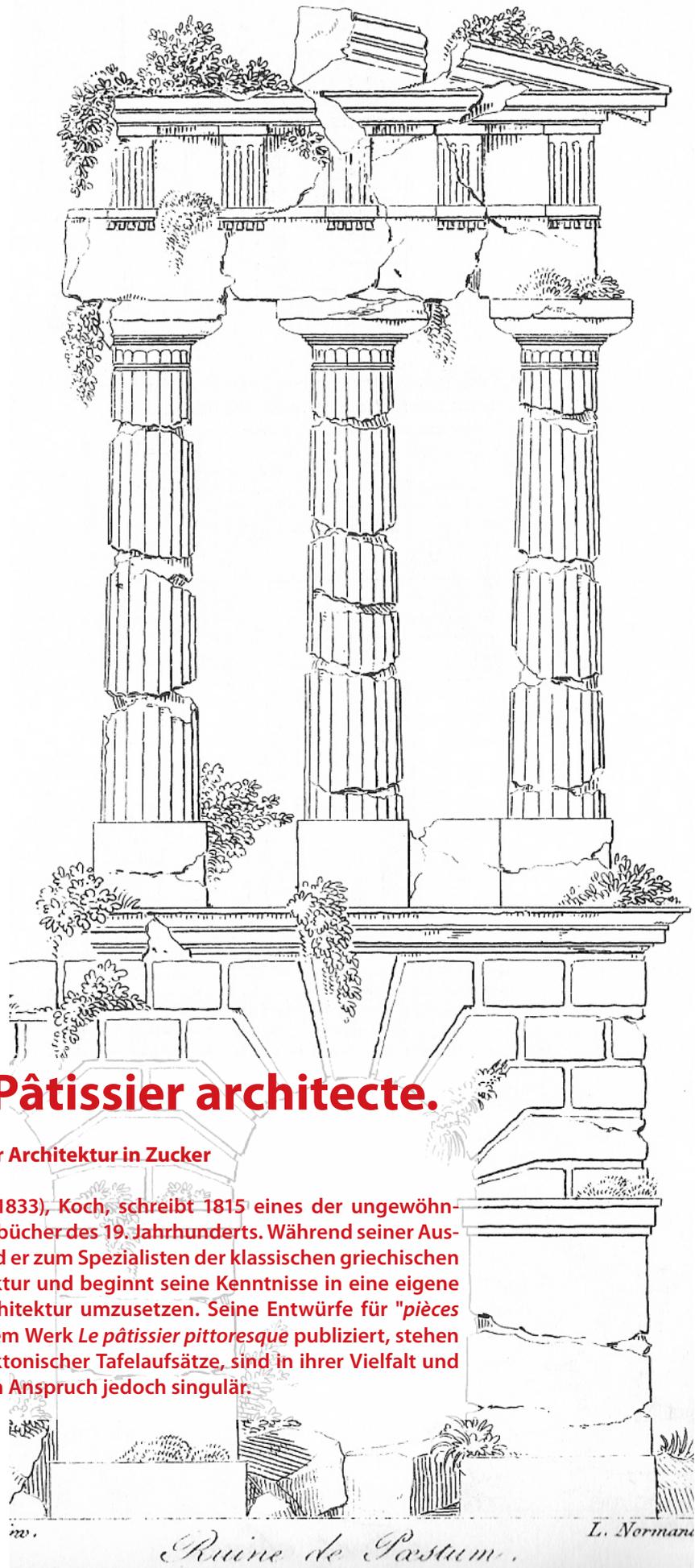
Carême - Pâtissier architecte.

Eine Weltgeschichte der Architektur in Zucker

Antonin Carême (1783-1833), Koch, schreibt 1815 eines der ungewöhnlichsten Architekturlehrbücher des 19. Jahrhunderts. Während seiner Ausbildung als Pâtissier wird er zum Spezialisten der klassischen griechischen und römischen Architektur und beginnt seine Kenntnisse in eine eigene Weltgeschichte der Architektur umzusetzen. Seine Entwürfe für "*pièces montées*", die er in seinem Werk *Le pâtissier pittoresque* publiziert, stehen in der Tradition architektonischer Tafelaufsätze, sind in ihrer Vielfalt und ihrem architektonischen Anspruch jedoch singulär.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-24706
Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"
S. 87-96



Einleitung

Antonin Carême (1783-1833), Koch, schreibt 1815 eines der ungewöhnlichsten Architekturlehrbücher des 19. Jahrhunderts. Man kann ihn als Mittler zwischen dem klassischen Verständnis des Klassizismus und Vorboten des Historismus mit seinen Rückgriffen auf die Epochen begreifen. Während seiner Ausbildung als Pâtissier wird er zum Spezialisten der klassischen griechischen und römischen Architektur und beginnt seine Kenntnisse in eine eigene Weltgeschichte der Architektur umzusetzen.

Bekannt ist er als der Erfinder der neuen französischen und damit europäischen Küche. Geboren noch im Ancien Régime, ist er als sechzehntes Kind seiner Eltern bereits mit elf Jahren auf sich selbst gestellt. Seinen eigenen Aussagen zufolge verpasst er nie die öffentlichen Stunden jeden Dienstag und Freitag in der Bibliothèque Nationale, die in unmittelbarer Nachbarschaft seines Arbeitsplatzes lag. Dort geht er seiner eigentlichen Leidenschaft nach und kopiert Architekturzeichnungen aus den Lehrbüchern von Palladio, Vignola und anderen.

In seinem Buch *Le pâtissier pittoresque* beschreibt er ausführlich die Ordnungen der klassischen Antike mit ihren Details. Dabei verbindet er den architekturtheoretischen Teil mit den Anweisungen für die handwerkliche Umsetzung und über hundert eigenen Entwürfen für fantasievolle Kleinarchitekturen.

Von ihm ist auch der Ausspruch überliefert: *"Es gibt fünf schöne Künste. Die Malerei, die Bildhauerei, die Dichtkunst, die Musik und die Architektur, deren Hauptzweig die Zuckerbäckerei ist."*²

Tafelaufsätze – Architektur auf dem Tisch

...bis zum 18. Jahrhundert

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts war in Europa bei größeren Dinern und Festbanketten das "Service à la française" üblich, bei dem alle Speisen gleichzeitig auf den Tisch kamen, die sogenannten "Schüsseln". Abgelöst wurde diese Tradition durch das "Service à la russe", bei dem die Gänge nacheinander jedem Gast einzeln serviert werden. Wie die Tafel bei einem Festbankett aussah, nachdem die Gä-

Abb 1. Konfekttafel aus Zuckerwerk anlässlich der Hochzeit des Herzogs Wilhelm von Jülich-Kleve im Düsseldorfer Schloss 1585, nach Graminäus 1587 (vgl. Anm. 3). (Quelle: Stefan Bursche: *Tafelzier des Barock*. München 1974, Abb. 5)



Abb. 2. Nachbildung der Konfekttafel von 1585 in farbigem Zucker von Georg Maushagen. (Quelle: Stadtmuseum Jena, Ausstellungsplakat *Das Zuckerbankett der Jülicher Hochzeit*. Jena 2008)



ste mehrere Dutzend verschiedene Speisen genossen hatten, kann man sich lebhaft vorstellen.

Wenn der Hunger gestillt war, wechselte man idealerweise das Zimmer und fand dort die "Konfekttafel" vor, eine Tafel mit Süßspeisen und Leckereien. Diese Konfekttafel war üppig dekoriert und in der Mitte mit Tafelaufsätzen bestückt, die in der Regel für den jeweiligen Anlass gefertigt waren und aus – nicht immer essbarem – vergänglichem Material bestanden. Neben Tragant³ oder Zucker wurden auch häufig Pappmaché oder Kork verwendet.

Wie wir im Folgenden sehen werden, besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Tafelaufsätzen und der Gartenarchitektur. Eine frühe Darstellung zeigt die Konfekttafel aus Zuckerverwerk, die anlässlich der Hochzeit des Herzogs Wilhelm von Jülich-Kleve in Düsseldorf 1585 geschaffen wurde (Abb. 1).⁴

Deutlich erkennbar sind hier Darstellungen herrschaftlicher Architekturen in einer imaginären Landschaft. Aus der Beschreibung geht hervor, dass die einzelnen Stücke aus eingefärbtem Zucker waren. Der Düsseldorfer Konditor Georg Maushagen hat viele Teile des Banketts für eine Ausstellung des Düsseldorfer Stadtmuseums 1997 in Zucker nachempfunden (Abb. 2).

18. und 19. Jahrhundert

Schon früh erkannte man in gebildeten Kreisen repräsentatives Potential in den Tafeldekorationen – sollten diese doch sowohl den intellektuellen Anspruch als auch die finanzielle Potenz des Gastgebers widerspiegeln.

Anspruchsvolle Objekte wurden in Edelmetall gefertigt. Durch ihre isolierte Präsentation als kunstgewerbliche Objekte sind die ursprüngliche Funktion und der festliche Kontext der zahlreichen Tischbrunnen, Schalen, Pokalen etc. aus Silber für den heutigen Betrachter nur noch schwer nachzuvollziehen.

Mit der in Mode gekommenen "Grand Tour", einer obligatorischen Bildungsreise nach Italien für den Nachwuchs der gehobenen Schicht, wuchs im 18. Jahrhundert der Bedarf an naturgetreuen Nachbildungen von Bauwerken der klassischen Antike, die ebenfalls gerne als Tischdekorationen eingesetzt wurden: "Kein Werk der Kunst kann deshalb würdiger sein [als Architekturmodelle der römischen Antike] die Tafeln prunkvoller Gastmahle zu schmücken, da diese oft durch die geschmacklosesten und widersinnigsten [Tafel]aufsätze entstellt werden, und dem denkenden Kopfe bei der an solchen Orten präsidierenden Langeweile, nicht den mindesten Stoff zu belehrenden Gesprächen geben."⁵

In Rom wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch den neapolitanischen Künstler Antonio Chichi (1743-1816) und den Römer Augusto Rosa (1738-1784) Korkmodelle populär. Kork eignet sich hervorragend zur Imitation von Mauerwerk, bzw. antiken Bauwerken und Ruinen. Details wie zum Beispiel Kapitelle wurden oft seriell als Gipsabgüsse hergestellt. Besonders die Modelle Chichis wurden professionell vermarktet. Er hatte einen Katalog von circa 36 verschiedenen Modellen klassischer römischer Denkmäler im Angebot.⁶ Das einzige signierte Korkmodell von Augusto Rosa befindet sich heute im Museum von St. Germain-en-Laye. Es stellt den sogenannten Poseidon-Tempel von

Abb. 3. Korkmodell des Ponte Salario von Carl May, um 1800, Gesamthöhe 40 cm. (Quelle: Kockel 1993 (vgl. Anm. 4), S. 340)

Abb. 4. Korkmodell des Konstantinbogens von Carl May, um 1800, Gesamthöhe ca. 49 cm. (Quelle: Kockel 1993 (vgl. Anm. 4), S. 183)

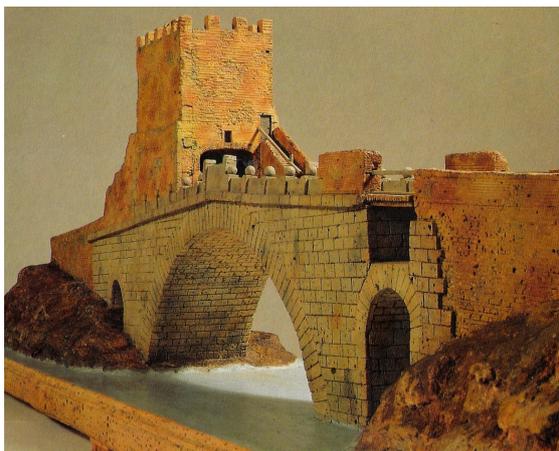
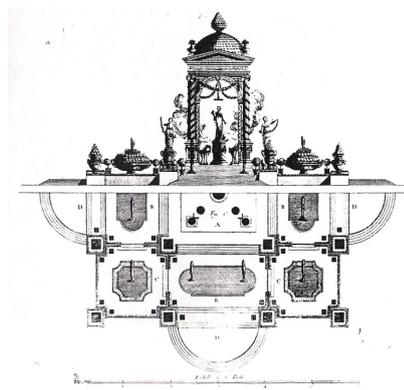


Abb. 5. Tischaufsatz mit den Tempeln von Paestum, Marmor. Römische Werkstatt, 1806. (Quelle: Kockel 1993 (vgl. Anm. 4), S. 29)



Abb. 6. Entwurf eines Dessertaufsatzes. Frankreich 1170-1780. Aus Denis Diderot / Jean-Baptiste le Rond d'Alembert : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. 3. Aufl. Livourne 1770-81. (Quelle: Bursche 1974 (vgl. Abb. 1), Abb. 307)



Paestum dar. Das Aufmaß fertigte Rosa wohl während einer Reise mit G. B. Piranesi 1777 selbst an.

so aus Edelmetall wie aus ephemeren Materialien gefertigt sein.

Wie populär die Modelle waren, zeigt ihre Präsenz in zahlreichen nordeuropäischen Sammlungen, oder auch die folgende Passage aus Goethes *Italienischer Reise*. Auf die Antikenbegeisterung des Dichters hatten die Modelle immerhin so großen Einfluss gehabt, dass sie ihm beim Anblick der Originale in den Sinn kamen: "[...] und alles, was ich in Gemälden, Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt hatte, steht nun beisammen vor mir."⁷

Anhand dieser Beispiele wird die Tradition evident, in der Carêmes architektonische Tafelaufsätze (Abb. 7), die so genannten "*Pièces montées*", stehen. Auch die Dimensionen der Objekte sind mit den Kork- und Marmormodellen vergleichbar. So empfiehlt Carême als maximale Höhe der Tafelaufsätze 100 cm und 65 cm im Durchmesser.⁸

Der bedeutendste deutsche Schöpfer von Korkmodellen war bezeichnenderweise kein Architekt, sondern der Hofkonditor Carl May (1747-1822). Im Auftrag des Freiherrn Karl Theodor zu Dalberg schuf er zahlreiche Kopien der Modelle Chichis (Abb. 3, 4). Da sie offensichtlich bei Festbanketten den Gästen in Form von Tafelaufsätzen präsentiert wurden, sind die Modelle konsequenterweise als Küchengerät inventarisiert.

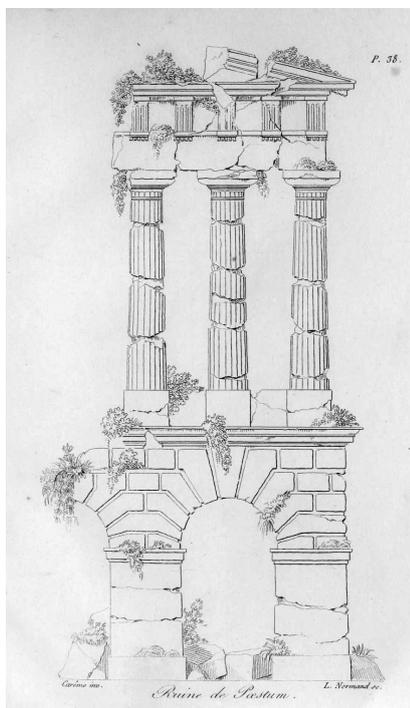


Abb. 7. "Ruine de Paestum", Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 38)

Ein weiterer Tafelaufsatz dieser Zeit ist ein Tischaufsatz mit den Tempeln von Paestum (Abb. 5), diesmal "aus Marmor und anderen kostbaren Steinen" mit einer Gesamtlänge von 5 m (!), der sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.

Carême – "Pâtissier-Architecte"

Bei Diderot finden wir einen Entwurf für einen Tafelaufsatz, wie er für das Frankreich des späten Ancien Régime typisch ist (Abb 6). Das Material für diesen Entwurf ist nicht spezifiziert. Er kann eben-

Carême, der sich als in Zucker arbeitender Architekt begriff, sieht die Kenntniss der "*Details und Proportionen der fünf klassischen Ordnungen der Architektur nach Vignola [...] erweitert um die Ordnungen ‚Kariatyde‘, ‚Paestum‘, ‚ägypt-*

tisch', ,chinesisch' und ,gotisch'¹⁰ als wichtige Grundlage seiner Arbeit und als notwendigen Bestandteil der Pâtisserie-Ausbildung an.

In einem ausführlichen Kapitel und dreizehn Bildtafeln seines 1828 in Paris erschienenen Buches *Le pâtissier pittoresque* behandelt Carême daher die fünf Ordnungen nach Vignola und eine Theorie zum Ursprung der Architektur (Abb. 8). In seiner Auffassung der "primitiven Konstruktion" vom Ursprung der Ordnungen ist ein ähnliches Verständnis wie bei Marc-Antoine Laugier (1713-1769) zu erkennen (Abb. 9). Dieser sieht in der "Urhütte" nicht nur den Anfang der Architektur, sondern die Entwicklung von Säule, Gebälk und Giebel.¹⁰

der tuskischen, der dorischen, der ionischen, der korinthischen und der Komposit-Ordnung, sowie deren Details mit Angaben zu den Proportionen, liefert Carême auch Details zu fünf weiteren Ordnungen, von denen er die Kariatyde selbst nicht verwendet (Abb. 10). Seine Vorlagen findet er in diesem Fall bei Jean-Nicolas-Louis Durand¹¹ bzw. bei Charles-Pierre-Joseph Normand für die Kariatyde.¹²

Neben den klassischen Architekturlehrbüchern seiner Zeit studiert er auch ausführlich Reisedokumentationen wie die *Voyages Historiques et Pittoresques* und Zeitschriften für Gartenarchitektur wie *Maisons de Campagne*¹³, aus denen er Anregungen für seine den Gartenstaffa-

Über die getreue Wiedergabe der fünf Ordnungen nach Vignola hinaus, also

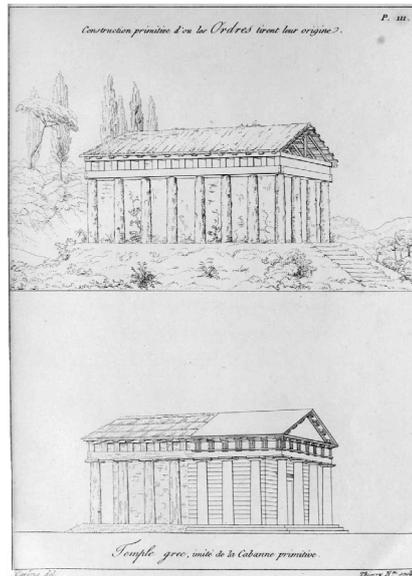


Abb. 8. Entstehung der Ordnungen bei Carême. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 111)

Abb. 9. Marc-Antoine Laugier, Frontispiz zu *Essai sur l'Architecture*. (Quelle: Kruft 1991 (vgl. Anm. 8), Abb. 92)

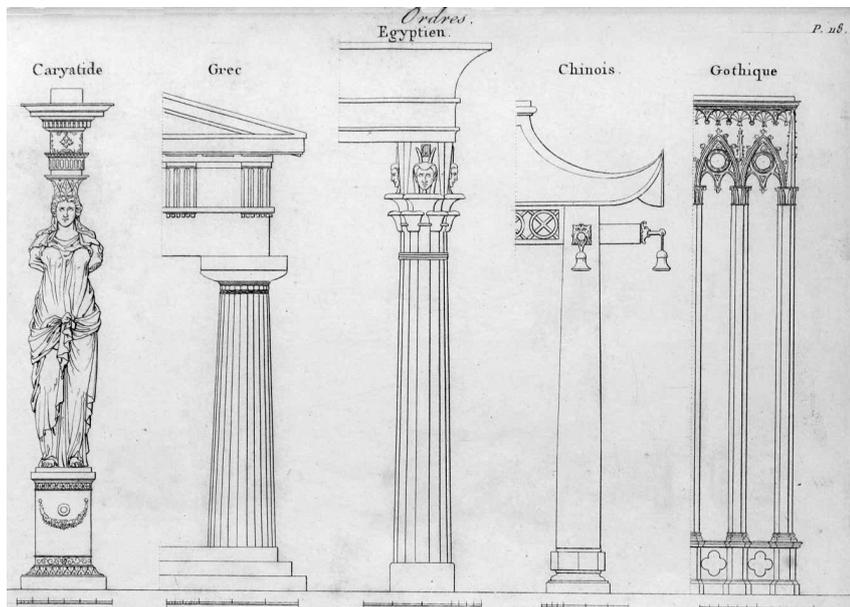


Abb. 10. Carêmes fünf weitere Ordnungen der Architektur. Abweichend vom Text hier "griechisch" bezeichnet, anstelle von "Paestum". (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 118)

gen vergleichbaren Zuckerpavillons entnimmt.

Wie Carême in der autobiographischen Einleitung seines *Pâtissier pittoresque* schildert, war sein Eifer beim nächtlichen Studium der Quellen, aber auch im Zeichnen neuer Modelle, enorm. Nach eigener Aussage hat er 1805 anlässlich der Vertragsunterzeichnung des Friedens von Pressburg 53 "Extras", also Tafelaufsätze, geschaffen, ohne einen Tag freizunehmen:

Er vergleicht die Technik des Kochens mit der Konstruktion: In beiden Fällen komme es auf die ausbalancierte Komposition verschiedener Komponenten an.¹⁴ Ist vielleicht auch deshalb das Kochen bei Architekten wieder in Mode?¹⁵

Das Zeichnen nach den Architekturlehrbüchern ist Grundlage für die praktische Ausführung in Marzipan, Tragant und anderen Massen, die er in seinem Buch ausführlich beschreibt. Er bemerkt unter anderem, dass die Entwürfe nicht zu kompliziert sein sollen und dass nicht mehr als zwei oder drei Farben an einem Objekt verwendet werden sollen.

Wie ein Arrangement für ein großes Bankett aussehen kann, illustriert er sieben Jahre später in seinem *Maitre d'Hôtel* von 1822 (Abb. 13).

Eine Weltgeschichte der Architektur in Zucker

Inspirationen für die Vielfalt und Internationalität seiner Entwürfe bezieht Carême sicherlich aus dem Umgang mit seinen Auftraggebern. Er war als

Abb. 11. Details zur "ägyptischen Ordnung" nach Carême (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 121)

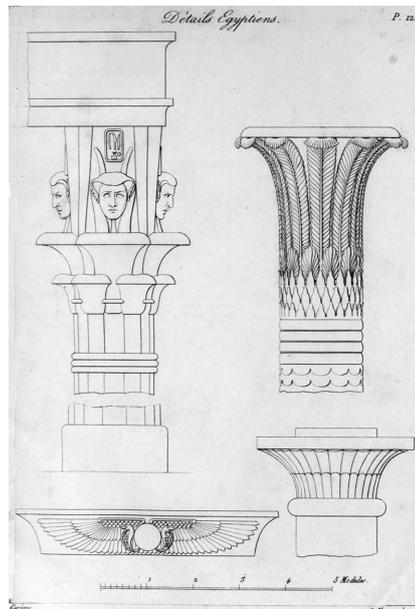


Abb. 12. Zum Vergleich Details der "ägyptischen Ordnung" bei Jean Nicolas Louis Durand. (Quelle: Jean-Nicolas-Louis Durand: *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile*. Venedig 1833, Tafel 138)

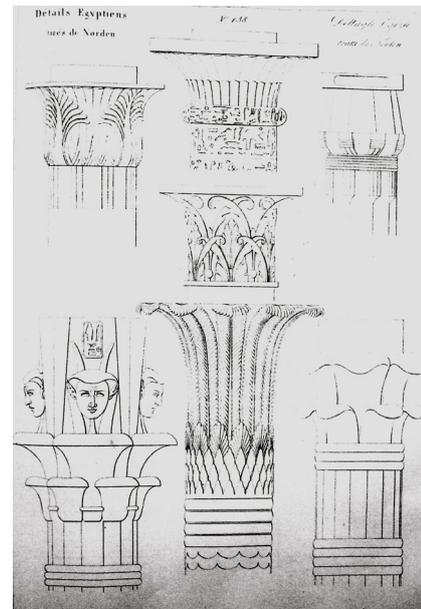


Abb. 13. Buffettafel mit fünf verschiedenen "pièces montées" von Carême. Mitte oben: "Fontaine des arcades", Mitte unten: "Cascade demi-circulaire", Mitte links: "Ruine de Paestum", Mitte rechts: "Ruine de Baalbek". Die beiden Pavillons außen sind vereinfachte Versionen des "Pavillon italien". (Quelle: Mouton 1984 (wie Anm. 1), S. 38-41)

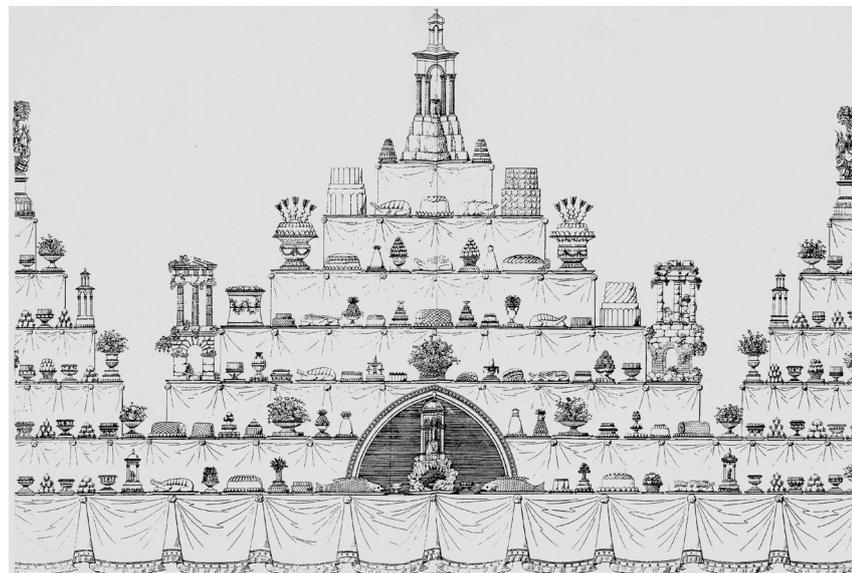


Abb. 14. Polnischer Pavillon, Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 46)

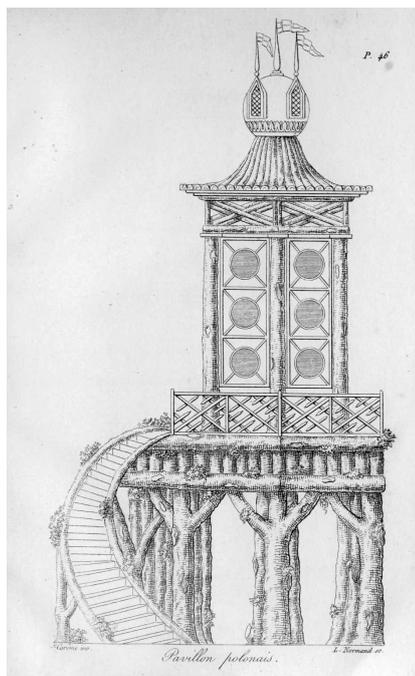


Abb. 15. Spanischer Pavillon, Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 108)

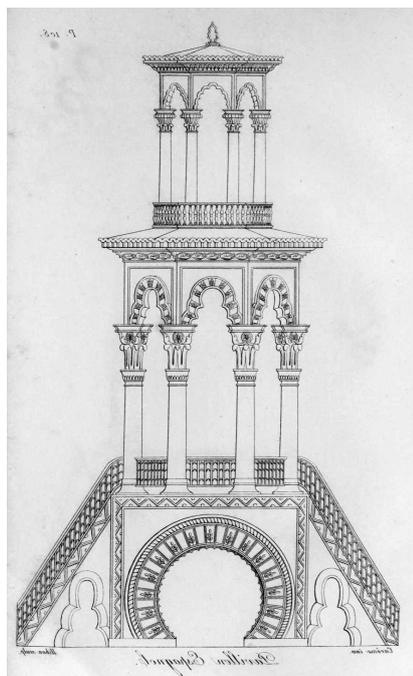


Abb. 16. "Maison italienne", Entwurf für einen Tafelaufsatz. Anklänge an Architektur der Neuzeit, wie hier das Palladio-Motiv, sind bei Carême selten. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 28)

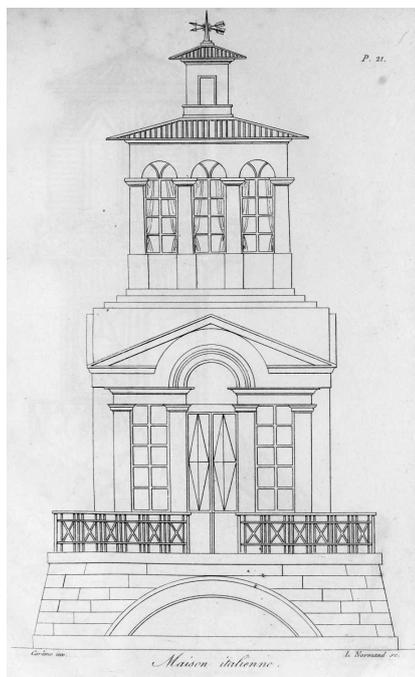


Abb. 17. Eine Vorstellung davon, wie die Entwürfe in farbigem Zucker aussahen, liefert Agathe Delecourt, die Carêmes Entwurf für eine "Hermitage russe" koloriert hat. (Quelle: Marie Antonin Carême: *Le Pâtissier pittoresque*. Auswahl von Allen S. Weiss, Paris 2003, Umschlagabbildung)



(Seite gegenüber)

Abb. 18. Große chinesische Fontäne. Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 92)

Abb. 19. Ägyptische Pyramide. Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 84)

Abb. 20. Ruine von Baalbek. Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 75)

Abb. 21. Ruine von Antiochia. Entwurf für einen Tafelaufsatz. (Quelle: Carême 1828 (vgl. Anm. 1), Tafel 95)

persönlicher Koch in führenden Häusern Europas tätig. Seine erste Anstellung führte ihn zu Charles-Maurice de Talleyrand (1754-1838), der unter verschiedenen Regierungen Frankreichs in führenden Rollen arbeitete. Carême arbeitete für Talleyrand von 1804 bis 1812, als dieser Außenminister von Frankreich war. Er begleitete Talleyrand nach Wien zum dortigen Friedenskongress von 1814-15 und kochte auf Einladung Zar Alexanders I. von Russland auf dem Aachener Kongress von 1818 für die internationale Prominenz, darunter neben dem Zar u. a. Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kaiser Franz I. von Ös-

terreich. Sein Buch *Le Pâtissier pittoresque* (1. Aufl. Paris 1815), widmet er dem Haushofmeister des Zaren in Dankbarkeit für diese Ehre.

