

Hans-Rudolf Meier

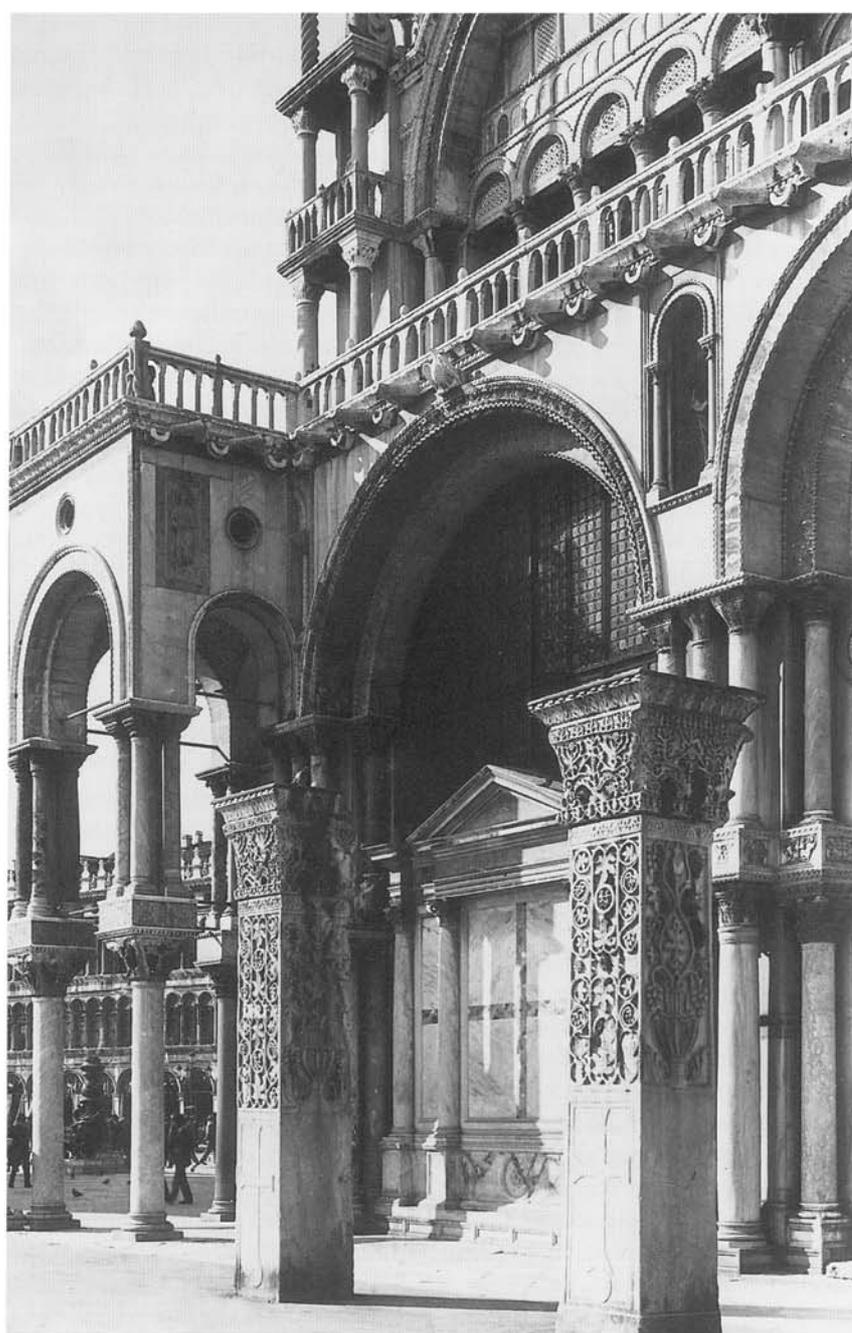
Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht

Spolien als Erinnerungsträger in der Architektur

I.

„In signum victoriae suae“ – im Zeichen seines Sieges – liess Herzog Robert Guiscard, der Anführer der Normannen, nach der Eroberung der zuvor arabisch beherrschten Stadt Palermo im Jahre 1072 Marmorsäulen und eiserne Türen aus der sizilischen Metropole in sein apulisches Stammland nach Troia schaffen.¹ Wir wissen nicht, wie diese „Siegeszeichen“ dort zur Schau gestellt wurden, da von den Bauten und Platzanlagen Troias im 11.

Abb. 1 Venedig, Piazzetta, „Pilastrini acritani“ vor der Südseite von San Marco.



Jahrhundert kaum sichere Kenntnisse vorliegen.² Dienten sie als ostentative Beutestücke der Dekoration eigener Bauten wie die Reliefs aus Byzanz in San Marco in Venedig oder zur Platzgestaltung wie die Trophäensammlung auf der dortigen Piazzetta, von denen die mächtigen Granitsäulen mit Markuslöwe und Theodorsstatue sicher seit dem 14. Jahrhundert, die sogenannten „Pilastri acritani“ spätestens seit der frühen Neuzeit als Kriegstrophäen galten (Abb. 1)³ Oder wurden sie weitgehend aus einem baulichen Zusammenhang gelöst zur Schau gestellt wie die Porphyrsäulen vor dem Baptisterium in Florenz (Abb. 2)? Von diesen weiss Giovanni Villani zu berichten, dass die Pisaner sie im Jahre 1117 anlässlich der Eroberung der Balearen von den Mauren den Florentinern als „segnale del conquisto“ geschenkt hätten, wobei Florenz – als Dank für den der Stadt während der Abwesenheit der pisanischen Kriegsflotte garantierten Schutz – zwischen „porte del metallo, o due colonne del profferito“ auswählen konnte.⁴ Während Villani aus einer Distanz von immerhin gut 200 Jahren berichtet, liegt die Bedeutung der im Sachverhalt ähnlichen normannischen Quelle darin, dass dort für einmal die politischen Intentionen eines Transfers von Baugliedern klar genannt werden, und zwar nur eine bis zwei Generationen nach dem berichteten Ereignis.⁵ Guiscards Säulen und Türen sind Spolien in der traditionellen Bedeutung des Wortes, Beutestücke, auch wenn sie hier den Gebäuden „abgezogen“ wurden und nicht im eigentlichen römischen Wortsinn (als Rüstung) dem Körper des besiegten Gegners. Die Verwendung solcher „eigentlicher“ Spolien ist zu unterscheiden von der häufig ihrer Schönheit und ihres materiellen Wertes wegen geschätzten Wiedergewinnung antiken Marmors. Die politische Funktion der Säulenaufstellung wird in der Quelle explizit genannt, was gerade angesichts jüngster Bemühungen, die Spolienverwendung aufgrund zeitgenössischer Schriftquellen generell als weitestgehend ästhetisch begründete Handlung zu verstehen, von Bedeutung ist.⁶ Gewiss hat die Kunstgeschichte im Gefolge der Ikonologie Spolien allzuoft auch dort *nur* als „Bedeutungsträger“ gesehen, wo die Schönheit des Materials im Zentrum stand. Auch hat sie nicht selten Aussagen und Bedeutungen, mit denen die Werke nachträglich aufgeladen wurden, unbesehen als Motivation für deren Entstehung übernommen. Gerade die Pfeiler auf der Piazzetta in Venedig sind dafür ein sprechendes Beispiel (Abb. 1): Sie galten spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert als Trophäen, die den Sieg der Venezianer über ihren Erzrivalen Genua mit der Einnahme der Stadt Akkon im Jahre 1258 kommemorierten.⁷ Die Herkunft der eigentümlichen Stützen aus dem Raum Palästina/Syrien war damit auch für die Forschung unbestritten – bis durch die Wiederentdeckung der im zweiten Viertel des sechsten Jahrhunderts errichteten Polyekthoskirche in Istanbul in den frühen 1960er Jahren schlagartig klar wurde, dass die Stücke mit ihrem so charakteristischen Dekorationsstil aus dieser Kirche und damit aus Konstantinopel stammten.⁸ Das Beispiel dieser Pfeiler zeigt aber auch, wie gerade der Vorgang der nachträglichen Bedeutungsanreicherung für unsere Fragestellung von Interesse ist.

