

Das inschriftlich 1240 datierte Kathedralportal in Trogir, welches Motivparalleler zu den Monatsbildern der mittleren Hauptportalarchivolte an S. Marco zeigt, bietet für diese einen terminus ante. Ob auch die Gruppe des Josephstraums („sogno di san Marco“) ebendort in Trogir reproduziert wurde (Huse), ist jedoch nicht sicher: ikonographische Parallelüberlieferungen wären denkbar. Mehrmals bemühte stilistische Übereinstimmungen zwischen Trogir und Venedig scheinen uns über eine allgemeine Vergleichbarkeit nicht hinauszugehen, und die Hypothese gar einer Abwanderung dreier Meister von S. Marco nach Trogir (Demus) dürfte die Materialbasis ebenso überanstrengen wie der Versuch, durch Hinweis auf den dalmatischen Bau eine Datierung der Porta dei Fiori vor 1240 zu belegen (Cocchetti-Pratesi).

Schließlich fragt man sich, ob der mit der vielzitierten Chronik des Martino da Canale gegebene terminus ante der Fassadenmosaiken (und damit der Darstellung des fertigen Bauwerks an der Porta S. Alipio), 1267—1275, nicht indirekt eine Tendenz zur Ausdehnung der venezianischen Daten bis „kurz zuvor“ suggeriert hat. Man muß die Bemerkung des Chronisten, die Markuskirche werde auch weiterhin verschönert, nicht speziell auf letzte Bildhauerarbeiten an den Fassaden beziehen; der Zusammenhang läßt mindestens ebenso sehr an die — quellenmäßig belegte — kontinuierliche Bereicherung der Kirchengestaltung denken. Bedenklich stimmt, daß schon im 14. Jh. die Chronik des Enrico Dandolo die hauptsächlichste Ausgestaltung der Kirche in Zusammenhang mit der Eroberung von Konstantinopel 1204 sah (La ducale basilica ..., Documenti, Nr. 823).

Die Eroberung von Konstantinopel und die Darstellung der Westfassade der Markuskirche im Mosaik der Porta S. Alipio geben den äußersten zeitlichen Rahmen. Um 1235 war der Archivoltenzyklus der Monate wohl fertig. Den darüberliegenden arco dei mestieri, das mit deutlichem Abstand modernste und seinem Ort nach späteste Ensemble an der Westfassade wird man mit Blick auf die Entwicklung in Frankreich kaum vor den 1250er Jahren ansetzen. Die innerste und die äußerste Archivolte bilden stilistische Eckwerte, deren Distanz nicht verkleinert werden soll; für unsere Vorstellung von der Entstehung der venezianischen Dugentoplastik aber wird man im Auge behalten, daß möglicherweise ein Großteil der Bauskulptur mit ihrer Vielfalt der Stile doch innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne bis zur Jahrhundertmitte in einem intensiven Neben- und Miteinander entstanden ist.

Peter Diemer

ROLF BOTHE, *Burg Hohenzollern. Von der mittelalterlichen Burg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert*. Berlin 1979. 342 S. m. 203 Abb. (= Gebr. Mann Studio-Reihe).

„Von der mittelalterlichen Burg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert“ zeichnet Rolf Bothe die Geschichte und Funktion der Burg Hohenzollern nach. Der Titel ist Programm, denn die Frage nach „Intentionswandel und Funk-

tionsvielfalt“ der Burg Hohenzollern zwischen 1276 (dem Jahr ihrer ersten urkundlichen Erwähnung) und 1867 (dem Vollendungsjahr des neugotischen Stüler-Baus) nimmt den Hauptteil des Buches ein (S. 67—260). Vorangestellt ist eine einleitende Zusammenfassung der Forschungs- und Quellenlage (S. 9—18), sodann folgt eine Beschreibung des neugotischen Baus (S. 19—39) sowie ein bis zum Jahr 1819 reichender Überblick über Bau- und Dynastiegeschichte (S. 40—66). Weitere 78 Seiten zählt der wissenschaftliche Apparat mit Anmerkungen, Katalog, Bibliographie und Register (S. 264—342). Mit 203 Abbildungen ist dem Band reichhaltiges Anschauungsmaterial begeben.

