
Verkörpern, Verwandeln und Autorisieren mittels Spolien

Hans-Rudolf Meier

»EL MODO E ORDINE a lavorare in muro, cioè in fresco, e di colorire o incarnare viso giovanile (Die Weise und Abfolge auf der Mauer zu arbeiten, das heißt in Fresko zu malen, und jugendliche Gesichter zu kolorieren oder zu inkarnieren)« – damit überschreibt der Florentiner Maler Cennino Cennini Ende des 14. Jahrhunderts das längste Kapitel (67) seines Malereitraktats *Libro dell'Arte*, das der Erläuterung der Freskomalerei gewidmet ist.¹ Für den Prozess der Bildwerdung von Gesichtern und Händen in der vergleichsweise neuen Technik der Malerei auf frischem Kalkputz gebraucht Cennini einen Begriff, der seit der lateinischen Übersetzung von Irenäus' Kommentar zum Johannes-Evangelium im 4. Jahrhundert die Fleischwerdung Christi bezeichnet: *incarnare*.² Christiane Kruse hat diese erstaunliche Übertragung der Termini *incarnazione* bzw. *incarnare* von der Theologie in die Malerei untersucht, als deren Folge ›Inkarnat‹ zum kunsthistorischen Fachbegriff für die menschliche Haut geworden ist. Bereits seit dem Ende des Dugento war ›incarnare‹ gelegentlich mit ›Malen‹ gleichgesetzt worden, und schon um 1260 verwendete Dantes Lehrer Brunetto Latini in seinem *Tesoretto* bei der Beschreibung einer Vision (wie die Göttin Natura menschliche Gestalt annimmt) das Partizip ›incarnata‹.³

Stets ist in diesen Beispielen Inkarnieren mit einem Medienwechsel verbunden: Bei Latini geht es um die Körperwerdung eines Abstraktums, während die Schriften der Bildenden Kunst von Malerei handeln, welche eine Verkörperlichung

¹ Franco Brunello: Cennino Cennini. *Il Libro dell'arte*, Vicenza 1971, S. 77; deutsche Übersetzung von Christiane Kruse: *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als »incarnazione«*. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro d'Arte* von Cennino Cennini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63/3 (2000), S. 305–325, hier S. 314, nach: *Das Buch der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, übersetzt u. eingeleitet v. Albert Ilg. *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, hrsg. von R. Eitelberger von Edelberg, Bd. 1, Wien 1871.

² Kruse: *Fleisch werden* (wie Anm. 1), S. 318; zu Irenäus' Johanneskommentar vgl. Bernhard Mutschler: *Das Corpus Johanneum bei Irenäus von Lyon. Studien und Kommentar* zu dritten Buch von *Adversus Haereses*, Tübingen 2006.

³ Brunetto Latini: *Tesoretto*, in: Giuseppe Petronio (Hg.): *Poemetti del Duecento*, Turin 1976, V. 214–217; Kruse: *Fleisch werden* (wie Anm. 1), S. 319.

evoziert. Zentral ist dabei durchwegs der Prozess, die *Leibwerdung*. In diesem Zusammenhang ist der »Leib nicht [...] eine in sich ruhende homogene Entität«, sondern ein Medium, das »ständig im Aufbau begriffen« ist.⁴ Diese dem Begriff inhärente Prozesshaftigkeit mag dafür mitverantwortlich sein, dass *Inkarnieren* in der Kunstgeschichte allein im Wortgebrauch des Inkarnats geläufig ist und im Kontext der dreidimensionalen Künste, also in den stabilen Medien Plastik und Architektur, keine Anwendung findet.

Vielleicht aber ist der Begriff auch im Bereich der Architektur anregend und weiterführend, wenn diese Stabilität in Frage gestellt oder aufgebrochen ist, wenn Architekturteile mobil werden, aus ihrem eigentlichen Kontext entfernt und anderswo als Inkorporationen eingesetzt werden. Es soll also im Folgenden um sogenannte *Spolien* gehen, um Bauglieder, die aus ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang herausgelöst und in absichtsvoller Weise – und damit nicht nur aus Gründen eines pragmatischen Materialrecyclings – in einem anderen Gebäude wiederverwendet wurden. Ein Medienwechsel ist damit in der Regel nicht verbunden, wohl aber ein veränderter Kontext, der oft zu Mehr- und Vieldeutigkeiten führt.⁵

1. Präludium in der Spätantike: Der neue Kaiser im alten Körper

Paradigma der Spolienverwendung, insbesondere aber der kunstwissenschaftlichen Debatte über diese, ist der Konstantinsbogen in Rom (siehe Abb. 1, S. 179). Im Jahre 315 von Senat und Volk Kaiser Konstantin gewidmet, steht er architekturtypologisch in der Tradition dreibogiger Ehrenbögen.⁶ Als Novum ist er aber nicht nur mit neu geschaffenen Reliefs mit Szenen der Taten Konstantins, sondern auch mit Werkstücken und Darstellungen aus älteren, mittelkaiserzeitlichen

⁴ Georg Stenger: *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie*, Freiburg/München 2006, S. 481 f.

⁵ Zum Verrücken und Versetzen als Kulturtechnik siehe Carola Jäggi: *Materielle Wanderbewegungen: Spolien aus transkultureller Perspektive*, in: Michael Falser und Monica Juneja (Hg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013, S. 49–63; Daria Dittmeyer, Jeannet Hommers und Sonja Windmüller (Hg.): *Verrückt, Verrutscht, Versetzt. Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten*. Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, Bd. 8, Berlin 2015.

⁶ Zum Konstantinsbogen ist grundlegend Hans Peter L'Orange und Achim von Gerkan: *Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939; zuletzt Patrizio Pensabene und Clementina Panella (Hg.): *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*, Rom 1999; Paolo Liverani: *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 111 (2004), S. 383–434.