Sofern die genannten *Signa* noch erhalten sind, erinnern sie heute an die einstige militärische Stärke von Venedig oder Florenz; waren oder sind sie damit Erinnerungsträger, beziehungsweise wurden sie als solche konzipiert? Otto Gerhard Oexle definiert „Erinnerung (...) als bewusst vollzogene Vergegenwärtigung des Vergangenen“, da es sich nicht bloss um eine Funktion des Gedächtnisses handle, sondern überdies um „die Fähigkeit, sich der Hervorbringung von Vergangenen bewusst zu sein, über den Vorgang der Hervorbringung des Vergangenen in der Gegenwart selbst zu reflektieren“.⁹ Auf diesem Gegenwartsbezug des Vergangenen in der Erinnerung insistiert bereits Augustinus in seinen für diese Debatte so bedeutenden Bekenntnissen, wenn er von den „Zeiten als eine Art Dreiheit in der Seele“ spricht, deren Aufzählung er mit dem zurückblickenden Aspekt beginnt: „und zwar

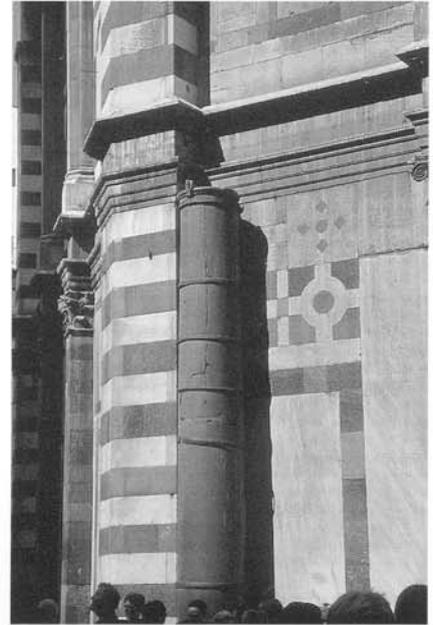


Abb. 2 Florenz, Baptisterium, Porphyrsäule zur Erinnerung an die pisanische Eroberung der Balearen.



Abb. 3 Rom, Casa dei Crescenzi.

ist da Gegenwart von Vergangenenem, nämlich Erinnerung“.¹⁰ Nun sollten ja wohl weder Robert Guiscards *Signa* in Troia noch die venezianische Beutekunst aus Konstantinopel die entsprechenden Taten als vergangen erscheinen lassen und damit bewusst die Vergangenheit vergegenwärtigen. Vielmehr wollte man damit die errungenen Siege und die dadurch – wie man annahm – evidente Überlegenheit über den Gegner anhaltend vor Augen führen. Somit hatten diesen Spolien nur mittelbar, durch die anhaltende Kommemorierung einer vergangenen Grosstat, die Funktion als Träger von Erinnerung im definierten Sinne; nicht zum „Tigersprung in die Vergangenheit“¹¹ sollten sie zum Zeitpunkt der Aufstellung anregen, sondern die gegenwärtige Grösse – freilich über den Augenblick hinaus – veranschaulichen.

Das Moment der bewussten Reflexion von Vergangenheit in der Gegenwart kommt dagegen in einem andern Fall hochmittelalterlicher Spolienverwendung zum Tragen, der sogenannten Casa dei Crescenzi in Rom (Abb. 3). Bei diesem, in der Datierung noch immer umstrittenen, aber wohl um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Bau sind die Spolien nun nicht als Zeichen des Triumphes ihrem angestammten Kontext – einem tetrarchischen oder konstantinischen Bau¹² – entrissen worden.¹³ Vielmehr sollten sie an die einstige Grösse der antiken Stadt erinnern und zugleich einen Beitrag bilden, um den Glanz des alten Rom wieder aufleben zu lassen. Dies geht aus einer langen Inschrift auf dem Türsturz hervor, in welcher der Bauherr Nicolaus, wortreich und gleichermassen Ruhmes- und Vanitas-Topoi verwendend, versichert, er habe sein Haus nicht zum weltlichen Ruhm „quam Rome veterem renovare decorem (als vielmehr aus dem Wunsch, den alten Dekorom Roms zu erneuern)“ errichtet.¹⁴ Auf dem Bogen eines Nebeneingangs spricht eine zweite Inschrift die Passanten mit „Quiritis“ – der Bezeichnung der römischen Bürger – an¹⁵, während in einer dritten Inschrift über einem Fenster sogar das Gebäude selber den Betrachter anruft und auf ein inzwischen verlorenes Bildnis hinweist.¹⁶

Der Zusammenhang zwischen der Spolienverwendung und den Zielen der *Renovatio Romae*, die 1143/44 in der Neukonstituierung des römischen Senats gipfelte, wird in den Inschriften überdeutlich. Klar wird aber auch Nicolaus' Bewusstsein von der Vergangenheit des römischen Glanzes, den er und seine Zeitgenossen nun mit beträchtlichem Aufwand zu erneuern suchten. Erinnerung wird hier zu einer politischen Kraft, um die negative Gegenwart zu überwinden, indem die Vorzüge der Vergangenheit erneuert, das heisst quasi erweckt werden. Die Metapher des Erwachens drängt sich auf, in der Walter Benjamin (wie bereits Hegel) den geradezu „exemplarischen Fall des Erinnerns“ sah.¹⁷

Ästhetisch wurzelt Nicolaus' eher kruder Entwurf in seiner Mischung von geordneter Reihung, wilder Akkumulation und eigenartiger Imitation von römischen Baugliedern noch in einer frühmittelalterlichen Tradition. Dagegen äussert sich im gleichzeitigen und nachfolgenden Kirchenbau Roms der Gedanke der *Renovatio Romae* in der Spolienverwendung wie in der an der Antike orientierten neugeschaffenen Plastik wesentlich stärker auch als ästhetisches Richtmass.

Konsequenterweise führt dies dann auch im römischen Umfeld zu einem andernorts im Zeichen der stärker gewichteten *Convenientia* und der zunehmend komplexeren Bauaufgaben schon früher einsetzenden Bedeutungsverlust der Spolien im Baubetrieb. Wenn in der Folge bei anspruchsvollen Bauaufgaben überhaupt noch Spolien sichtbar zur Anwendung kamen, dann häufig Architekturteile aus den Vorgängerbauten, um die historische Kontinuität des Ortes zu evozieren: Spolien als Erinnerungsträger, welche den Anspruch auf Altherwürdigkeit mit den seit der Gotik bedeutenden Kategorien der Modernität und Stimmigkeit versöhnen sollten. Um dieses Ziel zu erreichen und das Alte nicht – im eigentlichen Sinne – restlos im Neuen



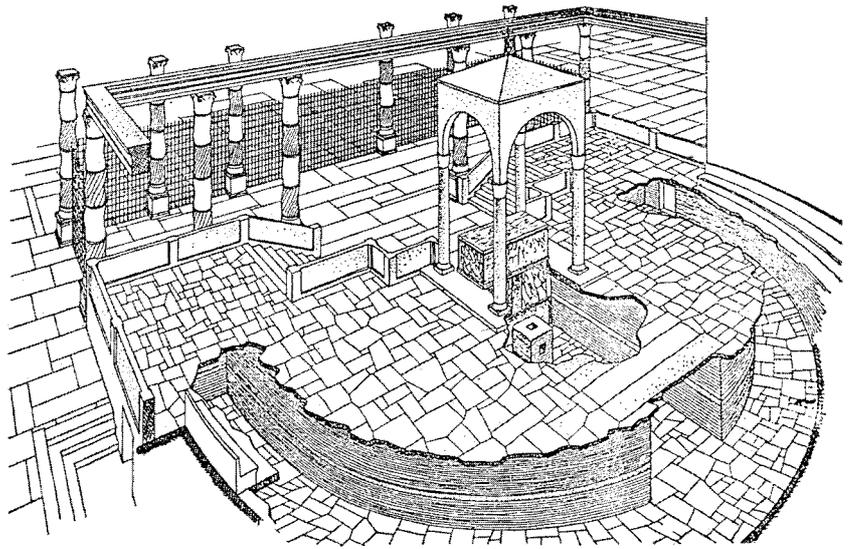
Abb. 4 Neapel, San Lorenzo, Wandaufriss mit den vorgestellten Spoliensäulen vom Vorgängerbau.

aufgehen zu lassen, konnte von den üblichen Bauschemata abgewichen und „normale“ Sehgewohnheiten damit gestört beziehungsweise die Aufmerksamkeit aktiviert werden.¹⁸ Spolien also, um einen Begriff Jan Assmanns zu verwenden, als „Inzentiven der Erinnerung“¹⁹, die durch die offensichtliche Anomalie die Frage nach Veränderungen in der Vergangenheit provozieren. So, wenn in San Lorenzo in Neapel beim Langhausneubau (vor 1296 – um 1328) die Säulen der frühchristlichen Basilika in einer Blendarkadengliederung den Kapellenöffnungen vorgeblendet werden und damit eine für einen Saalbau einzigartige Bündelpfeilerstruktur entsteht (Abb. 4).²⁰ Die Planänderung für diese (dritte) Bauphase räumt das ursprünglich zum Erhalt vorgesehene dreischiffige Langhaus des 6. Jahrhunderts zwar zugunsten einer für franziskanische Bettelordenskirchen in Italien typischen Raumform weg, verarbeitet aber die Säulen dieses Vorgängers als Träger der Erinnerung an die alte Laurentiuskirche.

