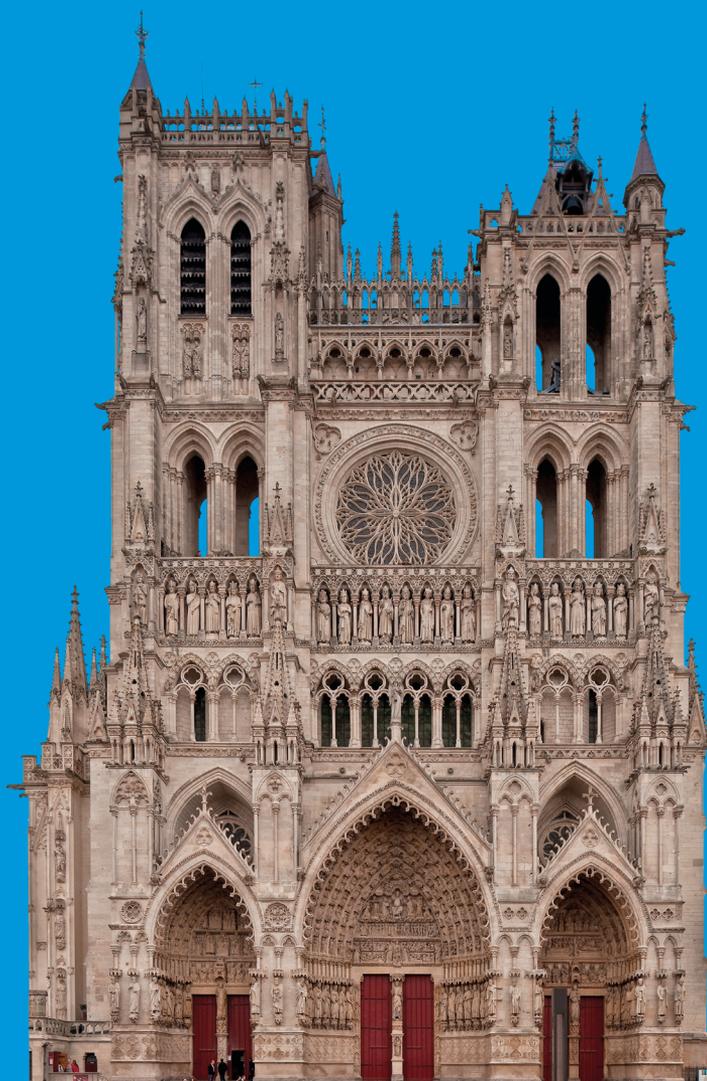


Christoph Brachmann

Das Mittelalter



Christoph Brachmann

Das Mittelalter

wbg Architekturgeschichte

Herausgegeben von
Christian Freigang



Christoph Brachmann

Das Mittelalter **800 – 1500**

Klöster – Kathedralen – Burgen



wbg Academic

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg.
Sonderausgabe 2018 (2., unveränderte Auflage)
© 2014 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Redaktion: Barbara M. Eggert, Berlin
Layout und Satz: schreiberVIS, Seeheim
Einbandabbildung: Amiens, Kathedrale, Westfassade.
© akg-images/Schütze/Rodemann
Einbandgestaltung: Harald Braun, Berlin
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-27023-1

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-73596-9
eBook (epub): 978-3-534-73597-6

Vorbemerkung zur Neuauflage

Überblickswerke haben – selbst wenn dies im Zeichen der Nachmoderne anachronistische Züge zeigen kann – immer etwas mit Kanonisierung zu tun: Ein bestimmter Blick auf einen Gegenstand soll in praktische, lehrreiche, informative, hoffentlich originelle Form gegossen werden. Die Autoren dieser Buchreihe waren sich dieser Herausforderung schon 2013 bei der ersten Auflage bewusst. Die Nachfrage hat aber gezeigt, dass durchaus Interesse und Bedarf an diesem Versuch besteht, einen bestimmten, individuellen Zugang zu über 1000 Jahren Architekturgeschichte zu eröffnen. Wir freuen uns daher, wenn diese Sonderausgabe der anhaltenden Nachfrage entgegenkommt.