Abb. 1: Rom, Konstantinsbogen (315) mit wiederverwendeten Reliefs von mittelkaiserlichen Monumenten: Der neue Kaiser am Beginn einer neuen Epoche zeigt sich im Körper idealisierter Vorgänger.

Monumenten verziert. Von Raffael bis Jakob Burckhardt hat man dies mit einem angeblich generellen künstlerischen Unvermögen in der Spätantike erklärt, das durch die Spolien notdürftig kompensiert worden sei.⁷ Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl fasste 1901 diese einhellige Ablehnung mit der Bemerkung zusammen, es seien unter den Altertumforschern noch die Nachsichtigsten gewesen, »die dabei den entschuldigenden Umstand geltend machten, dass der Konstantinsbogen in großer Eile hätte aufgeführt werden müssen, was sich ja schon aus der Verwendung ergebe, die einzelne Reliefs von abgebrochenen älteren Werken daran gefunden haben.«⁸ Damit ließ es Riegl aber nicht bewenden, sondern er

⁷ Lettera a Leone X, hrsg. von Renato Bonelli, in: Arnaldo Bruschi et. al.: *Scritti rinascimentali di architettura. Trattati di architettura Vol. 4*, Mailand 1978, S. 459–484, hier S. 474–475; Jakob Burckhardt: *Die Zeit Constantins des Grossen*, hrsg. von Bernhard Wyss, Bern o.J. (1950), S. 315 u. S. 395; dazu Hans-Rudolf Meier: *Die Anfänge des neuzeitlichen Spolienbegriffs bei Raffael und Vasari und der Konstantinsbogen als Paradigma der Deutungsmuster für den Spoliengebrauch*, in: *Das Münster* 61/1 (2007), S. 2–9.

⁸ Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie* (1901), Reprint, Darmstadt 1973, S. 89 f.

schuf mit seiner *Spätromischen Kunstindustrie* die Grundlagen einer neuen, positiven Sicht auf die spätantike Kunst, die auch den Konstantinsbogen einschloss. Nun erschien es nicht mehr zufällig, dass am konstantinischen Monument Werke zur Ehre der Kaiser Trajan, Hadrian und Marc Aurel und damit solcher Herrscher, die bereits in der Spätantike als vorbildlich galten, wiederverwendet wurden. So jedenfalls die Interpretation von Hans Peter L'Orange, dem Mitverfasser der ersten kunstwissenschaftlichen Monographie zum Konstantinsbogen, der fragte, ob Konstantin mit der Wahl gerade dieser Reliefs sich vor den Römern »als Novus Trajanus, Novus Hadrianus, Novus Marcus [...], als Garant des tief ersehnten, durch ihn wieder heraufgeführten *Saeculum Aureum*« präsentieren wollte.⁹ Nachegelegt wird diese mimetische Intention durch signifikante Abweichungen im Bildprogramm des Bogens im Vergleich zu älteren Ehrenbögen wie den auf dem benachbarten Forum Romanum stehenden Monumenten für Titus und Septimius Severus. Auffallend ist vor allem die Absenz der für ein kaiserliches Ehrenmonument an sich essentiellen Szenen der Triumphprozession und des Stieropfers auf dem Kapitol. Beide Szenen wären am nicht lokalisierten Denkmal Marc Aurels, das man für den Konstantinsbogen plünderte, vorhanden gewesen. Das lässt sich noch heute an den drei in den Kapitolinischen Museen aufbewahrten Reliefs überprüfen, die aufgrund ihres Stils, ihrer Thematik und ihrer Dimensionen vom selben Monument stammen müssen wie die acht Reliefs an den Längsseiten der Attika des Konstantinsbogens: Sie zeigen Marc Aurel beim Stieropfer, auf dem Triumphwagen und bei der Unterwerfung gefangener Barbaren.¹⁰ Die Absenz gerade dieser Reliefs am Konstantinsbogen ließe sich mit Rücksicht auf Konstantins Sympathien für das Christentum und dessen Abneigung gegen Tieropfer erklären, sowie durch die Tatsache, dass Konstantins Sieg kein Triumph im eigentlichen Sinne als Unterwerfung feindlicher Mächte war.¹¹ Der bewussten Auswahl der Reliefs entspricht die gezielte Intervention in die Darstellungen: Die Kaiserportraits in den wiederverwendeten Reliefs wurden für die Montage am Triumphbogen überarbeitet, so dass die meisten Kaiserköpfe nun die Züge Konstantins tragen; zwei davon abweichende bärtige Gesichter werden als Porträts von

⁹ L'Orange und von Gerkan: Der spätantike Bilderschmuck (wie Anm. 6), S. 191.

¹⁰ Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Bd. 2: Die städtischen Sammlungen, Tübingen 1966, S. 255 ff., Nr. 1444; »Dazu kommt, dass sich unsere drei Reliefs in der Kirche S. Martina befanden, in der weiterer »Abfall« eingemauert war, den man am Konstantinsbogen nicht verbaut hatte.« Ebd., S. 256.

¹¹ José Ruyschaert: Essai d'interprétation synthétique de l'arc de Constantin, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti 35 (1962/63), S. 79–100, hier S. 96–97; Emanuel Mayer: Rom ist dort, wo der Kaiser ist: Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diokletian bis zu Theodosius II, Mainz 2002, S. 185–202.