In diesem Buch, das bis 1842 in vier Auflagen erschien, dokumentiert Carême ausführlich seine Auffassung der Architekturgeschichte und präsentiert über hundert Entwürfe für Tafelaufsätze, die sich – der Internationalität seiner Gäste entsprechend¹⁶ – wie eine Weltausstellung der Zuckerbäckerei ausnehmen. So finden sich in seinen Entwürfen nahezu alle europäischen Länder vertreten. Es gibt Zeichnungen für die Pavillons von Grie-

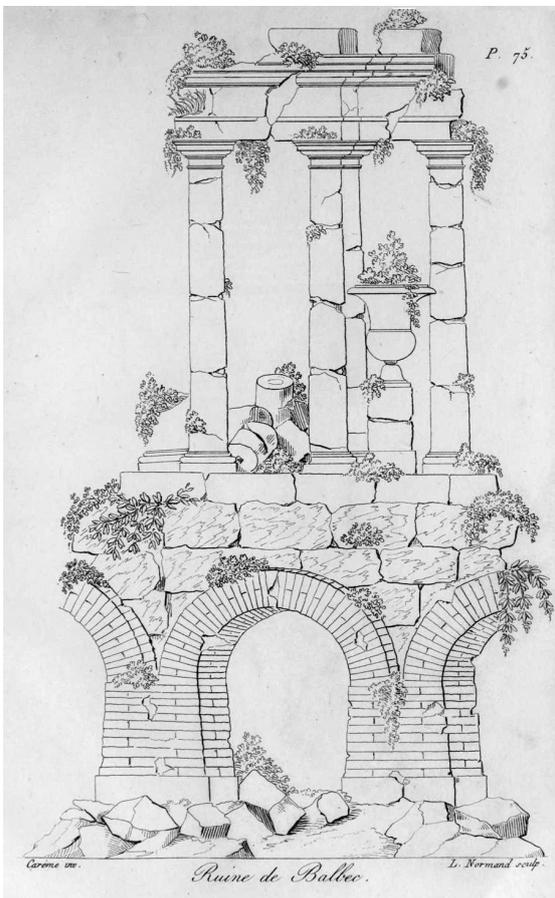
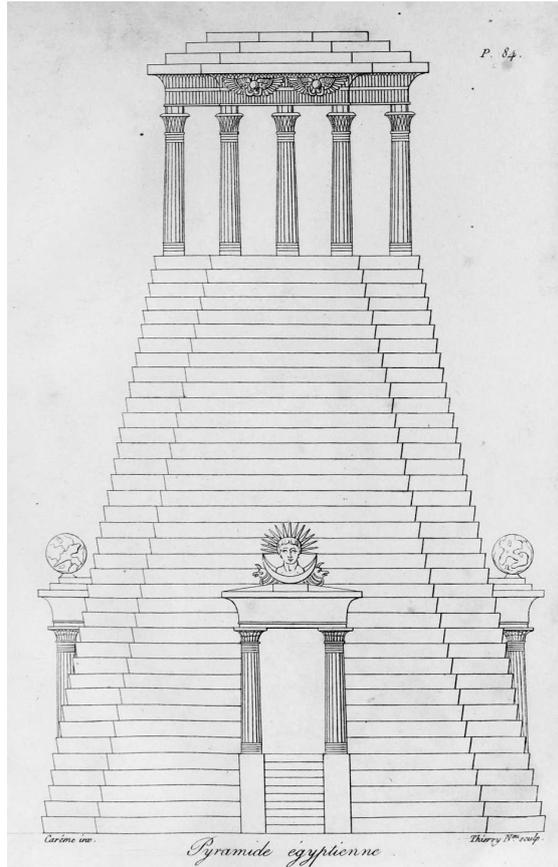
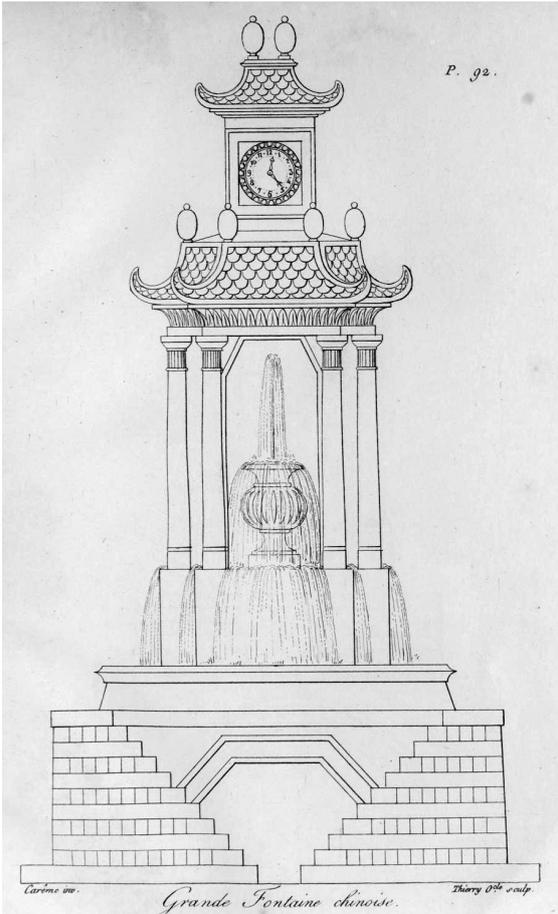
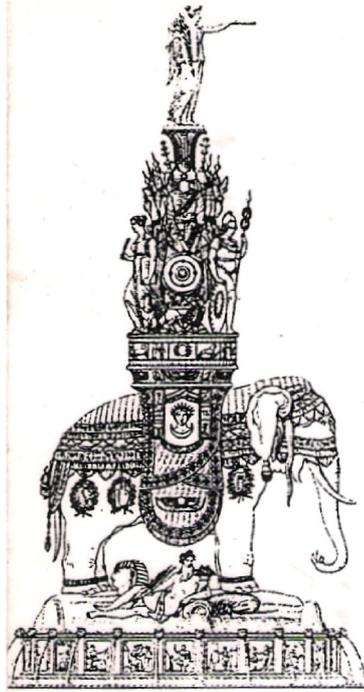




Abb. 22. Entwurf für ein Monument "zur Verschönerung von Paris" aus Carême 1821 (Quelle: Frontalansicht aus Auktionskatalog Garden history, Hinck and Wall Antiquarian Booksellers, New York 2007; Seitenansicht aus Georges Bernier: Antonin Carême 1783-1833. La Sensualité gourmande en Europe. Paris 1989, Rückumschlag)



chenland, Venedig, Irland, Schweden, Holland, Spanien, der Schweiz oder Polen (Abb. 14-21).

Für vierzig der hundertzehn Entwürfe liefert er zudem ausführliche Beschreibungen zu Material, Herstellungsweise und Farbigkeit sowie sechzehn Grundrisse.

Neben den Phantasieentwürfen bedient Carême auch den Zeitgeschmack mit Chinoiserien, ägyptischen Pyramiden und Ruinenromantik, die die zeitgenössische Gartenkunst prägten. Dabei beruft er sich ganz im Sinne seiner anspruchsvollen Gäste auf reale Bauwerke, wie zum Beispiel die Tempelruine von Baalbek oder die Ruine von Antiochia, für die er auch einen Grundriss mitliefert. Interessanterweise setzt Carême alle Bauwerke auf einen Sockel, der wohl der besseren Sichtbarkeit auf der Tafel dient.

Dass Carême sich nicht nur als Architekturmotive verwendender Pâtissier, sondern auch als Architekt verstand, zeigen seine Entwürfe für Architekturen, die in Gärten und auf Plätzen realisiert werden können (Abb. 22). Diese veröffentlicht er in großen Foliobänden unter dem Titel *Projects d'architecture pour l'embellissement de Paris* (Paris 1821 und 1826) und *Projects d'architecture pour l'embellissement de St. Petersburg* (Paris 1821). Beide Werke sind Zar Alexander I. gewidmet, für den er in Paris, Aachen und kurze Zeit in Sankt Petersburg tätig war. Dort befindet sich auch seit 1778 eine vollständige Sammlung der 32 Korkmodelle Chichis, die Zarin Katharina die Große für die Ermitage erworben hatte.

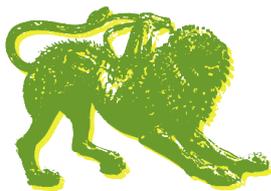
Abb. 23. Marie Antonin Carême 1784-1833 (Quelle: *L'Art culinaire au XIXe Siècle. Antonin Carême. Ausstellungskatalog* Paris 1984)



Die Küche Europas hat Carême (Abb. 23) wie kein anderer seines Jahrhunderts verändert. Bis zu seinem Lebensende arbeitete er an seinem Monumentalwerk *L'Art de la cuisine française aux XIX siècle* (Paris 1833), dessen letzter Band posthum erschien. Im Gegensatz zur Kochkunst ist sein Einfluß auf die Architektur eher als gering einzustufen. Das liegt wohl an seiner Tätigkeit als Koch, der laut eigener Aussage aber lieber Architekt geworden wäre.

Anmerkungen

- 1 Antonin Carême: *Le Pâtissier pittoresque*. 3. durchges. u. erw. Aufl. Paris 1828, S. 15. Zitate und Abbildungen aus dem *Pâtissier pittoresque* sind entnommen aus dem digitalen Angebot der Sächsischen Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: URL: <<http://digital.slub-dresden.de/ppn312509138>>. Zu Carême vgl. auch Gilles Mouton: Antonin Carême ou le pâtissier architecte, 1783-1833." In: *Monuments Historiques* 131 (1984), S. 38-41, und Peter Hayden: "The Fabriques of Antonin Careme." In: *Garden History* 24 (1996), Nr. 1, S. 39-44.
- 2 Zitiert nach Prosper Montagné: *Larousse Gastronomique*. Paris 1938, S. 289.
- 3 Tragant ist ein nicht essbarer Teig aus pflanzlichem Tragantpulver, Zucker und Mehl. Er ist sehr gut formbar, gibt bei Abdruck aus einer Negativform auch kleinste Details wieder und erstarrt steinhart. Springerle werden traditionell aus Tragant gemacht.
- 4 Theodor Graminäus: *Beschreibung derer fürstlicher gültigscher &c. Hochzeit so im Jahr tausent fünffhundert achtzig fünff, am sechszehenden Junij und nechstfolgenden acht Tagen, zu Düsseldorf mit grossen Freuden, fürstlichen Triumph und Herrligkeit gehalten worden*. Köln 1587. Eine ausführliche Beschreibung der Festlichkeiten findet sich auch in Werner Oechslin / Anja Buschow: *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*. Stuttgart 1984, S. 120ff.
- 5 Th. F. K. Arnold: *Felloplastik oder die Kunst, Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen*. Gotha 1804, zit. nach Valentin Kockel: *Rom über die Alpen tragen*. Landshut 1993, S. 28.
- 6 Zu Rosa und Chichi vgl. *Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777-1782*. Katalog bearbeitet von Peter Gercke und Nina Zimmermann-Elseify. Kassel 2001.
- 7 Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, Eintrag vom 1. November 1786. Zit. nach Adolph Max Vogt: *Das Baumodell als Vorbild und Nachgebilde*, S. 10. In: Carl May (1747-1822). *Korkmodelle im Architekturmuseum Basel*. Ausst.kat. Basel 1988
- 8 Carême 1828 (vgl. Anm. 1), S. 19.
- 9 Carême 1828 (vgl. Anm. 1), S. III.
- 10 Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. 3. Aufl., München 1991, S. 170.
- 11 Jean-Nicolas-Louis Durand: *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique par J. N. L. Durand. Publié chez l'auteur*. Paris 1800.
- 12 Carême 1828 (vgl. Anm. 1), S. 54.
- 13 Ian Kelly: *Cooking for Kings*. New York 2003, S. 38.
- 14 Kelly 2003 (vgl. Anm. 14), S. 38.
- 15 *Bauwelt* Doppelheft 1-2 1998: "Was ißt der Architekt?"
- 16 Vgl. auch Hayden (vgl. Anm. 1).



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Silke Haps
(Dortmund)

Vom *Faux Terrain* zum begehbaren Alpenpanorama

Vergnügungsarchitektur an der Wende zum 20. Jahrhundert

Im späten 19. Jahrhundert realisierten Bauunternehmen Ausstellungsarchitekturen wie begehbare Berglandschaften als Großprojekte in Rabitzbauweise. Vom Konzept ein Phänomen der Vorkriegszeit, waren sie so kurzlebig wie die Ausstellungen, auf denen sie als Erlebniswelten dienten und so wenig bekannt sind sie heute: Zeitgenössische Texte schildern nicht die gebauten Anlagen, sondern die illusionistischen Landschaften, Abbildungen zeigen retuschierte Ansichten, so dass mit dem Abbruch der Bauten auch weitgehend das Wissen über die Konstruktion verschwand.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21339

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 97-107



Die begehbaren Alpenpanoramen in Rabitzbauweise, die im späten 19. Jahrhundert entstanden, sind im Unterschied zu den heute noch zitierten Ikonen der Weltausstellungen seit 1851 selbst von der Forschung übersehen.¹ Mit der Fokussierung der Architekturhistoriographie des 20. Jahrhunderts auf die Formensprache geriet in Vergessenheit, dass auch diese Bauten nahezu sämtliche Themen der architektonischen Moderne beinhalteten: ökonomisierte Bauprozesse, neue Materialien, leichte Konstruktionen, technisierte Ausstattung.

jekt – mit 36.000 m² Fläche das größte seiner Art –,³ das inzwischen etablierte Ausstellungsbestandteile wie Restaurants (gerne unter dem Namen *Zillerthal*⁴), romantisch verklärt nachgebildete Dorfstrukturen, Burgen, Ruinen, Schlösser und künstliche Felsen kombinierte, Folkloregruppen einen möglichst authentischen Rahmen bot (Abb. 1-2) und mit immer ausgefeilterer technischer Infrastruktur in Form von elektrisch betriebenen Bahnen, Aufzügen, Beleuchtung und Beschallung durch die verschiedenen Etappen der Anlage geleitete.

Von Zeitgenossen blieben diese Großprojekte dagegen nicht unbeachtet: 1905 z.B. erschien die zweite Auflage einer Schrift *Vom Steinberg zum Felsenberg*, die anlässlich einer Reise nach Amerika, verbunden mit dem Besuch der Weltausstellung in St. Louis 1904, herausgegeben wurde und deren Titel auf das dort gezeigte, begehbare Alpenpanorama hinwies:² Ein Großpro-

Konstruktionen der Firma Boswau & Knauer

Das Bergpanorama stammte von der Berliner Baufirma Boswau & Knauer, die sich als Spezialistin auf dem Gebiet dieser Ausstellungsarchitektur etabliert hatte. Die baulichen Einheiten samt Felsformationen bestanden aus einer Unterkonstruktion mit Drahtstuck-

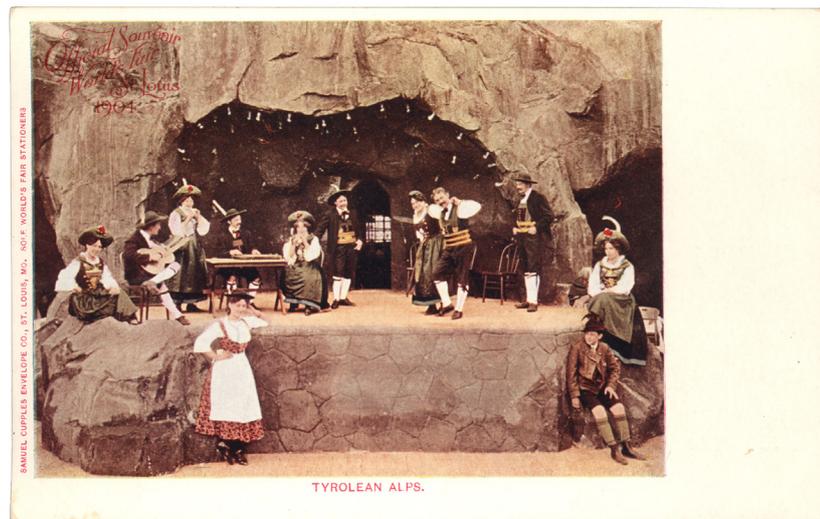


Abb. 1, 2. Louisiana Purchase Exposition, St. Louis 1904, Dining at Luchow-Faust Restaurant in den Tyrolean Alps der Firma Boswau & Knauer mit Folkloregruppe, Ansichtskarten.

bekleidung (bereits im zeitgenössischen Vokabular nach einem der Patentinhaber "Rabitzbauweise" genannt); knappe Angaben sind von dem Firmeninhaber Hermann Knauer erhalten: "Abweichend von den amerikanischen Ausstellungsbauten, die aus Holz mit Lattenverputz bestehen, sind die [...] Gebäude nach dem altbewährten, der Firma Boswau & Knauer auch in Amerika patentierten, vielfach prämierten [sic] Verfahren in Holzkonstruktion und feuersicherem Drahtputz hergestellt."⁵ Der rückwärtige, für das Publikum nicht sichtbare Teil blieb nach Möglichkeit ohne Oberflächenbearbeitung.⁶ Für das 1892 als Stuckaturbetrieb gegründete Unternehmen, das mit der Lizenznahme von Patenten zunächst die Ausführung feuersicherer Wände, Decken und Gewölbe für Großbauten im Berliner Raum anbot, waren die in immer kürzeren Abständen veranstalteten Ausstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit den in großer Zahl benötigten temporären Bauten ein prestigeträchtiges Experimentierfeld:⁷ Alpenpanoramen bildeten nur einen Teil der ausgeführten Arbeiten – darüber hinaus finden sich zahlreiche Pavillons, Nachbauten von Altstadtbereichen und Repräsentationsbauten –, sie wurden jedoch wie keine andere Architektur zu einer Spezialität der Firma, die mit einer geschickten Werbestrategie von der (namenlosen) Baubeteiligten zu einer marktführenden Anbieterin dieser Großanlagen und zu einem der größten Generalunternehmen im Deutschen Reich avancierte. Seit 1896 entstanden komplex angelegte, etappenweise begeh- und befahrbare Erlebniswelten unter illustren Namen wie *Bergfahrt im Ziller-thal zur Berliner Hütte* (Berliner Gewerbeausstellung 1896), *Tiroler Bergfahrt* (Diorama, Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Leipzig 1897, Internationale Ausstellung Brüssel 1897), *Bergfahrt in Tirol Hamburg* (Heiligengeistfeld an der Glacis-Chaussee in Hamburg 1899), *Suldenthal und Zillertal* (Industrie- und Gewerbeausstellung in Düsseldorf 1902), *Deutsch-Tiroler Alpen/(German) Tyrolean Alps* (St. Louis 1904).

Vorläuferarchitekturen

Thematisch knüpften diese Erlebniswelten an die Panorama-Rotunden des 18. und 19. Jahrhunderts an:⁸ für

ein breites Publikum konzipierte Bauten, die in erster Linie kommerziellen, seltener museal-erzieherischen Zwecken dienten und großformatige, 360° umlaufende, von einer erhöhten Plattform zu betrachtende, Leinwandgemälde beherbergten.⁹ Häufig wurden die Darstellungen z.B. durch Ventilation akustisch untermalt, bei großen Panoramagebäuden erreichte man über Aufzugsanlagen hoch gelegene Aussichtsplattformen; im Laufe der Zeit wurden die Bauten, da durch die spezifische Form kaum trennbar von ihrer Bestimmung, selbst zum Inbegriff der Panoramen. Zu den vielfältigen -orama-Formen zählten Längen- bzw. im englischsprachigen Raum *moving panoramas*, deren Leinwand nicht rund, sondern in der Länge aufgespannt war und die von zwei Walzen rechts und links ab- bzw. aufgerollt wurde, so dass der Betrachter nach und nach verschiedene Sequenzen einer (oder mehrerer) Szenerie(n) gezeigt bekam; bei den so genannten Dioramen blickten die Zuschauer aus einem häufig drehbaren Zuschauerraum auf verschieden angeordnete, bemalte Transparente, in der Regel geölte Leinwände, die in wechselnder, teils farbiger Durch- und Beleuchtung, als auch in der Überblendung verschiedener Bilder Veränderungen in der Licht- und Schattenwirkung, Tages- und Nachtschauspiele suggerierten.

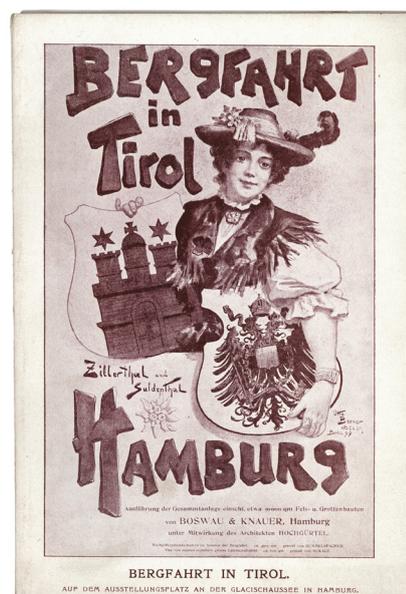
Die begehbaren Alpenpanoramen des späten 19. Jahrhunderts führten diese illusionistischen Ansätze in Form von bildlichen Darstellungen und plastischen, im *Faux Terrain* (dem Übergang von den Betrachterstandorten zur Leinwand) platzierten Naturgegenständen, Nachahmungen oder Tieren¹⁰ hinsichtlich Ausdehnung, dreidimensionaler Darstellung, Technisierung und Abwechslungsreichtum bei der Begehung weiter.¹¹ Felspartien aus Drahtstuck waren dank der Bemühungen verschiedener Beteiligter (unter anderem von Unternehmern, die künstliche Steine für private Bauherren anboten¹²) um diese Zeit keine Seltenheit mehr: Seit den 1860er Jahren hatten sich in Tierparks Nachbildungen felsiger Landschaften verbreitet, im Ziegengehege des Zoos von Rom z.B. wurde die Silhouette des Matterhorns nachgebildet.¹³ Künstliche, mit Eis überzogene Rodelhän-

Abb. 3. Bergfahrt in Tirol
Hamburg, 1899, Einband
Broschüre.

ge (*Montagnes Russes* bzw. *Russische* oder *Rutsch-Berge* – später Hänge mit Schienen, Vorläufer der Achterbahnen), finden sich in europäischen Innenstädten des 19. Jahrhunderts ebenso wie künstliche Eisbahnen (*Glaciarien*) samt Alpenkulisse.¹⁴

Alpenvereine, Panoramagesellschaften und Architekten

Die Anfänge als plastisch gestaltete, verschiedene Sequenzen bietende, künstliche Bergwelten fielen mit den Bemühungen der Alpenvereine kurz vor dem endgültigen Schwinden des Panorama-Interesses um 1900 zusammen.¹⁵ Als belehrend wirkende "Erholungs-", weniger als "Vergnügungsarchitektur" proklamiert,¹⁶ bedeuteten die Alpenpanoramen für Unternehmen wie Boswau & Knauer die wirtschaftliche Partizipation an einer seit mittlerweile 200 Jahren anhaltenden Begeisterung für schwer zugängliche Bergregionen:¹⁷ erbaut für diejenigen, die sich Reisen an die Originalschauplätze nicht leisten konnten. Belegen lässt sich eine Zusammenarbeit für das 1896 in Berlin ausgeführte Alpenpanorama *Bergfahrt im Zillertal zur Berliner Hütte*, das ein Abbild der gleichnamigen, von der Berliner Sektion des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins errichteten Schutzunterkunft im Zillertal mit Blick in die Umgebung zeigte.¹⁸ Beteiligt waren hierbei Gustav Hochgürtel, der den Entwurf lieferte, Friedrich Schwager, der als Ratszimmermeister die Generalausführung übernahm und als Hüttenwart die Umbauten am Originalbau in den frühen 1890er Jahren geleitet hatte, und das zu diesem Zeitpunkt noch vorwiegend als Stuckaturbetrieb tätige Unternehmen Boswau & Knauer, das die Arbeiten in Drahtgips- bzw. Drahtzementputz ausführte.¹⁹ Auch die 1899 in Hamburg von Boswau & Knauer ausgeführte Panoramaaanlage entstand in Kooperation mit dem Deutschen und Österreichischen Alpenverein; projektbezogen wurde zur Realisierung des Vorhabens die *Bergfahrt in Tirol Hamburg GmbH* gegründet, deren Sitz vorübergehend Ort der Niederlassung der Firma Boswau & Knauer war.²⁰ Eine Publikation des Jahres 1899 benennt als Mitwirkende wiederum den Architekt Gustav Hoch-



gürtel, ferner im künstlerischen Beirat Georg Thielen, beide gleichzeitig Mitglieder des Alpenvereins (Abb. 3).²¹

Die Verflechtungen der beteiligten Firmen sind mitunter nicht eindeutig. Ebenso wie die Panoramarotunden und Dioramen des 19. Jahrhunderts in der Regel privatwirtschaftlich organisiert waren, waren dies auch die begehbaren Alpenpanoramen: Zeitgleich zu der ersten, von Boswau & Knauer mitorganisierten Anlage in Berlin entstand auf der Schweizer Landesausstellung 1896 in Genf ein in künstliche Felsen eingebettetes Panorama als Teil des so genannten *Village Suisse*, das von den Schweizer Unternehmern Charles Henneberg und Jules Allemand organisiert war. 1900 führten sie eine ähnliche Anlage in Paris aus; zur Errichtung wurde eine Aktiengesellschaft unter dem Namen *Société anonyme de village suisse* gegründet.²² Eine Zusammenarbeit mit dem Schweizer Alpenclub ist bislang nicht nachgewiesen, vertreten war dieser jedoch mit einer Musterhütte im Schweizer Dorf der Genfer Ausstellung 1896.²³

Die von der Firma Boswau & Knauer errichtete Anlage in Düsseldorf 1902 ging auf eine Bewerbung zurück, die im Februar 1901 von der Geschäftsleitung der Ausstellung genehmigt wurde, unter der Voraussetzung, dass das Unternehmen eine Einigung mit der Sektion Düsseldorf des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins erzielte.²⁴ Sie war das Ergebnis von Verhandlungen, die zunächst zwischen der *Internationalen Panorama- und Automaten-Ac-*

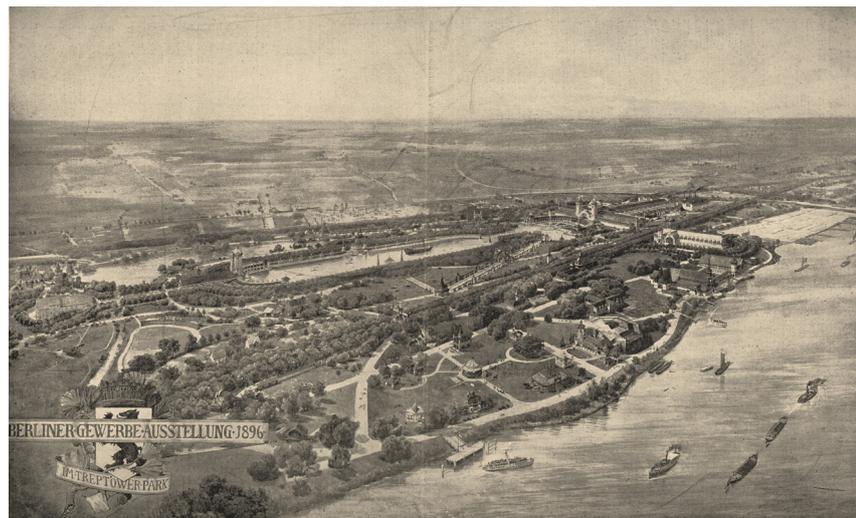


Abb. 4. Berliner Gewerbeausstellung 1896, Alpenpanorama Bergfahrt im Zillertal zur Berliner Hütte. (Quelle: Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Ausführungen der Firma Boswau & Knauer. Ehrenpreis der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Silberne Medaille der Leipziger Ausstellung 1897).

tien-Gesellschaft, einer der zahlreichen Panoramagesellschaften des 19. Jahrhunderts,²⁵ und der Ausstellungsleitung geführt worden waren.²⁶ Bereits um 1900 sollten Boswau & Knauer als Bauausführende dieser Gesellschaft fungieren, später übernahmen sie das Projekt in Eigenregie und als Betreiberin.²⁷ Die Bauten entwarf auch hier Gustav Hochgürtel, der 1901/02 auch am Bau der Hauptniederlassung von Boswau & Knauer in Berlin beteiligt war.²⁸

niaturversion" des Zillertals enthielt, mit elektrisch betriebener Zahnradbahn (noch bevor es eine solche am Originalschauplatz gab), Aufzug und Ausleuchtung (gesponsort durch die Firmen AEG und Siemens) ausgestattet war.²⁹ Die künstlichen Felsen gingen außen in eine gemalte Bergkulisse über (Abb. 4), eine Übersichtsskizze des Ausstellungsgeländes lässt darauf schließen, dass es sich bei dieser ersten Anlage weniger um einen Hü-

Abb. 5. Berliner Gewerbeausstellung 1896, Vogelperspektive, rechts unten im Vordergrund das Alpenpanorama. (Quelle: Deutsche Bauzeitung 30 (1896), Nr. 34, Taf. vor S. 209)



Begehbare Alpenpanoramen

Der Deutsche Alpenverein erinnert sich in einer Festschrift an das Berliner Panorama 1896, dass dies in einem rund 30 m hohen "künstlichen Hügel" untergebracht war, eine "Mi-

gel, als vielmehr um eine Schauffassade mit Restaurant und dahinter liegendem Gebäude handelte (Abb. 5).

