

darlegt. Dies wäre umso wünschenswerter gewesen, als das auf eine Seite eingedampfte Literaturverzeichnis es unmöglich macht, eine schnelle Übersicht über Quellen und theoretische Referenzen zu gewinnen. Mithin: Leemans Twombly-Buch beeindruckt durch Ausstattung und technische Qualität und stellt einen wichtigen Schritt für die Twombly-Rezeption in Deutschland und Europa dar. Inhaltlich jedoch ist es weder Fisch noch Fleisch.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

Heinrich Magirius: Die Dresdner Frauenkirche von George Bähr. Entstehung und Bedeutung (*Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2004/2005); Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2005; 462 S., 301 teilweise farbige Abb., Katalog der Pläne aus dem 18. Jahrhundert; ISBN 3-87157-211-X; ISBN 978-3-87157-211-1; € 98,-

Nach der spektakulären Weihe der wiederaufgebauten Dresdner Frauenkirche im Oktober 2005 war eine große zusammenfassende Publikation über die Geschichte des Baus vom Doyen der sächsischen Denkmalpflege, Heinrich Magirius, zu erwarten, der an der Rettung und Wiederherstellung zahlreicher kriegszerstörter Dresdner Bauten entscheidenden Anteil hat. Aber nicht der populäre, vielbeachtete Wiederaufbau der Frauenkirche steht im Zentrum seiner Darstellung, sondern die Planungs- und Baugeschichte dieses historischen Meisterwerks sächsischer protestantischer Sakralarchitektur, wie es bis zu seiner Zerstörung im Februar 1945 existierte. Nicht zufällig erscheint im Buchtitel auch der Name des Baumeisters George Bähr, denn es geht Magirius nicht zuletzt um die Bestimmung und Würdigung von dessen künstlerischer Leistung.

Daß eine möglichst vollständige historische Dokumentation des Verlorenen angestrebt wird, erkennt man an der reichen Bildausstattung des Bandes. Nicht nur wird in über hundert historischen Fotografien seit 1860 der zerstörte Bau in nahezu allen seinen Facetten wieder heraufbeschworen, auch die mit „Führerbefehl“ im Krieg erfolgte Aktion einer farbigen Dokumentation des Innern mit seiner Freskenausstattung wird vollständig reproduziert (Abb. 249–274a). Einen weiteren Glanzpunkt stellt der farbige Katalog sämtlicher erhaltener Pläne aus dem 18. Jahrhundert dar (S. 313–424). In über achtzig meist ganzseitigen Farbabbildungen entfaltet sich in Gesamt- und Detailplänen, Schnitten, Grund- und Aufrissen ein reiches Panorama, wie es für die deutsche Architektur des 18. Jahrhunderts in dieser Vollständigkeit kaum noch ein zweites Mal vorhanden sein dürfte. Diese Fülle erscheint angesichts der Zerstörung Dresdens 1945 geradezu als ein Wunder. Vor allem wenn man bedenkt, daß beispielsweise von der vergleichbaren Saarbrücker Ludwigskirche Friedrich Joachim Stengels nicht ein einziger originaler Entwurf mehr erhalten ist.

Jedoch nicht nur die bildliche Dokumentation, sondern auch das schriftliche Quellenmaterial sprudelt so reichlich, daß eine detaillierte Darstellung der Bau-

geschichte möglich ist (S. 11–104). „Bis zum letzten Handlanger sind die Namen der am Bau Beschäftigten überliefert“ (S. 55). Zumal der Frauenkirche als herausragendem Monument protestantischer Sakralarchitektur schon früh das Interesse der Architekturhistoriker gehörte, wie Jean Louis Sponsels reich dokumentierte Monografie von 1893 belegt. Magirius breitet seinen Gegenstand entsprechend aus und gibt nach einer Darstellung der Geschichte des künstlerisch eher anspruchslosen Vorgängerbau, dessen Gründung möglicherweise bis in ottonische Zeit zurückreicht, die Gründe für den Entschluß zum Ersatz der baufällig und zu klein gewordenen Vorgängerin durch einen Neubau an.