Aufmerksamkeit verlangt die Burg Hohenzollern in mehrfacher Hinsicht, und zwar als steingewordenes Dokument der Geschichte, der Kunst und der Politik. Bereits im 11. Jahrhundert scheint auf dem Berg Zollern nahe Hechingen ein erster Vorgängerbau gelegen zu haben (S. 45), Stammsitz des gleichnamigen Geschlechts und damit letztlich auch Stammsitz des preußischen Königshauses. 1423 wurde die alte Burg nach einer Fehde völlig zerstört. Ein Neubau erfolgte 1453/61. Dessen Kernbestand blieb trotz mehrfacher Erweiterungen, insbesondere der während des 17. Jahrhunderts vorgenommenen Befestigungen, weitgehend unberührt. Erst im späten 18. Jahrhundert, als die nunmehr zur Festung ausgebaute Burg Hohenzollern ihre militärische Funktion verloren hatte, verfielen die Gebäude. Auf Drängen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm stellte der preußische König widerstrebend Mittel für eine teilweise Renovierung „dieser alten Ruine“ zur Verfügung (1821—27). Im Vorstoß des Kronprinzen verband sich der Wunsch, ein mittelalterliches Bauwerk zu erhalten, mit der Absicht, Anciennität und Macht Preußens durch ein architektonisches Denkmal zu bekunden. Diesem Zwecke diene auch das zurückhaltend formulierte Bildprogramm (S. 62 ff.). Mit der von Preußen geförderten Renovierung der Burg wurde zudem an die historische Einheit des seit 1190 in zwei Linien geteilten Hauses Hohenzollern erinnert (fränkisch-brandenburgisch-preußische Linie und schwäbische Linie mit Hohenzollern-Hechingen und Hohenzollern-Sigmaringen seit 1576).

Auch die weitere Geschichte der Burg ist eng mit Friedrich Wilhelm verbunden. Noch als Kronprinz hatte er den Kammerherrn Rudolph von Stillfried in dessen Forschungen zur frühen Geschichte der Hohenzollern gefördert (S. 68 ff.). Gleichzeitig entwickelte Stillfried Neubaupläne für die Burg, die er 1838 öffentlich vorstellte. Danach sollte die in sechs Baukomplexe gegliederte Anlage sowohl in ihrer Ausstattung als auch durch die architektonische Form mit Stilizaten von der Romantik bis zur Gegenwart die Geschichte des Geschlechts widerspiegeln.

Es blieb vorerst bei Plänen. Erst nach dem Regierungsantritt des Kronprinzen, nun als Friedrich Wilhelm IV. preußischer König, konnte Stillfried im November 1846 die Finanzierung des Neubaus sichern, den er nach eigenen Worten als „ein historisches Ereignis und eine Demonstration des norddeutschen Königs im Kreis der süddeutschen Stammesvettern“ verstand (S. 84). Die hier wie andernorts anklingende politische Absicht, der dynastischen Verbindung Preußens mit den hohenzollerischen Fürstentümern ein sichtbares Zeichen zu setzen und damit zugleich

auch den Einfluß Preußens im südwestlichen Deutschland — gegen Württemberg zu bekräftigen, wurde durch die Realität überholt: 1849 dankten die Hechinger und Sigmaringer Fürsten ab; Hohenzollern fiel auf Grund eines Erbvertrages an Preußen.

In der nunmehr veränderten politischen Situation änderte sich auch die Funktion der neu zu erbauenden Burg. War der Neubau anfangs als eine symbolische Handlung verstanden worden, in der sich dynastische Zusammengehörigkeit ausdrücken sollte, so wurde nun die Burg Hohenzollern zur Festung ausgebaut, um — so die offizielle Definition des preußischen Kriegsministeriums — „einen festen Posten zu gewinnen, der in Zeiten der Unruhe einen vollständig gesicherten Aufenthalt — ein Refugium — und in einer zeitweiligen Besatzung das Mittel darbietet, von hier aus einen Einfluß auf die Fürstentümer auszuüben“ (S. 108). Als preußische Bastion gegen die „württembergischen Erbfeinde“ und die nach der Märzrevolution andauernden Aufstände im südwestlichen Deutschland erhielt der Neubau in erster Linie eine militärische Zweckbestimmung.

Der Grundstein für die Befestigungsanlagen und damit für den gesamten Neubau wurde am 23. 9. 1850 gelegt. Im Mai 1853 waren die Substruktionen weitgehend abgeschlossen. Mit der Ausführung wurde nach verwickelter Entwurfsgeschichte erst im März 1854 begonnen (S. 109 ff.). Am 3. 10. 1856 fand die Einweihung des Rohbaus im Beisein Friedrich Wilhelms IV. statt.