Zeitgleich zu dieser ersten, von Boswau & Knauer mit ausgeführten Anlage in Berlin, konnten Besucher



Abb. 6. Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Leipzig 1897, Tiroler Bergfahrt, Alpen-Diorama – Burg Taufers, Ansicht.(Quelle: *Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897. Ausführungen der Firma Boswau & Knauer. Ehrenpreis der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Silberne Medaille der Leipziger Ausstellung 1897. 0.0., o.J.*)

im *Village Suisse* auf der Landesausstellung in Genf 1896 zuschauen, wie von "einem künstlichen Berg von 40 Metern Höhe [...] ein Wasserfall mit täglich sechs Millionen Litern Wasser herab[stürzte, S.H.]" und vor diesem Hintergrund mit Kopien real existierender Schweizer Häuser das "bäuerliche Leben [...] erfahrbar und begehbar gemacht"³⁰ wurde. Das Bauwerk bestand aus Holzunterkonstruktion mit Putzbekleidung, das Innere des Berges enthielt ein großformatiges, auf Leinwand gemaltes Panorama der Alpen.³¹

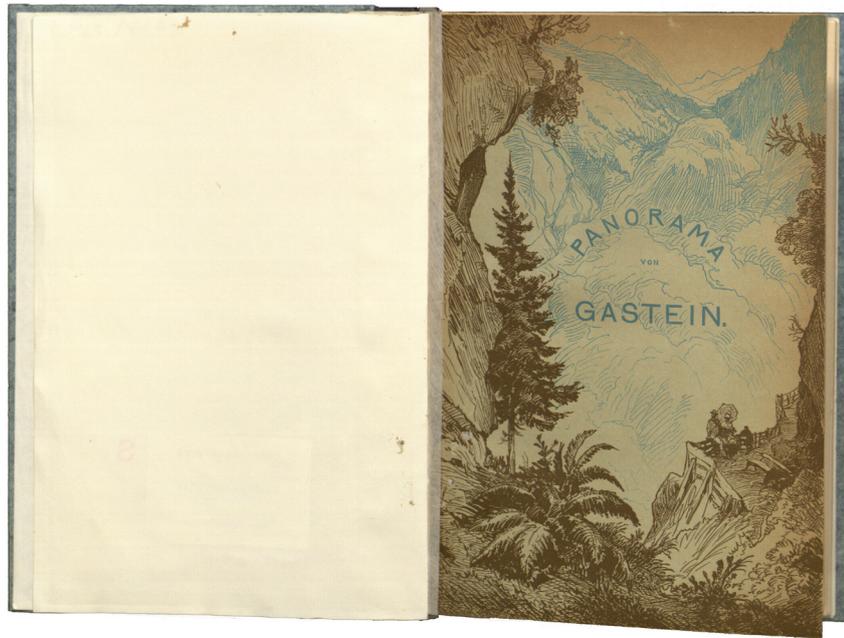
Zur Gebirgslandschaft der 1897er Ausstellung in Leipzig – einem komplex angelegten Diorama, an dessen Herstellung die Firma Boswau & Knauer beteiligt war – hieß es im Offiziellen Ausstellungsführer: "*Tiroler Bergfahrt. Eine Ruine auf dem Ausstellungsplatze! [...] Zuerst empfängt uns eine Bergbahn. Ein eleganter, 25 Personen fassender Wagen führt uns durch die wilden Fels-scenerien des Jungbrunnenthals an steilen Bergwänden entlang, den Blick auf das Tschaminthal und den Latemar eröffnend, hinauf zu dem Schutzhause auf dem Schlernplateau, das die Sektion Bozen des Deutsch-Oesterreichischen Alpenvereins vor Jahrzehnten erstehen liess. [...] Dann geht's hinab in*

die Grasleithenhütte, vorbei an Kapellen und einem Wasserfall [...]. Echte Söhne der Tiroler Alpenwelt begleiten die Besucher."³² (Abb. 6)

Anleihen zu diesem Diorama entstammten zum Teil wohl dem *Hertelschen Panorama* von Bad Gastein, welches bereits 1883 auf der Hygieneausstellung in Berlin gezeigt worden war: "*Hertels Werk ist kein Panorama im eigentlichen Sinne, sondern es besteht aus drei getrennten Dioramen. An der Statue einer Quellnymphe vorüber [...] führt der Weg durch einen dunklen Gang in eine Alpenhütte, welche nach drei Seiten die Aussicht auf die Gemälde eröffnet. Dem Eintretenden gegenüber liegt hoch oben Wildbad Gastein, geteilt durch den Wasserfall der Ache, welcher brausend in breitem weißen Gischt herabstürzt. [...] Wie bei den neuen Panoramen üblich, vermitteln plastische Gegenstände den Übergang zur gemalten Fläche. Baumstämme, Hütten, Sandwege, Brücken und Tannengehölz sind so kunstvoll und in so geschickt berechneten Abständen von einander vor der Leinwand gruppiert [sic], daß die Illusion eine möglichst vollkommene ist.*"³³ (Abb. 7)

Die 1899 in Hamburg von Boswau & Knauer errichtete Anlage knüpfte an

Abb. 7. Panorama von Gastein, Schmutztitel Broschüre, auch hier im Inneren ausschließlich Zeichnungen der illusionistischen Landschaften. (Quelle: Ludwig Pietsch: Hygiene-Ausstellung Berlin 1883. Panorama von Gastein gemalt von Professor Albert Hertel. Berlin o.J.)



die Berliner und Brüsseler Vorgänger an, unklar ist auch hier, wie der Aufbau war, verwiesen wird in der begleitenden Publikation auf im Inneren gemalte Hochgebirgslandschaften von ca. 4.500 m² Fläche, sowie ein von außen sichtbares Landschaftsbild von ca. 600 m² und insgesamt über 10.000 m³ ausgeführte Fels- und Grottenbauten. Im Inneren waren auf einer ersten Etappe von der Bergbahn aus Dioramen zu sehen.³⁴

trischer Bahn, Aufzug, Rutschbahnen (die es auch schon 1899 gab, siehe Abb. 8 unten) und Fußwegen in verschiedenen Etappen durch die Anlage, die in Anlehnung an die vorangegangenen Ausstellungen Nachbauten dörflicher Strukturen, einen Marktplatz mit Rathaus und Kirche, ein Schloss, Restaurant, verschiedene Dioramen, sowie eine Märchengrotte mit Wasserfontäne enthielt (Abb. 9-11). Nischen in den künstlichen Felsen boten Ausblicke – nicht weit entfernt sollte "in einem Talkessel Jerusalem erstehen, gleichenfalls in getreuem Bilde, wozu 10 acres bestimmt"³⁶ waren.

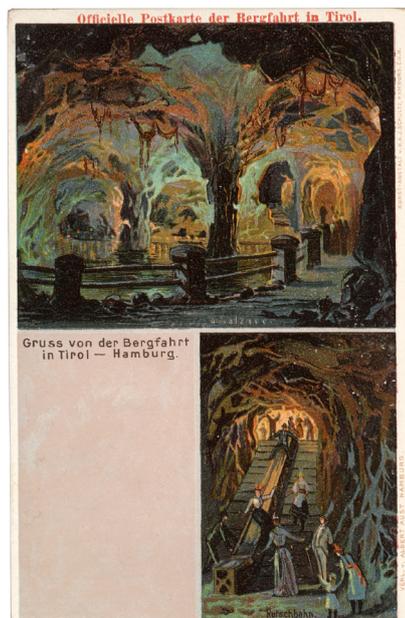


Abb. 8 Rutschbahnen auf der Bergfahrt in Tirol Hamburg, 1899, Ansichtskarte.

Obwohl es schon in den 1880er Jahren kommerzielle Projektionen von Reihenaufnahmen gab und sukzessive Wanderkinos als neue Unterhaltungsmöglichkeiten und -medien auftauchten, die die Panoramen als Publikumsmagneten allmählich ablösten, drängten zahlreiche Unternehmer mit verschiedenen Abwandlungen panoramatischer Darstellungen bis zum Ersten Weltkrieg auf den Markt, sei es in Form komplexer, begehrter Schauwelten – für die Weltausstellung 1900 in Paris wurde der nicht realisierte Vorschlag eingereicht, den Eiffelturm als Alpenkulisse zu tarnen³⁷ – sei es in kleiner Form für Ausstellungsbereiche.

Die größte von Boswau & Knauer errichtete Panoramaanlage entstand in St. Louis 1904 im Auftrag für die *German Tyrolean Alps Company*, eine Vereinigung dort ansässiger Brauereibesitzer.³⁵ Die Wege führten mit elek-

Wie auch bei den in Rotunden untergebrachten, auf Leinwand gemalten Panoramen, variierten die Themen der etappenweise erlebbaren, von Unternehmern organisierten Vergnügungsarchitektur: Bergpanoramen bedeuteten nur einen

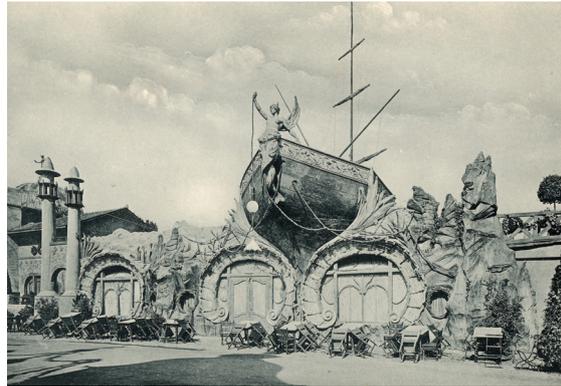
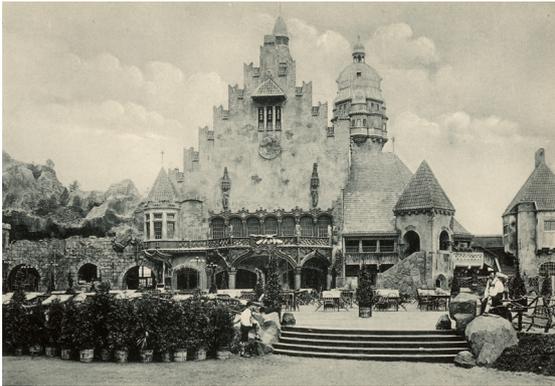
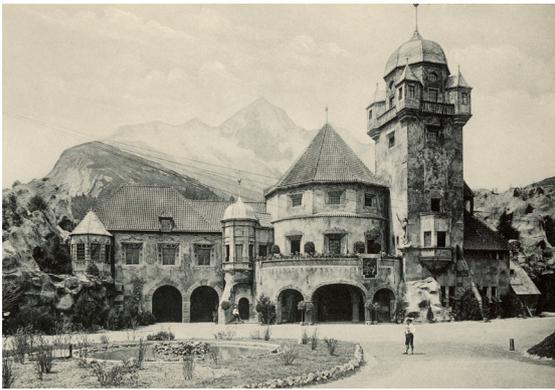


Abb. 9-11. Louisiana Purchase Exposition, St. Louis 1904, German Tyrolean Alps, Ansicht Schloss (oben links), Dorfstraße (oben rechts), Rathaus (unten links). (Quelle: Boswau & Knauer G.m.b.H. (Hg.): *Bauausführungen 1-2*. Berlin u.a. o.J. [um 1905]).

Abb. 12 (unten rechts). Deutsche Bauausstellung Dresden 1900, Schiffahrtsgebäude, Firma Boswau & Knauer, Architekt Martin Pietzsch. Quelle: wie Abb. 8-10.

von Fläche und Volumen her betrachtet großen Teil der Ausstellungsbauten. Die verschiedenen Konzepte und am Bau Beteiligte wiederholten sich jedoch, Boswau & Knauer boten (wie auch der Architekt Georg Thielen) z.B. verschiedene *Schiffahrtsgebäude* und künstliche, begehbare und befahrbare Grotten an (Abb. 11).

Bauten auf Zeit – Abkehr vom Prinzip Dauerhaftigkeit

Für einzelne Ausstellungsbauten wie z.B. Hallen wurden Traggerüste von Vorgängerbauten anderer Ausstellungen verwendet.³⁸ Von den Alpenpanoramen, die weit kurzlebiger als die (Rund-)Panoramen des 19. Jahrhunderts waren, lässt sich lediglich für das begehbare Düsseldorfer Panorama ein Hinweis auf dessen Weiterbestehen finden: Es wurde 1903 an eine amerikanische Gesellschaft verkauft,³⁹ sein Verbleib ist unbekannt. In der Regel waren die Abbruchkosten gleich in den Bewerbungen mit einkalkuliert:⁴⁰ In Abkehr von den Vitruvianischen Prinzipien Festigkeit und Dauerhaftigkeit,⁴¹ die im Bauwesen noch bis in das 19. Jahrhundert Gültigkeit hatten, wurzeln die Bauprogramme der Alpenpanoramen in bereits etablierten Formen der Festarchitektur (auch der

Name der *Panorama- und Automaten-AG* knüpft an Traditionen der Inszenierungsarchitektur an), verweisen jedoch als technisch hoch installierte Anlagen mit neuen Materialien und leichter Konstruktion gleichzeitig auf Entwicklungen, die das Bauwesen des 20. Jahrhunderts prägen sollten.⁴² Die begehbaren Alpenpanoramen lösten sich von Konzepten, die für Vorgängerarchitekturen noch galten: In Stein errichtete Gebäude für Leinwandpanoramen wurden durch vergängliche Bauten für einen sich schnell erschöpfenden Erlebniszweck ersetzt. Die Projekte entstanden unter dem Gesichtspunkt prozessorientierten Denkens, demonstrierten technische, konstruktive und logistische Machbarkeit und entziehen sich daher Bewertungen, die an der Materialästhetik ansetzen und das Surrogat thematisieren oder über die Gestalt argumentieren: Sie bedienten Publikumsgeschmack in seiner reinsten Form und sind nicht zuletzt deshalb von der Architekturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts ausgeblendet worden. Als letzte große Vergnügungsarchitekturen der gerade in den Anfängen begriffenen kinematographischen Zeit sind sie Vorläufer noch heute entstehender Erlebnis- und Themenparks.

Anmerkungen:

1 Das Thema ist ein Teilbereich der Dissertation der Autorin: *Industriebetriebe der Baukunst – Generalunternehmer des frühen 20. Jahrhunderts. Die Firma Boswau & Knauer*. Diss. TU Dortmund 2008, in Druckvorbereitung. Keine Erwähnung finden diese Ausstellungsarchitekturen in den bisherigen Beiträgen der Panoramaforschung, wie bei Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M. 1980 (bis heute ein Standardwerk), daran anknüpfend Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Basel, Frankfurt a.M. 1993, bei Bernard Comment: *The Panorama* (Dt. Übers.: Martin Richter: *Das Panorama*. Berlin 2000) oder bei Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln 1989, in seinem Kapitel über *Totalvisionen*. Knappe Notizen finden sich bei Annette Ciré: *Temporäre Ausstellungsbauten für Kunst, Gewerbe und Industrie in Deutschland 1896-1915*. Diss. Rheinische Friedrichs-Universität Bonn 1993, Frankfurt a.M. u.a. 1993. Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte 158, als bis heute ausführlichste Übersicht über die Ausstellungsarchitektur an der Wende zum 20. Jahrhundert, und bei Martin Wörner: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900*. Diss. Univ. Tübingen 1997, Münster u.a. 1999, S. 112, 141. Das Alpenpanorama in St. Louis 1904 wird mit Erstausstellungen zur Kenntnis genommen von Elisabeth Crettaz-Stürzel: *Heimatstil. Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*. Frauenfeld, Stuttgart, Wien 2005, S. 77, Anm. 12,

die sich in ihrer Publikation auch mit landestypischen und Schweizer Ausstellungsdörfern des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschäftigt: "1904 stellt St. Louis in den USA der Höhepunkt dieses Ethnofiebers dar. Dort war das philippinische Dorf eine grosse Ethno-Show [. . .]. Daneben gab es ein chinesisches, indisches und maurisches Dorf sowie ein – Alpenpanorama! Die Alpen symbolisierten auf dem neuen Kontinent nicht mehr nur die Schweiz, sondern ganz Europa."

2 Liborius Gerstenberger: *Vom Steinberg zum Felsengebirg. Ein Ausflug in die neue Welt im Jahre der Weltausstellung von St. Louis 1904*. Würzburg ²1905. Neben verschiedenen zeitgenössischen Notizen in der Fachpresse erfolgte 1906 die Aufnahme in das Handbuch der Architektur: Franz Jaffé: "Ausstellungsbauten." In: Rudolf Opfermann u.a. (Bearb.): *Handbuch der Architektur* 4,6,4. Stuttgart ²1906, S. 559-744, hier S. 730.

3 Angaben bei Hermann Knauer: *Eine Amerikafahrt und die Welt-Ausstellung in St. Louis 1904*. Berlin 1903, S. 89; dort auch der Hinweis auf die Größe der vorangegangenen Panoramaaanlage in Düsseldorf 1902 von 8.000 m².

4 Hierzu Ciré 1993, vgl. Anm. 1, S. 136-137; ein Restaurant dieses Namens fand sich noch 1907 auf der Gartenbauausstellung in Mannheim, vgl. Uta Hassler: "Max Läger und die Gartenbauausstellung in Mannheim 1907." In: Badische Kommunale Landesbank in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv und der Kunsthalle Mannheim (Hg.): *Jugendstil – Architektur um 1900 in Mannheim. Mannheim 1986*, S. 257-293, hier S. 269.

5 Hermann Knauer: *Deutschland am Mississippi. Neue Eindrücke und Erlebnisse*.

Berlin 1904, S. 75.

6 Knauer 1904, vgl. Anm. 5, S. 159.

7 Vgl. als Übersicht über die Ausstellungen Ciré 1993, vgl. Anm. 1, S. 43-44, vorwiegend gestützt auf Alfons Paquet: *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Jena 1908, der als Anlagen die größeren Ausstellungen in den deutschen Staaten von 1811 bis 1907 auflistet.

8 Zur Panorama-Entwicklung siehe v.a. Oettermann 1980, vgl. Anm. 1.

9 Zeitnah wurde für diese Rundgemälde der aus Bestandteilen des Griechischen zusammengesetzte Kunstbegriff Pan-(h)orama (alles-sehen) geprägt: Zu Begriffsdefinition, Einflüsse auf die Panoramen durch neu entwickelte Anschauungsmodi der sich entfaltenden Geowissenschaften und als Grundlage für die folgenden Betrachtungen Oettermann 1980, vgl. Anm. 1, S. 7, 26-27, 123.

10 Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts war in öffentlichen Dioramen der Übergang zwischen zweidimensionaler Abbildung und dreidimensionalem Raumerlebnis gefunden worden, als Schweizer Chalets und Ziegen die gemalte Landschaftskulisse vervollständigten, Alphörner und Gesang erklangen, Hinweis bei Oettermann 1980, vgl. Anm. 1, S. 64.

11 Im Sinne inszenierter Reisen, vgl. die kurzen Anmerkungen in Bezug auf die Panoramen der Pariser Weltausstellung 1900 bei Alice von Plato: "Zwischen Hochkultur und Folklore: Geschichte und Ethnologie auf den französischen Weltausstellungen im 19. Jahrhundert." In: Cordula Grewe (Hg.): *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte*

zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart 2006 (Transatlantische Historische Studien 26), S. 45-68, hier S. 62.

12 Vgl. die immer wiederkehrenden zeitgenössischen Anzeigen wie z.B. Peter Baum, Mülheim a. Rh., Friedenstr. 45, Spezialgeschäft für Grotten und Felsbau seit 1845. Anzeige in: *Der Profanbau* 4 (1909), Nr. 14, S. 442.

13 Aus den Auswertungen von Eric Baratay / Elisabeth Hardouin-Fugier: *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*. Paris 1998 (Dt. Übers. Matthias Wolf: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*. Berlin 2000, S. 202).

14 Hinweise auf die Russischen Berge geben z.B. Axel Doßmann / Jan Wenzel / Kai Wenzel: *Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container*. Berlin 2006 (metroZones 7), S. 13, ähnlich auch Isabelle Auricoste: "Freizeitparks in Europa: Orte der Unterhaltung und der Flucht vor der Realität." In: Monique Mosser / Georges Teyssot u.a.: *Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1993, S. 479-490. Zu den Glaciarien und zur englischen Alpenrezeption in den späten 1850er Jahren finden sich knappe Anmerkungen bei Fergus Fleming: *Killing Dragons*. London 2000 (Dt. Übers. Bernd Rullkötter: *Nach oben. Die ersten Eroberungen der Alpengipfel*. München, Zürich 2003), S. 193.

15 Zum "End- und Höhepunkt" des Panoramas als Massedium Cordula Seger: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln, Weimar, Wien 2005 (Literatur-Kultur-Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe 32), S. 50, vorwiegend gestützt auf Oettermann 1980, vgl. Anm. 1, S. 22, 69-70, 135,

140. In ähnlicher Form Thomas Kuchenbuch: *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*. Stuttgart, Weimar 1992, S. 69, 71.

16 Die Bergfahrt "Jungfrau-Bahn". Druckschrift in: Stadtarchiv Düsseldorf (im Folgenden StAD) XVIII 156, *Boswau & Knauer. Zillerthaler Alpenbahn, Panoramen etc. Schiedsspruch ./. Loch & Aurich 1901-1902*.

17 Aus der umfangreichen Literatur herausragend die in Romanform verfasste, sich auf zeitgenössische Journale, Tagebücher und Korrespondenzen sowie neuere Forschungsliteratur stützende Publikation von Fleming 2003, vgl. Anm. 14.

18 Leider kriegsverlustig: *Das Alpenpanorama Bergfahrt im Zillerthal zur Berliner Hütte der Section Berlin des D. u. Ö. Alpenvereins auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896*. Amtl. Ausg. Berlin 1896. Zu Geschichte und Zielen der Alpenvereine vgl. die umfangreiche Arbeit von Anneliese Gidl: *Alpenverein. Die Städter entdecken die Alpen*. Wien, Köln, Weimar 2007, in welcher Öffentlichkeitsarbeit in Form von Nachbildungen (Rabitzpanoramen) auf Ausstellungen wie in Berlin 1896 – außer mit dem Hinweis auf Musterhütten in Originalgröße (S. 265-266) – keine Berücksichtigung findet. Nicht weiter verfolgt wird bei Gidl die vorläufige Ablehnung der Generalversammlung des Jahres 1892, an der 1896er Ausstellung in Berlin teilzunehmen.

19 *Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Ausführungen der Firma Boswau & Knauer. Ehrenpreis der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Silberne Medaille der Leipziger Ausstellung 1897*. O.O., o.J. [um 1897], Firmenarchiv der Walter-Bau-AG vereinigt

mit DYWIDAG, Augsburg [Stand: 2003]. Jaffé 1906, vgl. Anm. 2, S. 730. Zu Baugeschichte und Beteiligung Friedrich Schwagers siehe DAV Sektion Berlin (Hg.): *Dem Sturme Trutz, dem Wanderer Schutz. 125 Jahre Berliner Hütte 1897-2004*. Beil. zum *Berliner Bergsteiger* und Sonderdruck, Berlin 2004. Schriften der DAV Sektion Berlin 1.

20 Handelsregister "Bergfahrt in Tirol, Hamburg" Gesellschaft mit beschränkter Haftung, in Liquidation 1899-1905. Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, 231-3, B 23687, *Hamburger Adreß-Buch für 1900* 3, S. 47; keine Erwähnung mehr in: Amtsgericht Hamburg (Hg.): *Verzeichnis der in das Handelsregister und in das Genossenschaftsregister des Amtsgerichts Hamburg eingetragenen Firmen. Zusammengestellt auf Grund der amtlichen Register bis Januar 1905*, Jg. 1. Hamburg 1905.

21 Es existieren zwei Ausgaben: die ausführlichere *Bergfahrt in Tirol Hamburg auf dem Ausstellungsplatz an der Glacis-Chaussee. Offizielle Ausgabe*. Hamburg 1899, StAD XVIII 156, vgl. Anm. 16 (hieraus die Angaben), und die vorangegangene, gleichnamige Schrift (ohne den Zusatz *Offizielle Ausgabe*, mit dem Vermerk: "Im Laufe des Monats Mai erscheint eine für die Hamburger Ausstellung neu bearbeitete Beschreibung"). Weder zu Hochgürtel, noch zu Thielen liegen bislang Forschungsbeiträge vor.

22 Wörner 1999, vgl. Anm. 1, S. 92, 104, gestützt auf eine Aktenrecherche in den *Archives Nationales* in Paris.

23 Christoph Aebischer: "Von der 'Landi' zur Expo.02. SAC bei jeder Landesausstellung dabei." In: *Die Alpen* (2002), Nr. 7, S. 21.

- 24 Durchschrift des Briefs der Geschäftsleitung der Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Düsseldorf 1902 vom 24.02.1901 an die Firma Boswau & Knauer und Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des Bau-Ausschusses vom 22. Februar 1901, beide StAD XVIII 156, vgl. Anm. 16.
- 25** Zu derartigen Gesellschaften Oettermann 1980, vgl. Anm. 1, S. 129, 131. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993, vgl. Anm. 1, S. 48-49, 74-83. Zur *Internationalen Panorama- und Automaten-AG: Die Bergfahrt "Jungfrau-Bahn"*, vgl. Anm. 16. Angaben zum Zustandekommen der Verbindungen zwischen Boswau & Knauer und der *Internationalen Panorama- und Automaten-AG* lassen sich nicht mehr im Detail nachvollziehen, Vorstand der Firma war bis 1908 Carl Krauss, Rentner in Düsseldorf, vgl. *Alte Registerbücher B*, Bd. 2, 96-196, Amtsgericht Düsseldorf, S. 306-309, dem entsprechen auch die Hinweise im Schriftverkehr (wenngleich mit häufigen Fehlern in der genauen Namensbezeichnung), StAD XVIII 158, Panorama Direktor Kraus (*Jungfrau-Bahn-Bergfahrt*) 1899-1900.
- 26** Durchschrift des Briefs der Geschäftsleitung der Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Düsseldorf 1902 vom 24.05.1901 an die Firma Boswau & Knauer. StAD XVIII 156, vgl. Anm. 16.
- 27** "Die Bergfahrt "Jungfrau-Bahn", vgl. Anm. 16. Angaben in StAD XVIII 156, vgl. Anm. 16.
- 28** Zur Beteiligung an der Berliner Niederlassung: N.N.: "Haus der Firma Boswau & Knauer, Victoria-Luiseplatz 9." In: *Berliner Architekturwelt* (1903), S. 232-233, hier S. 233. Zur Beteiligung in Düsseldorf O. Vorländer: "Von der Industrie- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1902. IV. Die Ausstellungsbauten in künstlerischer Hinsicht." In: *Deutsche Bauzeitung* 36 (1902), Nr. 38, S. 245, Nr. 49, S. 314-315, Nr. 59, S. 377-379, Nr. 60, S. 381-386, hier S. 385-386.
- 29** DAV Sektion Berlin 2004, vgl. Anm. 19, S. 8-9.
- 30** Crettaz-Stürzel 2005, vgl. Anm. 1, S. 63.
- 31** Hinweise bei Wörner 1999, vgl. Anm. 1, S. 104.
- 32** Leonhard Fraenkel: *Offizieller Führer der Sächsisch Thüringischen Industrie- u. Gewerbe Ausstellung*. Leipzig 1897, S. 58-62.
- 33** Adolf Rosenberg: "Die Kunst auf der Berliner Hygieneausstellung." In: *Kunst-Chronik* 18 (1883), Nr. 33, Sp. 553-557, hier Sp. 556-557.
- 34** *Bergfahrt in Tirol Ham-burg 1899*, erste Ausgabe, vgl. Anm. 21.
- 35** Angaben bei Knauer 1904, vgl. Anm. 5, S. 146-148. Gerstenberger 1905, vgl. Anm. 2, S. 194-195.
- 36** Knauer 1903, vgl. Anm. 3, S. 91-96, ausführliche Beschreibungen bei Knauer 1904, vgl. Anm. 5.
- 37** Siehe Walter Jäggi: "Bönickenhaus und sein 1000-Fuss-Turm." In: *Tages-Anzeiger* (12.05.09), S. 32.
- 38** Für die Ausstellungsbauten Boswau & Knauers lediglich am Beispiel des Hauptgebäudes der Berliner Gewerbeausstellung 1896 nachweisbar, dessen Eisenkonstruktion von der Antwerpener Ausstellung 1894 übernommen wurde, vgl. N.N.: "Die Berliner Gewerbeausstellung." In: *Centralblatt der Bauverwaltung* 16 (1896), Nr. 8, S. 77-79, Nr. 12, S. 126-128, Nr. 13, S. 137-139, Nr. 16, S. 170-174, Nr. 18, S. 201-202, Nr. 27, S. 294-298, Nr. 29, S. 319-321, Nr. 30, S. 330-332, Nr. 32, S. 350-353, Nr. 34, S. 381-382, Nr. 39, S. 429-431, Nr. 40, S. 438-440, Nr. 41, S. 449-451, Nr. 47, S. 515-517, hier S. 172.
- 39** Hinweis in: Polizeiliche Auskunft vom 29.09.1903. Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 30, Berlin C. Titel 94, Nr. 11259, Acten des Polizei-Präsidiums zu Berlin, betreffend den Architekten Hermann Carl Franz Knauer. Geheime Präsidial-Registatur. 1902-1909.
- 40** Siehe z.B. Die Bergfahrt "Jungfrau-Bahn", vgl. Anm. 16.
- 41** Hier zugrunde gelegt die Ausgabe aus dem Jahr 1987: Vitruv: *Baukunst*. Zürich, München 1987.
- 42** Hierzu erste Gedanken bei Uta Hassler: "Umbau, Sterblichkeit und langfristige Dynamik." In: Dies. / Niklaus Kohler (Hg.): *Umbau. Über die Zukunft des Baubestandes*. Tübingen, Berlin 1999, S. 39-59, hier S. 41, mit Bezug auf das *Handbuch der Architektur*; zu den Alpenpanoramen in der Geschichte des Betonbaus "Einführung." In: Dies. / Hartwig Schmidt (Hg.): *Häuser aus Beton. Vom Stampfbeton zum Großtafelbau*. Tübingen, Berlin 2004, S. 8-9, hier S. 8.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Karl R. Kegler
(Köln / Aachen)

Verlassene Stehplätze

Über die Karnevalstage verwandelt sich die Kölner Innenstadt jedes Jahr in den Schauplatz einer großen ephemeren Inszenierung. Für kurze Zeit wird für die Zuschauer der "Schull- und Veedelszöch" am Karnevalssonntag und für den großen Rosenmontagszug eine eigene Infrastruktur aus Tribünen, Drängelgittern und Chemietoiletten errichtet, die den öffentlichen Raum in der Innenstadt neu verteilen, Zugänglichkeiten und Hierarchien definieren. In einer Serie von nächtlichen Fotografien widmet sich dieser Beitrag den "architektonischen" Gerüsten des karnevalistischen Massenspektakels.

<http://www.archimaera.de>

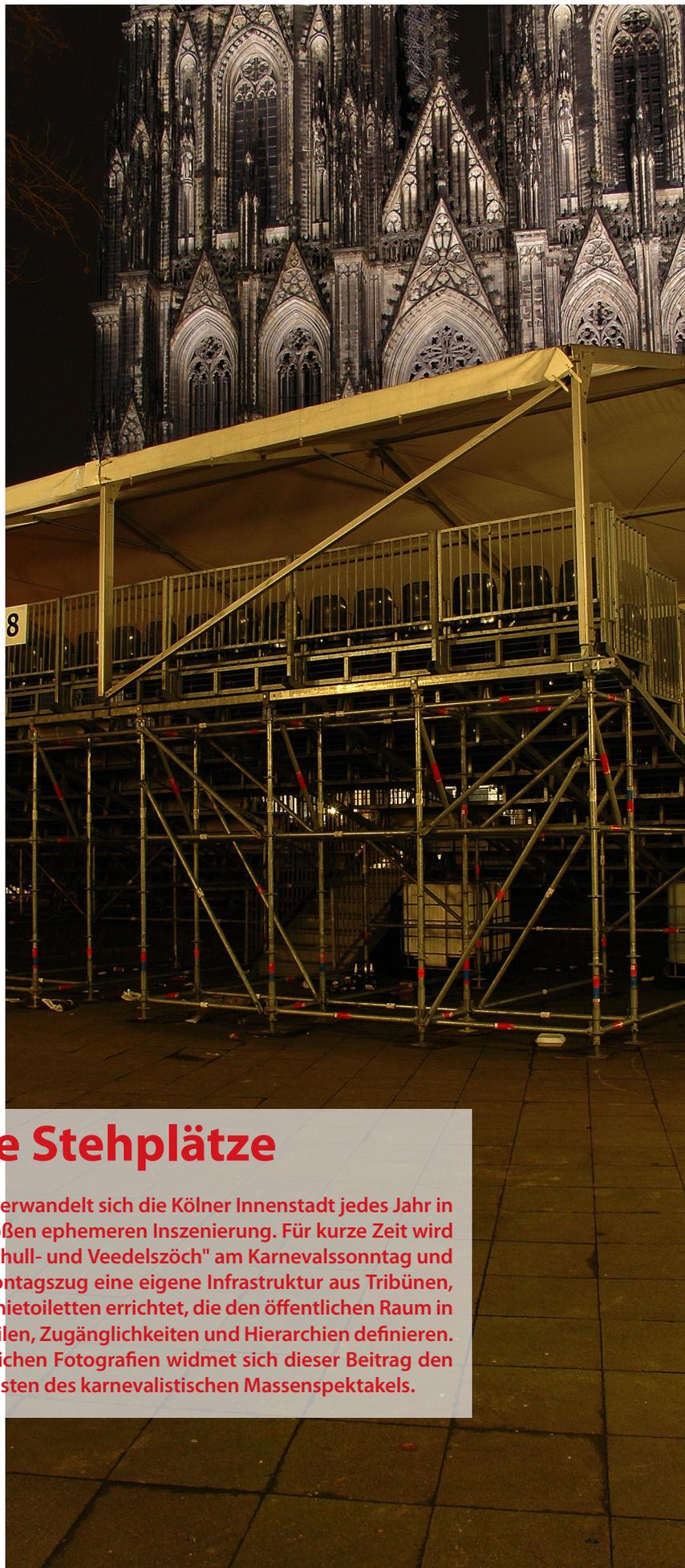
ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21403

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 109-116



Köln, Margarethenkloster.
Februar 2009.

