

ZWISCHEN STILSPRACHE UND ARCHÄOLOGISCHER TREUE: ZUR SYMBOLIK DES KIRCHENGEBÄUDES IM 19. JAHRHUNDERT*

Von Wojciech Batus

*Das 19. Jahrhundert: Ende oder Wiederaufleben
der Symbolik in der Sakralkunst?*

Nach einer unter Geschichtswissenschaftlern sowie Kunst- und Religionshistorikern vorherrschenden Ansicht war das 19. Jahrhundert ein Zeitalter, in dem die Symbolsprache der Sakralkunst und -architektur dem Prozeß einer Auflösung unterlag und in Vergessenheit geriet. Der »seelenlose« Historismus, der angeblich nichts anderes war als gedanken- und verständnisloses Nachahmen alter Stilformen, habe zur Entstehung von äußerlichen Kopien gotischer Kathedralen und romanischer Basiliken geführt – Bauwerken ohne Geist und Gott. »Die Kunst«, so zum Beispiel Hans Bernhard Meyer 1984 in seinem Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart des Kirchenbaus, »insbesondere die Architektur als repräsentative Darstellung der Analogie zwischen irdischen und überirdischen Wirklichkeiten, als ab- und nachbildende Kunst, verliert (...) die als »objektiv vorgegeben« angenommene Grundlage ihrer Symbolik«.¹

Diese Überzeugung ist übrigens in kritischen Aussagen von Autoren des 19. Jahrhunderts selbst verwurzelt, die einerseits den Historismus als Symptom einer Krise und Stillosigkeit verurteilten, andererseits doch den im Laufe der Jahrhunderte fortschreitenden Zerfall der ikonographischen Tradition und des mittelalterlichen Symboldenkens wahrnahmen. G. Helmsdörfer schrieb 1839 in seinem Buch über die christliche Symbolik und Ikonographie:

»Die Maler und Bildhauer der älteren Zeit konnten bei ihrem Publikum eine gewisse Kultur voraussetzen, in der eine Vertrautheit mit einer Menge von Dingen lag, durch welche ihren Kunstwerken das Verständniß und das lebendige Eingehen in die Seele des Beschauers gesichert war. Wir haben uns nachgerade von dieser Kultur abgewendet. Die Vertrautheit mit den Legenden und Sagen, das Verständniß der christlichen Symbolik, die alte kirchliche Tradition und Mystik etc., das Alles ist in den Besitz einiger Vereinsamen übergegangen; unser Publikum ist dessen baar und ledig. Wir stehen daher zu den Kunstwerken jener älteren Zeit in einem anderen, in einem höchst ungünstigen Verständniß. Bekennen wir es: diese kirchliche Kunst, diese Heiligenbilder und Symbole sind uns fremd geworden, wir verstehen sie nicht mehr.«²

Allerdings könnte man gleichzeitig eine große Anzahl von weniger bekannten Aussagen anführen, die eine entgegengesetzte Überzeugung zum Ausdruck bringen: Das 19. Jahrhundert habe ein Wiederaufleben der sakralen Kunst und christlichen Ikonographie mit sich gebracht und die vergessene symbolische Dimension der Kirchenbaukunst wiederhergestellt. Louis Cloquet schrieb 1891 in seinen »Éléments d'icographie Chrétienne«:

»Les traditions iconographiques, abandonnées depuis la Renaissance, ont été reprises dans notre siècle, et l'on commence à restaurer la science du symbolisme chrétien dans l'art, en même temps que les monuments que les siècles de foi en avaient imprégnés.«³

Und Pater Auber hat das letzte Kapitel seines 1884 erschienenen monumentalen Werkes »Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme« sogar mit der Überschrift versehen: »Décadence du symbolisme, sa renaissance au XIXe siècle«.⁴ Hermann Muthesius hingegen, der die Tradition der englischen Sakralbaukunst des 19. Jahrhunderts vom avantgardistischen Standpunkt her beurteilt hat, schrieb im Jahre 1901:

»Die Folge war ein erdrückendes Ueberwuchern von rituellen, symbolischen und besonders von allerhand Stimmungsgesichtspunkten über die baulich-technischen, die fast unerwähnt gelassen wurden. Man suchte die alten Kirchen ab, um die rituelle und symbolische Bedeutung einzelner Theile genau festzustellen. (...) Noch heute ist es in England möglich, daß ein älterer Kirchenarchitekt den Inhalt seines Vortrages über die Gesichtspunkte beim Kirchenentwurf an seine jungen Zuhörer dahin zusammenfaßt, daß zum Entwerfen einer Kirche in allererster Linie eine Kenntniß der »ungeheuren Menge symbolischer Bedeutungen und der symbolischen Beziehungen der Einzeltheile zu einander« gehöre.«⁵

Die Krise der Architektursymbolik

Das 19. Jahrhundert war somit ein Zeitalter, in dem es zu einer Erneuerung der christlichen Ikonographie und der Symbolik der Sakralarchitektur gekommen ist. Wenn Auber und andere Autoren über ihre »Wiederbelebung« schreiben konnten, so setzt dies voraus, daß ihr ein Zeitalter des Untergangs der christlichen Kunst vorausgegangen sein

mußte. Einem Forscher des 19. Jahrhunderts unterlag es keinem Zweifel, daß die symbolische Aussagekraft der Sakralarchitektur und die Kultivierung der religiösen Ikonographie mit dem Ausklang des Mittelalters zu Ende gegangen waren. »Die christliche Symbolik«, schrieb über die Renaissance der Krakauer Kunsthistoriker Władysław Łuszczkiewicz, »macht der heidnischen Schönheit Platz, die kirchliche und weltliche Verzierungs-kunst gehen ein und denselben Weg und gleichen sich an. Kirchen sehen wie Palastsäle aus«. ⁶ Man stößt in der damaligen Literatur auf viele solche Aussagen, es seien hier nur zwei französische Zeugnisse angeführt: »Le XVIe siècle avec son dévergondage n'est plus qu'en pas à faire pour arriver à l'art païen; il ne balançait pas«, schrieb Pater Augustin Crosnier, und Pater Gareiso stellte fest: »A partir du XVIe siècle, toutes les traditions artistiques du moyen-âge sont abandonnées, et, sauf quelques rares exceptions, l'art devient entièrement profane et païen«. ⁷

Architekturtraktate der frühen Neuzeit lassen jedoch keinen Zweifel daran, daß dies nicht den Tatsachen entspricht. Andrea Palladio schrieb zum Beispiel über die Form der Gotteshäuser:

»Und so suchen auch wir, die wir keine solch falschen Götter besitzen, das Vollkommenste und Hervorragendste aus, um dem schicklichen Schmuck hinsichtlich der Tempelform zu genügen. Und weil dies die Kreisform ist, da sie von allen Formen einfach, gleichförmig, gleichmäßig, kräftig und umfassend ist, so machen wir unsere Tempel rund. (...) Die Kreisform ist bestens dem geeignet, die Einheit, das unendliche Sein, die regelhafte Gleichförmigkeit und die Gerechtigkeit Gottes darzustellen. (...) Es sind auch jene Kirchen zu loben, die in Kreuzform angelegt sind. (...) Da dieses Gebäude in der Form eines Kreuzes errichtet ist, stellt es den Betrachtenden jenes Holz vor Augen, in dem das Geheimnis unseres Heils begründet liegt«. ⁸

Der Eindruck der oben zitierten Forscher, als seien die Sakralsymbolik und die christliche Ikonographie im Untergang begriffen, war in gewisser Weise durchaus zutreffend. Eine Krise jener Symbolik war tatsächlich eingetreten, sie setzte allerdings nicht im Zeitalter der Renaissance und des Barock ein, sondern trat erst mit dem Rationalismus der Aufklärung in Erscheinung. Manche Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts waren sich dessen übrigens bewußt. So z. B. Józef Łepkowski, der erste Professor für Archäologie und Altertumswissenschaft an der Krakauer Universität: »Das Ende des vergangenen Jahrhunderts hatte viele Ausdrücke aus der geheimnisvollen Sprache der Kirche verlernt, und geistige Welten verhüllten sich vor den Augen jener Zeit«. ⁹ Und Pater Augustin Crosnier sah in der Philo-

sophie des 18. Jahrhunderts und der Französischen Revolution den letzten, entscheidenden Schritt auf dem Wege zur Abschaffung der christlichen Kunst. ¹⁰

Dieser Untergang der Symbolik hing mit der Kritik an der barocken Frömmigkeit zusammen. »Räumt aus dem Haus des majestätisch-ernsthaften Gottes (...) weg«, lesen wir in einem Salzburger Hirtenbrief von 1782, »was nur die Augen blendet, nur die Einbildungskraft erhebt, nur ein gedankenloses Staunen erregt und, ohne bleibende Eindrücke zu hinterlassen, so wie die Sinne mehr von sich haben, schon verschwunden ist«. ¹¹ Die Religiosität der Aufklärung verlangte nach Vereinfachung und Rationalisierung der Frömmigkeit, Liturgie und Sakralkunst. ¹² Ihr Ideal war nicht mehr eine prunkvolle »Theatralisierung«, sondern eine »absorptive« Konzentration auf das Wichtigste. ¹³ Die Synode von Pistoia entschied 1786, daß »Für jede Kirche (...) fürder nur mehr ein Altar erlaubt sein« solle. ¹⁴ Neue Kirchen entstanden in einfachsten Formen, um mit architektonischen Mitteln die räumliche Sammlung der Gemeinde bei der Liturgie zu fördern. Die Dominanz des Einfachen und Rationalen aber mußte zur Eliminierung der Symbolik führen, denn sie widerspricht jeder rationalen Simplität.