Berlin, Chapel Hill und Darmstadt 2018

Vorwort des Herausgebers

Die WBG Architekturgeschichte umfasst drei Bände und erläutert kompakt die bedeutendsten Entwicklungen, Hauptthemen und wesentliche Schlüsselwerke des Bauens ab ca. 800 bis heute in Europa und ausgewählten weiteren Gebieten. Der erste Band („Klöster – Kathedralen – Burgen“) umfasst das Mittelalter bis ca. 1500, der zweite („Ordnung – Erfindung – Repräsentation“) behandelt die Architektur der Neuzeit von 1450 bis 1800, also Renaissance und Barock, der dritte ist einer ‚langen‘ Moderne, also der Epoche von der Französischen Revolution bis heute, gewidmet („Baukunst – Technik – Gesellschaft“). Die Epochenschwellen – um 1500 bzw. um 1800 – folgen einer lange bestehenden und gut begründeten Einteilung der europäischen Architekturgeschichte: Vor der Neuentdeckung der antiken Säulengrammatik, dem sog. Vitruvianismus, im 15. Jahrhundert und vor der gleichzeitigen Erfindung des massenhaften Bilddrucks war das Bauen grundsätzlich anders: eine virtuos gehandhabte Technik im Dienst von Liturgie und Ritual, Verteidigung und Verkehr. Danach, im vitruvianischen Zeitalter, wurde das Bauen zu einer rhetorisch-künstlerischen Sprache, die vermittels eines universellen Kanons verstanden und bewertet sein wollte. Dies wiederum änderte sich seit 1800 in grundlegender Weise: Architektur sollte nunmehr (auch) unmittelbar wirken oder aber vielfältig ältere Stile abrufen oder neue Bautechniken gestalterisch steigern; der Vitruvianismus unterliegt seither einer grundlegenden Verdammung oder zumindest Revision.

In jedem Band bildet die exemplarische Darstellung von jeweils 50 besonders signifikant erscheinenden, realisierten und erhaltenen Ensembles den Schwerpunkt. Das stellt sicherlich eine knappe Auswahl berühmter und

auch weniger bekannter Bauten dar, ein kleiner Ausschnitt aus der immensen Geschichte des Bauens. Doch geht es darum, die faszinierende Vielzahl der Kriterien, aus denen Architektur entstanden ist und entsteht, an konkreten Gebäuden, weniger an theoretischen Entwürfen, zu erfahren. Bauen heißt im Gegensatz zu den anderen Künsten immer, in die Erde einzugreifen, mit der Schwere der Materialien richtig umzugehen, auf gesellschaftliche und politische Gegebenheiten zu reagieren und nicht zuletzt: omnipräsent zu sein, unübersehbar, wunderschön oder auch störend und beunruhigend, der Pflege wie der Kommentierung bedürftig. Das ist die Besonderheit von Architektur als kulturellem Faktor, und deswegen bilden hier hauptsächlich konkrete Bauten den Ausgangspunkt, Bauten, an denen beispielhaft größere und theoretische Zusammenhänge erläutert werden: Was etwa sind die Vorteile des Spitzbogens, warum benötigt ein Herrscher ein Schloss, kann und soll Architektur ‚sprechen‘, in welchem Zusammenhang können Philosophie und Architektur stehen?

