



Hervorgegangen aus dem Masterworkshop 2016 der Studierenden des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln



Direkt zum Beitrag Klick auf den Titel

INHALTSVERZEICHNIS

| VORWORT | 2 |
|--|----|
| MATTHIAS KRÜGER | |
| Facetten der Identität. Drei Schlaglichter auf die Rezeption des Bildhauers Ernst Barlach | 4 |
| BRIT MÜNKEWARF | |
| Konstruierte Identität. Nationalisierte Stilpsychologie am Beispiel der deutschen Sondergotik | 9 |
| LIYA VARSHAVSKAYA | |
| Die ideale Familie – glückliche Wahrheit oder trauriges Wunschdenken? Familiendarstellungen in der Malerei des Nationalsozialismus | 21 |
| in der Maierei des Nationalsozialismus | 2 |
| REGINE EPP | |
| Umnutzung von Kirchen: Auf der Suche nach neuer Identität | 30 |
| HAUKE OHLS | |
| Ikonische Differenz und Identität in Cosima von Bonins CUT! CUT! | 42 |
| LILIANE BAAB | |
| Hans Baldungs Darstellung der Frau in der Rolle der Eva | 52 |
| LARISSA WESP | |
| Bourbonen und Kirche während der Restauration. Selbstinszenierung, Identifikation und Identität | |
| am Beispiel von Ingres' Gelübde Ludwigs XIII. | 60 |
| STEFANIE KEWITSCH | |
| (Re)konstruierte Identität. Das Bildnis König Richards III. in der National Portrait Gallery in | |
| London | 72 |
| DAS MASTERWORKSHOP-TEAM | 84 |

Veröffentlicht mit Unterstützung des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln im Rahmen des Master-Workshops 2016

LEKTORAT Isabelle Bardehle – Anica Beil – Margherita Foresti – Brit Münkewarf

LAYOUT Anica Beil

LAYOUT / SATZ Brit Münkewarf

Vorwort

Der vorliegende Reader ist das Ergebnis des diesjährigen Master-Workshops der Studierenden des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, der sich dieses Mal dem Thema der Identität in der Kunst- und Architekturgeschichte widmet. Der Begriff der Identität spielt hierbei nicht erst im aktuellen politischen Kontext eine ebenso zentrale wie brisante Rolle, sondern steht seit vielen Jahrhunderten im Zentrum zahlreicher (und oftmals kontroverser) Überlegungen.

Bereits in der griechischen Antike findet der Begriff der Identität Erwähnung. In Aristoteles *principium identitatis* und der damit verbundenen *Logik-Theorie* wird die Idee der "Selbstidentität aller Dinge" geboren, die sich immer selbst entsprechen [α = α].¹ Das bedeutet, dass wir Dinge zunächst einmal so sehen sollten, wie sie sind. Sie sollten für sich stehen, so erkannt und angenommen werden, wie sie sich uns in ihrer Erfahrung eröffnen. Durch die Beeinflussung des Denkens, unter anderem von Erfahrungen, Gefühlen, Moral und Vorurteilen, ist dies aber nicht immer möglich und so befindet sich unsere Identität in ständiger Veränderung, während sie den verschiedensten Einwirkungen von außen ausgesetzt ist.

Im psychologischen Sinn wird der Begriff der Identität ebenfalls gebraucht. Hier wird er als ein Prozess verstanden, der sich in ständiger Entwicklung und Veränderung befindet und der auch hier erneut von zahlreichen Wechselwirkungen beeinflusst wird. Sozialisation ist in diesem Sinne eine Abfolge von Identifikationen mit Personen oder Gruppen. Nach E. H. Erikson, der den Begriff in die Sozialwissenschaften eingeführt hat, ist dieser Vorgang allerdings mit Abschluss der Adoleszenz vollendet und das Individuum hat eine eigene, feststehende Identität entwickelt.² Die modernen Theorien widersprechen dieser These und verstehen die persönliche Identität als dynamisches System, welches

sich ständig wandelt und immer wieder (re)konstruiert oder auch gänzlich neu erfunden werden kann. Es ist somit nicht auf die Reife einer Persönlichkeit bis zum Abschluss der Adoleszenz begrenzt. Ein ganzes Leben lang (re)konstruieren wir unser Dasein und somit auch unser (Un)Verständnis von der Welt.

Eine wichtige Rolle in der Entfaltung einer sinnstiftenden Identität spielen immer wieder bestimmte Dinge beziehungsweise Gegenstände und auch Bilder. Zahlreiche Werke der Kunst und Architektur machen es sogar erst möglich eine größere, kulturelle Identität zu definieren. So differenzieren einige ihre eigene Kultur von einer anderen. Dinge und auch Bauwerke werden zum kulturellen Alleinstellungsmerkmal und geben einer Gesellschaft ein Medium der Identifikation.

Der britische Kulturwissenschaftler Edward W. Said definiert in seiner Publikation *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* kulturelle Identität mithilfe des aktuellen Konfliktes zwischen der christlich-westlichen und der islamisch-arabischen Welt. Anhand dieses Beispiels versucht er den Willen zur kulturellen Unterscheidung zu erklären und stellt die Wichtigkeit der kulturellen Identität einer Gruppe in den Fokus. Hier ist der Begriff der Identität nicht immer an ein territoriales Verständnis geknüpft, sondern wird mit Hilfe von sozialer Herkunft, Prägung und auch Bildung definiert. Neben ökonomischen Gründen nennt er auch schlicht den Willen zur Abgrenzung von arabischen Gesellschaften gegenüber der westlich-kapitalistischen Lebensweise, was zur Bildung einer solchen kollektiven Identität führt.³

In deren Entstehung ist vor allem der Prozess der Übernahme einer Rolle eine zentrale Voraussetzung. Die Teilhabenden an einer Kultur übernehmen hierbei bestimmte soziale Aufgaben und ordnen sich Gruppen zu. Ein berühmtes

Beispiel dafür ist sicher die Geschlechterkonstruktion und die seit Judith Butler so präsenten geschlechtlichen Rollen, die uns schon früh zugewiesen werden und maßgeblich unsere persönliche Identität bestimmen. Wir 'erlernen' unser Geschlecht schon frühzeitig und das, was wir als typisch weibliches oder männliches Selbstverständnis verstehen, ist schlicht etwas Zugeschriebenes.⁴ Dieses erlernte Verhalten hat nichts mit unseren biologischen Unterschieden zu tun, sondern wird uns, so Butler, durch unsere gesellschaftliche Identität auferlegt. Identität ist schließlich etwas, dass wir im ersten Moment als persönliche Erfahrung und Entfaltung verstehen. In Wirklichkeit aber ist sie von Beginn an ein Prozess, der zahlreichen Einflüssen ausgesetzt ist und der nichts mit unverfälschter Authentizität zu tun hat.

Wie sich Identität in der bildenden Kunst konstruiert, wie sie instrumentalisiert wird und welchen kulturellen Dynamiken dieser Vorgang unterliegt, wird uns auf viele Arten und Weisen vorgeführt. Brit Münkewarf widmet sich dem Thema der deutschen Sondergotik und zeigt, wie diese als Konstrukt einer nationalen Identifikation dienen konnte, bei der man sich als "typisch deutsch' darzustellen versuchte, um sich gegenüber der französischen Gotik abzugrenzen. Liya Varshavskaya macht am Beispiel der Propaganda der Nationalsozialisten deutlich, wie Kunst zu einem Instrument der Manipulation und Verzerrung der Realität im Dritten Reich wird. Über die hier gezeigte persönliche Identität hinaus spiegeln die genannten Werke eine idealtypische Vorstellung von nationaler Identität wider und machen die Ideologien und Vorstellungen des Regimes sichtbar. Larissa Wesp beleuchtet die Inszenierung Herrscherbildnissen und wird am Beispiel des Adelsgeschlechts der Bourbonen die Strategien dieser Inszenierung von Macht aufdecken.

Regine Epp veranschaulicht am Beispiel der Friedrichswerderschen Kirche in Berlin verschiedene Strategien der Umnutzung von Kirchen und zeigt, wie wichtig Bauwerke im Kontext der Stadt für eine sinnstiftende Identität sein können. Hauke Ohls demonstriert mithilfe des Begriffs der *Ikonischen Differenz*

und der Ausstellung *CUT! CUT! CUT!* Cosima von Bonins, wie wichtig der Betrachter und sein Selbstverständnis beim Erfahren und bei der Interpretation von zeitgenössischer Kunst sein können. Stefanie Kewitsch zeigt hierbei, wie schwierig der Begriff der Identität zu fassen ist, wenn sie sich mit dem Portrait Richards III. aus der National Portrait Gallery in London und der Rekonstruktion seines Gesichts beschäftigt. Aufschlussreich ist diese künstlerische Auseinandersetzung mit Identitäten und Stereotypen auch im Hinblick auf die Darstellung weiblicher Körper, die Liliane Baab in den Frauenbildern Hans Baldung Griens thematisiert.

Unser Dank gilt allen, die sich unserem Thema angenommen haben und die, vor und hinter den Kulissen, zum Gelingen des Studientages und zur Entstehung des Readers beigetragen haben. Ein besonderer Dank gilt Dr. Jeannet Hommers, die mit viel Engagement und Geduld die Leitung des Masterworkshops und die Herausgeberschaft dieses Readers übernommen hat und uns Studierenden jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand. Wir bedanken uns darüber hinaus bei Prof. Dr. Herta Wolf für ihre einleitenden Begrüßungsworte sowie unserem Gast Dr. Matthias Krüger, der uns während des gesamten Tages mit fachlichem Austausch und anregenden Wortbeiträgen begleitet und durch seinen Beitrag unseren Reader um eine weitere Facette bereichert hat.

Julia Endlich

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Art. Identität, Satz der, in: Eisler, Rudolf: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 3. völlig neu bearb. Aufl., Berlin 1910, S. 544-548. Siehe auch Art. Identität, in: Ebd., S. 540-544.

² Erikson, E. H.: Identität und Lebenszyklus. Frankfurt am Main 1970, S. 17.

³ Said, Edward W.: Orientalism. Western Conceptions of the Orient. London 1995.

⁴ Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York 1990.

Matthias Krüger

Facetten der Identität. Drei Schlaglichter auf die Rezeption des Bildhauers Ernst Barlach

"Tu es nordique – Mois je suis méditerranée." Maillol trifft Barlach

1930 wurde im Kunstsalon Flechtheim eine Barlach-Ausstellung gezeigt. Aristide Maillol erwies seinem deutschen Bildhauerkollegen die Ehre und stattete der Ausstellung einen Besuch ab. Zu diesem Anlass trafen beide Künstler aufeinander. Der Kunstkritiker Max Osborn berichtete später über dieses Treffen:

"Der Franzose betrachtete die Sache des deutschen Kollegen mit Staunen. Er fand sie ausserordentlich, aber er fühlte auch den tiefen, ungeheuren Gegensatz. Der Gedankenaustausch war jedoch nicht einfach, weil jeder der Sprache des anderen ahnungslos gegenüberstand. Man half sich durch die Gleichnisrede der Gebärden und Gesichtsmuskeln. Schliesslich versuchte es Maillol mit einem international verständlichen Satz und sagte zu Barlach, während er ihm liebevoll die Wangen tätschelte: "Tu es Nordique – Moi je suis Méditerranée."

Ob die Anekdote stimmt, lässt sich heute kaum noch verifizieren. Zumindest hinsichtlich des Wortlauts sind Zweifel mehr als berechtigt. "Méditerranée" ist der Name des Mittelmeers, nach dem Maillol auch eine seiner berühmtesten Figuren benannt hat. Hier allerdings wird das Wort ganz offensichtlich als Adjektiv verwendet – als Antithese zu *nordique* und müsste daher in der korrekten maskulinen Form *méditerranéen* heißen.² Auf solche Weise korrigiert ließe sich der Satz folgendermaßen übersetzen: "Du bist nordisch, ich bin mediterran".

Maillols vermeintliche Äußerung bedient Stereotypen, die schon seit geraumer Zeit im Umlauf waren und die Rezeption beider Künstler prägten. Tatsächlich

hatte bereits Karl Einstein in dem der Kunst des 20. Jahrhunderts gewidmeten Band der Propyläen-Kunstgeschichte, der erstmals 1926 und damit also vier Jahre vor dem Zusammentreffen beider Künstler erschien, diese in ganz ähnlicher Weise miteinander kontrastiert. "Maillol schuf heitere Gelassenheit," hieß es dort:

"der Südländer führte heidnisch vertrauende Form weiter, was ihn lockt: das alte, oft mißbrauchte Thema vom schönen Menschen, von gesetzmäßiger Natur, die durch keine Zweiheit dramatisch zerrissen wird. Barlach belebt eine gänzlich dramatische christliche Rede, die er bei wahrhaften, einfachen Christen fand, und faßt damit die Gotik, aufgewühlte Seelen, in Unruhe nach dem Wunder suchend und bettelnd."³

Hier also die äußere, heidnische Schönheit, wie sie allgemein der Kunst der romanischen Völker zugeschrieben wurde, dort die seelische Vertiefung, die also gotisch attribuiert wurde und als "nordisch", "niederdeutsch" oder "germanisch" galt. Die Werke von Maillol und Barlach ließen sich relativ leicht solchen plakativen Gegensätzen zuordnen: Maillols meist weibliche Figuren stellen ihren prallen Körper ostentativ zur Schau, Barlachs Figuren dagegen – eingehüllt in schwere Gewänder, die kaum die Körper, die sie bergen,⁴ erahnen lassen – sind überwiegend ganz auf ihr eigenes Tun konzentriert, ob sie lesen, singen, meditieren oder berserkern.

Solche nationalen Stereotype prägten freilich nicht nur die Kunstrezeption, sondern auch das künstlerische Selbstverständnis bzw. die künstlerische Identität. Maillol sah sich selbst in der Tradition der paganen Kunst der Antike – so wie

Barlach seine Kunst tief in seiner nordischen Heimat "verwurzelt" sah. Wie viele deutschtümelnde Künstler seiner Zeit, war ihm die italienische Kunst der Renaissance kein künstlerischer Maßstab mehr. Entsprechend negativ fiel das Fazit aus, das er in einem Brief an eine Freundin nach seinem zehnmonatigen Aufenthalt in der Villa Massimo in Florenz zog:

"Ich kann nicht genug und nachdrücklich sagen, wie falsch für den "Italienreisenden" im allgemeinen das Weitreisen ist, wenn er seine Heimat nicht kennt. Wer sich einen Genuß in italienischen Städten vorlügt, der sollte sich prüfen, ob er denn überhaupt reif ist. Es ist ein Unfug nach Italien zu reisen, glaube ich. Man will sich doch nicht in unklarer Schwärmerei austoben, sondern sich am Beispiel gewesener hoher Kultur stärken und urteilsfähig machen. Man hat viel nachzuholen. Güstrow kann sich sehr wohl neben eine toskanische Stadt stellen, meinem Rasseempfinden und –fühlen entsprechen der hiesige Dom und die Pfarrkirche etc. mehr als die Marmordome. Und gotische Holzfiguren sind einfach Offenbarungen für mich. Ja, es ist ein sehr übles Zeichen für unsere Kultur, daß alle Welt sich in Italien herumtreibt."5

Angesichts eines solchen Bekenntnisses zu seiner norddeutschen Heimat, muss es Barlach doppelt getroffen haben, dass seine Kunstwerke bei Teilen der Kritik deshalb auf Ablehnung stießen, weil man sie als 'undeutsch' empfand – eine Kritik, die mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten dominant wurde und schließlich in dem Verdikt 'entartet' gipfelte: Dass Barlachs Figuren den Nationalsozialisten nicht gefielen, lag zweifelsohne vornehmlich an deren fehlender Heroik.⁶ Besonders war ihre Kritik an seinen Mahnmalen für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs, wie Barlach sie für Kiel, Magdeburg, Hamburg und Güstrow geschaffen hatte. Für die NS-Ideologen bestand die Aufgabe eines Kriegsdenkmals darin, den Kampf und Tod für das Vaterland als etwas

Heldenhaftes darzustellen und den Betrachter so zur Nachahmung anzuspornen. Barlachs Figuren luden stattdessen zu innerer Einkehr und Trauer ein. Sie boten also nicht das von den Nationalsozialisten erwünschte Identifikationspotential. Entsprechend wurden sie allerorts entfernt, wenn nicht gar zerstört.⁷

"Er kann auch unsere gemeinsame Zukunft sein". Schmidt trifft Honecker

Vom 16. Oktober 2014 bis zum 25. Januar 2015 zeigte das British Museum die Ausstellung Germany: memories of a nation. Unter den gut 150 Exponaten fand sich neben einem nach dem Vorbild von Dürers berühmten Holzstich in Meißner Porzellan gebrannten Rhinozeros, einem VW-Käfer der ersten Stunde und einem bernsteinernen Bierseidel aus Königsberg auch eine aus Güstrow entliehene Barlach-Figur. Der Künstler hatte diese Figur 1928 für ein Kriegsmahnmal im Güstrower Dom geschaffen. Bei der Bronze, die nach London ausgeliehen wurde, handelte es sich indes um eine Kopie nach einem posthumen Abguss, die seit 1953 als Ersatz für das von den Nationalsozialisten zerstörte Original im Dom zu Güstrow aufgehängt worden war. Auch diese Kopie war bereits zu einem Politikum geworden, als am 13. Dezember 1981 der Bundeskanzler Helmut Schmidt und der Generalsekretär des Zentralkomitees der SED, Erich Honecker, dem Dom und seinem Mahnmal einen gemeinsamen Besuch abstatteten. Dort waren sie von dem mecklenburgischen Landesbischof Heinrich Rathke empfangen worden, der in einer kurzen Ansprache beide Staatsoberhäupter daran erinnerte, dass Barlach und sein Engel Teil der gemeinsamen deutschdeutschen Geschichte geworden seien, worauf Schmidt ihm gedankt und erwidert

hatte: "Wenn Sie gesagt haben, Barlach sei unsere gemeinsame Erinnerung, möchte ich das etwas anders wenden und sagen: Er kann auch unsere gemeinsame Zukunft sein."8 Auf diese Weise – so zitiert der Londoner Katalog von 2014 den derzeitigen Pastor des Doms, Christian Höser – habe der Engel einen neuen Moment in der deutsch-deutschen Geschichte markiert. Ähnlich könne Barlachs Engel auch heute noch Versöhnung spenden, nicht nur auf nationaler Ebene, wie Höser ausführte, sondern auch auf europäischer: "Wir brauchen es als Thema [Versöhnung] in Europa. Deswegen ist es uns wichtig, dass wir diesen Schritt gewagt haben, den Schwebenden nach London zu geben."9 Damit nimmt Höser die Figur, die ursprünglich dem Gedächtnis der gefallenen Güstrower diente und durch Schmidt 1981 zur Symbolfigur einer gemeinsamen innerdeutschen Geschichte erhoben wurde, nun in den Dienst der europäischen Sache.

"Er ist wir" / "Er ist anders". Genosse trifft Klosterschüler

Angesichts einer solchen Deutung erscheint das Identifikationspotential von Barlachs Figuren geradezu unerschöpflich. Doch lassen sie sich nicht immer so leicht instrumentalisieren, wie dies hier der Fall zu sein scheint. Das muss in Alfred Andersch 1957 publizierten Roman *Sansibar oder der letzte Grund* der Kommunist Gregor erfahren. Gregor, der im kommunistischen Untergrund gegen das NS-Regime operiert, ist in politischer Mission unterwegs, als er im Herbst 1937 in der Ostseehafenstadt Rerik eintrifft, wo ihm in der Kirche die Begegnung mit der von Barlach geschaffene Figur eines Lesenden zum einschneidenden

Erlebnis wird. 10 In Gregors Auseinandersetzung mit Barlachs Skulptur nimmt Andersch dabei eine Debatte auf, die in der frühen DDR um den Bildhauer entbrannt war: Während Hardliner in Barlach nur einen Vertreter des bürgerlichen Spätkapitalismus sehen wollten, hatte Berthold Brecht für den Künstler das Wort ergriffen. Zwar gestand er, mit Barlachs religiöser Inbrunst nichts anfangen zu können, doch sah er gleichzeitig in dessen schönsten Plastiken "die menschliche Substanz, das gesellschaftliche Potential, herrlich über Entrechtung und Erniedrigung triumphieren, und das zeigt seine Größe." Zu den Figuren, die Brecht in seiner Barlach-Apologie lobend hervorhob, gehörte auch die Figur des Lesenden Klosterschülers, die er wie folgt beschrieb: "Ein sitzender Mann, vornübergebeugt, in schweren Händen ein Buch haltend. Er liest neugierig, zuversichtlich, kritisch. Er sucht deutlich Lösungen dringender Probleme im Buch. Goebbels hätte ihn wohl eine 'Intelligenzbestie' genannt."¹¹ In Anderschs Roman richtet sich der kritische Geist des Lesers allerdings nun gegen die kommunistische Parteidoktrin. Zunächst glaubt Gregor freilich noch in der Figur, die eigentlich einen Mönch darstellt, ein Bild eines linientreuen Parteisoldaten zu sehen, wie er es selbst auf seiner kommunistischen Kaderschule in Moskau gewesen war:

"Das sind wir, dachte Gregor. Er beugte sich herab zu dem jungen Mann, der, kaum einen halben Meter groß, auf seinem niedrigen Sockel saß, und sah ihm ins Gesicht. Genauso sind wir in der Lenin-Akademie gesessen und genauso haben wir gelesen, gelesen, gelesen. Vielleicht haben wir die Arme dabei aufgestützt, vielleicht haben wir Papirossi dabei geraucht – obwohl es nicht erwünscht war –, vielleicht haben wir manchmal aufgeblickt, - aber wir haben den Glockenturm Iwan Weliki vor dem Fenster nicht gesehen, ich schwöre es, dachte Gregor, so versunken waren

wir. So versunken wie er. Er ist wir. Wie alt ist er? So alt wie wir es waren, als wir genauso lasen. Achtzehn, höchstens achtzehn. Gregor bückte sich tiefer, um dem jungen Mann gänzlich ins Gesicht sehen zu können. Er trägt unser Gesicht, dachte er, das Gesicht unserer Jugend, das Gesicht der Jugend, die auserwählt ist, die Texte zu lesen, auf die es ankommt."12

Doch schließlich überkommen ihn Zweifel an einer solchen Deutung – Zweifel, wie sie ihn selbst bereits seit längerem hinsichtlich der Parteidoktrin befallen haben:

"Aber dann bemerkte er auf einmal, daß der junge Mann ganz anders war. Er war gar nicht versunken. Er war nicht einmal an die Lektüre hingegeben. Was tat er eigentlich? Er las ganz einfach. Er las aufmerksam. Er las genau. Er las sogar in höchster Konzentration. Aber er las kritisch. Er sah aus, als wisse er in jedem Moment, was er da lese. Seine Arme hingen herab, aber sie schienen bereit, jeden Augenblick einen Finger auf den Text zu führen, der zeigen würde: das ist nicht wahr. Das glaube ich nicht. Er ist anders, dachte Gregor, er ist ganz anders. Er ist leichter, als wir waren, vogelgleicher. Er sieht aus wie einer, der jederzeit das Buch zuklappen kann und aufstehen, um etwas ganz anderes zu tun."¹³

Die Barlach-Figur verweigert sich demnach hier der Vereinnahmung. Der Klosterschüler erweist sich als kritischer Leser: Er lässt sich von dem Text nicht indoktrinieren, er wahrt seine Distanz, bleibt immer bereit zum Widerspruch. Ähnlich verhält es sich letztlich auch mit Barlachs Werken. Auch sie wurden immer wieder von verschiedenen Seiten instrumentalisiert – den hier angeführten Beispielen ließen sich noch weitere hinzufügen –,14 doch wer sich wie der Genosse Gregor auf eine genaue Analyse, eine kritische "Lektüre" einlässt, wird

schnell feststellen, welchen Widerstand seine Figuren einer solchen vereinfachenden Vereinnahmung stets entgegenzusetzen haben.

ANMERKUNGEN

- ¹ Osborn, Max: Pariser Ateliers und Künstlercafés. In: ders.: Der bunte Spiegel. Erinnerungen 1890 bis 1933. New York 1945, S. 34-40, hier S. 39.
- ² Für den unwahrscheinlicheren Fall dagegen, dass Maillol das Wort substantivisch verwendet haben sollte ("Ich bin das Mittelmeer"), so wäre der Satz immer noch falsch wiedergegeben, da vor méditerranée der weibliche Artikel fehlt.
- ³ Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhundert (= Propyläen-Kunstgeschichte, Band 16), 1931, S. 224.
- ⁴ Eine solche Bedeutung kommt dem Gegensatz nackt-bekleidet zum Beispiel bei Fritz Schumacher zu: "Immer wenn der Geist der antikischen Welt im Reich der Plastik zur Herrschaft kommt, ist es der menschliche Körper, der im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht. Der nackte Körper ist das zentrale Thema [...]. Diesem Kultus der im Menschenkörper gipfelnden Form steht in jener anderen Welle plastischer Kunst, die wir mit dem Begriff "gotisch" bezeichneten, ein ganz anderes künstlerisches Wollen gegenüber. [...] der Körper wird verhüllt, an Stelle der schönen Form tritt der seelische Ausdruck." Schumacher, Fritz: Die Sprache der Kunst. Stuttgart u. a. 1942, S. 200. Auch für Schumacher repräsentierte Barlach die gotische Konzeption der Skulptur, dessen antikischen Widerpart er jedoch nicht in Maillol, sondern in Adolf

von Hildebrand erblickte: "Sie repräsentieren in seltener Zuspitzung die beiden Pole, zwischen denen sich plastisches Gestalten bewegt: dem Kultus der sinnlichen Form, die im nackten Menschen das stärkste Mittel sieht, um ihre Harmonien zu verkörpern, - und der Kultur des geistigen Ausdrucks, der alle Ablenkung durch den Reiz der nackten Glieder verschmäht und auch Disharmonien nicht aus dem Wege geht, wenn sie Seelisches aussagen." Ders.: Architektur im Dienste der Plastik. In: ders.: Selbstgespräche. Erinnerungen und Betrachtungen. Hamburg 1949, S. 196-201, hier S. 200. Die Gleichsetzung von 'gotisch' und 'deutsch' hat eine lange Tradition. Siehe dazu vor allem den Beitrag von Brit Münkewarf in diesem Reader. Zur Bedeutung der Gotik für den deutschen Expressionismus siehe grundlegend Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. München 1990.

- ⁵ Ernst Barlach: Brief an Charitas Lindemann, 27. November 1909. In: Barlach, Ernst: Briefe, 2 Bde., München 1968-1969, Bd. I: 1888-1924, S. 323-324.
- ⁶ Zugleich wurden Barlachs Figuren von der rechten Presse nun auch nicht mehr als nordischdeutsch, sondern als 'ostisch' verstanden und attackiert. Diese Identifizierung seiner Figuren als "ostisch' wurde oft an vermeintlichen Rassemerkmalen festgemacht. Vgl. Beloubek-Hammer, Anita: "Auf jeden Fall steht mein Sinn mehr auf den Norden". Ernst Barlach und der Mythos des "nordischen' Künstlers. In: Ausst. Kat. Rostock, Kunsthalle Rostock; Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku; Helsinki, Ateneumin Taidemuseo; Wedel, Ernst-Barlach-Museum; Ålborg, Nordjyllands Kunstmuseum, 1998: Emil Barlach. Artist of the North). Hamburg u. a. 1998, S. 246-253, hier S. 250-252.
- ⁷ Zu Barlachs Verfemung während der NS-Zeit siehe vor allem Paret, Peter: An Artist Against the Third Reich. Ernst Barlach. 1933-1938. Cambridge u. a. 2003.
- ⁸ Zit. nach Neil MacGregor: Deutschland. Erinnerungen einer Nation [Katalog zur Ausstellung, London, British Museum, engl. Originalausgabe 2014]. München 2015, S. 582.
- ⁹ Zit. nach ebd., S. 584.
- Neben Gregor treten noch vier andere Protagonisten auf, die jeweils sehr unterschiedlich auf die Barlach-Skulptur als der sechsten Hauptfigur des Romans reagieren. Zur Bedeutung von

Barlachs Skulptur in Andersch Roman siehe Swantje Petersen: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Studien am Beispiel von S. Lenz – E. Nolde, A. Andersch – E. Barlach – P. Klee, H. Janssen – E. Jünger und G. Bekker. Frankfurt am Main u. a. 1995, S. 83-109, speziell zu Gregors Interpretation S. 101-109. Zur Begegnung zwischen Betrachter und Bildwerk allgemein siehe als methodische Anregung Dietrich Erben: Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung. Weimar 2005.

- Berthold Brecht: Notizen zur Barlach-Ausstellung [1952]. In: ders.: Gesammelte Werke, 20 Bde., Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1967, S. 511-516, hier S. 514.
- ¹² Alfred Andersch: Sansibar oder der letzte Grund [1957]. Zürich 1970, S. 43.
- 13 Ebd.
- ¹⁴ Etwa durch die beiden großen Konfessionen im Nachkriegsdeutschland.

Brit Münkewarf

Konstruierte Identität. Nationalisierte Stilpsychologie am Beispiel der deutschen Sondergotik

Die Frage nach dem Deutschen in der deutschen Kunst fasst das zentrale Paradigma der Kunstgeschichtsforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammen. Spätestens seit der Veröffentlichung von Kurt Gerstenbergs Dissertation über die Deutsche Sondergotik im Jahr 1913¹ wurde in der (deutschen) Wissenschaft gezielt darauf hingearbeitet, die Genuität der deutschen Kunst unter Beweis zu stellen. Gerstenberg führte hierbei nicht nur den Begriff der deutschen Sondergotik ein, sondern legte auch den Grundstein für eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer authentisch-deutschen Form des gotischen Architekturstils, der vor allem in den Bauten der Spätgotik in Erscheinung trete. Ein so selbstbewusster Umgang mit der Frage nach nationaler Identität und ihren Ausformungen in der Kunst war seinerzeit allerdings nicht selbstverständlich, sondern entsprang einer 150-jährigen Geschichte der Suche nach 'arteigener' Kunst. Im Folgenden soll untersucht werden, aus welchen Beweggründen sich die Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts mit der Frage nach spezifisch deutschen Stilentwicklungen auseinandersetzte und inwiefern eine stilpsychologische Bewertung mittelalterlicher Architektur und Identität hierbei eine Rolle spielte.

Das germanische Volkstum und seine kulturellen Errungenschaften genossen spätestens seit der humanistischen Strömung der Renaissance einen schlechten Ruf: Durch die Rezeption der ethnografischen Abhandlung des Tacitus

über das Germanentum aus dem ersten Jahrhundert nach Christus hatte sich das "Klischee vom kulturell unterentwickelten "germanischen" Barbaren"² in den Köpfen europäischer Gelehrter manifestiert. Auch in den Künstlerviten Giorgio Vasaris aus dem Jahr 1550 findet sich ein Verweis auf die vermeintliche germanische Unkultiviertheit, indem er ihre Architektur als lächerlich abtut.³

Als Gegenbewegung zu diesem Bild des Germanen erfasste in den 1770er Jahren eine Phase der Selbstfindung das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. In diesem Kontext erschien 1773 Johann Wolfgang von Goethes kurze Abhandlung über die deutsche Baukunst.⁴ Goethe bemüht sich darin, das Selbstbewusstsein der Deutschen in Bezug auf ihre architektonische Vergangenheit zu stärken und dem "Volk, das die ganze Welt barbarisch nennt" zu seiner rechtmäßigen Anerkennung zu verhelfen. Er bewirkt dies, indem er das Straßburger Münster und dessen Bauherren Erwin von Steinbach zu einem Paradebeispiel erhabener und schöner Architektur aus deutscher Hand und die Gotik zum deutschen Nationalstil erhebt.⁶ Den Begriff der Gotik stellt er hierbei als diffamierend heraus, da dieser die Vorzüge des Bauwerks verkennen würde und eine Beleidigung der Goten darstelle. Der Deutsche solle stattdessen lieber stolz verkünden, dass das Straßburger Münster seine eigene, nationale Baukunst sei.⁷ Den nationaltypischen Charakter des Baus sah Goethe hierbei nicht vorbehaltlos in seiner Formensprache, sondern vielmehr in dem Gesamteindruck, den der Bau

vermittelt. Die damit einhergehende Wahrnehmung des Münsters beschrieb er als "das tiefe Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele".⁸ Interessant hieran ist, dass Goethe diffamierende Seitenhiebe gegenüber dem Franzosen in seinen Text einbaute: So bezeichnete er ihn etwa als Dieb, der seine Architektur aus deutschen und griechischen Elementen zusammengesetzt und somit keine eigenständige Architekturentwicklung vorzuweisen hätte.⁹

Das entfachte Nationalbewusstsein deutscher Gelehrter wurde jedoch schon bald wieder gebrochen, als sich um 1840 die Erkenntnis manifestierte, dass die Gotik keineswegs deutschen, sondern rein französischen Ursprungs war. Die sich dadurch zunehmend verhärtenden Fronten zwischen deutschen und französischen Kunsthistorikern kulminierten 1914 im Rahmen des Ersten Weltkrieges, als die gotische Krönungskathedrale der französischen Monarchie in Reims durch deutsche Truppen stark beschädigt wurde.

Als Reaktion auf diese Ereignisse veröffentlichte der französische Kunsthistoriker Émile Mâle 1916 eine wissenschaftliche Abrechnung mit der deutschen Kunst, in der er Goethes Vorwurf des Stildiebstahls an eben diese zurückgab und ihr jegliche Originalität absprach. Im Gegenzug hob er sein Heimatland ganz klar als Ursprungsort des gotischen Stils hervor. 10 In Bezug auf den deutschen Architekten der Vergangenheit konstatierte er, dass dieser nie in der Lage gewesen sei, selbst etwas zu schaffen, sondern er stets nur erfolglos die künstlerischen Schöpfungen der Franzosen nachzuahmen gewusst habe. 11

Gerstenbergs Dissertation, Mâles Pamphlet und die zunehmende Radikalisierung völkisch-rassischer Kunstanschauung in der Zeit nach dem Ersten

Weltkrieg führten in den Folgejahren zur umfassenden Aufarbeitung einer national-deutschen Kunstidentität. Damit einhergehend thematisierten die Zeitgenossen die Wiederentdeckung des Mittelalters, das symbolisch für die Sehnsucht der Bevölkerung "nach Einheit, Macht und Sinngebung"¹² stehen sollte. Besonders die Distinktion von der französischen Baukunst und die Hervorhebung spezifisch deutscher Eigenleistungen nach deutschem Verständnis stellten bis in die Mitte der 1940er Jahre das zentrale Forschungsfeld deutscher Kunsthistoriker dar.

