

Ein ganz übler Stratege? Hittorffs Pariser Karriere

Salvatore Pisani
**Architektenschmiede Paris. Die
 Karriere des Jakob Ignaz Hittorff.**
 (Elitenwandel in der Moderne, 23).
 Berlin/Boston, de Gruyter 2022.
 354 S., 67 s/w Abb.
 ISBN 978-3-11-073795-0. € 79,95

In der Geschichte der Kunstbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland spielt der aus Köln stammende Architekt Jakob Ignaz Hittorff (1792–1867) eine besondere Rolle, denn anders als so viele seiner Kollegen um 1800 pilgerte er nicht nur für einige Monate zu Studienzwecken nach Paris, sondern machte dort seit seiner Ankunft 1810 eine glänzende professionelle und soziale Karriere. Begünstigt wurde dies dadurch, dass Hittorff mit der französischen Annexion der linksrheinischen Gebiete seit 1798 französischer Staatsbürger war. Gleichwohl kann sein Aufstieg verwundern, wie das parallele, von Karrierebrüchen geprägte Leben des ebenfalls von Köln nach Paris ausgewanderten Architekten Franz Christian Gau (1789–1853) zeigt. Auch angesichts der mehrfachen, jeweils revolutionär herbeigeführten Systemwechsel im Frankreich dieser Zeit zwischen Kaiserreich, Restauration, Julimonarchie, Zweiter Republik und Zweitem Kaiserreich muss der Erfolgsweg des deutschen Architekten bemerkenswert erscheinen. Er ist gemäß Salvatore Pisani's Recherchen aber keineswegs allein Ergebnis individuellen Talents oder glücklicher Konstellationen, sondern wesentlich durch das kluge und proaktive Nutzen von akademischen Systemzusammenhängen, sozialen Netzwerken und elitistischen Handlungsmustern be-

wirkt. Fundament von Pisani's Forschungen ist zum einen die hervorragende Quellenlage, insbesondere in Form des umfangreichen, quasi komplett erhaltenen und 1898 nach Köln transferierten, dort in verschiedenen Institutionen (Historisches Archiv, Universitäts- und Stadtbibliothek, Wallraf-Richartz-Museum) verwahrten und durch Michael Kiene inventarisierten Nachlasses. Zum anderen kann Hittorff seit der grundlegenden Monographie von Karl Hammer (1968) als gut erforscht gelten, zumal sein Œuvre in mehreren Werkausstellungen präsentiert wurde.

ENTSCHEIDENDER PERSPEKTIVWECHSEL

Pisani's Studie setzt sich aber programmatisch von den internalistischen Perspektiven der klassischen Architekten-monographie ab, die die eingehende Beachtung von Systemzusammenhängen zu oft unterlasse. Dagegen stellt der Autor eine Untersuchung, die unter expliziter Berücksichtigung von kommunikationssoziologischen, medientheoretischen und mentalitätsgeschichtlichen Ansätzen die Karriere Hittorffs beschreibt; besondere Aufmerksamkeit gilt insofern Pierre Bourdieus Kriterien des Habitus, des symbolischen und kulturellen Kapitals sowie der Aufmerksamkeitsökonomie. Zwar muss man den Vorwurf Pisani's nicht teilen, dass vergleichbare Ansätze für die behandelte Epoche völlig fehlten – verwiesen sei etwa auf die Studien von Jean-Michel Leniaud zu dem „Neugotiker“ Viollet-le-Duc (1814–1879; *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994) oder von Barry Bergdoll zu Léon Vaudoyer (1803–1872; *Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry*, New York 1994) –, aber hervorzuheben ist, dass es Pisani nicht wie dort vorwiegend um die Eruierung von politischen oder biographischen Kontexten geht. Vielmehr verfolgt er die Formierung von Deutungshoheiten und Prestigeakkumulation im Resonanzraum der akademischen Elite Frank-