Die Beschreibung der Schlüsselwerke folgt prinzipiell einer chronologischen Ordnung, ohne dass beabsichtigt ist, hier eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte in allen Verästelungen vorzulegen. Deren Grundzüge sind gleichwohl in einem eigenen Kapitel ausgeführt, ebenso wie Erläuterungen zu essentiellen Themen der Architekturtheorie sowie zur Entwicklung der Erforschung der Architekturgeschichte. Wichtige Einzelthemen, zum Beispiel zur Bautechnik, den Säulenordnungen, der Architekturausbildung, zu Baugattungen und Vermittlungsmedien sind in separaten Themenblöcken dargestellt. Querverweise sorgen dafür, dass sich die Kenntnisse vertiefen und erweitern lassen. Die Texte können also auch auswahlweise und springend gelesen werden. Literaturverweise ermöglichen es, weiteres zu den Themen in Erfahrung zu bringen. Zeittafel und Register tragen zur praktischen Benutzbarkeit der Bände bei.

Die Absicht der Autoren, allesamt Hochschullehrer im Bereich der Architekturgeschichte, ist es, nicht Altbekanntes vorzutragen, sondern neuere Erkenntnisse in ihre Texte einfließen zu lassen. Insofern beansprucht die WBG Architekturgeschichte, ein faszinierendes Thema aktuell und angemessen übergreifend zu überblicken: Intensiv, ohne zu überborden; vielfältig, ohne beliebig zu sein; unterhaltsam, ohne ins Oberflächliche zu gleiten; originell, ohne Einseitigkeit zu forcieren; didaktisch, ohne belehrend zu wirken. Sie wendet sich an alle, die an der Geschichte der Architektur interessiert sind oder beruflich mit ihr zu tun haben.

Berlin, im Mai 2013
Christian Freigang

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	5
Inhalt	7

I. Einleitung

11

Mythen und Probleme der Forschung zur Architektur des Mittelalters	11
Architektur und Stadt	19
Organisationsstrukturen und Vorgaben	29

II. Grundzüge der mittelalterlichen Architekturgeschichte

41

Karolingische Reichsbildungen und ottonische Reichskirchenpolitik	41
Alternative Leitbilder: Die Rolle der oströmisch-byzantinischen Architektur	44
Die Etablierung wegweisender Standards: Die Bedeutung der Klöster	50
Aufstieg der französischen Monarchie und die Entstehung der Gotik	56
Fürstenhöfe und Städte als Auftraggeber im Spätmittelalter: Schlösser, Rathäuser, Pfarrkirchen	66

III. Schlüsselwerke

77

1 Die Pfalzkapelle in Aachen: Antikenrezeption und Spolienverwendung	77
Themenblock · Das Erbe der Antike und die Anfänge christlicher Baukunst	81
2 Die Klosterkirche Corvey: Mythos ‚Westwerk‘	85
3 Das Lips-Kloster in Istanbul: Die Kreuzkuppelkirche	90
4 Die Abteikirche St. Michael in Hildesheim: Ottonischer Idealbau mit innovativen Lösungen	92
5 Die Sophienkathedrale in Kiew: Das Schema der orthodoxen Kirche	96
6 Der Dom in Speyer: Monumentalisierung der Formen	99
7 Der Dom von Modena: Romanische Architektur in Oberitalien	104
8 S. Marco in Venedig: Byzanz als Vorbild	108
9 Der Dom von Pisa: Konkurrenz zu Venedig	111
10 Die Kathedrale von Ely: Leitbilder romanischer Architektur in England	115
11 Die Kathedrale von Santiago de Compostela: Das Problem mittelalterlicher Pilgerkirchen	119