Konstantins Vater Constantius Chlorus gedeutet.¹² Gemäß Paolo Liverani, der in jüngerer Zeit dezidiert gegen L'Oranges »ideologische« Deutung der konstantinischen Spolienverwendung argumentiert hat, soll die gezielte Veränderung eines kaiserlichen Porträts allerdings auch im 4. Jahrhundert noch eine Untat gewesen sein: »it signified a *damnatio memoriae*«. ¹³ Zugleich weist Liverani aber darauf hin, dass es angesichts der Dimension der Reliefs und ihrer hohen Anbringung für die spätantiken Betrachter schwierig gewesen sei, die Überarbeitung der Porträts zu erkennen. Dass sie aber überarbeitet wurden, ist unbestritten. Nur sind diese Veränderungen aus der Ferne kaum und in Nahaussicht nicht als Zerstörungen zu erkennen. Allein die Tatsache, dass man die Spolien aktualisierte und sich der Mühe ihrer Bearbeitung unterzogen hat, lässt eine programmatische Absicht vermuten. Es dürfte dabei weniger um eindeutige Zuweisungen als um bewusste Ambivalenzen gegangen sein.¹⁴

Ambivalent war auch Konstantins Position: Der Moment der Stärke, kurz nachdem er seinen Mitregenten Maxentius eliminiert und begonnen hatte, erstmals dem Christentum massive kaiserliche Unterstützung zu gewähren, war politisch zugleich äußerst prekär, galt es doch, die Unterstützung der traditionsbewussten römischen Eliten nicht zu verlieren. In genau diesem Moment erschien der Kaiser an seinem vom Senat beauftragten Ehrenbogen in einem Akt exzessiver Mimesis im Körper idealisierter Vorgänger. Die Spolien aus deren Staatsmonumenten wurden zeichenhaft in das Denkmal des neuen Kaisers integriert und dabei nahmen die verehrten Vorbilder dessen Gestalt an. In demonstrativer Weise verkörperte die Darstellung ihr Dargestelltes, Vorlage und Nachbild wurden eins. Ikonografisch durch die Darstellung kaiserlicher *Pietas*, aber auch durch ihre materielle Herkunft aus der »Goldenen Vergangenheit«, stehen die Spolien für kaiserliche Tugenden, die sich im Medium aktualisierter Porträts gleichsam in Konstantin verkörpern.

¹² Jens Rohmann: Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 105 (1998), S. 259–282.

¹³ Paolo Liverani: Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception, in: Richard Brilliant und Dale Kinney (Hg.): Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine, Farnham 2011, S. 33–51, hier S. 34.

¹⁴ Zur Ambivalenz in diesem Zusammenhang siehe Carola Jäggi: Spolien in Ravenna – Spolien aus Ravenna: Transformation einer Stadt von der Antike bis in die frühe Neuzeit, in: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs und Peter Seiler (Hg.): Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition. Topoi. Berlin Studies of the Ancient World Vol. 15, Berlin/Boston 2013, S. 287–330; Robert Coats-Stephens: Attitudes to Spolia in Some Late Antique Texts, in: Luke Lavan und William Bowden (Hg.): Theory and Practice in Late Antique Archaeology, Leiden/Boston 2003, S. 341–358, hier S. 352.

2. Verkörperung abstrakter Konzepte

Im Fall des Konstantinsbogens erfolgte die Verkörperung mimetisch im dreidimensionalen Abbild, zugleich aber auch durch die Einfügung der für die kaiserliche Tugend der *Pietas* stehenden Spolien in das neue Monument. Das Zeichen wird im Medium der Darstellung sichtbar, bekundet seine Anwesenheit, seine Materialität.¹⁵ In die Fassade eines anderen, nun mittelalterlichen Herrschaftsmonuments – San Marco in Venedig – wurden die annähernd vollplastischen Repräsentationen der Konstantin vorangegangenen Tetrarchie einverleibt. Die an der Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert geschaffenen und nach 1204 an der Südwestecke der Schatzkammer des Markusdomes in Venedig eingefügten Porphyreliefs stellen unterlebensgroß vier reich gerüstete Herrscherfiguren dar, die zwar im Einzelnen physiognomisch leicht differenziert, aber durch das Bemühen um mimetische Gleichförmigkeit der Gesamtgruppe geprägt sind (siehe Abb. 2, S. 183). Über die erstmals 1844 von Emanuele Cicogna vorgebrachte Identifizierung der vier mit den Tetrarchen Diokletian, Maximian, Galerius und Constantius Chlorus besteht inzwischen weitestgehender Konsens.¹⁶ In ihrer Gleichförmigkeit verkörpern sie die Tugend der *Concordia*, ein auch für ein Staatsgebilde wie die Serenissima mit ihrem hoch elaborierten System der Machtkontrolle und -teilung zentrales Ideal.¹⁷ Die Platzierung der im Zuge des Vierten Kreuzzugs in Konstantinopel geraubten und an Venedigs Hauptkirche verbauten Spolien veranschaulicht die ihnen zugeschriebene Bedeutung: Sie sind so positioniert, dass sie trotz ihrer Höhe von nur 136 cm (bzw. mit Sockel 160 cm) für die aus der hauptsächlichen Ankunftsrichtung von der Piazzetta und vom Dogenpalast Herkommenden nicht zu übersehen sind. Und sie sind – obgleich mit sichtbaren Mühen – so aufgestellt, dass sie gleichsam als Eckstein in die Mauer integriert erscheinen sollen, was wohl auf die biblische Baumetaphorik alludiert.¹⁸ Die Spolienreliefs sind als Bestandteil der Wand zu verstehen (was bei der erzwungen wirkenden Anordnung nur aus der Fernsicht

¹⁵ Vgl. Dieter Mersch: Paradoxien der Verkörperung, in: Winfried Nöth und Anke Hertling (Hg.): Körper – Verkörperung – Entkörperung, Intervalle Bd. 9, Kassel 2005, S. 17–41, hier S. 26.

¹⁶ Vgl. Emanuele Cicogna: I due gruppi di porfido sull'angolo del Tesoro della Basilica di S. Marco in Venezia, Venedig 1844.

