

Jurgis Baltrušaitis

Jurgis Baltrušaitis

(1903 Litauen – 1988 Paris)

Le Moyen Age fantastique. Antiquités et Exotismes dans l'art gothique, Paris 1955. (*Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente in der Kunst der Gotik*, Berlin 1985).

Das Buch reiht sich in die großen Versuche einer humanistischen, gegen die Vereinnahmung durch Nationalismus und politische Ideologien gerichteten Verständigung über die Grundlagen der abendländischen Kultur ein, wie sie anhand der Auseinandersetzung mit den antiken Quellen zur mittelalterlichen Kunst in der englischen und amerikanischen Emigration von den Gelehrten des Warburg-Kreises, in Frankreich insbesondere aber von den Schülern Focillons, Adhémars und Baltrušaitis geleistet wurde. Die Originalität von Baltrušaitis' Beitrag ist durch eine Erweiterung des Antike-Begriffs gemäß der mittelalterlichen Vorstellung gekennzeichnet, welche alles Heidnisch-Seltsame als »sarazenisch« subsumiert und so die zeitlich ferne Antike in Verbindung mit dem räumlich fernen Orient setzt. In der Tradition Warburgs geht Baltrušaitis von einer »janusköpfigen« Rezeption der Antike aus. Gleichzeitig mit der Wiederannäherung an den Naturalismus sei vermehrt auch der irrationale Erbteil klassischer Kunst rezipiert worden.

Die Untersuchung der Rezeption dieser dämonisch-exotischen Antike in der Kunst der Gotik war Teil einer umfangreicher geplanten Studie zur Lust am Wunderbaren und Übernatürlichen während der Blütezeit des mittelalterlichen Realismus. Deren erster Teil, welcher erst 1960 unter dem Titel *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique* veröffentlicht wurde, sollte die innere Entwicklung solcher Tendenzen gotischer Kunst darstellen, der zweite, hier besprochene, die »bestärkenden äußeren Einflüsse«. Baltrušaitis erkennt sie in einem häufig im Bereich des Preziosen tradierten Formenschatz antiker wie dem Orient entstammender Muster und Gebilde, deren ornamentale Komplexität und fantastische

Jurgis Baltrušaitis

Verschmelzung eigentlich inkohärenter Elemente die Fantasie von Sammlern und Künstlern im Verlauf der gotischen Epoche beflügelt habe. Sein Blick auf dieses Material ist der eines kosmopoliten Polyhistor (er war Sohn eines litauischen Diplomaten und symbolistischen Dichters), der sich dem Kreis der internationalen, europäischen Avantgarde verpflichtet fühlte. Ästhetische Sensibilität und umfassende Bildung erlaubten ihm, das unbewusste Fremde im Eigenen zu entdecken und so das Bild einer europäischen Kultur zu zeichnen, deren Leistung gerade in der Blütezeit der Gotik in dem Vermögen bestand, fremde Inspiration aufzunehmen und dem Eigenen einzuverleiben. Während die ersten beiden Kapitel, ausgehend von den hybriden und missgebildeten Wesen in den Randornamenten gotischer Handschriften, die Genealogie dieser seltsamen Geschöpfe zu den im Mittelalter als Preziosen und magische Objekte gesammelten Mischwesen antiker Steinschneidekunst und Münzprägung verfolgen, erweitern die folgenden fünf Kapitel das Blickfeld weit über die Grenzen Europas hinaus. Untersucht wird die Einwanderung fremder Motive über Handels- und Pilgerrouen, die Aufnahme islamischer Ornamente und Rahmen ebenso wie der fantastischen Arabesken des Orients, welche die gotischen Künstler von Textilien und Schatzobjekten aus der islamischen Welt kopierten. Eine neue Qualität dieses Imports erkennt Baltrušaitis im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts aufgrund der mongolischen Eroberung eines Weltreichs, dessen Ausdehnung Europa erstmals in seiner Geschichte in direkten Kontakt mit dem fernen Osten brachte. Die letzten drei Kapitel sind den Auswirkungen dieser Begegnung gewidmet. Mit Entdeckerfreude spürt ihnen Baltrušaitis in einem neuen Bild des Teufels im Abendland, ausgestattet mit den Fledermausflügeln chinesischer Dämonen, sowie der Rezeption buddhistischer Themen in Totentanz und Antoniusversuchung nach. Überlegungen zur fernöstlichen Genealogie des gotischen Eselsrückens schließen die facettenreiche Untersuchung ab.