12	Die Abteikirche von Cluny: Liturgische Reform und ein maßstabsetzender Kirchenbau	123
13	Die Zisterzienserabtei Fontenay: Idealanlage eines mittelalterlichen Klosters	126
	Themenblock · Die Benediktsregel und das benediktinische Klosterschema	130
14	Die Kathedrale von Angoulême: Frühe monumentale Fassadenlösungen	135
15	Der Dom von Monreale: Byzantinische und islamische Einflüsse	140
16	Die Abteikirchen St-Etienne und Ste-Trinité: Wegweisende Wölbungskonzepte ...	145
17	Die Abteikirche von St-Denis: Grablege der Könige und technische Synthese	149
18	Groß St. Martin in Köln: Architekturmodelle im Reich	154
19	Der Chor der Kathedrale von Canterbury: Kultur- und Techniktransfer vom Kontinent	159
20	Die Kathedrale von Bourges: Gotische Alternativmodelle	164
21	S. Sepolcro in Segovia: Zentralbau und Zentralbautendenzen	167
22	Die Kathedrale von Lincoln: Neuartige Gewölbelösungen	171
23	Die Kathedrale von Reims: Krönungskirche und Klimax der Hochgotik	176
	Themenblock · Der mittelalterliche Baubetrieb und seine Organisation	182
24	Burg und Donjon von Coucy: Idealtypische französische Wehrarchitektur	187
25	Die Ste-Chapelle in Paris: Maßstabsetzender Kapellenbau der Gotik	190
	Themenblock · Liturgie und Kirchengestaltung	195
26	Der Kölner Dom: Französische Rayonnantgotik im Reich	200
27	Die Prager Altneu-Synagoge: Etablierte Architekturformen in neuem (Glaubens-)Kontext	204
28	Das Marburger Schloss: Höhenburg und Residenz	209
29	Die Predigerkirche in Erfurt: Bettelorden und Reduktionsgotik	213
30	Das Straßburger Münster: Die Westfassade als Bauaufgabe	217
31	Die Kathedrale von Narbonne: Die Weiterentwicklung des ‚klassischen‘ gotischen Kathedralkonzepts	221
	Themenblock · Der Architekt und seine soziale Stellung	224
32	Der Dom von Florenz: Ehrgeiz der Stadtkommune	230
33	Der Palazzo della Signoria in Florenz und der Palazzo pubblico in Siena: Konkurrenzen im Bauen	234
	Themenblock · Gewinnung, Bearbeitung und Versatz des Steinmaterials	238
34	Die Tuchhalle in Brügge und das Rathaus in Löwen: Bürgerlich-städtische Repräsentationskultur nördlich der Alpen	243
35	S. Chiara in Neapel: Besonderheiten eines Frauenklosters	248
36	S. María del Mar in Barcelona: Reduktion als Stilmittel	251
37	Das Schloss von Vincennes: Vorgeschichte des neuzeitlichen Schlosses	255
38	Der Papstpalast in Avignon: Das päpstliche Zeremoniell	260
39	Die Alhambra in Granada: Höfische Architektur im islamischen Kontext	265

40	Die Marienkirche von Danzig: Bürgerliches Bauen in einer Handelsstadt	270
	Themenblock · Zur Geschichte des Backsteinbaus	274
41	Der Prager Veitsdom: Scharnier zur Spätgotik	276
42	Die Prager Karlsbrücke: Mittelalterliche Ingenieurbaukunst	282
43	Der Wiener Stephansdom: Hallenkirche mit spektakulärem Turmbau	287
44	Der Mailänder Dom: Frühe internationale Expertenrunden	291
45	Das Esslinger Rathaus: Aspekte mittelalterlicher Holzarchitektur	295
46	Das Uenglinger Tor in Stendal: Die Zeichenhaftigkeit von Wehrbauten	299
47	Die Kartause S. María de Miraflores: Eine spätmittelalterliche Klosteranlage	304
48	King's College Chapel in Cambridge: Der Perpendicular Style	310
49	Die Klosterkirche Batalha: Grablege und Schlachtengedenken	314
50	St-Nicolas-de-Tolentin in Brou: Brabantische Flamboyantgotik in Savoyen	319
	 Nachwort des Autors	 325
	 IV. Anhänge	 326
	Zeittafel	326
	Glossar	330
	Literatur	336
	Register der Orte und Bauten	343
	Personenregister	348
	Abbildungsnachweis	352