¹⁷ Hans Peter Laubscher: Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyrt, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 114 (1999/2000), S. 207–252; Mayer: Rom ist dort, wo der Kaiser ist (wie Anm. 11), S. 165–168; Irene Favaretto und Peter Schreiner (Hg.): L'Enigma dei Tetrarchi, in: Quaderni della Procuratoria (2013), Venedig 2013.

¹⁸ Zur Ecksteinmetapher siehe Matthias Winner: Der Architekt in Raffaels »Schule von Athen«, in: Cecil L. Stiker (Hg.): Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer, Mainz 1996, S. 181–185.

gelingt), zugleich aber streben die Figuren aus der Wandfläche heraus und beanspruchen körperliche Autonomie, was durch die Übereckstellung unterstrichen wird. Diese auffällige und ambivalente Inszenierung unterscheidet die Tetrarchengruppe von anderen Spolien an den mit solchen reich ausgestatteten Fassaden von San Marco, mit denen Venedig ganz handfest das Fehlen einer eigenen antiken Vergangenheit kompensiert. Hier wird deutlich, wie die Darstellung ihr Dargestelltes performiert.¹⁹ Durch die Zurschaustellung des kaiserlichen Materials Porphyrt artikuliert die Serenissima damit vor allem gegenüber Byzanz einen imperialen Anspruch.

Das Konzept, abstrakte Vorstellungen über Spolien zu verkörpern, kennt auch die Moderne. Allerdings verhalten sich beispielsweise die der Sockelzone des Chicago Tribune Towers einverleibten Spolien in einer ganz anderen Weise zum zugehörigen Gebäude.²⁰ In dem 1923 von Raymond Hood und John Mead Howells im Stil des *Gothic revival* errichteten Sitz der sich einst selbst als *World's Greatest Newspaper* rühmenden überregionalen

Tageszeitung sind im Erdgeschoss außen durch Inschriften bezeichnete Steine aus sämtlichen Bundesstaaten der USA eingelassen. Hinzu kommen mehr als siebenzig Spolien von berühmten Gebäuden der Welt: vom Kölner Dom, von der Westminster Abbey, dem Arc de Triomphe, vom Petersdom in Rom, dem Taj Mahal usw., ergänzt in jüngerer Zeit etwa durch Fragmente der 2011 zum Einsturz gebrachten Twin Towers des World Trade Centers in Manhattan. Bei allen diesen durchwegs kleinteiligen Fragmenten sorgen Beschriftungen für die eindeutige Identifizierbarkeit. Mimetische Absichten sind mit diesen Einfügungen ebenso



Abb. 2: Venedig, San Marco, im 13. Jh. versetzte spätantike Porphyrr relief aus Konstantinopel mit der Darstellung der Concordia der vier Kaiser (Tetrarchen)

¹⁹ Mersch: Paradoxien der Verkörperung (wie Anm. 15), S. 19.

²⁰ Vgl. Annabel J. Wharton: The Tribune Tower: Spolia as Despoliation, in: Richard Brilliant und Dale Kinney (Hg.): Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine, Farnham 2011, S. 179–197; Jäggi: Materielle Wanderbewegungen (wie Anm. 5), S. 59f.

wenig verbunden wie ein irgendwie gearteter architektonischer Bezug zwischen den Herkunftsbauten der Spolien und dem Tribune Tower. Vielmehr stellen die als demonstrative Fremdkörper auf die Mauer applizierten und aus ihr herausragenden Spolien so etwas wie eine Sammlung steingewordener Zitate zum Weltgeschehen dar. Sie rufen überdies einen bis in die Spätantike zurückreichenden Topos auf, der die Vielfalt und Herkunft der verbauten Materialien mit dem Herrschafts- bzw. Einflussgebiet des Auftraggebers verknüpft und damit auf dessen *Magnificentia* verweist.²¹ Das wird deutlich, wenn etwa der Dichter Paulus Silentarius im 6. Jahrhundert bei der Beschreibung der Hagia Sophia in Konstantinopel die detaillierte Herkunftslokalisierung und Qualitätsbeschreibung der verwendeten Gesteine mit der weltumspannenden Herrschaft des (ost)römischen Kaisers zusammenbrachte, aber auch noch, wenn Daimler-Benz in einer Anzeige mit Walter de Marias *5 Kontinente Skulptur* wirbt und dazu bemerkt, der in der neuen Hauptverwaltung in Möringen aufgestellte Kubus enthalte »Steine aus fünf Kontinenten – ein Symbol für die Internationalität des Konzerns«. ²² Die Skulptur aus Marmor, Quarz und Magnesit hatte zuvor in einer temporären Installation in der Stuttgarter Staatsgalerie eine andere Form, so dass sie für Monika Wagner in der Untersuchung der Materialität der modernen Kunst das Paradebeispiel für den Prozess »vom Ewigen zum Flüchtigen« ist: Traditionell mit Dauerhaftigkeit verbundene Materialien werden variabel und für verschiedene Arrangements flexibel, was an die Spolienverwendung erinnert.²³ Am Chicago Tribune Tower sollte auf diese Weise die weltweite Wirkung der Presse handfest dargestellt werden. Über die Spolien wird die flüchtige globale Kommunikation physisch erfassbar, bleibt aber – stabilisiert am festen Ort – in der Anordnung und in den Objektformen arbiträr.²⁴

Dagegen wird in den kurz nach dem Priesstower in Chicago errichteten *Cloisters* im Ford Tryon Park am Nordrand von Manhattan, dem Museumskloster, das die Mittelalter-Abteilung des Metropolitan Museums of Arts beherbergt, nicht das Fragmentarische und Flüchtige, sondern – entsprechend der Funktion, wertvolle Preziosen zu bergen – das Feste, geradezu Eingeschlossene (Clastrum) her-

²¹ Dazu Axel Christoph Gampp: Santa Rosalia in Palestrina. Die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der »Magnificentia«, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 29 (1994), S. 343–368.