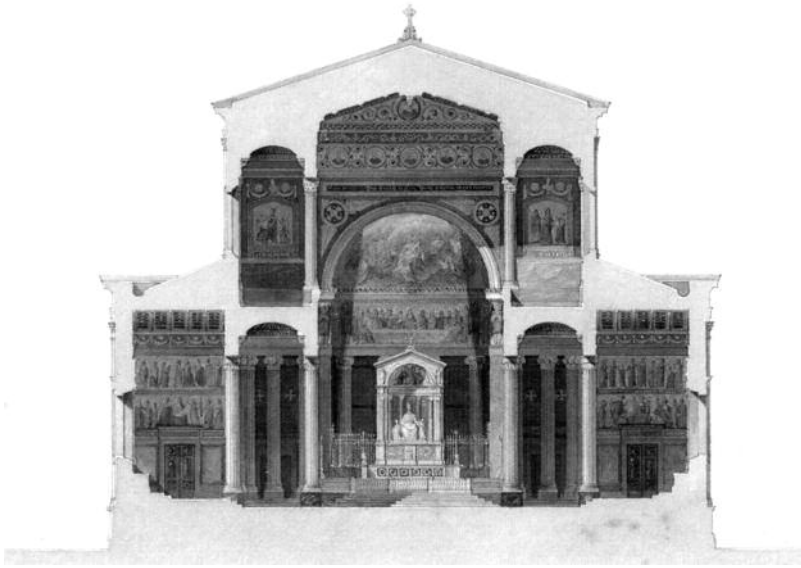


Abb. 1 Jakob Ignaz Hittorff, Saint-Vincent-de-Paul, Paris, 1837. Schnitzzeichnung des Chores, Feder und Tusche. Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek (Michael Kiene, Jacques Ignace Hittorff, *Précurseur du Paris d'Haussmann*, Paris 2011, S. 91, Abb. 105)

reichs, insbesondere im Rahmen der *École des beaux-arts*.

Damit ändert sich die Perspektive der Architekturgeschichtsschreibung deutlich, denn nicht nur wird das Muster einer ehrfürchtigen Genie-Monographie dekonstruiert zugunsten der Hinterfragung einer – stellenweise moralisch zweifelhaften – Balzac'schen Romanbiographien ähnelnden – opportunistischen Karrieristenlaufbahn. Auch altbekannte Deutungsmuster von architektonischen Idiomen und Typologien ändern sich: Architektonischer Stil – bei Hittorff ein antikentreuer Klassizismus bzw. eine ‚Zweite Renaissance‘ – repräsentiert nicht hehre ästhetische Programmatik, sondern wird zum Signum der diskursiven Selbstverortung oder gar zur belanglosen Konsumdekoration; neue Baumaterialien wie das Eisen können nicht allein als innovative „Entdeckungen“ innerhalb der akademischen Architektur gelten, sondern sind ganz selbstverständlich einer technischen Ratio zur Bewältigung großstädtischer Infrastruktur geschuldet; die Erforschung der antiken Ruinen als Teil der Architektenformation geschieht weniger aus einem genuin wissenschaftlichen Ethos, zielt vielmehr auf die medienwirksame Akkumulation symbolischen Kapitals, das in die Signa von Leistungsfähigkeit und Machtlegitimation umgemünzt werden kann.