Die aufklärerische Tendenz zur Rationalisierung der Frömmigkeit und Vereinfachung der Liturgie traf mit der Entstehung einer reduktionistischen Architekturkonzeption zusammen. Der einflußreichste Autor der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Jean-Nicolas-Louis Durand, schrieb in seinem 1802 veröffentlichten Handbuch »Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique«, das Ziel der Architektur sei »Nützlichkeit für die Öffentlichkeit und den Einzelnen«, ¹⁵ die man durch »Zweckmäßigkeit [convenance] und Sparsamkeit [économie]« erreiche. ¹⁶ Nützlichkeit und Sparsamkeit waren nach Durands Ansicht die einzigen universellen in der Architektur waltenden Prinzipien. Architektur sei nicht eine Kunst, »Zierbauten« zu schaffen, in denen sich klassische Säulenordnungen und die dazugehörige Symbolik finden. Die in jenen Säulenordnungen vorhandenen Proportionen seien nie vereinheitlicht worden, was ihrem Universalcharakter widerspreche. Die Baukunst sei übrigens weder in ihren Anfängen, beim Errichten der Urhütte, noch in den neueren Zeiten aus einem Bedürfnis nach Schönheit erwachsen: »Immer und überall richteten sich Gedanken des Menschen und all sein Handeln nach zwei Grundsätzen – der Liebe zum Wohlstand und dem Haß gegen jegliche Sorgen.« ¹⁷

Die reduktionistische Theorie Durands beschränkte die Architektur auf den Aspekt der bloßen Nützlichkeit und

machte sie zum Werkzeug. Diese Nützlichkeit ist dabei nicht ausschließlich als unbedingter Primat der praktisch-nützlichen Funktionen an jedem Bauwerk zu verstehen. Durand spricht von »Bequemlichkeit« und der Gesundheit dienender Anlage des Gebäudes; er fügt aber auch Symmetrie, Regelmäßigkeit und Einfachheit als Komponenten der »Sparsamkeit« hinzu:

»Im Hinblick auf Sparsamkeit sollte man möglichst symmetrische, regelmäßige und einfache Formen verwenden – wie Kreis, Quadrat, dem Quadrat nahes Rechteck, denn sie schließen bei kleinerem Umfang die gleiche Fläche wie andere geometrische Figuren ein.«¹⁸

Wie man – beispielsweise aus dem oben zitierten Traktat Palladios – weiß, wurden die Formen des Quadrats und des Kreises immer schon in der Architektur angewendet, und zwar wegen ihrer vollkommenen, regelmäßigen Gestalt, die symbolhafte Assoziationen auslöste.¹⁹ Für Durand hatten freilich der Kreis und das Quadrat nur deshalb einen Wert, weil sie es ermöglichten, ein Gebäude von großer Fläche bei denkbar kleinstem Umfang zu errichten, das heißt unter Verwendung von möglichst wenig Baustoff. Die »Liebe zum Wohlstand« machte aus der Architektur eine Art Rechenkunst; es war aber kein Errechnen von symbolhaften Werten mehr, wo die Gestalt des Bauwerks oder etwa die Zahl seiner Seiten einen Bezug auf den Kosmos oder auf Gott hatte, sondern eine Kunst der Kostenberechnung. Der Reduktionismus Durands brachte eine Herabsetzung der Baukunst auf bloße Technik, die nur jene Werte positiv beurteilte, die sich berechnen, ermessen und gegen ein Geldäquivalent oder Vorteile wie »Einfachheit« und »Bequemlichkeit« einlösen ließen.

Wo allerdings die Kostenberechnung und das Bequemlichkeitsprinzip allein walten, bleibt für Symbolik kein Platz mehr. Und zwar nicht nur deshalb, weil der Grundsatz der Utilität ausschließlich die einfachsten Lösungen zulässt. Platz für Symbolik gibt es vor allem deshalb nicht, weil ein Symbol nur innerhalb eines »offenen« Weltbildes möglich ist. Denn ein Symbol muß sich auf etwas beziehen, was außerhalb seiner selbst liegt.²⁰ Wenn also ein Bauwerk etwas mehr als nur eine »Maschine zum Wohnen« beziehungsweise eine »Maschine zum Gottesdienst« darstellen soll, müssen seine Formen in einer Wirklichkeit verwurzelt sein, die reichhaltiger ist als bloße Buchhaltung.

Durands Ansichten lassen sich von jener Strömung innerhalb der Aufklärung herleiten, deren Intention es war, die uns umgebende Wirklichkeit bis in den letzten Winkel zu erforschen, sie gänzlich zu entmythologisieren und der autonomen menschlichen Vernunft zu unterwerfen.²¹ Es

war ein Streben nach einem absoluten Wissen, ein Streben, dessen Endziel die Herrschaft des Menschen über die Welt sein sollte, denn »der Furcht wähnt er ledig zu sein, wenn es nichts Unbekanntes mehr gibt«.²² Eine der Komponenten dieser Erkenntnisstrategie war eben das Berechnen, das es sowohl ermöglichte, Verschiedenartiges auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und dann zu vergleichen, als auch Werkzeuge zu einer Beschreibung der Welt in vereinheitlichten Termini lieferte.

Was ist nun aber mit all dem zu tun, was sich nicht in Zahlen erfassen läßt? »Der Aufklärung wird zum Schein, was in Zahlen, zuletzt in der Eins, nicht aufgeht.«²³ Somit hat sie das Bedürfnis, alles, was sich der Macht der Berechnung entzieht, ganz einfach aus der Welt zu schaffen – als irrational oder amorph. Mit anderen Worten: Alles, was nicht in Zahlen erfassbar ist, soll man als wertloses Unkraut beseitigen (die Aufklärung und dann die Moderne bedienen sich gern solcher Gartenbau-Metaphern).²⁴

Als derartiges Unkraut mußte manchen auch die Architektursymbolik erscheinen. Sofern in der Architektur das Nützlichkeitsprinzip walten sollte, war die Symbolik störend, ließ sich nicht in meßbare Werte übersetzen und dort, wo sie einmal einen Bezug auf Zahlen hatte, waren es Zahlen, die nicht in technischen, sondern »metaphysischen« Kategorien – das heißt unwissenschaftlich und im Aberglauben verhaftet – zu begreifen waren. Sie mußte also aus dem Architekturgarten der Nützlichkeit und Sparsamkeit entfernt werden.

Architecture parlante

Von Durand und seinen Lehrern – den sogenannten Revolutionsarchitekten, die durch die geometrische Einfachheit ihrer Bauwerke die Baupraxis veränderten – führt der Weg zur kubischen Architektur der Avantgarde des 20. Jahrhunderts.²⁵ Aber im Kreise der »Revolutionsarchitekten« ist auch eine neue Konzeption von Architektursymbolik entstanden, die in Zusammenhang mit »Charakter« steht, einem Begriff, den französische Architekturtheoretiker des 18. Jahrhunderts prägten.²⁶ Einer von Durands Lehrern, Étienne-Louis Boullée, schrieb: »Einem Werk Charakter verleihen heißt also, alle geeigneten Mittel richtig anzuwenden, damit in uns nur die Empfindungen hervorgerufen werden, die dem Gegenstand angemessen sind.«²⁷ Der Charakter eines Bauwerks ergibt sich danach einerseits aus dessen Gestaltung, aus der Art der angewandten, seiner Bestimmung angemessenen und diese auch betonenden Mittel, andererseits aus den Empfindungen und Eindrük-

ken, die sein Aussehen beim Betrachter auslöst. Boullée vergleicht die Wirkung der Architekturformen mit der Stimmung, welche die Natur in den verschiedenen Jahreszeiten erweckt:

»Wir haben beobachtet, daß während des Winters das Licht traurig und düster wirkte, daß die Gegenstände ihren Glanz und ihre Farben verloren hatten, daß die Formen hart und eckig geworden waren und daß die kahle Erde wie ein großes Grab erschien. Aus diesen Beobachtungen folgt, daß man zur Schaffung trauriger und düsterer Bilder, wie ich es in meinen Grabmälern versuchte, durch eine vollkommen kahle Mauer das Skelett der Architektur zeigen muß; das Bild versunkener Architektur gestaltet man durch niedrige und gedrückte, in die Erde gesunkene Proportionen, und schließlich formt man durch Verwendung lichtabsorbierender Materials das dunkle Bild einer Architektur der Schatten, deren Umrisse durch noch schwärzere Schatten hervorgehoben werden.«²⁸

Die Architektur soll durch ihren Charakter ihre Bestimmung versinnbildlichen. So wie der Winter den Menschen in eine entsprechende »winterliche« Stimmung versetzt und ein Frühlingswetter im Januar als etwas Unnatürliches empfunden wird, so soll auch jedes Gebäude einen Charakter verliehen bekommen, der mit seiner Bestimmung im Einklang steht. Die Festung soll deshalb Macht und Stärke kundtun, die Grabkapelle Trauer und das Gefängnis Grauen erwecken, die Kirche zur Andacht anregen. Der Charakter wirkt auf die Gefühle des Betrachters – er ist vorreflexiv und gewinnt dadurch auch eine fundamentale Bedeutung, denn im Kunstgenuß soll das Gefühl dem Gedanken vorausgehen.²⁹

Die Architektur spricht durch ihre Form, die direkt auf die Sinne und Empfindungen des Betrachters einwirkt. So begann man im 19. Jahrhundert, auch die historischen Stile der Konzeption jener »architecture parlante« gemäß aufzufassen.³⁰ Der damalige Stilbegriff war mit der Kategorie des Zeitgeistes eng verbunden. Jede Epoche werde durch gewisse Leitideen getragen, die auch die Baukunst prägen. Und so meinte man zum Beispiel, daß die dem Hofleben der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigene »Ausschweifung« auch in der Leichtigkeit und Frivolität des Rokokos ihre Widerspiegelung gefunden habe, während der griechische Humanismus und das Streben nach harmonischer geistig-körperlicher Entwicklung des Menschen maßvolle Bauwerke von vollkommenen Proportionen hervorgebracht haben. Der Geist anderer Zeitalter wurde hingegen durch das Christentum geprägt. Für eine solche Epoche hielt man bekanntlich vor allem das Mittelalter. Daher sah man auch die Architektur jener Zeit als Vorbild für christliche Gotteshäuser an.³¹ So schrieb Hegel über die gotische Architektur,

die in seinen Augen der Höhepunkt der »romantischen« (das heißt der christlichen) Baukunst war:

»Wie nämlich der christliche Geist sich in die Innerlichkeit zusammenzieht, so wird das Gebäude der in sich allseitig begrenzte Ort für die Versammlung der christlichen Gemeinde und deren innere Sammlung. Es ist die Sammlung des Gemüts in sich, welche sich räumlich abschließt. Die Andacht des christlichen Herzens aber ist ebenso sehr zugleich eine Erhebung über das Endliche, so daß nun diese Erhebung den Charakter des Gotteshauses bestimmt. (...) Wenn daher die Bauten der klassischen Architektur im ganzen sich breit hinlegen, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe.«³²

Nach Hegels Meinung fand in der gotischen Kirche der christliche Geist seinen vollkommenen Ausdruck. Indem er das Christentum als Sehnsucht nach Gott und Unendlichkeit auffaßte, sah der deutsche Philosoph im Vertikalismus der Kathedralen diese Züge verkörpert. So fanden nach seiner Ansicht auch die dem Christentum eigene Weltflucht und Konzentration der Seele auf innere Erlebnisse in der »räumlichen Abgeschlossenheit« ihre Widerspiegelung, das heißt im Verzicht auf die für Griechenland so charakteristische Aufgeschlossenheit gegenüber der Außenwelt. Der christliche Kirchenbau war ein mit Mauern abgeschirmter Innenraum und nicht ein mit einer Kolonnade umsäumtes Gebäude, das sich dadurch eher den umstehenden Menschen öffnet.

Die Auffassung der historischen Stile als Ausdrucksformen »sprechender Architektur« zog sofort auch praktische Folgen nach sich: Um einer neu entstehenden Kirche einen wahrhaft christlichen Charakter zu sichern, reichte es aus – war aber auch unentbehrlich –, ihr eine für jenes Zeitalter der Dominanz christlichen Geistes typische Form zu geben. »Die Würde des christlichen Kirchenbaus« – so das »Eisenacher Regulativ« (1861) – »fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten *christlichen Baustyle* und empfiehlt (...) der sogenannten romanischen (vorgothischen) Bauart vorzugsweise den sogenannten germanischen (gothischen) Styl.«³³ Ähnliche Ansichten waren auch in katholischen Kreisen verbreitet. Pater Antoni Brykczyński schrieb:

»Das 19. Jahrhundert hat keinen neuen Stil hervorgebracht, und so greift man im Kirchenbau meist auf den gotischen oder romanischen zurück, denn diese besitzen mehr religiöse Merkmale – auch wir sollten diesen Weg gehen, denn dies ist ein Zeichen der Rückkehr zum christlichen Geist.«³⁴

Symbolik: Wendung gegen den Klassizismus und Merkmal einer neuen Auffassung von ›Sacrum‹

Die Hinwendung zu mittelalterlichen (und mit der Zeit auch zu neuzeitlichen) Baustilen stand in Zusammenhang mit der romantischen Reaktion gegen den Klassizismus.³⁵ Einerseits nahm in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Widerstand gegen die klassischen Architekturnormen zu, die als Ausdruck einer die eigene, freie Entwicklung der Baukunst unterdrückenden Tyrannei angesehen wurden. (Heinrich Hübsch schrieb 1828: »Die Malerei und Bildhauerei haben in der neueren Zeit längst die todte Nachahmung der Antike verlassen. Die Architektur allein ist noch nicht mündig geworden, sie fährt fort, den antiken Stil nachzuahmen«³⁶). Andererseits betrachtete man diese Ablehnung des Klassizismus als für den Historismus selbstverständliches Symptom einer Relativierung von den bisher als unvergänglich und allgemeingültig angenommenen Grundsätzen. Man hörte auf, antike Bauwerke als Verkörperung einer ›architectura perennis‹ anzusehen, der einzigen und unveränderlichen, wahren und vollkommenen Baukunst, man erblickte nun in ihnen vielmehr ein Erzeugnis der heidnischen Kultur, die mit dem Anbruch des Christentums zu Ende gegangen war. Pater Auber stellte kurz fest: »Le style grec détruit le symbolisme catholique«³⁷ und Augustus Welby N. Pugin rief:

»Did not almost every edifice erected during the last few centuries attest the fact, it would hardly be believed, that after Christianity had utterly overthrown the productions of Paganism, with its false doctrines, and when a new and sublime style of art had been generated by its holy and enobling influence (in all respects suited to its faith and discipline), its professors in future ages would have abandoned this glorious achievement of their religion, to return to the corrupt ideas of pagan sensuality which their ancestors in the faith had so triumphantly suppressed, and, horrible profanations! turn the most sacred mysteries of Christianity into a mere vehicle for their revival! (...) This mania for paganism is developed in all classes of buildings erected since the fifteenth century«³⁸

August Reichensperger hingegen warnte vor dem Versuch, den christlichen Geist mit den antiken Architekturformen zu verknüpfen:

»Wir wollen daher bloß das Allgemeinste, Allbekannteste erwähnen, was übrigens im Grund schon mehr Wirkung als Ursache ist: das hereinbrechen der Antike in die christlich-germanischen Ordnungen. Erst versuchte man die antike Form mit dem christlichen Geiste des Mittelalters zu verschmelzen, ohne zu gewahren, daß es sich um principielle Gegensätze handele, zwischen welchen ein Theil in die Herrschaft unmöglich sei«³⁹

Der Stil wurde zu einem Kennzeichen der Epoche. Somit sah man sich veranlaßt, die heidnische Kunst von der christlichen zu trennen, wobei man die Unterschiede zwischen ihnen deutlich hervorhob. Das christliche ›Sacrum‹ sollte sich seiner eigenen Ausdrucksmittel bedienen: »Willst du denn wissen und empfinden« – fragte der Krakauer Hegelianer Józef Kremer 1844 – »was eigentlich die Majestät der heiligen, geistigen Kunst ist, so sollst du mit voll vom Glauben durchdrungenem Herzen in unsere katholischen Kathedralen eintreten«. Zur »heiligen Kunst« wurde somit die gotische, die einzige, in der das

»gesammelt ist, was nur die höchste Kunst erreichen kann. Wie ein Säugling, der von einem Freudenschauer ergriffen wird, sobald er die Stimme der Mutter gehört hat, so wird deine Seele vor ewiger Sehnsucht nach dem, was der Hauch anderer Welten hierher mit sich bringen kann, erschauern. (...) Wahrhaftig; allmächtig ist die Kraft der Kirchenkunst, denn sie ist der Gipfel aller Künste. Drücken sich nämlich in der Kunst die Ewigkeit und die rücksichtslose Wahrheit in sinnlicher Gestalt aus, so versinnbildlicht die Kirchenkunst die höchste Ewigkeit, d.h. Gott selbst, und auf diese Weise erreicht sie die höchste Stufe der Kunst. Das Ideal ist hier in seiner allerhöchsten Sphäre.«⁴⁰

Und Friedrich Beck meinte im Jahr 1834, während die heidnische Kunst in sich selbst Erfüllung finde und deshalb die Vollkommenheit einer abgeschlossenen Form bestrebe, bleibe die christliche eine Art Sehnsucht:

»Denn wenn das heidnische Kunstwerk sich selbst schafft und setzt, wenn es ein persönliches Daseyn und Leben hat, und zwingt, befriedigt in ihm zu ruhen, und göttlich verehrt seyn will; so besteht dagegen die höchste Objektivität des christlichen Kunstwerkes darin, daß es sich selbst gleichsam vernichtet und aufhebt, sein Leben außer sich sucht, und nöthigt, über das Dargestellte hinauszugehen, in ihm keine Ruhe, noch Befriedigung zu finden, sondern in wachsender Sehnsucht zu dem Quell aller Kunst selbst aufzusteigen.«⁴¹

Nur eine Kunst von christlichem Gepräge könne den christlichen Geist ausdrücken, dessen Begehren sei, sich von allem Irdischen abzukehren und im paradiesischen Vaterland seine Ruhe zu finden.