²² Paulus Silentarios: Beschreibung der Kirche der Heiligen Weisheit, in: Procopius Caesariensis: Bauten. Werke Bd. 5, griechisch-deutsch, hrsg. von Otto Veh, München 1977, S. 340f. (Verse 225 ff., 620 ff., 671 ff.). Die Anzeige von Daimler-Benz im Zeitmagazin im Juni 1991; Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 178 f.

²³ Wagner: Das Material der Kunst (wie Anm. 22), S. 169–174.

²⁴ Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Münchner Beiträge zur Volkskunde Bd. 37, Münster u. a. 2008, S. 123; Jäggi: Materielle Wanderbewegungen (wie Anm. 5), S. 64.

vorgehoben und die Spolien nicht als das Andere, sondern vielmehr als das Eigentliche und Eigene inszeniert. Sie sind entsprechend nicht außen zur Schau gestellt, sondern ihnen kommt im Innern des Gebäudekomplexes eine raum- und stilbildende Funktion zu. Der amerikanischen Bildhauer und Kunstsammler George Grey Barnard hatte zwischen 1906 und 1914 in Südfrankreich die zum Teil nach der Französischen Revolution demontierten und verschiedenenorts bereits sekundär verbauten Kreuzgänge der romanischen Klöster St-Guilhem-le-Désert, St-Michel-de-Cuxa und Bonnefont erworben und gegen wachsenden Widerstand vor Ort nach Amerika verschifft.²⁵ John D. Rockefeller jr. erwarb 1925 diese Sammlung für das Metropolitan Museum of Art und ließ von Charles Collens das historisierende Museum errichten, dessen Räume sich um den zentral angeordneten Kreuzgang mit den Spolien aus Cuxa gruppieren und von drei weiteren Höfen mit den anderen südfranzösischen Werkstücken flankiert werden. Die Hügellage im Park, die Anordnung der Baukörper und die architektonischen Formen mit ihren Strebepfeilern und Blendarkaturen evozieren eine mittelalterliche Klosteranlage, ohne sich abbildhaft auf ein konkretes Vorbild zu beziehen. Dass die Anlage nicht nur einen Kreuzgang hat oder zwei, sondern dass es deren vier sind, mag an die von Umberto Eco anlässlich seiner USA-Reise beschriebene Hypermimesis erinnern, mit der die Absenz einer als eigen verstandenen Vergangenheit überkompensiert wird.²⁶ Sie steht aber durchaus in einer (europäischen) Tradition mehrhöfiger Museumsbauten des Historismus, wofür das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg als besonders sprechendes Beispiel genannt sei. Auch bildet die ihre Zeitgenossenschaft keineswegs verleugnende, gediegene Sachlichkeit in den *Cloisters* einen scharfen Kontrast zu den von Eco geschilderten kalifornischen »Märchenschlössern«. Die Inkorporierung der Spolien verschafft dem Museumsbau die Autorität, die mittelalterlichen Preziosen gemäß dem europäischen Bildungskanon der weißen US-Amerikaner authentisch zu präsentieren. Die Kontingenz dieser Sammlung hochwertiger Ausstellungsobjekte wird durch diese Einbettung medial überspielt, die mittelalterlichen Schätze erhalten einen sinnstiftenden architektonischen Körper.²⁷ Dies auch oder gerade weil sich die mimetische Architektur auf kein konkret benennbares Vorbild bezieht; es werden zwar Bilder mittelalterlicher südfranzösischer Klöster aufgerufen, und durch die Spolien sind solche auch materiell präsent, doch bildet *The Cloisters* diese nicht ab, sondern fügt sich ihnen als Neuinterpretation hinzu und gewinnt dadurch an

²⁵ Vgl. Daniel Kletke: Der Kreuzgang aus St-Guilhem-le-Désert in *The Cloisters* in New York, Berlin 1994; Jäggi: Materielle Wanderbewegungen (wie Anm. 5), S. 59–61.

²⁶ Vgl. Umberto Eco: *Travels in Hyperreality*, San Diego/New York/London 1986.

²⁷ Vgl. Kruse: *Fleisch werden* (wie Anm. 1), S. 322.

Authentizität.²⁸ Mit Dieter Mersch könnte man von einem Paradox der Verkörperung sprechen: Die Spolien sind Zeichen, die für das Abwesende – die mittelalterlichen Klöster – stehen, schaffen über ihre materielle Präsenz diese aber zugleich neu; sie entfachen ein Spiel von Präsenz und Sinn.²⁹

3. Autorisieren

Incarnare ist für Cennini nicht einfach Malen, für das er andere Begriffe (*dipingere, tingere*) verwendet. Die Technik des *incarnare* ermöglicht vielmehr die Darstellung eines Körpers in zuvor unbekannter mimetischer Qualität, die Freskotechnik autorisiert die Malerei als Fleischwerdung und damit Verkörperlichung qua der mit ihr erzielten Lebensechtheit. In vergleichbarer Weise verleihen die wiederverwendeten Werkstücke der Kreuzgänge dem Museumsbau in Manhattan die Autorität ›wirklicher‹ mittelalterlicher Architektur. Sie sind ›echt‹ und infizieren das Gebäude mit dieser Echtheit. Ähnlich erfolgte bereits am Konstantinsbogen die Autorisierung über die Einverleibung der Reliefs der vorbildlichen Kaiser, wobei dort schon der Zugriff auf die entsprechenden Staatsmonumente kaiserliche Autorität voraussetzte. Das war auch so, als Karl der Große aus Italien und insbesondere aus der ehemaligen Residenzstadt Ravenna Spolien für seine Pfalz in Aachen beschaffen ließ, wo etwa die Säulen in der Pfalzkapelle in einer Architektur verbaut wurden, die auch formal auf Ravenna – konkret: die vom Kaiserpaar Justinian und Theodora geförderte Kirche San Vitale – Bezug nimmt.³⁰ In all diesen Fällen kamen die Spolien jeweils von einem anderen, durch besondere Autorität ausgezeichneten Ort und wurden am neuen Standort in ein auch durch die Gestalt mimetisch auf den Herkunftsort verweisenden Neubau implantiert.