Bekanntestes Beispiel für die Inszenierung von Spoliensäulen und die Aktivierung und Anreicherung der mit ihnen verbundenen Bedeutungen im Kontext eines künstlerischen Gesamtkonzepts erster Güte sind die sogenannten „columnae vitinea“, die Spiralsäulen in St. Peter im Vatikan. Sie zeugen auch dafür, wie gerade im Spätmittelalter, als Spolien als Bauglieder an Gewicht verloren, auffällige Beispiele unter ihnen an legendärem Reichtum gewinnen konnten.

Aus dem *Liber Pontificalis* – dem frühmittelalterlichen Verzeichnis der Päpste und ihrer Taten – wissen wir, dass Konstantin zur würdigen Inszenierung des Grabes Petri seiner neuen Basilika Weinrankensäulen aus Griechenland schenkte und dass unter Gregor III. (731–741) der byzantinische Exarch Euty chius zu den bestehenden sechs noch ein halbes Dutzend weiterer Säulen beisteuerte (Abb. 5).²¹ Nach John Ward-Perkins dürften die Säulen im 2. oder frühen 3. Jahrhundert im griechischen Raum gefertigt worden sein.²² Bereits Konstantin verwendete also Spolien: „Diese Schätze“ – so Friedrich Wilhelm Deichmann – „gehörten sicherlich zum Kostbarsten, aufgrund der virtuososen Arbeit, was man (...) aufreiben konnte, und sie waren offenbar als eine besondere Ehrung, gleichsam als ein Ehrenmonument für Petrus gedacht: auch hier sind es, wie am Konstantinsbogen, Spolien, die für solche Zwecke würdig erachtet wurden.“²³ Anzumerken bleibt, dass für Konstantin, für den die römische Antike ja noch keineswegs Vergangenheit war, diese Spolien damit kaum Erinnerungsträger waren.²⁴ Denn obwohl sie aus einem Gebiet stammten, das Konstantin erst nach dem Sieg über Licinius im Jahre 324 zufiel und sie damit gleichsam Sieges-

Abb. 5 Rom, Alt-St. Peter, Rekonstruktion der Chordisposition Gregors d. Gr. Mit den konstantinischen Spoliensäulen der Abschränkung.



trophäen sein könnten, hat man den Säulen in Spätantike und Frühmittelalter keine über ihre neue Verwendung hinausweisende Bedeutung zugeschrieben;²⁵ sie galten als besonders schön und wertvoll und damit als angemessene Dekoration eines herausragenden Ortes, der Memoria Petri, für die sie auch alsbald zum Sinnbild wurden.²⁶ Während noch die *Mirabilia* des 12. Jahrhunderts von den vatikanischen Spiralsäulen nichts zu berichten wissen, kommt im gleichen Jahrhundert – möglicherweise erneut im Zeichen der *Renovatio Romae* – die Legende auf, die „columnae vitinae“ stammten ursprünglich aus dem Apollontempel von Troia.²⁷ Vielleicht angeregt durch diese Herkunftssage entwickelte sich dann als gleichsam christianisierte Version der im 14. Jahrhundert erstmals bezeugte Glaube, wonach eine dieser Säulen jene sei, an der Christus während seines Wirkens im Tempel gelehnt habe. Mit dieser „Colonna santa“, deren Bedeutung dann 1438 Kardinal Orsini in der Inschrift an einer Schranke commemorierte,²⁸ war die Grundlage gelegt, um im ganzen Säulensatz Spolien aus dem salomonischen Tempel in Jerusalem zu sehen. Bereits nach 1470 finden sich Reflexe dieser neuen Bedeutungsschicht auch in der bildenden Kunst, wird doch zuerst von Jean Fouquet, später von Raphael, Domenichino und anderen der Tempel Salomons nun mit den aus der Peterskirche bekannten Säulen wiedergegeben.²⁹

Mit dem Neubau der Peterskirche, konkret der 1507 von Bramante errichteten Wand zum Schutze des Petrusgrabes während der Bauarbeiten, musste die seit dem 8. Jahrhundert weitgehend belassene Chorgestaltung und damit die Aufstellung der Säulen verändert werden. Sie hatten zukünftig die Erinnerung an den Tempel Salomonis mit derjenigen an die eigene Vorgängerkirche – in diesem Fall die für das Papsttum so zentrale konstantinische Basilika – zu verbinden. Dies übrigens genau seit der Zeit, in welcher im Zusammenhang mit Porphyrsäulen in der Kapelle Sixtus' IV. in der Peterskirche erstmals der neuzeitliche Wortgebrauch bezeugt ist, wenn Francesco Albertini 1510 – wohl auch archäologisch korrekt – von „spolia“ aus den Domitiansthermen berichtet.³⁰ An antiquarischen Kenntnissen (zumindest im Zusammenhang mit jüngeren Bauvorhaben) fehlte es also nicht, als nach der Separierung der „Colonna santa“, die am Anfang der salomonischen Legende stand, und diversen provisorischen Anordnungen im Laufe des 16. Jahrhunderts schliesslich Bernini für acht der Spiralsäulen die bekannte, den hohen Anforderungen in glänzender Weise genügende Lösung fand.³¹ An jedem der vier Kuppelpfeiler tragen hoch oben auf einem Balkon je zwei der Säulen ein monumentales Wandtabernakel, das jeweils eine kapitale Reliquie – das Schweisstuch der Veronika, das Haupt des Apostels

Andreas und die Heilige Lanze – zugleich entrückt und monumental inszeniert (Abb. 6). Die Säulen dienen der Rahmung der Reliquien und erhalten durch den Kontext gleichsam selber Reliquiencharakter; sie, die in Alt-St. Peter mit dem Apostelgrab die Hauptreliquie „einfassen“ (Abb. 5), rahmen nun die ebenfalls nicht direkt sichtbaren, sondern durch sie (und das Bildprogramm) erschliessbaren, kaum weniger bedeutenden Zeugen des Wirkens und Leidens Christi. Zusätzlich schafft Bernini die Integration des Alten in ein zeitgemäßes Programm und eine aktuelle Formensprache, indem er für den Baldachin über dem Altar – und damit als Nachfolge des Apostelschreins von Alt-St. Peter – Bronzesäulen fertigt, die gleichermaßen offensichtlich als Neuanfertigungen *und* Kopien der konstantinischen Spiralessäulen erkennbar sind. Berninis Umgang mit den Spoliensäulen ist damit ein Beispiel für die raffinierte künstlerische Reflexion „über den Vorgang der Hervorbringung des Vergangenen in der Gegenwart“.

II.

Schon aufgrund der komplexen Beziehung von Erinnerung und Vergangenheit sind Spolien als Erinnerungsträger mehrschichtig und dem historischen Wandel unterworfen. Gerade Bauglieder wie Säulen, die semantisch zwar dem Feld der Erhabenheit zuweisbar, heraldisch oder emblematisch aber in der Regel nicht eindeutig definiert sind, waren und sind ideale Projektionsebenen für verschiedene und wechselnde Bedeutungen. Diese sind zeit- und gruppenabhängig und können, wie nicht zuletzt die *Signa* in Venedig zeigen, auch in ihr Gegenteil umschlagen. Als gegenwartsbezogenes Siegeszeichen intendiert, wurden sie zum Erinnerungsträger, möglicherweise sogar zum Symbol des Verlustes: Die Säulen auf der Piazzetta erinnern heute wohl eher an die *vergangene* Macht der Serenissima als an die konkreten Siege, aus denen sie resultierten.