Wider die Symbolik: die Reaktion der Klassizisten

Die propagierte Symbolik der Baustile und die Relativierung der Antike wurden nicht sofort und nicht von allen akzeptiert. In der Architekturtheorie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts machte sich auch eine Ablehnung der christlichen Kirchensymbolik bemerkbar, die sich aus anderen Prämissen ergab als die technisch-rationalistische

Konzeption der Architektur Durandscher Provenienz.⁴² Leo von Klenze legte in seinen veröffentlichten und nicht veröffentlichten Schriften dar, daß in der Baukunst aller Zeiten dieselben kosmischen Gesetze walteten. Ihren Höhepunkt habe diese Entwicklung in Griechenland erreicht, wo jene ewigen Gesetze der Architektur ihren vollkommensten Ausdruck gefunden hätten. Die klassischen Maßstäbe seien daher die einzigen der Baukunst angemessenen, und so sei es angebracht, sich auch heute an den Formenkanon der griechischen beziehungsweise römischen Antike oder der Renaissance zu halten, die Klenze alle drei als eine und dieselbe, dank einer ›Palingenese‹ wieder und neu ins Leben gerufene Formation betrachtete.⁴³ Deshalb wollte er auch die klassische Architektur als wahre christliche legitimieren und die mittelalterliche Baukunst, vor allem die gotische, als historischen Irrtum abwerten.⁴⁴ Den Glauben an die Dauerhaftigkeit des klassischen Paradigmas verband Klenze mit der Überzeugung, es gebe nur eine, sich in verschiedenen Epochen jeweils anders offenbarende Religion. So konnte er schreiben:

»Der antike Baustil war (...) der zweckmäßigste und paßlichste. (...) Denn er ward nur zufällig in einer Zeitperiode gefunden nicht erfunden, indem er aus unmittelbarer Eingebung der Gottheit hervorging, welche (...) das Erhaltungsprinzip dem Grundgesetze der Menschheit und alles Menschliche zu den Menschen sprach.«⁴⁵

Und:

»Da während dem Leben des Heilands und während der ersten heroischen Epoche des Christenthums, woraus die Kunst und Plastik die Gegenstände ihrer Darstellungen vorzüglich wählt, alles Äußerliche der Orte und Personen griechisch oder römisch gestaltet war (...), so muß in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst (...) alles, was äußere Form betrifft, nach antiker Art gebildet werden.«⁴⁶

Und schließlich:

»Der Alexandrier Philon Judäus sagt: ›Der salomonische Tempel ist als ein Gegen- und Abbild der Schöpfung anzusehen, so daß es zwei Tempel gibt: den von Gott und den von Salomon erbauten‹. In diesen Worten ist aber die ächte, einzig gültige und beachtungswerthe Symbolik des christlichen Kirchenbaues ausgesprochen. Es soll derselbe der von Gott erschaffenen Natur und ihrer Gesetzmäßigkeit folgen und diese in seinen Formen klar und deutlich auszusprechen suchen, nicht aber dunklen, verworrenen oder ganz sinnlosen symbolischen Beziehungen nachjagen. (...) Deßhalb aber ist auch im Kirchenbaue der Architektur höchstes und einziges gültiges Symbol die Nachahmung der Natur in ihrer schöpferischen und zweckdienlichen Gesetzmäßigkeit, und jedes andere symbolische Bestreben ist vom Übel: ein verwässertes, körperloses Irrlichterliren après coup.«⁴⁷

Geometria sacra

Klenze suchte freilich die absolute Vollkommenheit der antiken Architektur auf einem anderen Wege nachzuweisen, als dies frühneuzeitliche Vitruvianisten zu machen pflegten. Der Münchner Architekt berief sich nicht auf die Autorität des römischen Theoretikers. Eine Begründung für seine Ansichten suchte er vielmehr in allgemeingültigen Gesetzen der Baukunst. Eine solche Haltung war charakteristisch für die Zeit nach dem Untergang des frühneuzeitlichen Vitruvianismus, in der die Macht der klassischen Tradition einer neuen Suche nach wahrhaft fundamentalen Gesetzen Platz machte.⁴⁸ Als erster äußerte sich hierzu Marc Antoine Laugier in seinem ›Essai sur l'architecture‹: »Ein Künstler muß sich selbst Rechenschaft geben von allem, was er tut. Dazu braucht er feste Prinzipien, die seine Urteile determinieren und seine Entscheidungen rechtfertigen.«⁴⁹ Ihm zufolge erwächst die Baukunst aus der Natur und soll sich auch an deren Gesetze halten. Eine ähnliche Auffassung vertrat – wie wir schon wissen – Klenze, indem er auf kosmische Gesetze verwies, die in der Architektur ihre Widerspiegelung fänden.

Auf eine natürlich-kosmische oder gar göttliche Verwurzelung der christlichen Architektur wiesen auch zahlreiche Apologeten der Gotik hin. Friedrich Hoffstadt stellte 1840 fest:

»Gleichwie in allen Stylen die Verzierungen nur Nebensache, und die Grundformen die Hauptsache sind, so verhält es sich auch im gothischen Style. (...) Alle Formen wurzeln (...) in geometrischen Grundfiguren, mithin in den ewigen und unveränderlichen Gesetzen der Geometrie.«⁵⁰

Ähnlicher Meinung war auch Reichensperger, als er schrieb:

»Allem Wahren, sobald dasselbe in einer concreten Erscheinung sich darstellt, liegt ein tieferes, allgemeines Gesetz zu Grunde, eine lebendige Geometrie, wenn ich so sagen darf, welche ihm gleichsam als Scelett, als Rüstwerk dient.«⁵¹

Wenn also geometrische Formen der gotischen Architektur kosmischer Provenienz sind, sollten ihre Gestalt und Zahl auch das Wesen des Kosmos ausdrücken können. Diese Einsicht bewirkte ein Wiederaufleben einer uralten Symbolik von Figuren, Körpern und Zahlen. Hoffstadt schrieb dazu:

»[Alte Meister] suchten in den geometrischen Grundfiguren, welche sie zu den Grundformen ihrer Werke gebrauchten, ihre tiefere symbolische Beziehung auf, und wählten nach letzterer diese oder jene Grundformen für die Construction dieses oder jenes Werkes: Der rechte Winkel galt als Symbol der Wechselwirkung, deren Produkt sich im rechtwinklichen gleich-

schenklichen Dreiecke ergab. Die Urgestalt des Kreises wurde als Symbol des Weltalls und der göttlichen Macht über dasselbe betrachtet. Das gleichseitige Dreieck – in welchem drei (Linien) als eines erscheinen – war schon den alten Pythagoräern, als Sinnbild der Minerva, Symbol der Weisheit, und seit Einführung des Christenthums das höchste Symbol, jenes der heiligen Dreieinigkeit. Das Viereck ist Symbol der Welt und Natur in ihren vierfachen Beziehungen, den vier Elementen, den vier Weltgegenden, den vier Jahreszeiten, den vier Tageszeiten. Das aus dem Fünfeck gebildete Pentalpha galt schon in den Zeiten des heidnischen Alterthums als Symbol der Gesundheit, und seit Einführung des Christenthums als Symbol des Heils und Glücks«. ⁵²

Hoffstadt setzt diese Aufzählung fort, aber der angeführte Ausschnitt veranschaulicht schon ausreichend die These über das Vorhandensein einer sich auf kosmische Gesetze beziehenden Geometriesymbolik im Denken des 19. Jahrhunderts.

Der Tempel Salomos

Die Aussagekraft eines Sakralbaus, die aus der Verknüpfung eines historischen Stils mit der Einsicht in dessen christliche Provenienz und den durch diesen Ursprung geweckten Gefühlen erwächst, war eher allgemeiner Natur. Sie erlaubte lediglich, den Kirchenbau mit einer nebulösen Idee ›des christlichen Geistes‹ in Verbindung zu bringen, der sich nach dem Himmel sehnte und sich zu ihm ›mystisch‹ emporschwingen wollte. So griff auch die Symbolik von geometrischen Figuren und Zahlen auf bestimmte allgemeine Grundsätze zurück und hatte dadurch mit vorchristlichen Traditionen viel gemeinsam. Deshalb waren auch zahlreiche Theoretiker des 19. Jahrhunderts bemüht, das spezifisch christliche Profil von Kirchenbauten auf jede erdenkliche Weise näher zu bestimmen.

Eine naheliegende Möglichkeit war es, christliche Kirchen auf deren alttestamentliche Präfigurationen – die Arche Noahs, die Stiftshütte und den Tempel Salomos – zu beziehen. Eine solche Verknüpfung war übrigens schon altchristlichen Schriftstellern bekannt ⁵³ und wurde nicht selten auch im 19. Jahrhundert gesucht. So schrieb Oskar Mothes:

»Die Kirche sei ein längliches Viereck, als Nachbild der Arche Noah's (...) sein soll (...): auch an die Stiftshütte und den Tempel Salomonis erinnert das längliche Viereck«. ⁵⁴

Joseph Görres vertiefte die Parallele:

»Wie die Stiftshütte der Hebräer, so ist die Kirche noch jetzt, aus drei wesentlichen Elementen, zusammengesetzt. (...) Das

Allerheiligste soll die triumphierende Kirche aufnehmen, das Heilige die streitende, der Vorhof den Uebergang der Welt in die Kirche vermitteln«. ⁵⁵

Der Bezug auf den Tempel zu Jerusalem war demgegenüber eher allgemeinerer Natur. »Das Judenthum ist die Vorhalle des Christenthums« – so Johannes Kreuser –

»und die Apostelgeschichte lehrt, wie Einige anfangs das Christenthum nur den Beschnittenen mitgetheilt wissen wollten. Der Tempel Jehova's zu Jerusalem ist daher das Vorbild des christlichen Tempels (...). Wie aber war dieser Tempel Jehova's? (...) [Er] war ein *längliches* Viereck. Christenthum und Judenthum, Verheißung und Erfüllung, neuen und alten Bund, Jehovasopfer und Erlösung, Viereck und Kreuz mit einander zu verbinden, war also die Aufgabe, und wird immer die würdigste Aufgabe der christlichen Baukunst bleiben. Das Kreuz aber bildet die Hauptsache, und wie das Viereck (...) eingepaßt werde, da es das Kreuz schon in sich schließt, ist die Sache der Baumeister«. ⁵⁶

So kommen wir auf die Symbolik der geometrischen Grundfiguren zurück. Salomos Tempel war als vollkommenes Bauwerk nach kosmischen, sich mathematisch offenbarenden Gesetzen errichtet. Sofern diese Gesetze einen universalen Charakter hatten, mußten sie auch der christlichen Baukunst zugrunde gelegt werden. Karl Christian Wilhelm Felix Bähr schrieb in seinem Buch über die Symbolik des mosaischen Kultus:

»Obgleich wir es hier nur mit Bauwerken des heidnischen Alterthums zu thun haben und aus der christlichen Zeit für die Structur der Mosaischen Stiftshütte nichts bewiesen werden kann, so möge es uns noch vergönnt seyn, noch einige Belege für die Art, da man im Mittelalter von den symbolischen Zahlen und Formen Gebrauch machte, anzuführen, indem gerade diese Zeit mit dem hohen Alterthum, was Erhabenheit der Architektur betrifft, allein wetteifern kann. (...) Die nämliche Form, welche als die Welt- und Schöpfungsform im ganzen Alterthum für die vollkommenste galt, das Quadrat und der Kubus, war auch den Meistern des Mittelalters die Haupt- und Grundform, von der sie bei Anlegung ihrer herrlichen Bauwerke ausgingen. Sehr sinnreich wußten sie dieselbe mit dem Symbol der christlichen Religion dem Kreuz, das im Ganzen die Form der christlichen Kirchen seyn sollte, in Verbindung zu bringen. Sie legten nämlich eine solche Kreuzform zu Grunde, wie sie aus dem ausgebreiteten Netz eines Kubus gewonnen wird. Von den sechs den Kubus bildenden Quadraten kamen (beim Lateinischen Kreuz) vier auf die ganze Länge der Kirche, und drei bildeten die Breite der Kreuzesflügel. Das in der Mitte befindliche Quadrat, das doppelt in Anrechnung kommt, hieß die Einheit, und war das Grundmaaß, nach welchem die Größe aller Theile des Baues bestimmt ward«. ⁵⁷

Der oben erwähnte kreuzförmige Grundriß der Kirche gewann in den Augen von Architekturtheoretikern des 19. Jahrhunderts den Rang des prägnantesten Charakterzuges eines Sakralbaus. Dies ergab sich daraus, daß, um es mit Pugins Worten zu sagen, die christliche Architektur »das Wesen des Glaubens selbst« ausdrücken solle, wobei das Christentum ja eben im Kreuz seinen Ursprung habe und aus ihm »in Majestät und Ruhm« erwachsen sei.⁵⁸ »Wie die gesamte Kirche das Boot des Petrus abbildet, mit dem wir in die Ewigkeit hinüberfahren sollen«, so Józef Lepkowski, »so haben doch seine Bauten die Gestalt des Kreuzes – jenes Wappens unseres Triumphes – zum grundlegenden Prinzip.«⁵⁹ Die kreuzförmige Gestalt der Kirche, schrieb Pater Jouve, stamme aus der frühchristlichen Zeit und sei in der Architektursymbolik verwurzelt: »Les premiers architectes de nos églises avaient emprunté aux plus anciennes de Rome leur plan basilical, modifié ensuite en croix latine par le symbolisme religieux.«⁶⁰

Ein Mittel, das den Ausdruck jenes christlichen Wesens verstärken sollte, waren auch die Türme. So schrieb Pugin über das Ideal des christlichen Gotteshauses:

»Emporragendes Schiff und Chor, noch höhere Türme mit Zinnenkränzen und Türmchen abgeschlossen, alle gen Himmel gerichtet – den Christen zum prachtvollen Zeichen ihrer erhabensten Hoffnung und den Heiden zum Hohn; das den heiligen Bau krönende aufgerichtete Kreuz, ein Sinnbild der Genugtuung und Versöhnung, zwischen Gottes Groll und den Sünden der Stadt aufgestellt.«⁶¹

Die Kirche steht inmitten der sündhaften Welt, und in dieser Welt hat sie ihre Mission zu erfüllen, aber gleichzeitig ist sie ein Zeichen einer vertikalen Ordnung: sie soll die Gedanken auf Gott lenken und daran erinnern, daß das Diesseits einem ewigen Jenseits unterworfen bleibt. Ein anonymen Autor bemerkt 1851 in »Przeгляд Poznański«, es sei eben

»der Turm, der den auffälligsten Bestandteil einer Kirche bildet. Er ragt über die gesamte Umgebung und führt die Gläubigen zum Gotteshaus. Er ruft sie mit seinen Glocken zum Gottesdienst zusammen. Er versinnbildlicht die ewige Herrschaft und Macht, den Ruhm und Triumph des Kreuzes, weist den Weg zum Himmel und ist die Spitze eines Ableiters, an dem der Geist Gottes sich auf die Erde herabläßt, ein Konduktor, durch den Gottes Gnade zur Erde fließt.«⁶²

Józef Lepkowski schrieb, der Kirchenbau sei die »navis ecclesiae«, mit der wir »in die Ewigkeit hinüberfahren sollen«. Eine solche Auffassung der Architektur führte zur Auslegung eines katholischen Sakralbaus als Sinnbild eines Weges, auf dem der Christ sich der Ewigkeit nähert.

»So deutet uns jeder Teil des Gotteshauses den Weg des Christen und die Geheimnisse der Ewigkeit. Du betrittst jenen Weg durch die Taufe am Taufbecken und schreitest dann durch das Hauptschiff – das Leben und die Geschichte – um endlich am Allerheiligsten anzulangen, am Hauptaltar, wo du Gnade, Salbung, Sakramente und Segen empfangen sollst. Dann, auf dem Rückweg, kommst du nur noch an der Schwelle des Presbyteriums an, denn hier, in den Strahlen des Regenbogens und im Schatten des Kreuzes wird einst dein Sarg aufgestellt werden.«⁶³

Diese Interpretation des katholischen Sakralbaus bestimmt auch dessen Form: Die Kirche als »heiliger Weg« ist ein Gebäude mit einem langgestreckten Grundriß, der meist auch die Form des lateinischen Kreuzes annimmt, und einer deutlich betonten Achse Eingang – Altar. Wenn aber die Kirche den Weg eines Christen abbilden soll, so muß sich in ihr auch ein Übergang von der Vorwärtsbewegung in die Aufwärtsbewegung vollziehen. So kommen wir auf die Symbolik des Turmes zurück:

»Wie die ganze Kirche das Boot des Petrus versinnbildlicht, in dem uns die Vorsehung auf den Wegen des Lebens lenkt, so stellen die Vorhalle nebst Hauptschiff die Erde, die Buße und die kämpfende Kirche dar, das Presbyterium hingegen das Himmelstor, während der Turm schon ein Symbol des Himmels ist.«⁶⁴

Hinwendung zur Archäologie

Das Wiederaufleben der Symbolik in der Sakralbaukunst des 19. Jahrhunderts hing auch mit der kirchlichen Restauration zusammen. Sie führte zur »Geschlossenheit und Abgeschlossenheit, die alle Kräfte gewissermaßen an sich zog und zum Teil in asketischer Härte die Brücken zur weltlichen Kultur abbrach, um sich gegen die inneren und äußeren Feinde zu festigen und wappnen.«⁶⁵ Die Kirche wollte sich von der Welt ablösen und ihre Kraft in der großen Vergangenheit finden. So traf sich die Restauration mit dem Historismus und seinem wissenschaftlichen Interesse an der Erforschung der Geschichte. Vom dritten Jahrzehnt an entdeckten christliche Historiker, Philologen, Theologen, Architekten und Kunsthistoriker immer wieder neue mittelalterliche liturgische und theologische Trak-

tate und vertieften sich erneut in die Lektüre der immer noch geltenden Vorschriften des Tridentiner Konzils. Eine Frucht dieser Studien war die Entstehung der ›christlichen Archäologie‹, einer Wissenschaft, die sich – gemäß der Bedeutung des französischen Archäologiebegriffs – mit der Kirchengeschichte nicht nur im Sinne der Freilegung uralter Baudenkmäler mittels archäologischer Grabungen beschäftigte, sondern auch Kunst- und Schriftdenkmäler aus frühchristlicher Zeit und Mittelalter zum Gegenstand vielseitiger Untersuchungen machte.⁶⁶ Vollendung und Krönung jener Forschungen war die bis heute höchst wertvolle, 1902 erschienene Dissertation Joseph Sauers ›Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters‹,⁶⁷ der eine ganze Reihe von kleineren, jetzt so gut wie vergessenen Arbeiten vorausging.

1842 wurden nach langen Vorbereitungen die im ausgehenden Mittelalter unterbrochenen Bauarbeiten am Kölner Dom wiederaufgenommen. Zwei Jahre später veröffentlichte Johannes Kreuser ein kleines Buch mit dem Titel ›Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst‹.⁶⁸ Dieses Büchlein, in Form von Briefen an Ernst Zwirner, den Vorsteher der Kölner Bauhütte, abgefaßt, war hauptsächlich der Symbolik des mittelalterlichen Kirchengebäudes am Beispiel des Kölner Domes gewidmet. Kreuser schildert dort zu Anfang die Symbolik der Grundrisse von christlichen Gotteshäusern, wobei er Quadrate und Achtecke mit der Symbolik von Zahlen und geometrischen Grundfiguren in Verbindung bringt. Nachdem er das ikonographische Programm der plastischen Ausstattung des Domes und seiner Glasfenster einer Analyse unterzogen hat, kommt er zur Schlußfolgerung, der Bau sei ein symbolisches Abbild des ›Paradieses‹.

Den Ausführungen Kreusers lag ein breit angelegtes Studium des altchristlichen und mittelalterlichen Schrifttums zugrunde. Sie hatten somit den Charakter einer geschichtswissenschaftlichen Untersuchung. Doch das Anliegen des Verfassers ging über das eines Forschers weit hinaus. Die ›Kölner Dombriefe‹ waren an Zwirner gerichtet. Kreuser wollte also durch sein Buch auf seine Zeitgenossen einwirken und ihnen bewußt machen, welchen Ideengehalt der Dom in sich barg, den sie vollenden wollten.