Es sind nüchterne, funktionale, schmucklose Konstruktionen, Zweckbauten zwischen Baugerüst und Bierzelt. Nach Weiberfastnacht – dem Donnerstag vor Rosenmontag – verwandeln sie große Bereiche der Kölner Innenstadt. Binnen weniger Stunden werden Tribünen an den Wegstrecken der Karnevalsumzüge aufgebaut. Sie teilen die Stadt in Vorder- und Rückseiten. Die Vorderseite ist jene, an der am Sonntag und Montag die Festumzüge vorbeiziehen. Die Rückseite ist ein schmaler Rest Bürgersteig zwischen den Häuserfronten und dem Rücken der mobilen Konstruktionen.



An den Dominikanern (links),
Burgmauer (rechts). Februar
2009.

Hausbesitzer und Geschäftsleute bereiten sich auf andere Art auf Karnevalssonntag und Rosenmontag vor. Fenster und Türen werden aus Furcht vor Vandalismus mit Sperrholzplatten verschlossen. Die Fußgänger bewegen sich während der Dauer dieser ephemeren Installationen auf

den schmalen Restflächen zwischen den vernagelten Fenstern und den Konstruktionen der Gerüste. Wenn der Höhepunkt da ist und an der Vorderseite der Rosenmontagszug vorbeigerollt, vollzieht sich auf der Rückseite der Tribünen unablässiges Drängeln





Am Hof. Februar 2009.

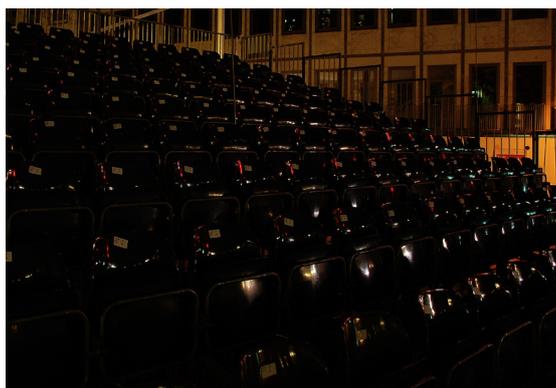
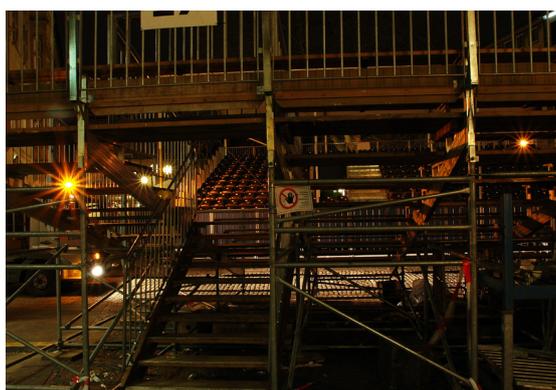
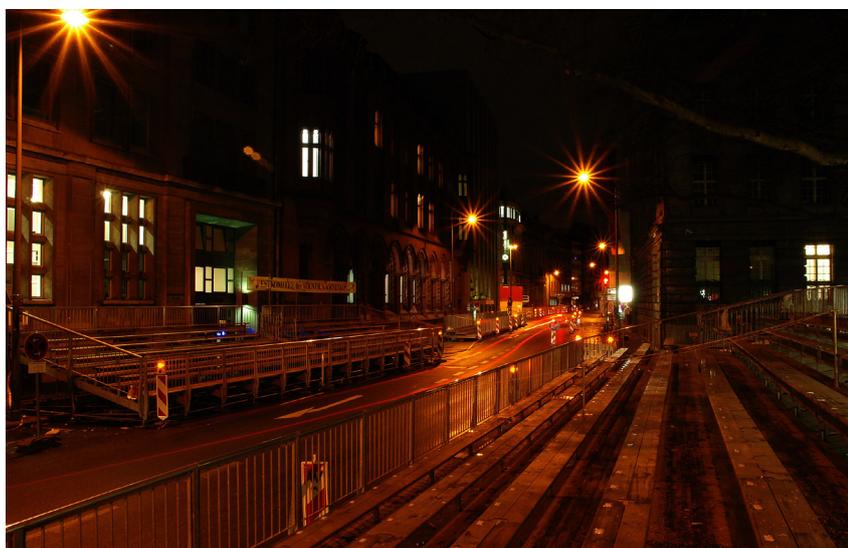
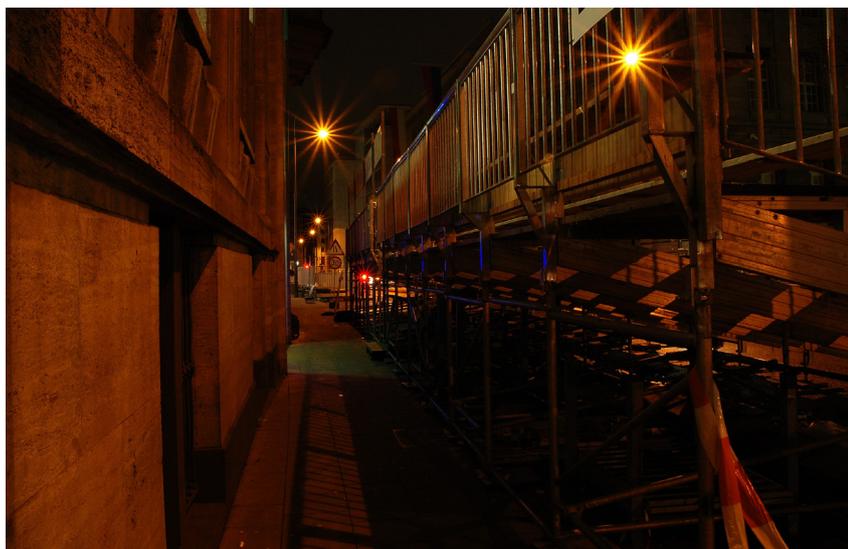
Wallraf-Platz. Februar 2009.

und Schieben von Kommenden, Gehenden, Feiernden oder Unbeteiligten, die an diesem Hindernisparcours vorbei ihr Ziel zu erreichen suchen. Für wenige Tage dokumentieren die mobilen Architekturen eine Neuverteilung und Neuinterpretation des öffentlichen Raumes. Mit ihr verschieben sich Proportionen und Zugänglichkeiten.

Man kann viel darüber hören und lesen, dass der Kölner Karneval auf uralte Traditionen zurückgeht, welche

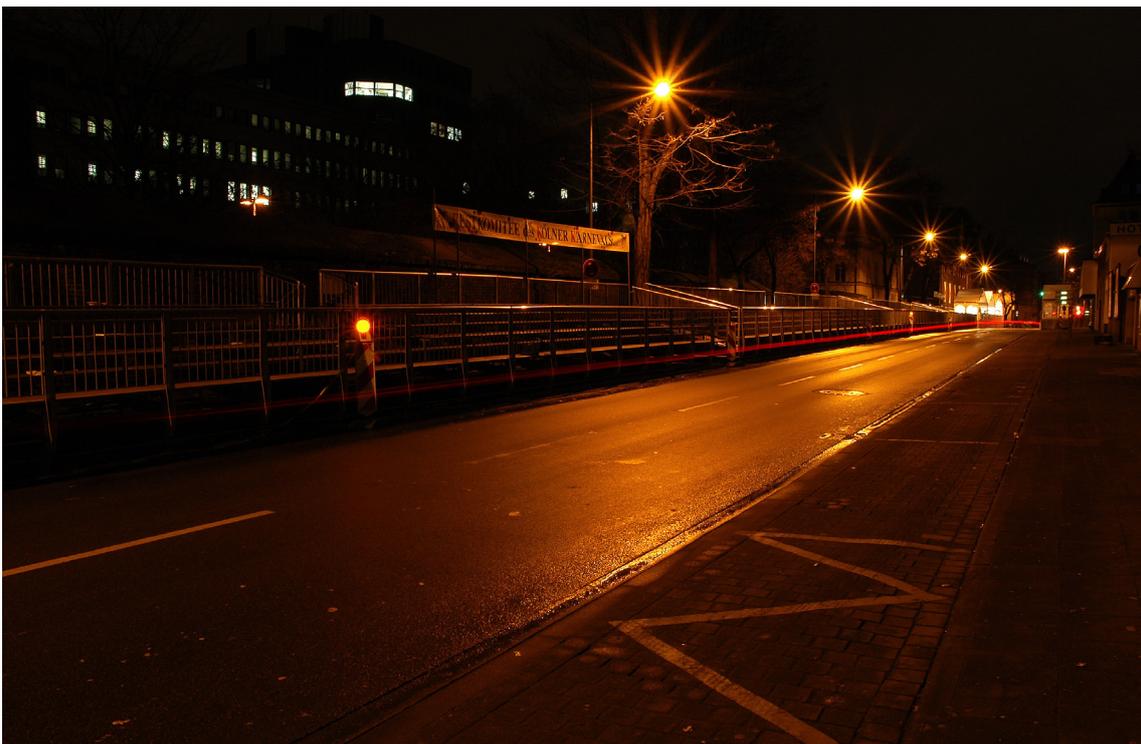
einmal obrigkeitliche Herrschaftsverhältnisse in Frage stellten oder umkehrten. Rosenmontags ist heute davon wenig zu spüren. Am Karnevalszug nehmen mit minimalen Variationen die immer gleichen Traditionsvereine teil. Auf der Rathaustribüne sitzen Politiker und Honoratioren der Stadt sowie prominente Gäste, sofern sie nicht gleich selbst auf den sogenannten Prunkwagen des Umzugs mitfahren. Beide, Zuschauer und organisierte Karnevalisten, nutzen die Gelegen-

An den Dominikanern.
Februar 2009.



Unter Fettenhennen. Februar
2009.

heit zu einer Selbstdarstellung im öffentlichen Raum. Selbst die Abfolge der Kostümgruppen, die von den Aktiven der großen Karnevalsgesellschaften gestellt werden, ist in jedem Jahr bis auf minimale Veränderungen gleich. In autoritären Zeiten mit einem schneidigen Militär mag die fehlende Disziplin der historisch uniformierten Karnevalisten provozierend gewirkt haben, heute aber erscheinen viele Rituale des Kölner Karnevals wie Überbleibsel aus einem bürgerlichen Biedermeier, das in seinem Festumzug Vereine und Gruppen, Stände und Stadtteile in immer gleicher Form inszeniert.



An den Dominikanern.
Februar 2009.

Burgmauer, Ecke Auf dem
Berlich. Februar 2009.

Eine – ganz banale – Stratigraphie des Sozialen wird am Zugweg räumlich und körperlich deutlich. Tribünenbesucher, die für einen überdachten Stehplatz ab 65 Euro bezahlen, sichern sich einen privilegierten Ausblick in den öffentlichen Raum. Für das "Volk" bleiben die Zwischenräume und Restflächen zwischen den reservierten Aussichtsständen. Diese Besitznahme des Straßenraumes wird vor Vorbeimarsch des Umzuges mitunter noch durch die Beschallung der Aussichtsstände mit

Stimmungsmusik unterstrichen, der keiner entgeht, der sich in der Nähe der Boxen befindet.

Hier soll keiner moralinsauren Ablehnung des Karnevals das Wort geredet werden, welche den Traditionen Kölns verständnislos gegenübersteht und darauf pocht, dass die "tollen Tage" in anderen Regionen "ein ganz normaler Arbeitstag" sind. Karnevalstage sind Feiertage. Viele Kölner, Rheinländer oder Auswärtige freuen sich das gan-



Trankgasse. Februar 2009.

Unter Fettehennen. Februar 2009

ze Jahr auf diese Zeit und reagieren zu Recht allergisch auf die Belehrungen von karnevalsresistenten Besserwissern. Aber man muss die Augen nicht davor verschließen, dass die Inszenierung des Festes im Stadtraum ein organisiertes Massenspektakel darstellt, das auf einem kruden, pragmatischen Niveau abläuft. An der Herrichtung des Zugweges ist dies leider deutlich ablesbar.

Eine festliche, fröhliche oder auch nur originelle Inszenierung ist an den wenigsten Stellen zu spüren. Die Tribünenkonstruktionen sind in der Regel spartanisch und ohne jeden Dekor. Rostige Drängelgitter in den Warnfarben rot und weiß (die nur zufällig auch die Stadtfarben Kölns sind) säumen den Zugweg. Einen leuchtend grünen Akzent bilden Batterien von Chemieklos, die an strategischen Stellen an Dom und Bahnhof massiert sind. Zu den



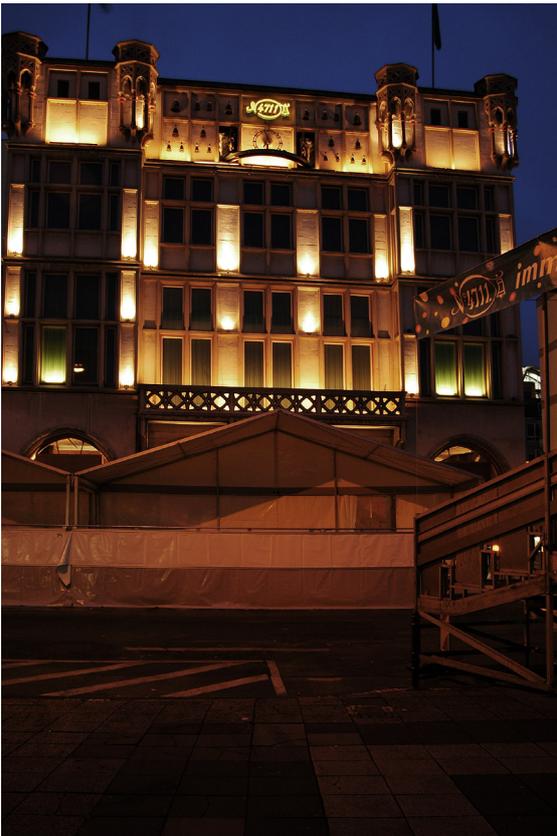
Trankgasse / Bahnhofsvorplatz. Februar 2009.

Domplatte, Dom Westportal. Februar 2009.

ganz wenigen Elementen, die bewusst als Dekoration des Weges aufgestellt werden, gehören große bunte, zweidimensionale Figuren auf einem rotweißen Sockel, welche die Kölner Karnevalsgesellschaften darstellen. Sie stammen noch aus den späten 1970er Jahren. Wenn zwischen Samstagnacht und Dienstagmorgen der Zugweg für den Autoverkehr gesperrt wird, bieten sich zwischen diesen Aufbauten wenig schmeichelhafte Ausblicke auf die verlassene Kölner City, die ohne die Kun-

den- und Verkehrsströme künstlich, kalt und überhaupt nicht einladend wirkt.

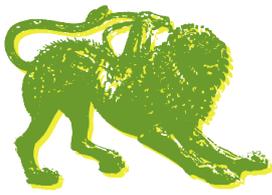
Die Kälte und Unwirtlichkeit der Funktionselemente, die temporär zu den übrigen Teilen der Stadtmöblierung hinzukommen, tritt in den nächtlichen Fotografien besonders hervor. Es fehlt jenes Element, das das eindrucksvollste Erlebnis des Karnevalsumzugs ausmacht: die dichte, ansteigende Menge bunt kostümierter, sich bewe-



Glockengasse (links), Am Hof (rechts). Februar 2009.

Glockengasse (links), Burgmauer (rechts). Februar 2009.

gender und interagierender Menschen. Ihre Abwesenheit legt das Knochengerüst einer ephemeren Inszenierung bloß, deren Teile sich hart im Raum stoßen.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Alexandra Klei
(Berlin)

Erinnerung an die Baracke.

Darstellungen der Unterkünfte von Insassen ehemaliger Konzentrationslager in heutigen Gedenkstätten

Zu den Vorstellungen des Raums der nationalsozialistischen Konzentrationslager gehört die gleichförmige Reihung von Holzbaracken ebenso wie der Stacheldrahtzaun oder ein Torgebäude. Die Baracken stehen für die unerträglichen Lebensbedingungen der KZ-Gefangenen.

In nahezu allen großen Konzentrations- und zahlreichen kleinen Außenlagern standen die schnell zu errichtenden Bauten. Nach ihrer Befreiung gehörten sie zu den ersten, die zerstört oder als Baumaterial weiterverwendet wurden. In der Folge blieb keines der Konzentrationslager in seiner baulichen Substanz in Gänze erhalten. Gleichzeitig gehörten zum Teil bereits in den fünfziger Jahren wie in der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald (Weimar) die vormaligen Standorte der Baracken zum Gestaltungsrepertoire. Dies hat sich in den letzten Jahren verstärkt. Nahezu alle großen Gedenkstätten zeichnen auf diese Weise im Zuge einer in den 1990er Jahren einsetzenden Neugestaltung der historischen Orte einen Teil der vormaligen Topographie nach. Der Beitrag stellt die gestalterische Übersetzung einer ephemeren Baugattung anhand der Präsentation der ehemaligen Lagergelände in Buchenwald, Dachau, Neuengamme und Hinzert vor.

<http://www.archimaera.de>

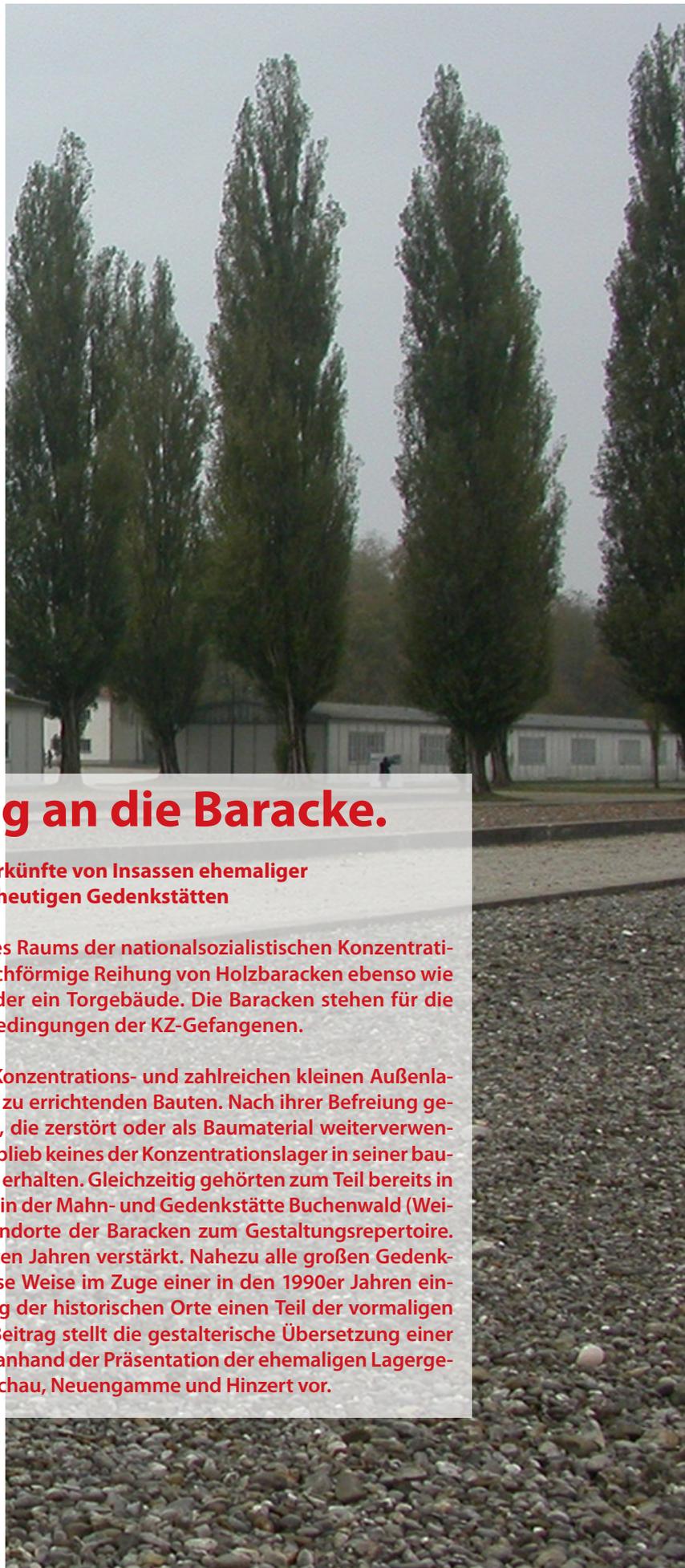
ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21312

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 117-127



Die deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager sind untrennbar mit der Geschichte des Nationalsozialismus verbunden; sie gelten als "Symbol und Inbegriff des Verbrecherischen."¹ Mit dem Bau großer Konzentrationslager ab Mitte der 1930er Jahre in Deutschland wurden die Bereiche für die zukünftigen KZ-Insassen als Barackenlager errichtet.² Die vom Architekten Bernd Kuiper geplante Muster-Anlage für das KZ Sachsenhausen (Oranienburg/Brandenburg), in der die Häftlingsunterkünfte in Form von Halbkreisen innerhalb eines Dreiecks angelegt waren, blieb allerdings die Ausnahme.³ In weiteren und späteren Lagern wurden die Baracken mehrheitlich innerhalb eines Rechtecks in einer linearen Ordnung angelegt.⁴ Verwendung fanden zunächst normierte Reichsarbeitsdienstbaracken.⁵ Sie dienten der Unterbringung von KZ-Gefangenen und ebenso als Räume für Werkstätten, Reviere oder Schreibstuben. Sie konnten – ohne die Umzäunung aus elektrisch geladenem Stacheldraht – auch als Wohnbebauung für die stationierten SS-Wachmannschaften verwendet werden, wie im Fall des 1940 errichteten Lagerkomplexes Neuen-gamme bei Hamburg. Mit der zunehmenden Gefangenenzahl in den Konzentrationslagern wurden auch Pferdestallbaracken und Zelte aufgestellt.

Die Baracken waren schnell und problemlos zu errichten und verfügten im Inneren über große Räume. Gab es darin zunächst noch Unterkunfts- und Aufenthaltsbereiche, wurde diese Trennung ebenfalls infolge der Überfüllung der Lager aufgegeben. Allerdings ließ die SS für die Unterbringung der KZ-Häftlinge auch massive Gebäude errichten, für die bereits vorhandene und genutzte Holzbaracken weichen mussten wie im KZ Neuen-gamme. Massivbauten konnten ebenso Funktionen wie Küchen, Kantinen, Desinfektionen, Lagerräume, Arrestbunker, Krematorien etc. aufnehmen. Insgesamt kann bezogen auf den mit Stacheldraht und Wachtürmen eingezäunten Komplex der Gefangenen in den Konzentrationslagern nicht von einem homogenen Erscheinungsbild gesprochen werden. Vielmehr machten die aneinandergereihten, gleichförmigen Holzbaracken nur einen Teil der baulichen Substanz aus. Entgegen

der ersten Entwürfe für Konzentrationslager musste deren Ausbau auf konkrete Veränderungen in den Ansprüchen und Bedingungen reagieren, ohne dass es der SS als Bauherr zum Beispiel gelang – vorausgesetzt es hätte in ihrem vordergründigen Interesse gelegen –, die hygienischen Probleme langfristig zu lösen oder ausreichend Platz für Unterkünfte zu schaffen.

Nach der Befreiung der Konzentrationslager nutzten die Alliierten einige Lagerkomplexe zunächst als Internierungs- und in der sowjetischen Besatzungszone als Speziallager. In den folgenden Jahren wurden Baracken sowohl zerstört als auch legal und illegal ab- und teilweise an anderen Standorten wieder aufgebaut. In der Folge blieb keines der ehemaligen Konzentrationslager vollständig erhalten. Neben der Verwendung der Baracken für andere Zwecke aufgrund des Baumaterialmangels in der Nachkriegszeit fanden sie auch in den ersten Gestaltungen der Lagerstandorte als Gedenkstätten keine Verwendung: "Das seriell gefertigte und für verschiedenste Zwecke genutzte Bauwerk erscheint als zu unspezifisch. Überlebende der Lager sind der Meinung, dass eine Baracke als unbewohntes Gebäude nicht authentisch genug die Lebensbedingungen des Lagers wachzuhalten vermag. In Zeiten, in denen unzählige baugleiche Baracken als Notwohnungen, Krankenhau-serweiterungen oder Kindergärten verwendet werden, lässt sich dieser Gebäudetyp nur schwer mit dem Schrecken der NS-Lager in Verbindung bringen. [...] Lagertor, Wachtürme, Krematorium oder Stacheldrahtzäune scheinen den Zeitgenossen als symbolträchtige Architekturen für eine Gedenkstätte mehr geeignet zu sein."⁶

Gleichzeitig konnten an Orten ehemaliger Lager, die in den 1950er und 1960er Jahren bereits als Gedenkstätte dienten,⁷ die Barackenstandorte zum Gegenstand der Präsentation werden. Während einzelne Bauten als besonders signifikant erhalten und präsentiert wurden – wie die Krematorien als Sinnbild für das massenhafte Sterben im Lager und den Umgang der SS mit den Toten oder als symbolisches "Grab, das man den Häftlingen vorenthalten hat, damit nichts an sie erinnert"⁸ –, waren die Gebäude der Bara-

ckenfelder nicht mit einer derart eindeutigen Bedeutung zu verknüpfen. Sie musste demnach über andere Medien und mittels anderer Gestaltungsmittel erzeugt werden.

Beispiel I: Gedenkstätte Buchenwald

Bereits mit der Einrichtung der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald (bei Weimar/Thüringen) in den 1950er Jahren wurden Barackengrundrisse des KZ gekennzeichnet.⁹ Während das Krematorium, das Torgebäude des Lagers mit angrenzendem Stacheldrahtzaun sowie zwei Wachtürmen, die ehemalige Kantine und eine Effektenkammer sowie einzelne massive Gebäude der SS und der Kommandantur erhalten blieben und im Verlauf der nächsten Jahrzehnte in die Gedenkstättennutzung einbezogen wurden, wurden die Gebäude der Holz- und Steinbaracken abgerissen bzw. -gebaut. Die anschließende Kennzeichnung der Standorte erfolgte zunächst mittels zweier grundlegender Gestaltungsmuster: Während die vormaligen Holzbaracken in ihrer Ausdehnung bereits in den 1950er Jah-

ren durch Granitsteine eingefasst wurden und die Flächen durch Schlacke hervorgehoben sind, blieben von den Steinbaracken wenige Mauerreste und Fundamente erhalten, die lediglich in ihrer Substanz präsentiert werden.

Im Zuge der Neugestaltung des Geländes seit den 1990er Jahren kam eine dritte Strategie dazu: Vormalige Gebäude werden mittels Mauerwerk als rekonstruierende Nachzeichnungen angelegt und so aus der Fläche herausgehoben. Betont sind auf diese Weise besondere Funktionen im Gelände, wie zwei Baracken, die vom Hygieneinstitut der Waffen-SS unter anderem für Experimente an KZ-Insassen genutzt wurden.

Insgesamt bleiben fünf Informationen über die Baracken erhalten: ihre Standorte und Flächen, die sich aus der Anordnung ergebende Struktur des Bereichs, unterschiedliche Materialitäten und mittels Betonquadern angezeigte historische Blocknummern. Die Erinnerung an den Ort der Gefangenenunterkünfte bezieht sich demnach auf seine vormalige Ord-



Abb. 1, 2. KZ-Gedenkstätte Buchenwald, markierter Standort der Holzbaracke Block 13 (links), ehemaliger Standort des Blocks 38 (rechts). (Fotografien: Alexandra Klei, 3.10.2007)



Abb. 3. KZ-Gedenkstätte Buchenwald, markierter Standort der Steinbaracke Block 50, Hygiene-Institut der Waffen-SS. (Fotografie: Alexandra Klei, 3.10.2007)

nung. Parallel wird über das Material, die ungeordneten Mauerreste und ein sich in der Fläche nur schwach abzeichnendes Bodenrelief aber auch der Eindruck eines weiten, öden Bereichs hergestellt. Zusätzlich sind einzelne Standorte mit eingerichteten Erinnerungszeichen betont, wie Mahnmalen für die jüdischen Opfer (seit 1993) sowie die ermordeten Sinti und Roma (seit 1995),¹⁰ Gedenktafeln unter anderem für die Zeugen Jehovas, die Opfer der Militärjustiz oder die als homosexuell verfolgten Männer (seit den 1990er Jahren), ferner mit Gedenksteinen unter anderem für drei Sonderlager (seit Ende der 1950er Jahre). Diese Gedenkorte schaffen Orientierungspunkte und vermitteln Informationen zur Häftlingsgesellschaft. Darüber hinaus erhalten sie ihre Bedeutung durch die Platzierung innerhalb des Unterkunftsgebietes, die sie mit den Orten des Leidens der Insassen verknüpft. Dabei ist der gewählte Standort nur in einzelnen Fällen mit der Unterkunft der erinnerten Opfergruppe identisch. Während für das Jüdische Mahnmal *eine* der Baracken ausgewählt wurde, in denen jüdische KZ-Gefangene untergebracht waren, sind die genannten Gedenktafeln mit einem Barackenstandort verknüpft, der sich heute im zentralen Bereich der Gedenkstätte befindet, angrenzend an das vormalige Kammergebäude, in dem die Hauptausstellung zur Geschichte des Konzentrationslagers untergebracht ist.

Beispiel II: KZ-Gedenkstätte Dachau

Auch in der KZ-Gedenkstätte Dachau bei München wurden die vormaligen Barackenflächen des KZ mit Beginn der Gedenkstättennutzung präsentiert.¹¹ Die Holzbaracken dienten nach dem Krieg zunächst der amerikanischen Militärverwaltung als Internierungslager für Angehörige der SS-Wachmannschaften und der Waffen-SS. Im Oktober 1948 übergab das Bayerische Landesamt für Vermögensverwaltung und Wiedergutmachung, Außenstelle Dachau dem Staatssekretariat für das Flüchtlingswesen dreißig Baracken auf dem Gelände, um Wohnraum einzurichten. Es entstand ein "Flüchtlingslager", das fast zwanzig Jahre bestand und dabei "zunehmend den Charakter einer Wohnsiedlung"¹² annahm. Mit der Einrichtung einer Gedenkstätte in diesem Bereich, die im Mai 1965 eingeweiht werden konnte, wurden die Baracken abgerissen und ihre Grundflächen anschließend markiert. Sie sind mit Einfassungen aus "nachträglich angelegten Steinfundamenten"¹³ nachgezeichnet. Die rechteckige Fläche ist jeweils mit kleinen Steinen aufgefüllt.

Diese Form der Markierung zielt auf eine Darstellung der Struktur: Die gerahmten Flächen heben sich deutlich gegen den Boden ab und betonen die Symmetrie der Anlage beidseitig einer zentralen Lagerstraße, die zusätzlich



Abb. 4. KZ-Gedenkstätte Dachau, ehemalige Standorte der Unterkunftsbaracken. Im Hintergrund: Rekonstruierte Holzbaracken. (Fotografie: Brendan McGurk, o. J.)

durch Pappeln akzentuiert ist. Am vormaligen Appellplatz, der auch mittels eines am 8. September 1968 eingeweihten Denkmals von Nandor Glid betont wird,¹⁴ wurden zudem die beiden Baracken rekonstruiert, die ihn begrenzen und auf diese Weise seine Dimensionen darstellen. Die Gebäude sind zu besichtigen. Hier werden unter anderem die mehrstöckigen Holzbetten ausgestellt, in denen die KZ-Gefangenen schlafen mussten.