Dass der Wechsel der Erinnerungsbedeutungen nicht an die für die Rezeption unerhebliche Frage von Wahrheit und Legende gebunden ist³² und sich nicht auf kleinteilige Bauglieder wie Säulen beschränkt, sollen die folgenden Beispiele aus unserem Jahrhundert unter anderem illustrieren. Der zeitliche Sprung vom römischen Hochbarock ins 20. Jahrhundert ist dabei für einmal nicht allein in der notwendigen Auswahl der Beispiele begründet, sondern hat historische Aussagekraft, reduziert sich doch in der Neuzeit – in regional unterschiedlicher Intensität – die sichtbare Spolienverwendung bis zur Bedeutungslosigkeit. Selbst Säulenmonumente mit explizit erinnernder Funktion, wie jenes von Christopher Wren inmitten des Wiederaufbaugesbietes nach dem Londoner Stadtbrand von 1666,³³ waren nun nicht mehr Spolien. Zum Rekurs auf die Vergangenheit oder auf ausgezeichnete Orte bediente man sich fortan anderer formaler Mittel. Zu nennen ist vor allem das bereits in der mittelalterlichen Baukunst wichtige Architekturzitat³⁴, das nun bei Bedarf mimetische Qualitäten erreicht, die Spolien in ihrer letztlich doch beschränkten Verfüg- und Anpassbarkeit überflüssig erscheinen lassen. Überaus evident ist das Beispiel der Wiener Karl Borromäuskirche (1716–1737), wo Johann Bernhard Fischer von Erlach zentrale römische Monumente zitierte, die *materialiter* als Spolien nie verfügbar gewesen wären.³⁵

Selbst in der Architektur des Historismus spielen Spolien keine konstitutive Rolle. Zwar hat man zum Beispiel am Kölner Dom, der Marienburg oder in Pierrefonds durchaus auf mittelalterlicher Bausubstanz als Erinnerungsträger aufgebaut, doch sind wir damit ausserhalb unseres Themas, handelt es sich doch jeweils nicht um Spolien; es wurde nicht neugebaut, sondern vor Ort „fertig-“ oder wiederaufgebaut³⁶. Im historistischen Neubau dagegen sind Beispiele wie jenes der Basler Hauptpost mit dem Einbezug von Spolien des Vorgängerbaus eher selten. Dort hatte Johann Jacob

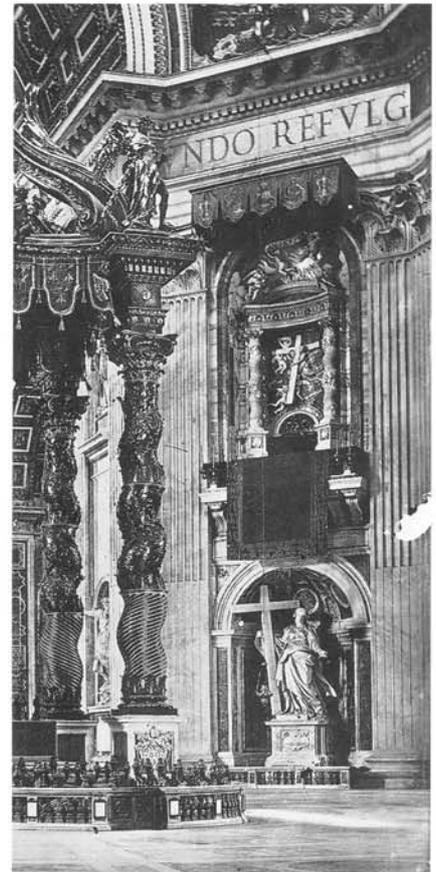


Abb. 6 Rom, St. Peter, die neuen bronzenen Weinlaubsäulen am Baldachin Berninis, dahinter am Balkon der Vierungspfeiler die Säulen der Chorschranken von Alt-St. Peter.

Stehlin d.J. in der Mitte des 19. Jahrhunderts sein Projekt nicht zuletzt deshalb durchsetzen können, weil „er dessen neugotische Formensprache als Reverenz nicht allein an den Zeitgeschmack, sondern auch an die beiden in das Neubauprojekt einbezogenen spätgotischen Torbogen des ehemaligen Kaufhauses begründete“.³⁷ Auch Werke wie jene von Alois Hauser (1841–1896) in Wien mit eigentlichen Repliken griechischer Grabarchitektur als Fensterbegründungen gründerzeitlicher Wohnhäuser sind in ihrer konsequenten Orientierung an einer – wenn auch völlig aus dem Zusammenhang gelösten – Vorlage und deren detailgetreuen Nachahmung als künstliche Spolien eher selten³⁸. In der Regel blieb der Rückgriff auf die Baukunst der Vergangenheit allgemein, unbestimmt und eklektizistisch; allzu hoch stand die nach- und neubildende Eigenleistung im Kurs, um auf Spolien zurückzugreifen. Einzig dort, wo die Referenzarchitektur allzu fern lag – nämlich in der Neuen Welt – kam aus einer Sehnsucht nach dem Original den Spolien als Mangelkompensation eine namhafte Bedeutung zu. Vor allem für Bauten von ursprünglich privaten (Mittelalter-)Kunstsammlungen stand im ersten Drittel unseres Jahrhunderts der Mix aus original mittelalterlichen und nachempfundenen Baugliedern hoch im Kurs. *Chef d'œuvre* dieser Gruppe ist zweifellos der in seiner Art singuläre Museumsbau der Cloisters, in den mehrere komplette Kreuzgänge aus Südfrankreich verbaut sind und der schon durch die markante Lage im Ford Tryon Park im Norden von Manhattan das Streben nach Authentizität verrät, ohne freilich die Entstehung in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts kaschieren zu wollen.³⁹ Keines der mittelalterlichen Bauglieder ist in die Statik des Gebäudes als tragende Struktur einbezogen, und sämtliche Beschläge und Metallprofile wurden vom damals bekannten Designer Samuel Yellin entworfen, wie überhaupt der Bau ausserhalb der Ausstellungsräume den zeitgenössischen Geschmack der dreissiger Jahre spiegelt.

Auch wenn – nicht zuletzt durch die Art ihrer Gewinnung – grössere Ensembles geradezu ein Charakteristikum moderner Spolienverwendung sind, würde die Weiterverfolgung dieser Linie zu weit von unserem Thema weg führen, zumal Art und Umfang der Verwendung translozierter Bauteile hier den Spolienbegriff bereits fragwürdig erscheinen lassen. Immerhin, eine gewisse kompensatorische Note von Spolien, mittels derer die europäische Kultur quasi *in toto* als Bildungs- und Prestigeobjekt evoziert werden soll, ist nicht zu bestreiten und nicht nur, aber besonders deutlich in den USA bis heute virulent. Zu verweisen ist hier auf Umberto Ecos treffende Beschreibung von Villen kalifornischer Neureicher, in denen Originale vermischt mit Nachbildungen und Fälschungen eine vulgäre Opulenz ergeben: „Der krampfhafteste Wunsch nach dem Quasi-Echten entsteht immer nur als neurotische Reaktion auf Erinnerungsleere. Das absolut Falsche ist ein Kind des unglücklichen Bewusstseins einer Gegenwart ohne Substanz.“⁴⁰

Spolienverwendung erweist sich auch in der (Post-)Moderne als ästhetisch nicht minder hybrid als zu Zeiten des Nicolaus Crescentius. Überzeugende Lösungen, wie diejenige, welche Francesco Venezia 1981–87 im neuen Museo Civico von Gibellina realisierte, sind jedenfalls die Ausnahme. Als die sizilische Stadt im Erdbeben von 1968 weitestgehend zerstört worden war und in 18 Kilometer Entfernung als Ersatz Gibellina Nuova komplett neu erbaut werden musste, demontierte Venezia die nicht eingestürzte Fassade des neoklassizistischen Palazzo di Lorenzo und integrierte sie in seinen Museumsneubau.⁴¹ „Hier sollte an dem neuen, geschichtslosen und leider auch ziemlich gesichtslosen Ort ein Erinnerungsmal an die zerstörte alte Heimat geschaffen, mit Hilfe des Alten eine neue Identität gestiftet werden.“⁴² Es ist der insgesamt geglückte Versuch, nicht nur *im* erzwungenen Neubau – dem Museum – sondern mit den Spolien auch *durch* diesen daran zu erinnern, dass es ein Vorher gab, dass auch die Neustadt aus einer eigenen Tradition entstand.