Die Notwendigkeit für die Erforschung der nationalen Kunstgüter und ihres Ursprungs entwickelte sich aus der oben angeführten Auseinandersetzung deutscher Kunstwissenschaftler mit ihren ausländischen Kollegen im Streit um die Originalität ihres jeweiligen Kunstschaffens. Im Zuge der Erkenntnis, dass die Gotik ihren Ausgangspunkt in Frankreich hatte, schien es den Kunsthistorikern daher derzeit "sinnvoller, nicht einen bestimmten Stil als deutsch zu bezeichnen, sondern das Deutsche in jedem Stil zu suchen"¹³. Diese Auffassung führte zu der Bemühung, eine gleichwertige, spezifisch deutsche Entwicklung aller Stile auf deutschem Boden nachzuweisen.¹⁴

Kurt Gerstenberg hob 1913 die deutsche Baukunst des Spätmittelalters im Vorwort seiner Dissertationsschrift erstmalig als nationalen Stil hervor. Sie könne der französischen Gotik mindestens gleichwertig gegenübertreten und solle nicht länger als Verfall nach dem Abflauen der hochgotischen Periode gesehen werden. Dieses Argument untermauerte er durch die These, dass nicht jeder Stil von den ihn anwendenden Völkern als Ausdruck ihres Wesens genutzt werden könne, "sondern [...] durchgreifende Veränderungen erfahren [müsse], wenn es

dem neuen Kunstträger dauernd als Ausdrucksorgan dienen soll". ¹⁵ Das Volk, das den ursprünglichen Stil rezipiert, könne diesen also nicht einfach bloß kopieren. Vielmehr müsse es die selbstständige Entwicklung des Stils vorantreiben, um darin seine eigenen Wesenszüge künstlerisch wiederzugeben.

Stillstisch wurde die deutsche Sondergotik als ein spätgotischer Stil eingeordnet, der zu formalen Merkmalen der Romanik zurückkehrte. Die sondergotische Architekturform der norddeutschen Backsteingotik vereine demzufolge, wie am Beispiel von St. Marien in Rostock zu sehen ist (Abb. 1), gotische Form und Ornamentik mit der Schwere und Erdgebundenheit des romanischen Massenbaus. Die stillstisch-charakterlichen Merkmale romanischer und gotischer Bauten in Deutschland wurden daher mit demselben Vokabular beschrieben: herb, wuchtig und ehrlich. Somit wurde die deutsche Sondergotik als wahrhaftig gerühmt, während die französische Gotik als unehrliches Äquivalent diffamiert wurde. Dies wurde auf das französische Streben nach einem möglichst leichten und durchbrochenen Bau zurückgeführt. Die vorgetäuschte Illusion der Überwindung von Masse wertete man daher als unehrlich und demnach auch unmoralisch ab, während die Massigkeit deutscher Bauten als wahrhaft gefeiert wurde.

Maßgebend für die formalen Veränderungen im Zuge dieser Entwicklung ist das dem Architekten eigene Formempfinden. Dieses werde durch seine Rassenzugehörigkeit bestimmt und sei somit identisch mit dem Formgefühl seiner Landsleute.²⁰ Wilhelm Pinder nennt in seiner Arbeit über die *Wesenszüge der deutschen Kunst* weiterführend zwei Bedingungen für die Einstufung von Kunst als deutsch: den Stand- oder Schaffensort auf deutschem Boden und die rassische Zugehörigkeit des Kunstschaffenden.²¹



Abb. 1: Rostock, Marienkirche, Chor von Südosten, unbekannter Meister, 1290-ca. 1450.

Die Etablierung einer Kunstgeschichtsforschung unter nationalistischen Gesichtspunkten wurde durch einen neuen Ansatz in der Herangehensweise an die Werkforschung unterstützt. Der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl etablierte 1893 in seinen *Stilfragen* den Begriff des Kunstwollens, beziehungsweise Formwollens, als Ursprung allen Kunstschaffens.²² Während vormals das Können als gemeingültige Bedingung für die Erschaffung von Kunst angesehen wurde, galt fortan der Wille als zu untersuchende Größe. Das

theoretische Erklärungsmodell des Kunst könnens sah dieses als Produkt der zeitgenössischen Möglichkeiten des Künstlers aus den Faktoren der technischen Gegebenheiten, vorhandener Rohstoffe und der Bauaufgabe. Im Gegensatz dazu proklamierte das Kunst wollen nun die Auffassung, dass jede Kunst der Ausdruck eines Seelenzustandes sei. 23 Dieser Zustand wurde allerdings nicht als das Empfinden der einzelnen Person, sondern vielmehr als Ausdruck der Wesenszüge des gesamten Volkes aufgegriffen. Gerstenberg betonte, dass die gesamte mittelalterliche Architektur somit als Leistung einer Gemeinschaft oder Rasse zu verstehen sei. 24

Auch Wilhelm Worringer formulierte 1922 im Rahmen seiner stilpsychologischen Kunstuntersuchung, "dass man alles konnte, was man wollte und dass man nur das nicht konnte, was nicht in der Richtung des Wollens lag. Das Wollen [...] wird [...] also zum eigentlichen Forschungsproblem und das Können scheidet als Wertkriterium gänzlich aus"25. Hierzu solle der jeweils spezifische Zeitstil betrachtet werden, der die formale Äußerung eines Baus beeinflusst. Die Variable des sich wandelnden Zeitstils verbinde sich somit in jeder Epoche mit der Konstanten des Volkscharakters zu einer nationalspezifischen Architekturidentität.26 Mit dieser Auffassung gehe einher, dass sich die völkische Identität stets dort herausbilde, wo sie sich am stärksten gegen Einflüsse von außen behaupten müsse.27

Die Formensprache der deutschen Sondergotik wurde dadurch unter dem Gesichtspunkt des Kunstwollens oftmals als zeitgenössische Absicht der mittelalterlichen Baumeister verstanden, ihre Werke gegenüber dem Einfluss der französischen Kultur zu behaupten. Daher propagierten die deutschen Kunsthistoriker in Bezug auf das Kunstwollen, dass ihre eigenen völkischen

Ansichten bereits im Mittelalter bestanden hätten. Das spezifisch deutsche Formgefühl werde demnach durch stammescharakterliche Eigenschaften bestimmt, die auf die Gestalt der Architektur übertragen werden. Der Charakter des Westfalen zum Beispiel wurde in diesem Kontext als erdgebunden²⁸, eigenwillig, traditionsbewusst, introvertiert und verschlossen beschrieben²⁹ – Begriffe, die auch in Bezug auf die romanische Architektur Anwendung finden. Gerstenberg klassifizierte zudem eine verlangsamte Bewegung, Drängen zum Grenzenlosen und Irrationalität als Wesenszüge des germanischen Geistes. Als weitere Aspekte des deutschen Charakters nannte der ehemalige nationalsozialistische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Ernsthaftigkeit, Straffheit, Unsinnlichkeit, passionierte Nüchternheit und Herbheit.³⁰ Anhand dieser Wesenszüge könne auch die Immunität der Westfalen gegenüber den Einflüssen der französischen Gotik erklärt werden, aus der sich die sondergotischen Tendenzen entwickelt hätten.

Interessant ist hierbei, dass das kollektiv-völkische Formgefühl nicht nur bei der Erschaffung des Bauwerkes der ausschlaggebende Punkt sei, sondern auch bei der Rezeption und dem Verständnis desselben. Oskar Hagen erklärte 1933 in seiner Untersuchung über das *deutsche Sehen*, dass nur ein Germane die formalen Aspekte eines germanischen Baus wirklich aufgreifen und nachvollziehen könne, weshalb "nur germanische Gestaltung fähig [sei], dem germanischen Fühlen zu frommen"31. Die germanische Raumauffassung grenze sich demnach grundsätzlich von der Raumauffassung romanischer Völker ab.³² So wurde der Stil der deutschen Spätgotik vor den Untersuchungen Gerstenbergs allgemein als Ermüdungsstil aufgefasst, da dessen Asymmetrie und umfassenden optischen Reize gegenüber der klar gegliederten und getakteten französischen

Kathedralgotik für das 'deutsche Auge' des Mittelalters zu anstrengend gewesen seien. Es sei daher fortan nur noch die Perzeption, also simple Wahrnehmung des Gesehenen möglich gewesen. Das gewohnte Maß an Apperzeption, also der bewussten psychischen Aufnahme, wurde durch die zunehmende Vervielfältigung und Verkomplizierung der optischen Reize überstiegen.³³

Gerstenberg setzte dem allerdings entgegen, dass durch die "immer subtiler werdenden Bewegungsreize"³⁴ gegenüber der französischen Gotik die Apperzeptionsfähigkeit nicht geschwächt, sondern gesteigert werde. Die Wahrnehmung von gotischen Formen werde durch ihre symmetrische Anordnung zur Gewohnheit und führe zu einer Reizminderung. Konträr dazu erzeuge die Formlosigkeit und Asymmetrie der sondergotischen Baukunst eine Reizsteigerung.³⁵ Laut Pinder sei diese somit bewusst "kein bequemes Gegenüber, [denn] sie fordert ein fleißiges, kein faules Auge"³⁶. Das faule, perzeptive Auge nehme daher die deutsche Sondergotik als chaotisch und formlos wahr, während das fleißige, apperzeptive sie als Polyphonie empfinde.

Paul Schultze-Naumburg spitzte 1934 darauf die Aussage zu, dass nicht nur das Empfinden des Formgefühls, sondern die Bejahung der Kunst die Zugehörigkeit zur 'richtigen' Rasse verzeichne.37 Wer Kritik an sonderdeutschen Entwicklung der französischen Kathedralgotik übe, teile demnach nicht das deutsche Formgefühl und die deutsche Wahrnehmungsfähigkeit und sei schlichtweg gesagt einfach nicht deutsch genug. Vorausgesetzt für die Erschaffung und wahrheitsgetreue stilpsychologische Rezeption deutscher Architektur wurden demnach also die rassische Zugehörigkeit, ein nationalspezifisches Formgefühl und ein durch die Nationalität bedingtes Wahrnehmungsvermögen des architektonischen Raumes.

Gerstenberg manifestierte 1913 in seiner Dissertation drei formale Grundeigenschaften der deutschen Sondergotik: Bewegung, Verschleifung und Bildmäßigkeit. Diese Kategorien beruhen auf der kunstpsychologischen Betrachtung des Stils mit der Absicht, sowohl den Zusammenhang zwischen Empfinden und äußerer Erscheinung der Gotik nachzuweisen, als auch Deutschland und Frankreich nicht nur architektonisch, sondern auch charakteristisch (und charakterlich) voneinander abzugrenzen. Als früheste Äußerung sondergotischer Raumgestaltung verortete Gerstenberg die Heiligkreuzkirche der Parler in Schwäbisch Gmünd, deren Baubeginn er um 1350 angibt. Nach weiteren Modifikationen bildete sich der Stil der Sondergotik im 15. Jahrhundert am Stärksten heraus.³⁸ Das deutsche Raumgefühl der Sondergotik spiegele sich vor allem in drei Bautypen wider: der Hallenkirche, der basilikalen Bettelordenskirche und der norddeutschen Backsteinkirche.

Das Moment der Bewegung äußert sich nach Gerstenberg in der französisch-gotischen Kathedralarchitektur im starken Vertikaldrang und in der Tiefendimension des Baus, der den Blick in eine vorgegebene Richtung lenkt und den Höhepunkt des gotischen Bewegungseindrucks verkörpert. Diese starke Vertikalisierung des Baus wurde von Gerstenberg als "Vergewaltigung" des Formgefühls degradiert. Des Weiteren erfolge durch die optische Trennung der Seitenschiffe vom Mittelschiff durch Arkadenstellungen und die Gliederung des Raumes durch die Joche der Kreuzrippengewölbe eine starke Rhythmisierung des Raumes.³⁹

Die bewusste Entgegnung der deutschen Sondergotik bemühe sich im Gegensatz dazu um eine Verlangsamung des Bewegungseindrucks. Bei der Hallenkirche geschehe dies, wie am Beispiel von St. Annen in Annaberg zu sehen

ist (Abb. 2), durch die Höhenangleichung der Seitenschiffe und eine jochunabhängige Gestaltung des Gewölbes, das die gesamte Deckenfläche umfasst. Hierdurch erfolge die Dezentralisation des Gewölbes und demzufolge auch des Raumes,⁴⁰ sowie eine Hemmung der Vertikal- und Tiefenbewegung,⁴¹ dem Auge Richtungsfreiheit gewähre⁴². Gerstenberg verstand die Aneinanderreihung von Jochen als wichtigen Aspekt der französischen Gotik, da die Betrachtung einzelner Jochfelder den Blick von der Tiefenbewegung ablenke und zur Vertikalbewegung überspringen ließe. Um diese starke Richtungslenkung des Blickes zu umgehen, wurden die schmalrechteckigen Joche der französischen Gotik in der deutschen Sondergotik zunehmend zum Quadrat erweitert, was eine geringere Anzahl an aufeinanderfolgenden Jochen nach sich zog und somit die Tiefenbewegung dämmte. Diese Entwicklung zog die Herausbildung figurierter Gewölbe nach sich. Die Auflösung Kreuzrippengewölbe und Hinwendung zu Stern- und später zu Netzgewölben manifestierte Gerstenberg als den sondergotischen ,Moment Bewegungsverlangsamung', da das starke Linienspiel der Ornamentik den Blick des Betrachters errege und dadurch seine Raumbewegung irrationalisiere und verlangsame.⁴³ Durch die Einführung des Netzgewölbes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das schiffübergreifend den gesamten Raum umfasst, wurde somit nach raumpsychologischer Auffassung eine Freiheit der Bewegungsrichtung im Raum geschaffen.44

In Bezug auf die Stützglieder betonte Gerstenberg, dass es keine einheitliche sondergotische Pfeilerform gäbe, wohl aber einen gleichbleibenden Pfeilercharakter. Dessen Ausdruck setze sich der gotischen "Entmaterialisierung" entgegen und mache somit die tragenden und lastenden Elemente wieder als

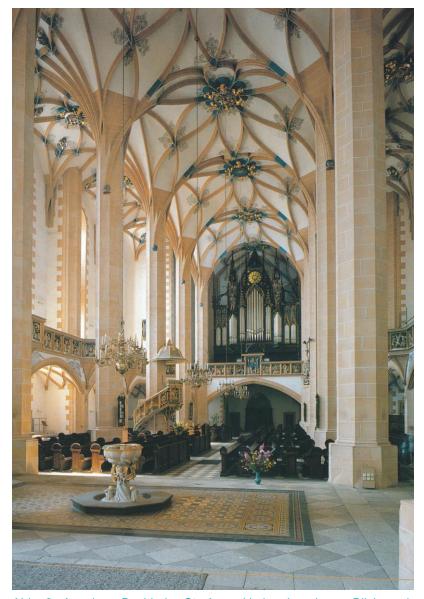


Abb. 2: Annaberg-Buchholz, St. Annenkirche, Langhaus, Blick nach Westen, Peter Ulrich u. a., 1499-1525.

solche kenntlich. Während Gerstenberg den gotischen Pfeiler als Betonung und Schmuck des Vertikalaspektes verstand, wird der sondergotische Pfeiler als Ausdruck der Verräumlichung klassifiziert. Dieser könne sowohl mit gewundenem Schaft, als auch als oktogonaler Pfeiler mit konkav geschwungenen Seitenflächen auftreten. Durch die starke Ausarbeitung des Pfeilerschaftes werde das irrationale Moment der Gewölbefiguration innerhalb des Raumes aufgegriffen und widergespiegelt. Als weitere Abschwächung des Vertikalzuges erfolgte in der sondergotischen Architektur eine Verminderung der Höhenproportionen und Verbreiterung der Seitenschiffe, was die Betonung der Horizontalität des Baus nach sich zog. Im Gegensatz zur Gotik stellte sich hierdurch eine Raumvereinheitlichung ein, mit der "das allgemein Drängende, richtungslos [w]ogende"48 Raumgefühl der deutschen Sondergotik einhergehe.

Ebenso wie das Element der Bewegung wurde auch der Aspekt der Verschleifung des Raumes aus dem französischen und somit dem deutschen konträren Formgefühl entwickelt. Während sich die Architektur der französischen Gotik in senkrechte, schmale Einzelformen zerteilen ließe, werde diesem in der Sondergotik durch Verschleifung und Durchwirkung der Formen entgegengewirkt. Dem Betrachter erschließe sich nicht länger die isolierte Form, vielmehr nehme er Ornamentik und Raum als einheitliches Konstrukt wahr. 49 Gerstenberg verortete die bautypologischen Merkmale der Hallenkirche als optimal für die größtmögliche Verschleifung des Raumes. Durch die Aufhebung der Einzeljoche und die Zusammenfassung des Gewölbes in Form von Netzgewölben sei dies vorangetrieben worden.

Die Pfeiler wurden hierbei nicht mehr als Abtrennung der einzelnen Schiffe, sondern gleichbedeutend mit dem Gewölbe als verbindendes Element

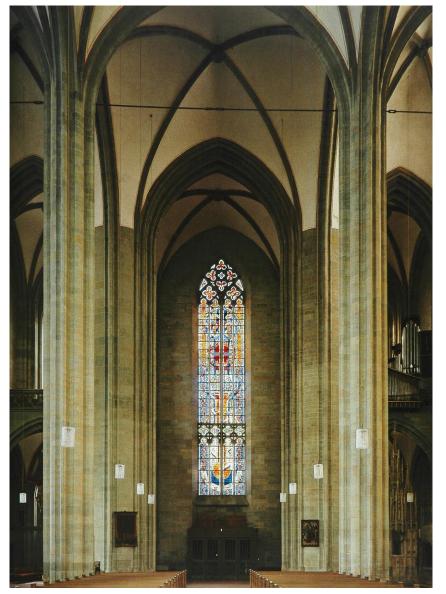


Abb. 3: Soest, St. Maria zur Wiese, Mittelschiff, Blick auf das Westfenster, Porphyrius von Neuenkirchen u. a., 1313-ca.1530.

genutzt.50 Dies geschah vor allem durch Dienste, die wie in der Soester Hallenkirche St. Maria zur Wiese in das figurierte Gewölbe übergehen ohne durch Konsolen oder Kapitelle unterbrochen zu werden (Abb. 3).51 Als weitere verschleifende Elemente nannte Gerstenberg die Abkehr von der klaren Geschosstrennung, den Verzicht auf das Querschiff und die Ablehnung von Strebepfeilern zwischen einzelnen Fenstern. Es entstand eine Raumeinheit, die er als den "sondergotischen Einraum" bezeichnete.52 Gerstenberg fasste die Raumwirkung der Gotik aufgrund der Aneinanderreihung von Jochen als rhythmisch auf, während er die Wölbung der deutschen Sondergotik aufgrund ihrer Formverschmelzung als arrhythmisch klassifizierte. Die Verschmelzung der Formen und das Aufheben sichtbarer Übergänge verleihe dem Raum zudem einen "unendlichen" Charakter, der ein unbegrenztes Raumempfinden fördere. 53 In der Forschung wurde diese Wahrnehmung durch die natürliche, topografische Umgebung des Germanen erklärt, deren "bekannte Unendlichkeit des durchgängig zusammenhängenden Raumes in die Kunst"54 übertragen wurde. Dies resultierte unter anderem in größeren Interkolumnien der Säulen und niedrigeren Gewölben als in der französischen Gotik. Hierdurch seien diese dem Betrachter näher, was das Überschauen der Deckenfiguration erschwere.55 Daraus folgend beschloss Gerstenberg die Verschleifung als "das Äußerste, was im Gegensatz zur Gotik erreicht werden konnte"56.

Als drittes stilistisches Merkmal der sondergotischen Architektur benannte Gerstenberg die Bildmäßigkeit. Das Resultat aus verlangsamter Bewegung und Verschleifung der Formen ergäbe sich dem Betrachter als pittoresker Anblick. Statt der Betonung des liturgischen Charakters und der Bauaufgabe erfolge durch den Betrachter die apperzeptive Auffassung der Erscheinung. Somit äußere sich die Architektur aufgrund weicher, verschliffener Übergänge durch einen malerischen Ausdruck und erscheine dem Rezipienten als Bildwerk.⁵⁷ Bei jedem Wechsel des Standortes ergäbe sich ihm hierdurch ein neues Bild, da der Bau "nicht die fertige Form, sondern den Werdegang der Form geben will, nicht den feststehenden Raum, sondern den sich auftuenden Raum."⁵⁸ Dies sei vor allem durch die Betonung der Wand als Fläche erfolgt. Während in der französischen Gotik die Wand weitestgehend aufgelöst wurde, um einen möglichst leichten und offenen Skelettbau zu schaffen, wurde in der Sondergotik die Massigkeit durch das gezielte Einsetzen von Wandflächen betont.

Aufgrund des Wegfalls des Obergadens durch die Höhenanpassung der Seitenschiffe entstand in der Hallenkirche eine neuartige Lichtführung. Im Gegensatz zur französischen Kathedralgotik lag hier nicht die gleichmäßige Ausleuchtung des Mittelschiffs, wie in der Kathedrale Notre-Dame in Reims, im Zentrum der Bautätigkeit (Abb. 4), sondern es wurde das genaue Gegenteil angestrebt. Das Licht fiel nur noch durch die Fenster der Seitenschiffe ins Kircheninnere, wie am Beispiel von St. Martin in Amberg sichtbar (Abb. 5), wodurch sich im Mittelschiff Schatten bildeten. Auch die Gewölbe äußerten sich durch ihre schiffübergreifende Figuration als Fläche: "Raum und Form wachsen zu einer optischen Einheit zusammen."59 Dieses Verwachsen und Verschleifen, sowie die zusätzliche Verschattung des Kirchenraumes, sprechen nach Gerstenberg den "Drang zum Grenzenlosen [an], der dem deutschen Wesen" innewohnt. Der Raum gäbe dadurch das deutsche Stilgefühl wieder und löse beim germanischen Betrachter eine Ungezwungenheit des Seelenzustandes aus.60



Abb. 4: Reims, Kathedrale Notre-Dame, Langhaus, Blick nach Westen, Jean-le-Loup u. a., 1211-1427.



Abb. 5: Amberg, St. Martin, Langhaus, Blick nach Westen, unbekannter Meister, um 1450.

Die Annahme, dass jede Kunst vom Wesen des sie schaffenden Volkes abgeleitet werden könne, war in der Kunstgeschichtsforschung der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts kein genuin deutsches Phänomen, sondern wurde international verbreitet, wie unter anderem auf dem 13. Internationalen Kunsthistorikerkongress 1933 in Stockholm. Die Frage nach der Entstehung nationaler Stile wirft bei ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung allerdings verschiedene Probleme auf: Grundlegend für den Beweis eines nationalen Stils ist die Eruierung einer gleichbleibenden Konstante in der gesamten Kunstgeschichte einer Nation. Hierdurch wird der objektive Vergleich von Kunstwerken unterschiedlicher Epochen, Gattungen, Größe und Funktion gewährleistet. Um Gemeinsamkeiten innerhalb eines so umfassenden Forschungsfeldes herausarbeiten zu können, müssen daher sehr abstrakte Stilbegriffe genutzt werden.61 Auch das Erklärungsmodell des nationalen Formwillens wurde durch Begriffe gestützt, die in der Literatur oftmals nach Bedarf ausgelegt wurden. Durch diesen, auf eine kollektive, charakterliche Identität begrenzten Aspekt, wurden allerdings oftmals wichtige Informationen wie Begabung des Künstlers⁶², Baufunktion, technische Mittel, gesellschaftliche Hintergründe und Handwerk keine Beachtung geschenkt.63

Larsson betont, dass die ideologisierte deutsche Kunstgeschichtsschreibung mit Vorliebe das Mittelalter behandelte, da dort die Persönlichkeiten der am Bau beteiligten Personen besonders schwer zu fassen sind: "Je weniger über die Persönlichkeit der Künstler und des Auftraggebers bekannt ist, umso leichter lassen sich kollektive Größen wie Volk und Stamm als entscheidend annehmen."⁶⁴ Hieraus beschließt Schallow-Gröne die

stilpsychologische Arbeitsweise als stark interpretativ, was gezwungenermaßen zu unterschiedlichen Aussagen führe.65

Gerstenbergs Thesen zur Hallenkirche als idealer Bau der deutschen Spätgotik wurden noch lange nach der ideologisierten Kunstgeschichtsforschung des Nationalsozialismus als wahrscheinlich angenommen und rezipiert. Erst im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wurden sie durch Veröffentlichungen wie Hans-Joachim Kunsts Aufsatz *Zur Ideologie der deutschen Hallenkirche als Einheitsraum* und Norbert Nußbaums *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik* angefochten. Nußbaum arbeitet hierin unter anderem heraus, dass der Wegfall des Querschiffes im Falle der Hallenkirchen zwar ein allgemeingültiges Phänomen seit dem späten 13. Jahrhundert darstelle, dieses aber nicht ausschließlich auf dem Bedürfnis nach Raumverschleifung, sondern auch auf den Wandel des Bautypus von der Liturgie- zur Predigtkirche und auf Kostengründe zurückzuführen sei. Er konstatiert zudem die These, dass Gerstenbergs Überlegungen zur linearen Entwicklung des Raumes in der Sondergotik wenig generalisierbar seien, da dieser sich größtenteils auf Einzelbeispiele beziehe oder aber nur einzelne Elemente eines Baus berücksichtige.⁶⁸

Die kunsthistorische Betrachtung der deutschen Sondergotik als Stilphänomen stößt immer wieder auf verschiedenste Identitätsaspekte und fragen, die für die Untersuchung und Deutung des Phänomens von Interesse sind: Kann es überhaupt eine völkische Identität geben? Inwiefern kann Architektur kollektive Identität aufgreifen und widerspiegeln? Prägt sich Identität wirklich immer dort am stärksten aus, wo sie sich gegen andere Identitäten behaupten muss? Inwiefern die Frage nach dem Deutschen in der deutschen

Kunst heute noch von Interesse ist, sei dahingestellt. Die Aus- und Wechselwirkungen von kollektiver und nationaler Identität auf die Kunst und die Frage nach Identität als Schaffensmoment von Kunst stellen allerdings mit Sicherheit weiterhin spannende Forschungsfelder der Kunstwissenschaft dar.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Gerstenberg, Kurt: Das Wesen der deutschen Sondergotik. Phil. Diss. Berlin 1912. Chemnitz 1913.
- ² Schallow-Gröne, Bärbel: Ideologisierung des Kirchenbaus in der NS-Zeit. Am Beispiel der Kirchenbauten (1934-1941) im Erzbistum München und Freising und Evang.-Luth. Dekanat München (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, 440). Frankfurt am Main u. a. 2012, S. 21.
- ³ Vgl. Vasari, Giorgio: Le Vite De' Eccellenti Pittori, Scultori, E Architettori, Parte 1-2, Florenz 1568, S. 26.
- ⁴ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Von Deutscher Baukunst. Camburg-Saale 1773.
- ⁵ Ebd., S. 5
- ⁶ Val. ebd., S, 5.
- ⁷ Val. ebd., S. 8
- ⁸ Ebd., S. 10.
- ⁹ Vgl. ebd.

- ¹⁰ Vgl. Mâle, Émile: Studien über die deutsche Kunst III-IV, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, X. Jahrgang (Heft 2/3). 1917, S. 43-64, hier S. 64.
- ¹¹ Vgl. ebd., S. 64.
- 12 Clemens-Schierbaum, Ursula: Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten. Phil. Diss. Bonn 1993. Weimar 1995, S. 53.
- ¹³ Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992, S. 23.
- ¹⁴ Vgl. Schallow-Gröne 2012, S. 27.
- 15 Gerstenberg, Kurt: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der Deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Phil. Diss. Berlin 1912. Darmstadt 1969, S. XI.
- ¹⁶ Vgl. Hagen 1933, S. 28.
- ¹⁷ Vgl. Clemens-Schierbaum 1995, S. 126 ff.
- ¹⁸ Vgl. Ebd., S. 78.
- ¹⁹ Vgl. Pinder, Wilhelm: Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Leipzig 1935, S. 182.
- ²⁰ Vgl. Hagen, Oskar: Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst. München 1933. S. 8.
- ²¹ Vgl. Pinder, Wilhelm: Wesenszüge der deutschen Kunst. Leipzig 1941, S. 87.
- ²² Vgl. Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893, S. VI f.
- ²³ Vgl. Preuß, Hans: Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst. Berlin 1926, S. 5.
- ²⁴ Vgl. Gerstenberg 1969, S. 10.
- ²⁵ Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik. München 1922, S. 5.
- ²⁶ Vgl. Larsson, Lars Olof: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre, in: Dittmann, Lorenz (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985, S. 169-184, hier S. 174.
- ²⁷ Vgl. Vaas, Hans: Die Entwicklung des Begriffes ,Deutsch'. Berlin 1924, S. 145.
- ²⁸ Vgl. Fink, Elisabeth: Die gotischen Hallenkirchen in Westfalen. Phil. Diss. Münster 1934. Emsdetten 1934, S. 1.
- ²⁹ Vgl. Clemens-Schierbaum 1995, S. 120.
- ³⁰ Vgl. Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale. Freiburg u. a. 1993, S. 331.

- 31 Hagen 1933, S. 8.
- 32 Vgl. ebd., S. 85.
- ³³ Val. Gerstenberg 1969, S. 126.
- ³⁴ Ebd., S. 127.
- 35 Val. ebd., S. 26f.
- 36 Pinder 1941, S. 63.
- 37 Vgl. Schallow-Gröne 2012, S. 26.
- ³⁸ Vgl. Gerstenberg 1969, S. 8 f.
- ³⁹ Vgl. Gerstenberg 1913, S. 7-32.
- ⁴⁰ Val. Fink 1934, S. 93.
- ⁴¹ Vgl. Gerstenberg 1913, S. 18.
- ⁴² Val. ebd., S. 8.
- ⁴³ Val. ebd., S. 11-13.
- ⁴⁴ Vgl. Gerstenberg 1913, S. 18.
- ⁴⁵ Val. ebd., S. 11-13.
- ⁴⁶ Val. ebd., S. 31 ff.
- ⁴⁷ Vgl. ebd., S. 19 f.
- ⁴⁸ Ebd., S. 32.
- ⁴⁹ Vgl. Gerstenberg 1969, S. 58 f.
- ⁵⁰ Vgl. ebd., S. 74.
- ⁵¹ Vgl. Gebhardt 2004, S. 226 u. S. 210.
- ⁵² Vgl. Gerstenberg 1969, S. 73-79.
- 53 Vgl. Wölfflin, Heinrich: Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931, S. 57.
- ⁵⁴ Müller, Werner und Norbert Quien: Von deutscher Sondergotik. Architekturphotographie, Computergraphik, Deutung. Baden-Baden 1997, S. 22.
- ⁵⁵ Vgl. Nußbaum, Norbert: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauform. Köln 1985, S. 214-218.
- ⁵⁶ Gerstenberg 1969, S. 66.

- ⁵⁷ Vgl. ebd., S. 90.
- ⁵⁸ Müller 1997, S. 21.
- ⁵⁹ Ebd., S. 90-94.
- 60 Vgl. Gerstenberg 1969, S. 107 und S. 136 f.
- 61 Vgl. Larsson 1985, S. 173 f.
- 62 Vgl. ebd., S. 183.
- 63 Vgl. ebd., S. 175.
- 64 Ebd.
- 65 Vgl. Schallow-Gröne 2012, S. 30.
- ⁶⁶ Kunst, Hans-Joachim: Zur Ideologie der deutschen Hallenkirche als Einheitsraum, in: Architectura 1, 1971, S. 38-53.
- 67 Nußbaum 1985.
- 68 Vgl. ebd., S. 225-230.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Barth, Matthias: Gotische Backsteinkirchen in Mecklenburg-Vorpommern. Leipzig 1993, S. 38.
- Abb. 2: Magirius, Heinrich: St. Annen zu Annaberg (= Große Kunstführer 175). Regensburg 1997, S. 9.
- Abb. 3: Lukas, Viktoria: St. Maria zur Wiese. Ein Meisterwerk gotischer Baukunst in Soest. München 2004, S. 47.
- Abb. 4: Luttikhuizen, Henry und Dorothy Verkerk: Snyder's Medieval Art. Upper Saddle River 2006, S. 358.
- Abb. 5: Prechtl, Franz: Basilika St. Martin Amberg. Regensburg 2001, S. 5.

Liya Varshavskaya

Die ideale Familie – glückliche Wahrheit oder trauriges Wunschdenken? Familiendarstellungen in der Malerei des Nationalsozialismus

"Totalitäre Kunst ist das gleichförmige Stilphänomen jeder Diktatur" schreibt Paul Vogt in seinem Buch über die Malerei in Deutschland im 20. Jahrhundert. Obwohl die Kunst zwischen 1933 und 1945 in der deutschen Kunstgeschichte bis heute immer noch oft ausgelassen oder als nicht erwähnenswert abgetan wird, ist es durchaus aufschlussreich, welcher Themen sich diese sogenannte "totalitäre Kunst" zu welchem Zweck bediente. Großen Einfluss auf die Kunstvorstellungen dieser Zeit hatte die nationalsozialistische Weltanschauung. Demzufolge hatte auch die Kunst in allen ihren Formen zur Aufgabe, diese politischen und gesellschaftlichen Vorstellungen der Regierung für das Volk sichtbar und für jedermann verständlich zu machen. Sie wurde damit zu einem der wichtigsten Aspekte der faschistischen Propaganda.