Beispiel III: KZ-Gedenkstätte Neuengamme

Mit der 2005 eingeweihten KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hamburg) soll hier ein letztes Beispiel für die Darstellung vormaliger Baracken als zentrales Gestaltungsmittel im Gelände vorgestellt werden.¹⁵ Nach der Räumung des KZ Neuengamme durch die SS¹⁶ und der Einrichtung eines Internierungslagers durch die britische Militärverwaltung auf dem Gelände wurde nach der Übergabe der Komplexe an die Stadt Hamburg 1949/50 dort ein Gefängnis eingerichtet.¹⁷ Der neue zentrale Zellentrakt entstand auf dem Gelände der vormaligen Unterkünfte der KZ-Gefangenen. Hierfür ließ die Gefängnisbehörde zunächst die Holzbaracken und die südlicher liegenden, zum Teil massiv ausgeführten Funktionsbaracken ab den 1950er Jahren

abreißen. Während erste Mahnmale auf dem Gelände der ehemaligen Lagergärtnerei entstanden, forderten diverse politische und gesellschaftliche Initiativen seit den 1980er Jahren, den Gefängnisbau zu verlegen und den Bereich in die Gedenkstätte einzubeziehen.¹⁸ Nach dem Beschluss des Senats der Freien und Hansestadt Hamburg im Jahr 1989 für eine Verlegung des Gefängnisses begann eine Neugestaltung der zentralen Bereiche des ehemaligen Konzentrationslagers im Sommer 2002 mit der Rekonstruktion eines Teils des Appellplatzes. Im Folgenden wurden alle noch erhaltenen KZ-Gebäude einbezogen, die Ausstellungen überarbeitet sowie ein Informationstafelsystem für den Gesamtkomplex installiert. Zwei noch bestehende massive, ab 1943 errichtete Unterkunftsgebäude von KZ-Gefangenen dienen als Ausstellungsfläche und nehmen Einrichtungen der Institution der Gedenkstätte auf. Die Flächen der vormaligen Baracken sind mittels Gabionen markiert:¹⁹ In niedrigen Drahtkörben gelagerte, zerschredete Klinker bilden Kuben und modellieren eine Topographie des Geländes, die zusätzlich durch Hochofenschlacke betont wird, die den Erdboden der Freiflächen bedeckt.

Unabhängig von ihrer vormaligen Funktion oder Bausubstanz sind alle

Abb. 5. KZ-Gedenkstätte Neuengamme, Markierungen der Holzbaracken. Im Hintergrund: Erhaltenes östliches Klinkergebäude. (Fotografie: Alexandra Klei, 2.11.2007)



Standorte innerhalb des eingezäunten Gefangenenbereiches auf diese Weise markiert. Die Verwendung des Materials geht dabei nicht zurück auf die hier situierten Bauten im KZ. Vielmehr handelt es sich um Steine, die aus dem abgerissenen Gefängnisgebäude stammen. Damit wird der Präsentation der Geschichte eine Bedeutungsebene hinzugefügt: die Auseinandersetzung mit Nachnutzungen des Konzentrationslagergeländes. Sie bestimmt den ersten Eindruck, den Besucher/innen vom Ort haben können: Die Gestaltung legt – auch im Zusammenhang mit den beiden erhaltenen Gebäuden – nahe, die Gefangenen wären nicht in Holz-, sondern in Steinbaracken untergebracht gewesen.

Die Erinnerung an den historischen Ort

Gemein ist den vorgestellten Formen der Baracken-Kennzeichnung, dass sie dazu beitragen, jeweils einen Bereich innerhalb des Gesamtkomplexes *Konzentrationslager* hervorzuheben. Nur in diesem Areal werden Standorte und Ausdehnungen nicht mehr existierender Gebäude als Gestaltung des Geländes thematisiert. Die Darstellungen, das heißt auch die Erzählungen zur Geschichte des Lagers, konzentrieren sich auf die Fläche, die im KZ innerhalb des Stacheldrahtzauns lag. Andere Flächen und damit Funktionen werden nachgeordnet. Damit sind die nicht mehr erhaltenen Gebäude zentraler Bestandteil der Informationsvermittlung. Ihre Markierungen verweisen nicht nur auf die nicht mehr existenten Gebäude; sie modellieren vielmehr eine Fläche und zeigen deren neue Funktion an: Vorhanden ist nicht mehr ein Barackenlager, sondern ein für die veränderte Nutzung gestalteter Bereich. Die Differenz zwischen dem Lager und dem Erinnerungsort ist mittels der Kennzeichnungen offensichtlich.

Für alle vorgestellten Beispiele gilt, dass die Gestaltung der Barackenkennzeichnungen keine Aussagen über die Ereignisse, die vormalige Bausubstanz, die Bedingungen in ihrem Inneren oder die einzelnen Funktionen trifft. Die Gebäude innerhalb der präsentierten Flächen dienen nicht allein der Unterkunft der KZ-Insassen. Vielmehr nah-

men sie auch Schreibstuben, Krankenzimmer, Effektenkammern, Kantinen oder Wäschereien auf. Sie konnten sowohl Holzbaracken sein als auch, zum Teil mehrstöckige, Massivbauten. Auch unterschieden sich die Bedingungen für die Gefangenen grundlegend. Während einzelne KZ-Insassen aufgrund ihrer Funktion in der von der SS initiierten sogenannten Häftlingsselbstverwaltung oder ihrer Arbeit in einem privilegierten Arbeitskommando auch bessere Unterbringungsbedingungen vorfanden, musste die Masse der KZ-Gefangenen in überfüllten Unterkünften unter katastrophalen hygienischen Bedingungen leben. Schließlich existierten unterschiedliche Voraussetzungen zu verschiedenen Zeiten. Wechselten sich in der frühen Phase der großen KZ-Stammlager "normale" Belegung und Überbelegung noch ab, ist die allgegenwärtige Überfüllung der Baracken ein Charakteristikum der letzten Monate der KZ, nachdem Überlebende der Todesmärsche aus den aufgelösten Lagerkomplexen Majdanek, Auschwitz und Groß-Rosen eintrafen.

Differenziertere historische Darstellungen im Gelände der Gedenkstätten sind anderen Medien überlassen: den Tafeln mit Bezeichnungen, Informationstexten und historischen Fotografien, den Mahnmalen und Erinnerungszeichen sowie Audioguides. Mit ihnen können nicht nur Ereignisse oder spezifische Nutzungen lokalisiert werden. Die Verknüpfung der Informationen aus den verschiedenen Medien erzeugt Vorstellungen vom Ort und von den Geschehnissen. So können quantitative Aussagen zu den Insassen von Baracken mit den präsentierten Ausdehnungen der Gebäude in Verbindung gebracht werden, ebenso wie sich die räumlichen Beziehungen unterschiedlicher Funktionen erkennen lassen.

Die heutigen Kennzeichnungen in den Gedenkstätten vereinheitlichen die Heterogenität sowohl der Bausubstanzen und Nutzungen im KZ als auch der Voraussetzungen für das Leben und Überleben der KZ-Häftlinge. Sie schaffen erste Eindrücke. In ihren Anlagen reproduzieren sie die bauliche Ordnung, welche die SS mit der Einrichtung der Lager entwarf. Abhängig von der Wahl der Gestaltungsmit-

Abb. 6. KZ-Gedenkstätte
Hinzert. Innenraum
Dokumentations- und
Begegnungszentrum.
Abbildung der historischen
Fotografie auf der Fensterflä-
che. (Fotografie: Alexander
Prenninger, 4.11.2006)



tel werden weitere Bedeutungen hinzugefügt: Weite und Ödnis wie in der Gedenkstätte Buchenwald, Übersichtlichkeit und Klarheit wie in der KZ-Gedenkstätte Dachau oder – besonders in Verbindung mit dem hinzugefügten Bodenbelag – Schwere und Linearität in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme.

Abschließend soll mit Blick auf weitere Beispiele noch auf zwei Aspekte hingewiesen werden.

Die Darstellungen der vormaligen KZ-Baracken und deren Bedeutung für die Gedenkstätten beschränken sich nicht auf die Präsentation der Standorte in den Geländen. Im Dezember 2005 öffnete das Dokumentations- und Begegnungszentrum für das ehemalige SS-Sonderlager / KZ Hinzert (Rheinland-Pfalz). Das Gebäude grenzt zum einen unmittelbar an einen 1946 eingerichteten Ehrenfriedhof mit Steinkreuzen, einer Gedenkplatte mit ausgewählten Namen ermordeter Opfer, einer 1948 auf Betreiben der französischen Militärverwaltung errichteten "Sühnekapelle" und einem im Oktober 1986 eingeweihten Denkmal.²⁰ Zum anderen liegt es gegenüber der Fläche, auf der sich die Unterkunftsbaracken der Gefangenen des Lagers befanden. Von ihnen sind keine sichtbaren Spuren erhalten; das Gelände ist in privatem Besitz und dient als Weideland. Das Dach und die Fassaden des Neubaus der Saarbrücker Architekten Wandel-Hoefler-Lorch + Hirsch werden

von einer Hülle aus rostigen, gegeneinander verschweißten Stahlplatten als eine unebene und vor allem geschlossenen wirkende Oberfläche gebildet.²¹ Eine Fensterfläche öffnet die gesamte Fassade zur genannten Wiesenfläche und dominiert den zentralen Innenraum mit der Ausstellung. So verbindet sich die Innenpräsentation mit dem Außengelände und weist darauf hin, dass von der historischen Bausubstanz nichts erhalten blieb. Verstärkt wird diese Information, indem in die Gestaltung ein Bild aus der Lagergeschichte einbezogen ist: Auf das Fensterglas ist eine historische Fotografie gedruckt: mit Unterkunftsbaracken, einem Zaun, der Wiese und dem Weg.

Damit werden einzelne Gebäude und eine Ansicht des verschwundenen Ortes ausgestellt. Dagegen ist aus dem Inneren keine Blickbeziehung auf den angrenzenden Gedenkort möglich. Zu ihm sind nicht nur die Fassaden geschlossen, auch die Wegführung zwischen beiden Orten ist gebrochen.

Nach dem Betreten macht der Neubau des Dokumentations- und Begegnungszentrums einen Teil des ehemaligen Häftlingslagers sichtbar und reagiert so auf das Fehlen von baulichen Relikten. Damit thematisiert er allerdings nur einen Aspekt des Umganges mit dem historischen Ort: den Abriss des Gefangenenlagerbereichs, nicht aber die unterschiedlichen Gedenkpraxen. Die Veränderungen des Geländes in Form der Zerstörung der hi-

Abb. 7. KZ-Gedenkstätte Natzweiler, markierte Standorte der Holzbaracken. Im Hintergrund: Erhaltene historische Gebäude des Krematoriums und des Bunkers. (Fotografie: Marco Esseling, 3.11.2006)



storischen Bausubstanz sind das zentrale Thema. Sie werden prominent inszeniert; die große Fensterfläche ist der wesentliche Bestandteil der Gestaltung und für die Besucher/innen mit dem Eintritt in das Gebäude sichtbar. Damit sind die historischen Ereignisse, aber auch die Opfer und Täter, in der Ausstellung jeweils vor dem Hintergrund der Veränderungen des Ortes dargestellt, auf den sich die Erzählungen beziehen.

Schließlich ist festzuhalten, dass der Gestaltung ehemaliger KZ-Barackengelände nicht nur in der heutigen Bundesrepublik Bedeutung beigemessen wird. Dies zeigt ein Blick auf Standorte nationalsozialistischer Konzentrations- und Vernichtungslager in den ehemals von Deutschland besetzten Ländern Europas, an denen heute Gedenkstätten existieren. Während in Auschwitz-Birkenau (Polen) die Stein- und Pferdestallbaracken teilweise erhalten blieben und konserviert wurden, sind in der Gedenkstätte Natzweiler/Stutthof (Frankreich) sowohl die Grundflächen nicht mehr erhaltener Gebäude markiert als auch zwei Baracken erhalten bzw. in Teilen rekonstruiert. In einer von ihnen wird heute die Ausstellung zur Geschichte des KZ präsentiert.²²

Für die Gedenkstätte auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers Herzogenbusch / Kamp Vught (Niederlande) wurde unter anderem ein Teil einer Baracke rekonstruiert und ein begehbare Modell im Maßstab 1:38 aufgestellt.²³ Der Künstler Dani Karavan (Israel) schuf zur Erinnerung an das im Herbst 1940 eingerichtete Sammellager für staatenlose Juden in Gurs (Frankreich), von dem aus sie in Konzentrations- und Vernichtungslager deportiert wurden, in den Jahren 1993-94 einen Skelettbau aus Holz, der die Kubatur einer von vierhundert Baracken nachzeichnet.²⁴

Die gestaltete Erinnerung an die Baracken ehemaliger Konzentrationslager ist sowohl ein Mittel, die veränderte Bedeutung der Orte anzuzeigen und dabei zugleich deren vormalige Strukturen zu betonen, als auch eine Möglichkeit, in aktuellen Präsentationen den Umgang mit dem historischen Ort und seiner Bausubstanz zu thematisieren. Die Darstellung der vergangenen Ereignisse findet jeweils vor diesem Hintergrund statt. Dabei ist die symbolische Bedeutung der Baracken als Ort katastrophaler Unterkunfts- und Lebensbedingungen begrenzt auf das zentrale, mit Stacheldraht eingezäunte Areal der ehemaligen Konzentrationslager.

Anmerkungen:

1 Ulrich Herbert / Karin Orth / Christoph Dieckmann: "Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung." In: Dies. (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager*, I. Frankfurt am Main 2002, S. 17-40, hier: S. 19.

2 Die planmäßig errichteten Konzentrationslager lösten die sogenannten "frühen KZ" ab, in welche die Nationalsozialisten bereits mit der Machtergreifung vor allem politische Gegner sperrten. Für sie wurden keine Neubauten errichtet, sondern vielmehr bestehende Gebäude umgenutzt. Vgl. für einen Überblick zu diesen Lagern: Wolfgang Benz / Barbara Distel (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. II: Frühe Lager, Dachau, Emslandlager*. München 2005 und bezogen auf Berlin: Irene Mayer-von Götz: *Terror im Zentrum der Macht. Die frühen Konzentrationslager in Berlin 1933/34–1936*. Berlin 2008. Für einen Überblick zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrations-, Vernichtungs-, Außen- und Zwangslager sei auf die neun, von Wolfgang Benz und Barbara Distel herausgegebenen Bände verwiesen: *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, 9 Bde. München 2005-2009.

3 Zur Planungs- und Baugeschichte des KZ Sachsenhausen: Ulrich Hartung: "Zur Baugeschichte des Konzentrationslagers Sachsenhausen." In: Günter Morsch (Hg.): *Von der Erinnerung zum Monument. Die Entstehungsgeschichte der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen*. Berlin 1996, S. 26-30, sowie zu einer architekturtheoretischen Auseinandersetzung mit der Anlage: Eduard Führ: "Morphologie und Topographie

eines Konzentrationslagers." Ebd., S. 30-57.

4 Eine Auswahl stellt Stefanie Endlich: "Die äußere Gestalt des Terrors. Zu Städtebau und Architektur der Konzentrationslager." In: Wolfgang Benz (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. I: Die Organisation des Terrors*. München 2005, S. 210-229, vor. Die Baugeschichte von KZs wurde seit den 1990er Jahren Gegenstand der Forschung. Verwiesen sei hier auf: Reinhard Plewe / Jan Thomas Köhler: *Baugeschichte Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück*. Berlin 2000. Peter Fibich: "Zur Planungs- und Baugeschichte Buchenwalds." In: *Bauwelt* 39 vom 20. Oktober 1995, S. 2252-2258, sowie im Rahmen einer Auswertung des Baugeschehens in Weimar die Dissertation von Karina Loos: *Die Inszenierung der Stadt. Planen und Bauen im Nationalsozialismus in Weimar*. Weimar 1999. Besonders: Kap. 4: "Die "Stadt der SS" – Das Konzentrationslager Buchenwald", S. 233-337. Die Arbeit ist auch auf dem Dokumentenserver der Deutschen Nationalbibliothek einsehbar (urn:nbn:de:gbv:wim2-20040225-502). URL: <<http://deposit.d-nb.de/cgi-inserv?idn=970344775&req=org.acegisecurity.wrapper.SavedRequestAwareWrapper%4014144c96>>, [gesehen am 26.05.2009].

5 Parallel wurde dieser Barackentyp für zahlreiche andere NS-Lager errichtet, so unter anderem Zwangsarbeiter- und Kriegsgefangenen- aber auch Arbeitsdienstlager.

6 In: "Lager". In: Axel Doßmann / Jan Wenzel / Kai Wenzel: *Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container*. Berlin 2006, S. 137-154, hier S. 149.

7 Dies war nicht generell der Umgang mit dem historischen

Ort. So war unter anderem auf dem Unterkunftsgebiet der Gefangenen und den erhaltenen Gebäuden der SS des ehemaligen KZ Ravensbrück (Fürstenberg) eine Einheit der Roten Armee stationiert.

8 So eine Hinweistafel für Besucher/innen im Innenhof des Krematoriums in der Gedenkstätte Buchenwald.

9 Zur Einrichtung der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald veröffentlichte Volkhard Knigge zahlreiche Beiträge. Exemplarisch sei hier verwiesen auf den Band: Volkhard Knigge: "Opfer, Tat, Aufstieg. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR". In: Volkhard Knigge / Jürgen M. Pietsch / Thomas A. Seidl (Hg.): *Versteinertes Gedenken. Das Buchenwalder Mahnmal von 1958*. Band 1. Spröda 1997. Im Mittelpunkt stehen dabei sowohl die Entstehungsgeschichte der Mahnmalsanlage auf dem Ettersberg, die 1958 eingeweiht wurde, als auch die Planungen und Intentionen zur Gestaltung des ehemaligen Konzentrationslagers; im Besonderen des Bereichs der Unterkünfte der KZ-Gefangenen. Eine Darstellung der auf den Lagerort bezogenen Präsentation ist Bestandteil meines Dissertationsprojektes: *Der erinnerte Ort. Funktion und Bedeutung der Architektur nationalsozialistischer Konzentrationslager für die Abbildung und Präsentation von Geschichte*. (BTU Cottbus, Lehrstuhl Theorie der Architektur).

10 Zu den Denkmälern auf dem Gelände der Gedenkstätte vgl. das Begleitheft der ständigen Kunstausstellung: Ursula Härtl: *Überlebensmittel. Zeugnis. Kunstwerk. Bildgedächtnis. Die ständige Kunstausstellung der Gedenkstätte Buchenwald. Denkmale auf dem Lagergelände*. Weimar 2003, hier besonders S. 78-81.

11 Für einen umfassenden Überblick zur Entstehung der Gedenkstätte sei verwiesen auf: Detlef Hoffmann: "Dachau." In: Detlef Hoffmann (Hg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmal 1945-1995*. Frankfurt, New York 1998, S. 38-91.

12 Ebd., S. 43f. Ein Überlebender des KZ Dachau, Nico Rost, beschreibt einen Besuch in dieser Siedlung in seinem Buch: *Goethe in Dachau. Ein Tagebuch*. Berlin 2000, S. 354-392.

13 URL: <<http://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/gedenkstaette/station09.html>> [gesehen am 27.09.2009].

14 Dieses Internationale Mahnmal geht zurück auf einen Wettbewerb, den das internationale Häftlingskomitee *Comité International de Dachau* initiierte. Für seine Entstehungsgeschichte, die Umsetzung des Entwurfes und seine Bedeutung: Hoffmann 1998 (vgl. Anm. 11), S. 67-74. Im Norden wird das Gelände begrenzt von vier religiösen Einrichtungen: Todesangst-Christi-Kapelle (Architekt: Josef Wiedemann, 1960), evangelische Sühne- und Versöhnungskirche (Architekt: Helmut Striffler, 1967), Jüdische Gedenkstätte (Architekt: Hermann Zvi Guttmann, 1967). Durch eine Mauer abgegrenzt schließt sich das Karmelitinnen-Kloster Heilig Blut an. 1995 entstand am Übergang in den Bereich des Krematoriums schließlich eine russisch-orthodoxe Kapelle.

15 Die hier vorgestellte Strategie eines Umganges mit dem historischen Ort bezieht sich nicht allein auf die genannten Beispiele. Verwiesen werden soll hier zum einen auf die Umgestaltung der vormaligen Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen durch das Architekturbüro von Prof.

HG Merz (Berlin/Stuttgart), als deren Bestandteil auch eine Markierung der Flächen der vormaligen Barackenstandorte geplant ist. Auch auf dem Gelände des vormaligen KZ Ravensbrück, das in weiten Bereichen bis 1993/94 von der Roten Armee genutzt wurde, erfolgte die Nachzeichnung der vormaligen Barackengrundrisse mit Relief in einem Schlackeboden. Die Gestaltung geht zurück auf einen Entwurf der Landschaftsarchitekten Burger + Tischer (Berlin), gemeinsam mit dem Architekten Philipp Oswald und der Historikerin Stefanie Oswald (beide Berlin).

16 Zur Auflösung des KZ, das als einziges vollständig von der SS geräumt wurde: Detlef Garbe / Carmen Lange (Hg.): *Häftlinge zwischen Vernichtung und Befreiung. Die Auflösung des KZ Neuengamme und seiner Außenlager durch die SS im Frühjahr 1945*. Bremen 2005.

17 Ein zweiter Gefängnisbau entstand 1970 in einem Bereich, in dem in der Zeit des Konzentrationslagers Gefangene Ton abbauen mussten. Das Gebäude wurde 2006 abgerissen. Lediglich eine Ecke blieb erhalten. Hier befindet sich heute eine Ausstellung zum Umgang mit dem KZ-Gelände nach 1945.

18 An dieser Stelle können die Auseinandersetzungen um den Umgang mit dem historischen Ort nicht wiedergegeben werden. Für eine Darstellung der Entwicklungen und politischen Entscheidungen besonders in den letzten zwanzig Jahren sei verwiesen auf die zahlreichen Artikel des Leiters der Gedenkstätte Dr. Detlef Garbe. Exemplarisch: Detlef Garbe: "'Das Schandmal auslöschen.' Die KZ-Gedenkstätte Neuengamme zwischen Gefängnisbau und -rückbau: Geschichte, Ausstellungskonzepte und Perspektiven." In: KZ-Gedenk-

stätte Neuengamme (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland. Heft 6: Museale und mediale Präsentationen in KZ-Gedenkstätten*. Bremen 2001, S. 51-71. Zu den 1953 und 1965 errichteten Mahnmalen, ihrer Gestaltung und Intention forschte grundlegend Ute Wrocklage mit ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit: *Architektonische und skulpturale Gestaltung des Konzentrationslagers Neuengamme nach 1945*. Oldenburg 1992. Eine Zusammenfassung findet sich in: Ute Wrocklage: "Neuengamme." In: Hoffmann 1998 (vgl. Anm. 11), S. 174-205. Für Aspekte der Neugestaltung im Gelände, zu Fragen des Umgangs mit dem historischen Ort und noch vorhandener Bausubstanz aber auch dem Konzept einer Neugestaltung: Andreas Ehresmann: "Vom Gefängnis zur Gedenkstätte. Die Transformation eines verdrängten Ortes. Ein Werkbericht über Neuengamme." In: Stiftung Topographie des Terrors (Hg.): *Gedenkstätten Rundbrief 116*, Berlin 2003, S. 3-12.

19 Der Entwurf geht auf die Landschaftsarchitekt/innen Ulrich Meyer, Dieter Schramm und Brunhilde Bontrup (Hamburg) zurück. Das Konzept wurde im Zuge der Neugestaltung sukzessive angepasst. Gleichzeitig erfolgten umfangreiche bauhistorische Untersuchungen auf dem Gelände und die Freilegung einzelner erhaltener Fundamente von Baracken sowie von Teilen des ehemaligen Appellplatzes.

20 Ein Denkmal von Lucien Wercollier, auf dessen rundem Sockel mit der Inschrift (deutsch und lateinisch): "Durchdrungen von Menschlichkeit, Frieden und Gerechtigkeit" sich drei überlebensgroße abstrahierte Bronzefiguren nach innen über

eine Feuerschale neigen. Die Interpretation wird von einer nebenliegenden kleinen Tafel vorgegeben: Dieses Mahnmal vermittelt durch sublimierte monumentale Formen die Erlebnisse und Gefühle der zu anonymen Nummern erniedrigten KZ-Häftlinge. Für einen Einblick zur Geschichte dieses Erinnerungsortes sei auf die Broschüre: Förderverein Dokumentations- und Begegnungsstätte ehemaliges KZ Hinzert e.V.: *Das SS-Sonderlager/KZ-Hinzert 1939-1945*. Alzey 2001, verwiesen.

21 Für eine Beschreibung des Gebäudes: Nils Ballhausen: "Neben der Geschichte." In:

Bauwelt 97 (2006), Heft 9, S. 31-39.

22 Zur Geschichte des KZ und der Gedenkstätte findet sich ein Überblick bei: Mechtild Gilzmer: "Natzweiler – Geschichte und Erinnerung." In: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Heft 24: KZ-Außenlager. Geschichte und Erinnerung*. Dachau 2008, S. 81-94.

23 Andreas Pflock: "Ein Lager mit ‚Modellcharakter‘? Konzentrationslager Herzogenbusch in Vught." In: Andreas Pflock: *Auf vergessenen Spuren. Ein*

Wegweiser zu Gedenkstätten in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg. Bonn 2006, S. 87-122, hier S. 117f.

24 Für eine kurze Vorstellung des Projektes, zu dem auch die Stilisierung von Eisenbahnschienen gehören, die es in der Zeit des Lagers selbst nicht gab: Fritz Jacob / Mordechai Omer / Jule Reuter (Hg.): *Dani Karavan. Retrospektive*. Ausstellung Berlin: Berliner Festspiele, Martin-Gropius-Bau, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Tel Aviv Museum of Modern Art, 2008. Tübingen 2008, S. 206-209.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Albert Coers
(München)

Die Inszenierung der Bilder

Ephemere Architekturen bei Thomas Demand

In den Arbeiten des Künstlers Thomas Demand sind das Ephemere und das Architektonische eng verzahnt: Er baut aufwendige Außen- und Innenräume aus Papier, die ihren temporären Charakter durch materialbedingte Fragilität beweisen, vor allem aber durch die Entscheidung, sie nach der finalen photographischen Aufnahme zu zerstören.

Das Ephemere reicht aber auch in die Inszenierung der Bilder bei Ausstellungen hinein. Was als Paragone zwischen der Museumsarchitektur eines Jean Nouvel, Peter Zumthor, Mies van der Rohe und der auszustellenden Kunst beginnt, entwickelt sich zum monumentalen Gesamtkunstwerk, bei dem sich zwischen vorhandener Architektur, Ausstellungsarchitektur und Bildern durch Zitat und mimetischen Eingriff vielfältige Dialoge, aber auch Spannungen ergeben.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21307

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 129-139



Zwischen Architektur und Bild

"Wenn irgend etwas Bild werden möchte, so nicht, um anzudauern, sondern um besser verschwinden zu können." (Jean Baudrillard)¹

"Ich wollte keine Dinge machen, die mir hinterher im Weg rumstehen."² – so benennt Thomas Demand lakonisch den Ausgangspunkt für seine künstlerische Praxis – eine Haltung, die für die Moderne kennzeichnend ist: das Streben nach Leichtigkeit und Beweglichkeit. In den Arbeiten des deutschen Künstlers (*1964) sind das Ephemere und das Architektonische eng verzahnt: Er baut aufwendige Außen- und Innenräume aus Papier. Diese Bauten, die zwischen Skulptur und Architektur rangieren, werden fotografiert. Ihren ephemeren Charakter beweisen sie einmal durch ihre materialbedingte Fragilität, vor allem aber durch die Entscheidung, sie nach der finalen Aufnahme zu zerstören.

Das Ephemere spielt aber nicht nur in Demands Arbeitsprozess eine Rolle, dessen ausstellbares Ergebnis Photographien und Filme sind. Es reicht auch in den Bereich der Inszenierung der Arbeiten selbst im Rahmen von Ausstellungen hinein, ein Aspekt, der immer gewichtiger wird. Jüngstes Beispiel dafür ist sein Auftritt in der Nationalgalerie in Berlin 2009, wo die Bilder mit der aufwendigen Ausstellungsarchitektur aus Vorhängen, Stellwänden und Vitrinen zusammen mit dem Katalog ein monumentales Gesamtkunstwerk ergeben und das häufig Mies van der Rohe zugeschriebene "*less is more*" Lügen zu strafen scheinen.

Diese und vorhergehende Ausstellungen Demands werfen interessante Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und deren Inszenierung auf. Dem Begriff von Ausstellungsarchitektur scheint nach dem Verständnis der Moderne untergeordnete Funktion eingeschrieben, der Aspekt der *utilitas* ganz im Vordergrund zu stehen. Sie ist selbst keine Kunst, sondern soll deren Präsentation dienen. Sie ist nicht mit dem auszustellenden Objekt identisch, sondern soll gerade durch Neutralität die Differenz zu diesem herausstellen.

Doch es kann auch eine Strategie sein, dieses Verhältnis umzukehren und das Schwergewicht auf die *display-features*³ zu legen – man denke beispielsweise an Duchamps berühmt gewordene Ausstellungsgestaltungen, seine abgehängte Decke aus Kohlen säcken⁴ oder seine Schnur-Verspannung des Ausstellungsraumes in der Surrealisten-Ausstellung von 1942.⁵ Duchamps Schnurgewebe war dominanter Bestandteil der Ausstellung, in der sich deutlich durch Hängung auf neutralen weißen Stellwänden als Kunst deklarierte Tafelbilder befanden, die sich der Inszenierung unterordnen mussten. Konventionell-funktionale Ausstellungsarchitektur gab es also, aber auch diese spannte Duchamp in seine Netzkonstruktion ein. Die Eigendynamik des *display-features* lässt sich auch daran ablesen, dass Duchamp es durch einen separaten Titel – "*his twine*" – als eigene Arbeit auszeichnete. Zuletzt gab es zusammen mit der Ausstellung ein wirkungsvolles Gesamtbild ab – gerade in der photographischen Reproduktion –, und so blieb die Ausstellung nicht so sehr wegen ihrer Exponate, sondern primär wegen ihrer *display-features* im Gedächtnis.

Derartige raumbezogene und häufig das Publikum integrierende Eingriffe sind für die zeitgenössische künstlerische Praxis selbstverständlich – man denke etwa an bildhauerisch-installativ agierende Künstler wie Gregor Schneider oder Rachel Whiteread. Doch sind sie dort bereits die Ausstellung selbst, nicht ein noch zur Ausstellung Hinzutretendes. Die meisten in zweidimensionalen Medien arbeitenden Künstler gehen dagegen bei Präsentationen nicht über konventionelle *display-features* hinaus, da sie ihren Bildern keine Konkurrenz an die Seite stellen wollen. Der häufigste Ausstellungsraum für "Bilder" ist nach wie vor der *White Cube*, in dem dank geringer Interferenzen mit der Umgebung die Konzentration auf das freigestellte Bildobjekt am besten gewährleistet scheint.