Dem Buch kommt eine Schlüsselstellung im Œuvre Baltrušaitis zu. Wie in seinen späteren Studien zur verzerrten

Jurgis Baltrušaitis

Perspektive wird die formale Analyse in der Tradition Focillon um die mentalitätshistorische Frage nach der Ursache für den Erfolg bestimmter, als irrational verdrängter, optischer und formaler Phänomene in der abendländischen Kunst erweitert. In der Rezeption des Buches wurde dieser Aspekt meist unterbewertet. Dem ingeniosen Bemühen, mittels frappanter, formaler Vergleiche zeitlich und örtlich weit auseinander liegender Kunstwerke Traditionen wechselseitigen Einflusses zu konstruieren, stand die Kritik vielfach mit Skepsis gegenüber. Die vor allem bei einzelnen ostasiatischen Beispielen durchaus berechtigten Zweifel wurden durch die Entdeckung einer eigenständigen, europäischen Bildtradition genährt, die, basierend auf antiken, literarischen Quellen, die Ränder der Welt mit den orientalischen Fabelwesen ähnlichen Figuren besetzt. In jüngeren Studien wird die Darstellung des Fremden als Zerrbild der Ängste und Obsessionen der eigenen Zivilisation stärker thematisiert. Dies ändert freilich nichts daran, dass Baltrušaitis' Buch in der seit den 1990er Jahren mit zunehmender Heftigkeit geführten Auseinandersetzung um das Bild des Anderen in der westlichen Kultur nach wie vor wichtig bleibt. Ist es doch das eines Advokaten für ein kosmopolitisches Europa, welches, ästhetisch sensibel, für äußere Einflüsse offen bleibt und diese im eigenen Erbe anerkennt.

MICHAEL und THOMAS RAINER

Ausg.: EA Paris 1955, 2. erg. Aufl. 1982; dt.: EA Frankfurt a. M./u. a. 1985, Berlin ³1997.

Rez.: J. Squilbeck, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 24/1955, S. 110–111. – M. Aubert, in: *Bulletin Monumental* 114/1956, S. 77. – G. Bazin, in: *Gazette des Beaux-Arts* 48/1956, S. 125–128; *Replique von J. Baltrušaitis*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 49/1957, S. 253–254. – G. Levitine, in: *Speculum* 33/1958, S. 77–79. – R. Bernheimer, in: *The Art Bulletin* 40/1958, S. 160–162.

Lit.: G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Stockholm 1970. – M. Camille, *The Gothic Idol*, Cambridge 1989. – M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Mailand 1999. – A. Ducci, *Risvegli e prodigi. Il gotico secondo Jurgis Baltrušaitis*, in: *Notizie da Palazzo Albani* 33/2004, S. 215–232.

Wilhelm Fraenger

Wilhelm Fraenger

(1890 Erlangen – 1964 Potsdam)

Hieronymus Bosch: Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung, Coburg 1947.

Nur wenige berühmte Bücher der deutschen Kunstgeschichte haben einen ähnlich zweifelhaften Ruf wie Wilhelm Fraengers *Hieronymus Bosch: Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung besaß die 1947 erschienene Untersuchung durch den Untertitel einen polemischen Unterton, wurde hier doch ein Gegenvorschlag zum Verständnis des ›1000-jährigen Reiches‹ gemacht, das nach gerade einmal zwölf Jahren untergegangen war.

Fraenger entwirft hier erstmals eine positive Deutung des *Gartens der Lüste*. Die zentrale These des Buches ist, dass auf der Mitteltafel derjenige Zustand der Welt dargestellt sei, den die Menschheit erlebt hätte, wären Adam und Eva nicht aufgrund des Sündenfalles aus dem Paradies vertrieben worden. Damit kam es zu einer Neubewertung des Bildes, das bis dahin als Ausdruck pessimistischer Weltsicht interpretiert worden war.