Unter der Leitung von Propagandaminister Joseph Goebbels wurde am 13. März 1933 genau zu diesem Zweck das *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* gegründet, welches die inhaltliche Lenkung und zentralisierte Kontrolle von Presse, Literatur, Rundfunk, Film, Theater, Musik und Kunst zur Aufgabe hatte. Der nun in ein politisches System gebetteten Kunst kamen propagandistische Aufgaben zu. Zur Verbreitung der politischen Ziele griffen regierungstreue Künstler auf traditionelle und bereits bekannte Stile zurück.⁵ Die Kunst für jedermann sollte, wie das gesamte System des Dritten Reichs, eine ideale Welt suggerieren.⁶ Um in das Vorgabenraster zu passen und

nicht als entartet und regimefremd zu gelten, folgte nicht nur eine Einschränkung der Bildthemen, sondern auch die Einschränkung der künstlerischen Individualität.⁷ Doch welche Themen waren es, die die sogenannte richtige Bildung des Volkes durch Kunstwerke unterstützen sollten? Ihren politischen Zweck erfüllten ganz offensichtlich Führerbildnisse.⁸ Nicht weniger beliebt waren Landschaftsdarstellungen, die 'fruchtbares Land' oder den 'deutschen Sommertag' zeigten.⁹ An der hierarchischen Spitze der Gattungsmalerei stand aber die sogenannte programmatische Bildkunst. Diese wurde neben einzelnen Darstellungen von vorbildlichen Frauen und Männern primär durch Familiendarstellungen vertreten.¹⁰

Kaum etwas anderes kombinierte die politischen Ziele und Wertvorstellungen der Nationalsozialisten in der Malerei so gut, wie die Vereinigung der Idealtypen. 11 Das Zusammenleben zwischen Mann, Frau und Kindern wurde als "die [...] tragende[...] Säule [...] des NS-Staates propagiert 12. Inwiefern sich das naturhaft gemalte Familienbild von der Darstellung eines realen Familienlebens dieser Zeit unterschied und inwieweit eine eigene Identität und deren Entwicklung bei den dargestellten Typen erkennbar wird, soll im Folgenden untersucht werden.

Familie als das Ziel nationalsozialistischer Politik?

Bei einem Wahlaufruf der NSDAP konstatierte Adolf Hitler 1932 über die soziale Rolle von Frau und Familie:

"Die Frau ist von Natur und Schicksal die Lebensgefährtin des Mannes. [...] Über dem Zwang zur gemeinsamen Arbeit steht über Mann und Frau noch die Pflicht, den Menschen selbst zu erhalten. In dieser edelsten Mission der Geschlechter liegen auch ihre besonderen Veranlagungen begründet, die die Vorsehung in ihrer urewigen Weisheit als unveränderlich den beiden gab. [...] So groß die Tätigkeitsbereiche der Frau gezogen werden können, so muß doch das letzte Ziel einer wahrhaft organischen und logischen Entwicklung immer wieder die Bildung der Familie sein. Sie ist die kleinste, aber wertvollste Einheit im Aufbau des ganzen Staatsgefüges. Die Arbeit ehrt die Frau wie den Mann. Das Kind aber adelt die Mutter."13

Erst die Gemeinschaft der Generationen bildet eine Familie. Mutter, Vater, Kinder und teilweise die Großeltern erscheinen demzufolge auf den meisten Familienbildern. Konstruiert wird das Bild der Familie jedoch nicht nur durch ihre Mitglieder, sondern besonders durch die den Geschlechtern sozial zugeschriebenen Rollen. Während das Idealbild eines Mannes durch einen Soldaten oder Arbeiter verkörpert wurde, der Opferbereitschaft, Heldentum und Stärke symbolisierte, sollte eine perfekte Frau entweder ihrer Mutterrolle gerecht oder zum reinen Lustsymbol des Mannes degradiert, also nackt und verführerisch gezeigt werden. Mädchen wurden von Kindesalter an auf das Leben als Hausfrau und Mutter vorbereitet. Fächer wie Hauswirtschaftslehre und Säuglingspflege bestimmten bereits in der Schulzeit ihren zukünftigen Werdegang. Die "gesunde deutsche Mutter" war das Symbol des aufblühenden "neuen Deutschlands". 16 Um

die eingeschränkten Möglichkeiten zur Entwicklung einer eigenen Identität ins positive Licht zu rücken, erhoben die Nationalsozialisten die Mutterschaft zum Heiligtum.¹⁷ Zur Anerkennung dieser hohen Aufgabe, aber auch als Anreiz zum Gebären ordnete Adolf Hitler im Jahr 1938 die Verleihung des Ehrenkreuzes der Deutschen Mutter an. Folglich wurde auch in der Malerei dieser Zeit die Mutter meistens als fürsorgliche, ein Kind auf dem Arm haltende, große, starke Frau dargestellt.¹⁸ Ganz im Gegensatz dazu stand die beinahe nicht existente Vaterrolle. Die dem Mann zugeschriebenen Aufgaben als Arbeiter oder Soldat schlossen eine verantwortungsvolle Vaterschaft förmlich aus. Der fehlende Vater findet jedoch noch eine andere Erklärung. Verbindet man die nicht vorhandenen Vater-Darstellungen mit der großen Masse an Führerbildnissen, die Adolf Hitler zusammen mit Kindern zeigen, lässt sich schlussfolgern, dass die Mutter alleine für die Erziehung der Kinder zuständig war. Der biologische Vater ist, nach der nationalsozialistischen Ideologie, nicht von Bedeutung und wird durch den "Vater der Nation" – also durch Hitler selbst – symbolisch ersetzt.¹⁹

In dem Bestreben dem Volk Vorbilder und Geschlechterrollen aufzuzeigen, wurde die Bildung einer persönlichen Identität sichtbar eingeschränkt. Propagiert wurde primär das Leben für die Nation, wodurch das Entstehen und Bestärken einer nationalen Identität folgen sollte. Nach dem Philosophen und Soziologen Jürgen Habermas kann eine Ich-Identität jedoch nur entwickelt werden, wenn das einzelne Subjekt nicht nur den Anforderungen der Gesellschaft genügt, sondern auch in der Lage ist, kritische Distanz zu den abverlangten Rollen zu entwickeln. Die kompromisslose Rollenzuweisung des nationalsozialistischen Regimes ließ jedoch keine solche Freiheit zu. 20

Dass die Familienpolitik des Nationalsozialismus die Kunst zu ihrem

Sprachrohr gemacht hat, wird unter anderem im Herbst 1937 deutlich, als die Hauptstelle für bildende Kunst der NSDAP einen Kunstwettbewerb zum Thema *Das Familienbild* ausrief. Die eingereichten Werke sollten, so die Anforderungen, Sinnbilder für gesunde, arische, mit gutem Erbgut versehene, kinderreiche Familien sein.²¹ Als besonders wichtige Faktoren für die Gestaltung der Bilder galten viele Kinder und eine kinderfrohe deutsche Mutter.²²

Die ideale Familie im Bild

Eines der bekanntesten Beispiele dieses Wettbewerbs ist das Bild *Kalenberger Bauernfamilie* aus dem Jahr 1937/1938, das von Adolf Wissel²³ gemalt wurde (Abb. 1). Heute gilt Wissel als einer der Repräsentanten der Malerei des Nationalsozialismus, jedoch wird an seinem Beispiel deutlich, dass die sogenannte nationalsozialistische Malerei kein Novum der 1930er Jahre ist. Bereits vor der nationalsozialistischen Machteroberung wird vom 'Bauern-Wissel' gesprochen, da dieser auf dem Land aufgewachsene Maler schon während seines Studiums überwiegend an bäuerlichen Themen arbeitete und ihn erst Auftragsarbeiten veranlassten, das bäuerliche Milieu, zumindest vorübergehend, zu verlassen. Das Bauerngenre Wissels passt dennoch exakt zu den Vorgaben der kunstpolitischen Verantwortlichen.

Die Kalenberger Bauernfamilie zeigt eine Familie bestehend aus Vater, Mutter, drei Kindern und der Großmutter. Die Gruppe sitzt an einem Tisch im Freien. Der Tisch, teils etwas von den Personen im Vordergrund verdeckt, steht im rechten Winkel zum Haus, dessen Mauer in der rechten Bildseite noch



Abb. 1: Adolf Wissel: Kalenberger Bauernfamilie, 1937/38. Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Besitz der Bundesrepublik Deutschland.

teilweise zu erkennen ist. Im Hintergrund zeigt der Künstler ein weitläufiges Feld mit einer Mühle und wenigen, weit entfernten Häusern und verortet die Szene damit in eine ländliche Gegend. Die Personen füllen den Vordergrund über die komplette Bildbreite aus. Die männliche Figur dominiert die Familiengruppe. Der Vater, gekleidet in eine Arbeiterjacke, sitzt an der hinteren Seite der Tischplatte. Er überragt sowohl von der Höhe als auch von der Breite die anderen Familienmitglieder, was seine Stellung als scheinbares Familienoberhaupt verdeutlicht. Sein Haar, blond und kurz, ist streng nach hinten gekämmt. Er richtet

seinen Blick nach rechts in Richtung der Großmutter, scheint aber an ihr vorbeizuschauen. Ebenso wie die Mutter hat sie ihre Haare streng zu einem Knoten zusammengebunden. Sie blickt zu ihrem Enkel, dem männlichen Nachkommen der Familie. Der Junge sitzt mit geradem Rücken zwischen Vater und Großmutter. Er schaut starr nach vorne, jedoch wie bereits bei den anderen Familienmitgliedern, ist sein Blick leer und ohne einen bestimmten Zielpunkt. Die Mutter sitzt auf der Holzbank an der Tischvorderseite, seitwärts zum Betrachter im Bildvordergrund. Ausdruckslos blickt sie nach unten. Auf ihrem Schoß sitzt eine der Töchter, wohl das jüngste Kind der Familie, angeschmiegt an den Oberkörper der Mutter. Ihre Haare sind wie die ihrer Schwestern zu zwei ordentlichen Zöpfen geflochten. Das blonde Mädchen schaut ebenso teilnahmslos wie die anderen Protagonisten dieser Szene.

Da Wissels Bild auf das Thema des Wettbewerbs ausgerichtet war, zeigt er die Familienmitglieder mit ihren idealtypischen Merkmalen: der Vater streng und in Arbeitskleidung, die Mutter hingegen fürsorglich und zuständig für die Kinder, die gezielt mit geschlechterspezifischen Spielsachen spielend gezeigt werden. Die rollenerfüllenden Typen sind auch im Bild formal durch den Tisch getrennt. Der familiäre, innere Bereich wird der Frau zugeschrieben, der äußere, nicht häusliche dem Mann.²⁴ Emotionen bleiben auf diesem Bild jedoch aus. Das Familienporträt wirkt wie starr im Alltag eingefroren, alle füllen lediglich, wie Soldaten, ihre Funktionen aus. Laut Stefanie Poley könne man ohnehin die Frage stellen, was den Mitgliedern der Familie überhaupt noch zu sagen bleibe. Ihre Rollen und Beziehungen sind ohnehin festgeschrieben, ohne Aussicht auf Veränderung und freie Identitätsentfaltung. Das Bild gehört zu den wenigen, die

bei dem ausgerufenen Wettbewerb zumindest einen Anerkennungspreis erhalten haben und obwohl der Sieg diesem Familienbild verwehrt blieb, wurde es von Hitler persönlich angekauft.²⁵

Einer der wichtigsten Akzente der Familienbilder sollten die Kinder sein. Propagiert wurde von der Reichskulturkammer, mindestens vier arische Kinder auf Kunstwerken zu zeigen. Dies sollte dazu animieren, die Geburtenrate anzuheben, um im Fall eines Krieges die Bevölkerungszahl zu halten. Nicht im Rahmen des Wettbewerbs, jedoch diese Vorgabe vollkommen erfüllend, entstand um 1944 das Werk *Bauernfamilie* von Rudolf Otto (Abb. 2).



Abb. 2: Rudolf Otto: Bauernfamilie, um 1944. Öl auf Leinwand, 171 x 249 cm, Besitz der Bundesrepublik Deutschland.

Zu erkennen ist eine Großfamilie, die in einem Raum um einen Tisch sitzt und eine Mahlzeit zu sich nimmt. Den Hintergrund des Bildes bildet die Rückwand des Zimmers mit einem auf der rechten Seite angeordneten Fenster. Durch das Fenster sind in eher grobem Malstil Bäume und Gebirge erkennbar. Die um den Tisch versammelte Familie füllt das Bild komplett aus. Um den Tisch herum stehen Holzbänke, auf denen die zwölf Familienmitglieder sitzen. Die Eltern sitzen zwischen den Kindern. Der Vater überragt mit seinem Kopf, sprichwörtlich als Kopf der Familie, alle anderen am Tisch. Seine Hand streckt er zur Tischmitte aus. An der gegenüberliegenden Tischseite sitzt die Mutter mit einem Säugling auf ihrem Schoß. In ihrer Hand hält sie einen Löffel und führt ihn zum Mund des Kindes. Das rote Kleid der Mutter ist einer der wenigen Farbakzente im Bild. Es sticht aus der eher in tristen Tönen gehaltenen Szene heraus. Die Lichtführung und Farbsetzung des Bildes heben die Mutter hervor. Auf der vorderen Bank, auf der die älteren Söhne sitzen, steht ein großer Tonkrug. Daneben, als weiterer Farbakzent liegt roter Stoff, vermutlich die Schürze der Mutter. Alle Familienmitglieder sind auf das Essen konzentriert und haben ihre Köpfe und den Blick Richtung Teller gesenkt. Die Kleidung der Personen, der Krug sowie die ländliche Umgebung, verdeutlichen das, was der Titel des Bildes bereits angekündigt hat: eine Bauernfamilie.

Als ein Gegensatz zu der nur angedeuteten bäuerlichen Umgebung steht das dritte Beispiel. Es stammt von einem Künstler, dessen Genre ebenfalls bereits vor der Machtergreifung unter anderem aus ländlich-bäuerlichen und kriegerischen Motiven bestand. Oskar Martin-Amorbach stellte 1939 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung das Bild *Abend* aus (Abb. 3).

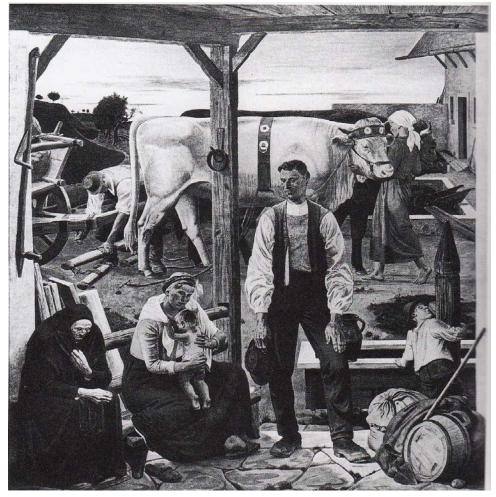


Abb. 3: Oskar Martin-Amorbach: Abend, 1939 auf GDKA ausgestellt, keine Angaben (verschollen).

Den Mittelpunkt des Bildes bilden ein Bauer und seine Familie. Der Bauer ist die einzige stehende Person im Vordergrund. Zu seiner Linken sitzt auf einer Holzbank seine Frau mit einem Säugling auf ihrem Arm. Daneben, in der linken unteren Bildecke eine weitere, ältere Frau, bei der es sich um die Großmutter handeln könnte. Auf der anderen Bildseite zeigt der Künstler den spielenden Sohn der Familie. Somit sind auch in diesem Bild mehrere Generationen vertreten. Alle Details im Bild verweisen auf das bäuerliche Leben, so zum Beispiel das Werkzeug an der Wand oder der bereits aus dem vorherigen Bild bekannte Krug auf der Bank. Im Gegensatz zu den vorher vorgestellten Gemälden zeigt der Hintergrund hier mehr als nur eine weitläufige Landschaft. Das Bild wird somit sowohl optisch, als auch thematisch geteilt. Während den vorderen Teil der Familie als der Hauptgruppe vorbehalten ist, zeigt die hintere Bildhälfte das arbeitende Gesindel. Magd und Knecht spannen den Zugochsen aus, sind also bei der täglichen Arbeit zu sehen. Auch dieses Werk wurde nach der Ausstellung von Hitler persönlich angekauft.²⁶

Gleiches Thema – gleiche Darstellung? Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Familiendarstellungen in der NS-Zeit anhand der ausgewählten Beispiele

Bringt man die drei Werke in einem Zusammenhang, so lassen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzeigen, die stellvertretend für die meisten gemalten Familiendarstellungen der NS-Zeit stehen. Die ausgewählten Beispiele zeigen nach nationalsozialistischen Vorstellungen ideale Familien, die eine Vorbild- und Orientierungsfunktion für die Bevölkerung haben sollten.

Auffallend ist, dass die propagierte Kinderzahl von mindestens vier nicht auf allen Gemälden eingehalten wird. Nur eines der Beispiele weist diese hohe Kinderzahl auf und auch die meisten in der Zeit entstanden Familiendarstellungen zeigen lediglich zwei oder drei Kinder. Häufig konzentrieren sich die Darstellungen auf einzelne Personen, nicht auf die Umgebung. Das Werk *Abend* bietet in diesem Fall eine Ausnahme, da die Lebensumgebung zum Teil des Bildes wird. Dass das Gesindel im Hintergrund abgebildet wird, ist allerdings keine Seltenheit. Im Allgemeinen überwiegen jedoch die unübersehbaren thematischen und formalen Ähnlichkeiten.

Einer Statistik folgend zeigen über 71% der zwischen 1937 und 1938 gemalten Familienbilder Familien mit bäuerlichem Hintergrund.²⁷ Weit über die Hälfte der Bilder thematisieren ein ländliches Familienleben, sei es mithilfe der Kleidung der gezeigten Personen, der Umgebung oder auch nur durch den Titel. Dies scheint verwunderlich, da bekanntermaßen nur ein sehr geringer Teil der Bevölkerung bäuerlich lebte. Der Kunsthistoriker Martin Damus erläutert hierzu, dass durch diese Art der Darstellung die Vorstellung von einem harmonischen, gesicherten Leben vermittelt wird.²⁸ Die Verbildlichung der "guten, alten Zeit" inszeniert Geborgenheit und suggeriert Sicherheit. Das Bäuerliche scheint sich auf den Bildern fern von der dekadenten Industriewelt abzuspielen.²⁹ Die Bilder vereinen vielmehr Volksgemeinschaft und Rassenlehre.30 Die Ideale der Rassenlehre werden am äußeren Erscheinungsbild der familiären Typen deutlich. Frauen tragen auf allen vorgestellten Werken streng gebundene Knotenfrisuren, der Mann und die Söhne nackenfreies, kurzes Haar. Die weiblichen Kinder haben ihre Haare ebenso ordentlich zusammengebunden. Die Väter sind groß und breitschultrig.31

Die Kleidung und die landwirtschaftlichen Geräte sind sowohl bei Otto, als auch bei Wissel und Martin-Amorbach sehr altertümlich gehalten. Sie alle scheinen von der industriellen Entwicklung völlig übergangen worden zu sein. 32 Nur sehr wenige Familiendarstellungen geben Anzeichen für ein städtisches, zeitgemäßes Leben. Das natürliche, gottgewollte Leben scheint sich auf dem Land abzuspielen – dort läuft der Kreislauf der Natur ab, was zu der Darstellung der Mehrgenerationenfamilie passt. In gleicher Weise fällt bei genauer Betrachtung auf, dass das Familienleben zwar gezeigt wird, jegliche Emotionen jedoch völlig ausbleiben. Die Gesichter der Personen, die nur stellvertretende Typen sind, sind leer – äußerlich weder traurig, noch glücklich. Die Fortpflanzung, das heißt der Erhalt der Bevölkerungszahl, steht im Vordergrund. Eine Ehe wird zur reinen Entscheidung zugunsten nationaler Zielvorstellungen. 33

Fazit

Die starken Differenzen zwischen Malerei und Wirklichkeit durchziehen die gesamte faschistische Bildkunst.³⁴ Das Bild der Realität wird überarbeitet, umgedeutet und metaphorisch in den passenden Bilderrahmen gesteckt.³⁵ Es muss abschließend kaum betont werden, dass das Leben zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes nicht so war, wie es beworben wurde. Die Regierung griff stark in das Leben der Menschen ein und so war das Ziel der Bildung einer Familie in erster Linie die Produktion von Nachkommen für das Volk, nicht aber die Liebe zwischen zwei Menschen. Besonders nach Kriegsbeginn verließen Männer ihre Familien, um für das Land des Führers zu

kämpfen und die Frauen waren auf sich allein gestellt. Das Leben der Männer spielte sich in Kasernen und auf dem Schlachtfeld ab, dagegen selten im heimischen Bauernhaus, sodass nach Anfang des Krieges Ad hoc-Beziehungen sogar befürwortet wurden. Das Familienleben stand nicht mehr im Mittelpunkt, doch sollte dies durch möglichst natürlich aussehende, in Wirklichkeit aber realitätsferne Bilder und andere Medien verschleiert werden.³⁶

Glückliche Familien symbolisieren Zufriedenheit im Staat und so sollte auch die Kunst die Ordnung und den Erfolg des Staates beglaubigen. Jegliche Zweifel am Erfolg des Regimes sollten im Keim erstickt werden, sodass Kunst aller Art vom politischen System instrumentalisiert wurde. Vor diesem Hintergrund ermöglichten die als ein strenges Korsett angelegten Rollenbilder keine eigenständige Persönlichkeitsentwicklung und Identitätsbildung. "Identität, das ist der Schnittpunkt zwischen dem, was eine Person sein will, und dem, was die Welt ihr zu sein gestattet"³⁷ schreibt der 1902 in Frankfurt geborene Psychoanalytiker Erik H. Erikson und greift damit ganz bewusst den in diesem Regime entstandenen Widerspruch auf. Denn es bestand kaum eine Möglichkeit, diese ausbalancierte Schnittstelle zwischen den gesellschaftlichen Vorgaben und Normen und den persönlichen Vorstellungen zu bilden. Eine klar definierte, geschlechtsspezifische Entwicklung und somit auch eine geschlechtsspezifische Identitätsbildung wurden im Dritten Reich zur Norm erklärt und zur Grundvoraussetzung eines scheinbar glücklichen Lebens gemacht. Nationale Identität musste über Eigenidentität gestellt werden oder fließend in diese übergehen. Somit handelt es sich bei dem Bild einer idealen Familie in der nationalsozialistischen Kunst, um die zu Beginn gestellte Frage zu beantworten, nur um ein propagandistisches Mittel und entspricht nicht der Realität.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. Köln 1972, S. 338.
- ² Ebd.
- ³ Ketter, Helena: Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Münster 2002, S. 36.
- ⁴ Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Köln 1987, S. 66.
- ⁵ Damus, Martin: Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus, in: Ralf Schnell (Hg.): Kunst und Kultur im deutschen Faschismus (=Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10). Stuttgart 1978, S. 89.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1981, S. 46.
- 8 Damus 1981, S. 22,
- ⁹ Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München u. Wien 1974, S. 98.
- ¹⁰ Poley, Stefanie: Die Familie, in: dies. (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991, S. 144-155, hier S. 144.
- ¹¹ Petsch 1987, S.145.
- ¹² Poley 1991, S. 144.
- ¹³ Hinz 1974, S. 85.
- ¹⁴ Meckel, Anne: Animation Agitation. Frauendarstellungen auf der "Großen Deutschen Kunstausstellung" in: München 1937-1944. Weinheim 1993, S. 81 u. 87.
- ¹⁵ Ebd.
- ¹⁶ Meckel 1993, S 81.
- ¹⁷ Poley, Stefanie: Die Mutter, in: dies. (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991, S. 102-133, hier S. 105.
- ¹⁸ Petsch 1987, S. 57.
- ¹⁹ Ebd., S. 103.
- ²⁰ Baumgart, Franzjörg (Hg.): Theorien der Sozialisation. Bad Heilbrunn 2008, S.160.

- ²¹ Poley 1991, S. 144. Dieser Wettbewerb erklärt auch den statistisch außergewöhnlich hohen Anstieg an Familienbildern in den Jahren 1937 und 1938.
- ²² Interessant ist hierbei zu betrachten, dass zwar mehrere zweite und dritte Plätze, jedoch kein erster Platz in der schlussendlichen Bewertung vergeben wurde.
- ²³ Bloth, Ingeborg: Maler unter Bauern und Bauern unter Malern. Der Maler Adolf Wissel, in: heimatmuseum-seeze.de URL:

http://www.heimatmuseum-seelze.de/wissel_bloth_m.pdf (02.07.2016).

- ²⁴ Welskop-Deffaa, Eva M.: Das Familienbild im Wandel, in: Bernhard Vogel (Hg.): Die politische Meinung Nr. 409, St. Augustin, Berlin u. Osnabrück 2003, S. 58.
- ²⁵ Poley 1991, S. 149ff.
- Manuela Göber: Oskar Martin-Amorbach.: Maler und Mitläufer, in: mainpost.de (2010) URL: http://www.mainpost.de/regional/wuerzburg/Oskar-Martin-Amorbach-Maler-und-Mitlaeufer;art735,5692360 (03.04.2016).
- ²⁷ Ketter 2002, S. 88.
- ²⁸ Damus 1981, S. 45.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ Zaidan, Daniel: Bildende Künste im Dritten Reich. Hamburg 2008, S. 28.
- ³¹ Polev 1991. S. 152.
- ³² Dies ist besonders auffällig, da sogar die wenigen Bauernhöfe meist Großbauernhöfe waren und nach der Industrialisierung mit modernen Maschinen bearbeitet wurden.
- ³³ U. a. Ketter 2002. S. 60.
- ³⁴ Hinz 1974, S. 81.
- ³⁵ Damus 1981, S. 35.
- ³⁶ Hinz 1974, S. 86.
- ³⁷ Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main 1986, S.143.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: DiDi - Digitale Diathek, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte.

Abb. 2: Poley, Stefanie (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991, S. 151.

Abb. 3: Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1981, S.156.

Regine Epp

Umnutzung von Kirchen: Auf der Suche nach neuer Identität

Die Umnutzung von Kirchen ist kein Phänomen der Gegenwart, sondern ein fester Bestandteil der Geschichte.¹ Weltweit lassen sich unterschiedliche Beispiele finden – auch in Köln: In der Rondorfer Kirche Heilige Drei Könige beispielsweise wird seit 1987 nicht mehr gepredigt. Für die kleine Gemeinde war sie viel zu groß, sodass nach einer neuen Verwendung für den Bau gesucht werden musste. Der Architekt Rolf Link erwarb den Bau für sich und seine Familie und wandelte ihn in ein Wohn- und Bürohaus um. In dem zehn mal zehn Meter großen Turm entstanden vier Maisonette-Wohnungen und das Kirchenschiff diente als Atelier der Architektenfamilie. Die ehemalige Kirche steht heute unter Denkmalschutz.²

Der italienische Fotograf Andrea di Martino beschäftigt sich mit umgenutzten Kirchen in seiner Heimat und hält diese in der Serie *The Mass is ended* fest. Seit 2008 hat er bereits über 70 Innenräume von umgenutzten Kirchenräumen dokumentiert. Der Standpunkt des Betrachters ist stets vom Kirchenschiff aus auf den Chor gerichtet, so dass die Unterschiede zwischen den Umnutzungen besonders hervorgehoben und vergleichbar werden.³ In manchen Fotografien scheint der Bau seinen Glanz und Prunk bewahrt zu haben, wie in der Kirche San Filippo Neri in L'Aquila zu sehen ist, die seit 1987 als Theater dient. Di Martino zeigt aber auch Umnutzungen, die für den Betrachter gewöhnungsbedürftig sind. In einer Kirche in Como befindet sich beispielsweise heute eine Autowerkstatt.⁴

In vielen Fällen mag es zunächst ethisch falsch erscheinen, eine Kirche zu profanieren, da sie nicht selten ein identitätsstiftendes Gebäude innerhalb einer

Gemeinde und/oder Stadt darstellt. Vor allem ältere Generationen hängen an ,ihrer' Dorfkirche, die neben einer sakralen eine mindestens ebenso große gesellschaftliche Bedeutung als Treffpunkt und Ort des Austausches hat. Auch für eine Stadt, oder genauer gesagt ein Stadtbild, kann die Kirche zum festen Bestandteil der Identität werden. So wäre beispielsweise in der Silhouette von Köln der Dom nicht mehr fortzudenken. Er prägt die Stadtansicht, ist Motivwahl jedes/r Touristen/in und spiegelt die Identität Kölns wieder.

Trotz dieser Bedeutung von Kirchen für die Identität einer Gemeinde oder einer Stadt und ihrer Einwohner lassen sich zahlreiche Fälle in der ganzen Welt finden, in denen Sakralbauten einer Umnutzung ausgesetzt wurden. Gründe hierfür waren oftmals Kriege oder politische sowie religiöse Veränderungen. Ein signifikantes Beispiel ist die Reformation, im Zuge derer Klöster und Kirchen im 16. und 17. Jahrhundert entweder fortan als protestantische Kirchen umgenutzt wurden oder in Schulstiftungen übergingen. Die flächendeckende Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellt ein weiteres Beispiel dar.⁵ Als Folge staatlicher Reformen mussten sich die Kirchen unterwerfen und Enteignungsprozesse führten häufig dazu, dass sie profan umgenutzt wurden. Dabei spielten politische Absichten eine ähnlich wichtige Rolle wie wirtschaftliche Interessen. Denn einerseits wurde der Einfluss der Kirche dadurch geschwächt und andererseits profitierte der Staat vom Verkauf des enteigneten Kirchenbesitzes.⁶ Rückblickend betrachtet stellen diese Umnutzungen jedoch teilweise sogar einen Segen für die Bauten dar, denn "obwohl oft unwürdig,

blieben sie so doch ein steter Stachel im Fleisch, der in vielen Fällen zur Wiederherstellung als Kirche führte"7.