Als Architekt wurde der städtische Ratszimmermeister George Bähr (1666–1738) bestimmt, der im Auftrag des Rats der Stadt Dresden die neue Stadtpfarrkirche plante und ausführte. Bähr war für seine Aufgabe durch eine Reihe kleinerer protestantischer Kirchen im sächsischen Raum qualifiziert, hatte aber noch kein Bauwerk ähnlicher Dimension und künstlerischen Anspruchs geschaffen. Dazu wäre allerdings zu sagen, daß sich eine solche Aufgabe in protestantischen Ländern bis dahin auch noch nicht gestellt hatte. Bähr betrat also Neuland. Er griff auf den Typus des kreuzförmigen Zentralbaus mit innerem, von Emporen umgebenem Oktogon zurück, für den es bereits eine protestantische Tradition gab. Sein Entwurf wurde 1725 vom kurfürstlichen Oberbauamt einer kritischen Revision unterzogen (S. 42 ff.). In diesem Kontext schuf Johann Christoph Knöffel einen Gegenentwurf, der statt der Kreuzform Bährs ein Quadrat und statt dem inneren Oktogon einen Kreisraum vorschlug. Der Ratszimmermeister hat sich seinerseits der Ideen Knöffels bedient und dessen Verbesserungen in seine Planung einbezogen. Wir haben es hier also mit einer für die Barockzeit typischen Kollektivplanung zu tun. Für künstlerische Autonomie, wie sie der Geniebegriff des 19. Jahrhunderts in die Entstehungszeit des Baus projizierte, war damals noch kein Raum. Für den Auftraggeber entschied das Resultat, der Künstler war weisungsgebundener Diener (S. 304).

In diesem „kollektiven Braintrust“ entwickelten sich typische Elemente der Ausenerscheinung des Baus, wie der konkave Kuppelanschwung und die hochovale Kuppel mit Laterne, die dem Bau jene von Magirius sogenannte „skulpturale“ Form (S. 74, 203f.) verleihen, die ihn zu einem Unikum in der europäischen Architekturgeschichte macht (S. 212). Bährs Ausgangspunkt war dabei 1722 anfänglich eine turmartige oktogonale Haube (Abb. 25), erst im Gegenentwurf des Kurfürstlichen Oberbauamtes von 1726 (Abb. 29) erscheint annähernd die realisierte Gestalt mit ihrer charakteristischen Glockenform. Eine eindeutige Autorschaft ist hier nicht auszumachen (S. 45, 204). Die eleganten Elemente wie das konkave Chordach und die Laterne scheinen auf französische Vorbilder zu weisen. Neu sind auch die vier über-eck gestellten Treppen- und Glockentürme, welche gegenüber Bähr die Belichtung des Innern verbessern. Ihre konkav einschwingenden Aufsätze greifen die Form des Kuppelanschwungs auf. Deren unarchitektonische Gestalt erweckt jedoch auch Zweifel an einer französischen Inspiration. Bähr hat in seiner Adaption den unkanonischen Aspekt noch durch bizarre Elemente verstärkt (Abb. 209). Läßt man der Phantasie freien Lauf, kommen einem süd-ostasiatische Pagoden in den Sinn, eine

zugegeben gewagte Assoziation, die bei der damaligen Asienmode in Dresden allerdings nicht so abwegig ist, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag (S. 204, Abb. 175; vgl. Japanisches Palais oder Longuelunes Entwurf für Pillnitz).

Die von vier Trabantentürmen flankierte Kuppel belegt zugleich die Mehrfachkodierung solcher Formelemente, denn sie ist offensichtlich auch durch eine nordisch protestantische Bau-Ikonographie, wie die der Stockholmer Katharinenkirche und ihrer schlesischen Nachfolger bestimmt (Abb. 166–168). Dieses protestantische Element beherrscht noch mehr als den Außenbau den kreisförmigen Innenraum mit seinen schließlich fünf Emporengeschossen. Die Staffelung der Gläubigen in die Höhe machte es möglich, 3500 sitzende Zuhörer auf die achsiale Kanzel des Predigers zu konzentrieren (S. 242).

Neuartig war auch die Versammlung einer die Klassenschranken übersteigenden Gemeinde, zu der Adelige, Bürger wie Bauern gehörten, ohne daß dies durch Wappen oder sonstige besondere Reservierungen betont wurde. Wie im antiken Theater machte nur die Nähe zur „Bühne“ und die gute Sicht den Unterschied. Allerdings waren und sind die Menschen eines geistlichen Zieles wegen versammelt, das „sich aber zugleich auch über ihre Gemeinschaft hinaus erheben will“ (S. 308). So kommt die große Öffnung der Innenkuppel ins Blickfeld, wo von Anfang an durch die Inszenierung „himmlischer“ Musik die emotionale Seite des Gottesdienstes ihren wichtigen Ort hatte (S. 183). Die Nachwirkung gerade dieses Aspektes läßt sich bis in die Musik der Romantik und Spätromantik beobachten und hat nicht zuletzt zur großen emotionalen Anhänglichkeit an den Bau beigetragen.