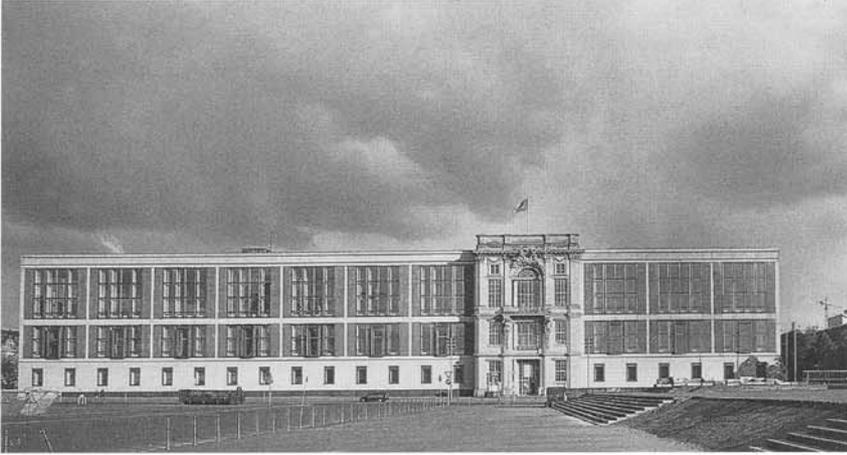


Abb. 7 Berlin, Staatsratsgebäude mit dem „Liebknecht-Portal“ vom Schloss.

Resultierte in Gibellina die Zerstörung und der Zwang oder die Chance zur Spoliation aus der Katastrophe, so schuf man sich andernorts – zum Teil als Spätfolgen von Katastrophen – die Fragmente zuerst durch gezielte Zerstörung selbst: Spolienverwendung als pervertierte Form der Denkmalpflege, um den Blick auf die Geschichte zu manipulieren. Dass freilich die intendierte Bedeutung der Spolien selbst in solchen Fällen ins Gegenteil umschlagen kann, illustriert das Beispiel des sogenannten „Liebknecht-Portals“ am ehemaligen Staatsratsgebäude in Berlin. 1950 war das im Krieg stark beschädigte Stadtschloss gesprengt worden – sinnigerweise genau in den Monaten, in denen sich die Führung der DDR gemäss dem Motto „Von der Sowjetunion lernen, heisst siegen lernen“ von den architektonischen und städtebaulichen Projekten der Moderne verabschiedete und sich der „sozialistischer Realismus“ genannten Spielart des Neoklassizismus zuwandte.⁴³ Dieser hatte sich allerdings bereits wieder überlebt, bis für die Mitte Berlins eine eigenständige bauliche Lösung realisiert wurde. 1959 plädierte Hermann Henselmann für einen Spolienbau: Zwischen Fernsehturm, den er an der Spree plante, und Alexanderplatz sollte eine moderne Bebauung ohne Reminiszenzen an die Altstadt entstehen.⁴⁴ Im Kontrast dazu war auf der Südseite des Marx-Engels-Platzes ein Gebäude für den Ministerrat geplant, an dem „Teile des ehemaligen Schlosses wieder aufgebaut werden, an der Vorderfront das Liebknecht-Portal, davor der Begasbrunnen, im Hof, der die entsprechenden Abmessungen erhält, die drei Schlüterportale“.⁴⁵ Mittels offenbar vor der Sprengung sichergestellten Baugliedern vom alten Schloss sollte die Erinnerung an den ersten, kurzen proletarischen Triumph – die Proklamation der Räterepublik vom Balkon über dem Portal IV des Schlosses durch Karl Liebknecht am 9. November 1918 – gepaart werden mit einer (weniger demonstrativen) Verbeugung vor dem Baukünstler Schlüter, und dies am Orte des neuen und alten Machtzentrums des Staates. Gebaut wurde dann 1962–64 nach den Plänen von Korn, Bogatzky und Kollektiv der eher zurückhaltende Bau für den neu geschaffenen Staatsrat. Die Fassadengestaltung übernahm die Geschossgliederung des Schlosses; geblieben als Spolie ist der „Liebknecht-Balkon“ (Abb. 7). Statt an den Triumph über die „Zwingburg der Junker“ erinnert der Bau heute im besten Fall nur mehr an den Untergang einer realen Utopie. Und das Portal scheint manche nur noch an das verlorene Schloss zu erinnern (wobei von einer bewussten Reflexion der Vergangenheit oft kaum mehr die Rede sein kann). Für diese publizistisch aktive Gruppe der Schlossfreunde sind die Spolien – ähnlich wie für die Crescentii im 12. Jahrhundert – zugleich Mittel zur Erweckung der glorreichen Vergangenheit.⁴⁶ Nur könnte selbst ein rekonstruiertes Schloss den Spoliencharakter des Liebknecht-Portals höchstens verschleiern, nicht aber auslöschen: Es bliebe auch nach einer Restituierung das einzige grössere originale Bauglied des einsti-



Abb. 8 Luzern, Bahnhofplatz, das Portal des alten Bahnhofs als Verkleidung der Lüftungsanlagen des Neubaus.

gen Schlosses, dessen Existenz vielleicht nicht mehr so sehr mit Walter Ulbricht, dem Zerstörer der Schlossruine, aber noch immer mit Karl Liebknecht verknüpft wäre. Bedeutungen können wechseln, der „Fluch“ scheint aber wie im Bystel, dem schwarzen Fensterpfosten von Gotthelfs „Schwarzer Spinne“, ans Material gebunden zu sein.⁴⁷

In Berlin wie in Gibellina behielten die Spolien ihre einstige Primärfunktion – Fassade und Portal – bei. Was aber, wenn Bauglieder zur Neuverwendung nicht nur aus ihrem zeitlichen, sondern auch ihrem funktionalen Kontext gelöst werden, wenn – scheinbar ähnlich den Siegestsäulen – ein Portal auf den ersten Blick zur skulpturalen Platzgestaltung, realiter aber zur Verkleidung der Lüftung des hochtechnisierten Nachfolgebaus wird? So etwa im Falle des alten Bahnhofs von Luzern, der 1971 abbrannte und 1985–91 durch einen Neubau von Hans-Peter Ammann, Peter Baumann und Santiago Calatrava ersetzt wurde, dessen Lüftungsrohre auf dem Bahnhofplatz vom Portal von 1896 kaschiert werden (Abb. 8). Erinnerungsträger oder postmoderne Spielerei als Teil der jüngst von Stanislaus von Moos als „Panache“ bezeichneten „kosmopolitischen Fest- und Ausstellungsarchitektur“, die soeben durch Jean Nouvel ihre Krönung erfuhr?⁴⁸ Vielleicht erinnert aber diese Spolie, die formal den Portalbau zur Pariser Weltausstellung von 1878 variiert, gerade in ihrer hybriden Ausgestaltung in angemessener Weise an eine Platzgeschichte, in der „von der kolossalen Schiessbude bis hin zur Schaubühne für Karajan“ alle Bauten „taubenschissanfällig einem voraussehbaren Schicksal als Design-Schrott entgegenglänzen“.⁴⁹ Denn spätestens dann, wenn die jetzige praktische Funktion als Lüftungsverkleidung dereinst obsolet sein wird, dürfte auch die Stunde dieses Erinnerungsträgers definitiv geschlagen haben.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass in unserem Kontext eine der Qualitäten von Spolien im Potential liegt, weitere „Bedeutungsschichten“ anzulegen; sie sind in diesem Sinn eben keine „tote Materie“. An Materie freilich ist diese Qualität gebunden, was auch an Guiscard's Säulen und ihren eingangs erwähnten Artverwandten klar wird. Dies gerade im Gegensatz zum „signum victoriae“ par excellence, dem von Konstantin im Traum gesehenen Christogramm, einem Erinnerungszeichen, das – von wenigen Sonderfällen abgesehen – Kraft seiner Form und eben nicht seiner Substanz wirkte.