Es ist zu beobachten, dass der Einfluss der Kirche im Laufe der Geschichte immer schwächer wurde und dies zwangsläufig auch die Gotteshäuser betraf. Ende der 1970er Jahre war in West-Berlin erstmals festzustellen, dass es im Verhältnis zum enormen Mitgliederschwund der evangelischen Gemeinden zu viele Kirchengebäude gab.⁸

Als Konsequenz der sinkenden Mitgliederzahlen und auch des Priestermangels wurden zahlreiche Kirchengebäude schlichtweg überflüssig. Als vorübergehende Lösung wurden oftmals Pfarreien mit Nachbargemeinden zusammengelegt. Die entscheidende Frage, welche Kirchen im Zuge dessen aufzugeben seien, wurde in der Vergangenheit unterschiedlich beantwortet. Prinzipiell wurden ehemalige Filialkirchen eher aufgegeben als die meist zentral in der Innenstadt liegenden Mutterkirchen - das heißt, der ältere Standort wurde dem jüngeren vorgezogen. Ende der 1960er bis 1980er Jahre geschah jedoch häufig das Gegenteil, denn durch die enorme Bautätigkeit jener Zeit erhielten die wachsenden Wohnungssiedlungen neue Gemeindezentren und der alte Kirchenstandort als ehemaliger Mittelpunkt des Dorfes wurde dezentralisiert.9 Nicht nur der ökonomische Aufschwung der Wirtschaftswunderjahre war dafür verantwortlich, sondern auch "die Ablehnung alles Traditionellen als Konsequenz aus der Auflehnung gegen den Konservatismus der Elterngeneration, der man die Schuld am Nationalsozialismus zuschrieb"10, führte zur Ablehnung des traditionellen Kirchengebäudes. Wenn nicht sofort neu gebaut wurde, wurde zumindest versucht, das innere Erscheinungsbild zu ändern. Im Bauboom der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt jedoch auch ein gravierender Grund für die heutigen Existenzprobleme der Nachkriegskirchen, denn häufig verzeichnen diese baukonstruktive Fehler. Ihnen liegen zwar "häufig interessante Baukonzepte zugrunde, die aber bislang von den Gemeinden kaum zur Kenntnis genommen, geschweige denn gewürdigt worden sind"¹¹. Die seit Ende der 1990er Jahre zu beobachtende Resakralisierung mag sicherlich damit zusammenhängen.¹²

Dass die Kirchenneubauten aus der Nachkriegszeit heutzutage leichtfertig abgerissen werden, sieht der Architekt Rainer Fisch als großen Fehler an. Er betont, dass Kirchengebäude schon immer für die Dokumentation sozialer Strömungen, religiöser Veränderungen und als Zeugnis der eigenen Kultur ständen. Dadurch seien sie im besten Sinne Denkmale, selbst dann, wenn sie nicht unter Denkmalschutz stünden. Durch sie würden der von Entbehrungen geprägte Zeitgeist und die neu aufkommende Religiosität nach den Wirren des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs veranschaulicht werden. Daher sei ein Verlust dieser Zeitschicht für die Denkmalpflege nicht hinnehmbar. 13 Entscheidend für den Erhalt einer Kirche ist jedoch letztlich die Anzahl der tatsächlichen Kirchenbesucher, die über die Jahrzehnte hinweg derart gesunken ist, dass die Baubetriebskosten in Diskrepanz mit ihrer Nutzung stehen. Ein Kirchenbauwerk, das allgemein durch seine besondere Architektur ein großes Bauvolumen aufweist, ist unter energetischen Gesichtspunkten schwer zu bewirtschaften. In der Folge werden wenig genutzte und energetisch sowie ungünstige Kirchen zwangsläufig aufgegeben, die wenn Baubetriebskosten untragbar werden. Bei der Suche nach einer Nutzungserweiterung oder Umnutzung ist die Energiebilanz als wirksamer Faktor daher nicht zu unterschätzen.¹⁴

Es wird deutlich, dass Kirchenbauten in der nahen Vergangenheit und

Gegenwart mehrheitlich unter ökonomischem Gesichtspunkt betrachtet wurden und werden. Noch bis ins 19. Jahrhundert war dies undenkbar und die Kirche genoss ohne Zweifel eine "autonome Existenzberechtigung"¹⁵, das heißt, die Größe einer Kirche wurde niemals im Verhältnis zur Anzahl der Gemeindemitglieder oder ihrer Auslastung gesehen. Eher noch charakterisieren leere, offene Räume den sakralen Bau, hinter dem die eigentlich zweckmäßige Verwendung zurücktritt. Rainer Fisch drückt dieses Charakteristikum folgendermaßen aus:

"Das deutlichste Merkmal für den Sakralbau ist daher neben der symbolhaften Architektursprache der nutzungsfreie Großraum, der aus architektonischer Sicht durch das Übermaß, den Überfluss, nicht aber durch seinen ökonomischen Gebrauch geprägt wird. Er verleiht diesen Gebäuden eine Andersartigkeit gegenüber sachlich orientierten Funktionsräumen und enthebt sie einer werktäglich wirtschaftlichen Vereinnahmung. Ein ökonomischer Gebrauch eines Kirchenraumes steht daher immer im Widerspruch zur ursprünglichen architektonischen Aussage der Zweckfreiheit."¹⁷

Dennoch hält die Ökonomisierung vermehrt Einzug in die Gotteshäuser. Die Theologin Antje Rösener schreibt, kirchliches Immobilienmanagement sei in diesem Zusammenhang eine neue Beratungsbranche geworden. ¹⁸ In den 1990er Jahren riet die Unternehmensberatung McKinsey den Bistümern, sie sollten den dramatischen Haushaltsdefiziten stärkere Beachtung schenken und sich mehr dem Diktat der Wirtschaftlichkeit beugen. In der kapitalistischen Spätmoderne habe damit laut Henner Herrmanns ¹⁹ die Ökonomisierung auch in den Diözesen Einzug gehalten und ihr tradiertes Selbstverständnis radikal in Frage gestellt. Die Bistümer versuchten in der Folge, ihre ökonomische Schieflage zu retten, indem

der Abbau pastoral genutzter Flächen und die Umnutzung von Kirchen als Lösung bedacht wurden.²⁰

Gerhard Matzig, Journalist und Architekturkritiker, bemängelt die zunehmende Ökonomisierung und ist der Meinung, "wenigstens die Kirchen müßten [sic] der allerorten um sich greifenden Wirtschafts-Philosophie des "Sich-Rechnens" Widerstand leisten"21. Herrmanns hingegen betont, dass einige der bedeutendsten Architekturwerke nur überlebt hätten, weil sie Sphären übergreifend einer anderen Nutzung zugeführt worden wären.²² Auch Rösener sieht ein, dass man Kompromisse eingehen und Zwischenlösungen entwickeln müsse, wenn man nicht immer zur radikalsten Lösung, zum Abriss des Gebäudes, greifen wolle.²³ Trotz des Leitspruches "Die ursprüngliche Nutzung ist die beste Denkmalpflege"²⁴ hält es Matzig für durchaus möglich, Kirchen zu kulturellen Veranstaltungsorten zu erweitern oder schlimmstenfalls umzubauen. Er ist aber der Meinung, je weniger verändert werde, desto besser ließe sich der Bau zu einem späteren Zeitpunkt wieder als Kirche nutzen. Wenn zu viele bauliche Veränderungen stattfänden, verliere die Kirche ihre räumliche und gesellschaftliche Bedeutung.²⁵

Den Kirchengemeinden fällt es letztlich deutlich leichter, einer Umnutzung positiv gegenüber zu stehen, wenn "zwischen dem originären Sinn ihres redundanten Kirchengebäudes und der neuen Verwendung"26 ein Zusammenhang hergestellt wird. Fisch vertritt daher die Überzeugung, die Verwendung des ungeteilten historischen Kirchenraums stelle aus Sicht der Denkmalpflege die akzeptabelste Lösung dar. Dies sei seiner Meinung nach besonders gut bei der Nutzung des Kirchengebäudes als Museum umzusetzen. Für die Umnutzung einer Kirche als Museum liegt die Chance des Baus darin,

selbst Teil der Ausstellung zu werden. Der ehemals liturgisch genutzte Großraum kann dadurch seinen sakralen Charakter und ursprüngliche Dimension bewahren und gleichzeitig die Anforderungen einer Museumsnutzung gut erfüllen.²⁷

Die Friedrichswerdersche Kirche: Ein Fallbeispiel

Vorbildlich gelöst wurde die Umsetzung als Museum bei der Friedrichswerderschen Kirche in Berlin (Abb. 1), deren (Um-)Nutzung derzeit erneut diskutiert wird und daher auch im Folgenden im Fokus der Untersuchung stehen soll. Der Berliner Architekt der Friedrichswerderschen Kirche, Karl Friedrich Schinkel, begann im Jahre 1810 seine Tätigkeit als Oberbauassessor der Königlichen Oberbaudeputation. Er entwarf 1810 das Mausoleum der Königin Luise, 1810/11 einen Neubau für die Petrikirche, 1813 das Renovierungsprojekt der Klosterkirche und 1814 erste Pläne für einen Dom als Denkmal des Befreiungskrieges. Schinkel verfolgte dabei einen gotischen Stil, der in der Zeit der Befreiungskriege als Ausdruck für ein deutsches Nationalgefühl und die Besinnung auf die eigene Tradition angesehen wurde.²⁸ Zwischen 1824 und 1830 wurde die Friedrichswerdersche Kirche als "erster repräsentativer Backsteinbau seit dem Mittelalter im Zentrum des alten Berlin"29 erbaut und gilt "als Synthese klassizistischer und gotischer Formen"30. Die Verwendung von ziegelsichtigem Backstein im Berliner Raum hatte es seit Jahrhunderten nicht mehr gegeben und Schinkels Wiederanknüpfung an frühere Backsteintraditionen stellte eine Neuheit dar, die in der Folge technische und ästhetische Prinzipien prägte.31

Die Bauarbeiten an der Friedrichswerderschen Kirche wurden 1830 abgeschlossen und im Juni 1831 fand die Kirchweihe statt.³² Der Kirchenchor ist



Abb. 1: Berlin, Friedrichswerdersche Kirche, Außenansicht Doppelturmfassade Südseite, Karl Friedrich Schinkel, 1824-1831.

nach Norden ausgerichtet, die dominierende Doppelturmfassade mit dem Eingangsportal und dem großen Maßwerkfenster weist nach Süden zum Werderschen Markt hin und bezog sich stilistisch auf das Münzgebäude von Heinrich Gentz, welches gegenüber des Werderschen Marktes stand. Zur Entstehungszeit wurde die Friedrichswerdersche Kirche in ein dicht bebautes Areal eingefügt, sodass die beiden Langhausseiten mit ihren großen Maßwerkfenstern (Abb. 2) Richtung Osten und Westen nur wenig Abstand zu den angrenzenden Wohngebäuden hatten. Dennoch stach der Bau in seiner Höhe gegen die angrenzenden Gebäude durch die Fialen mit Spitzen aus vergoldeten Zinkblechkugeln hervor, die auf den Strebepfeilern des Schiffes und den Türmen angebracht wurden.33 Der Innenraum zeichnet sich durch ein fünfjochiges Schiff mit polygonalem Chorabschluss und Kreuzrippengewölbe aus. Eingestellte Strebepfeiler, welche in beiden Ebenen durchbrochen werden, bilden ein spitzbogig übertonntes Nischensystem, dessen Nischen die von einer umlaufenden hölzernen Arkade getragene Empore aufnehmen. Dadurch entsteht ein zweigeschossiges Umgangssystem, das Dreischiffigkeit suggeriert.34

Im Zweiten Weltkrieg blieb die Friedrichswerdersche Kirche, wie so viele Bauten Berlins, nicht unbeschadet. Als eine Granate die Südseite der Kirche traf, wurden "das Maßwerk des großen Fensters und die innen anliegende Orgelempore"35, Teile des Westturmes sowie das erste westliche Langhausfenster zerstört. Diese Schäden wurden als Sicherungsmaßnahme im Hinblick auf die Wiederherstellung des Gebäudes in den 1950er Jahren provisorisch zugemauert. Ebenfalls auf die Schnelle wurden defekte Formsteine an den Gesimsen durch einfache Betonsteine ersetzt oder mit Abbruchziegeln und Betonwerksteinen ausgebessert. In diesem Zustand verweilte das Gebäude fast 34 Jahre lang im



Abb. 2: Berlin, Friedrichswerdersche Kirche, Außenansicht Doppelturmfassade Südseite, Karl Friedrich Schinkel, 1824-1831.

Leerstand, während es durch offene und unverglaste Fenster Witterungseinflüssen ungehindert ausgesetzt war und die Reste des Putzes sowie der Holzeinbauten in Mitleidenschaft gezogen wurden.³⁶ Im Jahre 1979 wurde die Sanierung der Friedrichswerdersche Kirche von der Regierung und Denkmalpflege der DDR schließlich wieder zur Sprache gebracht. Anlass dazu gab der 200. Geburtstag von Friedrich Schinkel im Jubiläumsjahr 1981, für welches nach einem Gebäude gesucht wurde, welches in seiner Ganzheit die ursprünglichen ldeen des Architekten präsentieren sollte. Die Friedrichswerdersche Kirche war "das einzige Bauwerk in der Hauptstadt, das den Schinkelschen Baugedanken vollständig dokumentiert[e] 37.

1983 bekundeten die Staatlichen Museen zu Berlin ihr Interesse an der Friedrichswerderschen Kirche. Die Idee: ein Museum für Schinkel und die Skulpturen seiner Zeit.38 Der auch weiterhin bestehende Eigentümer des Sakralbaus, die Kirchengemeinde Friedrichswerder, stimmte der profanen Nutzung des Gebäudes zu und benannte die Staatlichen Museen zu Berlin als neuen Nutzer.³⁹ Mit dieser Entscheidung erhielt die Friedrichswerdersche Kirche eine neue Identität als Museum. Gleichzeitig behielt sie die Fassade eines Sakralbaus, und auch im Innenbereich waren noch genügend optische Merkmale erhalten, die auf eine aktive sakrale Nutzung hätten schließen können. Wie also sollte es möglich werden, die Schnittmenge zwischen Identifikation als Kirche und Identifikation als Museum zu erreichen, ohne dass eine der beiden Seiten benachteiligt wird? Zur Klärung dieser sensiblen Frage und zur Erarbeitung eines musealen Nutzungskonzeptes gründete die Nationalgalerie eine Arbeitsgruppe. Diese setzte sich die Denkmalpflege des Baus als oberstes Ziel. Ein besonderes Problem, dem sich die Gruppe in ihren Planungen stellen musste, war die Tatsache, dass die Nationalgalerie erst zwei Jahre vor Fertigstellung der Kirche als musealer Nutzer benannt wurde und die denkmalpflegerischen Sanierungen der vorherigen fünf Jahre zu unnötigen Diskrepanzen bei der Einrichtung führten. Dies war z. Bsp. bei Fragen der Statik und Beleuchtung der Fall. Laut Brigitte Schmitz hätten diese Umstände vermieden werden können, wenn man von Anfang an von Seiten der Denkmalpflege und des Museums zusammengearbeitet hätte und fordert, dass dies bei zukünftigen, ähnlich gelagerten Projekten berücksichtigt werden müsse.

Im Hinblick auf das Nutzungskonzept, welches den sakralen Charakter trotz profaner, musealer Nutzung sichtbar beibehalten wollte, musste sich die

Ausstellungsgruppe dem Problem stellen, wie man ein Gleichgewicht zwischen denkmalpflegerischem und musealem Anspruch herstellen könnte. Die Lösung schien ohnehin nicht einfach, da "ein einschiffiger Backsteinbau, wie ihn die Friedrichswerdersche Kirche darstellt, schwer für Ausstellungen zu nutzen"40 sei. Zwangsläufig hätte jede museale Nutzung der Friedrichswerderschen Kirche hinter der denkmalpflegerisch wertvollen Raumfassung Schinkels zurücktreten müssen.41 Das Museumskonzept, die Friedrichswerdersche Kirche als dauerhaften Ausstellungsraum für Skulpturen, verbunden mit der Schinkelschen Architektur und Persönlichkeit, zu nutzen, "hat insofern einen tieferen Sinn, als der Architekt Schinkel bei allen Entwürfen von Anfang an nicht nur die jeweiligen architektonischen Teile entwarf, sondern auch Wandbilder, Bauplastik, mitunter sogar einzelne Ausstattungsstücke wie etwa Möbel konzipierte, sich also um einen umfassenden Zusammenhang der Künste untereinander bemühte"42.

Ab 1984 fanden die erforderlichen Sanierungsarbeiten für die museale Umnutzung im Innenraum statt und man folgte dabei – genau wie bei der Außenfassade – dem Konzept, den ursprünglichen Zustand nach Schinkels Entwürfen durch Abgleich mit der originalen Substanz und durch ergänzende Rekonstruktion verlorener Teile wiederherzustellen. Dies war ein realistisches Sanierungsziel, denn "für den Innenraum waren glücklicherweise alle Typen von Bauteilen zumindest exemplarisch erhalten bzw. überliefert"43. So konnten beispielsweise Fehlstellen im Relief ausgeglichen werden, da noch genügend Putz und Stuck im Gewölbe, auf den Strebepfeilern und Wänden erhalten geblieben war, um das Gliederungssystem mit allen Profilierungen und Schmuckelementen der Kämpfer- und Kapitellzonen zu vervollständigen und die raumschließende Architektur zurückzugewinnen. Das Gewölbe wurde somit

wieder mit Zierrippen versehen, welche optisch ein Sterngewölbe bilden, und die Kappenflächen erhielten ihre gemalte Illusion von Ziegelsichtigkeit zurück.⁴⁴ Des Weiteren konnten jene Chorfenster, deren Glasmalereien sechs Engelsfiguren des Künstlers Heinrich Müller beinhalten, im Zuge der Restaurierung wieder eingesetzt werden. Diese hatten zuvor im Krieg geborgen werden können und wurden "bei der Wiederherstellung des Berliner Domes 1982 in dessen Kellergewölbe gefunden"⁴⁵. während die am Bau verbliebenen Fensterverglasungen dem Krieg zum Opfer fielen.⁴⁶

Durch die Sanierung konnte ein einheitlicher und ruhiger Raumeindruck erzeugt werden, der die ideale Kulisse für die Skulpturen des 19. Jahrhunderts aus der Nationalgalerie bot.⁴⁷ Die restaurierte Friedrichswerdersche Kirche wurde damit das siebte Haus der Staatlichen Museen zu Berlin und die fünfte Abteilung der Nationalgalerie. Am 15.09.1987 wurde sie übereignet. Die Dauerausstellung trug den Titel Plastik in der Schinkelzeit und setzte "im Mittelschiff der Kirche auf den Reiz der Wechselwirkung mit der Bildhauerkunst der Schinkelzeit"48 (Abb. 3). Mit den Bildwerken sollte dem Besucher ein Überblick über die Entwicklung des Berliner Klassizismus gegeben werden. Zu den ausgestellten Künstlern gehörten "die Zeitgenossen Schinkels, zum Teil seine engen Freunde"49, unter anderem Johann Gottfried Schadow, Christian Daniel Rauch, Friedrich Tieck, Emil Wolff und August Kiss.50 Die Skulpturen sind meist in Berlin selbst entstanden und präsentieren sich in den verschiedensten Gattungen und Materialien.⁵¹ Die Entstehungszeiträume liegen zwischen 1780 und 1860, also zwischen der Frühphase des Klassizismus und den späten bildhauerischen Arbeiten der Rauch-Schule. 52 Es wurden 37 Statuen und Reliefs im Kirchenschiff aufgestellt. 53 Schmitz urteilt positiv über das Ergebnis:

"Insgesamt ordnet sich die im Kirchenschiff ausgestellte Plastik dem Raum unter, so daß der Besucher den von Schinkel ursprünglich angestrebten Raumeindruck ungestört genießen kann. Es entsteht so ein reizvoller Dialog zwischen Schinkels Architektur und den Plastiken seiner Zeit."⁵⁴

Auf der Empore wurde die Dokumentation zu Schinkels Wirken ausgestellt, die ursprünglich 1981 im Zuge des 200. Geburtstages des Künstlers entstand und ab 1987 in der Friedrichswerderschen Kirche weitergeführt wurde.⁵⁵ Zusätzliche Informationsfläche für erläuternde Texte boten Schautafeln, die dezent und

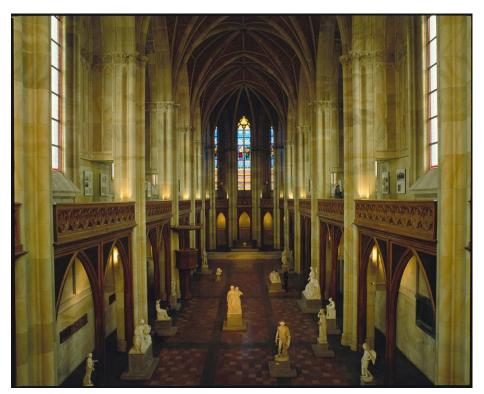


Abb. 3: Berlin, Friedrichswerdersche Kirche, Außenansicht Doppelturmfassade Südseite, Karl Friedrich Schinkel, 1824-1831.

zurückhaltend an die Wände des Emporenumgangs angebracht wurden. Auch die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Friedrichswerderschen Kirche sollte von den Besuchern erfahrbar werden. Schrifttafeln mit Reproduktionen und Fotos zu diesem Thema wurden auf der ehemaligen Orgelempore über dem Eingang platziert. Neben einer Gedenktafel für die Gefallenen des 1. Weltkrieges, 7 blieb auch das Grabmal von Dorothee Louise Scheffler erhalten, welches der Vater des 13-Jährigen Mädchens, ein Berliner Bäcker, 1809 an Johann Gottfried Schadow und Ridolfo Schadow in Auftrag gegeben hatte. Schon Schinkel hatte dieses Grabmal aus Pietät und mit denkmalpflegerischem Verständnis vom Vorgängerbau in seinen Neubau übernommen und in die Südwand des ersten Joches unter die östliche Empore gesetzt. Im Sinne der Originalität des Bauwerkes und im Anbetracht des denkmalpflegerischen, historischen Wertes, stellte dieses Grabmal natürlich für das Museum eine glückliche Zugabe dar.

Bei den ersten Umbau- und Sanierungsarbeiten von 1980 bis 1987 wurden durch den Zeit- und Repräsentationsdruck zur 750-Jahr-Feier Berlins und aus Mangel an Möglichkeiten einige Kompromisse eingegangen. In einer zweiten Umbauphase von 1998 bis 2000 wurde daher der Versuch gestartet, die Versäumnisse der Vergangenheit aufzuholen. Ein solches Versäumnis konnte optisch an der Anfang der 1980er Jahren sanierten Fassade beobachtet werden, denn der damalige Verzicht auf Qualität zugunsten von Quantität im Sinne einer pünktlichen Fertigstellung sowie fehlende Versuchsreihen der Formsteine führten dazu, dass schon nach kurzer Zeit erste Schäden auftraten. 58

Neben den notwendigen Sanierungsarbeiten wurden auch optionale Schönheitskorrekturen vorgenommen. Der "provisorische und unschöne" 59 Anbau der Personalräume, der seit 1987 an der Westseite stand und die

Geschlossenheit der Fassade störte, wurde beispielsweise abgerissen. ⁶⁰ Zudem wurde "als deutlichste Veränderung" ⁶¹ ein neues Beleuchtungskonzept eingeführt, bei dem mit indirektem Licht gearbeitet wurde. Dieses sollte sowohl die Architektur des Innenraums als auch die Ausstellungsstücke gleichmäßig im gemeinsamen Einklang beleuchten. Seit 1987 befand sich zudem im ersten Joch ein eichenes, massives Kassenhaus, welches in der zweiten Sanierungsphase abgerissen wurde, da es der Raumwirkung im Wege stand. Man entschied sich stattdessen für eine optisch leichtere und mobile Winkelkonstruktion, die ihren neuen Platz unter der Orgelempore fand. Durch diese Maßnahme wurde das erste Joch als neue Ausstellungsfläche gewonnen. Der Zugang zu den Emporentreppen wurde – um dem historischen Vorbild zu entsprechen – wieder vom Schiff aus ermöglicht. ⁶²

Wer heute jedoch das Schinkel-Museum besuchen möchte, steht vor verschlossenen Türen. Auf der Internetpräsenz der Staatlichen Museen zu Berlin wird dieser Umstand lediglich durch einen kurzen Satz kommentiert: "Aufgrund von Bauschäden musste die Kirche Ende 2012 geräumt werden und ist derzeit nicht zugänglich."63 Was war geschehen? Mitte September 2012 platzten Putzteile von der Decke ab, die Bodenplatten zeigten Brüche auf und das Mauerwerk Risse, woraufhin die Kirche als Ausstellungsraum geschlossen wurde. Die Staatlichen Museen zu Berlin konnten die Sicherheit der Besucher nicht mehr garantieren. Kurz darauf begaben sich Gutachter auf die Suche nach dem Ursprung des Schadens, doch offiziell wollte sich niemand dazu äußern. Es wurde ein Zusammenhang mit der Baustelle vermutet, die unmittelbar neben der Kirche lag und auch heute noch liegt. Seit Sommer 2012 fanden dort die Bauarbeiten der Bauwert Investment Group keine zehn Meter von der Friedrichswerderschen

Kirche für ein 85 Millionen Euro teures Luxusprojekt statt, betitelt als Kronprinzengärten, zu dem Stadthäuser, ein Haus mit 30 Wohnungen und ein Galeriehaus gehören. Zum Zeitpunkt der ersten Schäden an dem Kirchengebäude wurde gerade eine Baugrube auf dem früheren Parkplatz zwischen Kirche und Oberwallstraße ausgehoben. Vor Baubeginn hatte man Messpunkte und elektronische Sensoren an den Backsteinwänden angebracht, die Veränderungen anzeigten, woraufhin der Baubetrieb zunächst für einen 20 Meter breiten Bereich an der Kirche gestoppt wurde.

Eine recht nüchterne Haltung bezüglich der Ereignisse nahm der Investmentchef der Bauwert Investment Group ein, Henning Hausmann. Dieser sagte, es gebe weltweit keine Baustelle, die keine Auswirkungen auf die umliegende Nachbarschaft hätte und er versicherte einen ordentlichen und professionellen Bauablauf.⁶⁴ Michael Eissenhauer, Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, konnte kurz nach Schließung der Kirche den Zeitpunkt einer Wiedereröffnung nicht voraussagen, nannte aber als schlimmsten Fall eine Sperrung bis Mitte 2014, also so lange, bis die Bauarbeiten der Kronprinzengärten beendet seien.65 Wie wir heute wissen, konnte diese Hoffnung nicht erfüllt werden und noch heute bleibt die Kirche verschlossen. Die respektvolle Einstellung der Bauwert Investment Group gegenüber der Friedrichswerderschen Kirche sollte an dieser Stelle zudem angezweifelt werden. Jürgen Leibfried, Geschäftsführer der Bauwert Investment Group, hatte Mitte September 2011 die umstrittenen Baupläne verteidigt, indem er wahrheitsgemäß argumentierte, dass das Baugrundstück bis zum Zweiten Weltkrieg dicht bebaut gewesen war. Die Gesellschaft Historisches Berlin (GHB), der Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin (AIV) und die Grünen im Abgeordnetenhaus bemängelten jedoch, dass durch das zukünftige 25 Meter hohe Gebäude neben der Kirche die Buntglasfenster des Kirchenchores verdeckt und verschattet würden. Jürgen Leibfried verteidigte daraufhin, man habe laut Bebauungsplan sogar noch dichter bauen können und man hätte sich schon auf 9800 statt 12.000 Quadratmeter Bruttogeschossfläche reduziert.66

In einem Bericht der Frankfurter Allgemeinen Zeitung von Anfang Februar 2016 spricht der evangelische Pfarrer Stephan Frielinghaus in Bezug auf neue Baupläne in Angrenzung an die Kirche von einer Zerstörung mit Ansage. Es seien wieder neue Risse an verschiedenen Stellen gefunden worden und es sei ein Trauerspiel. Schon im Herbst 2015 habe die oberste Kirchenleitung, gestützt auf ein Gutachten, Alarm geschlagen, dass nun ein neues Projekt zur Aushebung einer weiteren Baugrube an der Ostseite von Frankonia Eurobau zu vergleichbaren Schäden führen könne. Diese versichert, man habe aus der Vergangenheit die entsprechenden Lehren gezogen und man werde verantwortungsbewusst vorgehen. Eine ähnliche Aussage tätigte einmal Henning Hausmann und man siehe, was danach passierte. Eine gesunde Skepsis ist in dieser Angelegenheit nicht unberechtigt. Die Grünen-Abgeordnete Sabine Bangert urteilte diesbezüglich, es sei einmalig, wie hier ein Berliner Kleinod zerstört werde. 68

Die Ereignisse seit der Schließung 2012 zeigen, dass das Schicksal der Friedrichswerderschen Kirche erneut ungewiss ist. Dass Kirchen ihre Bedeutung in der Gesellschaft verlieren und dem Diktat der Wirtschaft untergeordnet werden, scheint die Erklärung dafür zu sein, warum mit einem Denkmal dieser Wichtigkeit wie der Friedrichswerderschen Kirche in der Gegenwart derart nachlässig umgegangen wird. Vor dem Hintergrund der vielfachen Umbauten der

Friedrichswerderschen Kirche scheint es besonders schmerzlich zu beobachten, dass diese 2012 schließen musste und bis heute in Baufälligkeit verharrt. Während vor über dreißig Jahren der Wert der Friedrichswerderschen Kirche zurückerkannt und mit immensem Kostenaufwand wieder für die Öffentlichkeit erlebbar gemacht wurde, erwecken die Ereignisse der letzten vier Jahre den Eindruck, als wiege ihre Bedeutung in der Welt von Unternehmern und Wirtschaft weniger als die eines Luxusprojektes.

Was ist aus der ehemals hervorgehobenen Identität des Baus für die Stadt Berlin geworden? Die Friedrichswerdersche Kirche wird von Unternehmern zum Verkaufsargument ,Beste Lage mit besonderem Ausblick auf Kirche' degradiert. Angesichts der momentan glücklosen Lage der Friedrichswerdersche Kirche, drängt sich die Frage auf, ob die Zwitterstellung des Baus zwischen Kirche und Museum im Kampf um den Erhalt nicht eher als Nachteil auszulegen wäre. Einst durch die neue Identität als Museum vor dem Zerfall gerettet, so fehlt ihr heute möglicherweise diese einst aberkannte Heiligkeit, mit der die Menschen erfahrungsgemäß sensibler umgehen als mit einem gewöhnlichen Profanbau. Es drängt sich letztlich die allgemeine Frage auf, woran die Bedeutung eines Sakralbaus heutzutage gemessen werden kann: An einer langen und weit zurückliegenden Baugeschichte? Dann müssten Nachkriegskirchen allesamt abgewertet werden, obwohl auch sie für eine bestimmte Zeitepoche identitätsstiftend sind. An der Nutzung? Dann würde man behaupten, die Identität eines Sakralbaus bestände lediglich in seiner Hülle und nicht in seinem Inneren. Es zeigt sich also, dass die Umnutzung von Kirchen nicht thematisiert werden kann, ohne auch das damit auftretende Identitätsproblem zu betrachten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Bauer, Katrin: Gotteshäuser zu verkaufen. Gemeindefusionen, Kirchenschließungen und Kirchenumnutzungen (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 117). Münster u. a. 2011. S. 26.
- ² Vgl. "Heilige Drei Könige". 111 Orte: Eine Kirche, in der man wohnt statt predigt, in: koeln.de (30.10.2012), URL: http://www.koeln.de/koeln/111_orte_extravagantes_wohnen_in_einer_kirche_538529.html (06.09.2016).
- ³ Vgl. Di Martino, Andrea: The Mass is ended, in: andreadimartino.com, URL: http://www.andreadimartino.com/churches/index.html (06.09.2016).
- ⁴ Vgl. Kirchen anders genutzt, Gott aus dem Häuschen, in: spiegel.de (10.10.2014),URL: http://www.spiegel.de/reise/europa/italiens-kirchen-entweiht-und-genutzt-als-pizzeria-und-theatera-996196.html (06.09.2016).
- ⁵ Vgl. Bauer 2011, S. 26.
- ⁶ Vgl. Tavernier, Ludwig: Umnutzung, Verkauf und Abriss von Kirchengebäuden in Deutschland. Säkularisation oder Autosäkularisation?. In: Herrmanns, Henner; Tavernier, Ludwig (Hg.): Das letzte Abendmahl. Umnutzung, Verkauf und Abriss von Kirchengebäuden in Deutschland (= Studies in European Culture, 6). Weimar 2008, S. 21-36, hier S. 30.
- 7 Sternberg, Thomas: Von hehrer Absicht zum konkreten Verlust. Zum Schicksal liturgisch nicht mehr genutzter Kirchenräume. In: Büchse, Angelika (Hg.): Kirchen Nutzung und Umnutzung. Kunstgeschichtliche, theologische und praktische Reflexionen. Münster 2012, S. 59-70, hier S. 69.
- ⁸ Vgl. Fisch, Rainer: Umnutzung von Kirchengebäuden in Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme (= Monumente-Publ. der Dt. Stiftung Denkmalschutz). Techn. Univ. Diss. Berlin 2007. Bonn 2008. S. 11.
- ⁹ Val. Ebd., S. 29.
- ¹⁰ Ebd., S. 30.
- ¹¹ Rösener, Antje; Neumann, Birgit: Was tun mit unseren Kirchen?. Kirchen erleben, nutzen und erhalten. Ein Arbeitsbuch. Gütersloh 2006, S. 29.

- ¹² Vgl. Fisch 2007, S. 30.
- 13 Val. Ebd., S. 39.
- ¹⁴ Vgl. Ebd., S. 25.
- ¹⁵ Ebd., S. 34.
- ¹⁶ Vgl. Ebd., S. 34.
- ¹⁷ Fisch 2007, S. 34.
- ¹⁸ Vgl. Rösener 2006, S. 12.
- ¹⁹ Architekt und Professor für Architekturtheorie, Bau- und Kunstgeschichte, Zeichnen und Entwerfen an der Hochschule Koblenz.
- ²⁰ Vgl. Herrmanns, Henner: "Deutschland schleift seine Gotteshäuser". Abriss und Verkauf von Kirchenbauten. In: Herrmanns, Henner; Tavernier, Ludwig (Hg.): Das letzte Abendmahl. Umnutzung, Verkauf und Abriss von Kirchengebäuden in Deutschland (= Studies in European Culture, 6). Weimar 2008, S. 9-29, hier S. 10.
- ²¹ Matzig, Gerhard: Kirchen in Not. Über den profanen Umgang mit sakralen Denkmälern (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 56). Bonn 1997, S. 86.
- ²² Vgl. Herrmanns 2008, S. 13.
- ²³ Vgl. Rösener 2006, S. 12.
- ²⁴ Matzig 1997, S. 41.
- ²⁵ Vgl. Ebd., S. 84.
- ²⁶ Fisch 2007, S. 12.
- ²⁷ Vgl. Ebd., S. 119. In Köln folgt beispielsweise seit 1956 die Kirche St. Cäcilien diesem Prinzip. Als Museum Schnütgen dient sie der Stadt Köln als Ausstellungsort der Sammlung mittelalterlicher Sakralkunst. Vgl. Museum Schnütgen: Historischer Überblick, in: museumschnuetgen.de (2016), URL: http://www.museum-schnuetgen.de/Geschichte (06.09.2016).
- ²⁸ Vgl. Abri, Martina: Die Friedrichswerdersche Kirche zu Berlin. Technik und Ästhetik in der Backstein-Architektur K. F. Schinkels (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Beih. 22; zugl. Techn. Univ. Diss. Berlin 1990). Berlin 1992, S. 11f.

- ²⁹ Abri, Martina; Raabe, Christian: Die Friedrichswerdersche Kirche. In: Maaz, Bernhard (Hg.): Die Friedrichswerdersche Kirche. Schinkels Werk, Wirkung und Welt. Berlin 2001, S. 43-93, hier S. 43.
- ³⁰ Graefrath, Robert: Die Kirche auf dem Friedrichswerder vom Entwurf bis zur Restaurierung. In: Graefrath, Robert; Maaz, Bernhard: Die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin. Baudenkmal und Museum. Berlin, München 1993, S. 7-62, hier S. 9.
- ³¹ Vgl. Abri 1992, S. 11.
- ³² Vgl. Graefrath 1993, S. 29.
- 33 Vgl. Abri/Raabe 2001, S. 43.
- 34 Vgl. Abri/Raabe 2001, S. 29f.
- ³⁵ Ebd., S. 46.
- 36 Vgl. Ebd., S. 59.
- ³⁷ Schmitz, Brigitte: Das Schinkelmuseum in der Friedrichswerderschen Kirche. In: Forschungen und Berichte 29, 1990, S. 221-224, hier S. 221.
- ³⁸ Vgl. Ebd., S. 65.
- ³⁹ Vgl. Schmitz 1990, S. 221.
- ⁴⁰ Ebd., S. 221.
- ⁴¹ Val. Ebd., S. 221.
- ⁴² Maaz, Bernhard: Die Skulpturen in der Friedrichswerderschen Kirche. In: Graefrath, Robert; Maaz, Bernhard: Die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin. Baudenkmal und Museum. Berlin, München 1993, S. 63-154, hier S. 65.
- 43 Abri/Raabe 2001, S. 65.
- 44 Vgl. Graefrath 1993, S. 54ff.
- ⁴⁵ Abri/Raabe 2001. S. 65.
- ⁴⁶ Vgl. Graefrath 1993, S. 58f.
- ⁴⁷ Vgl. Abri/Raabe 2001, S. 68.
- ⁴⁸ Schade, Günter; Holan, Gisela: Die staatlichen Museen zu Berlin in den Jahren 1986 und 1987. In: Forschungen und Berichte 29, 1990, S. 323-326, hier S. 323.
- ⁴⁹ Schmitz 1990, S. 224.