Bis heute wird die These von der positiven Bedeutung der Mitteltafel von vielen Forschern geteilt und ist zum Ausgangspunkt weiterführender Deutungen geworden. Diese Leistung gilt es zunächst einmal herauszustellen, bevor man die Zweifelhaftigkeit vieler ›Entdeckungen‹ Fraengers genauer in Augenschein nimmt. Denn eine kritische Wertung seiner Thesen ist zwar möglich und nötig, sie wird dem Buch aber insofern nicht gerecht, als dieses nichts weniger als eine Apologie des Außenseiter- und Freidenkertums darstellt.

Fraenger hatte seine kunsthistorische Ausbildung bei dem Rembrandt-Forscher Carl Neumann in Heidelberg erhalten und war schon früh als origineller Kopf hervorgetreten. 1933 war er aus seiner Direktorenstelle der Mannheimer Schlossbibliothek entlassen worden, arbeitete als freier Mitarbeiter

Wilhelm Fraenger

beim Radio und wurde schließlich dramaturgischer Leiter des Schillertheaters in Berlin.

Die Befreiung 1945 erlebte er als Evakuierter in Päwesin/Brandenburg, wo er bis zu seinem Parteiausschluss aus der SED 1947 sogar politische Ämter innehatte. Ohne Zweifel sah Fraenger in dieser Zeit die Chance für einen »demokratischen Sozialismus auf humanistischer Basis« (Petra Weckel) gekommen. Dieses utopische Potenzial steht jedenfalls seiner Bosch-Deutung nicht entgegen, sondern kann als wichtiger Motor für die Entstehung des Buches erachtet werden.

Laut Fraenger stellt der *Garten der Lüste* eine Art Zeigebild dar, das den eingeweihten Betrachtern einer häretisch-freigeistigen Sekte erlaubte, sich die Grundzüge ihrer gemeinsamen Religion vor Augen zu führen. Auch die Form des Triptychons lässt sich nach Fraenger in diesem Sinne deuten. Habe es doch dazu gedient, ein Mysterium zu inszenieren. Wenn man vor das geschlossene Triptychon trete, zeigen die in Grisaille-Technik ausgeführten Außenflügel die Welt am dritten Schöpfungstag und provozieren die Frage, wie man sich den weiteren Verlauf der Erschaffung der Welt vorzustellen habe. Der innere linke Seitenflügel mit der Erschaffung Evas verweise auf die von Gott gewollte Möglichkeit zu heterosexueller Liebe, und die Mitteltafel mit ihren vielen Episoden entwerfe eine Welt ohne Sünde, in der Lust ohne Reue möglich sei.

Doch so überzeugend Fraengers Deutung auch grundsätzlich sein mag, die Schwäche dieses Ansatzes besteht in der kühnen Hypothese über den Adressatenkreis des Bildes, die den Autor zu den wildesten Spekulationen über Yogi-Praxis, Neptunismus, apollinische Solar-Symbole oder alchemistische Zeichen ermutigt hat. Dies alles ist so allgemein gehalten, dass der Autor mühelos alles mit allem kombinieren kann, ohne auch nur einmal die Notwendigkeit solcher Spekulationen, geschweige denn deren empirische Basis deutlich machen zu müssen. Fraenger selbst sieht sein Vorgehen dadurch legitimiert, dass sein Ausgangspunkt durch historisch nachweisbare Inquisitionsprotokolle gestützt werde. Dort ist zwar

Wilhelm Fraenger

von der Existenz einer solchen Sekte im frühen 16. Jahrhundert die Rede, doch bleibt ein Zusammenhang mit Bosch unbewiesen.

Dies bedeutet nicht, dass der Verfasser historische Gesetzmäßigkeiten völlig ignoriert. Er verweist vielmehr auf die Reiseliteratur des Mittelalters, auf Pilgerberichte, die Vision Mechthild von Magdeburgs, das beginnende utopische Denken nach 1500 oder auch die *Schedelsche Weltchronik*, die einem gebildeten Künstler ohne weiteres zugänglich waren. In bildungsbürgerlicher Absicht kommen immer wieder auch Goethe oder Novalis zu Wort. Aber der Interpretationsrahmen insgesamt ist so willkürlich, dass selbst gute Beobachtungen zu falschen Ergebnissen führen.