Die architektonische Gestalt der Burg Hohenzollern war durch Friedrich August Stüler entworfen worden. Erste Pläne datieren aus dem Jahr 1846. Änderungen ergaben sich insbesondere aus dem Funktionswandel von Burg- bzw. Schloßanlage zur Festung. Der nach Stülers Entwürfen errichtete Hochbau ist ein architektonischer Kompromiß zwischen den Plänen Stillfrieds und den Vorstellungen Friedrich Wilhelms. Stillfrieds Absicht, den Bau durch „hohe Dächer, steile Giebel und Thürme“ (zit. n. S. 133) als deutsche Burg auszuzeichnen, wurde, wie die Fernansicht zeigt, im Aufriß eindrucksvoll verwirklicht. Für die zum Innenhof gelegenen Fassaden orientierte sich Stüler — wie von Friedrich Wilhelm gewünscht — weitgehend an Bauten der englischen Gotik. Für die Herkunft einzelner Bauglieder nennt Bothe weitverstreute mittelalterliche und neuzeitliche Vorbilder, die Stüler zumeist aus eigener Anschauung kannte: Flandrische Belfriede und Türme der Loire-schlösser, oberitalienische Treppenanlagen und Dachformen Frankfurter Bürgerhäuser, die Sainte Chapelle zu Paris und den Naumburger Westchor, den Remter der Marienburg und die wiedererbaute rheinländische Burg Stolzenfels, Schloß Babelsberg und die Friedrich-Werdersche-Kirche (S. 133 ff.). Mit den letztgenannten Beispielen griff Stüler auf Bauten Schinkels zurück, wie auch die „Durchsichtigkeit der Konstruktion und die Behandlung der Baukörper“ trotz vielfältiger Architekturzitate auf den Lehrer zurückweist (S. 156). Zweckmäßigkeit und Schönheit hießen die erklärten Ziele Stülers, dessen „Kunstauffassung“ Bothe knapp — zu knapp — abhandelt (S. 131 f.). Es ist richtig, daß in Stülers Veröffentlichungen (sein Schriftenverzeichnis zählt 39 Titel) architekturtheoretische Probleme nur am Rande und auch nur oberflächlich angesprochen werden, doch hätte die „Kunst-

auffassung“ des Architekten Stüler auch durch die Analyse der von ihm entworfenen Bauten präzisiert werden können. Eva Börsch-Supans Monographie der *Berliner Baukunst nach Schinkel*, München 1977 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 25), zwar erst nach Abschluß von Bothes Manuskript erschienen, bietet für weitere Forschung reiches Quellenmaterial. Unbefriedigend bleibt zumindest die Erklärung des architektonischen Gesamtprogramms: „Die Kunst der Gotik (...) für die Burg Hohenzollern zu verwenden, die der Erinnerung an eben diese Zeit diene, war (...) selbstverständlich“ (S. 132). Keineswegs selbstverständlich dagegen war die Wahl von Vorbildern zwischen Palermo und Hampton Court, Naumburg und Paris, zumal Stillfried 1845 ein gemeinsam mit den Brüdern Boisserée erarbeitetes Verzeichnis süddeutscher Burgen an Stüler gesandt hatte, deren „Formen und Ornamente“ als vorbildlich für den Neubau gelten sollten. Bothe vermutet an späterer Stelle, Stüler habe ihm ästhetisch und künstlerisch wertvoll erscheinende Bauwerke zu Vorbildern seiner eigenen, von nationalen Tendenzen weitgehend freien Formensprache gewählt (S. 186). Doch welche Rolle spielte Friedrich Wilhelm in der Planungsgeschichte? Daß der Kronprinz und spätere König in die Planungen eingegriffen hat, steht außer Zweifel. Fraglich ist der Umfang. Stüler selbst sprach in einer von Bothe nicht herangezogenen Rede zum Schinkelfest am 13. 3. 1861 davon, daß Friedrich Wilhelm sich bei den meisten Bauten nicht damit begnügt habe, „dem Künstler nur Aufgaben zu stellen und die Bearbeitung seinem Talent zu überlassen, es drängte ihn zur lebendigsten Theilnahme an der Bearbeitung, wenn nicht zur Leitung derselben“ (*Über die Wirksamkeit Königs Friedrich Wilhelm IV. in dem Gebiete der bildenden Künste*, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 11/1861, Sp. 521). Will man Stülers Äußerung nicht als bloßes Fürstenlob mißverstehen — über Friedrich Wilhelms architektonisches Engagement unterrichtet die Monographie Ludwig Dehios von 1961 — so ist zumindest nicht auszuschließen, daß der Baumeister als 'Sprachrohr der Ideen des Königs' (Börsch-Supan, op. cit., S. 698) diene und damit letztlich dessen „Kunstauffassung“ in den Vordergrund des Interesses zu treten habe.

