

Die Wilhelmshöher Schloßkuppel – störendes Symbol oder notwendiger architektonischer Bestandteil?

Kritische Anmerkungen zu drei Aufsätzen

Das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst lehnt die Wiedererrichtung der Kuppel des Wilhelmshöher Schlosses weiterhin ab, wobei die Vergabe der beabsichtigten Baumaßnahmen für einen hohen Laternenaufsatz in nächster Zeit geplant ist. Dadurch würde, trotz des Widerstandes nationaler und internationaler Fachleute, die Entscheidung der Landesregierung unumkehrbar gemacht und vermutlich auch die Aufnahme des Parkes Wilhelmshöhe in die Liste des Weltkulturerbes vertan werden (Vgl. *Kunstchronik* 48, 1995, kontroverse Aufsätze von Hans Christoph Dittscheid und Bernhard Schnackenburg.) Im August 1998 erschienen nun in der Zeitschrift *Denkmalpflege & Kulturgeschichte* 1/1998 drei Aufsätze, die deshalb von besonderem Interesse sind, weil sie die Argumentation des Architekten, der Museumsleitung und des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft

und Kunst vorstellen: »Die Neugestaltung der Museen in Schloß Wilhelmshöhe« von Stephan Braunfels, »Das beste Licht« von Bernhard Schnackenburg und »Mehr als nur Kunst: Geschichte. Gegen die Vernachlässigung des Historischen in der Denkmalpflege« von Reinhard Dietrich. Angesichts des offiziellen Charakters dieser Artikel scheint es nötig, einige ihrer wesentlichen Argumente zu betrachten.

Im Zentrum der Argumentation bei *Braunfels* stehen die Behauptungen, daß die Kuppel erst am Ende einer langen Planungsphase konzipiert worden sei und seit der Errichtung der Verbindungsflügel auch nicht mehr zu den Proportionen des Gebäudes passe. Dies trifft nicht zu, vielmehr zieht sich eine Kuppel als Motiv durch die gesamte Planungsgeschichte in der Zeit der Aufklärung, mit Ausnahme einiger völlig anders gearteter Entwürfe. Als 1791/92 die Konzeption für einen Mittelbau endgültig feststand, wurde nur noch um die

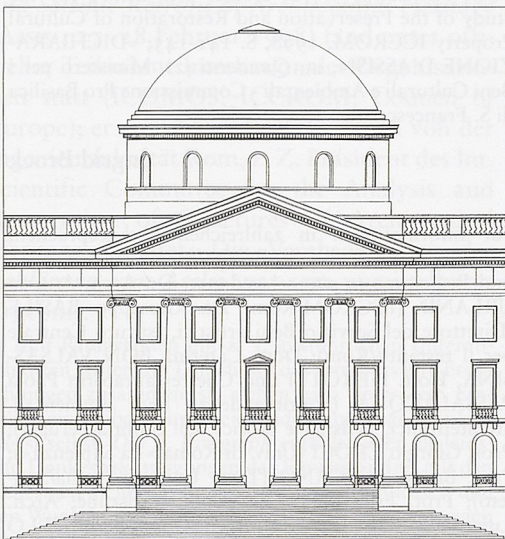


Abb. 1 Der Portikus und die ausgeführte Kuppel (Verfasser)

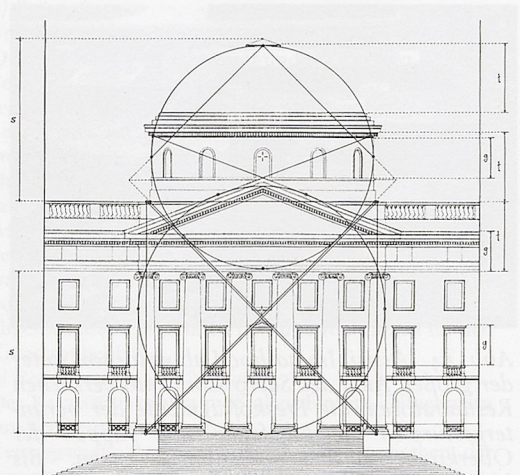


Abb. 2 Geometrie und Proportionen des Ausführungsentwurfs (Verfasser)