Heute können wir mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass das große Triptychon den Stadtpalast des prunkliebenden und lebenslustigen Herzogs Heinrich II. von Nassau schmückte, der vermutlich auch der Auftraggeber der Tafeln war, und dass das Bild in christlicher Hinsicht durchaus als orthodoxes Werk zu betrachten ist (Jean Wirth). Mehrere Quellen berichten über den amüsanten Charakter der herzoglichen Sammlung, was einen höfischen Hintergrund für das Bild anzunehmen nahe legt. Dies erklärt etwa die antiklerikale Tendenz des rechten Seitenflügels. Anders, als Fraenger glaubte, äußert sich hier keinesfalls die Geisteshaltung libertinärer Sektenmitglieder, vielmehr amüsiert sich ein mit höfischen Rätselspielen vertrautes Publikum über zum Teil homophobe Scherze. Letztlich aber ging es Bosch wohl um die humanistische Fragestellung, wie die Welt aussähe, wenn der Sündenfall nicht stattgefunden hätte.

Fraengers eigenwillige Beschreibungen haben bis heute nichts von ihrer Eindringlichkeit verloren. Freilich hält die von der heutigen kunsthistorischen Forschung geforderte wissenschaftliche Zurückhaltung nicht mit der literarischen Ambition und den oft allzu kühnen Hypothesen des Autors Schritt. So sind schon die Überschriften äußerst sprechend formuliert (»Hölle des Pythagoras« oder »Hochmeister des freien Geistes«) – ganz abgesehen davon, dass sich immer wie-

Erwin Panofsky

der der Wille zur sprachlichen Neuschöpfung durchsetzt. Aber solche stilistischen Eigenarten teilt Fraenger durchaus mit anderen Gelehrten seiner Zeit.

Abschließend kann man die Leistung Fraengers darin sehen, den utopischen Bildentwurf Boschs erkannt und die ausgetretenen Pfade der contemptus-mundi-Literatur verlassen zu haben. Dabei sollte man seine Interpretation weniger als Ausdruck innerer Emigration deuten denn vielmehr als Signal und Aufbruch in eine gerade befreite Welt.

JÜRGEN MÜLLER

Ausg.: EA Coburg 1947, NA: (Castrum Peregrini, 86–88) Amsterdam 1969, wiederabgedruckt in: *Hieronymus Bosch*, Dresden 1975. *Rez.:* E. Gall, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 12/1949, S. 129–131. *Lit.:* P. Weckel, *Wilhelm Fraenger (1890–1964). Ein subversiver Kulturwissenschaftler zwischen den Systemen*, Potsdam 2001. – J. Wirth, *Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie*, Frankfurt a. M. 2000. – H. Belting, *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, München/Berlin/London/New York 2002.

Erwin Panofsky

(1892 Hannover – 1968 Princeton, NJ)

Albrecht Dürer, Princeton 1943. (*Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übersetzt von Lise Lotte Möller, München 1977).

Panofskys Dürerbuch ist bis heute das bedeutendste über den Nürnberger Maler und Grafiker, unerreicht von einer Vielzahl ähnlicher Unterfangen. Dabei waren die Umstände seiner Entstehung alles andere als günstig; ihre Probleme konnten nur mit dem Einsatz einer singulären wissenschaftlichen Persönlichkeit wie der des Autors bewältigt werden. Panofsky hatte 1933 emigrieren müssen; es gelang ihm allmählich, sich in den USA eine neue Existenz aufzubauen. Mit dem Dürer-

Erwin Panofsky

buch knüpfte er nicht nur an frühere eigene Aufsätze an, sondern er griff auch – ähnlich wie später Thomas Mann mit seinem *Dr. Faustus* – ein Thema aus jener Epoche von Spätgotik und Reichsstadt, Reformation und Bauernkrieg auf, die vom ›3. Reich‹ wie keine andere auf sich bezogen wurde.