- ⁵⁰ Vgl. Schade/Holan 1990, S. 323.
- ⁵¹ Vgl. Maaz 1993, S. 65.
- ⁵² Vgl. Schmitz 1990, S. 224.
- ⁵³ Vgl. Ebd., 223.
- ⁵⁴ Ebd., S. 224.
- 55 Vgl. Schade/Holan 1990, S. 323.
- ⁵⁶ Vgl. Schmitz 1990, S. 221ff.
- ⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 223.
- ⁵⁸ Vgl. Abri/Raabe 2001, S. 68.
- ⁵⁹ Ebd., S. 71.
- ⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 71.
- ⁶¹ Ebd., S. 72.
- 62 Vgl. Abri/Raabe 2001, S. 72.
- 63 Staatliche Museen zu Berlin: Friedrichswerdersche Kirche, in: smb.museum (2016), URL: http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/friedrichswerdersche-kirche/home.html (13.03.2016).
- ⁶⁴ Vgl. Aulich, Uwe: Bauschäden. Dicke Risse in Schinkels Kirche, in: berliner-zeitung.de (30.10.2012), URL: http://www.berliner-zeitung.de/berlin/bauschaeden-dicke-risse-in-schinkels-kirche-3809650 (13.03.2016).
- 65 Ebd.
- ⁶⁶ Vgl. Jürgens, Isabell: In Mitte entstehen Wohnungen mit Pool, in: morgenpost.de (16.09.2011), URL: http://www.morgenpost.de/berlin/article105103313/In-Mitte-entstehen-Wohnungen-mit-Pool.html (13.03.2016).
- ⁶⁷ Vgl. Deutsche Presse Agentur: Sorge um Friedrichswerdersche Kirche in Berlin, in: faz.net (06.02.2016), URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/sorge-um-schinkels-friedrichswerdersche-kirche-in-berlin-14055532.html (13.03.2016).
- 68 Ebd.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: TU Dresden, Diathek, Andrea Kiehn.
- Abb. 2: TU Dresden, Diathek, Andrea Kiehn.
- Abb. 3: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin/Nationalgalerie, SMB/Gudrun Stenzel.

Hauke Ohls

Ikonische Differenz und Identität in Cosima von Bonins CUT! CUT! CUT!

Der Titel *CUT! CUT! CUT!* bezeichnet ein Werk sowie eine Ausstellung Cosima von Bonins. Bei dem Kunstwerk handelt es sich um ein Objekt aus dem Jahr 2010, das sich unter anderem aus einem hölzernen Sockel, drei Mikrofonständern und zwei Regenschirmen zusammensetzt. In diesem Text wird Bezug auf die gleichnamige Ausstellung im Kölner Museum Ludwig im Jahr 2011/12 genommen (Abb. 1). Sie war Teil einer vier Städte umspannenden Ausstellungstournee, die in von Bonins Heimatstadt Köln endete. Konzipiert als "rotierende Ausstellung" kam es bei jeder Station zu deutlichen Unterschieden in der Werkauswahl und der Präsentation, zudem entwickelte sich das Rahmenprogramm stetig weiter.¹ Unter dem Titel *Cosima von Bonin's CUT! CUT! CUT! for Museums Ludwig's Sloth Section, Loop # 04 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition 2010-2012, One, Two, Three, Four wurde die umfangreichste der vier Ausstellungsarchitekturen aufgebaut.²*

Der Oberlichtsaal des Museums, und gleichzeitig der Hauptraum der Ausstellung, war mit sechs Podesten mit unterschiedlichen Höhen zwischen 2,70 Meter und 5,40 Meter gefüllt,³ die als Plateaus dienten. Diese waren "oben, unten und seitlich von Kunstwerken aller Formen, Farben, Größen und Materialien umgeben"⁴. Durch die Fülle an Arbeiten denkt der Besucher, in einem "völlig verrückten Kaufhaus gelandet zu sein"⁵. Im Vorwort des Ausstellungskatalogs wird für Cosima von Bonins Werk folgendes konstatiert: "In einem von Rhetorik



Abb. 1: Cosima von Bonin: CUT! CUT! CUT!, Ausstellungsansicht, Museum Ludwig Köln, 2011/12.

dominierten Zeitalter widersetzt sich ihre Arbeit der Reduzierung auf Sprache, die von der Gegenwartsgesellschaft scheinbar verlangt wird."

Ziel dieses Beitrags ist, nach der Möglichkeit des Widersetzens zu suchen. Jedoch nicht mittels Beschreibung und Analyse der phantasiereichen und

eigenständigen Ikonographie, die die Künstlerin mit ihrem Œuvre geschaffen hat, sondern vielmehr durch die Frage, wie ein bildlicher und damit vorsprachlicher Sinn einer Installation zu bestimmen wäre. Dafür wird der von Gottfried Boehm geprägte Begriff der *ikonischen Differenz* herangezogen und über Rückbezug auf die philosophischen Konzepte, die Boehm benutzt, auf die Erfahrung in einer Installation angewandt. Aus diesem Grund wird die besonders in den letzten Jahrzehnten virulente, kunstgeschichtliche Forschung zur Rezeptionssituation in Ausstellungsräumen sowie in Installationen nicht explizit in den Fokus genommen, um den Konzepten Boehms zu folgen.⁷

Für Boehms Konzeption ist der phänomenologische Identitätsdiskurs von entscheidender Bedeutung. Zum einen verhandelt dieser die Identität des Individuums, die sich mittels des *Körperschemas* bilden muss, um Wahrnehmung zu gewährleisten und die Umgebung produktiv zu erfassen und zum anderen das *Identitätsbewusstsein*, welches zur Gegenstandsbestimmung notwendig ist. Von Bonins Erfahrungsraum erscheint dafür als idealer Bezugspunkt, da sich hier verschiedene Werke überlagern, die außerhalb des Ausstellungskontextes auch einzeln bestehen würden, hier jedoch nicht aus ihrem Verbund zu lösen sind.⁸ Gottfried Boehms universal gestellte Frage "Wie Bilder Sinn erzeugen?" soll zugunsten der Fragestellung "Wie Installationen Sinn erzeugen?" erweitert werden.

Die ikonische Differenz bei Gottfried Boehm

Nach eigener Aussage hat Boehm das Modell der *ikonischen Differenz* im Jahr 1978 entwickelt.¹⁰ Seitdem wurde es in vielen Texten weiter ausdefiniert und

spätestens seit dem Sammelband *Was ist ein Bild?* von 1994 ist der Begriff der *ikonischen Differenz* fest in der deutschen Bildwissenschaft verankert und wird noch immer maßgeblich mit Boehm assoziiert. Durch ihn wird ein optisches Kontrastverhältnis beschrieben, das Bilder ausbilden, und welches vom Betrachter nachvollzogen werden kann. Der materielle Grund eines Bildes ist Träger und Ort von einem Ereignis, bei dem sich das Faktische mit der Phantasie verbindet und so ein "Überschuss des Imaginären"¹¹ entsteht, eine visuelle Beziehung, die in eine Bedeutungsvolle übergeht. Die *ikonische Differenz* ist erfolgreich, wenn gezeigt werden kann, wie vom Kunstwerk Sinn generiert wird, ohne von sprachlichen Modellen Gebrauch zu machen. 13

Ein wiederkehrender Kritikpunkt an Boehms Bildtheorie und besonders an seinem Konzept der *ikonischen Differenz* ist die Nähe zu einem modernistischen Kunstbegriff. So schreibt beispielsweise Katja Hoffmann: "dass das Konzept der ikonischen Differenz, das Boehm nicht zuletzt für die Kunst der sogenannten *klassischen Moderne* in Anschlag brachte, auf einem stark modernistisch orientierten, autonomen Kunstbegriff basierte."¹⁴ Der Grund für diese Aussage ist wohl besonders in der Auswahl der Künstler zu suchen, die Boehm wiederholt heranzieht sowie in seinem Fokus auf die Gattung der Malerei. Allerdings hat Boehm immer wieder die ikonische Differenz als transhistorisch und medienübergreifend beschrieben. Konstitutive Elemente seien in jedem Bildwerk zu finden, wobei auch Höhlenmalerei, das perspektivische Tafelbild der Renaissance, wissenschaftliche Bildgebungsverfahren, Diagramme, aber auch Skulptur, Land Art und Performance von ihm mit eingeschlossen werden. ¹⁵ Hierfür liegen jedoch meist keine detaillierten Einzelstudien vor und es ließe sich fragen, ob und wie Kunstgattungen wie die Land Art, Performance oder

Bewegtbildinstallationen mit einem Bildbegriff diskutiert werden sollten. ¹⁶ Vor diesem Hintergrund soll die *ikonische Differenz* für ein weiteres Medium – das der Installation – fruchtbar gemacht werden, um auf eine produktive Fortführung des Begriffs hinzuweisen. Dem ist eine Bestimmung von Horst Bredekamp anzufügen: Er sieht in der *ikonischen Differenz* einen "Aufruf zur methodischen Schärfung der bildlichen Analysemittel auf jedwedem Feld und in jeglichem Medium". ¹⁷ Die Produktivität der Kunst, die dem Betrachter etwas zeigt, das mit Sprache nicht einfach zu substituieren ist, kann mit der ikonischen Differenz eingegrenzt werden.

Eine wichtige Säule, auf die Boehm seine Theorie stellt, ist das Modell des Schemas oder auch des Schematismus von Immanuel Kant. Das Schema ist nach Kant eine vermittelnde Kraft, die es ermöglicht, Einbildungskraft auf sinnliche Anschauung anzuwenden; den Prozess nennt er Schematismus. 18 Boehm geht es in seinen Ausführungen nun nicht um eine Relektüre Kants, sondern er wandelt den kantischen Schemabegriff ab, sodass er als Bildbegriff der ikonischen Differenz dienlich ist. 19 Bei ihm wird damit ein inneres Bildvermögen beschrieben, welches mit der Phantasie korrespondiert. Ein ikonisches Artefakt kann durch die Übersetzung im Betrachter als aktive Größe erscheinen, die etwas auslöst. Das Schema ist somit vermittelnde Instanz zwischen Phantasie Bildwahrnehmung. Es ist ein Übersetzungsprozess, bei dem nach einem produktiven Sinn gesucht wird. Bilder zeigen dem Rezipienten einen Überschuss an Bedeutung, die nicht mit Sprache aufgewogen werden kann - um dies zu erkennen, braucht er die Vermittlung des Schematismus.²⁰

Boehm weist darüber hinaus auf die Veränderung des *Schemabegriffs* hin, durch die Philosophie von Edmund Husserl und ihm nachfolgend besonders

durch Maurice Merleau-Ponty: "Denn Schematismus umfasst nunmehr alle strukturellen Regelungen, die den Leib mit seiner Umwelt koordinieren."²¹ Diese Bedeutungsverschiebung scheint, auch wenn Boehm es nicht explizit auf eine Installation anwendet, geeignet, um die Position des Betrachters inmitten einer Ansammlung von Exponaten zu beschreiben, vor allem, wenn diese ihn wie in *CUT! CUT! CUT!* regelrecht zu umschließen scheinen (Abb. 2).

Identitätsbegriffe der Phänomenologie und Betrachter in einer Installation

Maßgeblich für den phänomenologischen Identitätsdiskurs ist die Annahme, dass



Abb. 2: Cosima von Bonin: CUT! CUT! CUT!, Ausstellungsansicht, Museum Ludwig Köln, 2011/12.

die Identität eines Individuums immer leiblich bestimmt ist und, wie Maurice Merleau-Ponty schreibt, "die durch die perzeptive Erfahrung hindurch sich erhaltende Identität des Dinges nur ein anderer Aspekt der Identität meines eigenen Leibes [ist], die sich durch dessen Erkundungsbewegung hindurch erhält"²².

Diese leibliche Identität wird mittels des Körperschemas produziert.²³ Merleau-Ponty legt den Begriff mehrdeutig an: So wird er mit dem Wissen gleichgesetzt, dass einer Person unmittelbar Assoziationen über ihren eigenen Körper gegeben sind, so wie die Lage ihrer Glieder zueinander und auch ihre Veränderung durch Bewegung. Dadurch, dass wir unsere Haltungen und Gesten entziffern können, wird die Wahrnehmung des Raums und der Gegenstände um uns herum möglich. Der eigene Körper ist uns in seiner Ausdehnung vorreflexiv präsent, wodurch es möglich wird, die Abstände der Gegenstände im Raum wie auch deren Ausdehnung zu bestimmen.²⁴ Auffällig ist dabei die Nähe zu August Schmarsows Ausführungen in Das Wesen der architektonischen Schöpfung aus dem Jahr 1894.²⁵ Seine Beschreibung der Konstruktion des Raums mittels des eigenen Körpers bietet erstaunliche Überschneidungen. Sie werden hier jedoch vernachlässigt, da für die ikonische Differenz in einer Installation Gottfried Boehms philosophische Bezüge im Vordergrund stehen. Dabei gilt zu beachten, dass in der Phänomenologie nicht von einer Trennung von Körper und Geist sowie von Subjekt und Welt ausgegangen wird. Dieses "zur-Welt-sein"²⁶ ergibt sich mittels des Körperschemas. Es ermöglicht, im Raum zu sein und ihm gegenüber wahrnehmungskonstituierend zu wirken. Aus dieser Dialektik heraus erstellt sich die leibliche Identität immer wieder von Neuem und gilt dabei als "Nullpunkt der Räumlichkeit"27, alles ereignet sich um das Subjekt herum. Der eigene Körper wird mit einem dunklen Saal verglichen, damit das "Schauspiel" zur Sichtbarkeit kommen kann.²⁸ Das *Körperschema* ist demnach zu einem bestimmten Teil ein Raumbegriff, der die Wahrnehmung der Objekte im Raum bewirkt. Dafür muss sich jedoch die Identität des Betrachters zum einen bilden und zum anderen in den Erkundungsbewegungen fortwährend erhalten.

Bezogen auf *CUT! CUT! CUT!* und die Frage nach der *ikonischen Differenz*, ist das *Körperschema* die Basis der Erkundung einer Installation. Die einzelnen, sich im Blick des Betrachters überlagernden Werke umschließen ihn, wobei sich abhängig von seinem Standpunkt immer wieder neue Sichtachsen und

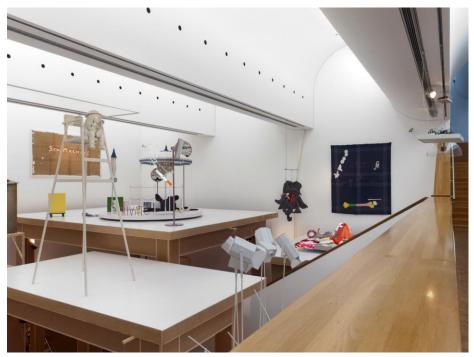


Abb. 3: Cosima von Bonin: CUT! CUT! CUT!, Ausstellungsansicht, Museum Ludwig Köln, 2011/12.

Sinnzusammenhänge bilden. Cosima von Bonin inszeniert die von Merleau-Ponty als Schauspiel bestimmte Umwelt als irreale Welt, die fortwährend durch Scheinwerfer- und Kameraattrappen ausgeleuchtet und gefilmt wird. Passend zum Bruch mit jeder narrativen Logik konzentrieren sich diese auf einen Bereich an der Wand unterhalb der Brüstung des Oberlichtsaals (Abb. 3).

Auffällig ist, dass bei der von Boehm vorgeschlagenen Verlagerung des kantischen Schemabegriffs auf den des Körperschemas keine Abwandlung passieren muss, damit ein Phänomen der Kunst beschrieben werden kann. Das Körperschema korrespondiert mit der Rolle des Betrachters in einer Installation, bezüglich seiner Erfahrung des Raums. Zwei weitere Begriffe, die für Gottfried Boehm essentiell erscheinen, sind die aus der Phänomenologie stammenden Konzepte des Horizonts und der Abschattung. Sie beziehen sich auf die Gegenstandswahrnehmung und besagen, dass uns durch den Blick immer nur eine Seite eines Gegenstandes gegeben ist. Zunächst von Edmund Husserl geprägt, wurden sie nachfolgend von diversen Philosophen übernommen und weiterentwickelt. Boehm sieht beide für die Bestimmung einer vorsprachlichen Potentialität in Kunstwerken und ikonischen Artefakten als gegeben an. In seinen Texten bezieht er den Horizont und die Abschattung vor allem auf zweidimensionales Bildwerk.²⁹ Für Bilder, bei denen nur die Vorderseite von Interesse ist, stellt Boehm heraus, dass der Horizont und die Abschattung in diese Vorderseite, den Grund der visuellen Darstellung wandern. 30 Dies sei eine "freie Fortführung des Gedankens von Husserl"31, die besagt: "In jeder Wahrnehmung von etwas [liegt] eine spannungsvolle, eine "unmögliche" Synthese von Sichtbarem und Unsichtbarem, von thematisch Identifizierbarem und unthematischem Horizont."32

Diese Interpretation kann zwar auf die Stoffarbeiten von Bonins angewandt werden, wie sie in der Installation zu sehen sind, beispielsweise bei NOTHING # 2 (CHÂTEAU FATIGUE) von 2010 (Abb. 4), nur scheint dies weniger geeignet bei freistehenden Objekten und besonders für den Verbund von Arbeiten. Hinzu kommt, dass die konstitutiven Aspekte der *ikonischen Differenz* laut Boehm immer auf den Untersuchungsgegenstand angepasst werden müssen und nicht allein auf Bilder zu begrenzen sind, sondern auch in dreidimensionalen Arbeiten gegeben.³³

Dies korrespondiert mit Husserl, der die Begriffe des Horizonts und der Abschattung ursprünglich für Objekte im Raum angelegt hat und als solche werden sie nachfolgend auch wieder aufgefasst. Bezogen auf die ganz spezielle Sicht des Betrachters, die ihm mittels des Körperschemas gegeben ist, sieht er oder sie niemals das ganze Objekt, sondern nur eine bestimmte Ansicht davon, nämlich die jeweilige Vorderseite. Der Raum, in dem wir uns befinden, und der uns nur aus unserer Perspektive heraus gegeben sein kann, ist keine Gesamtübersicht, sondern lediglich ein subjektiver Ausschnitt. Da jedoch niemand davon ausgeht, dass lediglich Attrappen aus Vorderseiten gegeben sind, hat Husserl den Begriff der Abschattung eingeführt.34 Durch ihn wird beschrieben, dass, obwohl nur eine Ansicht zur Zeit sichtbar ist, wir beinahe automatisch die abwesenden Seiten mit sehen: Während eine Seite sinnlich gegeben ist, wird die andere nur implizit und damit im Bewusstsein des Betrachters vervollständigt. Doch gerade aus dieser Leistung heraus schafft der Betrachter es, ein Kontrastverhältnis aufzubauen, das einen produktiven Sinn ermöglicht. Husserl beschreibt diesen Vorgang als Identitätsbewusstsein. Es bestimmt, dass das angeschaute gewissermaßen Obiekt mit dem im Bewusstsein



Abb. 4: Cosima von Bonin: CUT! CUT! CUT!, Ausstellungsansicht, Museum Ludwig Köln, 2011/12, rechts: NOTHING # 2 (CHÂTEAU FATIGUE), 2010.

zusammengesetzten Objekt dieselbe gegenständliche Identität hat. "Es ist klar, daß die Identität nicht erst durch die vergleichende und gedanklich vermittelnde Reflexion hereingebracht wird, sondern daß sie von vornherein da, daß sie Erlebnis, unausdrückliches, unbegriffenes Erlebnis ist."35

Auf dieses Erlebnis des *Identitätsbewusstseins* bezieht sich Boehm bei seiner Bestimmung, dass Bilder oder ikonische Artefakte einen vorsprachlichen Sinn vermitteln. Es ist ein entscheidender Aspekt seiner Theorie und maßgeblich durch Husserl geprägt. "Sprechen wir dasselbe aus, so wissen wir doch, daß wir

in ihm nur zum Thema gemacht und prädikativ gefaßt haben, was unthematisch, ungedacht, unprädiziert schon im ursprünglichen Erfahren irgendwie lag."36

Für die Erfahrung in einer Installation ist ein Charakteristikum des Horizontbegriffs, der Bewusstseinshof, entscheidend.³⁷ Dadurch wird der Bereich bezeichnet, der neben dem fokussierten Gegenstand liegt und deshalb in der Wahrnehmung bewusst wird. Es ist alles Miterscheinende, wenn man versucht, sich einem bestimmten Objekt zuzuwenden.³⁸ So können fortlaufend neue Gruppen von Gegenständen in einem Blickfeld entstehen.

Bezogen auf das Ganze, das die einzelnen Artefakte in *CUT! CUT! CUT!* schaffen, würde die isolierte Betrachtung einzelner Objekte eine wichtige Dimension vernachlässigen, nämlich die des Rezipienten, der umgeben von der Kunst immer wieder neue Verbindungen aus seiner speziellen Perspektive heraus finden kann.

Resümee

Boehms Modell der *ikonischen Differenz* setzt sich aus vielen, teils markant abgewandelten philosophischen Positionen zusammen und bedarf einer deutlichen Revision, um es auf Kunstgattungen jenseits des Bildes anzuwenden. Von besonderer Wichtigkeit ist dabei das vorsprachliche Erfassen von Phänomenen im Bewusstsein eines Rezipienten. Die Sprache kann versuchen, Kunst zu beschreiben, nur wird sie diese nicht substituieren können. Es gibt einen bildlichen Sinn, der gegenüber sprachlichen Annäherungsversuchen potenziert bleibt.

Wolfgang Kemp beschreibt die Rezeption einer Installation als "Eintritt des

Betrachters ins Werk"39, wobei seine Orientierung sich aus den Bewegungsreaktionen und dem situativen Verstehen ergibt.40 Eine Beschreibung, die sich teils auch mit dem Konzept des *Körperschemas* deckt. Mit ihm kann die Raum- und Gegenstandswahrnehmung in einer Installation bestimmt werden, dafür muss sich die Identität des Betrachters bilden und fortwährend erhalten. Das *Identitätsbewusstsein* ist für die Objektbestimmung wesentlich, hierbei handelt es sich um einen Kontrast von Bestimmtem und Unbestimmtem.

Die metaphernreiche, fast zauberhafte Szenografie in Cosima von Bonins CUT! CUT! CUT! ermöglicht es, in eine neue Welt einzutauchen. Dazu passt das an dem Werk AMATEUR DRAMATICS (LAZY SUSAN & MVO'S BONE BEATS) + OSWALD'S & BONIN'S STRUCTURE #1 aus dem Jahr 2010 angebrachte Schild mit dem Schriftzug "Art is not a Natural Science". Auf dem höchsten Plateau der Ausstellung rotiert auf einem weißen Podest, welches mit "Privato" gekennzeichnet ist, ein umgefallener Stoffhase, auf dessen Füßen das Wort "Sloth", also Faultier, zu lesen ist. Ständig in Bewegung trägt er seine Beschäftigung, das Nichtstun, dennoch in den Raum hinein. Kunst widerspricht hierbei einer Annäherung an die Naturwissenschaft, sie will eine eigene Kategorie bleiben, um mit Husserl zu sprechen.41 Der Blick des Rezipienten trifft dabei unwillkürlich auf SEXMACHINE aus dem Jahr 2011 an der hinteren Wand und THROWN OUT OF SCHOOL DRAMA von 2008 im Vordergrund, durch die aufgestellten Spiegel werden weitere Ansichten des Raums gegeben. Für die ikonische Differenz in einer Installation muss demnach der Verbund der Kunstwerke entscheidend sein, welchen der Betrachter aus seiner Perspektive heraus herstellt und ihm durch den Bewusstseinshof gegeben ist. Aus der Zusammenführung einzelner Objekte kann er dann versuchen, eine Narration zu erstellen, die sich in der nächsten Erkundungsbewegung wieder auflöst, um einer neuen Ansicht zu weichen, wobei alles in einem Vorher und Nachher eingebettet ist.⁴² So könnte eine Frage nach dem Hasen und dem Hund vor ihrer Hütte im Verbund mit dem silbernen Hummer auf dem Hüttendach, überschrieben mit *Le Petit Café* gestellt werden (Abb. 5). Dies korrespondiert mit einer Aussage von Maurice Merleau-Ponty, die Wahrnehmung sei "ein endloses Fragen, weil das Sehen, an das es sich richtet, selbst eine Frage ist."⁴³

Aus dieser Perspektive ist die *ikonische Differenz* keine exakte Anleitung, um Sinn zu generieren, sondern sie müsste vielmehr als ein Appell gegen eine Einengung und Verallgemeinerung durch Sprache verstanden werden. Sie ist ein Aufbäumen gegen eine drohende Entzauberung und maßgeblich an die Phantasie des Betrachters sowie an seinen Mut zur eigenen Interpretation gerichtet, wenn er sich in einer Installation bewegt. Für Boehm ist es die Phantasie, die als "stärkste Ressource des Menschen [...] der Realität auf Dauer standhält"44.

Wird die *ikonische Differenz* an die Installation angepasst, kommt es zu einer veränderten Rolle des Betrachters beim Rezeptionsvorgang. Das Zeigen, also das, was nach Boehm ein Bild ausmacht und was er versucht mit der *ikonischen Differenz* zu umschreiben, erweitert sich – wenn man seinen philosophischen Bezügen folgt – zum Erfahren des gesamten Umraums. Diese Verschiebung, die maßgeblich mittels des *Körperschemas* passiert, kann Boehms Modell auf ein weiteres Medium ausweiten, welches er zwar streift, aber nicht definiert. In einer Fallstudie zu El Lissitzkys *Prounenraum*, den dieser 1923 für die große Berliner Kunstausstellung realisiert hat, spricht Boehm von Kräften, die aktiviert werden und zusammen mit der Aktivität des Betrachters den Raum



Abb. 5: Cosima von Bonin: CUT! CUT! CUT!, Ausstellungsansicht, Museum Ludwig Köln, 2011/12.

entstehen lassen.⁴⁵ Auch Boehm benennt dabei für die Installation eine veränderte *ikonische Differenz* durch eine veränderte Erfahrungsform: "[Deren] Direktheit involviert den Betrachter, macht ihn zum Teil, zum Generator der bildlichen Erfahrung."⁴⁶

Hier kommt es zu deutlichen Überschneidungen mit den anfänglich bereits erwähnten kunstgeschichtlichen Forschungen zur Rezeptionserfahrung des Betrachters in einer Installation. Die Ausweitung von Boehms Ansatz grenzt sich bei allen Parallelen insofern ab, dass die *ikonische Differenz* als Bildkritik den Fokus auf das vorsprachliche Erfassen legt. Außerdem rückt, wenn man dem

Körperschema von Merleau-Ponty folgt, die Identität des Rezipienten, die sich durch seine Erkundungsbewegungen bildet, in den Mittelpunkt. Bezogen auf von Bonins phantasievollen Kosmos, in den der Rezipient oder die Rezipientin eintauchen kann, kommt es zu einer Herausforderung beim Erhalten dieser Identität. Die Künstlerin bricht bewusst mit den bisherigen Erfahrungen ihres Publikums, beispielsweise beim Durchschreiten des Oberlichtsaals. Man kann sich dabei der Assoziation nicht erwehren, in ein frühkindliches Alter zurückgefallen zu sein, alles erscheint massiv vergrößert und die aus Stoff genähten Muscheln blicken mit zwei Augen aus ihren flauschigen Schalen heraus. Die Identität des Betrachters wird bewusst herausgefordert, ebenso wie von Bonin mittels ihres Mottos der Ausstellung "Wir sind Viele" die eigene Identität als Autorin unterminiert. Frank Vogelsang weist bei diesem Themenkomplex darauf hin, dass Identität niemals als abgesondertes Individuum verstanden werden kann.⁴⁷ So wie von Bonin ihren künstlerischen Ansatz im Kollektiv herausbildet und im gleichen Zuge verschleiert, muss auch der Besucher und die Besucherin sich intersubjektiv verorten, gewissermaßen Rückhalt durch die Gegenwart weiterer Menschen erfahren, um nicht in der realitätsentrückten Installation in einen identitären Zweifel zu verfallen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Für die Kölner Station sind unter dem Hinweis "Wir sind viele" insgesamt 18 Namen von Künstlern, Schriftstellern, Musikern, Filmemachern usw. aufgeführt, die einen Beitrag zur Ausstellung beigesteuert haben.
- ² Die weiteren Stationen waren das Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam, das Arnolfini in Bristol und das Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) in Genf.
- ³ Museum Ludwig Köln: Cosima von Bonins CUT! CUT! CUT!, URL: http://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/archive/2012/cosima-von-bonin.html (29.06.2016).
- ⁴ Baudin, Katja: Spinnen-Netz. Cosima von Bonin und ihr Netzwerk. Endlich daheim. In: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln 2011, S. 142-148, hier S. 142.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Einführende Anmerkungen 1.2.3.4. In: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln 2011, S. 6.
- Niehe etwa Frohne, Ursula; Haberer, Lilian (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München 2012; Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2005; Deines, Stefan; Liptow, Jasper; Seel, Martin (Hg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Berlin 2013.
- ⁸ Von insgesamt 70 Arbeiten sind ungefähr 50 im Oberlichtsaal des Museums zusammengebracht und mit der Ausstellungsarchitektur verschmolzen. Dieses Gesamtensemble, das der Betrachter von der Empore aus erkunden oder durch das er sich frei bewegen kann, wird im Folgenden als Installation verstanden.
- ⁹ Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2015⁴ (2007).
- ¹⁰ Boehm, Gottfried: Ikonische Differenz. In: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik, März 2011, 01, S.170-178, hier S. 170.
- ¹¹ Boehm, Gottfried: Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell. In: Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2015⁴ (2007), S. 114-140, hier S. 119.
- ¹² Boehm, Gottfried: Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes. In: Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2015⁴ (2007), S. 199-212, hier S. 209.

- ¹³ Boehm 2011, S. 174. Zur Kritik an Boehms bildwissenschaftlichem Modell besonders Mark Halawa, der Boehm "Sprachangst" vorwirft. Halawa, Mark: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie. In: Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Juli 2014, 20. S. 5-35.
- 14 Hoffmann, Katja: Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11 (= Schriftenreihe des documenta Archivs, Band 23). Phil. Diss. Köln 2010, Bielefeld 2013, S. 44.
- ¹⁵ Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006⁴ (1994), S. 11-38; Boehm 2007.
- ¹⁶ Groys, Boris: Topologie der Kunst, München 2003, S. 27f.
- 17 Bredekamp, Horst: Drehmomente Merkmale und Ansprüche des iconic turn. In: Burda, Hubert; Maar, Christa (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004, S. 15-26, hier S. 16
- 18 Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft 1 [1781/1787]. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974, S. 187-194. Bei Kant ist der Begriff rein auf psychische Bildanschauung bezogen. Das Schema ist dabei nicht selbst das Bild, sondern vielmehr die Möglichkeit, dass ein Bild entstehen kann, da es als Regel zwischen den empirischen Begriffen und der Gegenstandsauffassung übersetzt. Ohne das Eingreifen des Schemas würde bei Kant jede Wahrnehmung blind bleiben, denn diese bezieht sich jederzeit und unmittelbar auf die produktive Übersetzungsleistung unserer Einbildungskraft. Als Regel ist sie unsichtbar, essentiell dafür bei der Entstehung von Sichtbarem.
- ¹⁹ Boehm, Gottfried: Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus. In: Alloa, Emmanuel; Boehm, Gottfried; Budelacci, Orlando; Wildgruber, Gerald (Hg.): Imagination. Suchen und Finden. Paderborn 2014. S. 12-43. hier S. 14.
- ²⁰ Boehm 2011, S. 14 und S. 24.
- ²¹ Boehm 2011, S. 16.
- ²² Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung [1945]. Berlin 1966, S. 220.
- ²³ Merleau-Ponty übernimmt die Bezeichnung Körperschema aus der Neurologie und Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts, womit ursprünglich die Einheit des Körpers als lebendiges, wahrnehmendes Ganzes bestimmt wurde.

- ²⁴ Merleau-Ponty 1966, S. 126-128.
- 25 Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung [1894]. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main 2006, hier S. 470-484.
- ²⁶ Merleau-Ponty 1966, S. 126.
- ²⁷ Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist [1961]. In: Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Herausgegeben von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 288-301, hier S. 300.
- ²⁸ Merleau-Ponty 1966, S. 126.
- ²⁹ Boehm 2007, S. 199-212.
- 30 Boehm 2007, S. 208-211.
- 31 Boehm 2007, S. 210.
- 32 Ebd.
- ³³ Boehm 2011, S. 171.
- ³⁴ Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, [1913]. Text nach Husserliana, Band III/1. Herausgegeben und eingeleitet von Elisabeth Ströker. Hamburg 2009, S. 91f.
- ³⁵ Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen, [1900/01]. Text nach Husserliana XVIII/XIX. Herausgegeben und eingeleitet von Elisabeth Ströker. Hamburg 2009, S. 586.
- ³⁶ Husserl 1913, S. 62.
- ³⁷ Husserl 1913, S. 71.
- 38 Ebd.
- ³⁹ Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015, S. 73.
- ⁴⁰ Kemp 2015, S. 68.
- ⁴¹ Husserl 1913. S. 30f.
- ⁴² Husserl 1913, S. 184. Bei Husserl ist der Horizont auch zeitlich aufgefasst, da von einem kontinuierlichen Strom des Bewusstseins ausgegangen wird.

- ⁴³ Merleau-Ponty 1961, S. 300.
- 44 Boehm 2007b, S. 140.
- ⁴⁵ Boehm, Gottfried: Das bildnerische Kontinuum. Gattung und Bild in der Moderne. In: Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2015⁴ (2007), S. 159-179, hier S. 174.
- ⁴⁶ Boehm 2007d, S. 175.
- ⁴⁷ Vogelsang, Frank: Identität in einer offenen Wirklichkeit. Eine Spurensuche im Anschluss an Merleau-Ponty, Ricoeur und Waldenfels. Freiburg, München 2014, S. 77.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln, 2011, S. 154-155.
- Abb. 2: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln, 2011, S. 150.
- Abb. 3: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln, 2011, S. 153.
- Abb. 4: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln, 2011, S. 150.
- Abb. 5: Ausst.-Kat., Rotterdam Witte de With, Bristol Arnolfini, Genf Mamco, Köln Museum Ludwig, 2010/12: Cosima von Bonin, 1234, Köln, 2011, S. 152.