Aufgrund der zeit- und gruppenspezifischen Rezeption sind Spolien zwar nicht diejenigen alten Reste, deren Anblick und unmittelbare Berührung „ohne Mittelglieder das Wahre wie mit Einem Schlage“ erfassen lässt, wie Johann Jakob Bachofen anlässlich des Besuchs alter Gräberstädte den „Weg der Phantasie“ zur erinnernden Erkenntnis beschrieb (und ihm Aby Warburg mit der „antäischen Magie“ folgte).⁵⁰ Immerhin kann die Sichtbarkeit von Spolien, deren Wahrnehmung ein minimales Verständnis für die Geschichtlichkeit von Formen voraussetzt, die Spekulation und historische Reflexion entzünden. In jedem Fall rufen Spolien durch ihre materielle Präsenz und die Differenz zum restlichen Bauwerk ein komplexes Verhältnis zwischen der Gegenwart, der Entstehungszeit der entsprechenden Architektur und deren Vergangenheit in Erinnerung – oder wie es in der „Schwarzen Spinne“ abschliessend heisst: „Etwas muss doch an der Sache sein, sonst wäre das alte Holz nicht da.“⁵¹

Anmerkungen

¹ Romoaldi II. Archiepiscopi Salernitani annales, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores* 19, hrsg. von WILHELM ARNDT, Hannover 1866, S. 387–461, bes. S. 407; *Chronicon Amalfitanum* 33: „Et exinde portas ferras et columnas marmoreas quamplures cum capitibus afferrri fecit in Troiam in signum victoriae suae“, Edition in: ULRICH SCHWARZ, *Amalfi im frühen Mittelalter* (9.–11. Jahrhundert). Untersuchungen zur Amalfitaner Überlieferung, Tübingen 1978 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 49), S. 214; vgl. auch: INGO HERKLOTZ, „Sepulcra“ e „Monumenta“ del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Rom 1985 (Collana di studi di storia dell'arte, 5), S. 211 f.

² Zu den Schwierigkeiten, die Hauptbauten des 11. Jahrhunderts überhaupt zu identifizieren: PINA BELLI D'ELIA, *Per la storia di Troia: dalla chiesa di S. Maria alla cattedrale*, in: *Vetera Christianorum* 25, 1988, S. 605–615, dort S. 613 f. die Erwägung, ob Guiscards Spolien allenfalls für die Langhaussäulen des Doms des 12. Jahrhunderts wiederverwendet wurden. Die Frage, ob die 1119 und 1127 datierten Bronzetüren dieser Kathedrale Reflexe – oder gar Spolien – von Guiscards Beutetüren enthalten, kann hier nicht diskutiert werden. Auffällig ist die von anderen Türen Süditaliens abweichende Struktur mit den applizierten Drachen, für die auch schon islamische Vergleiche beigezogen wurden. Die Forschungsdiskussion ist zusammengefasst bei PINA BELLI D'ELIA, *Le porte della cattedrale di Troia*, in: SALVATORINO SALONI (Hrsg.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*. *Acta Encyclopaedia* 15, 2 Bde., Rom 1990, S. 341–356. Wie ANTONIO CADEI, *La prima committenza normanna*, in: SALVATORINO SALONI (Hrsg.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*. *Acta Encyclopaedia* 15, 2 Bde., Rom 1990, S. 357–372, bes. S. 363 bezogen auf das Portal in Canosa zu Recht festhält, liegt das Problem darin, dass keine islamische Bronzetüre der Zeit bekannt ist.

³ WERNER HAFTMANN, *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kulturmonumentes und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, Leipzig/Berlin 1939 (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 55), S. 119 ff.; HERKLOTZ 1985 (wie Anm. 1), S. 212; THOMAS WEIGEL, *Spolien und Buntmarmor im Urteil mittelalterlicher Autoren*, in: JOACHIM POESCHKE (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München 1996, S. 117–151, bes. Anm. 108. Zur jüngeren und jüngsten Geschichte von Kunstwerken als Kriegstrophäen vgl. MATTHIAS FREHNER (Hrsg.), *Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe*, Zürich 1998.

⁴ GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*,

hrsg. von GIUSEPPE PORTA, 3 Bde., Parma 1990–1991 (Biblioteca di scrittori italiani), Bd. 1, lib. V. 31, S. 216.

⁵ Als gemeinsame Quelle des Berichts von Romualdus Guarna und dem *Chronicon Amalfitanum* gilt die sog. „Kleine Normannenchronik“, die zum Teil um 1100, von SCHWARZ 1978 (wie Anm. 1), S. 136 f. nach 1139 datiert wird.

⁶ WEIGEL 1996 (wie Anm. 3), *passim*.

⁷ Zur nachmittelalterlichen Überlieferung vgl. G. SACCARDO, *I pilastri acritani*, in: *Archivio Veneto* 34, 1987, S. 285–309.

⁸ Die Forschungsgeschichte bei FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *I pilastri acritani*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 50, 1977/78, S. 75–89; WEIGEL 1996 (wie Anm. 3), S. 150 f., Anm. 108; zum Herkunftsbau: MARTIN HARRISON, *Ein Tempel für Byzanz. Die Entdeckung und Ausgrabung von Anicia Julianas Palastkirche in Istanbul*, Stuttgart/Zürich 1990.

⁹ OTTO GERHARD OEXLE, *Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 1976, S. 70–95.

¹⁰ Augustinus, *Bekenntnisse*. Lateinisch und Deutsch, eingeleitet, übersetzt und erläutert von JOSEPH BERNHARDT, Frankfurt a.M. 1987, Lib. 11, 20, S. 642 f.: „Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio.“

¹¹ WALTER BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt a.M. (Gesammelte Schriften, I), S. 691–704, bes. S. 701.

¹² Aufgrund der örtlichen Nähe ist an den *Ianus quadrifons* am *Forum Boarium* zu denken.

¹³ RODOLFO LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. *Edizione integrale sotto gli auspici dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, Vol. I (1000–1530), Rom 1989, S. 36; BRUNO MARIA APOLLONI, *La casa dei Crescenzi nell'architettura e nell'arte di Roma medievale*. Sonderdruck aus: *Il centro di Studi di Storia dell'Architettura*, Rom 1940; RICHARD KRAUTHHEIMER, *Rom, Schicksal einer Stadt*: 312–1308, München 1987, S. 218 ff.; PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Renovatio Romae. Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert*, in: BERNHARD SCHIMMELPFENNIG, LUDWIG SCHMUGGE (Hrsg.), *Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert*. Reinhard Elze zur Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres gewidmet, *Sigmaringen* 1992, S. 87–125, bes. S. 119 ff.

¹⁴ Die komplette Inschrift lautet: „+NON FVIT IGNARVS CVIVS DOMVS HEC NICOLAVS QVOD NIL MOMENTI

SIBI MVNDI GLORIA SENTIT/VERVM QVOD FECIT HANC NON TAM VANA COEGIT GLORIA QVAM ROME VETEREM RENOVARE DECOREM./+IN DOMIBVS PVLCRIS MEMOR ESTATE SEPVLCRIS CONFISCVE TIV NON IBI STARE DIV. MORS VEHVITVR PENNIS/NVLLI SVA VITA PERENNIS. MANSIO NOSTRA BREVIS CVRSVS ET IPSE LEVIS. SIFVGAS VENTVMSI CLAVDAS OSTIA CENTVM./LISGOR MILLE IVBES NON SINE MORTE CVBES. SI MANEAS CASTRIS FERME VIVINAS ET ASTRIS. OCIVS INDE SOLET TOLLE/RE QVOSQVE VOLLET.+SVRGIT IN ASTRA DOMVD SVBLIMIS, CVLMINA CVIVS, PRIMVS DE PRIMIS, MAGNVS NICHOLAVS AB IMIS./+EREXIT PATRVN DECVS OB RENOVARE SVORVM. STAT PATRIS CRESCENS MATRISQVE THEODORA NOMEN./+HOC CVLMEN CLARO CARO DE PIGNERE GESSIT. DAVIDI TRIBVIT QVI PATER EXHIBVIT.“ Die ganze Inschriftenplatte – die nach aussen gedrehte Unterseite eines polygonalen Gebälks – mit den in ihrer Deutung umstrittenen Einzelzeichen in der Zeichnung von Claudio Coello aus dem 17. Jahrhundert bei LANCIANI 1989 (wie Anm. 13), S. 37, Fig. 8.