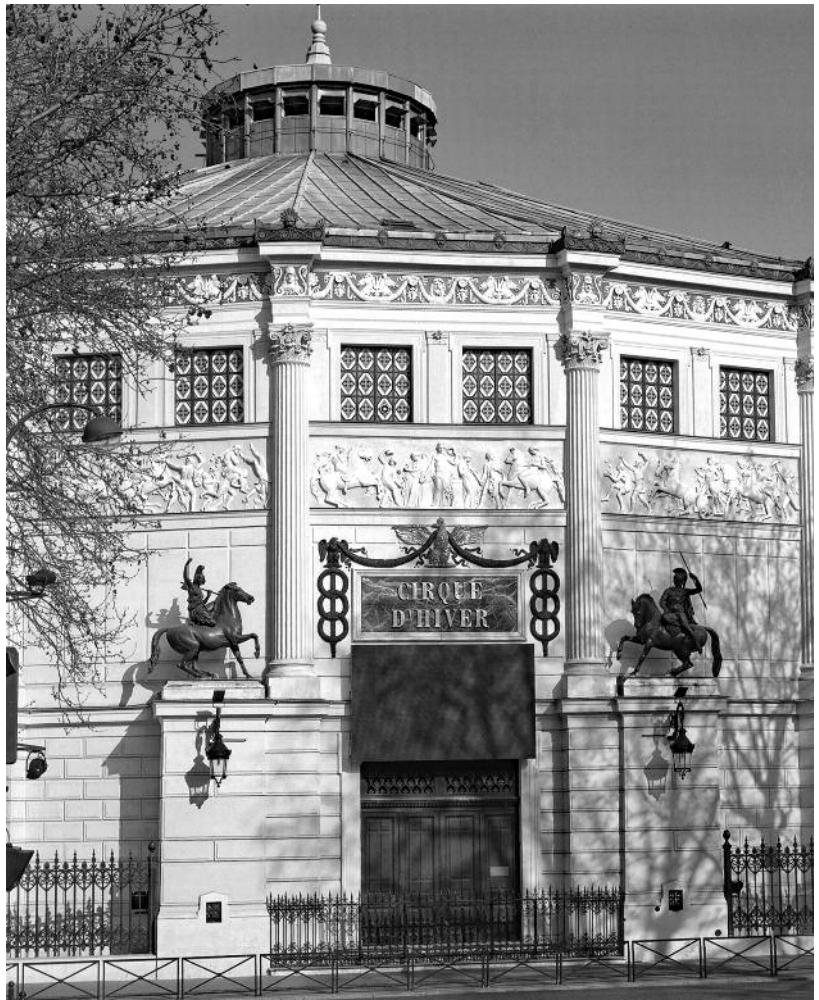
Pisani folgt zwar dem chronologischen Aufbau einer Architektenmonographie, bespricht dabei aber einzelne Bauwerke nur nach Maßgabe ihrer Relevanz für die professionelle Karriere Hittorffs.

das gesellschaftliche und kulturelle Zentrum seines Landes (i. e. das französische Kaiserreich) geschickt, fand rasch professionellen Anschluss bei und Protektion von François-Joseph Bélanger (Architekt der *Halle au blé*, bei der früh Eisenbinder eingesetzt wurden), so dass er bald in die *École des beaux-arts* aufgenommen wurde, hierbei den von Charles Percier vertretenen, an Antike und italienischer Renaissance ausgerichteten Kanon verinnerlichte, zugleich aber auch die Anpassungen an wechselnde politische Systeme am Ende der Ära Napoleons kennenlernte. Hier wurden durchgehend affirmierende Mentalitäten und Kulturtechniken internalisiert: Kanones zu akzeptieren, Umgangsformen ungezwungen zu übernehmen, harmonisch geordnete Synthesen im Sinne des Ideals des *juste milieu* zu realisieren.

WIE BUNT WAR DIE ANTIKE?

Als Kompensation dafür, dass Hittorff als Deutscher (seine Naturalisierung erfolgte erst 1842) nicht mit einem der prestigeträchtigen Rompreise und dem entsprechenden Reisestipendium ausgezeichnet wurde, unternahm er 1822–24 eine eigenständige, strategisch gut vorbereitete Italienreise. Die damalige Konjunktur der Erforschung griechischer antiker Stätten auf Sizilien veranlasste ihn zu eingehenden archäologischen Erkundungen auf der Insel, die den Grundstock dafür abgeben sollten, dass der Architekt bald zu den maßgeblichen Altertumsgelehrten gezählt wurde. Den Weg dahin vollzieht Pisani ausführlich nach, er ist