In die Tradition Konstantins und Karls des Großen stellte sich auch Kaiser Otto I., als er für den von ihm gegründeten Magdeburger Dom Spolien aus Italien importieren ließ und dabei kaiserlichen Porphyry und andere wertvolle Marmore bevorzugte.³¹ Ob dieser Bau typologisch oder in anderer formaler Weise ebenfalls auf die Herkunftsarchitektur der Spolien Bezug nahm, wissen wir nicht. Als man die Spoliensäulen dann nach einem Großbrand 1207 beim folgenden Neubau des Doms erneut wiederverwendete, diente dies der Autorisierung durch die damit

²⁸ Zur Authentizitätsdebatte zuletzt Tino Mager: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*, Berlin 2016.

²⁹ Vgl. Mersch: *Paradoxien der Verkörperung* (wie Anm. 15), S. 30.

³⁰ Vgl. Jäggi: *Spolien in Ravenna* (wie Anm. 14), S. 310–314.

³¹ Vgl. Lex Bosman: *Bedeutung der Tradition. Spolien im Chorbereich des Magdeburger Domes*, in: Wolfgang Schenkluhn und Andreas Waschbüsch (Hg.): *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext*, Regensburg 2011, S. 187–195.

veranschaulichte Ortskontinuität: Die in den damals für das Reich höchst modernen gotischen Neubau inkorporierten Spolien bezeugen die Alterwürdigkeit des Domes sowie seine ursprünglich kaiserliche Auftraggeberschaft. In Magdeburg wird im Domchor auch die Bedeutung des demonstrativen Zeigens von Spolien besonders deutlich (siehe Abb. 3): Die vier großen Porphyrsäulen – die größten nördlich der Alpen – sind im Chorpolygon vor die Wandpfeiler gestellt, und zwar auf Säulenbündeln, die sie so hoch heben, dass die Deckplatten der die Spoliensäulen bekrönenden Kapitelle mit dem Emporengesims verkröpft sind. Die sich auch durch die Farbe vom übrigen Gestein des Chors absetzenden Spoliensäulen werden damit im Chorraum, der das kaiserliche Grab einschließt, recht eigentlich präsentiert; die Materialität der Zeichen wird ausgestellt.³² Zugleich scheinen diese ältesten Bauglieder aber in die damals moderne gotische Tragstruktur des Domes inkorporiert: Denn auch wenn die Säulen, auf deren Deckplatten große Heiligenfiguren stehen, darüber hinaus realiter keine statische Tragfunktion haben, erscheinen sie doch in der Abfolge des Stützensystems des Langhauses als dessen Fortsetzung und als besonders reich gestalteter Abschluss der Wandvorlagen und des gotischen Gewölbesystems des Mittelschiffs. Die Spolien sind ins Bauwerk inkorporiert und laden dieses quasi kontaktmagisch mit Bedeutung auf, ein Prozess, der in Magdeburg über die Säulen und deren politisch-historische Sinnstiftung hinaus zusätzlich sakral überhöht wird, indem zwischen die Spolien in die Arkadenwand Nischen eingelassen sind, die Heiligenreliquien bergen. Die Ambivalenz, dass die Spolien ins Bauwerk inkorporiert erscheinen, zugleich aber im wörtlichen Sinne als herausragende Preziosen gesehen sein wollen, teilen die Magdeburger Säulen



Abb. 3: Magdeburg, Domchor (nach 1209), aus dem ottonischen Vorgängerbau übernommene und im modernen Wandsystem ausgestellte antike Spoliensäulen

³² Vgl. Mersch: Paradoxien der Verkörperung (wie Anm. 15), S. 31.



Abb. 4: Berlin, ehem. Staatsratsgebäude (1962/64) mit wiederverwendeten Teilen des sog. Liebknechtportals des Stadtschlusses

mit der ungefähr zeitgleich verbauten Tetrarchengruppe von San Marco in Venedig, der ebenfalls keine statische, wohl aber eine symbolische Funktion zukommt.

Die Praxis der Autorisierung mittels inkorporierter Spolien ist aber nicht auf die Vormoderne beschränkt, wie das Beispiel des ehemaligen Staatsratsgebäudes in Berlin zeigt. Dort sind vor der Sprengung des kriegsbeschädigten Berliner Stadtschlusses die von einem »Wissenschaftlichen Aktiv« geborgenen Reste des von Eosander von Göthe errichteten Portals IV für die Portalrekonstruktion wiederverwendet worden (siehe Abb. 4).³³ Das Portal ragt aus der Fassade des von einem Kollektiv unter Roland Korn und Hans Erich Bogatzky 1962–1964 entwor-

³³ Biagia Bongiorno: Spolien in Berlin nach 1945. Motive und Rezeption der Wiederverwendung von Fragmenten, Petersberg 2013, S. 129–145, hier S. 132; Hermann Wirth: Die Weimarer Fragmente der Aufmaßdokumentation des Berliner Stadtschlusses, in: Kritische Berichte 22/1 (1994), S. 47f.; zum Anteil der Spolien am Portal vgl. zuletzt den Vortrag von Bernd Lindemann: Wie original ist das Original? Wie rekonstruiert ist die Rekonstruktion? Das Portal IV des Berliner Schlosses, Berlin, 23. Januar 2017.