I. Einleitung



Mythen und Probleme der Forschung zur Architektur des Mittelalters

Unter dem Titel „Klöster, Kathedralen, Burgen: 800 – 1500“ ist vorliegender Band dem Mittelalter und damit zugleich 700 Jahren Architekturgeschichte gewidmet. Auf diese Weise deckt er bei der üblichen Epocheneinteilung Mittelalter – Neuzeit – Moderne den größten Zeitraum überhaupt ab. Genau besehen müsste er sogar noch einige Jahrhunderte mehr umfassen, beginnt das Mittelalter doch nach gängiger Sichtweise bereits deutlich früher als im Jahre 800. So bezeichnet der dahinterstehende, auf die Humanisten des 14. und 15. Jh.s zurückgehende lateinische Begriff *medium aevum* („Mittleres Zeitalter“) den etwas amorphen Zeitraum zwischen dem Untergang des Römischen Reiches, den man gewöhnlich mit dem Ende des Weströmischen Reiches im Jahre 476 ansetzt, und – nun unter dem bezeichnenden Epochentitel *Rinascimento* bzw. Renaissance – der Wiedergeburt von dessen antiker, klassischer Kultur spätestens im Laufe des 15. Jh.s: verbunden mit zunächst v. a. in Italien einsetzenden Entwicklungen und zeitlich markiert durch so epochemachende Ereignisse wie die Erfindung des Buchdrucks (um 1450), die osmanische Eroberung Konstantinopels (1453) oder aber – nun wesentlich weiter ausgreifend – die Entdeckung Amerikas (1492) und die Reformation (nach 1517).

Es darf allerdings bezweifelt werden, dass man sich in den betreffenden Zeiten des Mittelalters wirklich in einer Übergangsepoche sah; gerade die Bauten bestimmter früherer Phasen machen deutlich, dass diese durchaus als in der Tradition der klassischen römischen Architektur stehend verstanden wurden |►1|. Auch fanden deren Detailformen grundsätzlich das gesamte Mittelalter hindurch Rezeption; man denke nur an die Kapitelerfindungen, denen anfänglich weiterhin oft das antike korinthische Kapitell zugrunde lag. Zu einem veritablen Epochenbegriff avancierte das „Mittelalter“ nicht vor dem ausgehenden 17. Jh., als der Hallenser Historiker Christoph Cellarius die Geschichte erstmals überhaupt nach dem Drei-Perioden-Schema Altertum – Mittelalter – Neuzeit gliederte, das heute noch um den Begriff der „Moderne“ zu ergänzen wäre. Gibt es hinsichtlich der genauen zeitlichen Abgrenzung nach unten und oben durchaus divergierende Ansichten, so kommt dem „Mittleren Zeitalter“ – versteht man den Namen im wörtlichen Sinne – die we-



□ 1 K. F. Schinkel: „Mittelalterliche Stadt am Fluss“, 1815, Alte Nationalgalerie, Berlin

nig schmeichelhafte Rolle zu, lediglich ein lang andauerndes, teilweise sehr heterogenes, zwischen diesen zwei Epochen vermittelndes Intervall zu sein, gerne auch mit dem Attribut ‚dunkel‘ versehen. Diese Sichtweise kontrastiert mit der entgegengerichteten, das Mittelalter zu jener Ära zu romantisieren, die noch frei war von den soziokulturellen Zivilisationskrankheiten der Moderne: eine Epoche, in der die Menschen vermeintlich noch leben konnten, „ohne beständige oder beständig drohende Nationalkriege, ohne Zwangs- und Massenindustrie mit tödlicher Konkurrenz, ohne Kredit und Kapitalismus“ (Burckhardt 1884). Es ist in diesem Fall ein bewundernder, ja verklärender Blick auf das Mittelalter; ein Blick in eine andere Welt, „die eben deshalb mit Sehnsucht betrachtet wird, weil sie nicht unsere Welt, weil sie nicht die Welt der Moderne ist“ (Oexle 1992, S. 10).