Demand bedient sich des Mediums der Photographie, arbeitet jedoch eigentlich plastisch. Das Springen zwischen zwei- und dreidimensionaler Ebene gehört nicht nur bei der Er-

stellung der Bilder zum Kern der Arbeiten, sondern erstreckt sich auch bei deren Präsentation. Das dreidimensionale Bauen und Konstruieren als Produktionsverfahren liegt bei Demand als Selbstreferenz nahe. Er hebt den Gegensatz der Ebenen und der Gattungen aus, steht damit zwischen den beschriebenen Positionen. Es lassen sich zwei Bezugssysteme ausmachen: einmal die Architektur des Ausstellungsorts, dann die virtuelle der Bilder.

Paragone: Museumsarchitektur – Kunst – Ausstellungsarchitektur

Duchamps Schnur-Installation lässt sich lesen als Intervention aufgrund der *"als völlig ungeeignet empfundenen Umgebung"*⁶ der historistischen Ausstellungsräume. Daran anknüpfend wären auch Demands Ausstellungsarchitekturen ein Beitrag zum alten Paragone Architektur-Kunst, eine Antwort auf Architekturen, die nicht dem *White Cube* entsprechen, weil sie –ähnlich wie bei Duchamp – als historische Bauten vor dessen Etablierung liegen oder danach bzw. außerhalb: Bauten der (Post-)Moderne, deren Selbstbewusstsein sich nicht als nur als dienend begreift, sondern ihren ästhetischen Eigenwert betont. Die Emanzipation der Architektur von funktionalen Vorgaben erfordert eine Reaktion seitens der Kunst, die sich ihrerseits gegenüber Vorgaben – im Dienste der Architektur – emanzipiert hatte. Allerdings, und das macht das Verhältnis noch komplexer, steht die Kunst wiederum im Spannungsverhältnis zur eigentlich zu ihrer Unterstützung generierten Ausstellungsarchitektur.

Museumsarchitektur fordert natürlich nicht immer eine eigene Ausstellungsarchitektur heraus. So hängt Demand seine Bilder in manchen, vor allem früheren Ausstellungen durchaus konventionell, so beispielsweise im Lenbachhaus München, 2002, oder im MoMa, 2005. Doch bereits dort integriert Demand vorhandene Raumelemente. Im Lenbachhaus zeigt Demand seinen Film *Tunnel*, in dem Pfeiler eines Straßentunnels vorkommen, genau neben einem im Raum stehenden Pfeiler. Fiktive und reale Ebene verschränken sich.

Demand beschreibt den Ausgangspunkt für seine Ausstellungsarchitekturen ähnlich pragmatisch wie die Motivation zu seinen Photoarbeiten: *"Anfangen hat es damit, dass man in einem Raum steht, in dem man einfach keine herkömmliche Ausstellung machen kann. Und auch keine machen möchte."*⁷ Demand bezieht sich auf seine Ausstellung (2000) in der von Jean Nouvel entworfenen Fondation Cartier in Paris. Das Hauptmerkmal des Gebäudes ist die Glasfassade, durch die sich der Außenraum mit seinem Baumbestand und Innenraum verschränken – eines der großen Themen der Architektur der Moderne, siehe z.B. auch Mies' Nationalgalerie in Berlin. *"For a contemporary art museum, however, it is hard to conceive of a less suitable design"* kritisiert ein Besucher das Gebäude, als er bei einem Besuch durch die Glasfassade die Rückseite von temporärer Ausstellungsarchitektur sieht, wie sie für eine damalige Ausstellung filmischer Arbeiten eingebaut wurde, Stellwände aus Gipskarton und Kabel. *"The resulting front facade could perhaps be described as undressed, but only to reveal some rather unsightly underwear"*⁸. Auch wenn man berücksichtigt, dass es sich nicht um einen reinen Museumsbau handelt, sondern um einen Komplex aus Büros, Empfangs- und Ausstellungsräumen – die Ästhetik hat gegenüber den Belangen der Ausstellungspraxis deutlich die Oberhand. Räume mit geschlossenen Wandflächen sind ähnlich wie in der Nationalgalerie Berlin nur im Souterraingeschoss zu finden – wo ausgestellte Objekte allerdings von außen nicht mehr sichtbar sind und weniger Aufmerksamkeit erfahren.

Demand's Taktik besteht darin, die *display-features* als Bestandteil der Ausstellung aufzufassen und sich reflektiert auf die vorhandene Architektur zu beziehen. Ein Studium dieser Architektur geht dem voraus. Es sind jedoch nicht nur formale Überlegungen, sondern auch konzeptionelle: Bekommt Ausstellungsarchitektur, vom Künstler selbst entworfen, nicht vor dem eigentlich Ausgestellten Werkcharakter? Um dem Dilemma zu entgehen und zugleich technisch-praktische Arbeiten an Spezialisten zu delegieren, führt Demand eine neue Ebene der Autorschaft ein: Er wendet

Abb. 1, 2. Ausstellung Thomas Demand, Fondation Cartier pour le art contemporain, Paris 24.11.2000–4.2.2001. Installationsansicht. Photos: André Morin © Thomas Demand VG Bild-Kunst, Bonn.



nachdrücklichsten betont durch ihre Farben. Sie ist nicht neutral-weiß gestrichen, wie es die konventionelle Ausstellungspraxis vorgibt, sondern mit farbigen Tapeten beklebt – eine Pointe, die im englischen Begriff *Wallpaper* noch deutlicher wird. Damit ist auf das Ausgangsmaterial der aus Papier bestehenden Environments verwiesen, die auf den Photos abgebildet sind. Die ephemere Architektur der Bilder ist so gleichsam außerhalb in den Wänden fortgesetzt. Mittels der *Wallpapers* lässt sich wiederum Bezug auf die vorhandene Architektur nehmen, ohne dass dies durch die Bilder selbst geschehen müsste – sie bekom-

sich an ein Architekturbüro, das für die Ausstellungsarchitektur verantwortlich zeichnet und auch nach außen hin, in Öffentlichkeitsarbeit und im Katalog - deutlich als Co-Autor genannt wird. Für die Ausstellung in der Fondation Cartier fällt seine Wahl auf das Londoner Büro Caruso/St John – mit dem er auch bei weiteren Projekten zusammenarbeitet.

Caruso/St John entwerfen ein System von Wänden, das den Innenraum unterteilt und Hängefläche für die Bilder bereitstellt, dabei quer zur Längsachse des Gebäudes verläuft, so den Blick von außen nach innen nicht verstellt. Das Hauptmerkmal der Nouvelschen Architektur – Transparenz - bleibt erhalten. Jedoch sind paragonale Elemente nicht ausgeblendet: Das Wandsystem ist kein untergeordnetes Provisorium wie beispielsweise die Stellwände der Surrealisten-Ausstellung, sondern eigenständiges Element. Es ist über das rein Funktionale bis zur Decke hochgezogen, teilt so einzelne Raumsegmente deutlich ab. Gegenüber dem durch Fußbodenplatten und Deckenkassettierung vorgegebenen Raster sind die Wände leicht versetzt, die Türen in den Stellwänden folgen einer immanenten, auf die Disposition der Bilder bezogenen Anordnung. Die Autonomie der eingebauten Architektur wird am

men eine Vermittlerfunktion zwischen der Architektur und den Bildern, stellen eine Beziehung her, wie sie die Moderne durch größtmögliche Neutralität des Ausstellungsraumes gerade auflösen wollte.

Die Tapeten nutzen die Transparenz des Gebäudes und leuchten nach außen. Durch ihre Höhe werden die Wände zu riesigen farbigen Reflektoren. Der Faktor Zeit und die Wirkung auf den Betrachter sind Teil des Farbkonzepts: Die Autofahrer der stark befahrenen Straße vor der Fondation sollen morgens eher gedeckte Farben in Blau und Pastelltönen sehen, abends, von der anderen Seite kommend, kräftige, durch die Abendbeleuchtung nochmals gesteigerte.

Dieser Einbezug des Umfeldes hat etwas Stadtplanerisches, erinnert an die Visionen der Architektur der Moderne von der Durchgestaltung der Städte auch durch das Mittel der Farbe. Die *Wallpapers* ihrerseits sind aber auch selbstreferentiell auf Architektur bezogen: Es sind Nachdrucke von monochromen Tapeten, wie sie Le Corbusier entwarf,⁹ der Bezugspunkt von Jean Nouvel. Und die Konzeption von je nach Tageszeit unterschiedlichen Situationen erinnert ebenfalls an Le Corbusier – siehe dessen Wohnhaus in der Weißenhof-Siedlung Stuttgart von

1927, das aus zwei identischen Wohneinheiten besteht, um Besuchern einen Tages- und einen Nachtzustand vorführen zu können. Mittels mobiler Raumeinheiten wie ausklappbarer Betten und verschiebbarer Wände lassen sich die Räume an die je nach Tageszeit unterschiedlichen Bedürfnisse anpassen – Vorbild war dabei die multifunktionale Einrichtung der Abteile eines Reisezugs.

"We have ended up working with three generations of architects with interpenetrating universes"¹⁰ kommentiert Demand dieses Spiel mit Zitaten und Bezugnahmen. Erstaunlich ist die Einordnung der eigenen künstlerischen Arbeiten in den Zusammenhang der temporären Architektur: Es ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Bildern und Tapeten, die "harte, zum Teil für die Photos problematische Farben"¹¹ haben. Diese Reibung, für den Betrach-

ter entsteht bei Demands Ausstellung im Kunsthaus Bregenz 2004. Allerdings sind hier die Bedingungen für eine konventionelle Ausstellung durchaus gegeben: Der Bau Peter Zumthors verfügt über genügend geschlossene Wandfläche. Doch Demand bespielt nicht nur diese mit seinen Bildern: Im ersten Stock werden zwei 12 bzw. 9 m lange Betonwände von der Decke so abgehängt, dass sie knapp über dem Boden schweben und, gegeneinander und gegen die Außenwände gestellt, einen Raum im Raum bilden. Auf diesen Wänden sind wie in der Fondation Cartier Tapeten aufgebracht, aber diesmal mit Motiven aus Demands eigenen Bildern, *Lichtung* und *Fassade*.

Die Ausstellungsarchitektur ist hier weniger pragmatisch motiviert, sondern aus dem Selbstbehauptungstrieb einer Architektur gegenüber, die ihrerseits selbstbewusst und mit starker



Abb. 3. Thomas Demand *Phototrophy*. Kunsthaus Bregenz, 18.09. - 07.11.2004. Ausstellungsansicht 1. Obergeschoss. Photo: Nic Tenwiggenhorn © Thomas Demand/VBK, Wien, 2004, Kunsthaus Bregenz, Nic Tenwiggenhorn/VBK, Wien, 2004.

ter zum Teil befremdlich, ist einkalkuliert. Dadurch wird das Konzept einer Positionierung jeweils eigenwertiger Elemente unterstrichen – ausgestellte Kunst, temporäre Ausstellungsarchitektur, vorhandene Museumsarchitektur. Die Wahrnehmungsbedingungen von Kunst werden in der Ausstellung selbst zum Thema.

Mimesis und Illusion

Ein ähnlicher Wettstreit zwischen Museumsarchitektur und Kunst mit den Mitteln der Ausstellungsarchitektur

Identität auftritt. Einen theatralischen Gestus, durchaus zur Festspielstadt Bregenz passend, stellt Demand als ein Merkmal des Baus heraus: die Anlage des Baukörpers mit Erdgeschoß und drei Stockwerken, einem Dreiakter ähnlich, die betonte Leichtigkeit der lichtdurchfluteten transparenten Decken im Gegensatz zu den Wänden aus schwerem unverputztem Sichtbeton. Deren Materialität imitiert Demand durch die schwebenden Wände, ihre paradoxe Leichtigkeit spielt übersteigernd mit der demonstrativen Leichtigkeit des Zumthor-Baus.

Durch die Abhängung bekommen die Wände etwas Kulissenhaftes, die riesigen Phototapeten erscheinen wie illusionistische Szenenbilder einer Bühne.

Ähnlich wie bei den Tapeten mit Bezug auf Le Corbusier fehlt auch hier nicht eine subtile Anspielung auf die Architekturikonen der Moderne: Im Raum schwebende Wände hatte Mies van der Rohe für ein Auditorium im *Museum for a Small City* entworfen sowie als möglichen Hintergrund für die Kunstwerke und um die Verschränkung von Innen- und Außenraum zu simulieren, einen Ausschnitt aus einem Waldstück im Entwurf eincollagiert.

and the objects mounted on them tend to be crushed in the immensity of the surrounding space. The hall is most effective as an exhibition area when the artworks shown in it are themselves of very large dimensions."¹³

Demand scheint der Beobachtung, die hier für die Nationalgalerie angestellt wird, bereits mit seinen Arbeiten im Kunsthaus Bregenz Rechnung zu tragen: Er vergrößert seine Bilder auf bisher ungekannte Dimensionen, die den Räumen Paroli bieten. Die Photoarbeit *Lichtung* von 2003, die ca. 2 x 5 m misst, ist per Offset-Druck auf einzelne Plakatpapiere gedruckt, die zusammengesetzt eine Bildfläche von über 3 x 9 m ergeben; bei der Arbeit *Fassade* von 2004 fällt der Vergrößerungsfak-

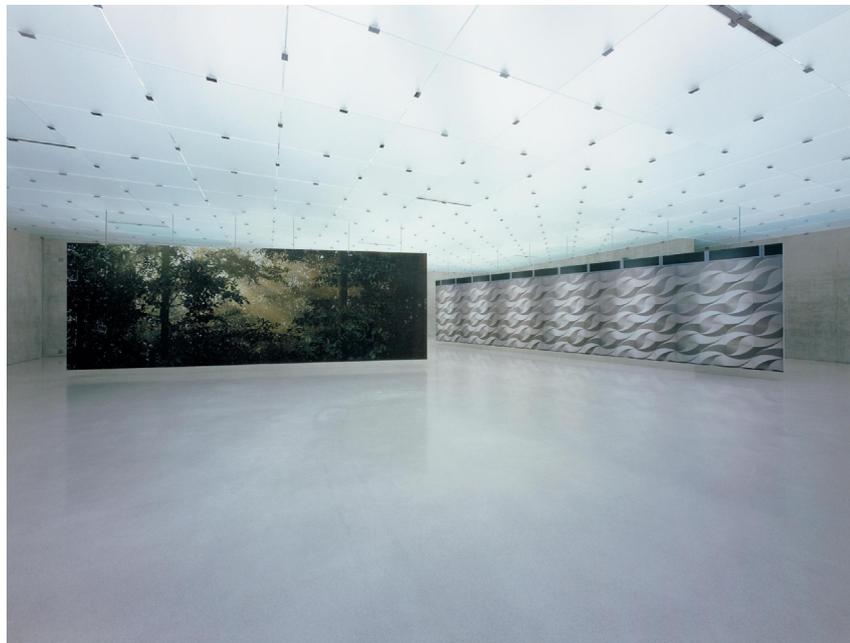


Abb. 4. Thomas Demand
Phototrophy. Ausstellungs-
ansicht 1. Obergeschoß.
Photo: Nic Tenwiggenhorn ©
Thomas Demand/VBK, Wien,
2004, Kunsthaus Bregenz, Nic
Tenwiggenhorn/VBK, Wien,
2004

Auf beides, die Idee der abgehängten Wand und die des Waldstücks als Motiv, nimmt Demand mit seiner Photoarbeit *Lichtung* Bezug.¹² Die Ausstellungsarchitektur mit dem Bildmotiv ist damit auch die Umsetzung einer Bildvorlage – analog zum Verfahren, das Demand bei der Auswahl seiner Motive sonst meist verfolgt.

Die Abhängung von der Decke lässt sich auch auf ein anders Gebäude von Mies beziehen, die Nationalgalerie in Berlin: "*The hall itself [...] is not without problems. Paintings have often been hung there on panels suspended from the ceiling [...], a device more theoretically than practically impressive in the Berlin building, since both panels*

tor noch höher aus. Das Unwirklich-Theaterhafte sowie die Referenz auf das Thema "Architektur" ist durch die Auswahl der Motive unterstrichen: *Fassade* zitiert das Äußerlich-Oberflächige von Architektur – die Wiederholung von vorgefertigten Elementen erinnert an Kunst-am-Bau-Fassaden der 60er Jahre.

Das Bühnenhaft-Theatralische ist durch eine weitere temporäre Architektur betont: Im Erdgeschoss des Kunsthauses, also gleich als Auftakt, zeigt Demand seinen Film *Trick*. Die Projektion findet in einem eigens abgetrennten Raum statt, aber nicht in einer Black Box, sondern mittels Vorhängen, die, ähnlich wie die Wände im darüberliegenden

Stockwerk, von der Decke abgehängt sind. Die zeitliche Begrenztheit der Filmsequenz wird durch eine raffinierte Bewegung der Vorhänge unterstrichen: Auf elliptisch-spiralförmig laufenden Schienen bewegen sich zwei Vorhänge so gegeneinander versetzt, dass sie einen ovalen Raum bilden. Dessen Geschlossenheit ist jedoch nur zeitweilig und auf die Laufdauer des Films berechnet, dann entfernen sich die Teilstücke wieder voneinander. Lichtsituation und Raumgefüge sind so in ständiger Veränderung. Diese Vorhänge nehmen wiederum auf die Architektur Bezug: auf die Museums- und die Ausstellungsarchitektur mit ihren abgehängten Wänden, gleichsam als wörtliche Auslegung des Begriffs *Curtain Wall*. Dann steckt auch hierin ein Mies-Zitat: Lan-

dem gezeigten Kurzfilm, aber auch mit der kurzen Lebensdauer von Demands dem Film zugrunde liegenden Papiermodellen.

Ausweitung des Bildraums

Diese zweifache Stoßrichtung der Ausstellungsarchitektur – einmal auf die Museumsarchitektur bezogen, einmal auf die ausgestellten Arbeiten, zeigt sich auch in der Ausstellung Thomas Demands in der Serpentine Gallery 2005. Der selbstreflexive Anteil scheint dabei stärker geworden. Auf eine räumlich-konstruktive Veränderung des vorhandenen Raumes durch Einbauten verzichtet Demand ganz, der Paragone mit der Galeriar-chitektur spielt keine Rolle – es han-



Abb. 5,6. Thomas Demand *Phototrophy*. Ausstellungsansicht Foyer. Photo: Nic Tenwiggenhorn © Thomas Demand/VBK, Wien, 2004, Kunsthalle Bregenz, Nic Tenwiggenhorn/VBK, Wien, 2004.

ge, bis zum Boden reichende Vorhänge bildeten Raumteiler für das *Café Samt und Seide*, das Mies zusammen mit Lilly Reich für die Ausstellung *Die Mode der Dame* 1927 in Berlin entworfen hatte – dort bedingte der Ausstellungsanlass das Material. Auch der kurvenförmige Verlauf der Vorhänge bei Demand ist dort bereits vorgezeichnet.

Der Vorhang trennt realen und fiktionalen Raum: Er erinnert an Vorhänge im Theater oder eben im Kino, die vor Beginn der Vorstellung beiseite gezogen werden. Das Ephemere der Vorhangarchitektur spielt zusammen mit

delt sich diesmal um keine grandiose Museumsarchitektur der Moderne, sondern um einen von den Dimension und Anspruch her vergleichsweise bescheidenen neoklassizistischen, in einem Londoner Park gelegenen Gartenpavillon aus dem Jahr 1934, der seit den 70er Jahren als Galerie genutzt wird – mit weißen Wänden.

Demand setzt die Ausweitung des Bildraumes fort, die mit den Le Corbusier Tapeten begonnen hatte. Wie in der Kunsthalle Bregenz sind es eigene Bildmotive, zu wandfüllenden Tapeten erweitert: zum Ornament stilisierte Efeublätter, entnommen dem ersten

Abb. 7; 8. Ausstellung Thomas Demand, Serpentine Gallery, London 2006. Installationsansicht. Photos Nic Tenwiggenhorn © Thomas Demand © Nic Tenwiggenhorn.



Bild des ausgestellten Zyklus *Klause*, das ein von Efeu überwuchertes Haus zeigte. Das Abgebildete setzte sich als Selbstzitat über das Bild hinaus auf der Wand fort. Von diesem Motiv existieren vier Farbvarianten, von dunkelblau über hellgrün bis grau-weiß, die in der Ausstellung als Hintergründe einzelne Bildgruppen und Räume definieren. Ähnlich wie die Le Corbusier-Tapeten sind sie über unterschiedliche Helligkeitsstufen auch mit einer Tageszeiten-Analogie verknüpft. Motivisch verschränkte sich der Efeu mit ausgestellten Bildern, mit Architektur und Außenraum. So ist *Grotte*, 2005, von Efeu gleichsam eingewachsen. Kann man die Bildtapete mit dem Außenbewuchs der Höhle assoziieren, so funktioniert dies auch auf den Pavillon als Ganzes bezogen: Die Natur des umgebenden Parks ist mit den Efeublättern stellvertretend in den Innenraum geholt – dies ja auch ein Anliegen der Tapete *Lichtung* im Kunsthaus Bregenz.

Im Raum mit hohen Fenstern zum Garten, der mit einer hellgrünen Tapete ausgekleidet ist, wird dies besonders deutlich. Diese Verschränkung von Innen und Außen, von Kunst und Natur lässt sich anbinden an die weit zurückreichende Tradition von Tapeten oder illusionistischen Malereien in Villen und Gartenpavillons. Demands Efeumotiv hat ein stark bildreflexives Moment, nimmt aber auch auf die vorhandene Architektur Bezug, die vor der Nutzung als Museum privater Wohnraum war. Wie bei den Le Corbusier-Tapeten, so ist auch hier die Faktur der Tapeten Zitat: In ihrer Haptik und Reduzierung auf flächige Ornamentformen spielt sie an auf die Tapeten der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung. Durch die Einbeziehung des Tapetenherstellers als Co-Autor führt Demand das Konzept der Aufteilung der Autorenschaft der Ausstellung fort.

Dialog und Distanzierung

Mit dem Revival der gemustert-ornamentierten Bildtapete als Bildhintergrund bricht Demand mit einer Konvention der Moderne und stellt seine eigenen Bilder in ein neues Bezugssystem. Noch interessanter wird es da, wo Demand mit der Efeutapete nicht eigene Bilder konfrontiert, sondern die eines Klassikers der Malerei der Moderne, gerade der Zeit, in der sich eine reduziert-nüchterne Ästhetik für Ausstellungsräume durchsetzte. 2006 lässt das Lenbachhaus München die dem Blauen Reiter gewidmeten Ausstellungsräume von zeitgenössischen Künstlern neu gestalten, um einen Dialog von Künstlern und Ästhetiken über Zeitgrenzen hinweg in Gang zu bringen – nachdem die Arbeiten auch schon vor farbig-monochromen Wänden gezeigt worden waren. Demand inszeniert mit Tapetenhintergrund die Bilder von August Macke.

Dabei kann er sich wie in der Serpentine Gallery auf die frühere Funktion der Galerie als privater Wohnraum berufen, gleichzeitig bietet die Bildtapete einen weiten Assoziationsraum: Formal lässt sich Mackes Geometrisierung der Formen mit dem ebenfalls stilisierten Efeu-Muster in Verbindung bringen, ikonographisch der Efeu als Friedhofspflanze mit Mackes frühem Tod.¹⁴ Bei vielen Besuchern



Abb. 9. *Der Blaue Reiter im 21. Jahrhundert*, Lenbachhaus München, 2006-2009. Installationsansicht. Photo: Städtische Galerie im Lenbachhaus © Thomas Demand.

stößt die unruhige Tapete jedoch auf Unverständnis. Die Kontroverse findet ihren Niederschlag auch in einem Tapetenwechsel: Demand tauscht die dunkelblau-düstere Version aus gegen eine schwarz-weiße, die zurückhaltender wirkt und den Sehgewohnheiten eher entgegenkommt.

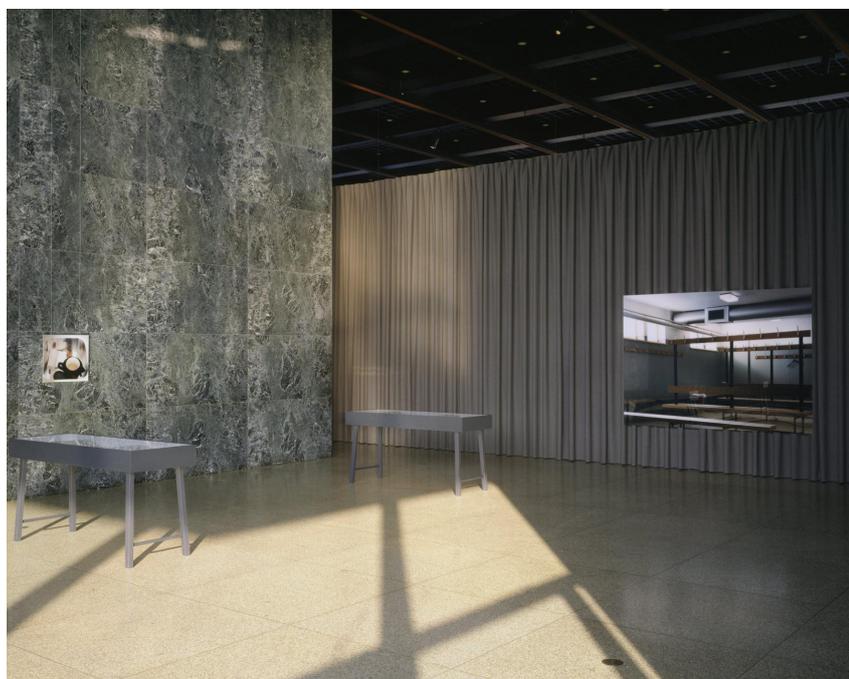
Bei seiner großen Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin 2009 mischt Demand verschiedene Konzepte der Ausstellungsarchitektur: Wie im Kunsthaus Bregenz gibt es Wände, die auch diesmal mimetisch funktionieren. Verkleidet sind sie mit Bildtapeten, welche die Holzmaserung der vorhandenen Wände kopieren; die offenen Seitenränder legen jedoch den Charakter der Wände als Attrappen aus Pappe offen. Damit sind die Demandschen Themen Mimesis – durch Papier – und Illusion wiederum auch in der Ausstellungsarchitektur präsent. Teilweise ergeben sich auch Korrespondenzen zwischen diesen Hintergründen und den Bildern, etwa bei *Rasen*, wo mit Bild und Holzmasertapete zweimal vorgebliche, domestizierte "Natur" zu sehen ist.

Das Hauptelement der Ausstellungsarchitektur sind jedoch Vorhänge. Damit wird Mies van der Rohe in seinem eigenen Gebäude zitiert – siehe die erwähnten Vorhänge für das Berliner Café *Samt und Seide*, aber auch die leichten Stores, die in der Nationalgalerie nach ihrer Eröffnung 1968 bei Ausstellungen Bilder vor direkter Sonne schützen sollten. Demands Eingriff ist aber ein sehr massiver: Die große Glashalle ist mit schweren und langen Wollvorhängen in dunklen Grau- und Brauntönen – wiederum in Zusammenarbeit mit Caruso/St John – mehrfach unterteilt und in eine labyrinthische Abfolge größerer und kleinerer Räume gebracht, deren Höhe variiert – Thomas Demands bisher aufwendigste Ausstellungsarchitektur. Sie entfaltet eine starke Eigendynamik. Der Eleganz, Leichtigkeit und Offenheit des Baues ist Schwere und Geschlossenheit, der dominierenden Horizontalen des wuchtigen Daches die Vertikale, der Geradlinigkeit und Härte der Stahlträger die undulierende Weiche der Vorhänge gegenübergestellt. Die Transparenz, wie in der Fondation Cartier das Hauptmerkmal der bestehenden Architektur, ist stark eingeschränkt – anders als in Paris, wo die Einbauten nicht parallel, sondern rechtwinklig zu den Glaswänden standen. Allerdings schließt die Vorhangarchitektur den außen stehenden

Abb. 10. Ausstellung Thomas Demand *Nationalgalerie* Neue Nationalgalerie Berlin, 18.09.2009 – 17.1.2010. Installationsansicht. Photo: Nic Tenwiggenhorn © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn. © Nic Tenwiggenhorn.



Abb. 11. Ausstellung Thomas Demand: *Nationalgalerie* Neue Nationalgalerie Berlin, 18.09.2009–17.1.2010. Installationsansicht. Photo: Nic Tenwiggenhorn © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn. © Nic Tenwiggenhorn.



Betrachter nicht völlig aus, sondern spielt mit den Möglichkeiten der Ver- und Enthüllung. So sind zwischen äußerer Vorhangreihe und Glaswand Gänge freigelassen und davor, von außen gut einsehbar, einige Arbeiten gehängt. Auch bieten breite Lücken im Vorhangsystem durchaus Einblick in den Innenraum.

Mit den Vorhängen und den Stellwänden ist das Kulissenhafte der Inszenierung wiederum spürbar. Die Schwere der Wollstoffe, von Haptik und Farbe her an Filz erinnernd, die strengen säulenartigen Falten, ergeben eine zwischen Geborgenheit und Eingeschlossenheit, zwischen "Gemütlichkeit" und

Muffigkeit, soignierter Eleganz und Biederkeit changierende Atmosphäre, die auf das Thema der Ausstellung und die Bildauswahl abgestimmt ist: Es geht um Deutschland, vor allem um das bundesrepublikanische der Nachkriegszeit. Durch das Theatralische der Inszenierung ist das Pathos der Architektur und des Ausstellungstitels *Nationalgalerie* entschärft und ironisiert.

Vermittelnde und distanzierende Funktion zugleich haben auch die Vitrinen mit Ausstellungskatalogen, in denen jeweils den Bildern zugeordnete Texte des Schriftstellers Botho Strauß aufgeschlagen sind. Auch jenseits der Texte entspinnt sich zwischen Vitri-

nen und Bildern manchmal ein Dialog – so sind die Atelierböcke, die in *Model* (2000) als Stütze für eine Tischplatte und das darauf stehende Architekturmodell dienen, den Vitrinen ziemlich ähnlich. Zu dieser Formasoziation tragen die leicht schräg nach außen gestellten Füße und die Querstangen an den Füßen bei. Die Vitrine selbst lässt sich modellhaft auf die Architektur der Nationalgalerie beziehen: ein transparenter, erhöht stehender Glaskasten.

Gleichzeitig schaffen die Vitrinen eine Distanz zu den begleitenden Texten, die durch konventionelle Anbringung an der Wand nicht so klar wäre: Während die Bilder an der Wand hängen, liegen die Texte in der autonomen

Buchform im abgeschlossenen Raum der Vitrinen – die noch dazu mit deutlichem Abstand zu den Bildern, teilweise frei skulptural im Raum aufgestellt sind.

Insgesamt dient die Inszenierung der Bilder einer mehrfachen Distanzierung gegenüber der vorhandenen Architektur, den beigegefügteten Texten und auch dem Konzept der Ausstellung selbst. Durch die temporäre Ausstellungsarchitektur ist der Dialog zwischen Ausstellungsbedingungen und dem Ausgestellten um eine Ebene erweitert. Was als Paragone zwischen Architektur und Kunst begann, hat sich zum Gesamtkunstwerk ausgeweitet – das seinerseits wieder zum Bild wird.

Anmerkungen:

1 Jean Baudrillard: *Fotografien, 1985-1998*. Ausstellung Neue Galerie Graz, 9.1.-14.2.1999. Hg. von Peter Weibel. Ostfildern-Ruit 1999, S. 21.