Abb. 2 Jakob Ignaz Hittorff, Eingang des Cirque d'hiver in Paris, 1852 (Michael Kiene, Jacques Ignace Hittorff, *Précurseur du Paris d'Haussmann*, Paris 2011, S. 159)



maßgeblich durch eine gezielte Medien- und Publikationspolitik gekennzeichnet. Außer der aufmerksamen Bauaufnahme sind hier zu nennen: Pflege von einflussreichen Netzwerken, Reservierung von wissenschaftlichen Claims durch Vorveröffentlichungen, Plagieren bestehender Beobachtungen, Denunziation von Konkurrenten (Leo von Klenze als dilettierender Höfling), opportunistische Inklusion von Alliierten, Investition in opulente zweisprachige Tafelwerke. Vor allem eine aufmerksamkeitsökonomisch effiziente Diversifizierung der Ergebnisse sollte ihre Wirkung nicht verfehlen: Mit der Trennung der Publikation der „modernen“, d. h. nachantiken Bauwerke Siziliens von dem Antikenkorpus (jeweils mit Ludwig von Zanth, *Architecture antique de la Sicile*, Paris 1827 bzw. *Architecture moderne de la Sicile*, Paris 1835) konnte sich Hittorff als Universalist präsentieren und die Kontinuität antiker Gestaltungsweisen postulieren.

Sein Antikenstudium ermöglichte ihm aber vor allem, entschieden in den sog. Polychromiestreit einzugreifen, dem sein drittes großes Tafelwerk gewidmet ist (*Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1851). Mit dem Selinuntwerk erreich-

te der europaweite Gelehrtenstreit um die Farbigkeit der griechischen Antike seinen Höhepunkt. Wie prinzipiell schon bekannt, zeigt Pisani, wie hier um die Ansprüche von Deutungskompetenz zwischen Altphilologie einerseits und Architektur bzw. Archäologie andererseits ein regelrechter Federkrieg mit verschiedenen Verbündeten geführt wurde. Obwohl beide Seiten trotz mangelnder Befundevidenz in absurder Weise mit Konjekturen, Syllogismen, Analogien und Extrapolationen arbeiteten, war am Ende klar, dass Hittorff mit seinen phantastischen Farbrekonstruktionen gegenüber seinem in der Tat pedantischen Hauptopponenten Désiré Raoul-Rochette „gesiegt“ hatte: Dieser verlor sein wissenschaftliches Renommee, jener wurde gar mit einem Sitz im Institut de France geehrt. Pisani macht deutlich, dass die bildliche Überzeugungskraft der großformatigen

Atlanten mit ihrer scheinbar systematisch ordnenden Bildregie dabei den Ausschlag gegeben hatte, zumal hier dank des neuen Chromolithographieverfahrens die Polychromie unmittelbar erfahrbar gemacht werden konnte – ganz anders als in den von Fremdsprachenzitaten durchsetzten und bilderlosen Schriften der Altphilologie. Der langwierige und kostspielige Aufwand zur Produktion der Tafelwerke vermittelte zudem das Image gewissenhafter und intensiver Bauforschung und sollte insofern Wahrheit garantieren. Die Selbstbestätigung des Elitensystems lag also darin, dass ein Architekt der *École des beaux-arts* für sich reklamieren konnte, im Wettstreit um Gelehrsamkeit obsiegt zu haben.