¹⁵ „+VOS QVI TRANSITIS SECVS OPTIMA TECTA QVIRITIS HAC PENSATE DOMO QVIS NICOLAVS HOMO“.

¹⁶ „+AD SVM ROMANIS GRANDIS HONOR POPVLIS/INDICAT EFFIGIES QVIS ME PERFECERIT AVCTOR“. Inschriften, in denen das Gebäude als Subjekt den Betrachter anspricht, sind ansonsten in Italien erstmals an den Bauten der sizilischen Normannenkönige nachgewiesen, denen dann Friedrichs II. Brückentor in Capua folgt. Diese Vergleiche machen nicht nur eine Datierung der *Casa dei Crescenzi* lange vor der Mitte des 12. Jahrhunderts unwahrscheinlich, sondern belegen auch den öffentlich-repräsentativen Kontext von Inschrift und Bauwerk. Bei der Bildnisbüste, die Gregorovius noch gesehen haben soll, von der aber bereits auf Coellos Zeichnung nichts zu sehen ist, denkt APOLLONI 1940 (wie Anm. 13), S. 6, an eine antike Marmorskulptur, während CLAUSSEN 1992 (wie Anm. 13), S. 121 ein Stifterbild des Nicolaus in Betracht zieht, wohl wissend, dass dies „der kunsthistorischen Lehrmeinung von der Entstehung des nachantiken Bildnisses reichlich widerspricht“.

¹⁷ WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt a.M. 1982 (Gesammelte Schriften, V.1), S. 491; ALEIDA ASSMANN, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, in: ALEIDA ASSMANN, DIETRICH HARTH (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991, S. 13–35, bes. S. 25; vgl. auch HORST FOLKERS, *Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung*, in: ALEIDA ASS-

MANN, DIETRICH HARTH (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991, S. 363–377. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*, in: GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Gesammelte Werke*, hrsg. von HARTMUT BUCHNER und OTTO PÖGGLER, Bd. 4, Hamburg 1968, S. 74, nimmt einen Gedanken Schellings auf, wenn er vom menschlichen Bewusstsein sagt, es erwache wie der „eingeschlagene Blitz des ideellen in das reelle“.

¹⁸ Zur „Störung der Form“ – in einem anderen historischen Kontext – und der dadurch bewirkten „Intensivierung des Ausdrucks“ als manieristisches Wirkungsprinzip vgl. ERNST GOMBRICH, *Zum Werke Giulio Romanos*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* 8, 1934, S. 79–104, bes. S. 85. Spolien spielen freilich in der Architektur des Manierismus keine grosse Rolle mehr, abgesehen vielleicht von römischen Reliefs und Inschriften als Fassadenschmuck stadtrömischer Paläste des mittleren 16. Jahrhunderts, mit denen die Bauherren ihre antiquarischen Neigungen offenbarten. Auf dieses Prinzip der Bricolage als bewusste Störung der Form berufen sich – zum Teil mit simulierten Spolien – einzelne Architekten im 20. Jahrhundert; dazu: COLIN ROWE, FRED KOETTER, *Collage City*, Basel 1997³ (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, 27), S. 152 (Abb. 2), 208.

¹⁹ JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997², S. 74.

²⁰ CORNELIA BERGER-DITTSCHIED, *San Lorenzo in Neapel. Das gotische Ideal-Projekt Karls I. und seine „franziskanischen“ Modifikationen*, in: *Festschrift für Hartmut Biermann*, hrsg. von CHRISTOPH ANDRES, MARAIKE BÜCKLING und ROLAND DORN, Weinheim 1990, S. 41–64, bes. S. 57; vgl. auch JURGEN KRÜGER, *San Lorenzo Maggiore in Neapel: Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur*, Werl 1986 (*Franziskanische Forschungen*, 31), S. 78 f.

²¹ *Le Liber Pontificalis*, hrsg. von LOUIS DUCHESNE, Bd. 1, Paris 1886, S. 176 (Silvester: „Et exornavit supra (das Grab Petri) columnis purphyreticis et alias columnas vitineas quas de Grecias perduxit“), S. 417 (Gregorius III.: „Hic concessas sibi columnas VI onichinas volutiles ab Eutychio exarcho, duxit eas in ecclesiam beati Petri apostoli, quas statuit ergo presbiterium, ante confessionem, tres a dextris et tres a sinistris, iuxta alias antiquas ex filopares“).

²² JOHN B. WARD-PERKINS, *The Shrine of St. Peter and its twelve Spiral Columns*, in: JOHN B. WARD-PERKINS, *Studies in Roman and Early Christian Architecture*, London 1994, S. 469–488 (Erstpublikation in: *Journal of Roman Studies* 42, 1952, S. 21–33).

²³ FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *Die Spolien in der spätantiken Architektur*, in: *Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte* 1975, Heft 6, S. 9; ACHIM ARBEITER, *Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft. Abfolge der Bauten, Rekonstruktion, Architekturprogramm*, Berlin 1988, S. 178 ff.

²⁴ Das gilt auch noch für die schon deshalb eher unglücklich so benannte „sixtinische Renaissance“. Anders dann die Spolienverwendung bei Theoderich, dessen Bewusstsein der Vergangenheit der Antike sich nicht zuletzt im Neologismus „modernus“ zeigt, mit dem er die eigene Zeit und ihre Bauwerke von der „antiquitas“ unterscheidet. Dazu ELISABETH GÖSSMANN, *Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung*, München/Paderborn/Wien 1974 (Veröffentlichungen des Grabmann-Instituts, 23), S. 20 ff.; vgl. auch ASSMANN 1997 (wie Anm. 19), S. 277 f.

²⁵ So betont etwa Gregor von Tours, *Gloria beatorum martyrum* 28 (JEAN-PAUL MIGNÉ, *Patrologiae cursus completus (...) Series Latina*, Bd. 71, Paris 1849, Sp. 729) allein die ästhetischen Qualitäten: „Sunt ibi et columnae mirae elegantiae candore niveo quatuor numero, quae ciborium sepulcri sustinere dicuntur.“

²⁶ Frühes Beispiel dafür ist das Elfenbeinkästchen von Samagher aus der Zeit um 420/440 (Venedig, Museo Archeologico); dazu ARBEITER 1988 (wie Anm. 23), S. 166 ff. oder aus dem gleichen Jahrhundert ein Bleimedaillon aus einer Römer Katakombe; dazu BEAT BRENK, *Der Kultort, seine Zugänglichkeit und seine Besucher*, in: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie Bonn 1991*, Münster 1995 (*Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsbd. 20.1), S. 69–122, bes. S. 77 f., Abb. 4.

²⁷ Tiberii Alphanani, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, publicato per la prima volta con introduzione e note dal D. MICHELE CERRATI, Rom 1914 (*Studi e Testi*, 26), S. 56 mit dem Bericht des 12. Jahrhunderts von Petrus Mallio: „duodecim columnas vitineas quas de Grecia portari fecit quae fuerunt de templo Apollinis Troiae“, während Alphananus selber (S. 32) die Tradition des 16. Jahrhunderts überliefert (dazu unten).

²⁸ Wie Anm. 27, S. 453–57. Die (zur Zeit nicht auffindbare) Inschrift lautet: „HEC EST ILLA COLVMNA INQVA/DomiNuS NosteR YHIVS XPS APPO/DIATVS. DVM POPVLO P/REDICABAT ET DEO PATRI P/reCES In TEMPLO EFFVNDE/BAT. ADHERENDO STABAT/ QVE VNA CVM ALIIS VND/ECIm HIC CIRCVMSTANTIBVS/DE SALOMONIS TEMPLO/ IN TRIVMPHVm Hylus/BASILICE. HIC LOCATA/ FVIT: DEMONES EXPELLIT ET/ AB INMVIDIS SPIRITIBVIVE/XATOS LIBEROS REDDIT. ET/ MVLTA MIRACVLA COTID/IE FACIT: Per REVERENDISSIM/ Pat

REMET DOMINVM DNVS/ CADinalem DE VR SINIS OR/NATA: ANNO DOMINI/MCCCCXXXVIII“. Vgl. zur Inszenierung und zum Standort der Säule bis ins 19. Jahrhundert auch ANDREA BUSIRI-VICI, *La colonna santa del tempio di Gerusalemme ed il sarcofago di Probo Anicio, prefetto di Roma. Notizie storiche con documenti e disegni*, Rom 1888.