Dieser Zeitbezug ist auch in anderen damaligen Studien zur Kirchensymbolik und christlichen Ikonographie erkennbar. Sie bringen eine gewisse Vorstellung von der Symbolik eines Kirchenbaus zum Ausdruck, die einen knappen Niederschlag im Kapitel ›Schlüssel zur Symbolik des Kirchenbaues‹ des damals vielgelesenen und als Handbuch der christlichen Kunst für Pfarrer und Künstler gedachten Wer-

kes von Georg Jakob ›Die Kunst im Dienste der Kirche‹ (1857) gefunden hat. Jakob schreibt dort:

»2. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Symbolik liegt in der richtigen und allseitigen Auffassung der Bedeutung des christlichen Tempels nach den Anschauungen der Kirche. Dreifach aber ist diese Bedeutung: ›Dreifach ist das Haus Gottes (...) das erste ist das materielle, das zweite ist das geistige, das dritte ist das himmlische‹ (Bonav. Sermon. I. de dedic. eccles. sermon. I. Opp. t. III. pag. 566).

3. Die Kirche durch ihr Material und durch die sichtbare Gemeinde in ihr ist Abbild des sichtbaren Reiches Christi in der Zeit. Darum ist es richtige Symbolik, das Viereck, das Kreuz, das Fundament auf Christus zu beziehen (›Est ergo ista Jerusalem, quae aedificatur ut civitas; fundamentum ipsius Christus est. Dicit Apostolus Paulus, fundamentum aliud nemo potest ponere, praeter id, quod est Christus Jesus‹, S. Aug. Tract. sup. Ps. 121. LI. Off. dedic. Eccl.), ebenso in dem Eingange Christus, die wahre Thüre (›Ostium ecclesiae Christus, unde in Evangelio: Ego sum ostium‹, Durand. Rat. Lib. I. c. 1. n. 26) zu erblicken, in den Steinen des Baues die durch die Liebe zum geistigen Bau vereinigten Gläubigen (›Praedicantur de montibus lapides per manus praedificantium veritatem, conquadantur, ut intrent in structuram sempiternam‹, S. August. I. c.) u. s. f.

4. Die Kirche durch die in ihr gespendeten Gnaden ist Abbild des Reiches Gottes inner uns. Denn durch die Taufe und durch die fortgesetzte Theilnahme an den Gnadenmitteln ist der Christ selbst ein Tempel des heiligen Geistes, eine geistige Kirche (Ephes. 2, 22. I. Petr. 2, 4). Daher ist die moralische Erklärung der einzelnen Theile der Kirche gleichfalls wohl berechtigt (›Quod hic factum corporaliter videmus in parietibus, spiritualiter fiat in mentibus‹, S. Aug. Sermon. de temp. 256. I. c.) und es ist richtig, im Fundamente den Glauben (›Rursus in templo Dei seu gratiae est fundamentum fides (...) tectum caritas, quae operit multitudinem peccatorum; ostium obedientia, de qua Dominus inquit: Si vis ad vitam ingredi, serva mandata; pavementum humilitas, de qua Psalm. 118. adhaesit pavimento anima mea etc.‹, Durand. Rat. Lib. I. c. 1. n. 16. ›Altare est cor nostrum, in quo debemus offerre, unde Exod. XX. praecepit Dominus: in altare offerri holocausta, quia de corde debent procedere opera igne caritatis accensa‹, Durand. ibid. c. 2. n. 7), in der Thüre den Gehorsam, in dem Dache die Liebe, im Altare das Herz oder den Willen u. s. f. symbolisiert zu denken.

5. Die Kirche, durch die wahrhaftige, dauernde Gegenwart Gottes ist das Abbild des ewigen Reiches Christi im Himmel (›Terribilis est locus iste; hic domus Dei est et porta coeli‹, I. Mos. 28, 17). Das sehen wir mit Recht symbolisiert in der Alles überragenden Größe und Pracht christlicher Kirchen, ihrer Absonderung vom Geräusche der Welt, in der Erhöhung des Chorraums, in dessen Bilderschmuck, in der Zier der Gewölbe, in der steten Wiederholung der Dreizahl u. s. f.

6. Wie im Cultus Nichts ist, auch nicht das Kleinste, was nicht auf eine tiefere Auffassung hindränge, so soll demnach auch Nichts in der Cultusstätte sich finden, weder in ihrem Bau, noch in ihrer Ausschmückung, das nicht auf eines dieser ihrer drei Vorbilder den beschauenden und denkenden Gläubigen hinweisen könnte.«⁶⁹

Nach Jakob soll die Symbolik den gesamten Kirchenbau durchdringen. Diese kann wiederum in verschiedenen Gestalten zum Vorschein kommen: als Symbolik der architektonischen Körper und Figuren (das Viereck als vollkommene Figur, der christologische Gehalt des kreuzförmigen Grundrisses), die symbolische Interpretation des Fundaments, der Eingangstür und der Steinquader, als allegorische Auslegung einzelner Teile des Gebäudes (d. h. wieder der Fundamente, des Eingangs, des Daches und des Altars) sowie als Heraushebung des Gotteshauses aus dem Bereich des Alltäglichen (die Gegenüberstellung von ›Sacrum‹ und ›Profanum‹), durch die Ausmaße und die Pracht des Baus betont. Die rein architektonische Symbolik soll in Plastik und Malerei ihre Ergänzung finden, deren Ikonographie Jakob in weiteren Kapiteln seines Buches analysiert. Erwähnt wird zum Schluß auch die Zahlensymbolik (die ständige Wiederholung der Zahl Drei), der der Verfasser zwar nicht sehr viel Aufmerksamkeit schenkt, deren Bedeutung aber andere Autoren des 19. Jahrhunderts, wie etwa Görres, Hoffstadt, Bähr oder Auber, stark unterstrichen.⁷⁰

Jakob legte seiner Auffassung der Architektursymbolik historische Quellen zugrunde. Er führte in extenso entsprechende Zitate an, und so taten es auch Auber, Kreuser und andere Autoren. Die unbedingte Verbindlichkeit der Tradition akzentuierte auch, in Übereinstimmung mit dem damaligen Standpunkt der Kirche, Pater Brykczyński.⁷¹ Die Architektursymbolik des Historismus mußte einen historisch-archäologischen Charakter haben. Das 19. Jahrhundert entdeckte in vergangenen Epochen ein Vorbild für sich, einen vergessenen Weg zu einer idealen Gesellschaft, weltanschaulichen Einigkeit und vollkommenen Kunst (wie das Beispiel Pugins zeigt). Die Wiedererweckung der Vergangenheit sollte der Gegenwart und Zukunft dienen, sie war also kein ›Passéismus‹, sondern der Versuch, an eine für richtig und nachahmungswürdig erachtete Tradition der europäischen Kulturgeschichte anzuknüpfen.⁷²

Abbau der Symbolik des 19. Jahrhunderts

Um 1900 hat sich das System der oben analysierten Symbolik überlebt. Der schon zitierte Hermann Muthesius beurteilte das Erbe der englischen Ecclesiological Society im Bereich der Kirchenbaukunst sehr kritisch:

»Vom baulichen Gesichtspunkte betrachtet, ist diese Wirksamkeit (...) zu beklagen. Sie hat die Hände der Architekten in Fesseln gelegt und jede Weiterentwicklung des staatskirchlichen Grundrisses bis heute fast zu einer Unmöglichkeit gemacht. Man genügt sich mit einer Selbstzufriedenheit an der

alten Säulenbasilica, die jeden Außenstehenden in Verwunderung setzen muß, und man ist über symbolische Bedeutungen, mystische Wirkungen und die geschichtliche Richtigkeit eines Innenraumes so entzückt, daß man alle *constructiven* Gesichtspunkte vollständig vergessen zu haben scheint.«⁷³

Für die um 1900 gewonnene Betrachtung der Architektur war die Vorherrschaft der Ansprüche von Konstruktion und Nützlichkeit über den Sinn der Bauformen charakteristisch. Der technisch-tektonische ›Kern‹ avancierte zum wichtigsten Teil der Baukunst, während die historische Form, als oberflächliche und ornamentale ›Zutat‹, unterschätzt wurde.⁷⁴ In seiner Studie ›Moderne in der Kirchenbaukunst‹, die in der Ausstellung der Wiener Secession 1899 präsentiert wurde, setzte sich Otto Wagner mit der Rundform der Kirche auseinander. Anhand des Entwurfs für die Pfarrkirche in Währing erklärte er, wie ein modernes Gotteshaus aussehen solle. Wagners

»erste Forderung lautet (...), daß ›unsere modernen Konstruktionen andere, grössere Dimensionierung der Bauwerke bei ökonomischer Bauausführung zulassen, also bedeutendere Raumgrößen und Raumwirkungen erzielt werden können, als dies früher bei den Domen aller Epochen möglich gewesen war. Für ihn ergibt sich als Selbstverständlichkeit ›das Eliminieren vieler Stützen, Streben etc.‹ Die intendierte Weiträumigkeit garantiert am besten ein kreisförmiger Kirchenraum. Denn ›Diese Form ermöglicht konstruktiv die geringste Mauerstärke bei größter Raumdimension.‹ Signifikant für das architektonische Denken Wagners zu dieser Zeit ist sein Verweis auf zwei Vorbilder für seinen kreisförmigen Kirchenraum. Von ihm selbst als ›drastisches Beispiel‹ bezeichnet, nennt er den modernen Gasometer, um gleichzeitig darauf hinzuweisen, ›daß jenes Bauwerk der Antike, welches die größte Raumwirkung aufweist, das Pantheon in Rom, auch unsere heutige Gasometerform als Basis hat.‹ Es geht Wagner nicht um die kanonhaft festgeschriebene Wertigkeit einer Bauaufgabe, nach der natürlich dem Pantheon ein ganz anderer, höherer Wert zukommt als einem Gasometer, um zu entscheiden, ob das Vorbild für seine jeweilige Problemlösung als Vorbild dienen kann und darf, sondern allein um die Frage der Zweckhaftigkeit im Sinne des von ihm geforderten Nutzstiles. Diesem neuen Denken adäquat ist die Kosten-Nutzen-Rechnung, die Wagner in seiner Studie anstellt. Er vergleicht nach bestimmten Nützlichkeitskriterien seinen Entwurf für Währing mit drei historischen Kirchen von Friedrich Schmidt und seinen Schülern und mit der Karlskirche von Fischer von Erlach. In dieser Gegenüberstellung gelingt ihm mühelos der Nachweis, daß nur in seinem Entwurf die pro Kopf jedes die Kanzel und den Altar ›sehenden‹ Beschauers aufgewendete Bausumme besonders niedrig sei, und – daß seinem Zentralbautentwurf in Hinblick auf Nützlichkeit nur jener von Fischer von Erlach vergleichbar ist.«⁷⁵