Liliane Baab

Hans Baldungs Darstellung der Frau in der Rolle der Eva

In der bildenden Kunst findet sich das Thema Rollenbilder der Frau immer wieder. Die häufige Bearbeitung dieses äußerst spannenden Bildthemas widmet sich nur selten einzig der Abbildung des weiblichen Körpers. Vielmehr wird der Frau eine bestimmte Rolle zugeschrieben, die in ihren Facetten variieren kann. Auch der Künstler Hans Baldung Grien, 1484 geboren und wahrscheinlich einst ein Schüler Albrecht Dürers, setzt sich innerhalb seines umfangreichen Œuvres, das aus Zeichnungen, Drucken und Gemälden besteht, intensiv mit diesem Sujet auseinander. Er verwendet in seinen Arbeiten eine spezifische Bildsprache, die durch ihre ikonographischen und innerbildlichen Inventionen überrascht und die aus dem Mittelalter tradierte Motive und Themen gekonnt neu interpretiert. Dazu gehören religiöse Bildinhalte, Landschaften, Porträts, Aktmalerei sowie historische und mythologische Darstellungen in Verbindung mit zeitübergreifenden Konflikten und Situationen zwischen Natur und Mensch. 1 Stärker noch als bei den meisten seiner Zeitgenossen reflektiert das Werk von Hans Baldung Grien die Umbruchsituation zwischen dem Spätmittelalter und der von Humanismus und Renaissance geprägten Neuzeit. Hierbei hinterließ Hans Baldung Grien Werke, deren Inhalte zwischen Problemen des Glaubens, des Lebens und der Triebhaftigkeit sowie zwischen romantischen Visionen und metaphysischen Aspekten oszillieren. Er provoziert dabei vielschichtige Deutungsmöglichkeiten und verlässt die gewohnten Pfade der bekannten Bildtradition. Dabei versetzt er weibliche Geschlecht in außergewöhnlicher Art und Weise, in unterschiedliche Rollen und arbeitet so die Facetten der jeweiligen Identität der

Frau um 1500 heraus.

Baldungs Kunst beschäftigt sich demnach auf der einen Seite mit streng religiösen Themen und auf der anderen Seite mit den weltlichen und erotischen Sphären des Lebens.² Mit dem Beginn der Reformation findet sich die freie und natürliche Darstellung des nackten menschlichen Körpers als Ausdruck von Schönheit auch zunehmend in Baldungs Werken wieder. Dabei beweist er ein ausgeprägtes Interesse für das Geheimnisvolle, das Unheimliche der Natur, für das Hexenwesen und Visionen der Vergänglichkeit. Im Folgenden wird Baldungs künstlerische Auffassung des Motivs der Frau in der facettenreichen Rolle als Eva, der Stammmutter aller Menschen, beschrieben und analysiert.

Eva stellt nach der biblischen Erzählung im Buch Genesis die Symbolgestalt des weiblichen Geschlechts dar. Sie gehört dabei untrennbar zu Adam, der ihr männliches Pendant darstellt. Sie beide bilden nach der biblischen Überlieferung (Gen 1,27) das erste Menschenpaar, welches nach Gottes Ebenbild erschaffen wurde. Adam und Eva werden in der christlichen Ikonographie stets unbekleidet im Paradies lebend dargestellt, so wie es in der biblischen Überlieferung beschrieben ist: "Und sie waren beide nackt, der Mensch und seine Frau, und sie schämten sich nicht." (Gen 2,25). Vor dem Hintergrund des Sündenfalls und der weiblichen Verführung ist die dargestellte Nacktheit und Blöße aber gleichzeitig mit Sünde und Verlust der Unschuld zu konnotieren. Außerdem ist das Unbekleidetsein des Ureltern-Paares der Menschheit zuvorderst weniger als Aktdarstellung, denn vielmehr als Darstellung von

Nacktheit zu charakterisieren.³ Sie bedeutet in diesem Fall die Teilhabe an der göttlichen Harmonie und Identität und zugleich formgewordene Manifestation des Gestaltungswillens des Künstlers.⁴ Somit könnte der nackte Körper im christlichen Kontext als ambivalent gedeutet werden, denn er zeigt sowohl die Unschuld des Moments als auch die Sünde, die darauf folgt. Doch auch im profanen Kontext kann der weibliche Körper ebenso Unschuld und Reinheit sowie Vergänglichkeit von Lust verbildlichen.⁵ Der Sündenfall hat folglich eine Doppelbedeutung bzgl. des Themas Nacktheit.⁶ Diese Ambivalenz zwischen sakraler und profaner Bedeutungsebene ist in vielen Fällen diskutabel und Baldung macht sie sich zu Nutzen, indem er Eva eine neue Identität zu geben scheint.

Die Darstellungsweise Baldungs ist deutlich von seinem Lehrmeister Dürer geprägt,⁷ der als erster autonom begann, die Themen Sündenfall bzw. Adam und Eva aufzuarbeiten und populär zu machen. Durch ihn entstanden bis ca. 1540 viele einflussreiche und themengleiche Darstellungen im nordalpinen Raum. Der Holzschnitt *Adam und Eva* von Albrecht Dürer (Abb. 1) zeigt das Paar gänzlich natürlich und entspannt dargestellt. Es steht dem Betrachter frontal gegenüber und ist sich zugewandt. Eva schaut die Schlange an, die im Baum zwischen den beiden Personen gezeigt ist, und entnimmt ihrem Maul einen Apfel. Ihre Scham ist von dem Blattwerk eines Astes verdeckt, den sie in der linken Hand hält. Ihr gelocktes langes Haar unterstreicht ihre Jugendlichkeit. Adam, jung und stark dargestellt, scheint Evas Reaktion abzuwarten, einen Ast mit beschriebener Holztafel in der Hand. Es ist die Szene, die den unmittelbaren Moment vor der Sünde zeigt, in dem Adam und Eva noch im Paradies sind und mit der Natur harmonisch verbunden sind – verdeutlicht durch das abgebildete Tierreich sowie die Tatsache, dass sie beide ihre Scham nicht willentlich

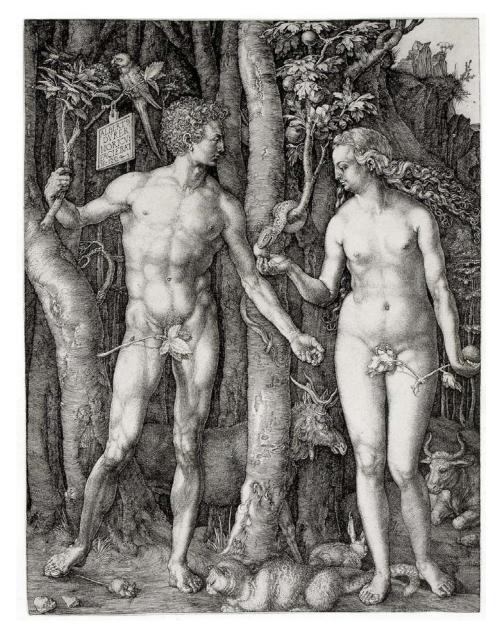


Abb. 1: Albrecht Dürer: Adam und Eva, 1504, Kupferstich, 24,8 x 19,5 cm.

bedecken.

Im Vergleich zu Dürer geht es Baldung, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, vielmehr um Schönheit und Ausdrucksstärke des weiblichen Körpers, als um anatomische Richtigkeit. Sein Interesse gilt dabei dem verführerischen, weiblichen Körper sowie dem vergänglichen, sinnlichen und geschlechtlichen Leib der Frau. Das Thema Sündenfall tritt nahezu in allen Schaffensphasen Baldungs auf, wobei sich innerhalb dessen nach Christian Schoen zwei unterschiedliche Darstellungsweisen⁸ beobachten lassen. Zum einen ist ein klassischer und symmetrischer Bildtypus zu erkennen, der einer diskursiven Struktur und einer klaren Bildaufteilung folgt. Adam und Eva sind dabei rechts und links vom Baum der Erkenntnis abgebildet. Es greifen beide, oft auch nur einer von ihnen, nach der Frucht, die von der Schlange, die sich meist auf Augenhöhe des Paares um den Baum windet, dargeboten wird. Manchmal reicht Eva den Apfel Adam, manchmal hat er ihn bereits in den Händen. Dabei ist auffällig, dass sich dabei fast immer Gebärden oder Gesichtsausdrücke durch Emotionen wie Angst, Reue oder Scham zeigen. Auf diese Weise werden mehrere Motive der biblischen Erzählung in einer Szene zusammengefasst. Zum anderen ist ein Bildtypus auszumachen, der dem Muster der Asymmetrie folgt.9 Baldung weicht in seiner Verwendung nicht nur von den traditionellen Strukturen ab, sondern verlagert den Fokus des Themas, erstellt eine neue Ebene der Tragik des Falls und deutet den Sündenfall als sexuell motiviert an. Die Rolle der Frau als verführende Eva erhält in beiden Fällen eine wichtige Sonderstellung, die nach außen hin oftmals passiv zu sein scheint.

Um den Unterschied der beiden Bildtypen und der facettenreichen Identität Evas zu verdeutlichen, werden im Folgenden drei chronologisch

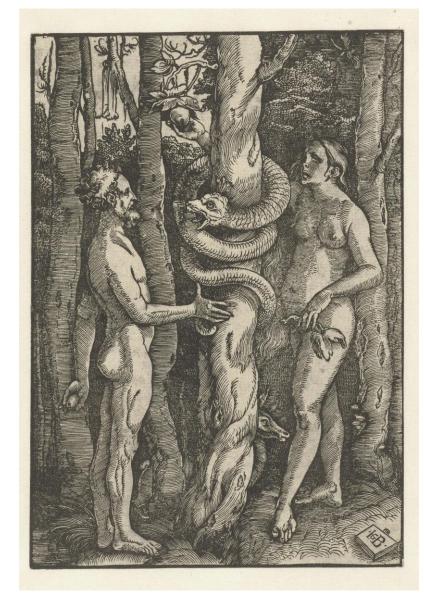


Abb. 2: Hans Baldung Grien: Der Sündenfall, um 1514, Holzschnitt, 22 x 15,3 cm.

geordnete Werke Baldungs vorgestellt und miteinander verglichen. Verwendet werden für den Vergleich der Holzschnitt *Sündenfall* von 1514 sowie die Gemälde *Adam und Eva* von 1525 und *Sündenfall* von 1531.

Der Holzschnitt (Abb. 2) zeigt Adam und Eva in traditioneller Art und Weise, rechts und links vom Baum der Erkenntnis stehend. Diese einfache aber klare Bildkomposition lässt den Betrachter schnell die diskursive Struktur des Werkes erkennen. Die Schlange ist zu Adam gewandt und scheint mit ihm zu sprechen, dabei ist sie um den Baum gewunden, der zwischen Mann und Frau steht. Auch Adam zeigt sich in einer verbal agierenden Pose: Er schaut die Schlange an, hat den Mund leicht geöffnet und hebt seine rechte Hand in ihre Richtung. Der Mann im scheinbar mittleren Alter hat lockiges Haar, einen dichten Bart und einen muskulösen, definierten Körperbau. Er steht der Schlange gegenüber. In seiner linken Hand hält Adam einen Apfel hinter seinem Rücken. Eva, dargestellt als junge Frau, hat einen prallen und gesunden Körper und steht leicht erhöht. Mit ihrer rechten, ausgestreckten Hand pflückt sie einen weiteren Apfel vom Baum der Erkenntnis und in der linken Hand hält sie einen Zweig, mit dem sie ihre Scham bedeckt. Evas Oberkörper ist zum Betrachter gedreht. Ihre Füße stehen im rechten Winkel zueinander.

Die Darstellungsweise der beiden Personen weist auf ein spezifisches Formenvokabular Baldungs hin, das auf die verschiedenen geschlechtsspezifischen Rollenbilder aufmerksam machen soll. Adam steht aufrecht und wirkt aufmerksam. Sein Körper ist muskulös dargestellt, wie zur Feldarbeit bestimmt. Evas Erscheinung hingegen wirkt sehr weiblich und wird damit als gebärfreudig gezeigt. 10 Somit zeigt die Abbildung nicht nur den Sündenfall, sondern berichtet gleichzeitig über das Schicksal der beiden: den

Ausschluss aus dem Paradies und das Leben, das sie danach erwarten soll. Baldung nutzt das Sujet, um die grundsätzliche Kontrastierung des Männlichen von dem Weiblichen aufzuzeigen. Eva fungiert bereits als dominierende, zielgerichtet handelnde Persönlichkeit, während sich Adam noch beinahe zögerlich von der Schlange überreden lässt.

Die Stammeltern, Adam und Eva, sind in dem Werk von 1525 (Abb. 3) in Lebensgröße abgebildet und stehen unbekleidet vor einem dunklen Hintergrund. Sie sind auf zwei verschiedenen Tafeln gezeigt, die optisch durch die Darstellung des Baumes der Erkenntnis und dessen Äste verbunden sind. Die Schlange befindet sich im Geäst auf Adams Seite und ist ihm zugewandt. Adam wird in Dreiviertelansicht dargestellt, während er empor zur Schlange blickt. Das Rechte ist sein Standbein, während das Spielbein leicht angehoben und vom Boden gelöst ist. Sein braunes kurzes Haar ist gelockt, er trägt einen Kinn- und Oberlippenbart. Er stemmt seinen rechten Arm in die Hüfte des wohlgeformten und definierten Körpers, der seine Männlichkeit unterstreicht. Eva ist durch ihre Schrittstellung frontal zum Betrachter gewandt. Nur ihr Oberkörper ist leicht nach rechts zu Adam und der Schlange gewandt. Ihr langes, gelocktes Haar weht leicht im Wind und umspielt ihren nackten Körper, der in gleitenden Linien gezeichnet ist. Ihre Haut wirkt ebenmäßig und geschmeidig, das Gesicht ist jugendlich und sinnlich. Ihr gesenkter Blick fällt schräg und verspielt zu Adam hinüber. Man könnte fast meinen, dass sie seine Männlichkeit prüfen möchte. Diese Vermutung eröffnet eine erotische Absicht der Darstellungsweise. Ihr verschmitztes, aber unterdrücktes Lächeln könnte ein Zeichen von überheblicher Dominanz sein. Mit der rechten Hand verdeckt sie kokettierend ihr Geschlecht und hält gleichzeitig einen Apfel und einen Zweig fest. Die linke Hand versteckt sie hinter ihrem

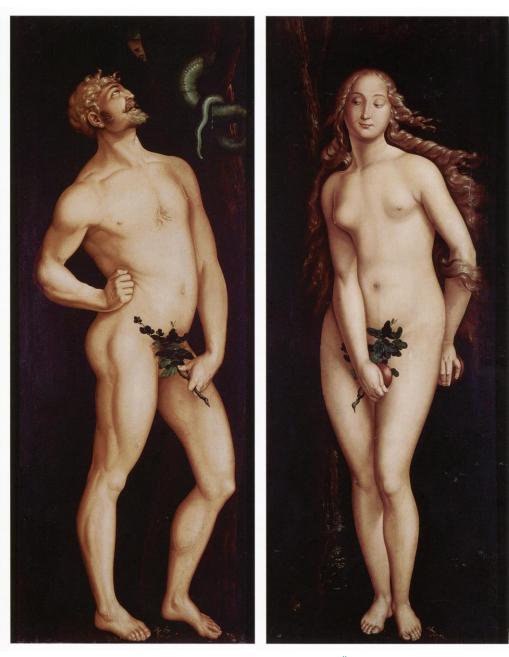


Abb. 3: Hans Baldung Grien: Adam und Eva, um 1525, Öl auf Holz, 208,8 x 83,3 und 208,8 x 83,6 cm, Budapest, Szépmüveszeti Múzeum.



Abb. 4: Hans Baldung Grien: Adam und Eva, um 1531, urspr. Tannenholz, 147,5 x 67,3 cm, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

Körper, jedoch ist der Betrachter in der Lage, einen zweiten Apfel in ihrer Hand zu erkennen.

Dieses Figurenpaar ist im Gegensatz zu dem Holzschnitt *Der Sündenfall* von 1514 durch die Malweise weicher dargestellt, sodass die Darstellung insgesamt sinnlicher wirkt. Die Ausgestaltung selbst lässt den Betrachter einen stärkeren Bezug der Personen zueinander erahnen. Die Darstellung ihrer Körper zielt nicht mehr bloß auf die zukünftigen Tätigkeiten außerhalb des Paradieses, sondern suggeriert eine sexuelle Spannung, die hier eine erotische Beziehung der beiden andeutet. Von den beiden Körpern geht eine einzigartige Anziehungskraft und Schönheit aus, sodass der Betrachter den Eindruck der göttlichen Perfektion und Ästhetik erfährt.

Der Sündenfall von 1531 (Abb. 4) zeigt Adam und Eva in einer gänzlich neuen Position. Die beiden stehen eng beieinander und nehmen fast die gesamte Fläche der Tafel ein. Über dem Paar ist ein bläulich-grauer Wolkenstreifen zu erkennen. Der Baum der Erkenntnis und die Schlange selbst sind auf der linken Bildseite platziert. Die düstere Umgebung lässt keinen Eindruck vom Paradies und dem Garten Eden zu. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf das Adam und Eva gelenkt, deren Körperlichkeit hier besonders im Fokus steht. Eva steht mittig im Vordergrund. Ihr Körper ist auch in diesem Gemälde weich und üppig dargestellt. Evas Gesichtsausdruck ist neutral. Sie schaut entspannt, fast lächelnd, gen Himmel. Das lange Haar fällt über ihre rechte Schulter. Ihre Scham wird von einem transparenten Schleier nahezu verdeckt. In ihrer linken Hand hält sie einen Apfel vom Baum der Erkenntnis und mit der rechten Hand umfasst sie den Baum. Die gräuliche, kleine Schlange windet sich um einen Ast auf Kopfhöhe des Paares. Adam steht direkt hinter Eva. Sein Haar ist kurz und gelockt, der Bart

etwas schütter. Er erscheint in dieser Darstellung groß und grob, aber auch muskulös und kräftig. Mit aufflackerndem Begehren umfasst er den Körper Evas. Seine linke Hand ruht auf ihrer Hüfte, während die rechte ihren Rippenbogen umgreift. Adam steht breitbeinig hinter Eva, er ist vorgebeugt, sucht ihre körperliche Nähe und schmiegt seine Wange an ihren Kopf. Dabei schaut er weder zärtlich noch begierig, sondern konzentriert dem Betrachter entgegen.

Die vordergründige Erotik in diesem Bild ist nicht zu übersehen und die "Metapher des Begehrens" wird hier zum Realakt der Begierde, 11 denn es geht primär nicht mehr nur um den Sündenfall. Eva nimmt hier eine scheinbar passive und unschuldig anmaßende Rolle ein. Adam übernimmt in dieser Darstellung den aktiven Part und wird später durch Evas bloße Erscheinung verführt werden. Von Evas Körper geht dennoch eine unausgesprochene, aber merkliche Macht aus, die sich unausweichlich auf das männliche Geschlecht auswirkt. Der wachgewordene Trieb des Mannes, der durch die Frau geweckt wurde, macht schließlich die Ursünde aus. Das Thema dieses Bildes ist folglich die von Natur aus verführerische Eva, die mit ihren Reizen spielerisch die Schwäche des Mannes für ihre Zwecke nutzt. Indem sie zum einen ihren Arm um den Baum legt und zum anderen gen Himmel schaut – zu Gott, der das Verbot ausgesprochen hatte – scheint sie sich ihrer Macht bewusst zu sein und diese spielend auszunutzen.

Die drei Werke von Hans Baldung Grien zeigen unterschiedliche Darstellungen des Sündenfalls sowie der Frau aber auch den Mann, in verschiedenen Rollen, verbunden mit ihrer hemmungslosen Triebhaftigkeit und ihrer sinnlichen und unschuldigen Unantastbarkeit. Während die Eva-Darstellung zunächst ein eher unscheinbarer Schicksal-anzeigender Körper zugesagt wird,

gewinnt Eva in späteren Werken an Sinnlichkeit und weiblicher erotischer Ausstrahlung, so dass es ihr schlussendlich möglich ist, den Mann mit ihrer reinen Anwesenheit zu beeinflussen. Diese zugesprochenen Merkmale wie fleischliches Verlangen und Hingabe zeigen den Ursprung der Sünde sowie die Schwäche und Naivität des Mannes. Metaphorisch gesprochen scheint es folglich nur eine Frage der Zeit zu sein, bis die Vernunft des Mannes seinem Trieb, ausgelöst durch die Frau, nicht mehr widerstehen kann. Obwohl nähere Informationen, etwa zur einstigen Funktionen der Bilder, fehlen, kann dennoch vermutet werden, dass sie dem Betrachter die Augen öffnen und ihn warnen sollen. Er soll sich den Reizen und der Verführung, anhand des Negativbeispiels Adams bewusst werden, um die Ursünde letztendlich überwinden zu können. Die Begierde, die den Mann überkommt und scheinbar natürlich vom weiblichen Körper ausgeht, soll mit Vernunft kontrolliert werden. Baldung harmonisiert, wie bereits verdeutlicht wurde, die widersprüchlichen Entwürfe von Weiblichkeit, wie Passivität, Keuschheit und sexuelle Anziehungskraft und vermischt sie gekonnt mit konträren Themen, wie etwa Unschuld mit Sünde. Er kann daher als Befürworter der sinnlichen Existenz und körperlicher Schönheit im Sinne des Humanismus¹² betrachtet werden und unterstreicht immer wieder die natürliche (Verführungs-)Macht, die von Eva ausgeht.

ANMERKUNGEN

- ¹ Walther, Sigrid: Baldung Grien, Maler und Werk, Dresden 1975, S. 8.
- ² Fischer, Otto: Hans Baldung Grien. München 1993, S. 10.
- ³ Zur Unterscheidung von Akt und Nacktheit siehe ausführlicher Stefan Grohé: Nacktheit und Aktbild seit der Renaissance, in: Jirina van Leeuwen-Turnovcovà u. a. (Hg.): Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz Gender Sprache Kommunikation Kultur. Wien 2002, S. 501-528.
- ⁴ Bonnet, Anne-Marie: Albrecht Dürer Die Erfindung des Aktes. München 2014.
- ⁵ Fischer 1993. S. 37.
- ⁶ Bonnet, Anne-Marie: "Akt" bei Dürer. Köln 2001, S. 48.
- ⁷ Ausst.-Kat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1959: Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959, S. 16.
- ⁸ Schoen, Christian: Albrecht Dürer: Adam und Eva Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien. Berlin 2001, S. 181.
- ⁹ Esche, Sigrid: Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung (= Lukas-Bücherei zur christlichen lkonographie, Bd. 8). Düsseldorf 1957, S. 11.
- ¹⁰ Bonnet, Anne-Marie: Der Akt bei Albrecht Dürer, München 1992, S. 208.
- ¹¹ Schoen 2001, S. 190.
- ¹² Koch, Carl: Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. Berlin 1941, S. 10.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Schoen, Christian: Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien. Berlin 2001, S. 54, Abb. 10.
- Abb. 2: Schoen, Christian: Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien. Berlin 2001, S. 185, Abb. 28.
- Abb. 3: Ausst.-Kat. Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien. Witches' Lust and the Fall of Man. The Strange Phantasies of Hans Baldung Grien, Frankfurt, Städel, 2007, Petersberg 2007, S. 211, Abb. 131 u. 132.

Abb. 4: Ausst.-Kat. Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien. Witches' Lust and the Fall of Man. The Strange Phantasies of Hans Baldung Grien, Frankfurt, Städel, 2007, Petersberg 2007, S. 155, Abb. 99.

Larissa Wesp

Bourbonen und Kirche während der Restauration. Selbstinszenierung, Identifikation und Identität am Beispiel von Ingres' *Gelübde Ludwigs XIII.*

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)¹ war ein französischer Künstler des 19. Jahrhunderts, der während der Zeit der Restauration ab 1814 in Frankreich einige Aufträge von der französischen Regierung und von hohen Staatsbeamten erhielt. Eines dieser Werke war *Das Gelübde Ludwig XIII.* (Abb. 1), welches 1820² von der französischen Regierung, vertreten durch eine Kommission aus Abgeordneten des französischen Innenministeriums, sowie dem Präfekten und dem Bürgermeister Montaubans in Auftrag gegeben wurde.³ Das Bild sollte zur Ausstattung der Kirche Notre-Dame-de-l'Assomtion in Montauban, der Heimatstadt des Künstlers, dienen, wo es heute im linken Querhaus hängt.⁴ In Ingres' *Gelübde Ludwig XIII.* lassen sich verschiedene Facetten von Identität feststellen. In den einzelnen im Bild enthaltenen Motiven sowie im Stil des Bildes lassen sich Ähnlichkeiten zu dem italienischen Künstler Raffael ausmachen. Daher soll betrachtet werden, inwiefern die Motive aus Ingres' Werk möglicherweise von Raffael inspiriert wurden und inwieweit die eigene Identifikation des Künstlers mit seinem Vorbild hier eine Rolle spielt.

Ingres' *Gelübde Ludwig XIII.* (Abb. 1) ist 4,21 Meter hoch und 2,62 Meter breit und ist in Öl auf Leinwand gemalt. Das Bild zeigt König Ludwig XIII. kniend vor einem Altar, über dem die heilige Jungfrau mit dem Christuskind auf dem Arm schwebt. Die Darstellung des Königs nimmt den gesamten unteren linken

Bildraum ein. Sein Blick ist auf die Madonna über ihm gerichtet, wodurch sein Gesicht vom Betrachter abgewandt ist. Nur das Profil seines Kopfes ist erkennbar, die Arme sind aufwärts nach vorne gestreckt. In der rechten Hand hält er sein Zepter, in der linken die Krone, die er beide zu Maria reicht. Gekleidet ist Ludwig XIII. in einen langen Mantel, der mit dem königlichen Liliensymbol in Gold verziert ist, die sich vom blauen Grund abheben. Die Innenseite des Mantels sowie der Kragen, der dem König über die Schultern hängt, ist mit Hermelin besetzt. Auf dem Hermelinkragen liegt ein Kragen aus Stoff auf, der mit Spitze verziert ist.

Rechts vom König in der anderen Bildhälfte stehen zwei Putten. Sie halten eine Tafel, die mit der Inschrift "Virg. Deip. Regn. VOV Ludov. XIII A.R.S.H. MDCXXXVIII FEB." das dargestellte Ereignis mit dessen Datum benennt, wobei ein kleiner Teil des Textes vom Arm des linken Puttos verdeckt ist. Beide Putten sind im Kontrapost stehend abgebildet und haben den Blick nach links auf den König gerichtet. Der rechte Putto wendet seinen Körper dem Betrachter zu, der linke hat seinen Körper nach rechts gewandt, so dass der Betrachter auf seine rechte Körperseite blickt. Während der rechte Putto seinen Blick gerade nach links auf die Kleidung des Königs richtet, blickt der linke schräg nach links oben, in das Gesicht des Königs.

Hinter den Putten und dem König erhebt sich ein großer Steinaltar, den Ingres



Abb. 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das Gelübde Ludwigs XIII., 1824, Öl auf Leinwand, 421 x 262 cm, Montauban, Cathédrale Notre-Dame.



Abb. 2: Philippe de Champaigne: Das Gelübde Ludwigs XIII.,1637, Öl auf Leinwand, 342 x 267 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts.

mit detailreichen Verzierungen gestaltet hat. Über und vor dem Altar, auf Höhe der horizontalen Mittelachse des Bildes, ist eine Wolke abgebildet, auf der die heilige Jungfrau sitzt. Ihr rechter Fuß steht auf der Wolke, ihr linkes Bein hingegen hängt herab, der Fuß verschwindet in der Wolke. Die Madonna trägt ein rotes Kleid, das an den Säumen mit goldenen Verzierungen versehen ist. Über ihr braunes Haar und ihrer Schultern hat sie ein weißes Tuch mit goldenem Muster gelegt. Darüber trägt sie den für Mariendarstellungen klassischen langen blauen Mantel, der ebenfalls auf ihrem Kopf liegt und von dort aus über ihren Rücken herabhängt und nach vorne über ihren Schoß und die Beine gelegt ist. Auf ihrem rechten Oberschenkel kniet das nackte Jesuskind. Das rechte Bein hat es seitlich an dem der Madonna vorbei ausgestreckt und scheint den Fuß auf die Wolke zu stützen. Sein linker Arm liegt angewinkelt auf der Schulter der Madonna, den rechten hat es über seine Brust gelegt, so dass seine rechte Hand an seiner gegenüberliegenden Schulter liegt. Die Madonna greift dem Kind stützend unter die Arme und hält es so an Bauch und Rücken fest.

Sowohl die Madonna als auch das Kind haben den Blick gesenkt. Der Blick des Kindes ist nach unten auf den König gerichtet, seine Augen sind unter den gesenkten Lidern nicht erkennbar. Beim Blick der heiligen Jungfrau ist nicht eindeutig erkennbar, ob er nach unten auf die Krone und das Zepter gerichtet ist, oder ob sie die Augen geschlossen hat. Zu beiden Seiten der Madonnendarstellung schwebt je ein Engel. Beide Engel haben den Oberkörper zum Bildrand geneigt und halten mit nach oben gestreckten Armen einen schweren dunklen Vorhang zur Seite. Dadurch wird der Blick auf den Altar und die Madonna erst freigegeben. Hinter den Engeln, auf dem Altar, befinden sich rechts und links der Wolke in der Bildmitte viele kleine Putten. Insgesamt sind neun von

ihnen erkennbar. Auf jeder Seite hält je einer der Putten einen Kerzenständer, in dem eine Flamme brennt. Das Licht im Bild scheint von oben herab auf die Gestalt der Madonna mit dem Kind zu fallen und leuchtet von dort aus nach unten abnehmend auf das weitere Geschehen. Die Madonna und das Kind werden somit am hellsten beschienen. Das Licht fällt auf die Kleider der Vorhangträger, auf die Wolke im Zentrum des Bildes und auf die Arme und das Gesicht des Königs sowie auf Krone und Zepter. Außerdem trifft das herab scheinende Licht die Tafel sowie den rechten Putto. Der Altar, die Vorhänge und die seitlichen Randbereiche des Bildes liegen im Schatten.

Ingres' großes Vorbild war der bekannte italienische Künstler Raffaelo Sanzio. Lili Fröhlich-Bum schreibt, Ingres sei ein Bewunderer Raffaels gewesen und habe von dessen unendlichem Können in Zeichnung und Komposition lernen wollen.⁵ Auch den Grund für Ingres' ausführliche Arbeit mit Modellstudien, die er für viele seiner Werke anfertigte, sieht Fröhlich-Bum in Raffael begründet. Ingres skizzierte Figuren, die im Gemälde bekleidet dargestellt sind, im Voraus als Akt, ein Verfahren, welches auch Raffael häufig anwendete.⁶ Vorbereitend für *Das Gelübde Ludwig XIII.* fertigte Ingres insgesamt 87 Studien und zusätzlich einzelne Ölbilder an.⁷ Pach spricht diesbezüglich von einer für den Künstler ungewöhnlichen Anzahl von Studien.⁸

Bereits während seiner Zeit in Florenz hatte Ingres mehrere Werke Raffaels kopiert und dem Künstler außerdem sein Werk *Raffael und die Fornarina* gewidmet.⁹ Seine große Identifikation mit Raffael zeigt sich im *Gelübde Ludwigs XIII.* in der himmlischen Ebene des Bildes (obere Bildhälfte), für deren Darstellung die Literatur immer wieder mehrere Bilder Raffaels als Vorbild nennt.¹⁰ Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit der heiligen Jungfrau zu einigen

Madonnendarstellungen Raffaels aus dem 16. Jahrhundert. Es kann davon ausgegangen werden, dass Ingres die Gemälde Raffaels bewusst als Inspiration für sein Werk wählte, möglicherweise verbunden mit dem Wunsch, dass man ihn mit Raffael identifizieren und vergleichen würde. 11 Patricia Condon zitiert einen Brief, den Ingres 1821 an seinen Freund Gilibert schrieb: "I will spare nothing in order to make the thing [the Vow] raphaelesque and mine [...] I believe... that I know how to be original and imitating. 12

Motive und Parallelen, die Ingres' *Gelübde Ludwig XIII*. beinhaltet, lassen sich in Raffaels Werken *Sixtinische Madonna* (Abb. 3), *Madonna di Foligno* (Abb. 4) und *Madonna del baldacchino* (Abb. 5) finden. Die größten Ähnlichkeiten fallen jedoch beim Vergleich mit der *Madonna di Foligno* auf. Die Darstellung der Maria in Ingres' Werk gleicht nahezu der im Werk Raffaels. Wie später bei Ingres, ist das Bild Raffaels in eine obere, himmlische und eine untere, irdische Ebene geteilt. Die Madonna sitzt auf einer Wolke, die Füße darauf abgestellt. Ein Bein hat sie angewinkelt, das andere nach unten gestreckt. Auf dem angewinkelten Bein sitzt das Jesuskind, das von der Madonna festgehalten wird. Ebenfalls gleich ist die Drapierung ihrer Kleidung. Im Unterschied zu Raffaels Bild ist bei Ingres die Maria in anderer Richtung dargestellt, so dass sie als Spiegelung der *Madonna di Foligno* betrachtet werden kann.

Der Kunsthistoriker Georges Vigne lobt Ingres Gemälde und dessen von Raffael inspirierten Stil mit den Worten:

"[...] was das Gelübde Ludwigs XIII. auszeichnete war die Schlichtheit seiner Inszenierung, seine Beschränkung auf nur wenige Figuren, das raffaeleske Vorbild. Die Verbindung all dieser Elemente auf der Leinwand war hier wesentlich vereinfacht und gipfelte in einer harmonischen Gesamtwirkung, die zu den



Abb. 3: Raffaello Sanzio: Die Sixtinische Madonna, 1512-1513, Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



Abb. 4: Raffaello Sanzio: Madonna von Foligno, 1511-1512, Öl/Holz/Leinwand, 308 x 198 cm, Rom, Vatikanische Pinakothek.