Das Werk fußt auf 1938 gehaltenen Vorlesungen und erschien erstmals 1943 in Princeton. 1954 wurde eine gekürzte Paperbackausgabe hergestellt. Die Verkürzung betraf die sog. »Handliste« (Handlist), die den zweiten Band des Werks bildete. Die ins Deutsche übersetzte Ausgabe von 1977 folgt insofern der Paperbackausgabe, als die »Handliste« fehlt. Hinter dem bescheidenen Titel des ursprünglichen zweiten Bandes des Dürerwerks verbirgt sich nichts weniger als ein vollständiges *Œuvreverzeichnis* des Künstlers, das von Panofsky auf Grund exzellenter Kennerschaft der Werke wie der Literatur mit subjektiver Bestimmtheit zusammengestellt wurde.

Die Leistung Panofskys ist umso bewundernswerter, als er sich damals längst von Europa abgeschnitten fand, und sein Gegenstand ihm nicht nur geografisch, sondern auch unter dem Aspekt der nationalsozialistischen Vereinnahmung gleichsam ideologisch ferner gerückt war denn je. Er musste sich gewissermaßen seines Dürers erst wieder bemächtigen. Das tat er, indem er die Biografie Dürers von den ideologiegeleiteten Deutungen befreite und ein neues Bild seines Künstlertums entwarf. Es ist das eines humanistischen Künstlers, der Wissen und Können auf dem Weg der Selbstbildung vereinte, also ein Gegenentwurf zum Menschenbild des ›3. Reichs‹.

Der Text gliedert sich in acht Kapitel und eine Einleitung, in der Panofsky Dürers Leben und Person skizziert sowie die folgende Einteilung des Buches erläutert. Die acht Kapitel folgen den Zäsuren in Dürers Biografie, die also von Panofsky mit der Darstellung der künstlerischen Entwicklung verschmolzen und nicht, wie einst von Heinrich Wölfflin in seinem Dürerbuch, von diesen getrennt wurden. Im ersten Kapitel fasst Panofsky die deutschen Wanderjahre und die erste italienische Reise programmatisch zusammen. Dann schildert er die produktive Phase Dürers in den fünf Jahren vor der

Erwin Panofsky

Jahrhundertwende, in der – mit der *Apokalypse* an der Spitze – die niederländische und die italienische Stilrichtung verschmolzen. Der nächste, den Jahren 1500 bis 1505 gewidmete Abschnitt ist nach Panofsky durch die Hinwendung Dürers zur theoretischen Grundlegung seiner Kunst geprägt. Es folgt die zweite Hälfte des Jahrzehnts mit der zweiten Italienreise, die Panofsky als einen Höhepunkt in der Malkunst Dürers bewertete. Zeitlich überschritten wird dieses vom nächsten Kapitel, in dem Panofsky die Entwicklung der Dürergrafik zwischen 1507 und 1514 zu ihrer klassischen Größe darlegt. In diesem Zeitraum wurden die großen Grafikserien vollendet und herausgegeben. Das sechste Kapitel ist den Jahren gewidmet, in denen Dürer für Kaiser Maximilian tätig war und einen neuen dekorativen Stil entwickelte. Das letzte der biografischen Kapitel fasst Heterogenes zusammen: die durch Dürer selbst gut dokumentierte Reise in die Niederlande von 1520/21, seine Hinwendung zum Protestantismus, die bald in ein krisenhaftes Verhältnis zur Reformation umschlug und die davon geprägten letzten Werke bis zu den *Vier Aposteln*. Panofsky schloss damit jedoch noch nicht, sondern fügte ein Kapitel über Dürers kunsttheoretische Bemühungen an, deren Ergebnisse der Künstler zum Teil selbst veröffentlicht hatte.