Wagner kam zur reduktionistischen Architekturkonzeption Durandscher Provenienz zurück. In einer Kirche interes-

sierte ihn keine symbolische Dimension des kreisförmigen Grundrisses, sondern nur Nützlichkeit und Kosten. Der ›drastische‹ Vergleich eines Gotteshauses mit einem Gasometer veranschaulicht diese Einstellung am deutlichsten. Für moderne Kirchenbaukunst entscheidend sei keineswegs die Symbolik, sondern die bloße ›utilitas‹ und dem Nutzungsprogramm folgende Form, die dazu gemäß der Forderung ›Der Zeit ihre Kunst‹ ahistorisch sein sollte. Die Errungenschaften der ›Symbolisten‹ des 19. Jahrhunderts, die mit den historischen Neostilen untrennbar verbunden waren, wurden aus der neuen Sakralarchitektur eliminiert. Eine Symbolik – wenn sie überhaupt erlaubt wäre – könnte sich nur im Rahmen der universalen Sprache der geometrischen Architekturformen äußern.

Statt eines Fazits

Zielsetzung des vorliegenden Beitrags war es, den Nachweis zu erbringen, daß die kirchliche Symbolik nicht im Historismus untergegangen ist. Ganz im Gegenteil: Es gelang ihr, wie es scheint, ein heute noch unerforschtes und vom Standpunkt der Architekturgeschichte und deren Semantik aus sehr wichtiges und im 19. Jahrhundert so verachtetes Gebiet wiederzugewinnen. Selbstverständlich hat sich in der Sakralbaukunst des 19. Jahrhunderts auch eine anti-symbolische (bis heute fortwirkende) Tendenz geltend gemacht. Das Erbe des Durandschen Reduktionismus ließ sich nicht so leicht verdrängen. Zum Schluß muß hier jedoch folgende Frage gestellt werden: Wenn – wie man behauptet – das 19. Jahrhundert ein Zeitalter der Säu-

larisierung war, wieso konnten dann jene Tausende von Kirchen entstehen, die damals in Europa errichtet wurden? Und wenn die Symbolik des Kirchenbaus wirklich in Vergessenheit geraten war, wieso wurde darüber so viel geschrieben? (Die Frage scheint hier durchaus gerechtfertigt – auch wenn heute kaum jemand mehr diese Texte liest, nötigt doch der sie bedeckende Staub dem ihn nolens volens abwischenden Leser nur Respekt ab).

Die Interpretation des Bedeutungsgehalts von Sakralbauten des 19. Jahrhunderts scheint dabei eine Streitfrage zu sein, abhängig vom Standpunkt des jeweiligen Interpreten. Man kann natürlich sagen, daß in jeder Situation Zitate zur Begründung eigener Thesen zu finden sind, aber es ist doch merkwürdig, daß wir ohne inneren Widerstand an der ›Sakralität‹ der Gotik unser Entzücken finden, während noch vor zwei- oder dreihundert Jahren ›gute Christen‹ (keine Malkontenten oder Revolutionäre) an diesem Stil fast ausschließlich eine barbarische Geschmacklosigkeit und ein Zeichen gräßlichen Untergangs der Kunst zu erkennen glaubten. Solche Zeugnisse nimmt man heute kaum noch ernst. Man sollte also die Symbolik der Sakralarchitektur im 19. Jahrhundert einer gründlichen Analyse unterziehen, um bestimmen zu können, von wem und wie sie gedeutet und befürwortet wurde, aber auch – wo und warum sich gegen sie kritische Stimmen erhoben. Erst nachdem diese Arbeit getan ist, wird man auch sagen können, wie die Kirchenbaukunst jener Zeit wirklich war, welche Gestalt ihre Symbolik annahm und wo die Antriebskräfte der Säkularisierung lagen.

- * Der Aufsatz präsentiert die vorläufigen Ergebnisse eines größeren Forschungsprojekts, deswegen setze ich mich nur mit ausgewählten Schriftquellen auseinander. Die theologisch und liturgisch-historisch geprägte Symbolik galt jedoch im ganzen Europa, weshalb ich die deutschen, englischen, französischen und polnischen Texte als Teile eines homogenen Systems betrachte. Der Symbolik und Ikonographie der Kirchenbaukunst des 19. Jahrhunderts plane ich eine umfassende Abhandlung zu widmen.
- ¹ Hans Bernhard Meyer, Was Kirchenbau bedeutet. Ein Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart. Freiburg/Basel/Wien 1984, S. 69.
- ² G. Helmsdörfer, Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern. Frankfurt/M. 1839, S. IX.
- ³ L[ouis] Cloquet, *Eléments d'iconographie Chrétienne. Types symboliques*. Lille 1891, S. 6f.
- ⁴ M. l'abbé Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*. Bd. 4, Paris 1884, S. 348f.
- ⁵ Hermann Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten. Berlin 1901, S. 22f.
- ⁶ Władysław Łuszczkiewicz: *Pomniki architektury od XI do XVII wieku ze stanowiska historyi sztuki* [Architekturdenkmäler vom 11. bis zum 16. Jahrhundert vom Standpunkt der Kunstgeschichte]. Krakau 1872 (Zabytki sztuk pięknych Krakowa [Denkmäler der schönen Künste in Krakau], Bd. 1), S. 64.
- ⁷ M. l'abbé [Augustin] Crosnier, *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc. qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen-âge*. Paris/Caen 1848, S. 25; M. l'abbé J. Gareiso, *L'Archéologue chrétien ou cours élémentaire d'archéologie catholique. A l'usage du clergé*. Nîmes 1852, S. 100.
- ⁸ Andrea Palladio, Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 »I quattro libri dell'architettura« aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Beyer und Ulrich Schütte. Zürich/München 1983, Buch IV, Kap. 2 (S. 274).
- ⁹ Józef Łepkowski, *Symbolika religijna – kobiece roboty do kościołów* [Religiöse Symbolik – weibliche Arbeiten für Kirchen]. In: ders., *Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuiltonowe* [Aus der Vergangenheit. Skizzen und Bilder. Die Feuilleton-Artikel], Krakau 1862, S. 58.
- ¹⁰ Crosnier 1848 (wie Anm. 7), S. 28f.
- ¹¹ Zit. nach: Anton L. Mayer, Liturgie, Aufklärung und Klassizismus. In: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 9, 1929, S. 117, Anm. 158.
- ¹² Mayer 1929 (wie Anm. 11), S. 114–116.
- ¹³ Siehe dazu: Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London 1988.
- ¹⁴ Zit. nach: Mayer 1929 (wie Anm. 11), S. 114.
- ¹⁵ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*. Bd. 1, Paris 1802, S. 15. – Zur Doktrin und Bedeutung Durands siehe: Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme*. Paris 1984, S. 80–85; Andrzej Rottermund, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1 połowy XIX wieku* [Jean-Nicolas-Louis Durand und die polnische Architektur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts]. Breslau 1990.
- ¹⁶ Durand 1802 (wie Anm. 15), S. 6.
- ¹⁷ Durand 1802 (wie Anm. 15), S. 6; Szambien 1984 (wie Anm. 15), S. 72–80.
- ¹⁸ Durand 1802 (wie Anm. 15), S. 7f.
- ¹⁹ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949, S. 1–28; Lech Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntowskiej* [Die künstlerische und ideelle Bedeutung der Sigismundkapelle]. In: ders., *Speculum artis*, Warschau 1989, S. 467–471.
- ²⁰ Siehe: Władysław Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość* [Symbol und Wirklichkeit]. In: ders., *Istnienie i sens* [Sein und Sinn], Krakau 1994, bes. S. 441 und 451.
- ²¹ Sergio Villari, *J.-N.-L. Durand (1760–1834). Arte e scienza dell'architettura*. Rom 1987, S. 83–88. – Zu den zwei Hauptströmungen der Aufklärung vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987, S. 87–89.
- ²² Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 1984 (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3), S. 32.
- ²³ Horkheimer/Adorno 1984 (wie Anm. 22), S. 24.
- ²⁴ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg 1992, S. 43f.
- ²⁵ Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Wien/Leipzig 1933 (Reprint: Stuttgart 1985). – Adrian von Buttlar, *Revolutionsarchitektur*. In: 1789. Aspekte des Zeitalters der Revolution. Eine Ringvorlesung der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, hrg. v. Frank Büttner, Kiel 1990, S. 101.
- ²⁶ Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1991 (3. Aufl.), S. 162 f., 167, 174 f., 177–180, 185; Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800*. Paris 1986, S. 174–199.
- ²⁷ Étienne-Louis Boullée, *Architektur. Abhandlung über die Kunst*. Hrg. v. Beat Wyss, Zürich/München 1987, S. 66.
- ²⁸ Boullée 1987 (wie Anm. 27), S. 69f.; Szambien 1986 (wie Anm. 26), S. 196; Buttlar 1990 (wie Anm. 25), S. 109f.
- ²⁹ Noch nach Descartes sollten »die Leidenschaften der Seele« der Kontrolle der Vernunft unterworfen werden, denn sie seien blind und richteten sich nach keinen festen Prinzipien. Daher sollte auch der Kunstgenuß durch die Vernunft und die aus ihr abgeleiteten, rationalen Kriterien vermittelt werden. Als jedoch im 18. Jahrhundert die »getrübte«, d. h. sinnliche oder im ursprünglichen Sinne dieses Wortes »ästhetische« Erkenntnis wieder an Bedeutung gewann, wurde die alte Ordnung