Etwas knapper hinterfragt Pisani die Karriere Hittorffs nach der Juli-Revolution 1830, nach der der Architekt zwar zunächst seine vormaligen Ämter für den Hof verlor, sich aber erfolgreich unternehmerisch betätigen konnte sowie schon 1832 erneut durch die Protektion maßgeblicher Figuren wie den Innenminister Adolphe Thiers und den Seine-Präfekten Claude-Philippe de Rambuteau Karriere machte, indem er zum Pariser Stadtarchitekten aufstieg. Pisani führt mehrere bekannte Paradigmenwechsel an, die Hittorff geschickt in sein Werk und sein Agieren integrieren konnte: Bürokratisierung, infrastrukturelle Stadtmelioration und Ausbau des öffentlichen Raums zur Vergnügungssphäre. Auffällig sind in diesem Zusammenhang einige Konflikte zwischen dem internalisierten Elitensystem und der versuchten Durchsetzung neuer partizipativer Entscheidungsstrukturen, wie sie etwa in der deutlichen Kritik an Hittorffs protektionistischer Berufung oder seinem eigenmächtigen Agieren beim Ausstattungskonzept seines Hauptwerks, der von seinem Schwiegervater Jean-Baptiste Lepère begonnenen Kirche Saint-Vincent-de-Paul, deutlich werden (Abb. 1). Letzteres betrifft unter anderem auch den Plan, Bilder aus emaillierter Lava anzubringen, eine Technik, die Hittorff erfolgreich semiindustriell entwickelt hatte. Die ideologische Begründung für ihre (letztlich gescheiterte) Anwendung in St-Vincent stellte die Berufung auf die polychrome Antike dar, die sich nach Hittorff ja in den musivischen

Innenausstattungen der sizilianischen Kirchen fortgesetzt habe.

CONVENANCE IM JUSTE MILIEU

Pisani deutet die monumentale, fünfschiffige und vollständig ausgemalte Basilika als gezielte, der Rekatholisierung angemessene „Synthese“ aus Antike, Spätantike und Mittelalter. Um ihrer ästhetischen Einheitlichkeit willen müsse, so Hittorff, er selbst als oberster Koordinator agieren. Insofern habe er gemäß Pisani ein Hauptwerk, ein dem eigenen Selbstverständnis verpflichtetes, epochemachendes *Chef-d'œuvre*, geschaffen. Dieses führe etablierte Kanones zu einer „Mitte als Höchstmaß“ (201) zusammen, konterkariere oder übersteige sie nicht etwa. Der vom Autor verwendete Begriff der Synthese als Konzeptualisierung des hier verfolgten *juste milieu*-Ideals bleibt etwas unscharf, weil er nur cursorisch anhand des Bauwerks selbst entwickelt ist. Außerdem nähert er sich einem weiteren Terminus an, demjenigen des Hybrids, den Pisani für das von Hittorff entworfene neue Stadtmobiliar, etwa Straßenlaternen in Form von überschlanken Säulen, anwendet. Hier allerdings bezeichnet der Begriff zutreffend, denn der ehrwürdige klassizistische Formenapparat umhüllt nun infrastrukturelle Funktionseinheiten der modernen Großstadt – ephemere Vergnügungspaläste, Straßenlaternen, Litfaßsäulen, Urinoirs u. v. m.

Den angestammten architekturtheoretischen Leitbegriff der *convenance* – ursprünglich eine auf soziale Angemessenheit hinsichtlich Typologie und Dekoration zu beziehende Kategorie – ‚labelt‘ Hittorff ebenso explizit wie opportunistisch als konsumorientiertes Leitkriterium öffentlicher Werbung um, wie es auch etwa die antikisierenden Reliefs an seinem *Cirque d'hiver* zeigen (Abb. 2), die artistische Athletenkunststücke in trivialer, aber populärer Weise mythologisch ausstaffieren. Das Buch verliert in diesen letzten Partien die Karrieremodellierung Hittorffs etwas aus dem Blick, zu Recht insistiert der Autor aber darauf, wie geschmeidig der klassizistische Architekt etwa an der Gare du Nord mit ihren Polonceau-Bindern (Abb. 3) oder bei der Panoramarotunde auf den

Champs-Élysées (Abb. 4) mit ihren Pendelstützen im Dachwerk intelligent moderne Technik integriert. In beiden Fällen handelt es sich um eine technisch ebenso innovative wie elegante, nicht kaschierte Ausnutzung von Zugspannungen für kühne Dachkonstruktionen. Keineswegs ist hier also ein Hiatus des Selbstverständnisses von Ingenieur bzw. Architekt zu vernehmen, denn es handelt sich um systemkonforme Syntheseleistungen.