2 Thomas Demand / Hans Ulrich Obrist: *Thomas Demand. The Conversation Series N.10*. Köln 2007, S. 10.

3 Im Weiteren wird für Ausstellungsarchitektur synonym der weiter gefasste Begriff des *display-features* verwendet, womit alles bezeichnet sein soll, was zur räumlichen Präsentation einer Ausstellung gehört.

4 Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938.

5 Zur genaueren Analyse der Raumsituation und der Rolle der Photos vgl. John Vick: "A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism

Exhibition." In: *Toutfait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. URL: <http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245&keyword> [20.09.09].

6 Thomas Schriefers: *Ausstellungsarchitektur. Geschichte, wiederkehrende Themen, Strategien*. Bramsche 2004, S. 123.

7 Demand / Obrist 2007, vgl. Anm. 2, S. 64.

8 Simon Glynn, Fondation Cartier Paris, Jean Nouvel, Emanuel Cattani 1994, 2001. URL: <<http://www.galinsky.com/buildings/cartier/index.htm>> [06.09.09].

9 Le Corbusiers Musterbücher sind neu ediert: Arthur Rüegg (Hg.): *Polychromie architecturale: Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*. Basel u.a. 1997.

10 Thomas Demand / Hervé Chandès (Hg.): *Thomas Demand at the Fondation Cartier*. Ausstellung

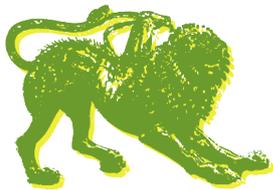
24.11.2000–4.2.2001. Paris 2000, S. 61.

11 Demand / Obrist 2007, vgl. Anm. 2, S. 70.

12 Demand / Obrist 2007, vgl. Anm. 2, S. 74.

13 Franz Schulze in: Franz Schulze (Hg.): *The Mies van der Rohe Archive of the Museum of Modern Art*. New York, London 1992, XIX, S. 151.

14 "Thomas Demands sehr kleinteilige Wandtapete [...] ist gelinde gesagt etwas gewöhnungsbedürftig [...]. Seltsamerweise lernt man beim wiederholten Begutachten des Raums, das unruhige Muster als Trauerflor zu schätzen. Demand möchte den viel zu frühen Tod des im Zweiten Weltkrieg gefallenen August Macke mitreflektiert wissen." Birgit Sonna in: *Neue Züricher Zeitung* 5. Oktober 2006. URL: <<http://www.nzz.ch/2006/10/05/fe/articleEIG-ML.html>> [05.09.09].



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Thomas Knüvener
(Köln)

Urbane Versuchsanordnung

Eine Strandbar im Dortmunder Kanalhafen, ein Zeltplatz in einem ungenutzten Freibad in Berlin – zwei Beispiele für ungewöhnliche kurzfristige Nutzungen, die es regelmäßig in die Tagespresse schaffen und fast schon ein fester Bestandteil des städtischen Veranstaltungskalenders sind. Branchen werden besetzt, die unter normalen Bedingungen nicht genutzt werden, und Plätze werden gefunden, die gar nicht (mehr) im Blickfeld der Öffentlichkeit standen.

Häufig gibt es auf Grund der schwierigen Rahmenbedingungen – der demografischen oder wirtschaftlichen Entwicklung – einen Flächenüberschuss, so dass nicht sofort für eine brachgefallene Fläche wieder Nutzer oder Interessenten gefunden werden. Daher greifen die herkömmlichen, langfristig orientierten Planungswerkzeuge nicht. Bis zu einer neuen, endgültigen Nutzung muss also eine Brückennutzung gefunden werden. Eine solche "Zwischennutzung" kann gleichzeitig Impulse geben, ohne alles festlegen zu müssen. Es ist eben jener Charakter des Experimentellen, der die Zwischennutzung in der Stadtentwicklung für Architekten oder Landschaftsarchitekten interessant macht.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-21563

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 141.146



Eine Strandbar im Dortmunder Kanalhafen, ein Zeltplatz in einem ungenutzten Freibad in Berlin – zwei Beispiele für ungewöhnliche kurzfristige Nutzungen, die es regelmäßig in die Tagespresse schaffen und fast schon ein fester Bestandteil des städtischen Veranstaltungskalenders sind. Orte werden besetzt, die unter normalen Bedingungen nicht genutzt werden, und Plätze werden gefunden, die gar nicht (mehr) im Blickfeld der Öffentlichkeit standen. Sie waren durch Industrie oder Infrastrukturen vereinahmt und sind nun, auf einmal zugänglich, von ganz unerwarteter Qualität. Viele sind neugierig und kommen zu diesen häufig als "Un-Orten" bezeichneten Flächen. Selbst etwas entdecken, abseits des Weges, dies sind die offensichtlichen Reize. Und das Provisorische, das Unfertige, der eröffnete Möglichkeitsraum sind das Besondere. Die Menschen besetzen einen Ort, der eigentlich für etwas anderes gedacht war oder gedacht ist, der aber jetzt gerade nicht so genutzt wird. Ein Raum wird temporär transformiert.

Stadt im Wandel

Menschen haben kontinuierlich am gleichen Ort gesiedelt und viele europäische Städte sind Jahrtausende alt. Das Bestehende wurde als Potential und Fundament für Zukünftiges begriffen, auf den Bauten der vorhergehenden Generationen wurde aufgebaut. Die Kontinuitäten sind erstaunlich, trotzdem findet ein Wandel statt. Die In-

nenstädte, ursprünglich der durchmischte Kern einer jeden Siedlung, wird von rentableren Geschäften übernommen. Industrie- und Hafensareale des 19. Jahrhunderts in günstigen Lagen sind inzwischen begehrte Büro- oder Wohnstandorte, die vom Charme der ehemaligen Nutzungen profitieren, jedoch vollkommen anderen Prinzipien gehorchen. Die *hardware* der Stadt wird durch jede Generation neu programmiert und somit angepasst und verändert. Die auslösenden und die Veränderung treibenden Faktoren sind sehr verschieden. Bevölkerungsentwicklung, neue Technologien und deren massenhafte Verfügbarkeit oder steigende Komfortansprüche: Stadt ist kontinuierlich im Wandel.

Dies ist umso deutlicher, wenn dieser Prozess nicht mehr nur in eine Richtung – höher, dichter, mehr – verläuft, sondern es zur Stagnation oder zu Schrumpfungen kommt. Offensichtlich ist das in Deutschland der Fall, wie ein Blick in die Entwicklung der Einwohnerzahlen zeigt: Ende 2005 waren es noch 82,4 Millionen, 2050 werden 68,7 Millionen erwartet.¹ Dazu kommt das stetig steigende Alter der Menschen, welches auch planerisch-räumliche Folgen mit sich bringt. Was aber noch wichtiger ist, dieser "Prozess ist irreversibel!"²

Die demografische Entwicklung zeigt, dass mit sinkender Nachfrage gerechnet werden muss. Auf der anderen Seite ist der Überschuss an Flächen gigantisch. Rund 139.000 ha ehemaliger



Abb. 1. Rund 139.000 ha ehemaliger Industrie-, Verkehrs- und Militärfächen sind derzeit in Deutschland ungenutzt. (Foto: Thomas Knüvener)



Abb. 2. Eine "Zwischennutzung" kann Impulse geben und das Image eines Ortes ändern, ohne alles festlegen zu müssen. (Foto: Stadt Gelsenkirchen / Karl Heinz Danielzik)

Industrie-, Verkehrs- und Militärflächen sind derzeit in Deutschland ungenutzt, das entspricht ca. der ein- einhalbfachen Fläche Berlins. RAG Immobilien hat derzeit 16.000 ha im Besitz und in Verwaltung, wovon aktuell rund 1.500 ha in der Entwicklung sind. Im Verlauf der vergangenen 25 Jahre, beispielsweise im Rahmen der IBA Emscherpark wurden rund 9.000 ha entwickelt und neuen Nutzungen zugeführt.³ Die Zahlen zeigen die Dimensionen, in denen gearbeitet werden muss; es ist höchst unwahrscheinlich, dass diese gesamten Areale in kürzerer Zeit wieder eine neue Nutzung bekommen. Unter dem Strich heißt dies für die Stadtentwicklung und die Planung, dass es notwendig ist, Strategien für den Umgang mit derartigen Wandlungsprozessen zu entwickeln.

Zwischen Nutzungen

Das übliche Bauvorhaben hat einen sehr weiten Zeithorizont, langfristig wird ein Ort besetzt und verändert, potentiell endgültig. Entsprechend solide und aufwendig ist die Ausführung, aber auch kostenintensiv. Ein *event* währt eine Zeitspanne von einigen Tagen bis zu einigen Wochen oder Monaten. Eine positive Erinnerung kann bleiben, aber im Leben ei-

ner Stadt ist ein solcher Zeitraum extrem kurz. Wenn aber der Aufwand für eine langfristige Planung zu hoch ist oder der Nutzen ungewiss, jedoch trotzdem Handlungsbedarf besteht und ein gewisser Zeitraum für die Wirkung der Intervention notwendig ist, muss ein Mittelweg gefunden werden, gewissermaßen ein "3. Weg". Die Dauer wäre also zwischen "ein paar Tage" und "endgültig". Eine solche "Zwischennutzung" kann gleichzeitig Impulse geben, ohne alles festlegen zu müssen.

Als Zwischennutzungen werden *"Nutzungsformen auf Flächen bezeichnet, die nicht der hochwertigsten planungsrechtlichen Nutzung entsprechen und deren neue Nutzung Optionen für die Wiederaufnahme der hochwertigsten planungsrechtlich vorgesehenen Nutzung offen lässt. Die neue Nutzung ist von Beginn an nur zeitlich befristet vorgesehen bzw. zu Gunsten der hochwertigsten planungsrechtlichen Nutzung kündbar."*⁴

Diese Definition beschreibt einerseits das Spannungsfeld, das rechtliche und wirtschaftliche Rahmenbedingungen schaffen. Dieses äußerst komplexe Gefüge darf keinesfalls vernachlässigt werden.⁵ Andererseits zeigt die Definition gleichzeitig den temporären

Charakter einer derartigen Nutzung ("zeitlich befristet") und die damit einhergehende Flüchtigkeit und Flexibilität ("Optionen offen lässt"). Augenzwinkernd auf Le Corbusiers *Fünf Punkte der Architektur* anspielend postuliert Jörg Rekittke *"Fünf Aspekte zum Bauen auf Zeit"*. Darin hebt er besonders hervor, dass "temporäre Architektur konzeptionell und konstruktiv mehr wagen kann",⁶ da sie einerseits weniger dauerhaft sein muss und andere Materialien verwenden kann und gleichzeitig als Experiment betrachtet werden soll, weil selbst ein Scheitern keine irreversiblen Folgen hat. Es ist eben jener Charakter des Experimentellen, der die Zwischennutzung für Architekten oder Landschaftsarchitekten interessant macht.

Chancen und Möglichkeiten

Die Praxis benutzt oft die ausgetretenen Wege des Bewährten mit allen Vor- und Nachteilen. Selten aber ergibt sich die Chance, Ideen einfach zu erproben. Der Schweizer Pavillon auf der Expo 2000 in Hannover ist ein Beispiel für ein Bauwerk, dessen Wände und Tragstruktur komplett aus rohem, unbehandeltem Holz bestehen und das nach Ende der Ausstellung vollständig wieder entfernt wurde. Dadurch wurde die Möglichkeit des "Rezyklieren", wie der Schweizer sagt, demonstriert und gleichzeitig eine ganz ungewohnte Atmosphäre mit dem rauen, duftenden Holz geschaffen. Ein weiteres Projekt ist das "Lesezeichen" von KARO Architekten in Magdeburg-Salbke: Hier besteht

eine temporäre Freiluftbibliothek aus Wänden und Plattformen, die aus Bierkisten konstruiert sind. Das Experimentierfeld Zwischennutzung ermöglicht die Anwendung neuer Materialien und Konstruktionsmethoden, provozierende Formensprache und vielleicht auch *statements*, die nur zeitlich befristet interessant sind.

Eine Vielfalt von Möglichkeiten ergibt sich ebenfalls in der Interaktion mit dem Kontext selbst. Da die zeitlich begrenzten Installationen weniger aufwendig und anspruchsvoll sind, bietet es sich an, diese in Partizipation und durch Selbstbau von Anwohnern, interessierten Vereinen oder anderen Initiativen errichten zu lassen. Bestehende Bedürfnisse können ganz unmittelbar gedeckt werden, und durch eine direkte Einbindung und Beteiligung entsteht eine Bindung an den Ort selbst. Viele Freiraumnutzungen wie Grabeland und Gärten oder Sport- und Spielflächen bieten über den Entstehungsprozess hinaus die Gelegenheit, sich weiter zu betätigen und in verdichteten Stadtquartieren mit wenig Freifläche hierfür einen zeitweiligen Ort zu schaffen.

"Danach kann überprüft werden, ob sich eine intensivere Nutzung durch eine Bebauung anschließen oder sich der Zustand eines Freiraumes dauerhaft verfestigen soll."⁷ Dieser lapidare Satz zeigt das nächste Potential auf: Dass nämlich Zwischennutzungen durch Freiflächen schnell hergestellt und ebenso schnell wieder verschwinden werden können, dass aber ebenso



Abb. 3. Oft kann mit einfachen Mitteln – hier sogar durch das Entfernen der Hallenwände – eine neue Qualität erreicht werden. (Foto: Jan Hohlfeld)

auf den Testlauf einer Zwischennutzung die Entscheidung folgen kann, einen Ort genau so weiter zu nutzen. Die Nutzung verstetigt sich, wenn dafür ein Konsens hergestellt wird. Die oben angeführte Freiluftbibliothek in Magdeburg hat zu einer großen Resonanz bei den Bürgern geführt. Es hat sich gezeigt, dass es den Bedarf für einen solchen Ort gibt, und die Bibliothek wird sogar durch ein richtiges Gebäude ersetzt.

Zwischennutzungen können als ein Versuchsaufbau in der Stadt fungieren: Bestimmte Konstellationen – Zugänglichkeit, Partizipation, Nutzungskombination und Gestaltung – können getestet werden. Möglicherweise werden sie wieder verworfen – dafür jedoch war der Aufwand dann begrenzt –, möglicherweise stellt sich aber auch die dauerhafte Nutzung ein. Zwischennutzungen sind "dazwischen", sie sind weder ein event, der in kürzester Zeit ein Feuerwerk abbrennt und dann bestenfalls in den Köpfen bestehen bleibt, noch sind sie ewig. Sie können aber eine Brücke schlagen zwischen diesen beiden Vorgehensweisen und immer wieder eine Lücke in vielen Planungsverfahren schließen. Und damit dauerhafter Teil der Stadt werden.

Dieser lapidare Satz zeigt das nächste Potential auf: Dass nämlich Zwischennutzungen durch Freiflächen schnell hergestellt und ebenso schnell wieder verschwinden werden können, dass aber ebenso auf den Testlauf einer Zwischennutzung die Entscheidung folgen kann, einen Ort genau so weiter zu nutzen. Die Nutzung verstetigt sich, wenn dafür ein Konsens hergestellt wird. Die oben angeführte Freiluftbibliothek in Magdeburg hat zu einer großen Resonanz bei den Bürgern geführt. Es hat sich gezeigt, dass es den Bedarf für einen solchen Ort gibt, und die Bibliothek wird sogar durch ein richtiges Gebäude ersetzt.

Zwischennutzungen können als ein Versuchsaufbau in der Stadt fungieren: Bestimmte Konstellationen – Zugänglichkeit, Partizipation, Nut-

zungskombination und Gestaltung – können getestet werden. Möglicherweise werden sie wieder verworfen – dafür jedoch war der Aufwand dann begrenzt –, möglicherweise stellt sich aber auch die dauerhafte Nutzung ein. Zwischennutzungen sind "dazwischen", sie sind weder ein event, der in kürzester Zeit ein Feuerwerk abbrennt und dann bestenfalls in den Köpfen bestehen bleibt, noch sind sie ewig. Sie können aber eine Brücke schlagen zwischen diesen beiden Vorgehensweisen und immer wieder eine Lücke in vielen Planungsverfahren schließen. Und damit dauerhafter Teil der Stadt werden.

Dass nämlich Zwischennutzungen durch Freiflächen schnell hergestellt und ebenso schnell wieder verschwinden werden können, dass aber ebenso auf den Testlauf einer Zwischennutzung die Entscheidung folgen kann, einen Ort genau so weiter zu nutzen. Die Nutzung verstetigt sich, wenn dafür ein Konsens hergestellt wird. Die oben angeführte Freiluftbibliothek in Magdeburg hat zu einer großen Resonanz bei den Bürgern geführt. Es hat sich gezeigt, dass es den Bedarf für einen solchen Ort gibt, und die Bibliothek wird sogar durch ein richtiges Gebäude ersetzt.

Zwischennutzungen können als ein Versuchsaufbau in der Stadt fungieren: Bestimmte Konstellationen – Zugänglichkeit, Partizipation, Nutzungskombination und Gestaltung – können getestet werden. Möglicherweise werden sie wieder verworfen – dafür jedoch war der Aufwand dann begrenzt –, möglicherweise stellt sich aber auch die dauerhafte Nutzung ein. Zwischennutzungen sind "dazwischen", sie sind weder ein *event*, der in kürzester Zeit ein Feuerwerk abbrennt und dann bestenfalls in den Köpfen bestehen bleibt, noch sind sie ewig. Sie können aber eine Brücke schlagen zwischen diesen beiden Vorgehensweisen und immer wieder eine Lücke in vielen Planungsverfahren schließen. Und damit dauerhafter Teil der Stadt werden.

Anmerkungen:

- 1 Statistisches Bundesamt (Hg.): *11. koordinierte Bevölkerungs-Vor-ausberechnung*. Wiesbaden 2006.
- 2 Sigrun Kabisch: *Räumliche Effekte demographischer Veränderungen*. Helmholtz Zentrum für Umweltforschung Leipzig. Vortrag 22.11.2007, Gelsenkirchen.
- 3 Kunibert Wachten: *Herausforderung Redevelopment*. Vortrag 16.10.2006, Schloss Dyck (Jüchen).
- 4 Egbert Dransfeld / Daniel Lehmann: *Temporäre Nutzungen (Zwischennutzungen) als Bestandteil des modernen Baulandmanagements*. Hg. vom Forum Baulandmanagement NRW. Dortmund 2007, S. 20.
- 5 Diese Komplexität und die Besonderheit jeder Situation ist häufig der Grund, warum es nicht zu Zwischennutzungen kommt. Hier jedoch soll nur in aller Kürze darauf hingewiesen werden, dass - insbesondere was die rechtlichen Bedingungen anbelangt - durch etliche Projekte beispielhafte Präzedenzfälle geschaffen wurden und dass ebenfalls Handlungsanleitungen mit Beispielverträgen zu Nutzungsgestattung etc. vorliegen. Die "best practice Beispiele" sind u. a. dokumentiert in: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin (Hg.): *Urban Pioneers – Berlin: Stadtentwicklung durch Zwischennutzung*. Berlin 2007, sowie in: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hg.): *Zwischennutzungen und neue Freiflächen – Städtische Lebensräume der Zukunft*. Berlin 2004, jeweils mit Projekten aus Ostdeutschland. Die Handlungsanleitungen sind zu finden in Dransfeld / Lehmann 2007 (vgl. Anm. 4).
- 6 Jörg Rekitke: "Chancen temporärer Architektur." In: Europäisches Haus der Stadtbaukultur (Hg.): *Temporäre Architektur an besonderen Orten*. Gelsenkirchen 2005, S. 7.
- 7 Michael Kloos / Thomas Knüvener / Kunibert Wachten: *Neue Konzepte für Grünflächen in Stadterneuerungsgebieten – Freiräume auf Zeit. Forschungsauftrag für das Ministerium für Bauen und Verkehr des Landes NRW*. Aachen, Düsseldorf 2008. URL: <<http://www.freiraumaufzeit.nrw.de>>.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Carsten Land
(Düsseldorf/Lissabon)
Jordana Tomé
(Amsterdam/Lissabon)

Der Wert einer *Casa efémera*

Für die Dauer seiner Ratspräsidentschaft der Europäischen Union im zweiten Halbjahr 2007 entschied sich Portugal, ein "ephemeres" Konferenzzentrum zu errichten, in welchem die überwiegende Anzahl der geplanten Aktivitäten zusammengefasst werden sollten. Als Standort wählte man den emblematischen *Pavilhão Atlântico* in Lissabons modernem, aus der EXPO 98 hervorgegangenen Stadtteil *Parque das Nações* aus.

Das Architekturbüro *Baixa, Atelier de Arquitectura* sah sich vor die Aufgabe gestellt, ein umfangreiches und technisch anspruchsvolles Raumprogramm von Konferenzsälen, Arbeitsräumen und Pressezentrum innerhalb der leeren Hülle des Mehrzwecksaales umzusetzen. Gleichzeitig gelang es ihnen, dem Ort, an welchem mit dem Vertrag von Lissabon über die Zukunft Europas entschieden wurde, eine beeindruckende Identität zu geben, welche den Bedürfnissen nach Identifikation und Repräsentation gerecht wurde.

Die folgende Betrachtung dieses architektonischen Werkes wird begleitet von einigen allgemeinen Überlegungen zu Möglichkeiten und Wert ephemeren Bauens in unserer Zeit.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-24699

Mai 2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 147-159



Lissabon, Sommer 2007, wenige Tage vor dem Beginn der portugiesischen Ratspräsidentschaft der Europäischen Union...

Wochenlang hatte ich das geschäftige Treiben im Büro von Baixa miterlebt. In Rekordzeit hatte das Team pragmatisch und routiniert, vor allem aber mit großem Einsatz und Begeisterung ein Projekt erdacht, detailliert und erbaut, welches in den kommenden sechs Monaten der europäischen, teilweise sogar der Weltpolitik als Plattform dienen sollte.

Ein Zentrum mit Sälen, Arbeitsplätzen und Presserräumen für die über hundert Versammlungen, Treffen und Gipfel, welche das Programm der *Presidência Portuguesa* vorsah, war fertiggestellt. Über den "Vertrag von Lissabon", den Grundlagenvertrag der europäischen Union, sollte hier entschieden werden. An diesem Ort würde die Europäische Union die Staatschefs aus Afrika und Brasilien empfangen.

Nun hatte ich die Gelegenheit, das Werk *in situ* in Augenschein zu nehmen. Zusammen mit den Architekten huschte ich für einige Momente durch die von ihnen erdachten ‚hohen Hallen‘, welche schon in den nächsten Tagen von der ‚Politmaschinerie‘ in Beschlag genommen werden würden. Eine eigene Welt, geprägt von zeitgenössischer Architektur, fantasievoll und edel, angemessen und unprätentiös, war hier unter dem Dach des Mehrzwecksaales des *Pavilhão Atlântico* entstanden. Zusammen mit der beeindruckenden Landschaft des Estuars des Tejos, sollte sie auf ihre ‚Bewohner‘ wirken, und sowohl Sinnbild für den europäischen Partner Portugal, als auch Symbol für einen wich-

tigen Moment in der europäischen Geschichte sein.

Mit diesem Bericht beginnt das Buch *Missão Portugal 2007 – An ephemeral home*, welches im Sommer 2008 bei Capa Edition erschienen ist. Es dokumentiert eben jene Architektur für die portugiesische Europaratspräsidentschaft, welche trotz der gesellschaftspolitischen bedeutenden Vorgänge, die in ihr stattfanden, schon am Veröffentlichungsdatum des Buches nicht mehr existierte.

Vergänglichkeit – bzw. der Gedanke daran beim Planen – hat diese Architektur zutiefst geprägt. Vergänglichkeit bestimmte ihre Beschaffenheit und ihre Eigenschaften. Eine ebenso große Rolle spielt sie somit auch beim Wert, den wir dieser Art von Architektur zuschreiben. Werte sind im Gegensatz zu Eigenschaften nichts Absolutes. Im Gegenteil, sie entspringen subjektiven Vorstellungen, welche wir bestimmten Eigenschaften beimessen.

Das Ephemere ist dabei im Alltag häufig nicht mit klar positiven Werten belegt. In seinem Zusammenhang tauchen Gefühle wie Verlust, Sehnsucht, Melancholie oder ‚der Gedanke an die eigene Vergänglichkeit‘ auf. Auch im Bauwesen verbindet man Vergänglichkeit schnell mit provisorisch, kurzlebig und vorübergehend.

Wie kann man also ephemere Architektur anders verstehen, um ihr positive Werte beizumessen? Und, mit welchen Mitteln ephemerer Architektur kann man heute einer so anspruchsvollen Aufgabe gerecht werden, ein temporäres Heim für die europäische Völkerfamilie und gleichzeitig ein nachhaltiges Symbol für den neuen Grundlagenvertrag zu schaffen?

In der "Casa efémera", dem Konferenzzentrum der EU-Ratspräsidentschaft 2007, fanden, für das knappe halbe Jahr, in welchem Portugal den Vorsitz inne hatte, (fast) alle Arbeitstreffen, Konferenzen, Gipfel des diplomatischen Programmes statt. Viele Länder, so auch Deutschland, entscheiden sich für ihr Mandat gegen ein solches ‚dauerhaftes‘ Zentrum und mieten sich für jeden einzelnen Akt in über das Land verstreute Kongresszentren oder Hotels ein.

Abb. 1. Informelles Ministertreffen Gesundheit, Deutsche Ratspräsidentschaft 2007. (Quelle: AA - Tim M. Hoesmann)



Abb. 2.a/b. *Centro Cultural de Belém*, 1988-1992, Ort der portugiesischen Ratspräsidentschaft 1992, Vittorio Gregotti und Manuel Salgado. (Quelle: Fernando Guerra / FG + SG)



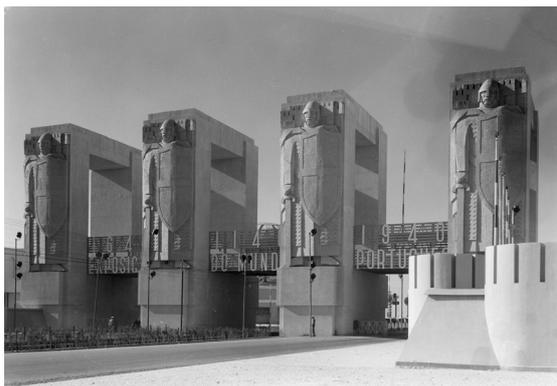
Diese scheinbar einfachere Lösung erfordert aber wegen der hohen technischen Anforderungen des Programmes einen teureren logistischen Aufwand. Vor allem dem Anspruch, die vierundzwanzig Sprachen der Mitgliedsstaaten simultan dolmetschen zu wollen, kann man nur gerecht werden, indem die notwendigen umfangreichen Installationen von einem Konferenzort zum anderen geschafft werden. Das portugiesische Außenministerium kalkulierte, dass dieses Prozedere mehr kostet als das Errichten und Unterhalten einer festen Einrichtung.

Damals beschloss man ein permanentes Gebäude zu errichten, welches als Kultur- und Kongresszentrum weitergenutzt werden sollte (Abb. 3). Euphorisch, endlich in Europa dazuzugehören, wählte man eine exponierte Lage im historischen Stadtgefüge Lisabons, in unmittelbarer Nachbarschaft des Jeronimusklosters, aus. Hier, sozusagen am symbolischen Geburtsort Portugals als Seefahrer- und Entdeckungernation, hatte man sich 1940 schon einmal der Welt präsentiert (Abb. 4).

Abb. 3.a/b. *Exposição do Mundo Português*, 1940, Gesamtplanung: Cottinelli Telmo. (Quelle: Arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa)

Ein Beispiel für eine weitere Variante, wie man die Ausrichtung eines solchen Events angehen kann, liefert die erste portugiesische Ratspräsidentschaft 1992.

Doch von der ephemeren Ausstellungsarchitektur der *Exposição do Mundo Português* blieben nur wenige Überbleibsel erhalten. Der Rest war schon damals zugunsten zukünftiger kultureller Nutzungen demoliert worden, so dass der monumentale Bau des *Centro*



Cultural de Belém jetzt hier errichtet werden konnte.

Ohne den Erfolg, insbesondere der Nachnutzung als Kulturzentrum, in Frage stellen zu wollen, muss man doch zwei kritische Beobachtungen festhalten. 1992 war der Kostenrahmen völlig aus dem Ruder gelaufen. Das, in heutiger Währung, mit 35 Millionen Euro veranschlagte Werk kostete schließlich rund 200 Millionen Euro, und es wurden von den ursprünglich geplanten fünf Teilen nur drei errichtet.²

Im Jahre 2000 war es zur zweiten portugiesischen Ratspräsidentschaft schon nicht mehr möglich, diese in demselben Gebäude auszurichten, weil die technischen und programmatischen Anforderungen sich zu grundlegend geändert hatten. Man entschied sich damals, in die aufgrund des Umzugs der Messegesellschaft leerstehende alte Ausstellungshalle, vom Architekten Francisco Keil do Amaral in den Jahren 1952 bis 1957 errichtet, einzuziehen. Schon hier gab es ein ephemeres Projekt für die Anpassung des Bestehenden an die Anforderungen der temporären Nutzung, damals vom Architekturbüro RISCO konzipiert.

So entschied man sich auch 2007, trotz der ehrgeizigen politischen Agenda, auch aus Gründen des Kostenrahmens und dessen Einhaltung für ein ephemeres Projekt.

Als Bühne des Geschehens diente diesmal der *Pavilhão Atlântico* im aus der *EXPO'98* hervorgegangenem neuen Viertel *Parque das Nações*, welches nördlich vom Stadtzentrum am Tejo liegt. Mit diesem Stadtteil verbinden viele Portugiesen das Bild einer erfolgreichen Modernisierung des Landes nach der Salazar-Diktatur. Dies, sowie die zentrale Lage und gute Verkehrsanbindung waren ohne Zweifel wichtige Faktoren für die Wahl des Ortes.

Der für die Ausrichtung der Veranstaltung verantwortliche Diplomat Jaime Leitão und die Architekten Manuel Graça Dias und Axel Sowa haben in ihren Beiträgen in der oben genannten Veröffentlichung *Missão Portugal 2007* die gesellschaftliche Bedeutung der räumlichen Einbindung eines politisch so wichtigen Events in das Zentrum einer Großstadt hervor. Aus der Beobachtung, dass es immer schwieriger wird, noch freie Plätze für solche (auch nicht politischen) Veranstaltungen mit hohem Spezialisierungsgrad und Technikaufwand zu finden, leitet sich die Notwendigkeit eines neuen städtischen Raummanagements, eines Raumrecyclings, ab. So könnte man durch das Freihalten einiger Plätze im urbanen Gefüge, möglicherweise schon von einer leeren Hülle geschützt, und durch das Besinnen auf ephemere Architektur dem Problem, wie im vorliegenden Falle, begegnen.

Abb. 4. Präsidentschaft 2000, Atelier RISCO. (Quelle: Risco, S.A.)





Abb. 5. *Pavilhão Atlântico*, Regino Cruz e SOM, 1998. (Quelle: Thorsten Hümpel)

Bei dem *Pavilhão Atlântico* handelt es sich um einen Mehrzwecksaal für Sport- und Kulturveranstaltungen, bestehend aus einem großen Saal (*Sala Atlântico*), einem kleineren Saal (*Sala Tejo*), Konferenzbereich und Verwaltungstrakt. Seit seiner Einweihung 1998, zunächst als Weltausstellungspavillon, ist er mit einer Kapazität von 16.500 Zuschauern die größte Halle der Stadt. Entworfen von den Architekten Skidmore, Owens and Merrill (SOM) und Regino Cruz, hat sich das Gebäude wegen seines markanten Daches zu einer Landmarke des neuen Viertels entwickelt.