Mitte 1858 legte Stüler erste konkrete Pläne und Kostenvoranschläge für die Innenausstattung vor (S. 156 ff.). Deren Bewilligung verzögerte sich jedoch, da mit der preußischen Mobilmachung 1859 die Burg in kriegsbereiten Zustand versetzt und die Arbeit am Hochbau eingestellt wurde. Erst Mitte 1860 und damit nach Entspannung der politischen Lage wurden die für die Ausstattung erforderlichen Mittel bewilligt. Unverzüglich begannen die Arbeiten. Als Stüler am 18. 3. 1865 starb — sein Nachfolger in der Bauleitung wurde Reinhold Persius — war die Dekoration mit Ausnahme der königlichen und fürstlichen Wohnräume abgeschlossen.

Wenn auch Stüler für die Ausstattungsentwürfe verantwortlich zeichnete, so war das Bildprogramm mit Porträt- und Historienmalerei, Skulpturen, Wappenschilden, Devisen und genealogischen Tafeln doch von Stillfried entwickelt und von Friedrich Wilhelm genehmigt worden (S. 195 f.). Das Bildprogramm der Burg Hohenzollern ist daher Ausdruck eines dynastischen Selbstverständnisses, das sich in

drei nicht immer historisch gesicherten, aber ideologisch bedeutsamen Aspekten ausdrückt (S. 192):

1. Die Dynastie der Hohenzollern wird bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgt, um ihre Anciennität gegenüber konkurrierenden Geschlechtern zu sichern;
2. Die drei Zweige der Hohenzollern werden in ihrer „Stammesverwandtschaft“ vor Augen geführt und damit als Vorbild für die zu erstrebende Einheit aller deutschen Stämme;
3. Die im Mittelalter vergleichsweise unbedeutende Dynastie erfährt durch konstruierte Beziehungen zu den Kaisern und zu den wichtigsten Herrscherhäusern eine historische Aufwertung, die der Legitimation des preußischen Führungsanspruchs dient.

Diesen von Stillfried entwickelten 'Leitlinien' zur Begründung der preußischen Führung im Reich, in denen das politische Interesse die historische Wirklichkeit überlagert, sind weitere ideologische Bildaussagen beigeordnet. So ist das *Adlertor*, durch das die Burg betreten wird, mit Emblem und Devise des 'königlich hohenzollerischen Haus-Ordens' geschmückt, der an königstreue Gegner der Revolution von 1848 verliehen wurde. Die Anlage gibt sich dem Eintretenden "als symbolisches Bollwerk gegen die liberalen Strömungen der Zeit" zu erkennen (S. 201). In der *Stammbaumhalle* demonstriert Stillfried in gesuchter Genealogie sowohl die Einheit der Dynastie als auch deren "gesellschaftliche und politische Gleichstellung mit anderen, bedeutenden europäischen Fürstengeschlechtern" (S. 207). Mit dem Wappenfries der *Stammbaumhalle* und der Porträtgalerie des *Grafensaals* werden zollersche Fürsten als Heerführer und Eroberer gewürdigt (S. 208 ff.). Im *Bischofsturm* dagegen sind zehn Zollernfürsten dargestellt, die als Bischöfe den geistlichen Führungsanspruch verkörpern (S. 220 ff.). Zugleich wird durch die Einbeziehung eines Ordensritters (Friedrich von Hohenzollern, † 1303) der "missionarische Eifer in der Verbreitung des Christentums" und damit auch der Rang der Zollern als *milites christiani* hervorgehoben (S. 226). Das Bildprogramm der *Kaiserhalle* dagegen glorifiziert die Beziehungen der Zollern zu deutschen Kaisern (S. 226 ff.). Bemerkenswert für die ideologische Argumentation Stillfrieds ist die Aufnahme der beiden staufischen Kaiser Friedrich I. und Friedrich II. in das Bildprogramm. Ihre Beziehungen zu den Hohenzollern waren nur nebensächlicher Art (so standen Zollern im kaiserlichen Heer und sind als Zeugen in kaiserlichen Urkunden nachgewiesen). Die beiden Staufer haben jedoch insofern programmatische Bedeutung, als die Kyffhäusersage und damit die Erwartung einer neuen Reichseinheit an ihre Person geknüpft war. Auch der acht Historienbilder umfassende Gemäldezyklus in der *Bibliothek* enthält eine Fülle von Anspielungen auf die zeitgenössische politische Situation (S. 234 ff.). Die Gemälde der Bibliothek, in denen Themen aus Sage und Geschichte miteinander verwoben sind, stehen, wie auch die zuvor resümierte bildliche Ausstattung, im Dienst einer allegorischen Verherrlichung Preußens.