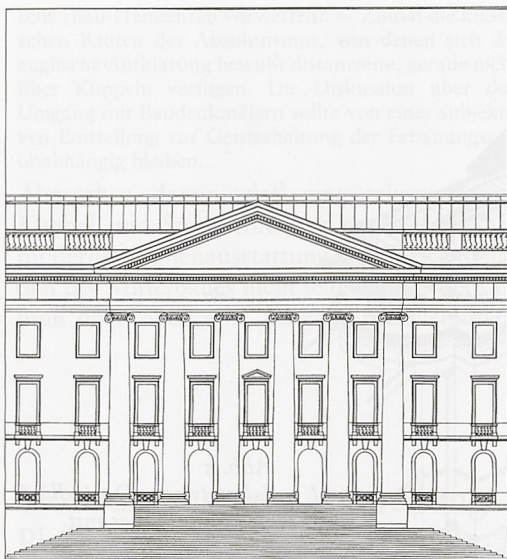


Abb. 3 Der Portikus mit dem geplanten Laternenaufsatz (Verfasser)

Struktur der Kuppel gerungen. So läßt sich an Hand der Entwurfszeichnungen nachweisen, daß Jussow Portikus und Kuppel von Anfang an als eine Einheit auffaßte und in den Proportionen zunehmend stärker aufeinander bezog, bis die denkbar harmonischste Lösung gefunden war. Von den Gesamtproportionen des Mittelbaues — und damit von der Nichtexistenz der Verbindungsflügel — war die Kuppelplanung hingegen unabhängig.

Die Ausführung der Kuppel als Fachwerkkonstruktion ist zwar statisch begründet, aber nicht (so Schnackenburg 1995), weil sie erst später hinzugekommen wäre, sondern weil ein steinerer Tambour mit nicht zu rechtfertigenden Nachteilen für die Nutzung des Mittelbaues verbunden gewesen wäre. Nutzungsaspekte waren jedoch gerade ein wesentlicher Grund dafür, daß der Landgraf den Entwurf Jussows gegenüber einem älteren von Du Ry bevorzugt hatte!

Des weiteren schreibt Braunfels, daß wegen der geringen Fläche, die für die Oberlichtsäle zur Verfügung stehe, die Rekonstruktion der

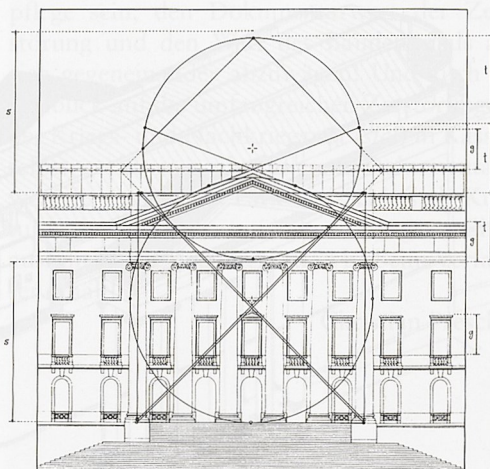


Abb. 4 Die Unvereinbarkeit der gegenwärtigen Planung mit den Intentionen Jussows. Durch die Höhe der Laternenaufsatzes erhält die Gebäulzone eine drückende Schwere, die Jussow durch den Verzicht auf Attikabekrönungen vermied (Verfasser)

Kuppel von vornherein ausgeschieden sei. Eine Kuppel sei für eine Gemäldegalerie zudem ungeeignet und untypisch. Die Argumentation der angeblichen Unvereinbarkeit mit der Nutzung gebraucht auch Schnackenburg unter Berufung auf seinen Beitrag von 1995.

Es ist sehr bedauerlich, daß von vornherein keine Überlegungen angestellt wurden, wie sich Oberlicht und Kuppel miteinander verbinden lassen. So kann die Belichtung der darunterliegenden Säle entweder über die Zwickel des quadratischen Unterbaues erfolgen oder durch die Kuppel selbst: Es ist nicht verständlich, warum ein einst hellerleuchteter Raum mit 12 großen Fenstern und einem Opaion von 3 m im Durchmesser nicht als Laterne dienen könnte! Darüberhinaus ist das Kuppelmotiv Stilentwicklungen unterworfen und nicht Gebäudenutzungen: Deutlich wird dies z. B. an der National Gallery in London und an der Semperschen Gemäldegalerie in Dresden, die beide Kuppeln aufweisen. Umgekehrt gibt es genügend Schloßbauten, die von vornherein