Erst im Zuge des Stadtumbaus unter dem Präferen Eugène Haussmann geriet diese konzeptuelle Unbekümmertheit, mit der Technik und klassizistisches Idiom verbunden werden, in eine ernste Krise, die sich als konkreter Autoritätskonflikt äußerte: Hittorffs Projekt einer Aufwertung der Place de l'Étoile als eines verdichteten Denkmalforums, das über erinnernde Bildwerke kommunizieren sollte, wurde von Haussmann harsch zugunsten der ausgeführten Konzeption zurückgewiesen, die die monumentale und großräumige Verkehrserschließung des Arc de Triomphe beinhaltete – gemäß Pisani ein technokratisch konzipierter „(strukturierte[r]) Raum“ statt einer „Summe von (repräsentativer) Architektur“ (283). Im letzten Kapitel wird dann das Wohnhaus Hittorffs in den Blick genommen, ein halböffentlicher Ort der Soziabilität, der in seiner redundant-musealen Ausstattung mit Referenzen auf klassizistische Idole (Raffaël, Ingres) sowie Hittorffs eigene architektonische und archäologi-

sche Werke eine verdichtete semantische Sphäre schuf, die Elitestatus und Habitus des Architekten legitimatorisch absichern sollte.

PARALLELVITEN

Angesichts einer detaillierten Hittorff-Forschung mögen viele der Argumente Pisani inhaltlich nicht neu oder überraschend erscheinen; wesentlich ist aber die Einsicht in die Strukturen und Strategien der Karrieremodellierung – gottlob nicht der kaum zu eruiierenden psychologischen Hintergründe des Kölners in Paris. Ästhetische Auffassungen, persönliche Entouragen und der angemessene Habitus erscheinen als Vehikel übergeordneter Qualitäten bzw. Images von Leistungsbereitschaft, Mäßigung, Verlässlichkeit und Traditionsbewusstsein, die sich in den Corpsgeist der Elitenhierarchie Frankreichs integrieren ließen. Ganz offensichtlich verfolgte Hittorff keinerlei direkte politischen Parteinahmen, weil dies angesichts der wechselnden Systeme zu riskant gewesen wäre. Überzeugend kann Pisani anders verlaufende Karrieren damit kontrastieren: Der junge



Abb. 3 Gare du Nord, Paris. Photographie o. J. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Michael Kiene, Jacques Ignace Hittorff, Précurseur du Paris d'Haussmann, Paris 2011, S. 53)

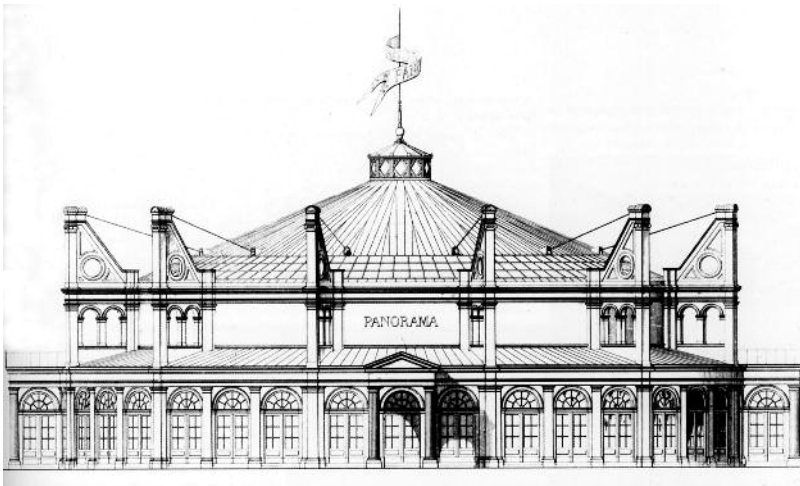


Abb. 4 Panorama aux Champs-Élysées, Paris, 1842. Fassade. Radierung nach Jakob Ignaz Hittorff. Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek (Michael Kiene, Jacques Ignace Hittorff, *Précurseur du Paris d’Haussmann*, Paris 2011, S. 41, Abb. 41)