- umgekehrt. Keine ästhetischen Urteile wären, wie man nachzuweisen suchte, ohne die ihnen zugrundeliegenden Eindrücke und Leidenschaften denkbar. Die Wahrnehmung eines Kunstwerks sei eine »Totalität«, an der Vernunft, Sinne und Leidenschaften gemeinsam beteiligt seien, wobei der rationale Teil durch irrationale Empfindungen bedingt sei. Siehe Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*. Princeton 1951, S. 278–286 und 339–346.
- ³⁰ Zum Terminus »architecture parlante« siehe Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*. Cambridge/Mass. 1955, S. 150.
- ³¹ Piotr Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX [Der Sinn in der Architektur des 19. Jahrhunderts]*. In: *Prace z Historii Sztuki II (1973)*, S. 63–80; Wojciech Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej [Kunst – Idee – Sacrum. Zur Verwurzelung der heutigen Situation der sakralen Kunst im 19. Jahrhundert]*. In: *Znak 439 (1991)*, S. 53–57.
- ³² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Berlin 1955, S. 635f.
- ³³ Ueber ein Regulativ für evangelischen Kirchenbau. In: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 2: Architektur*, hrg. v. Harold Hammer-Schenk, Stuttgart 1996 (2. Aufl.), S. 334.
- ³⁴ Ks. Antoni Brykczyński, *Dom Boży, to jest praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów [Gotteshaus, das ist die praktische Weisung im Bauen, Reparieren und Erhalten der Kirchen]*. Warschau 1897, S. 34.
- ³⁵ Anton L. Mayer, *Liturgie, Romantik und Restauration*. In: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 10, 1930*, S. 105–107.
- ³⁶ Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen*. Karlsruhe 1828, S. 1.
- ³⁷ Auber 1884 (wie Anm. 4), Bd. 4, S. 348.
- ³⁸ Augustus Welby N. Pugin, *Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of the present day; shewing the present decay of taste*. Edinburgh 1898 (1. Aufl.: 1836), S. 8f.
- ³⁹ August Reichensperger, *Ueber das Bildungsgesetz der gothischen Baukunst*. In: ders., *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, S. 127.
- ⁴⁰ Józef Kremer, *Listy z Krakowa [Briefe aus Krakau]*. Bd. 1, Krakau 1844, S. 326, 328.
- ⁴¹ Friedrich Beck, *Andeutungen zu einer tieferen Begründung der Geschichte der religiösen Kunst*. München 1834, S. 21.
- ⁴² Zu den Hauptströmungen in der Architektur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Dieter Dolgner, *Zwischen wissenschaftlich-technischer Rationalität und romantisch-emotionaler Idealität. Zum Architekturverständnis im Vormärz*. In: *Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium, Bad Muskau*, hrg. v. Heidrun Laudel/Cornelia Wenzel, Dresden 1998 (Muskauer Schriften, Bd. 1), S. 15–24.
- ⁴³ Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*. München 1999, S. 284–313; ders., *Glyptothek, Pinakothek, Neue Ermitage. Klenzes immanenter Historismus*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 88, 1992*, S. 51f.; Dirk Klose, *Klassizismus als idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph*. München 1999 (Miscellanea Bavarica Monascensia, Bd. 172), S. 87–132.
- ⁴⁴ Buttlar 1999 (wie Anm. 43), S. 298–300; Klose 1999 (wie Anm. 43), S. 101–119; ders., *Theorie als Apologie und Ideologie – Leo von Klenze als Kunstphilosoph und Theoretiker*. In: *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864*, hrg. v. Winfried Nerdinger, München 2000, S. 123.
- ⁴⁵ Leo von Klenze, *Brief an Ludwig I.*; zit. bei Klose 1999 (wie Anm. 43), S. 131.
- ⁴⁶ Leo von Klenze, *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus (1822/1824)*. Hrg. v. Adrian von Buttlar, Nördlingen 1990, S. 5.
- ⁴⁷ [Leo von Klenze], *Architektonische Erwiederungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten. Zweite Abtheilung*, Archiv, S. 30, Klenze, S. 27 (!). In: *Leo von Klenze, Schriften und Briefe. Klenze-Edition des Architektur museums der Technischen Universität München. Eine CD-ROM zu Leo von Klenze 2000* (wie Anm. 44).
- ⁴⁸ Erik Forssman, *Erdmannsdorff und die Architekturtheorie der Aufklärung*. In: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, hrg. v. Frank-Andreas Bechtoldt/Thomas Weiss, Wörlitz 1996, S. 100.
- ⁴⁹ Zit. nach Forssman 1996 (wie Anm. 48), S. 100.
- ⁵⁰ Friedrich Hoffstadt, *Gothisches ABC-Buch das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*. Frankfurt/M. 1840, S. Vf.
- ⁵¹ Reichensperger 1856 (wie Anm. 39), S. 125.
- ⁵² Hoffstadt 1840 (wie Anm. 50), S. XI.
- ⁵³ Paul von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*. Köln 1994, S. 10 und 48f.
- ⁵⁴ Kirche. In: *Oskar Mothes, Illustriertes Bau-Lexikon. Praktisches Hülf- und Nachschlagebuch im Gebiete des Hoch- und Flachbaues, Land- und Wasserbaues, Mühlen- und Bergbaues, der Schiff- und Kriegsbaukunst (...)*, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1866, S. 383.
- ⁵⁵ Joseph Görres, *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg*. Regensburg 1842, S. 101.
- ⁵⁶ Johannes Kreuser, *Kölnener Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst*. Berlin 1844, S. 22.
- ⁵⁷ Karl Christian Wilhelm Felix Bähr, *Symbolik des Mosaischen Cultus*. Bd. 1, Heidelberg 1837, S. 252f.
- ⁵⁸ Pugin 1898 (wie Anm. 38), S. 2, 4.
- ⁵⁹ Łepkowski 1862 (wie Anm. 9), S. 59. – Zum Topos der Kirche als Schiff: Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964, S. 305–313.
- ⁶⁰ M. l'Abbé Jouve, *Notice sur la cathédrale de Valence*. In: *Bulletin monumental 14, 1856*, S. 559.
- ⁶¹ Pugin 1898 (wie Anm. 38), S. 4.
- ⁶² N.N., *O architekturze kościelnej [Über Kirchenbaukunst]*. In: *Przegląd Poznański 13, 1851, Heft 5*, S. 2f.
- ⁶³ J[ózef] Ł[epkowski], *Kościół katolicki zewnątrz i wewnątrz oraz nieco o krzyżach [Die katholische Kirche außen und innen und etwas über die Kreuze]*. In: *Juliusza Wildta Kalendarz powszechny na rok 1861 [Juliusz Wildts allgemeiner Kalender für das Jahr 1861]*, Krakau 1860, S. 23.
- ⁶⁴ Łepkowski 1860 (wie Anm. 63), S. 20.

- ⁶⁵ Mayer 1930 (wie Anm. 35), S. 139.
- ⁶⁶ Die hier erörterte Frage wurde bisher in der Kunstgeschichte nicht ausführlich genug behandelt und ist zur Zeit Gegenstand von Untersuchungen des Verfassers. Wichtige Bemerkungen zu diesem Thema enthalten folgende Abhandlungen: Mayer 1930 (wie Anm. 35), passim; Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. New York 1962, S. 150–175; Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*. Stuttgart 1974, passim; Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807–1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*. Genf 1980, S. 120–123; Michael J. Lewis, *The Politics of the German Gothic Revival*. August Reichensperger. New York 1993, passim; Peter und Dorothea Diemer, *Christliche Hieroglyphen. Vorgotische Bauplastik als Bilderrätsel*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54, 1997, S. 235–242; Wojciech Bałus, *Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (im Druck).
- ⁶⁷ Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg im Breisgau 1902.
- ⁶⁸ Kreuser 1844 (wie Anm. 56).
- ⁶⁹ G[eorg] Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche*. Ein Handbuch für Freunde der christlichen Kunst. Landshut 1857, S. 12 f. – Die lateinischen Zitate sind im Original als Fußnoten gebracht. Auf den ersten Passus des Kapitels, der im Buch mit der Ziffer »1« bezeichnet ist, wurde hier verzichtet.
- ⁷⁰ Görres 1842 (wie Anm. 55), S. 101f.; Hoffstadt 1840 (wie Anm. 50), S. X–XII; Bähr 1837 (wie Anm. 57), Bd. 1, S. 128–209; Auber 1884 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 97–155.
- ⁷¹ Zur Rolle der Tradition in der Sakralkunst des 19. Jahrhunderts vgl. Jakob 1857 (wie Anm. 69), S. 49 f.; Johann Gföllner, *Kirchliche Bildervorschriften*. In: *Theologisch-praktische Quartalschrift* 58, 1905, S. 106; Ks. Józef Andrzej Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera* [Die sakrale Wandmalerei von Włodzimierz Tetmajer]. Krakau 1994, S. 115f.
- ⁷² Wolfgang Hardtwig, *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 61, 1979, S. 154–190.
- ⁷³ Muthesius 1901 (wie Anm. 5), S. 23 (Hervorhebung von mir).
- ⁷⁴ Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern*. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur. Zürich 1994.
- ⁷⁵ Peter Haiko, *Otto Wagner – sein vielbändiges Œuvre und seine Visitenkarte*. In: *Otto Wagner. Wiedeń – architektura około 1900/Wien – Architektur 1900*, hrg. v. Jacek Purchla, Krakau 2000, S. 59f.