Die ständigen Einrichtungen für die portugiesische Europaratspräsidentschaft, mit Sälen sowohl für multinationale als auch bilaterale Treffen, Arbeitsplätzen für die Delegierten der vielen verschiedenen Länder, einem ständig geöffneten Pressezentrum mit mehreren Pressekonferenzsälen (jeder ausgelegt für 120 Journalisten), mussten im *Sala Tejo* und dem geräumten Verwaltungstrakt untergebracht werden, welche zu diesem Zweck von April 2007 bis Januar 2008 angemietet worden waren.

Für das *Informelle Treffen der Staats- und Regierungschefs*, welches am 18. und 19. Oktober 2007 stattfand und den politischen Höhepunkt jeder Ratspräsidentschaft darstellt, wurde das Zentrum mit Arbeitsplätzen und Pressesälen für zusätzliche 1.400

Journalisten erweitert. Dazu wurden ebenfalls nach Plänen des Architekturbüros *Baixa* der angrenzende *Sala Atlântico* und die Halle I der benachbarten Lissabonner Messe (*Feira Internacional de Lisboa*) kurzzeitig mit einbezogen.

Das Projekt, mit dessen Planung im September 2006 begonnen wurde, verwandelte den leeren *Sala Tejo* mit 2.810 m² und 15 m lichter Höhe in ein komplexes Szenario für politische Veranstaltungen mit 7.550 m², verteilt über drei Etagen.

Seine Einbindung in die unmittelbare Umgebung war hinsichtlich Tragstruktur, Wegeverbindung, technischer Infrastruktur und natürlich in gestalterischer Hinsicht ein besonders kritischer Aspekt.

Alles musste in Rekordzeit entworfen und gebaut sowie anschließend, ohne eine Spur seiner Existenz zu hinterlassen, wieder abgebrochen werden. Der Eingriff musste also temporär und reversibel sein. Im Gegensatz dazu stellte das Programm hohe Ansprüche an Stabilität und Beständigkeit, sowohl vom physikalischen als auch symbolischen Standpunkt aus.

Das Entwurferteam pflegte während des ganzen Prozesses intensive Kontakte zu den Fachleuten der Zulieferer und Bauunternehmen, so dass das volle Potenzial der Materialien, Verfahren und Ausrüstung



Abb. 6. Sala Tejo. (Quelle: Thorsten Hümpel)

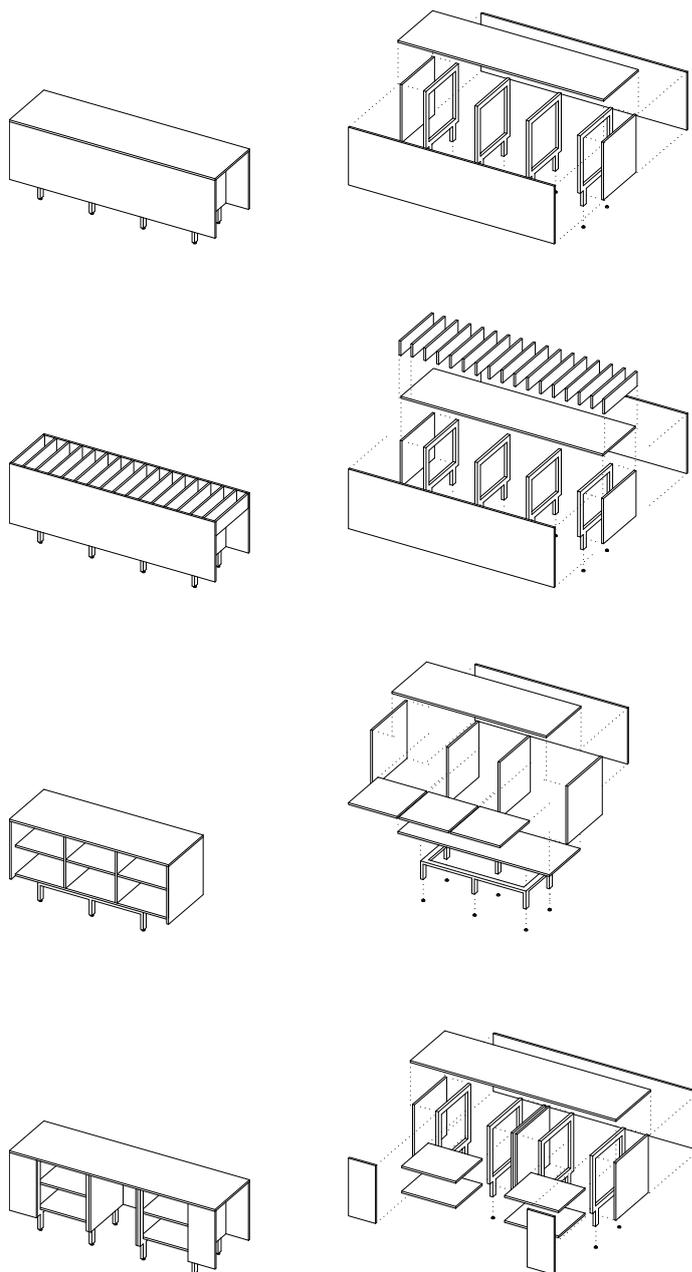
Abb. 7. Umbau Sala Tejo. (Quelle: Baixa, Atelier de Arquitectura)

heimischer Produktion genutzt werden konnte. Das Resultat, ganz im Interesse des Bauherrn, könnte man eine Demonstration portugiesischer Kreativität und Schaffenskraft nennen.

Man entschied sich, ausschließlich Trockenbautechniken zu verwenden. Alle Verbindungen der tragenden Stahlstruktur, einschließlich der Geländer

von Treppen und Emporen, sowie die nichttragenden Sekundärstrukturen der Zwischenwände wurden geschraubt. An anderer Stelle vorgefertigte Elemente wurden angeliefert und eingesetzt, ohne dass zeitraubende Nacharbeiten vor Ort notwendig waren. Im Wandbereich setzte man vor allem durchgefärbte Mdf-Platten mit bereits werksseitig fertig behandelten Oberflächen ein, so dass Putz-

Abb. 8: Tischmodule (Quelle: Baixa, Atelier de Arquitectura)



und Malerarbeiten fast vollständig vermieden werden konnten.

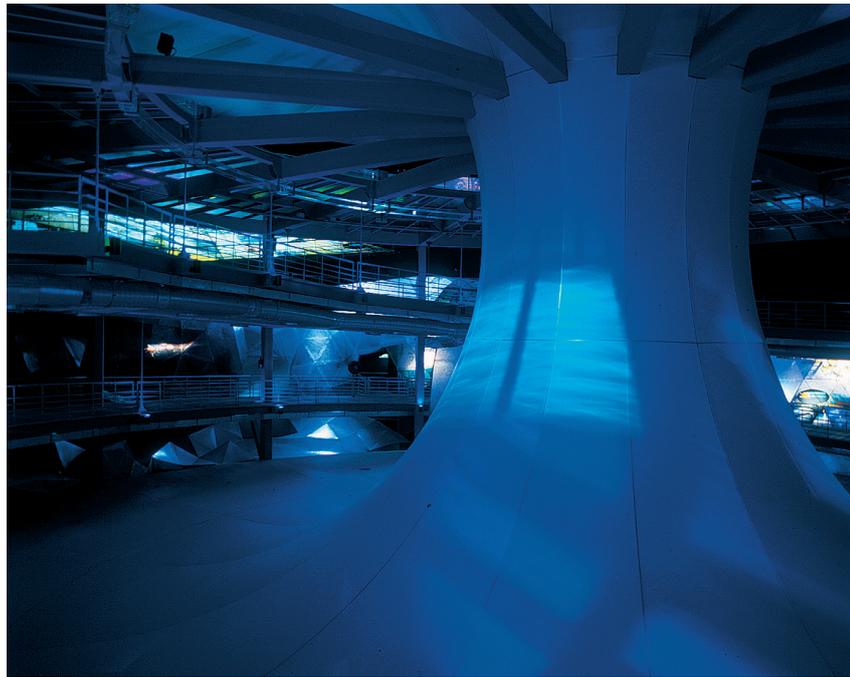
Im Anschluss an die Nutzung erlaubte die Konstruktion ein einfaches und vollständiges Trennen aller verwendeten Materialien, so dass sie problemlos einer Wiederverwertung zurückgeführt werden konnten.

Ein besonderes Anliegen war den Architekten nach eigener Aussage "die feine Abstimmung der [von ihnen entworfenen] Einrichtung mit dem räumlich, architektonischen Ausdrucks des Ganzen",³ wobei diese den wechselnden funktionellen Ansprüchen der unterschiedlichen Veranstaltungen gerecht werden musste. Mit den großen Kon-

ferenztischen beschäftigten sie sich auf Grund ihrer herausgehobenen Bedeutung besonders intensiv und entwickelten ein flexibles System aus Standardelementen und einfacher Montage, welches erlaubte, auf die geforderten wechselnden Sitzanordnungen zu reagieren.

Darüber hinaus nutzte man Varianten desselben Systems auch an anderer Stelle (z.B. Arbeitstische, Pressekonferenztische, Empfangstresen, Garderobe, Zeitungsstand ...). So konnte sowohl der Zusammenhalt der verschiedenen Teile des Projektes als auch eine gewisse Gediegenheit sichergestellt werden.

Abb. 9. Ausstellung im Pavilhão do Futuro, EXPO '98. Baixa, Atelier de Arquitectura (Quelle: Margarida Dias)



Die Lichtplanung spielt eine aktive Rolle bei der Differenzierung der verschiedenen Umgebungen. Mit Hilfe von elementar aufgebauten, formal reduzierten Leuchten (im Allgemeinen von portugiesischen Designern entworfene Massenprodukte) wurde eine Reihe von Kompositionen geschaffen, welche es mittels rhythmischer Wiederholungen, geometrischer Anordnungen und Maßstabswechseln erlaubten, Wegeverbindungen zu markieren, Zonen verschiedener Nutzungen zu kennzeichnen und markante Entwurfs-elemente hervorzuheben. João Paulo Martins nennt dieses Prinzip "die Vielfalt in der Einheit".⁴

Mit diesen Mitteln gelang den Architekten Pedro Ravara, Nuno Vidigal und João Paulo Martins ein Entwurf, welcher in hohem Maße mit seinen Nutzern und seiner Umwelt interagierte.

Dabei verzichteten sie – im Gegensatz zu ihrer Herangehensweise bei ihrem Entwurf für den Pavilhão do Futuro der EXPO'98 – auf spektakuläre Raumformen, wie wir sie bei ephemerer Architektur häufig vorfinden.

Fast schon konservativ, entwickelten sie ihr Projekt den funktionalen Erfordernissen folgend und bereichert durch überraschende Raumeindrücke. Immer wieder spielt der Entwurf mit dem Thema innen/außen. Während zum Beispiel im Sala Nónio, dem größten der Konferenzräume, der Eindruck, sich in einem abgeschlossenen Raum zu befinden, vorherrscht, vermitteln Durchblicke zum Hallendach und die ablesbaren Volu-

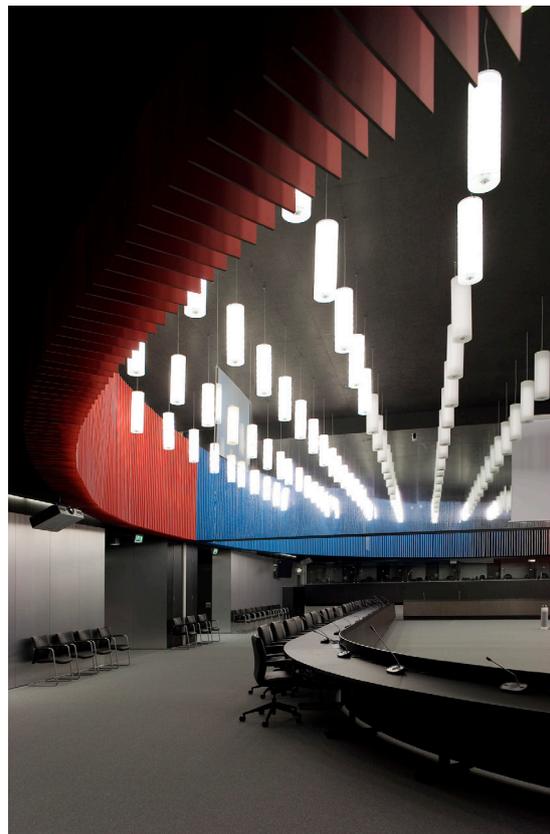
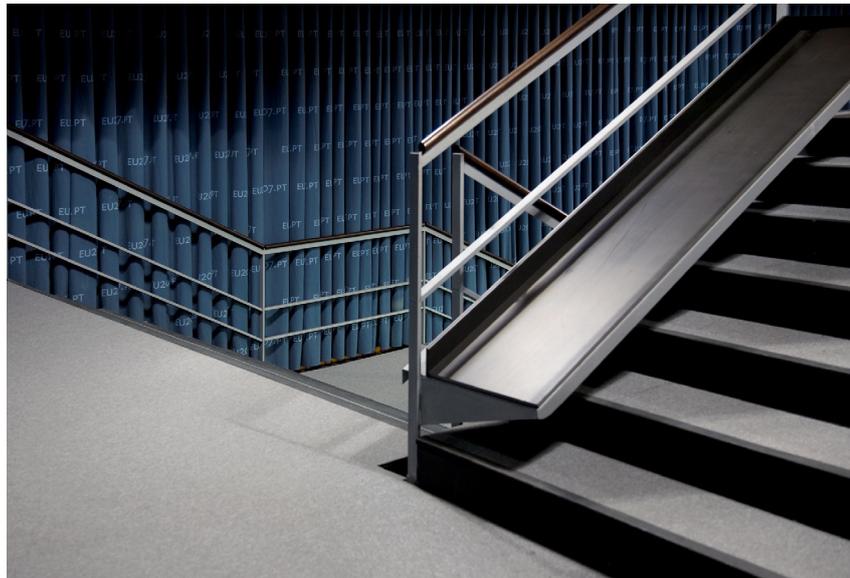


Abb. 10. Sala Nónio. (Quelle: Fernando Guerra / FG + SG)

Abb. 12. Treppe. (Quelle: Fernando Guerra / FG + SG)



men der geschlossenen Bereiche auf Gängen, Rampen, Treppen und großzügigen Plätzen das Gefühl einer urbanen Straßenszene. So wird die Lobby mit ihrem die gesamte Höhe der Halle durchmessenden Raum und ihrer zentralen Lage zu einer Art *Agora* des Komplexes.

Die aus Gründen der Sicherheit und Etikette geforderte strikte Trennung der Nutzer in drei Gruppen – die Staats- und Regierungschefs (rote Gruppe), die Delegierten (blaue Gruppe),

und die Journalisten (gelbe Gruppe) – wird hier durch komplexe Blick- und Wegebeziehungen scheinbar aufgehoben.

Steigt man von der Lobby über die repräsentative Treppe empor, an den Konferenzräumen vorbei, sozusagen auf das Dach der Einbauten, findet man dort direkt unter den Holzträgern der präexistente Halle einen Aufenthaltsbereich, frei von festgelegter Funktion. Von Tageslicht durchflutet und von der Terrasse und den sich dahinter ausbreiten-

den Weiten des Tejos nur durch Glas getrennt, hat man, vor allem an Regentagen, den Eindruck, dies sei bereits Außenraum.

Man sollte die Entscheidung zum Bau dieses Werkes auch als eine bewusste politisch-kulturelle Handlung verstehen. Auf der einen Seite war es die Absicht, portugiesische Kultur zu vermitteln, wobei man zurecht der Kreativität und Leistungsfähigkeit heimischer Architekten, Designer und Hersteller vertraute. Gezeigt werden sollte das Bild eines modernen und zukunftsorientierten Portugals.

Auf der anderen Seite existierte der Wille, ein sichtbares Zeichen für

Abb. 11. *Passos Perdidos*. (Quelle: Fernando Guerra / FG + SG)



Abb. 13. Axonometrie.

Level 0 (Delegations / Blue Zone)

1. Delegations 2. Lobby.
3 Presidential and Mission
Offices 4. Briefing Room 5 Bi-
lateral Meeting Room 6. Press
Conferences (Presidency) 7.
Lounge and Cafeteria.

*Level 1 (Delegations and Pin
holders / Blue and Red Zone)*

8. Medical Assistance 9. Dele-
gates Entrance 10. Entrance
for Ministerial Delegations
11. Briefing Rooms 12. Recep-
tion / Cloakroom

*Level 1 (Press centre / Yellow
Zone)*

13. Working area 14. Media
Coordinator's Office 15. Ent-
rance to the Yellow Zone
16. Lounge/ Cafeteria

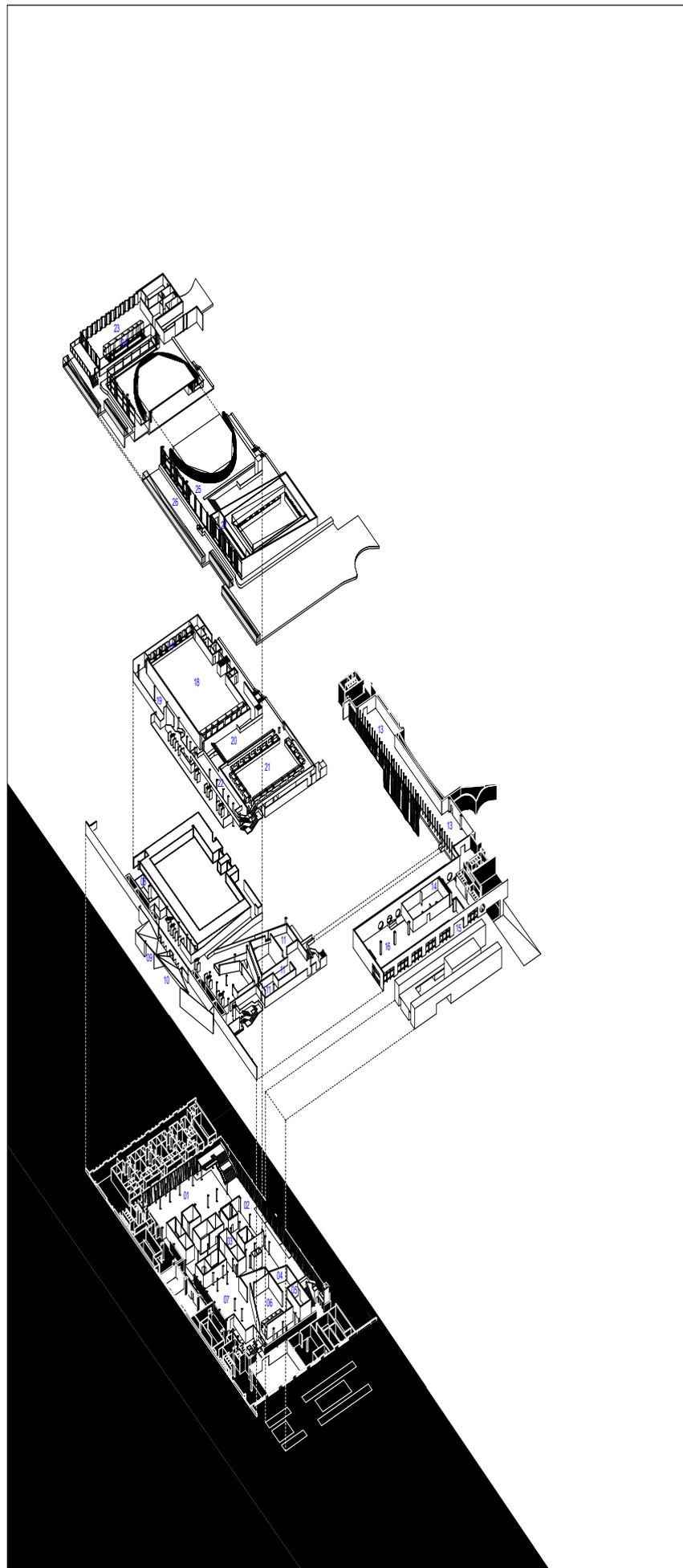
*Level 2 (Meeting Rooms / Red
and Blue Zone)*

17. Simultaneous Translation
18. Nónio Meeting Room
19. Security Staff Lounge
20. Pin holders 21. Astrolábio
Meeting Room 22. Translators
Lounge

Level 3 (Red Zone)

23. Restaurant 24. Simul-
taneous Translation 25. Pin
holders 26. Terrace 27. Bilate-
ral Meeting Room

(Quelle: Baixa, Atelier de
Arquitectura)



die Arbeit der (portugiesischen) EU-Präsidentschaft zu setzen. Dabei architektonische Mittel zu nutzen, ist keineswegs typisch für die Europäische Union, deren Bauten meist leicht mit einem beliebigen Verwaltungsbau zu verwechseln sind. Hier wurde der Institution Europa ein Gesicht gegeben: eine Staatsarchitektur, wie sie nötig für die Identifizierung des Bürger mit seinem Land ist und die es über die Beliebtheit eines Wirtschaftsunternehmens erhebt. Erfreulich ist, dass es ein zeitgenössisches, mutiges und kultiviertes Gesicht geworden ist.

Für einige der genannten Eigenschaften des Werkes, wie etwa das "Ortsrecycling" und die kompromisslose Erfüllung des anspruchsvollen, äußerst spezifischen und nur für kurze Zeit relevanten Raumprogramms, ist die Vergänglichkeit desselben unabdingbar. Halten wir diese für wichtig und gut, müssen wir also auch Vergänglichkeit in Kauf nehmen und somit mit positivem Wert belegen.

Das Werk hat aber auch Qualitäten, welche wir ebenso in nicht ephemerer Architektur finden können. Die jeder Architektur innewohnende Fähigkeit, mit ihrer Umgebung und ihren Nutzern zu kommunizieren und sie so Teil ihrer selbst werden zu lassen, verleiht ihr entscheidende Möglichkeiten des Einflusses und des Ausdrucks, welche – vergleichen wir nochmals die möglichen Varianten, eine Ratspräsidentschaft auszurichten – sich mit Grafikdesign und Dekoration nicht erreichen lassen. Man muss dafür aber auch keine ewig währenden Monumente errichten.

Ephemere Architektur, dieser Art, hat in unserer Zeit, da sie in ökologischer und ökonomischer Hinsicht sinnvoll realisierbar ist und für die Dauer der Nutzung eine solide Wahrhaftigkeit erreicht, eine Existenzberechtigung, die Vitruv so wohl nicht vorhersehen konnte.

Anmerkungen:

1 Carsten Land (Hg.): *Missão Portugal - An ephemeral home*. Ratingen: CAPA Edition 2008. ISBN 978-3-00-024561-9.

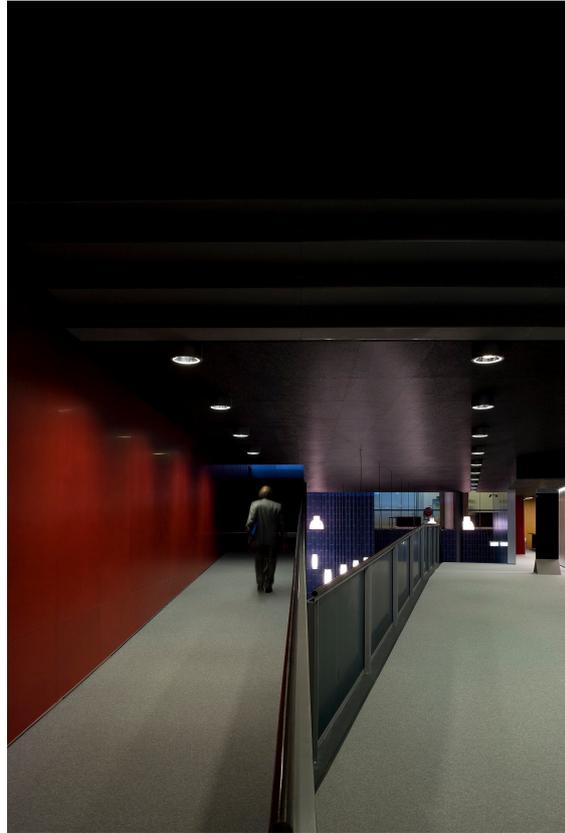
2 AECOPS – Associação de Empresas de Construção

Obras Públicas e serviços, "Construção de hotéis cresce em Lisboa". URL: <http://prewww.aecops.pt/pls/daecops2/laecops_web.show_page?action=show_news&p_sessao=&xcod=18362335>, aufgerufen am 09.03.10, 18:03.

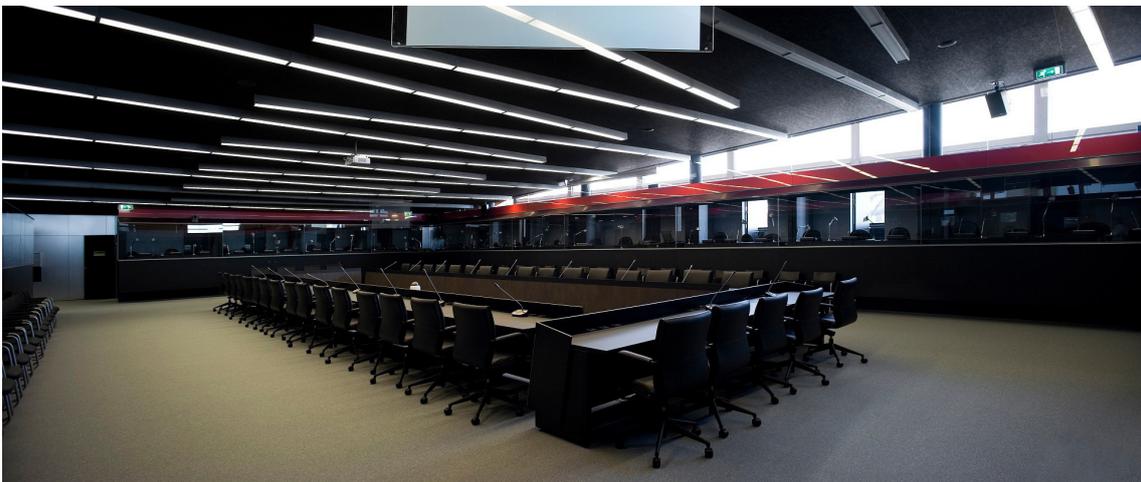
3 Aussagen der Architekten anlässlich eines Vorgesprächs zur Publikation unter Anm.

1. Übersetzung aus dem Portugiesischen C.L.

4 Wie Anm. 2.



Diese Seite: Eingang, Eingangszone, Arbeitsbereich der Abgeordneten, Arbeitszonen, *Sala Astrolábio*.
Folgende Seite: Pressesaal, Area Coffee break, Restaurant. (Quelle: Fernando Guerra / FG + SG)





Permanent Installations for the Portuguese Presidency of the European Union 2007.

Architektur: Baixa, Atelier de Arquitectura Lda.

Pedro Ravara, Nuno Vidigal and João Paulo Martins, Architekten

Mitarbeiter: Eva Grillo, Ana Grácio, Fabiana, Pavel, Maria Marques, Bruno Maltez, Filipe Barrocas, Tetsuya Maruyama, Architekten

Nuno Caniça and Pedro Baptista, Designers

Bauherr: Missão da Presidência. Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal

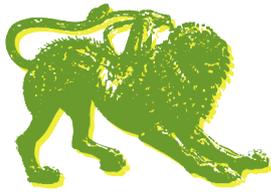
Bauzeit: 10/2006 - 02/2007 (Planung), 02/2007- 06/2007 (Aufbau), 01/2008 (Abbau)

Fläche: 7550 qm (Sala Tejo) und 1126 qm (Konferenz- und Verwaltungstrakt)

Budget: 7.000.000 €.

Weitere Informationen unter www.baixaatelier.pt.





archimaera
architektur.kultur.kontext.online



LEBENSDAUER

Thema der nächsten Ausgabe::

Lebensdauer

Prominente Bauten genießen als Wahrzeichen und als historische Zeugnisse mit teils jahrhundertealter Geschichte in der öffentlichen Wahrnehmung eine Art Ewigkeitswert. Es erscheint undenkbar, dass sie einmal nicht mehr gepflegt und erhalten werden sollten. Wie selbstverständlich gilt diese Auffassung auch für Bauwerke, die wie Atomium oder Eiffelturm ursprünglich als nur temporäre Installationen geplant waren.

Für den Großteil der bestehenden Bauten trifft dies nicht zu. Veränderte Nutzungsanforderungen, Ansprüche

an Energieeffizienz oder technische Installationen, aber auch gewandelte ästhetische Leitbilder stellen die Funktionalität, Nutzbarkeit und Vermarktbarkeit vieler älterer Gebäude in Frage.

Dies gilt insbesondere für eine große Zahl von Bauten, die in der Nachkriegszeit in einer Epoche wirtschaftlicher Prosperität und sozialer Reformbilder entstanden sind. Als Zeugnisse eines spezifisch modernen Gesellschaftsentwurfs und einer industrialisierten Baukultur sind diese Bauten im Glauben an anhaltende Prosperität und die quasi unbegrenzten Res-

ourcen eines technischen Zeitalters von vorneherein auf Ersatz innerhalb einer Zeitspanne von 30 bis 50 Jahren angelegt gewesen. Heute ist ein großer Teil dieser Architekturen, die jenseits von ihrer Klassifizierung als Denkmal authentisches Zeugnis ihrer Zeit sind, am Ende ihrer Lebensdauer angekommen. Die Alternativen ‚Erhalt und Er-tüchtigung‘ oder ‚Abbruch und Neu-bau‘ haben in jüngster Zeit im Fall des Kölner Schauspielhauses, der Bonner Beethovenhalle oder des Hannoveraner Landtags zu breiten und kontro-versen Diskussionen geführt.

Die Problematik der Lebensdauer von Architekturen reicht weit über diese aktuellen Debatten hinaus. Sie stellt grundsätzlich die Frage, welche Auf-fassungen Architekten, Bauherren und Nutzer von der Da-Neben der nüchternen immobilienwirtschaft-lichen Einschätzung, die Bauwerke als Investitionsgüter mit begrenzter Lebensdauer bewertet, steht die ide-alistische Auffassung von Bauten als künstlerischen Zeugnissen und Aus-druck einer Entwerferpersönlichkeit. Nicht zuletzt ist die Frage nach der Le-

bensdauer von Bauten aber auch mit der Beständigkeit von Konstruktion und Materialität verknüpft, die insbe-sondere bei einer Reihe industriell ge-fertigter Verbundwerkstoffe fraglich erscheinen muss. Ein weiterer Aspekt ergibt sich schließlich aus der Erfah-rung, dass Strukturen und Nutzungen eine ganz andere Lebensdauer besit-zen können als die Bauten, welche sie ausfüllen.

Für das geplante Heft werden Beiträge gesucht, die Diskurse über die Lebens-dauer von Architekturen an aktuellen und historischen Beispielen aufgrei-fen. Dies bezieht explizit die Vorstel-lungen vergangener Epochen und au-ßereuropäischer Kulturen zum Pro-blem der Dauerhaftigkeit von Archi-tekturen mit ein.

Redaktionsschluss für diese Ausgabe:

31. Juli 2010 - Exposés

31. Oktober 2010 – Beiträge

Konzeption und Vorbereitung: karl-kegler@archimaera.de

Einreichungen direkt unter "mitmachen" bei www.archimaera.de oder per E-Mail an redaktion@archimaera.de