Semper, ohne Netzwerke auf sich gestellt, musste die ihm zu zollende Aufmerksamkeit durch exzentrische Polemiken bewirken; auch Gau, fast gleichaltrig mit Hittorff, überdies wie dieser *École-des-beaux-arts*-Schüler und ebenso mit einer großen, innovativen – und im Vergleich zu Hittorffs Sizilien-Forschung nochmals aufwendigeren – archäologischen Publikation zu Nubien hervorgetreten, schaffte die geschmeidige Akzeptanz durch die Eliten nicht. Ägypten bot kaum die diplomatischen Netzwerke wie Süditalien. Gau ließ sich auch von seinen republikanisch-liberalen Überzeugungen nicht abbringen und blieb – so wäre zu ergänzen – in seiner Architektur, etwa der neugotischen Kirche Ste-Clotilde (1846–56), der deutschen Kultur stark verbunden. Wohl nicht ohne Anflüge von Neid kritisierte Gau denn auch eine von Hittorffs publizistisch unlauteren Usurpationen als „Scharlatanerie“. Hector Horeau (1801–1871) gar, Mitautor der zentralen Markthallen, war zwar politisch engagiert (was Pisani nicht bespricht), aber letztlich ein unkonventioneller ‚Loser‘ und damit das genaue Gegenteil von Hittorff.

Das anregende, in einer gut zu lesenden Sprache zwischen soziologischer Analyse und stellenweise leicht populärer Diktion verfasste Buch enthält leider kaum Ausblicke auf vergleichbar erfolgreiche Karrierestrategien. Insofern wirkt die Studie manchmal wie eine investigative Hintergrundanalyse, die Hittorff als ‚bad guy‘ entlarven soll. Natürlich denkt man vergleichend (wenn nicht an heutige akademische Usancen) an die vielfach als *chronique scandaleuse* zu verfolgenden Karrieren manch eines Vertreters der sog. Klassischen Moderne, etwa von Walter Gropius, Mies van der Ro-

he oder Le Corbusier (bzw. des aus dem Mainstream ausweichenden Josef Frank in Wien als Gegenmodell), was die Forschung jüngst zumindest andeutet. Aber Pisani geht es spezifisch um die Karrierestrategien innerhalb des französischen Staatselitensystems in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, innerhalb derer Architekturproduktion und -diskurs durchgehend ein instrumentelles Machtdispositiv darstellten. Da wäre es etwa interessant zu wissen, inwieweit hier höfische Verhaltenskonventionen des 18. Jahrhunderts weiterwirkten.

Was die nachfolgende Architekturgeschichte Frankreichs anbelangt, versteht man einige ihrer Aspekte in der Tat besser, wenn man den opaken, von Klientelismus und Protektionismus durchdrungenen Elitenkult der *École* und die damit einhergehende Auflösung inhaltlicher Diskurse so akzeptiert, wie sie Pisani beschreibt. Die Qualitätskriterien, nach denen die großartigen Preisaufgaben der *École* bis weit in das 20. Jahrhundert zur Bestenauslese beurteilt wurden, blieben immer unklar: Es gab sie wohl schlichtweg nicht, weil ihre Anwendung den systemischen Klientelismus unterminiert hätte. Die inhaltliche Leere, mangelnde gesamtgesellschaftliche Relevanz und Intransparenz der *École des beaux-arts* wurden nicht erst in den Studentenprotesten 1968 spektakulär angeklagt, wie Pisani ausführt. Schon seit den 1860er Jahren gab die Institution im Rahmen der organologisch-funktionalistischen Architekturkonzepte eines Viollet-le-Duc oder ihrer ironischen Schilderung in Frantz Jourdain *L’Atelier*