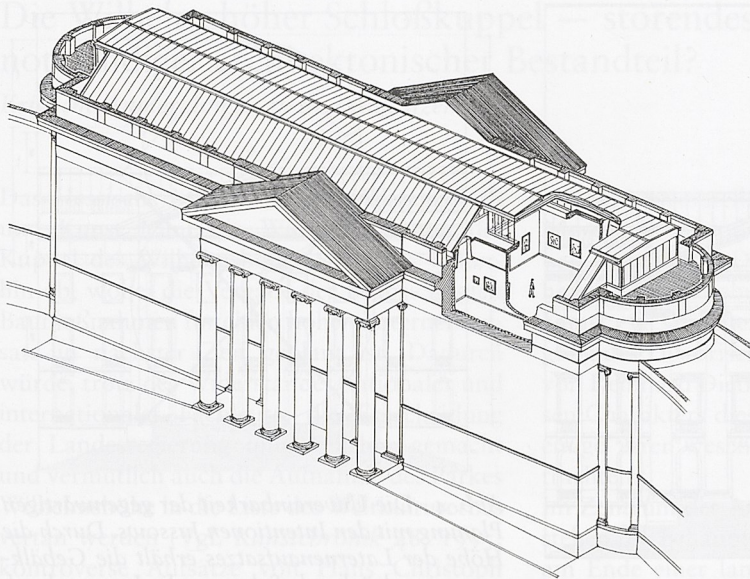


Abb. 5
Isometrische Darstellung
des Mittelbaues mit
dem geplanten Dach
(Verfasser)

ohne Kuppel konzipiert wurden — es wird aus einem Schloß also architektonisch noch lange kein Museum, wenn man ihm die Kuppel abnimmt!

Leider sind drei dem Artikel von *Braunfels* zur Erläuterung der geplanten Dachform beigelegte Zeichnungen wenig aussagekräftig: Die Perspektive ist derart ungenau, daß sie keinerlei Vorstellung von dem ohnehin viel zu niedrig gezeichneten Dach vermittelt, und anstelle des Längsschnittes oder des Grundrisses wäre viel eher ein Querschnitt interessant gewesen, der die wirkliche Höhe und Form des Daches gezeigt hätte. Denn zum einen lassen die Maße des zugehörigen Querschnitts und der aktuellen Ausführungspläne eine Überschreitung der Attika um ca. 2,30 m erkennen, wodurch die Jussowsche Portikusspitze entgegen allen Zusicherungen um ca. 0,40 m überragt würde, zum anderen wird das laternenartige Gebilde sogar weitaus stärker in Erscheinung treten als »nur« ein Satteldach: Eine solche Planung, mit der der Architekt in weiten Teilen wieder zu seinem ersten Entwurf für ein Laternengebäude zurückgekehrt ist, macht die offiziell

zugesicherte spätere Nachrüstung der Kuppel endgültig unmöglich (vgl. Abb. 1-5).

Im Zentrum des Aufsatzes von *Dietrich* steht die Argumentation, daß die Kuppel von einem absolutistisch regierenden Egomanen als Apotheose seiner selbst gebraucht worden sei und daher nicht für ein modernes Museum von Weltruf stehe. Die Forderung nach einer Rekonstruktion erscheine als nostalgischer Wunsch zur Rückkehr nach Vergangenen, nach Verstecken der Wunden der Vergangenheit.

Die Bezeichnung als »absolutistisch regierender Egomane« wird der vielschichtigen Persönlichkeit Wilhelms IX. (I.) in keiner Weise gerecht und erinnert eher an die napoleonische Propaganda, die die Besetzung Kurhessens rechtfertigen sollte.

Daß er eine Kuppel nicht als »Symbol für den Mittelpunkt der... Welt, die ER darstellte«, brauchte, wird nur allzudeutlich: Wie lassen sich hiermit die Ruinenpläne des Landgrafen (natürlich ohne Kuppel!) vereinbaren, die ihm Du Ry nur mühsam ausreden konnte? Von dem ausgeführten Mittelbau zeigte sich der Landgraf sogar erst im nachhinein überzeugt! Dagegen war er ein Anhänger der damaligen englischen Mode, die gleichzeitig auch in den USA Fuß gefaßt hatte. Und wer könnte Engländern oder gar Amerikanern absolutisti-

sche (Bau-)Tendenzen vorwerfen? — Zumal die klassischen Bauten des Absolutismus, von denen sich die englische Aufklärung bewußt distanzierte, gerade nicht über Kuppeln verfügen. Die Diskussion über den Umgang mit Baudenkmalern sollte von einer subjektiven Einstellung zur Geisteshaltung der Erbauungszeit unabhängig bleiben.