Von der Fachkritik wurde die Bedeutung des Werks sofort erkannt. Alfred Neumeyer nannte es »the most essential work on Dürer for a long time to come«. Campbell Dodgson drückte dasselbe so aus: »A better general book on Dürer has not been written« und Wolfgang Stechow wandte gar Willibald Pirckheimers berühmte Grabinschrift für Dürer auf Panofsky an: »Whatever was immortal of Albrecht Dürer is covered by this book.«

Die deutsche Übersetzung erschien 34 Jahre nach der amerikanischen Erstausgabe, sicher zu spät, um anschließend eine klar feststellbare Wirkung zu zeitigen, umso mehr, als die amerikanische Version nach 1945 allmählich auch in Deutschland greifbar geworden war. Im übrigen blieb die Rezeptionsgeschichte Panofskys in Deutschland wie die an-

Erwin Panofsky

derer erfolgreicher Emigranten – auch hier kann wieder Thomas Mann genannt werden – von den Ressentiments der Zurückgebliebenen nicht unbeeinflusst; nach ›1968‹ verstärkte sich die Abwehrhaltung noch einmal. So ist für die gegenwärtige Sicht Panofskys Dürer nicht nur ein Exempel exzellenter Kunstgeschichtsschreibung, sondern auch Zeugnis einer Auseinandersetzung, die immer noch zur Stellungnahme auffordert. Einige Sachpunkte würde man inzwischen anders sehen, etwa Panofskys Deutung der *Melencolia I* als eines geistigen Selbstbildnisses Dürers, dem ein Scheitern zugrundelag. Die Engführung mit dem eigenen Schicksal des Autors ist offensichtlich. Uns steht mit der großen Edition des schriftlichen Dürernachlasses durch Hans Ruppriich eine andere Quellenbasis als Panofsky zur Verfügung, die zu Korrekturen an dessen Beweisführung führen kann. Aber sein Bild von Dürer als einem »pictor doctus«, den die Ziele des Humanismus prägten, führt immer noch dazu, dass das Urteil des Lesers davon abhängt, wie nah oder fern er selbst dem Ideal von Bildung und Wissenslust steht, das der große Kunsthistoriker an Hand des bedeutendsten deutschen Künstlers so überzeugend evozierte.

JOHANN KONRAD EBERLEIN

Ausg.: EA Princeton 1943, 2. überarbeitete Aufl. 1945, ³1948, ⁴1955; gekürzte Paperback-Ausg. 1954; dt. EA München 1977.

Rez.: A. Neumeyer, in: *College Art Journal* 3/1943, S. 117–122. – W. Stechow, in: *The Art Bulletin* 26/1944, S. 197–199. – C. Dodgson, in: *The Burlington Magazine* 88/1946, S. 77.

Lit.: J. K. Eberlein, *Albrecht Dürer*, Reinbek 2003 (mit Bibliografie).

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

(1814 Paris – 1879 Lausanne)

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris 1854–68.

Der enzyklopädische Zugriff auf die architektonische Hinterlassenschaft des Mittelalters, eine für die Zeit beispiellose Verbindung der Textbeiträge und ihrer Illustrationen durch Zeichnungen von der Hand des Autors sowie der didaktische Anspruch machen den *Dictionnaire* zu einer der großen editorischen Leistungen des 19. Jahrhunderts. Viollet-le-Duc entwirft in seinem monumentalen Wörterbuch eine Geschichte mittelalterlicher Architektur, deren funktionalistisch gedachte Entwicklung zu einer entscheidenden Wegmarke für die Architekturtheorie der Moderne werden sollte.

Gefördert vom Inspecteur général des monuments historiques, Prosper Mérimée, bereits in jungen Jahren zunächst mit der Restaurierung von Ste-Madeleine in Vézelay, später mit jener von Notre-Dame in Paris betraut, begann Viollet-le-Duc ab den 1840er Jahren in den *Annales Archéologiques* seine Überlegungen zur gotischen Architektur und ihrer Bedeutung für die Architekturpraxis seiner Zeit zu artikulieren. Ab 1854 fasste er jene theoretischen Überlegungen und all seine praktische Erfahrung im *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* zusammen, dem 1858–75 der *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* in 6 Bänden für den Bereich der Möbel und der Kleidung und schließlich, seine architekturtheoretischen Überlegungen vertiefend, 1863–72 die *Entretiens sur l'architecture* in 2 Bänden folgten.