Chantorel (1893) den wohlfeilen Topos für akademischen Formalismus und intransparente staatliche Misswirtschaft ab, woraus nur eine grundlegend erneuerte, „moderne“ und womöglich staatsferne Architektur führen könne. Gleichwohl lohnte sich noch im 20. Jahrhundert die Eingliederung in diese Eliteinstitution, um offizielle Spitzenpositionen und Großaufträge zu erlangen, wie beispielsweise die Karrieren und Medienpolitik des sozialdemokratischen Tony Garnier (1869–1948), von 1905 bis 1919 Stadtbaumeister von Lyon, oder des nationalistisch gesinnten Staatsarchitekten Al-

bert Laprade (1883–1978), Erbauer etwa des Pariser Palais de la France d’Outre-Mer (1928–31, heute Musée de l’histoire de l’immigration/Palais de la Porte dorée), belegen.

PROF. DR. CHRISTIAN FREIGANG
Arbeitsbereich Architekturgeschichte
Kunsthistorisches Institut der
Freien Universität Berlin
christian.freigang@fu-berlin.de

Gemäldestiftungen der Pariser Goldschmiede für Notre-Dame

Delphine Bastet
**Les Mays de Notre-Dame
de Paris. 1630–1707.**

Paris, Arthema 2021. 449 S.,
zahlr. Farb- und s/w Abb.

ISBN 978-2-903239-67-1. € 125,00

Wer vor dem Brand der Pariser Kathedrale aus dem nicht endenden Strom der Besucher ausscherte und über die Gitter in die immer im Halbdunkel liegenden Kapellen des Langhauses spähte, konnte dort einige der „Mays“, der großen Gemälde zum Leben Jesu und der Apostelgeschichte, aus dem 17. Jahrhundert entdecken. Manche waren restauriert und manchmal mit Spotlights angestrahlt, andere dagegen kaum zu sehen. Besser sichtbar war das Bild von Laurent de La Hyre, das im nördlichen Querhaus hing. Es handelt sich um die wenigen Bilder aus der großen Serie von monumentalen Gemälden, denen Delphine Bastet ihre nicht weniger monumentale Ar-

beit widmet: die „Mays de Notre-Dame“, die von 1630–1707 in die Kathedrale gestiftet worden waren. Auf den ersten Seiten des Buchs schildert Bastet minutiös nach Quellen und der insgesamt eher spärlichen Forschungsliteratur, wie es zu der Serie kam: 1482 fusionierten zwei Bruderschaften der Pariser Goldschmiede zur Confrérie Sainte-Anne-Saint-Marcel und stifteten ab diesem Zeitpunkt jedes Jahr das Gnadenbild der Muttergottes, das vor dem Lettner über einem Altar aufgestellt war als Geschenk. Diese Gabe bestand zunächst aus einer großen hölzernen Ampel, die jedes Jahr zum 1. Mai neu mit Figuren und Versen bestückt wurde. Die Ampel stand am Vorabend vor der Kathedrale auf einem „Baum“, sie wurde mit Eichenlaubzweigen geschmückt, dann in die Kirche geholt und am Marienaltar aufgestellt. Von 1605 bis 1629 wurde die Ampel durch kleinformatige Gemälde ersetzt, die, wiederum mit Zweigen und Gedichten geschmückt, vor dem Marienalter präsentiert wurden, bevor sie ihren dauerhaften Standort in der Kapelle der Bruderschaft im nördlichen Langhaus der Kathedrale fanden.

1630 verständigten sich das Kapitel der Kathedrale und die Bruderschaft darauf, dass von da an jährlich ein 11 pieds (3,54 m) hohes Gemälde ge-