²⁹ Jean Fouquet, *Miniaturen mit der Darstellung von Pompeius im Tempel beziehungsweise den Untaten des Herodes*, in: *Antiquités Judaïques* (Paris, BN fr. 247, fol. 293v; beziehungsweise BN, n.a. fr. 21013, fol. IV); Jean Fouquet, *Miniatur mit Verlobnis Mariens im Stundenbuch von Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, fol. 95v); Raphael, *Heilung des Lahmen am Tempeltor* (Karton, London, Victoria and Albert Museum); Domenichino, *Präsentation der Jungfrau, Savona*. Zu Fouquets Miniaturen zuletzt: CLAUDE SCHAEFER, *Jean Fouquet: An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden/Basel 1994, *Werkkat.* 6.1.3; 6.1.12.1; Abb. 51, 143, 144.

³⁰ Francisco Albertino, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, hier zitiert nach der Basler Ausgabe 1519, fol. 79v (bei den Domitiansthermen auf fol. 18v ist von „vestigia [...] dispoliata“ die Rede). Die 1479 als zukünftige Grabkapelle des Papstes geweihte Kapelle am südlichen Langhaus von St. Peter ging mit dem Altbau bei der Errichtung des Petersdoms unter. Eingang in die Kunstwissenschaft dürfte der Spolien-Begriff durch Vasari gefunden haben, der bei den Bauwerken Konstantins in Rom und beim Dom von Pisa von „spoglie“ spricht; GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (nella redazioni del 1550 e 1568), Vol. II, Testo, Florenz 1967, S. 14 f., 25; vgl. auch DALE KINNEY, *Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia*, in: SUSAN C. SCOTT (Hrsg.), *The Art of Interpreting* (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, Vol. 9, 1955, S. 52–67).

³¹ IRVING LAVIN, *Bernini and the crossing of Saint Peter's*, New York 1968 (*Monographs on Archaeology and the Fine Arts*, 17), S. 14 ff.; RUDOLF PREIMESBERGER, *Berninis Statue des Longinus in St. Peter*, in: HERBERT BECK, SABINE SCHULZE (Hrsg.), *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989 (Schriften des Liebighauses), S. 143–153.

³² Vgl. auch ASSMANN 1997 (wie Anm. 19), S. 52: „Auch Mythen sind Erinnerungsfiguren: Der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte wird hier hinfallig.“

³³ GEOFFREY BEARD, *The Work of Christopher Wren*, Edinburgh 1982, S. 62, 72, Abb. 43, 144.

³⁴ Dazu grundlegend RICHARD KRAUTHHEIMER, *Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur*, in: RICHARD KRAUTHHEIMER, *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 142–197, bes. S. 143 ff. (engl. Erstpublikation 1942).

³⁵ Das Beispiel bei THOMAS RAFF, *Spolien – Baumaterial oder Bedeutungsträger?*, in: *Daidalos* 58, 1995, S. 65–71, bes. S. 71; weiterhin grundlegend zur Wiener Karlskirche: HANS SEDLMAYER, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Stuttgart 1977 (1. Auflage 1956), S. 280 ff.

³⁶ Zur Architektur des Historismus vgl. noch immer MICHAEL BRIX, MONIKA STEINHAUSER, *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland*, in: MICHAEL BRIX, MONIKA STEINHAUSER (Hrsg.), „Geschichte allein ist zeitgemäss“. *Historismus in Deutschland*, Lahn-Giessen 1978, S. 199–327.

³⁷ DOROTHEE HUBER, *Architekturführer Basel. Die Baugeschichte der Stadt und ihrer Umgebung*, Basel 1993, S. 184.

³⁸ ANTON BAMMER, *Architektur als Erinnerung. Archäologie und Gründerzeitarchitektur in Wien*, Wien 1977 (Archäologisch-Soziologische Schriften, 2). Zu den „Bildungsfassaden“ des Manierismus vgl. oben Anm. 18.

³⁹ JAMES J. RORIMER, *The Cloisters. The Building and the Collection of Medieval Art in Fort Tryon Park*, New York 1963; DANIEL KLEFKE, *Der Kreuzgang aus St.-Guilhem-le-Désert in The Cloisters in New York*, Berlin 1994, bes. S. 46 ff. zur Baugeschichte des von John D. Rockefeller Jr. finanzierten und Charles Collens gebauten Museums im Kontext historisierender Museumsbauten in den USA; zum folgenden S. 106 ff.

⁴⁰ UMBERTO ECO, *Die verzauberten Schlösser*, in: UMBERTO ECO, *Über Gott und die*

Welt. Essays und Glossen, München/Wien 1985, S. 57–67, bes. S. 67; vgl. auch S. 61.

⁴¹ FRANCESCO VENEZIA, *Transfer und Transformation. Die Architektur der Spolien: Eine Kompositionstechnik*, in: *Daidalos* 16, 1985, S. 92–104.

⁴² RAFF 1985 (wie Anm. 35), S. 71.

⁴³ Dazu JÖRN DÜWEL, *Baukunst voran! Architektur und Städtebau in der SBZ/DDR*, Berlin 1995.

⁴⁴ HARALD BODENSCHATZ, *Zwischen Stadtschloss und Staatsratsgebäude: Berlins zentraler Platz in den 50er und frühen 60er Jahren*, in: *Stalinistische Architektur unter Denkmalschutz?*, München 1996 (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 20), S. 31–33.

⁴⁵ HERMANN HENSELMANN, *Die Gestaltung des Zentrums der Hauptstadt der DDR. Grundgedanken*, in: HERMANN HENSELMANN, *Gedanken – Ideen – Bauten – Projekte*, Berlin 1978, S. 104–109, bes. S. 107.

⁴⁶ Man beachte das Spolienverzeichnis in der Schrift: *Die Bedeutung des Berliner Stadtschlusses für die Mitte Berlins. Konzeption einer notwendigen Ausstellung*, Berlin 1992, S. 18 f. In der ganzen Broschüre ist stets nur von Portal IV die Rede, ohne dass dessen Bedeutung im Zusammenhang mit dem Zusammenbruch des Kaiserreichs erwähnt würde. Zur Sicht des Denkmalpflegers: JÖRG HASPEL, *Das Berliner Stadtschloss – Überlegungen zur Rekonstruktion*, in: *Die Denkmalpflege* 53, 1996, Nr. 1, S. 22–23.

⁴⁷ JEREMIAS GOTTHELF, *Die Schwarze Spin-*

ne, Stuttgart 1994 (Reclams-Universal-Bibliothek). Die todbringende Schwarze Spinne wurde im Mittelalter in einem verzapften Loch eines Pfostens mit Gottes Hilfe gefangen und damit gebannt. Bedingung, dass ihr Fluch nicht wieder wirksam wird, ist, dass alle nachfolgenden Häuser zwei Dinge bewahren: „Das alte Holz, worin die Spinne sei [sowie] den alten Sinn, der ins alte Holz die Spinne geschlossen, dann werde der alte Segen auch im neuen Haus sein.“ (S. 119).

⁴⁸ STANISLAUS VON MOOS, *Der Nouvel-Effekt. Kosmopolitische Fest- und Ausstellungsarchitektur*, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 189, 18.8.1998, B29.

⁴⁹ Wie Anm. 48.

⁵⁰ Zitat und Paraphrase nach JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Leben-Rückschau*, in: HANS G. KIPPENBERG (Hrsg.), *Mutterrecht und Urreligion*, Stuttgart 1984⁶, S. 11; dazu (und zu Warburg) A. ASSMANN 1991 (wie Anm. 17), S. 29.

⁵¹ GOTTHELF (wie Anm. 47), S. 120.

Abbildungsnachweis

1, 6: Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Rom. – 3: Sible de Blaauw, Rom. – 4: Carola Jäggi, Basel. – 5: Repro aus: B.M. APOLLONJ GHETTI et al., *Esplosioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano 1951, Abb. 141. – 7: Repro aus: *Die Denkmalpflege* 55, 1997, Nr. 2, S. 106 Abb. 3. – 2, 8: Verf.