Dem Thema der Ausstattung des Innern wendet sich Magirius ebenfalls zu (S. 100, 242 ff.), vor allem der Farbigkeit des Innenraums, dem Altarprospekt des Johann Christian Feige, der Silbermannorgel darüber und schließlich den Kuppelfresken des Giovanni Battista Grohne. Dabei fließen die reichen denkmalpflegerischen Erfahrungen ein, die der Autor im Verlauf des Wiederaufbaus machen konnte, sodaß gerade dieser Abschnitt über die gewählte Beschränkung auf den verlorenen historischen Bau hinausführt.

Das wichtigste Anliegen ist Magirius offensichtlich doch die auch emotional besetzte Gestalt des Architekten George Bähr und sein Rang in der europäischen Architektur (S. 217 ff.). Fragt man nach diesem künstlerischen Rang Bährs, eine Frage, die den Autor offenbar umtreibt, da dieser in letzter Zeit mehrfach infrage gestellt wurde – man warf dem Architekten Unzulänglichkeiten im Künstlerischen und Technischen vor (S. 307) – so wären meines Erachtens vor allem zwei Momente hervorzuheben, seine Kühnheit und sein Wagemut (S. 211). Dazu gehören zum einen seine Zuversicht, die acht schlanken Kuppelpeiler des Zentralraumes würden auch eine mehrschalige steinerne Außenkuppel tragen, obwohl anfangs nur eine zimmermannsmäßige kupferverkleidete Holzkonstruktion vorgesehen war. Zum anderen das Vertrauen, daß eine Abdeckung aus Sandsteinplatten für den Dach- und Kuppelbereich dem Sakralbau dauerhaften Schutz vor den Unbilden des mitteleuropäischen Klimas gewähren werde. Für beide Entscheidungen verfügte der Baumeister über keinerlei Erfahrungsgrundlage. Seine eher bescheidenen vorangegangenen Sakralbauten besaßen hölzer-

ne Dachabschlüsse, für die er als Zimmermann spezifisch vorgebildet war, und Ziegel- oder Schieferbedeckungen. Selbst im sonnigen Rom, wo Frostperioden nahezu unbekannt sind, deckte man die Steinkuppel Michelangelos selbstverständlich mit Bleiplatten ab. Bährs Steinkuppel zog „wie ein Schwamm Feuchtigkeit an, die Fugen seien ausgewaschen, die Steinkuppel bewähre sich also nicht“ (S. 96).

Weiter ist der statische Wagemut Bährs Ursache für die schon vor der Vollendung des Baus einsetzenden Rißbildungen in den Kuppelpfeilern (S. 200) und die fortgesetzte Sorge und Mühe um den Erhalt des Baus, die noch zwischen 1938 und 1942 zu einer letzten umfassenden statischen Sicherung und Restaurierung führte (S. 130 ff.). Auch sie hat jedoch den Einsturz der Kuppel im Februar 1945, nach dem Brand der hölzernen Innenausstattung, nicht verhindern können, obwohl die Kirche nicht von Sprengbomben getroffen wurde. Insbesondere die beiden brandgeschwächten freistehenden Chorpfeiler zeigten sich der Kuppellast nicht mehr gewachsen (S. 46, 133). Die einstürzende schwere Steinkuppel zerschlug den Unterbau so vollständig, daß nur der bekannte Trümmerhaufen übrig blieb, mit Ausnahme von Treppenturm und Chorapsis, wie noch erinnerlich.

Allerdings sollte man Bähr deshalb nicht allzu sehr professioneller Unzulänglichkeit bezichtigen, da man weiß, daß zum Beispiel die Sorge um die Standfestigkeit der Peterskuppel ebenfalls lange nicht aufhörte, vom Pariser Pantheon ganz zu schweigen. Vom in Dresden tätigen Gaetano Chiaveri (1689–1770) gibt es ein Projekt, Michelangelos Kuppel völlig neu zu errichten. Erst der „Parere di tre matematici ...“ von 1742, die erste mathematisch-statische Berechnung eines Bauwerkes im modernen Sinne, hat die diesbezüglichen Sorgen der katholischen Welt gemindert (Caraffa, S. 217 ff.; s. u.). Bähr konnte jedoch davon noch nicht profitieren.