Abb. 5: Raffaello Sanzio: Madonna mit Kind, Heiligen und Engeln/ Madonna del baldacchino, 1507-1508, Öl auf Holz, 279 x 212 cm, Florenz, Galleria Palatina.

gelungensten Leistungen des Malers gehört. Alles erscheint ungezwungen und zugleich perfekt, von den eleganten Haltungen der Protagonisten bis zu der in Licht getauchten räumlich-perspektivischen Szenerie."¹³

Es ist Ingres mit seinem *Gelübde Ludwigs XIII.* gelungen, dass man ihn, bei Betrachtung seines Stils, mit seinem Vorbild Raffael in Verbindung bringt. So schreibt Ingres in einem Brief an Gilibert bezüglich der Rezeption seines Bildes: "The name of Raphael (unworthy as I might be) is mentioned in the same breath as my own."¹⁴ Die zeitgenössischen Kritiker identifizierten Ingres als den neuen Raffael und damit einhergehend als den Bewahrer der klassischen Tradition der Malerei.¹⁵

Der Hauptakteur in Ingres' Gemälde ist der König, der vor dem Altar kniet und wie im Bildtitel angegeben sein Gelübde ablegt. Diese Begebenheit, die auf in das Jahr 1636 datiert wird und das Thema des Werkes bildet, wird von Carol Duncan¹⁶ folgendermaßen wiedergegeben: Während der Regentschaft Ludwig XIII. herrschte in Frankreich ein konfliktreiches Klima. Ketzerei spaltete das Land und Ludwig XIII. sah seinen Thron bedroht. Aus diesem Grund legte er 1636 das Gelübde ab, das Land unter den Schutz der heiligen Jungfrau Maria zu stellen, um dafür ihre Hilfe zu erhalten. Nachdem wenige Jahre später der Aufruhr im Land ein Ende hatte, ordnete Ludwig XIII. aus Dankbarkeit an, dass von da an am 15. August, dem Tag der Mariä Himmelfahrt, Prozessionen zu Ehren der heiligen Jungfrau veranstaltet werden sollten. Scholz hingegen berichtet, dass Ludwig das Gelübde für die Geburt eines Thronfolgers ablegte, was bei Duncan nur als begleitende Begebenheit zu dieser Zeit genannt wird.¹⁷

Im Jahr 1814, nach dem Scheitern Napoleons, kehrte das Adelsgeschlecht der Bourbonen nach Frankreich zurück. Mit ihrer Rückkehr begann in Frankreich die

Epoche der Restauration, in welcher die Herrschaft der Bourbonen über Frankreich wiederhergestellt werden sollte. Die Wiederkehr der Bourbonen wurde gemeinsam von dem französischen Staatsmann Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord und den alliierten Mächten eingeleitet, da sie niemand besser Geeigneten wussten, um die Nachfolge Napoleons anzutreten und die vom Krieg gespaltene Nation wieder zu vereinen. 18 Somit kehrte Ludwig XVIII. als Thronfolger Ludwig XVI. und neuer König von Frankreich aus dem Exil zurück. Er verfasste die sogenannte Charte constitutionelle, welche die neue Verfassung Frankreichs wurde. Bereits die Bezeichnung des Gesetzestextes als Charta zeugt von ihrer Herkunft aus der Hand eines Monarchen und geht zurück auf die Bezeichnung für königlich aufgesetzte Urkunden im vorrevolutionären Ancien Régime.¹⁹ Die Partei Ludwigs XVIII., die sogenannte Rechte oder auch Partei des Königs, sollte in den kommenden Jahren dazu neigen, viele der revolutionsbedingten Veränderungen wieder rückgängig zu machen.²⁰ Neben dieser Partei standen 1814 die "Ultra-Royalisten"²¹. Sie wurden von dem Comte d'Artois, dem jüngeren Bruder des Königs, geführt, und ihre Anhänger waren alte Aristokraten und Kirchenbeamte in hohen Positionen.²² Duncan fasst ihre Ziele wie folgt zusammen:

"In their eyes, the restoration was a mandate to return France to the way it had been in 1789. They were especially determined to see all confiscated properties returned to the church and the aristocracy, the revival of all privileges abolished since 1789, and the return of education to the hands of the church."²³

Die Partei des Königs hatte es sich zum obersten Ziel gesetzt, den Thron als höchste Staatsgewalt zu sichern. Ihre Anhänger teilten die Überzeugung der Ultra-Royalisten, dass die Kirche der beste Verbündete der Monarchie sei.²⁴ Unter

der Herrschaft Napoleons und der Epoche der Romantik hatte die Kirche an Einfluss und Stärke gewonnen.²⁵

Aus diesem Grund unterstützte die Regierung die Kirche und förderte deren Bemühungen, die Menschen wieder stärker an die Kirche zu binden. Kirchendekorationen, religiöse Monumente und Klosterschulen wurden staatlich finanziert. Viele Eltern schickten ihre Kinder auf diese Schulen, in der Hoffnung, dadurch als Unterstützer der Kirche und des Staates zu gelten und ihren Kindern somit höhere Aufstiegschancen im Berufsleben zu sichern. Durch Loyalität zur katholischen Kirche zeigte man seine Treue zur Regierung und dem König. Im Gegenzug für die Unterstützung seitens der Regierung predigten die Priester und Amtsinhaber der Kirche ihre Loyalität zum Thron und die Ansichten der Partei des Königs vor dem Volk. Gleichzeitig band die Kirche die Bevölkerung an sich, indem sie diese auf die Sündhaftigkeit ihrer Taten während der Revolution hinwies.26 Die Regierung erreichte, dass das Ansehen und der Reichtum der Kirche stieg, und steigerte gleichzeitig ihr eigenes Ansehen, indem sie die Angestellten der Kirche ihre Doktrin und Vorstellungen vor dem Volk kundtun und verteidigen ließ. Traditionelle religiöse Feste, die während der Revolution abgesetzt worden waren, setzte die bourbonische Regierung wieder ein. So zum Beispiel die jährlichen Prozessionen am Tag der Mariä Himmelfahrt, die Ludwig XIII. mit seinem Gelübde 1638 eingeführt hatte.²⁷

Eines der Werke, das im Zuge dieser staatlichen Förderung der Kirche in Auftrag gegeben wurde, war Ingres' *Gelübde Ludwig XIII.* Der Auftrag für *Das Gelübde Ludwig XIII.* wurde, wie bereits erläutert, von einer Gruppe politischer und kirchlicher Amtsinhaber erteilt. Das Bildthema sowie dessen Umsetzung durch den Maler war bestens geeignet, um politische und ideologische Inhalte der

Restauration wiederzugeben. Das Bild zeigt einen König der Bourbonen, der sich in einer Situation höchster Not seinem Glauben zuwendet und den Schutz der heiligen Jungfrau Maria sucht, indem er selbst Zepter und Krone ablegt und ihr zu Füßen hält. Die Darstellung preist Ludwig XIII. als König, welcher zum Schutze seines Volkes bereit ist alles zu tun. Gleichzeitig ehrt das Bild das Haus der Bourbonen, aus welchem dieser König stammte, was durch dessen nahezu anonymisierte Darstellung unterstützt wird. Bei der Abbildung des Königs fehlten Ingres' Darstellungen, die er als Vorlage hätte nehmen können. In einem Brief an seinen Freund Gilibert, bittet Ingres diesen um einen Eindruck vom Abbild des Königs, wie zum Beispiel "[...] a profile of the King from some grand medal of the time, his stature in [the] grand Costume, these documents drawn or traced with care, including seperate details of the fleur-de-lys, crown and scepter"28. Es konnte ihm jedoch nicht weitergeholfen werden, so dass er auf die wenigen Vorlagen angewiesen war, welche er in Florenz finden konnte, da er zu dieser Zeit in Italien lebte. Eine große Ähnlichkeit lässt sich im Vergleich mit einem Werk mit demselben Bildthema des Künstlers Phillippe de Champaigne (Abb. 2.) von 1637 erkennen. Dieses Bild wurde Ingres von seinen Auftraggebern als Vorbild genannt, an welches er das Bild anlehnen sollte.29 Er entschied sich jedoch für eine Abweichung von dieser Wiedergabe des Bildthemas, da er die Kombination einer Pietá mit dem Gelübde des Königs wie im Werk Champaignes, für unstimmig hielt.30 Lediglich in der Darstellung des Königs orientiert Ingres sich an Champaigne, indem er dessen Figur in identischer Haltung wiedergibt, jedoch in Rückansicht, anstatt dem Betracher zugewandt. Aber auch ein Portrait Heinrichs IV., dem Vater Ludwigs XIII., von Frans Porbus lässt sich durch Studien nach diesem Bild als Vorlage ausmachen.31

Diese Wiedergabe des Königs von hinten erlaubt dem Betrachter nicht nur, sich selbst in dessen Situation einzufühlen und an der Szenerie teilzuhaben,32 sondern ermöglicht es diesem auch, die Abbildung des Monarchen als Stellvertreter für alle bourbonischen Könige zu sehen, den 1824 amtierenden Ludwig XVIII. eingeschlossen. Ludwig XIII. mit Ludwig XVIII. zu vergleichen lag zur Entstehungszeit von Gelübde Ludwig XIII. nicht fern. Zeitgenössische Historiker, die zu den Unterstützern Ludwig XVIII. zählten, stellten Analogien zwischen beiden Königen fest, da diese in Folge einer konfliktreichen Zeit regierten.33 Duncan zitiert hierzu den Historiker Anaïs de Raucou Bazin, der schrieb: "The reign of Louis XIII emerged, after a great commotion of the religious wars, almost into the same conditions where we ourselves are, in the wake of the double upheaval caused by the revolution and the empire."34 Ingres' Bild ermöglicht diesen Vergleich der beiden Könige und deutet außerdem an, dass die heilige Jungfrau Frankreich nicht nur unter Ludwig XIII. in ihren Schutz nahm, sondern die Bourbonenkönige generell unterstützt und Frankreich schützt, solange diese über das Land herrschen.35

Nicht außer Acht zu lassen ist die Rolle, welche die heilige Jungfrau im Gelübde Ludwig XIII. spielt. Die heilige Jungfrau erscheint dem bourbonischen König und identifiziert ihn alleine durch ihre Erscheinung als eine Person von so hohem Rang, dass er ihrer Erscheinung würdig ist. Der König hält der Madonna Zepter und Krone zu Füßen. Diese stehen symbolisch für den französischen Staat. Ludwig XIII. stellt somit den Staat, symbolisiert durch die Königsinsignien, unter den Schutz der Madonna. Gleichzeitig sind Zepter und Krone vor allem als Symbole für die Herrschaftsmacht über das Land zu sehen. Die Jungfrau Maria nimmt diese weder entgegen, noch scheint sie Interesse daran zu haben es zu

tun. Stattdessen überlässt sie die Herrschaftssymbole und somit auch die Regentschaft über Frankreich Ludwig XIII. und legitimiert dadurch den König und das Haus der Bourbonen als rechtmäßige Herrscher des Landes. Auf diese Weise unterstützt das Bild die Charta von 1814, in deren Präambel die göttliche Legitimation des Königs durch den Satz "Louis, par la grâce de Dieu, Roi de France et de Navarre"³⁶ festgehalten war. Des Weiteren lässt sich die heilige Jungfrau im Bild Ingres' als Stellvertreterin für die Katholische Kirche identifizieren. Somit erfolgt die Legitimation sowohl von göttlicher Seite als auch seitens der Kirche, die hier vertreten durch die Jungfrau dem bourbonischen König die Unterstützung der Kirche zusagt.

In Anbetracht der Verbindung von Kirche und Staat ist in Ingres' Werk auch die Position von Zepter und Krone zu beachten. Der König hält das Zepter und die Krone nach oben, so dass diese sich genau im Zentrum des Bildes und im Grenzbereich der beiden Bildebenen befinden. Durch den Kontakt zu den Händen des Königs sind Zepter und Krone mit der irdischen Ebene verbunden. Sie befinden sich jedoch schon in der himmlischen Ebene, auf Höhe der Wolken, auf welchen die Madonna sitzt. Durch diese Positionierung zwischen irdischer und geistlicher Ebene wird die Verbindung zwischen König und Kirche beziehungsweise zwischen der königlichen Regierung und der Kirche betont und zum zentralen Inhalt des Bildes gemacht.

Von großer Bedeutung ist außerdem die Hängung des Gemäldes im Pariser Salon von 1824 und sein zweijähriger Verbleib in Paris. Der Pariser Salon war eine Kunstausstellung, die 1667 unter Ludwig XIV. erstmals stattfand. Ziel des Salons war es, die am Hof angesehenen Künstler zu zeigen und dadurch den Kunstgeschmack des Volkes zu lenken. Besonders die Könige der

Restaurationszeit, Ludwig der XVIII. und Karl V. (ab 1824), nutzten den Salon zur "Selbstdarstellung ihrer Regime"³⁷. Der Salon diente der Regierung während des 19. Jahrhunderts somit zur politischen Propaganda durch Bilder, welche wie Ingres' *Gelübde* das bourbonische Königshaus ehrten und die Legitimität ihrer Herrschaft darstellten.

"Mit den besten Ausstellungsplätzen wurden stets jene Bilder belohnt, die diese Propagandafunktion in besonderer Weise erfüllten, also vor allem Historiengemälde mit Portraits der Staatsoberhäupter, Darstellungen wichtiger Schlachten und militärischer Siege sowie Schlüsselszenen der nationalen Identität Frankreichs."³⁸

Dies dürfte wohl auch für Ingres' Werk gegolten haben. Besonders unter der Herrschaft Karls X. sei der Salon zu einer "propagandistisch ausstaffierten Festveranstaltung"³⁹ geworden, berichtet Sfeir-Semler. In einem Bild von Francois-Joseph Heim (Abb. 6) sieht man die Ausstellung des Salons von 1824. In dem Gemälde ist Ingres' *Gelübde* an zentraler Position in der Ausstellung des Salons zu erkennen. Es fiel dem Betrachter im Salon durch seine erhöhte Position und seine auffällige Größe schon aus einiger Entfernung ins Auge.

Obwohl der Salon schon seit zwei Monaten geöffnet war, als Ingres das Bild fertiggestellt hatte, wurde es dort ausgestellt.⁴⁰ Die Ausstellung im Salon bezweckte, dass das vom Staat gestiftete Gemälde von einer breiteren Masse gesehen wurde und die königliche Regierung somit nicht nur von der Kirchengemeinde Montaubans als Unterstützer und Anhänger der Kirche wahrgenommen wurde. Die Wirkung des Bildes konnte somit von einem größeren Publikum wahrgenommen werden und sich leichter im Volk verbreiten.

Inwiefern die im Gelübde dargestellte Identität des Bourbonenhauses als

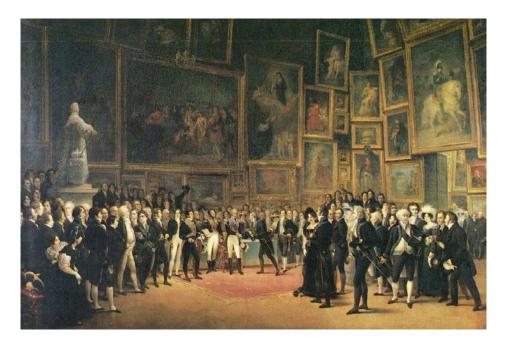


Abb. 6: François-Joseph Heim: Karl X. bei der Preisverleihung an die Künstler des Salons von 1824, 1827, Öl auf Leinwand, 173 x 256 cm, Paris, Musée du Louvre.

aufopferungsvolles und vor allem von der Kirche und Gott legitimiertes Königshaus Einfluss auf die Meinung der Betrachter nahm, lässt sich nicht nachweisen. Jedoch bietet das Bild durch die enthaltene Inszenierung des Königs im Zusammenhang mit seinem Entstehungskontext ein gutes Beispiel, an welchem man das Vorgehen und die Ziele der Restauration mit Hinblick auf die Kunstförderung beobachten kann. Zwar wurden viele positive Kritiken zu dem Gelübde Ludwig XIII. geschrieben, es ist jedoch bei den Rezensionen zum Salon nicht außer Acht zu lassen, dass den Kritikern wohl bewusst war, dass es sich bei dem Werk um einen staatlich finanzierten Auftrag handelte. So waren sie sich

darüber im Klaren, dass sie durch das Loben der künstlerischen Qualität des Bildes auch dessen politischen Inhalt unterstützten. Daher ist es möglich, dass das Bild bewusst für seinen Stil und seine Umsetzung gelobt wurde, statt den politischen Inhalt des Bildes zu kritisieren. Der Salon zählte zu den inoffiziellen Machtzentren, in welchen man versuchte, die eigene politische oder künstlerische Karriere voranzubringen, weshalb man darauf achtete, welche Meinung man vertrat. Des Weiteren hatte Ingres sich in den Jahren zuvor ein Netzwerk aus Förderern, Freunden und Verbündeten geschaffen, welches ihm half, positive Kritiken zu erlangen. Zu diesem Kreis gehörten bekannte Künstler wie Anne-Louis Girodet oder Pierre-Narcisse Guérin, außerdem Kunstsammler und Offizielle aus der Kunstwelt. Diesen einflussreichen Persönlichkeiten ist der Erfolg, den Ingres im Salon von 1824 hatte, unter anderem zu verdanken. Es gab einige Stimmen, die sich kritisch zu dem durch Regierung, Gesetz und Unterstützer hervorgerufenen Erfolg des Bildes äußerten.

Trotz dieses Drucks, den der politische Entstehungskontext des Werkes auf die Kritiker ausübte, gab es auch negative Stimmen bezüglich der Darstellung.

In vielen Berichten zum Salon wird Ingres' Gemälde nicht einmal erwähnt. Grund dafür ist sein später Einzug in die Ausstellung. Die Kritiker hatten ihre Texte über den Salon bereits geschrieben.

Möglicherweise mieden es Berichterstatter, die schlecht über das Bild dachten außerdem, darüber zu berichten, um den indirekten Zwang zu umgehen, das Werk loben zu müssen, um sich der Regierung gegenüber loyal zu zeigen.

There can be no doubt that politics played an important if largely unstated role in this breakdown of critical opinion

46, schreibt Shelton diesbezüglich. Die Regierung war mit Ingres' Arbeit zufrieden.
Sein Lohn für das Werk wurde auf 6000 Francs verdoppelt und es wurde

diskutiert, das Werk nicht wie ursprünglich vorgesehen, nach Montauban zu bringen. "There was even talk of keeping the canvas in the capital, placing it either in the museum of contemporary art in the Luxembourg Palace or in the church of Val-de-Grâce."⁴⁷ Ingres sprach sich jedoch gegen diese Überlegungen aus. Sogar ein Angebot des Ministers Villèle über 80000 Francs soll Ingres abgelehnt haben. An Gilibert soll er unter Betonung der Liebe zu seiner Heimat geschrieben haben, dass es sein ausdrücklicher Wunsch sei, dass das Gemälde nach Montauban gebracht werde.⁴⁸ Erst zwei Jahre nach seiner Hängung im Salon wurde das Bild 1826 in die Kathedrale gebracht, wo es zunächst über dem Hauptaltar hing.⁴⁹

Ingres' *Gelübde Ludwigs XIII.* ist ein facettenreiches Gemälde, an dem sich unter der Thematik der Identität verschiedene Aspekte untersuchen lassen. So ist es ein Beispiel für Ingres' Orientierung an seinem Vorbild Raffael, die anhand der Ähnlichkeit des Gelübdes mit bekannten Werken Raffaels sowie an Ingres' Aussagen bezüglich des Gemäldes, deutlich wird. Besonders wichtig ist beim Betrachten des Bildes jedoch die Identität, die dem bourbonischen Königshaus zugeschrieben wird. Sowohl die Darstellung als auch der Auftrag für das Bild betonten das Bündnis der Bourbonenfamilie mit der Kirche und umgekehrt, eine Allianz, die schon immer ein Grundpfeiler der bourbonischen Herrschaft war. ⁵⁰ Die Finanzierung des Bildes durch die Regierung pflegt deren Image, indem es zeigt, dass diese die Kirche unterstützt und fördert. Des Weiteren verleiht das Bild dem Königshaus die Identität des von Gott und der Kirche legitimierten Herrschaftshauses.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. J. A. D. Ingres 1780 1867. Zeichnungen und Ölstudien aus dem Musée Ingres, Montauban, hg. v. Christine Ekelhart-Reinwetter (Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 23.01.1991 24.02.1991; Wien, Graphische Sammlung Albertina, 15.03.1991 28.04.1991), Innsbruck/Wien 1991.
- ² Als Auftragsjahr wird 1815, häufiger jedoch 1820 genannt. Da über das Bildthema lange Zeit diskutiert wurde, wäre ein möglicher Grund für die Nennung des Jahres 1815, dass Ingres seit diesem Jahr in Kontakt mit dem Auftraggeber stand. Vgl. Ternois, Daniel (Hg.): Ingres, drawings from the Musée Ingres Montauban, London 1957, 17 sowie Rosenblum, Robert: Jean-Auguste-Dominique Ingres (= The library of great painters), London 1967, S. 126.
- ³ Vgl. Duncan, Carol: Ingres's Vow of Louis XIII and the Politics of the Restoration. In: Millon, Henry A. (Hg.), Nochlin, Linda (Hg.): Art and architecture in the service of politics. Cambridge, London 1978, S. 80-91, S. 84. Shelton beschreibt die Auftragssituation außerdem wie folgt: "[...] a group of officials had petitioned the government for 6000 francs to pay for two monumental paintings to decorate the city's cathedral, with the commission being earmarked for Ingres. This request was only partially successful, as the Minister of the Interior awarded the municipality of 3000 francs, suggesting that the remaining amount be provided by the prefecture." Shelton, Andrew Carrington: Ingres, London 2008, S. 115.
- Vgl. Ternois, Daniel (Hg.): Ingres, drawings from the Musée Ingres Montauban, London 1957, S.
 17; Rosenblum 1967, S. 126 sowie http://catholique-montauban.cef.fr/rubriques/gauche/arts-et-culture/montauban-1 (06.09.2016).
- ⁵ Vgl. Fröhlich-Bum, Lili: Ingres. Sein Leben und sein Stil, Wien 1924, S. 46.
- ⁶ Val. Fröhlich-Bum 1924, S. 44.
- ⁷ Val. Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1991. S. 73 f.
- ⁸ Vgl. Pach, Walter: Ingres, New York 1973, S. 53.
- ⁹ Vgl. Grimme, Karin H.: Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1780 1867, Köln 2006, S. 26.
- ¹⁰ Vgl. Rosenblum 1967, S. 126, Shelton 2008, S. 144; Siegfried 2009, S. 234.
- ¹¹ Vgl. Siegfried, Susan L.: Ingres. Painting reimagened', New Haven, Conn. (u.a.) 2009, S. 326.
- ¹² Zitiert nach Shelton 2008, S. 119.
- ¹³ Vigne, Georges: Jean-Auguste-Dominique Ingres, München 1995, S. 166.

- ¹⁴ Zitiert nach Shelton 2008, S. 124.
- ¹⁵ Vgl. Shelton 2008, S. 124.
- ¹⁶ Vgl. Duncan 1978, S. 84.
- ¹⁷ Vgl. Scholz, Natalie: Die imaginierte Restauration. Repräsentationen der Monarchie im Frankreich Ludwigs XVIII. Phil. Diss. Universität Münster 2004. Darmstadt 2006. S. 66.
- ¹⁸ Vgl. Duncan 1978, S. 81 f.
- ¹⁹ Vgl. Sellin 2014, S. 24 f.
- ²⁰ Vgl. Duncan 1978, S. 82.
- ²¹ Ebd.
- 22 Vgl. ebd.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Vgl. ebd.
- ²⁵ Vgl. Sieburg, Heinz-Otto: Grundzüge der französischen Geschichte, Darmstadt 1997, S. 133.
- ²⁶ Vgl. Duncan, S. 82 f.
- ²⁷ Vgl. Scholz 2006, S. 66.
- ²⁸ Sieafried 2009, S. 322.
- ²⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1991, S. 73 ff.
- ³⁰ Es soll unvorstellbar für den Künstler gewesen sein, dass sich die trauernde Mutter Christi in ihrer Situation für das Gelübde des Königs interessiere. Die Kunsthistorikerin Carol Duncan berichtet von einem ausführlichen Briefwechsel Ingres' mit den Auftraggebern und seinem Freund und Anwalt Gilibert, der als Vermittler zwischen den Auftraggebern und Ingres fungierte. In diesem habe sich Ingres gegen die Kombination der beiden Darstellungen ausgesprochen. Seiner Meinung nach würde es das klassische Gesetz der Einheit brechen, da die zwei Motive das Gelübde des Königs und die trauernde Maria den Betrachter verwirren und somit störende Effekte verursachen könnten. Vgl. Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien 1991, S. 75 f. sowie Duncan 1978, S. 85.
- 31 Vgl. Siegfried 2009, S. 322.
- 32 Vgl. ebd.
- 33 Val. Duncan 1978, S. 84.

- ³⁴ Ebd.
- ³⁵ Vgl. Duncan 1978, S. 84.
- ³⁶ Scholz 2006, S. 58.
- ³⁷ Sfeir-Semler, Andrée: Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt am Main 1992, S. 59.
- ³⁸ Sfeir-Semler 1992, S. 25.
- ³⁹ Ebd., S. 59.
- ⁴⁰ Es wurde daher in der letzten Hängung des Salons gezeigt. Vgl. Shelton 2008, S. 124.
- ⁴¹ Vgl. Duncan 1978, S. 83.
- ⁴² Vgl. Shelton 2008, S. 124 f.
- ⁴³ Vgl. ebd., S. 125.
- ⁴⁴ Vgl. ebd., S. 331; Rosenblum 1967, S. 126.
- ⁴⁵ Vgl. Shelton 2008, S. 125.
- ⁴⁶ Ebd., S. 126.
- 47 Ebd.
- ⁴⁸ Vgl. Vigne 1995, S. 174.
- ⁴⁹ Vgl. Siegfried 2009, S. 337.
- ⁵⁰ Vgl. Duncan 1978, S. 82.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Iconothèque, Université de Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie.
- Abb. 2: Virtuelle Diathek, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar.
- Abb. 3: DiDi Digitale Diathek, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 4: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 5: EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Bern.
- Abb. 6: Iconothèque, Université de Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Stefanie Kewitsch

(Re)konstruierte Identität. Das Bildnis König Richards III. in der National Portrait Gallery in London

Als eine der meistumstrittensten Persönlichkeiten in der britischen Thronfolge wurde Richard III. (1452-1485) Bestandteil zahlreicher Diskussionen. Seine Thronbesteigung sowie die damit einhergehende Machtübernahme wurden sowohl zu seiner Lebzeit als auch nach seinem Tod stark kritisiert. Vor allem von der nachfolgenden Tudor-Regierung und deren Geschichtsschreibern wurde Richard sehr negativ dargestellt. Den nachhaltigsten Eindruck vermittelte uns dabei William Shakespeare, der Richard in seinem gleichnamigen Drama als Idealbild eines Tyrannen darstellt. Die Identität Richard III. sowie seine Persönlichkeit wurden in der Literatur immer mehr verändert. Diese "veränderte Identität" soll im Rahmen des Beitrags näher untersucht werden.

Im Zentrum steht hierbei das *Portrait Richards III.* (Abb. 1) in der National Portrait Gallery (NPG) in London, das Ende des 16. Jahrhunderts, rund 100 Jahre nach seinem Tod, entstand und das bekannteste Portraitbildnis des Monarchen ist.³ Alle bekannten Portraits sind mindestens 100 Jahre nach Richards Tod entstanden. Zusätzlich ist sein Bild immer weiter verändert worden, um die physiognomischen Eigenheiten, welche ihm von Virgil, Moore und Shakespeare zugeschrieben wurden, in den Portraits wiederzugeben. Erst durch die Ausgrabungen und den damit verbundenen Fund seines Skelettes in Leicester im August 2012 erfolgte eine Klärung seines Aussehens. Durch einen Vergleich des Portraits mit dem gefundenen Skelett Richards und die damit verbundene

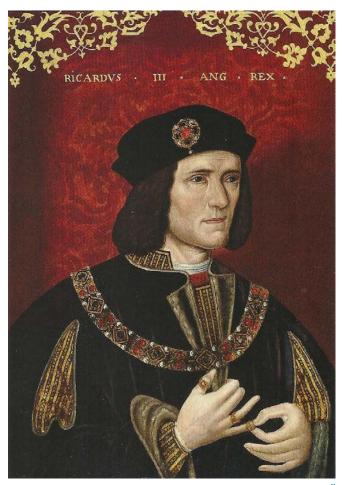


Abb. 1: Unbekannter Künstler: Richard III., 1590-1600. Öl auf Holz, 63,8 x 47 cm, London, National Portrait Gallery.

Rekonstruktion einer Büste, soll die These, dass es sich bei dem Portrait um eine konstruierte Identität handelt, bestätigt werden.

Aufgrund der jüngsten Ereignisse zum Fund des Skeletts von Richard in Leicester sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen, vor allem Biographien, erschienen, in welchen Richard entweder zum Bösewicht oder zum Helden deklariert wird. Annette Carsons Richard III. The Maligned King4 und Desmond Sewards Richard III. England's Black Legend⁶ stehen sich dabei kontrovers gegenüber. Nach dem Fund haben viele Autoren, deren Richard-Biographien vorher erschienen sind, neue Kapitel hinzugefügt oder ihre Schlussfolgerungen geändert, wie beispielsweise David Baldwin in seiner Biographie Richard III.⁶ Die Forschungsliteratur bezüglich des NPG-Portraits ist weniger ausführlich als die zur Person Richards. Frederick Hepburn vergleicht in Portraits of the last Plantagenets die unterschiedlichen Richard-Portraits. Auch Pamela Tudor-Craig⁸ bezieht sich in ihrem Ausstellungskatalog Richard III.⁹ auf die Richard-Portraits, einschließlich des NPG-Portraits. Der Vergleich dieses Portraits mit den unterschiedlichen Beschreibungen zu Richard basieren auf den Überlieferungen von John Rous, 10 einem Priester in Warwickshire um 1483, die Croyland Chroniken¹¹ der Crowland Abbey in Lincolnshire aus dem Jahr 1486 sowie auf den späteren Zeugen Polydore Vergil, 12 der seine Anglica Historica um 1513 geschrieben hatte und Sir Thomas More, 13 dessen History of King Richard ///. etwa 40 Jahre später entstanden ist. Virgil schreibt seine Historia Anglica zur Zeit der Tudor-Regenten, fast 20 Jahre nach Richards Tod. Es kann davon ausgegangen werden, dass er Richard selbst nie kennengelernt hat. Virgils Beschreibungen müssen folglich mit einem kritischen Blick gesehen werden, auch da die Informationen, auf denen er seine Beschreibungen aufbaut von

Informanten kamen, die die neue Regierung favorisierten. ¹⁴ Mores Beschreibung, die rund weitere 40 Jahre später entstand, fiel noch degradierender aus: "Little of stature, ill fetured of limmes, croke backed, his left shoulder much higher then his right, hard fauoured of visage" ¹⁵. Shakespeare überspitzt in seinem Drama Richard III. Moores Aussage mit: "um die Gestalt betrogen, mißgestaltet" ¹⁶ und fügt folgende Beschreibung hinzu: "Ein blutiger Tyrann und Menschenmörder" ¹⁷. Die negativen Äußerungen in der Literatur des 16. Jahrhunderts waren mit Sicherheit dadurch begünstigt, dass die Schreiber unter der neuen Herrschaft ihre Texte verfassten.

Historischer Hintergrund

Richard III. wird als Sohn des Herzogs von York in der Zeit der Rosenkriege im Jahr 1451 geboren. 1461 besteigt Eduard IV., Richards älterer Bruder, aus dem Hause York den Thron. 1470 gelangt Heinrich VI. aus dem Haus Lancaster kurzzeitig an die Macht, woraufhin Eduard IV. und sein jüngerer Bruder Richard von Gloucester, der spätere Richard III., nach Burgund fliehen. Mit Hilfe des Herzogs von Burgund schafft es Eduard IV. 1471 die Lancaster-Herrschaft zu beenden und erneut den Thron zu besteigen. Nur wenige Jahre später stirbt Eduard IV. 1483 unerwartet, so dass sein Bruder als Richard III. zum König gekrönt wird.

Politische Gegner und Sympathisanten des Hauses Lancaster setzen bald darauf ihre Hoffnung auf Heinrich Tudor, Graf von Richmond, als neuen König. Richard versuchte die Bestrebungen des letzten Lancaster-Erben zu unterbinden, wird jedoch durch den frühzeitigen Tod seiner Frau Anne und seines

Sohnes Eduard psychisch geschwächt. Heinrich kommt aus dem Exil in der Bretagne zurück und landet 1485 an der walisischen Küste. Bei Bosworth trifft er im selben Jahr auf das überlegene Heer Richards. Durch den kurzfristigen Seitenwechsel der Familie Stanley und des Grafen von Northumberland auf Heinrichs Seite verliert Richard wichtige Verbündete. Der Wechsel trägt entschieden zu Richards Niederlage bei. Er verliert die Schlacht und wird noch auf dem Schlachtfeld getötet. Richard III. ist der letzte König Englands, der auf dem Schlachtfeld stirbt. Heinrich Tudor wird zu Heinrich VII. gekrönt. Mit ihm beginnt schließlich die Tudor-Dynastie, die 1603 mit Elisabeth I. enden soll.

Das Portrait Richards III. in der National Portrait Gallery

Das Portrait in der NPG, das in Öl auf Holz gemalt wurde und 63,8 x 47 cm misst, zeigt Richard III. von England in Dreiviertelansicht. Das Bildnis wurde im späten 16. Jahrhundert von einem unbekannten Maler gefertigt. Bevor es 1862 der NPG von James Gibson Craig aus Edinburgh geschenkt wurde, war es in Edinburgh sowie in Manchester ausgestellt. 19 Durch dendrochonolgische Untersuchungen konnte die Entstehungszeit auf 1590-1600 eingegrenzt werden. 20 Allerdings kann dies nicht als einziges Kriterium zur Datierung verwendet werden, da mit dieser Methode nur das Datum des Bildträgers zu bestimmen ist, nicht die Malerei selbst. Folglich müssen sowohl die äußere und die innere Form, als auch die allgemeinen formalen Gestaltungsmittel, die der Realisierung des Werkes zu Grunde liegen, beachtet werden. Die Provenienzforschung zeigt, dass rund 270 Jahre Geschichte in Bezug auf Hängung und Verbleib des Portraits nicht nachgewiesen werden können. Wer das Portrait im späten 16. Jahrhundert in

Auftrag gegeben hat, ist bis heute ungeklärt. Es kann jedoch angenommen werden, dass die Tudor-Monarchen, die auf die Plantagenets folgten, ein starkes Bedürfnis verspürt haben müssen, ihre Rechtmäßigkeit, den Thron zu besteigen, zu verifizieren.