Der *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* umfasst 10 Bände. Der erste wird mit einem knappen Vorwort eingeleitet, der letzte enthält ein Register. Die alphabetisch geordneten Artikel unterscheiden sich in ihrer Länge gravierend, gerade die längeren wirken oft repetitiv und im didaktisch motivierten Vortrag architekturtheoretischer Überlegungen

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

nicht selten tendenziös. Die durchgängige Illustration des Texts mit schematischen Zeichnungen von Viollet-le-Duc erleichtert den Gebrauch des Werks ungemein und stellt für die Mitte des 19. Jahrhunderts ein editorisches Novum dar.

Viollet-le-Ducs Mittelalterbild ist von seiner Wahrnehmung der gotischen Architektur des 13. Jahrhunderts als evolutionärem Höhepunkt einer streng rationalistisch gedachten Auseinandersetzung mit Problemen der Wölbungsarchitektur im Kirchenbau bestimmt. Seine sich mit den Jahren verstärkende antiklerikale Einstellung befördert eine Betrachtungsweise, welche die kommunale Anteilhabe an den Bauprojekten herausstreicht. Viollet-le-Duc entwickelt eine am modernen Ingenieurswesen geschulte Vorstellung der mittelalterlichen Baupraxis als Wissenschaft von der Konstruktion der Bauwerke. Das Bauwerk selbst wird als Organismus betrachtet, aus dessen Einzelteilen sich logisch ein Ganzes erschließt. Selbst das kleinste Architekturdetail ist in diesem Sinne ein Modul, das immer schon das Bauwerk einschließt. Diesem Prinzip folgt die bereits von seinen Zeitgenossen kritisierte Wahl eines Wörterbuchs für eine historische Darstellung. Das Problem der Entwicklungsgeschichte mittelalterlicher Architektur wird in seine sprachlichen Einzelteile zerlegt, die nicht zuletzt die einzelnen Glieder der gebauten Architektur sprachlich abbilden. Die Wörterbucheinträge wiederholen beständig das didaktische Anliegen ihres Autors, der auf eine Erneuerung der Architektur seiner Zeit im Sinne einer streng rationalistisch gedachten Architekturtheorie der gotischen Baupraxis zielt.

Viollet-le-Ducs *Dictionnaire* bricht mit den klassizistischen Sammlungsprojekten zur Erfassung der mittelalterlichen Kunst und Architektur im Sinne Séroux d'Agincourts (1810ff.). Seine Vermittlung der mittelalterlichen Architektur in er Form eines Wörterbuchs schließt formal an den *Dictionnaire historique d'architecture* des Quatremère de Quincy (1832) an, verrät im Unterschied zu diesem allerdings die gewandelte Einschätzung der mittelalterlichen Baukunst durch das städtische Bürgertum, dem sie als Projektionsfläche eines

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

republikanisch-nationalistischen, oft auch antikerikalischen Sentiments diene. Die Rezeption des Werks ist untrennbar mit den architektonischen und restauratorischen Projekten Viollet-le-Ducs verbunden. Sie weist weit über die Architektur- und Kunstgeschichte hinaus. Der *Dictionnaire* kann als theoretisches Gründungswerk moderner Denkmalpflege gelten und hat die Architekturtheorie der Moderne, besonders ihre funktionalistische Spielart, nachhaltig beeinflusst.

MICHAEL UND THOMAS RAINER

Ausg.: EA Paris 1854–68.

Lit.: H. Damisch, *L'architecture raisonnée: Extraits du Dictionnaire de l'architecture française*, Paris 1964. – Ph. Boudon/Ph. Deshayes, *Viollet-le-Duc: le dictionnaire d'architecture: relevés et observations*, Brüssel 1979. – B. Bergdoll/M. F. Hearn, *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*, Cambridge, MA 1990. – R. Mark/R. Willis, *Viollet-le-Duc and the Structural Approach to Gothic Architecture*, in: L. D. Courtenay (Hg.), *The Engineering of Medieval Cathedrals*, Ashgate 1997, S. 1–13. – C. Freigang, *Arcisse de Caumont (1802–1873) und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879)*, in: U. Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd.1 *Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, S. 76–91. – R. Prange (Hg.), *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007, S. 75–79, S. 93–99.