Im Übrigen verwundert es, daß die Differenz von etwa dreitausend Talern, welche die Steinkuppel billiger kam als eine kupferbekleidete Holzkuppel, Bähr zu einer so gewagten und unerprobten Lösung veranlaßte, wie er sie dann ausgeführt hat (S. 57). Hier spielten offenbar noch andere Impulse hinein, wie der größere monumentale Anspruch eines vollständigen Steinbaus und dessen Feuerfestigkeit (S. 74). Eine Bedeckung mit Bleiplatten hat man offenbar nicht in Erwägung gezogen, jedenfalls ist in den Quellen davon keine Rede. Ob Blei billiger als Kupfer gewesen wäre und ob dieses Material überhaupt zur Verfügung gestanden hätte, wäre eine interessante Frage.

Charakteristisch für die Entstehungsbedingungen der Frauenkirche ist weiter die relative künstlerische Isolierung, in der Bähr sein Meisterwerk konzipierte und realisierte. Magirius verweist zu Recht auf seine bloß regionalen professionellen Voraussetzungen. Zwar gab es in Sachsen eine im Vergleich zu anderen deutschen Staaten gut ausgebildete staatliche Bauadministration, das kursächsische Oberbauamt, von der er profitiert hat. Von einem Erfahrungsaustausch im internationalen Rahmen, wie er schon im Europa des 17. Jahrhunderts im Vorfeld eines solchen Großprojektes möglich war, kann jedoch keine Rede sein. Daran hinderten wohl einerseits die religionspolitische Isolation des sächsischen Protestantismus, zum anderen Bährs eher handwerklicher Hintergrund.

Wenn man sich den Erfahrungsaustausch bewußt macht, der beispielsweise in Paris anläßlich der Louvre-Konkurrenz stattfand, erkennt man die abgelegene provinzielle Situation in Dresden, die Magirius hervorhebt, erst richtig (S. 306). In der französischen Hauptstadt trafen um 1665 Ideen aus Italien – die eines Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi oder eines Guarino Guarini – auf das französische Selbstgefühl eines Claude Perrault oder François Mansart. Aus England kam gleichzeitig Christopher Wren nach Paris herüber, um sich Inspiration für seine St. Pauls-Planung in London zu holen, auch ein protestantischer Monumentalbau von unvergleichlich gewaltigeren Ausmaßen als die Frauenkirche. Ein Balthasar Neumann aus dem katholischen Würzburg reiste 1723 nach Paris und beschaffte sich dort Support für seine Residenzplanung. Das war für einen protestantischen Sachsen in städtisch-bürgerlichem Auftrag offenbar nicht möglich, wurde anscheinend nicht einmal erwogen.

Der aus dem Handwerk kommende George Bähr hat sich dennoch gegen die akademisch geschulte Konkurrenz eines Johann Christoph Knöffel zu behaupten vermocht. Knöffels Gegenprojekt, das uns dank Magirius nun vollständig in farbigen Abbildungen vor Augen steht (Plan-Katalog Nr. 23–30), verhalf ihm zwar zu einer Reihe wichtiger Verbesserungen an seinem sogenannten ersten Entwurf, wie die Quadrat- und Kreisform des Baus; hält man sich jedoch Knöffels Entwurf im Geiste neben den von Bähr realisierten Bau vor Augen, so wird klar, daß man keinen Moment lang den letzteren mit dem ersteren vertauschen möchte. Allzu fade wirkt Knöffels gängiger Akademismus. Daran ändern auch die als altmodisch kritisierten, teilweise bizarren dekorativen Details Bährs nichts Entscheidendes. Im Gegenteil verleihen sie dem Bau gerade jenen Charakter protestantischer Widerständigkeit, der seine Erscheinung auszeichnet.

Setzt man den Vergleich weiter fort, gerät natürlich Gaetano Chiaveris wenig jüngere katholische Dresdner Hofkirche (1738–1756) ins Blickfeld, der Costanza Caraffa fast gleichzeitig mit Magirius' Buchpublikation eine italienischsprachige Monographie gewidmet hat (Costanza Caraffa: Gaetano Chiaveri (1689–1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda; Mailand 2006). Fällt nun Bährs Bau gegen das Opus dieses international erfahrenen, mit allen akademischen Weihen versehenen römischen Architekten als hoffnungslos provinziell ab? Keineswegs, im Hinblick auf ihre genial-eigensinnige Gestalt wird man der Frauenkirche Bährs sogar den Vorzug geben, ohne dabei allzu sehr deutscher Parteilichkeit anheimzufallen.