Wenn auch Stillfried darauf bedacht war, das von ihm entwickelte, von Friedrich Wilhelm genehmigte und durch Stüler in Entwurfzeichnungen gebrachte Bildpro-

gramm unter Verwendung alter und bekannter Vorbilder realisieren zu lassen — „jede künstlerische Freiheit war ihm suspekt“ (vgl. etwa S. 216, 226, 231 ff., 250) —, so ist mit dem Neubau der Burg Hohenzollern und ihrer Ausstattung doch keineswegs ein mittelalterliches Baudenkmal rekonstruiert worden. Vielmehr sollten die zahlreich zitierten Kunstwerke vergangener Jahrhunderte der Burg den Anschein der historischen Authentizität geben. In ihrer Gesamtheit illusionieren sie eine glanzvolle Vergangenheit, in der den Hohenzollern eine Führungsrolle in weltlichen und geistlichen Dingen zugesprochen wurde. Aus dieser von Stillfried erschaffenen Geschichte der Dynastie ist die aktuelle politische Lehre zu ziehen, daß in einem neuen Reich dem preußischen Königshaus die Kaiserkrone gebühre (S. 254 ff.). Die Burg Hohenzollern wird so zu einem politischen Denkmal mit der Aufgabe, „die Bedeutung Preußens, seine Bindungen an das alte Reich und seinen Anspruch auf die Führung des neu zu schaffenden Reiches unter Berufung auf historische Wahrhaftigkeit mit künstlerischen Mitteln zur Geltung zu bringen“ (S. 263). Die angewandten künstlerischen Mittel definiert Bothe als zwei Erscheinungsformen des Historismus: Zum einen Stillfrieds Rückgriff auf Geschichte und Kunst als „Instrumente zur Unterstützung politischer Zielsetzungen“; zum anderen Stülers „ästhetisch determinierte“, über den nationalen Rahmen hinausgehende Verwendung hervorragender Beispiele gotischer Architektur (S. 263). Seine Untersuchung abschließend, diskutiert Bothe die Stellung der Burg Hohenzollern innerhalb der Denkmalsgeschichte des 19. Jahrhunderts (S. 261 ff.). Die auf nur drei Seiten komprimierte Darstellung bleibt zwangsläufig in Andeutungen befangen, die dem Leser zuweilen Rätsel aufgeben. So ist nach Bothes Auffassung die Burg Hohenzollern ein ‚national-dynastisches‘ Denkmal und muß daher „dem Typus der deutschen Nationaldenkmäler zur Seite gestellt werden. Im Gegensatz zu den Nationaldenkmälern tritt der Begriff der Nation in der Burg Hohenzollern jedoch hinter dem der Dynastie zurück“ (S. 262). Es wäre einfacher und zutreffender, ohne den mühselig differenzierenden Weg über Nipperdeys Kategorie des ‚national-dynastischen Denkmals‘ die Burg Hohenzollern als preußisch-dynastisches Denkmal zu definieren, das zu keinem Zeitpunkt seiner Geschichte als Nationaldenkmal verstanden wurde.

Nachzutragen ist, daß die von Bothe vermutete politische Intention der preußischen Rheinburgen (Rheinstein, Stolzenfels, Sooneck) neuerdings durch Ursula Rathke ausführlich dargelegt wurde (Preußische Burgenromantik am Rhein. München 1979. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 42).

Trotz gelegentlich zu erhebender Einwände liegt mit Bothes Untersuchung eine Baumonographie vor, mit der neben der Unterrichtung über Gestalt und Funktion eines im bisherigen Kunst- und Geschichtsurteil meist negativ bedachten Bauwerks zugleich eine wichtige Vorarbeit zu der noch ungeschriebenen Geschichte des politischen Denkmals im 19. Jahrhundert geleistet ist

Gerd Unverfehrt