Der Thronanspruch von Heinrich VII. (1457-1509), welcher Richard besiegte und sich noch am selben Tag mit Richards Krone hat krönen lassen, war von vielen Seiten ungesichert. Das ständige politische Auf und Ab in England nach der Beendigung der Rosenkriege könnte die Klärung für die Auftragslage sein, denn die Thronbesteigung der sechs Tudor-Regenten, die auf Richard folgten, sollte legitimiert werden. Hierbei wurde sowohl das höfische Leben sowie das Zeremoniell und der latent vorhandene Hang zur Verschwendung öffentlich zur Schau gestellt. Folglich ist es keine Überraschung, dass mehr als fünfzehn Portraits und zahlreiche Skizzen von Richard erhalten sind. In diesem Kontext entstand mehr als hundert Jahre später ein Bild von einem längst verstorbenen und in Ungnade gefallenen König. Als die NPG 1973 eine Ausstellung zu Richard zeigte, brachte die damalige Kuratorin Pamela Tudor-Craig eine Reihe dieser zahlreich entstandenen Portraits von Richard zusammen. Unter den 15 gezeigten Bildnissen war auch das hier besprochene Werk.

Das Gemälde basiert auf einem früher datierten Portrait (Abb. 2), das zwischen 1504 und 1520 gemalt worden ist und der britischen Schule zugeschrieben wurde. Dieses Bildnis ist ebenfalls mit Öl auf Holz von einem unbekannten Maler gefertigt worden und misst 56,5 x 35,6 cm. Das rund 80 Jahre ältere Portrait des Monarchen hängt heute im königlichen Ankleidezimmer auf Schloss Windsor und soll daher im Folgenden als Windsor-Portrait bezeichnet werden. Dem Königlichen Inventar von 1542 zufolge²¹ hing das Portrait

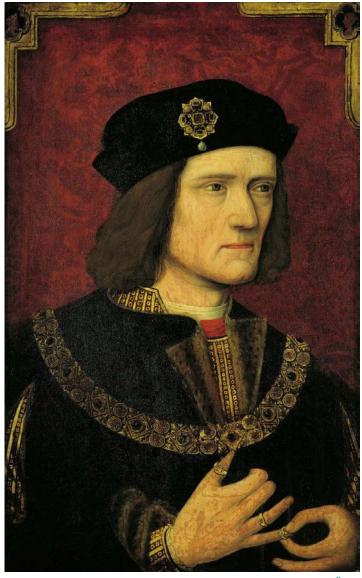


Abb. 2: Unbekannter Künstler: Richard III., 1504-1520. Öl auf Holz, 56,5 x 35,6 cm. Windsor, King's Dressing Room Schloss Windsor.

ursprünglich im Westminster Palace. Daher kann davon ausgegangen werden, dass sich das Bild immer in königlichem Besitz befunden hat. Obwohl auch dieses Portrait nicht zu Richards Lebzeiten entstanden ist, ist es dennoch der Lebenszeit von Richard näher als das NPG-Portrait aus dem späten 16. Jahrhundert und kann als Vorbild für dieses betrachtet werden. Durch eine Radiographie im Zuge einer 1973 gezeigten Ausstellung konnte eine nachträgliche Veränderung des NPG-Portraits bewiesen werden, dessen ursprüngliche Gestaltung dem Windsor-Portrait viel ähnlicher war.²²

Während das Windsor-Portrait eine nachträgliche Veränderung von Richards Körperstatur zeigt²³, wurde die ornamentale Rahmung im NPG-Portrait später hinzugefügt. Das Gemälde zeigte vorher ebenso eine dem Holz nachempfundene Begrenzung an den oberen Ecken, allerdings ohne figürliche Elemente. Tudor-Craig geht davon aus, dass es sich um eine Umgestaltung handelt, die auf Grund veränderter optischer Ansprüche im Laufe der Tudor Regierung entstand.²⁴ Die körperlichen Veränderungen im Windsor-Portrait beschränken sich auf die Höhersetzung von Richards rechter Schulter: "At some time after it was first painted, the king's right shoulder was made to look higher by extending the gown and the jewelled collar on that side a little further upwards."²⁵ Außerdem wurde sein rechtes Auge im Nachhinein verändert. Während es nun geradlinig wirkt, war es zuvor stärker gebogen und somit natürlicher.²⁶

Den Grund für die Veränderungen sieht Tudor-Craig in der Tudor-Propaganda, welche Richard als deformierten und bösartigen Menschen darstellen wollte.²⁷ Um diesen Eindruck zusätzlich zu verstärken, geht die Forschung davon aus, dass auch die Nase nachträglich mehr gekrümmt und verlängert wurde, ebenso wie die herabgezogenen Mundwinkel stärker

hervorgehoben wurden.²⁸ Die nachträgliche Umgestaltung des Windsor-Portraits stimmt allerdings nicht mit Mores Beschreibung zu Richard überein: "croke backed, his left shoulder much higher then his right"²⁹. More berichtet von einer linken höheren Schulter, während die nachträglichen Veränderungen von einer erhöhten rechten Schulter zeugen. Vielleicht war er gar nicht "croke backed", sondern wurde nur so dargestellt, um dem negativen Bild der Tudors zu entsprechen. Diese Veränderungen an seiner Gestalt wurden in den nachfolgenden Portraits von Richard übernommen, so dass auch das NPG-Portrait eine erhöhte rechte Schulter und verhärmte Gesichtszüge zeigt. Durch die Negativierung des Portraits repräsentiert es die Niederlage der Yorks, den Sieg von Lancaster und den Beginn der Tudor-Dynastie. Die Hängung in der Ahnengalerie eines Tudor-Regenten würde, trotz Missfallen an der Person Richards, eine positive Konnotation beim zeitgenössischen Tudor orientierten Betrachter hervorrufen.

Das Gemälde zeigt einen schmallippigen Richard, dessen Blick am Betrachter vorbei ins Nichts zu gehen scheint. Die Stirn in Falten gezogen, erweckt er einen nachdenklichen und sorgenvollen Eindruck. Dieser wird zusätzlich von seinem in die Ferne gerichteten Blick unterstützt. An den Augen sind deutliche Fältchen zu sehen, die ihn älter als 33 Jahren³⁰ wirken lassen. Der erste Eindruck entspricht nicht unbedingt der üblichen Vorstellung, die durch Shakespeare oder durch die Geschichtsschreibung zur Tudor-Zeit vermittelt wurde. Er wirkt weniger, so Shakespeare "um die Gestalt betrogen, mißgestaltet."³¹ Richard ist mit aufwändiger Kleidung und verschiedenen Schmuckelementen ausgestattet. Neben Brosche und Kette zeigt das Portrait Richard zusätzlich mit drei Ringen. Einen Ring zieht er sich über den kleinen

Finger seiner rechten Hand. Dieser Akt, wie Hepburn in seinem Buch *Portraits of the last Plantagenets* beschreibt, steht für die Königswürde. Der Ring auf dem kleinen Finger repräsentiert den Ehering mit England.³² Eine andere Sichtweise wäre dagegen, dass Richard sich den Ring mit dieser Geste vom Finger zieht und dass somit eine Niederlegung seiner Königswürde angekündigt wird. Die Tudor-Regenten zur Entstehungszeit des Gemäldes könnten diese Auslegung als versteckten Hinweis auf Richards kurzzeitige Regierung und auf ihren Wunsch, er wäre gar nicht erst an die Macht gekommen, verstanden haben. Meiner Meinung nach handelt es sich jedoch um ein deutliches Aufschieben des Ringes. Betrachtet man die Finger der rechten Hand, erkennt man, dass diese vor dem Ring platziert sind. Würde es sich um das Abziehen des Ringes handeln, wären die Finger über dem Ring platziert, um ihn zu greifen und vom Finger zu ziehen.

Für die Deutung des Ringes betrachtet Hepburn das Windsor-Portrait und stellt die Vermutung auf, dass das Gemälde gegenüber einem Portrait seines Bruders Eduard IV. gehangen habe. Dies zeige, dass Richard sich den Ring unter den Augen des vorangegangenen Königs aufzieht. Richard würde ihn folglich um Zustimmung und seinen Segen bittet.³³ Nicht nur soziale, gesellschaftliche und monetäre Unterschiede werden durch das Tragen von Schmuck betont, auch liegt häufig noch eine indirekte Bedeutung hinter Ringen, Gemmen und Ketten, wie Evans in ihrer Geschichte des Schmucks ausführt: "The jewellery of the later Middle Ages may, then be summed up as giving an increasing importance to gems in its design"³⁴. Es ist daher nicht unüblich, porträtierte Personen, neben bedeutungsvoller Kleidung, ebenfalls mit aussagekräftigem Schmuck zu verzieren. Richard ist in diesem Fall keine Ausnahme.

Die Entwicklung der Portraitmalerei und vor allem der zunehmende

Aufwand, führen zu der Frage, wieso ein Maler rund hundert Jahre nach Richards Tod eine Kopie von einer früheren Kopie gemalt hat. "Portraiture is an implicitly mnemonic device to begin with, but these efforts suggest the extent to which contemporaries relied on it to record elements of the past and present for posterity"35, schreibt Robert Tittler und liefert einen Grund für das nachträglich angefertigte Portrait Richards: die Erhaltung von Erinnerungen, das Festhalten eines Moments. Des Weiteren schreibt er, dass "some portrait series devoted to the memory and/or celebration of important figures were collected by individual patrons so as to suggest a personal affinity with the subjects."36 Da sich der Maler das Windsor-Portrait zur Vorlage genommen hat und dieses bewiesenermaßen nachträglich verändert wurde, kann davon ausgegangen werden, dass es ihm vielmehr um eine möglichst gelungene Kopie und weniger um eine eigene charakteristische und symbolträchtige Darbietung der Person Richards ging.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die dargestellte Identität Richards eine konstruierte ist, die von Kopie zu Kopie übernommen wurde. Je nach präferierter Meinung wurde das ältere Windsor-Portrait verändert um konform zu gehen, dementsprechend ist auch das NPG-Portrait keine vollkommen authentische Darstellung. Die Diskrepanz zwischen Literatur und Gemälden in der physiognomischen Darstellung Richards soll durch den folgenden Abschnitt zur Entdeckung des Skeletts Richards erklärt werden.

Die Ausgrabungen in Leicester

Im August 2012 leitete Richard Buckley vom Archäologischen Institut der Universität Leicester die Ausgrabung, die zum Fund von Richards Grab führte.

Die Initiatorin der Grabung war Philippa Langley, Mitglied der Richard 3rd Society. Ein männliches Skelett wurde gleich zu Beginn der Ausgrabungen unter dem Parkplatz des Leicester Gemeindegebäudes gefunden, das zu Richards Zeit das Mönchskloster *The Grey Friars* war.³⁷ Der Historiker Mathew Morris beschreibt die Sichtung folgendermaßen:

"As vertebrae after vertebrae appeared the spine twisted one way, then the other and we looked at it in shock. It was so obviously curved, and with the wounds on the skull we looked at each other and said 'wow, this is actually a really good candidate.' If you had created a tick list of characteristics you wanted to see, this ticked every box."38

Am 12. September 2012 gab Philippa Langley, Sprecherin der Richard 3rd Society und die Organisatorin der Ausgrabung, eine Pressekonferenz, auf der berichtet wurde, was sie bisher gefunden hatten.³⁹ Die nahe liegende Schlussfolgerung, dass es sich bei dem Skelett um Richard handelt, sollte jedoch erst noch bewiesen werden. Das Skelett ist osteologisch untersucht worden. Die Knochen zeigen bei der Untersuchung eine Vielzahl an Verletzungen auf, die während einer Schlacht hätten entstehen können. Der Schädel zeigt Wunden, die durch ein Schwert entstanden sind. Des Weiteren präsentiert das Skelett eine starke Krümmung der Wirbelsäule. Folglich verursachte Skoliose das negative Erscheinungsbild Richards, das nachträglich zu Veränderungen der Portraits führte. Mores bereits wiedergegebene Beschreibung Richards lässt sich damit definitiv widerlegen. Während More Richards linke Schulter höher sah, schreibt die Wissenschaftlerin Jo Appleby, dass "the condition would have made Richard's right shoulder visibly higher than his left."⁴⁰ Die Wirbelsäulenkrümmung passt zu

der stereotypisierten Tudor-Propaganda, die nach wie vor Richards Andenken bestimmt. Die deutliche Erhebung seiner rechten Schulter in den späten Portraits lässt demnach einen gewissen Grad an Wahrheit zu. Allerdings war die Wirbelsäule seitlich gekrümmt, so dass Richard die Unregelmäßigkeit seiner Schultern nur unmerklich anzusehen gewesen sein kann. Neben der auffälligen Kopfverletzung und der Skoliosis ist außerdem das Fehlen der Füße zu erwähnen. Dabei gibt es keinen Beweis, dass sie perimortal abgenommen wurden. Auf Grund der Umgebung an der Fundstelle der Füße kann viel eher davon ausgegangen werden, dass "the bones of the feet were lost through later activity such as gardening and building."41 Trotz deutlicher Hinweise, dass es sich bei dem gefundenen Skelett um Richard III. handelt, brauchte es einen DNA-Vergleich mit lebenden Verwandten für einen aussagekräftigen Beweis. Zwischen

Richard und der heutigen Königin Elizabeth II. herrschten 23 weitere Monarchen über England, doch keiner ist direkt mit Richard verwandt. Für einen Abgleich mit den Knochen wurden "dem 55-jährigen kanadischstämmigen Michael Ibsen, der in 17. Generation mit Richard verwandt ist"42, DNA-Proben entnommen. Obwohl Richard selbst keine überlebenden Nachkommen hatte, fand Kevin Schürer bei Recherchen Nachfahren der Schwester Richards, Anne von York.43 Alle Resultate sind seit Mai 2014 im Besucherzentrum in Leicester veröffentlicht. Die darin gezeigte Dauerausstellung namens *Richard III: Dynasty, Death and Discovery* präsentiert die Ausgrabungsgeschichte sowie die einzelnen wissenschaftlichen Tests und Untersuchungen und bringt dem Besucher die Zeit und die Person Richard näher.

Höhepunkt der Ausstellung ist, neben dem Besuch der Ausgrabungsstätte,

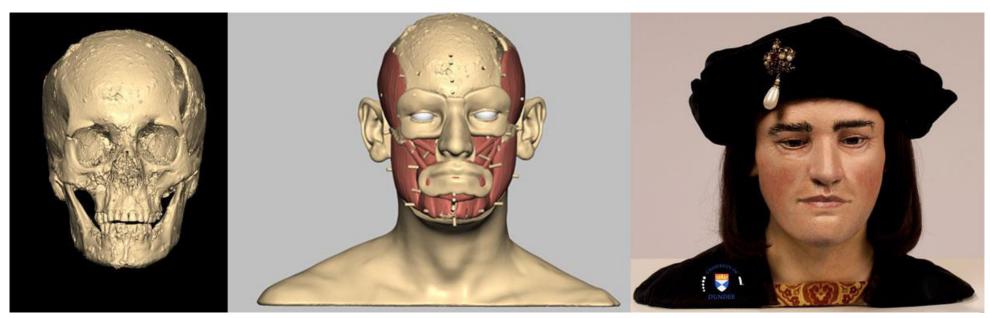


Abb. 3: Caroline Wilkinson, Schädel, Rekonstruktion während der Stereolithographie und die fertige Büste Richards III. von Janice Aitken, 2013.

eine Büste mit der rekonstruierten Physiognomie von Richards Kopf. Diese wurde von Caroline Wilkinson und der Richard 3rd Society mit Hilfe der Stereolithographie angefertigt. Vorerst wurde mit den Aufnahmen eines Kernspintomografen ein digitales Bild des Gesichts geschaffen. (Abb. 3) Daraufhin wurden mit dem Computer die Muskeln und die Haut hinzugefügt. Es wirkt fast unmöglich, Nase, Augenbrauen und die Form der Wangen und des Mundes einer Person zu rekonstruieren, die vor 500 Jahren gestorben ist, und dennoch bestätigt Wilkinson: "[T]here are lots of clues. The width of the mouth can be determined exactly by the position of the teeth."44 Die Nase hingegen gehört zu den schwierigeren Aspekten, da sie vollständig aus Knorpel besteht und somit der Schädel wenig hilfreich erscheint. Wilkinson kann aber auch diesen Vorwurf entkräften, denn neuen Recherchen zufolge "has unearthed a formula that allows one to predict what the soft nose would look like from the underlying bone."45 Letztlich sagt Wilkinson jedoch "about 70% of the facial surface should have less than 2mm of error."46 Der Bereich, bei dem sie Vermutungen bezüglich der Rekonstruktion anstellen mussten, war die Gesichtsmuskulatur sowie die Beschaffenheit der Haut. Demzufolge habe sie die Hautstruktur eines durchschnittlichen Mannes von heute zu Rate gezogen. Nach Beendigung der Rekonstruktion eines digitalen Kopfes wurde eine Plastikversion erstellt. Darauf folgend hat die Künstlerin Janice Aitken die Büste mit prothetischen Augen, einer Perücke und realistisch wirkender Haut ausgestattet. Die Haut- und Augenfarbe entnahm die Künstlerin den Portraits von Richard. (Abb. 3) Da bewiesenermaßen die Ähnlichkeit zwischen der Kopfrekonstruktion und den Portraits darin liegt, dass die Künstlerin, die die Gesichtsdarstellung der Büste gestaltete, sich an den Portraits orientiert hat, stellt sich zunächst die Frage, inwiefern es sich bei dem nachgebildeten Kopf von Richard um ein realitätsnahes Werk handelt. Martin Evison, der Direktor der Forensischen Abteilung der Northumbria Universität, vermerkt: "facial reconstruction can yield a resemblance from the skull, but not an exact likeness. It is not a method of positive identification."⁴⁷ Die Büste zeigt Richard mit einer leicht gewölbten Nase, sein Kinn ist markant, sein Mund umspielt ein leichtes Lächeln, das seinen Gesichtszügen einen weichen und freundlichen Eindruck vermittelt.

Matthew Skinner, Dozent für Anthropologie am University College in London, verweist auf die Subjektivität, die bei dem hier angewandten Verfahren nicht umgangen werden kann: "Facial expression is such an important part of how people look. And in the case of reconstruction you have to pick one."48 Der markanteste Unterschied liegt im dargestellten Alter. Während das NPG-Portrait vor allem um den Mund und an der Stirn deutliche Falten zeigt, ist die nachgebildete Büste frei von Altersspuren. Wilkinson geht in einem BBC-Interview auf diesen Vorwurf ein, indem sie sagt: "we can't really add any age creasing as we don't know where to put them. "49 Richards Büste wirkt daher viel jünger als der 33-jährige Mann der Portraitdarstellungen. Andererseits sind die wissenschaftlich rekonstruierten Gesichtszüge der digitalen Version denen des Portraits von Richard tatsächlich sehr ähnlich. Das wiederum bestätigt die bereits vorangegangene These, dass die Portraits auf einem Abbild basieren müssen, das zu Richards Lebzeiten entstanden ist. Es ist jedoch davon abzuraten, die Büste als eigenes Portrait zu sehen, da "the musculature, percentage of fatty tissue, skin texture and elasticity of the face are all based on those of an 'average' male of 30+ years of age; Richard's face may therefore have been different in any or all of these respects."50

Aufgrund der Beeinflussung der künstlerischen Ausschmückung durch die Portraits ist die Kopfrekonstruktion mit Vorsicht zu betrachten. Der wissenschaftliche Teil zeigt deutliche Ähnlichkeit und beweist, wie oben angesprochen, die These, dass die Portraits auf einem Original basieren. Dagegen ist die fertige Büste, mit Perücke, Augen und Kleidung, stark an das NPG-Portrait angelehnt, wodurch die ursprüngliche Ähnlichkeit hervorgehoben und für den Betrachter verstärkt werden soll. Aitken selbst sagt: "My part in the process was purely interpretive rather than scientific."51 Die daraus entstandene Darstellung ist subjektiv zu beurteilen, zumal die pro Richard orientierte Richard 3rd Society finanziell für die Rekonstruktion aufgekommen ist. Wieso wurde eine solche Büste überhaupt erstellt? Vielleicht eine nachträgliche Effigie? Als Heinrich Tudor am 22. August Richard besiegte, war ihm kein königliches Begräbnis gegönnt. Die Verletzungen, die das Skelett nach Untersuchungen aufweist, zeugen von einer entsetzlichen Art der Zurschaustellung des Leichnams. 52

Eine Effigie ist "eine lebensgroße, mit königlichen Gewändern bekleidete Puppe, [die] vom 14. bis ins 17. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil [...] der englischen [...] Herrscherbegräbnisse war. "53 Nach dem Körperbau des Monarchen wurde eine detailgetreue Replik aus Holz, Gips und Weidenrutengeflecht erstellt. Die Figurine wurde danach mit authentischer Kleidung versehen. Das Gesicht und die Hände wurden so bemalt, dass sie nicht nur lebensecht, sondern auch lebendig wirken. Bei einem öffentlichen Trauerzug wurde die Effigie auf dem Sarg liegend mitgeführt.⁵⁴ Der Sinn hinter dem Erstellen einer Effigie war, dass das höfische Leben um sie herum weiterlief, während der Leichnam gebührend beigesetzt Beendigung wurde. Mit Beerdigungszeremonie verlor die Effigie die würdevolle Stellung als königliches Double. Nach Erfüllung ihres Zwecks ist sie automatisch "zum ausgedienten Ding"55 degradiert worden.

In England ist die Funeraleffigie zum ersten Mal 1327 bei der Beisetzung von Eduard II. in Gebrauch. Die Sitte endet 1625 mit der Beerdigungszeremonie von Jakob I. (1566-1625).⁵⁶ Als Richard in der Schlacht von Bosworth 1485 starb, war der Brauch demnach seit über 100 Jahren in England Tradition. Auf dem Schlachtfeld besiegt wurde ihm kein königliches Begräbnis gegönnt. Richard bekam demnach keine Effigie, nicht einmal eine würdevolle Bestattung. Der Legende nach, hat Heinrich sich noch auf dem Schlachtfeld mit Richards Krone zu Heinrich VII. gekrönt.⁵⁷

Schädels eine Büste von Richard. Auch wenn es sich dabei nicht um eine Ganzkörperfigurine handelt, bleibt der Gestaltungswille der Gleiche: Die Büste ist nicht im Sinne einer Herrscherrepräsentation entstanden, sondern eher eine künstlerische Nachahmung des verstorbenen Monarchen. Das hohe Interesse an der Kopfrekonstruktion zeigt, wie unvergänglich der Gedanke ist, sich mit einem königlichen Double konfrontiert zu sehen. Die Büste wurde eineinhalb Jahre lang in verschiedenen Städten zur Schau gestellt, bevor sie Mitte 2014 im neuen Besucherzentrum in Leicester in die Dauerausstellung überging. Auch wenn Effigien nach dem 17. Jahrhundert nicht mehr üblich waren, ist der Gedanke, dass Richard mehr als 500 Jahre nach seinem Tod damit eine Würdigung als König, wie die Könige und Königinnen seiner Zeit, erfahren soll, ein gerechter. Dennoch sollte die Büste, egal ob es sich nun tatsächlich um eine Effigie handelt oder nicht, nicht als Stellungnahme zu seinem Charakter gesehen werden.

Fazit

Das Gesicht wird häufig als Spiegel der Seele einer Person empfunden. In Richards Fall ist das nicht anders. Allerdings muss bei der Betrachtung von Portraits stets davon ausgegangen werden, dass es nicht nur um die äußerliche Darstellung des Modells geht, sondern dass durch dieses zugleich Gruppenzugehörigkeiten sowie Charakterzuschreibungen mitgeliefert werden sollen. Wenn das Bild zusätzlich im Nachhinein gemalt und zudem etwas später verändert wurde, repräsentiert es eine facettenreiche Bandbreite, in diesem Fall, der englischen Geschichte. Das National Portrait Gallery-Portrait von Richard III. ist eine Kopie des zuvor entstanden Windsor-Portraits. Die Radiographie zeigt die Ähnlichkeit der beiden Bilder. Beide sind wiederum Kopien eines verschwundenen Originals, das zu Richards Lebzeiten entstanden sein muss. Die auf dem Schädel basierende Gesichtsrekonstruktion zeigt dem Betrachter die Realitätsnähe der Gemälde und bestätigt die These eines Originals. Die Konstruktion der Portraits beschränkt sich somit auf die nachträglichen Veränderungen der Physiognomie Richards.

Durch die Rekonstruktion der Büste konnte bewiesen werden, dass zumindest die Kopfform übereinstimmt. Der Fund in Leicester verdeutlichte die ähnliche Statur des portraitierten und seines Skelettes. Die Betrachtung der nachträglich veränderten Schulter ist meines Erachtens eine deutliche Tudor-Propaganda gegen Richard. Die Befunde des Skeletts belegen zwar Skoliosis, was eine Krümmung von Richards Wirbelsäule beweist, sie zeigen jedoch auch, dass diese Krümmung vor allem seitlich ausgerichtet und nicht bucklig nach oben war. Die falsche Zuordnung der Schulter von More sagt deutlich aus, dass die Krankheit wenig auffallend gewesen sein muss. Die fälschlich wiedergegebene,

konstruierte Identität Richards in der Literatur sowie die Übernahme der propagierten Beschreibung in seinen Portraits wurde letztlich mit der (re)konstruierten Kopfeffigie korrigiert. Auf diese Weise wurde Richard abschließend eine Würdigung zuteil, die ihm bis dato verweigert wurde.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Bennett, Michael S.: Richard III. on Trial for Murder. York 2011; More, Sir Thomas: The History of King Richard the Third. [Cambridge 1557] London 1883; Virgil, Polydore: Historia Anglica. Facsimile [Basel 1555] Menston 1972.
- ² Vgl. Shakespeare, William: King Richard III. König Richard III. [London 1592], Stuttgart 1971, Kap. 24, Szene 3, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/richard-iii-2183/24 (02.12.2016).
- ³ Vgl. einführend Scott, Jennifer: The Royal Portrait Image and Impact. London 2010, S. 28-34; Williams, David: Kings and Queens. London 2010, S. 78-82.
- ⁴ Vgl. Carson, Annette: Richard III. The Maligned King. Gloucestershire 2013.
- ⁵ Vgl. Seward, Desmond: Richard III. England's Black Legend. London 1983.
- ⁶ Vgl. Baldwin, David: Richard III. Gloucestershire 2013, S. 215-236.
- ⁷ Vgl. Hepburn, Frederick: Portraits of the last Plantagenets. Dover 1986.
- ⁸ Tudor-Craig ist eine führende Kunsthistorikerin auf dem Gebiet der Portraitmalerei in England des 15. und 16. Jahrhunderts, was in dem zur Ausgrabung erschienenen Film Richard III. deutlich wird, da sie bei der Diskussion zur Ähnlichkeit zwischen dem NPG-Portrait und der

nachgebildeten Büste um eine Bildinterpretation gebeten wird, welche im Laufe des Films mit der Gesichtsrekonstruktion verglichen wird. Zum Film vgl. Film: Farnaby, Simon: Richard III. The King in the Car Park. Darlow Smithson Productions, UK 2013.

- ⁹ Vgl. Ausst.-Kat., London, National Portrait Gallery, 1973: Pamela Tudor-Craig über Richard III.National Portrait Gallery 27 June 7 October 1973. London 1973.
- ¹⁰ Vgl. Ross, Charles (Hg.): The Rous Roll. Gloucester 1980.
- ¹¹ Vgl. Cox, John (Hq.): The Crowland Chronicle Continuations 1459-1486. London 1986.
- ¹² Vgl. Virgil [1555].
- ¹³ Vgl. More [1557].
- ¹⁴ Vgl. Hepburn 1986, S. 85.
- ¹⁵ More [1557], S. 5.
- ¹⁶ Shakespeare [1592], Kap. 3, Szene 2 URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/richard-iii-2183/24 (02.12.2016).
- ¹⁷ Shakespeare [1592], Kap. 24, Szene 3 URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/richard-iii-2183/24 (02.12.2016).
- ¹⁸ Vgl. Krieger, Karl-Friedrich: Geschichte Englands. Von den Anfängen bis zum 15. Jahrhundert. München 1990, S. 227-229; Wagner, John A.: Encyclopedia of the wars of the roses. Oxford 2001, S. 80-83 und S. 228-230.
- ¹⁹ Vgl. Tudor-Craig 1973, S. 86.
- ²⁰ Vgl. Ebd.
- ²¹ Von W. A. Shaw 1937 veröffentlicht. Vgl. Tudor-Craig 1973, S. 93.
- ²² Vgl. Hepburn 1986, S. 72: "Richard III. is the first English king for whom there is evidence to suggest that two panel-portraits of him were produced during his lifetime."
- ²³ Vgl. Ebd.; Tudor-Craig 1973, S. 93.
- ²⁴ Vgl. Tudor-Craig 1973, S. 86.
- ²⁵ Hepburn 1986, S. 72.
- ²⁶ Val. Ebd.
- ²⁷ Vgl. Tudor-Craig 1973, S. 86.
- ²⁸ Hepburn 1986, S. 72f.

- ²⁹ More [1557], S. 5.
- ³⁰ Das Gemälde zeigt Richard bereits als König und da er im Alter von 33 Jahren gekrönt wurde, gehe ich von der Annahme aus, ihn hier im selben Alter zu sehen.
- ³¹ Shakespeare [1592], Kap. 3, Szene 2, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/richard-iii-2183/24 (02.12.2016).
- 32 Vgl. Hepburn 1986, S. 88.
- 33 Ebd.
- ³⁴ Evans, John: A History of Jewellery 1100-1870. London 1951, S. 85.
- ³⁵ Tittler, Robert: Portraits, Painters, and Publics in Provincial England, 1540-1640. New York 2012, S. 34.
- ³⁶ Ebd. S. 33f.
- ³⁷ Vgl. Kielinger, Thomas: Erniedrigungsrituale, an nackter Leiche statuiert. In: Die Welt (04.02.2013), URL: https://www.welt.de/kultur/article113372446/Erniedrigungsrituale-annackter-Leiche-statuiert.html (02.12.2016).
- ³⁸ Buckley, Richard; Mathew Morris; Jo Appleby (u.a.): The King in the Car Park: New Light on the Death and Burial of Richard III. in the Grey Friars Chruch, Leicester, in 1485. In: Cambridge.org Antiquity. (2013) URL: https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity (15.10.2016).
- 39 Vgl. Ebd.
- 40 Ebd.
- ⁴¹ Buckley: The King in the Car Park, URL: https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity (15.10.2016).
- ⁴² Franz, Angelika: Knochen unter Parkplatz stammen von Richard III. In: Spiegel. de (2013), URL: http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/archaeologen-bestaetigen-das-entdeckte-skelett-hegoert-richard-iii-a-881311.html (20.08.2016).
- ⁴³ Vgl. King, E. Turi; Knapp, Michael; Appleby, Jo (u.a.): Identification of the remains of King Richard III. In: nature.com (2014), URL: http://www.nature.com/articles/ncomms6631 (15.10.2016).
- ⁴⁴ BBC: Richard III: Facial reconstruction shows king's features. In: bbc.com (2013), URL: http://www.bbc.com/news/uk-england-leicestershire-21328380 (15.10.2016).

- 45 Ebd.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 BBC: Richard III., URL: http://www.bbc.com/news/uk-england-leicestershire-21328380 (15.10.2016).
- ⁴⁹ Ebd.
- ⁵⁰ Ebd.
- ⁵¹ Gayle, Damien: The Real face of Richard III: King who died in battle at 33 is brought back to life with reconstruction of 500-year-old skull found beneath counsil car park. In: dailymail.co.uk (2013), URL: http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2273703/Richard-III-facial-reconstruction-reveals-slain-king-500-years-death.html (10.10. 2016).
- Vgl. Kielinger: Erniedrigungsrituale, an nackter Leiche statuiert. URL: https://www.welt.de/kultur/article113372446/Erniedrigungsrituale-an-nackter-Leiche-statuiert.html (02.12.2016).
- 53 Marek, Kristin: Die Körper des Königs Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit. München 2009, S. 29.
- ⁵⁴ Vgl. Marek 2009, S. 29.
- 55 Ebd.
- ⁵⁶ Vgl. Marek 2009, S. 33. Außerdem ebd.: Die älteste, bewegliche Effigies stammt von Elisabeth von York, der Nichte von Richard III., Ehefrau von Heinrich VII. und Mutter von Heinrich VIII.
- ⁵⁷ Vgl. More [1557], S. 126.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: MacLeod, Catharine: Tudor Portraits in the National Portrait Gallery Collection. London 1996, S. 5.
- Abb. 2: Bridgeman Images. URL: http://www.bridgemanimages.com/ (06.12.2016).
- Abb. 3: TheNorthernEcho.co.uk URL:

http://www.thenorthernecho.co.uk/entertainment/10819075.A_king_reborn/ (15.10.16).

DAS MASTERWORKSHOP-TEAM

VORTRAGENDE Liliane Baab – Regine Epp – Stefanie Kewitsch – Brit Münkewarf – Hauke Ohls – Liya Varshavskaya – Larissa Wesp

MODERATION Julia Endlich – Leonie Winterstetter

ORGANISATION Nadine Imhof - Katrin Sommer - Henrike Stein

ÖFFENTLICHKEITSARBEIT Lorena Hagemann – Maria Müller-Dalhoff

LAYOUT UND PLAKAT Linda Benkhoff – Chantal Sairé Castro – Luisa von Wangenheim

READER Isabelle Bardehle - Anica Beil - Margherita Foresti

LEITUNG Dr. Jeannet Hommers