Doch sei zugestanden, daß Chiaveri über seiner geschwungenen Fassade eine der elegantesten Turmschöpfungen des Spätbarock gelungen ist, hinter welcher der Flor italienischer Campanile-Schöpfungen in der Folge des gescheiterten Turmprojektes Berninis für die Peterskirche steht (Caraffa, S. 227 f.). So repräsentiert die Dresdner Elbfront heute wieder im schönsten Wettbewerb zweier Meisterwerke barocker Sakralarchitektur das konfessionell bipolare Deutschland. Diese Konstellation besitzt auf ihre Weise nationale Relevanz. Sie hat im Hintergrund wohl auch das überraschend populäre Begehren nach Wiederherstellung des zerstörten protestantischen Parts beflügelt.

Magirius' monumentale Monografie gestattet nun auch dem interessierten Zeitgenossen, der nicht das Privileg besitzt, die nahezu wunderbarerweise wiedererstandene Dresdner Frauenkirche jederzeit aufsuchen zu können, einen vertieften Einblick in deren reiche, leider auch tragische Geschichte und ihre, inzwischen darf man wohl sagen, weltweite Bedeutung.

KLAUS GÜTHLEIN

*Fachrichtung Kunstgeschichte
der Universität des Saarlandes, Saarbrücken*

Notizen zur Rezension von Christiane Braun des Buches von Thomas Noll: Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst; Mainz: Philipp von Zabern 2005, in: *Journal für Kunstgeschichte* 10, 2006, Heft 4, S. 341–344

So sehr ein Autor die Besprechung seiner wissenschaftlichen Arbeit begrüßen wird, auch wenn die Kritik nicht den Hoffnungen auf geneigte, beifällige Aufnahme entsprechen sollte, so sehr darf er in jedem Fall – bei Lob und Tadel gleichermaßen – erwarten, gründlich gelesen und sachgerecht beurteilt zu werden, wie das Geschäft des Rezensenten es verlangt. Wo diese sachliche Genauigkeit zu seinem Schaden fehlt und ein bestimmtes wissenschaftliches Niveau unterschritten wird, dürften Korrekturen nicht unnötig erscheinen.

Die Besprechung meines Buches über Alexander den Großen in der nachantiken bildenden Kunst von Christiane Braun enthält auf knapp dreieinhalb Seiten immerhin fünf (mehr oder weniger gewichtige) falsche oder den Sachverhalt bis zur Unkenntlichkeit verzerrende Angaben, so daß die folgenden Anmerkungen gestattet sein möchten.

1. Frau Braun konstatiert, daß zwei Kapitel des Buches der mittelalterlichen Epoche gewidmet seien, rügt hinsichtlich des zweiten dieser Kapitel die fehlende Berücksichtigung von Darstellungen Alexanders als „Ritter der Minne“, wie das Mittelalter sie kenne (S. 342) – wobei auf die ‚Begegnung Alexanders des Großen mit der Amazonenkönigin Thalestris‘ und die ‚Hochzeit Alexanders mit Roxane‘ verwiesen wird –, und kritisiert in demselben Kapitel die Berücksichtigung des Motivs der ‚Familie des Darius vor Alexander dem Großen‘ mit nur einem Beispiel „aus dem 17. Jahrhundert, welches selbst bei großzügiger Auslegung nicht mehr als mittelalterlich bezeichnet werden kann“ (S. 342). In Wahrheit ist das Buch in erster Linie systematisch – das heißt nach Themen(kreisen) – geordnet und nur bedingt chronologisch angelegt, was die von Frau Braun nicht mitgeteilten Überschriften namentlich von Kapitel zwei und vier signalisieren. Dabei ist das zweite Kapitel nicht primär dem Mittelalter, sondern bestimmten Themen gewidmet, die vornehmlich im Mittelalter aufkommen, und greift mit der Erörterung der ‚Neun Helden‘ und verwandter Motive allerdings bis ins 16. und 17. Jahrhundert aus. (Auch Daniel Freses Allegorie der vier Weltreiche im Lüneburger Rathaus von 1575, die Frau Braun nicht erwähnt, wird niemand – und auch der Autor nicht – als ein Werk des Mittelalters klassifizieren.) Im