Abgesehen davon, daß eine rekonstruierte Kuppel und Sprossenfenster angesichts einer modernen Innenausstattung die Kriegsschäden des Mittelbaues nicht leugnen würden: Es muß doch auch eine Aufgabe der Denkmal-

pflge sein, den Dokumentarwert der Zerstörung und den Wert des Baudenkmals an sich gegeneinander abzuwägen! Und auch in Hinblick auf die umfangreichen Zerstörungen der Kriegs- und Nachkriegszeit (*sic!*) in Kassel selbst, steht weit über diesem Dokumentarwert der Status von Park und Schloß als Kulturdenkmal von europäischem Rang. — Eine ausführlichere Argumentation ist beim Verfasser erhältlich.

Christian Presche

Notizen aus der Ausstellung: L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328.

Paris, Grand Palais, 17. März-29. Juni 1998

Nachdem ich in der Tagespresse eine knappe Schilderung der Ausstellung gegeben habe (vgl. *Süddeutsche Zeitung* 26.3.1998, S. 17), schließe ich hier einige Notizen zu ausgestellten Stücken an, wobei ich mich auf Werke der Skulptur und Goldschmiedekunst beschränke. Die Einträge im Katalog zu den Skulpturen hat überwiegend Françoise Baron verfaßt. Sie sind meist vortrefflich, weisen oft auf bisher nicht beachtete Zusammenhänge hin. Manchmal wünscht man sich genauere Angaben zu dem Zustand der Objekte. Hierfür aber wären technische Untersuchungen notwendig gewesen, die bei der Vorbereitung einer Ausstellung nur ausnahmsweise möglich sind. Ich bespreche einzelne Stücke meist nach der Reihenfolge im Katalog.

Nr. 15-18. Diese Statuen oder Statuetten der stehenden Muttergottes galten bis vor wenigen Jahrzehnten als Werke des 14. Jh.s, manieristische Abwandlungen der „Vierge dorée“ von Amiens. Diese Vorstellung ist aufgegeben. Man datiert die Marienfiguren jetzt überzeugend ins letzte Drittel des 13. Jh.s und erkennt, wie verschiedenartig sie untereinander sind.

Nr. 15. Die etwas unterlebensgroße Steinmadonna aus Saint-Corneille in Compiègne, jetzt im Musée Vivienel, war erstmals in einer Ausstellung zu sehen. Baron bringt die wichtige Nachricht, daß 1267 in Saint-Corneille mehrere Herrschergrabmäler in Anwesenheit Ludwigs d. HI. transferiert wurden. Die Figur mag bei dieser Gelegenheit entstanden sein. Sie entspricht dem damals modernsten Typus der Marienfigur in der Nähe des Hofes, etwa den Elfenbeinmadonnen aus der Sainte-Chapelle, vor allem jener aus Saint-Denis im Taft Museum in Cincinnati. — Nr. 17. Kleine hölzerne Statuette in einem Tabernakel aus Grandrif (*Abb. 1*). Als Material ist Eiche angegeben. Die Fassungsreste — Medaillons mit Löwen am Mantel der Madonna — auch ikonographisch interessant (Löwe von Juda), so wie man ja auch das Tabernakel inhaltlich deuten wird. Als kleine Marienfigur in Holz, vermutlich für private Andacht, fast einmalig. Einziges mir bekanntes Vergleichsstück: eine Madonna aus der Slg. Pierpont Morgan in Metropolitan Museum, die allerdings etwas jünger sein dürfte. Die Figur in Grandrif ist kaum später als 1270 und sicher nicht weit von Paris entstanden. — Nr. 18. Sog. Madonna aus Abbeville. Sie kam 1907 aus einer Privatsammlung in den Louvre. Nach 1850 ist sie in Wargnies (Somme) nachweisbar. Baron erwägt Herkunft aus dem benachbarten Benediktinerinnenkloster Bertheaucourt-les-Dames. Die Fassung scheint verloren. Unterschiede der Oberflächenfärbung von Gesicht und Gewandung. Unklar ist, welche Funktion diese über einen Meter hohe Statuette erfüllte: sie ist größer als die Elfenbeinmadonnen für Privatandacht, kleiner