fenen Neubaus hervor, ist diesem vorgeblendet, aber zugleich Teil der Fassade, die sich mimetisch auf das Portal bezieht, indem dieses die wesentlichen Maße der Geschoßhöhen und der Rhythmisierung der Fassadenelemente vorgibt. Sinnstiftend für die Bedeutung des einstigen Schlossportals für den ersten Regierungsbau in der Hauptstadt der DDR war, dass vom Balkon dieses Portals aus Karl Liebknecht 1918 die Räterepublik proklamiert haben soll. Der junge sozialistische deutsche Staat berief sich zu seiner Legitimierung auf diese Tradition der Staatsbildung der deutschen Arbeiterbewegung und verstand die DDR als Verwirklichung des von Liebknecht Begonnenen. Das wird im wandfüllenden Glasgemälde von Walter Womacka verdeutlicht, das die Rückfront des Foyers einnimmt:³⁴ Von unten nach oben zeigen Szenen den Aufstieg zum Sozialismus, beginnend mit den Porträts von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht und dessen – einem Gedicht Ferdinand Freiligraths entlehntem – »Trotz alledem«, mit dem Liebknecht allen Niederlagen zum Trotz den Sieg des Sozialismus verhieß. Entsprechend gipfelt das Glasbild in einer glücklichen jungen Familie im jungen sozialistischen Staat. Die Portalspolien materialisieren die Verbindung zwischen der verehrten Person und Tat von einst und dem Jetzt, sind also mit dem Fluidum der Zeugenschaft behaftet und wirken demzufolge wie Kontaktreliquien.³⁵ In später Vollendung von Liebknechts Tat hat die DDR den Bruch mit dem Feudalismus endgültig vollzogen, weshalb vom Schloss als Repräsentanten des alten Regimes allein der Ort des zukunftsweisenden Aktes von Liebknecht übrig blieb und – aufgehoben im Hegel'schen und Marx'schen Sinne – in den Neubau des formal höchsten Staatsorgans inkorporiert wurde, den neuen Baukörper gleichsam mitformend.

4. Die neue Haut

Dem eingangs geschilderten kunsthistorischen Inkarnierungsbegriff am nächsten kommt eine Technik der Wiederverwendung, die den Spolienbegriff fraglich erscheinen lässt: Die Zerkleinerung des Materials, um es losgelöst von der ursprünglichen Form zur Gestaltung und Neuschöpfung einer Oberfläche zu nutzen. Die kontakt- und authentizitätsmagischen Aspekte solcher Praktiken habe ich andernorts diskutiert: nicht mehr die Anähnlichung an das Gewesene legi-

³⁴ Luise Helas: Walter Womacka. Sein Beitrag zur architekturbezogenen Kunst in der DDR, in: Luise Helas, Wilma Rambow und Felix Rössl: Kunstvolle Oberflächen des Sozialismus: Wandbilder und Betonformsteine. Forschungen zum baukulturellen Erbe der DDR, Bd. 3, Weimar 2014, S. 19–101, hier S. 57–60.

³⁵ Bongiorno: Spolien in Berlin nach 1945 (wie Anm. 33), S. 141; Hans-Rudolf Meier: Inkorporierungen: Spolien als Instrument der Mimesis in der Gegenwartsarchitektur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79/3 (2016), S. 396–409, hier S. 400f.

timiert die Setzung, sondern gleichsam dessen Verdauung.³⁶ Ein Beispiel dafür war das sogenannte Bikinihaus in Berlin-Charlottenburg, wo die buntgläsernen Brüstungsplatten der straßenseitigen Fassade des 1956/57 errichteten Gebäudes bei der jüngsten Sanierung geschreddert und als Zusatzstoff dem Putz jener Fassaden beigemischt wurden, die neu zu gestalten waren. Die Idee dahinter war, die Historie der Bestandsgebäude bis in die Materialität der Neubauteile fortzuschreiben und über die Materialwiederverwendung »Kontinuität herzustellen«.³⁷ Als Verputzzuschlag bewirkt das Glasgranulat eine leicht schimmernde, in Nahaussicht farbig gesprenkelte Oberfläche; insofern »führen die alten Baustoffe ein neues Leben«.³⁸

Wenn allerdings das zerkleinert wiederverwendete Material nicht als Zuschlagstoff dem Beton oder Verputz beigemischt wird, sondern die neue Oberfläche bildet und gestaltet, scheint »Inkarnieren« treffender als »Verdauen«. Beim Projekt *Zermahlene Geschichte* im Hof des ehemaligen Marstalls des Weimarer Schlosses wird die Verkörperung als fundamentale Medienfunktion, wie sie Kruse definiert, deutlich: Indem das Medium jemandem – oder etwas – einen Körper gibt, der keinen (mehr) besitzt.³⁹ Für die Modernisierung und Erweiterung des im ehemaligen fürstlichen Marstall untergebrachten Thüringischen Hauptstaatsarchivs sollten zwei im Hof stehende Baracken, die seinerzeit von der Gestapo aufgestellt und genutzt worden waren, abgebrochen werden. Es »blieb [...] nach Wegen zu suchen, den Abbruch nicht bewusstlos vorzunehmen, sondern seine Unselbstverständlichkeit deutlich werden zu lassen«.⁴⁰ In dem Projekt *Zermahlene Geschichte* ließen die Künstler Horst Hoheisel und Andreas Knitz die Baracken schreddern, nachdem markante Teile ausgebaut und sozusagen als Sachbeweise in einer Asservatenkammer archiviert worden waren.⁴¹ Während des Umbaus des Archivs wurde die zerkleinerte Masse in zwei Containern auf dem Areal sichtbar aufbewahrt und nach Abschluss der Arbeiten im Hof auf den markierten Flächen der Barackengrundrisse als neuer Bodenbelag ausgestreut (siehe Abb. 5, S. 191). Zusammen mit Inschriften, die an wichtige historische Daten erinnern, und mit im Boden ein-

³⁶ Meier: Inkorporierungen (wie Anm. 35), S. 405.

³⁷ Bettina Conrad: Bikini Berlin, unter: [http://www.hildundk.de/project/bikini-berlin/2/\(06.01.2017\)](http://www.hildundk.de/project/bikini-berlin/2/(06.01.2017)); vgl. auch Andreas Hild im Gespräch mit Hans-Rudolf Meier, in: Eva von Engelberg-Dočkal et al. (Hg.): *Mimesis Bauen. Architektengespräche. Medien und Mimesis*, Bd. 3, Paderborn 2017, S. 18 ff.

³⁸ Conrad: Bikini Berlin (wie Anm. 37).

³⁹ Kruse: Fleisch werden (wie Anm. 1), S. 322.

⁴⁰ Volkard Knigge: Schreddern der Gebäude im Marstall – Innenhof am 5. November 1997, in: Horst Hoheisel und Andreas Knitz: *Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg. Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Nr. 1*, Weimar 1999, S. 8 f.

⁴¹ http://www.hoheisel-knitz.net/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=32 (20.11.2016)



Abb. 5: Weimar, Thüringer Hauptstaatsarchiv im ehemaligen Marstall. Bodenbelag aus den geschredderten Gestapo-Baracken.

gelassenen verglasten Sichtschlitzen, die Einblick in das unterirdische Magazin geben, sind dem in seinen historischen Dimensionen restituierten Innenhof zusätzliche »Erinnerungsschichten« eingeschrieben. Das Verfahren ist als »beispielhaftes Zeichen einer möglichen Lösung für den mimetischen Umgang mit der Vergangenheit« gewürdigt worden.⁴² Zentral war und ist die Funktion des Prozesses: Die NS-Baracken als »unbequeme Denkmale«⁴³ sollten nicht einfach, wie oft geschehen, entsorgt werden, vielmehr sind Abbruch und Schreddern öffentlich gemacht und als Videoinstallationen festgehalten worden; entsprechende Erläuterungen sind mitkonstituierende Bestandteile des Kunstwerks. Dieser Entkörperung folgte zum Abschluss des Umbaus die ›Inkarnierung‹ als Oberfläche der als Gedenkstätte und Mahnmal wichtigsten Partien des neugestalteten Hofes.

⁴² Anne Erfle: Konservierung von Nazi-Gebäuden im Recycling-Verfahren, in: Spiegel online (13.11.1997), wiederabgedruckt in Hogeisel und Knitz: Zermahlene Geschichte (wie Anm. 40), S. 98.

⁴³ Vgl. Norbert Huse: Unbequeme Baudenkmale. Entsorgen? Schützen? Pflegen?, München 1997.

5. Schluss: Kommunizieren

Wenn Prozesshaftigkeit, Ambivalenzen und Autorisierung durch mimetische Verifizierung Kennzeichen von Inkarnierung sind, kann der Begriff taugen, Phänomene der Spolienverwendung zu beschreiben. Dieter Mersch hat behauptet, in der Verkörperung vereinten sich das Symbolische und das Mediale, was auch auf die Spolienverwendung übertragen werden kann.⁴⁴ Entsprechend der *Paradoxien der Verkörperung* gilt auch für sie, dass die Spolien als Zeichen auf etwas Abwesendes, nicht mehr Vorhandenes verweisen und dieses zugleich materiell präsent machen. Als materieller Teil des Abwesenden verweisen die wiederverwendeten Bauglieder im neuen baulichen Kontext zurück auf ihre Herkunftsobjekte, deren Bedeutungen bzw. Autoritäten qua Materialität der Spolien aufgerufen werden. Reliquienähnlich schreibt man ihnen wenn nicht Heilswirkung, so doch die Möglichkeit der Bedeutungstransferierung und der Autorisierung und Authentisierung zu. Das bedingt, sie als etwas Anderes weiterhin erkennen, zugleich aber glaubhaft dem neuen Objekt inkorporieren zu können. Die Zurschaustellung der Spolie, ihre Vorführung, ist keine essentialistische Präsenz, sondern eine Setzung, die den Prozess der Übertragung in Erinnerung ruft und auf die Herkunft des Objekts verweist. Über diese Mimesis im Sinne einer theatralischen hinausgehend, sind in den diskutierten Beispielen verschiedene Ähnlichkeitsbezüge zum Herkunftsmonument angesprochen worden, die von formalen Referenzen über die exzessive Verkörperung zur formlosen Verarbeitung des Materials in einer neuer Oberfläche reichen. Stets zielt der Bezug auf die Qualität und Bedeutung des Herkunftsobjekts, was abschließend ein Zitat aus Georg Stengers Ausführungen zum Inkarnieren prägnant überspitzt illustrieren möge: »Der »Menschenfresser« hat den Menschen vor allem deshalb gefressen, – es musste ja immer der stärkste, schönste, unschuldigste usw. sein –, weil dadurch die Kraft und Größe bspw. eines ganzen Stammes aufgenommen wurde. Im Phänomen ist der Kannibalismus eine frühe Form von Kommunion.«⁴⁵

Bildnachweis:

Abb. 1–3: Fotos: Carola Jäggi

Abb. 4: Foto: Hans-Rudolf Meier

Abb. 5: Umschlagabbildung der Dokumentation des Projekts »Zermahlene Geschichte« von Horst Hoheisen und Andreas Knitz (wie Anm. 40)

⁴⁴ Mersch: *Paradoxien der Verkörperung* (wie Anm. 15), S. 20.

⁴⁵ Stenger: *Philosophie der Interkulturalität* (wie Anm. 4), S. 482.