Hinzu kommen andere idealisierende Wahrnehmungen wie jene im frühen 19. Jh. im deutschsprachigen Raum anzutreffende, das Mittelalter etwas konkreter als die Epoche anzusehen, als das Reich noch nicht zersplittert, sondern – unter einem König bzw. Kaiser geeint – seinen Konkurrenten und Feinden in ganz anderer Stärke begegnen konnte, als das gerade kurz zuvor im Kampf gegen Napoleon der Fall gewesen war. Bezeichnender Ausdruck einer derartigen Verklärung ist beispielsweise Karl Friedrich Schinkels 1815, d.h. unmittelbar nach den erfolgreichen Befreiungskriegen gegen Napoleon und die französische Okkupation entstandenes Gemälde „Mittelalterliche Stadt am Fluss“ (□ 1): Auf einer Anhöhe über einer aus Versatzstücken rheinländischer Romanik komponierten mittelalterlichen Stadt thront in einer parkartigen Anlage isoliert eine nicht weniger fantastische, stark an das Straßburger Münster (□ vgl. 115) erinnernde Kathedrale gotischen Stils. Nach Ausweis der allein fehlenden linken Turmspitze, an deren Stelle ein Gerüst und eine

Fahne mit dem Reichsadler zu finden sind, steht sie kurz vor ihrer Vollendung. Der sie überfangende, fast das gesamte Bild einende Regenbogen macht deutlich, dass soeben ein schweres Unwetter über sie hinweggezogen ist, dessen dunkle Regenwolken im Hintergrund noch aufscheinen. Nun aber wird die Szenerie wieder von strahlendem Sonnenschein erleuchtet, unter dem ein gekröntes Haupt mit seinem Gefolge auf die Kathedrale zu- und wohl demnächst in diese einzieht. Zweifellos eine Anspielung auf die Rückkehr des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. nach den Befreiungskriegen, ebenso auf die kurz vor ihrer Vollendung stehende Einung der Nation – *realiter* sollte sie noch einige Jahre, bis 1871 dauern –, die in ihrer wieder erstarkten Form durch den Cathedralneubau in gotischem Stil symbolisiert wird: nach damaliger Sichtweise die Inkarnation des deutschen Stils schlechthin, der sich als Projektionsfläche politischer und nationaler Identitätsfindung hervorragend zu eignen schien. Nicht wenig dürfte dazu Goethe mit seinem auf das Straßburger Münster bzw. dessen Westfassade (□ vgl. 115) und seinen Architekten Erwin von Steinbach verfassten Hymnus „Von deutscher Baukunst“ (1772) beigetragen haben, der zu einer wahren Streitschrift gegen das damals allgemein geltende Kunsturteil geriet. So sprach er insbesondere Italien wie Frankreich genuine Leistungen im Bereich der Architektur ab, da diese sich in den genannten Ländern an der römischen Antike orientiert habe. Goethes im Angesicht der elsässischen Bischofskirche getroffene Einschätzung: *Dies ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst...*, musste gleichwohl bald schon, nämlich mit den Forschungen zur Mitte des 19. Jh.s, revidiert werden. Das hinderte allerdings nicht daran, die seit über drei Jahrhunderten brachliegende Baustelle des Kölner Domes zu reaktivieren und diesen gewaltigsten gotischen Cathedralbau in Deutschland überhaupt als Architektur gewordenen Symbol der deutschen Reichseinigung mit geeinter Kraft bis 1880 nach den alten Plänen zu vollenden.

Es überrascht wenig, dass diese Wahrnehmung kaum kompatibel war mit der entsprechenden französischen Perspektive. Ein exemplarischer Blick auf den diesbezüglich bedeutendsten Exponenten, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 79), macht das schnell deutlich: den Architekten und wichtigsten Restaurator der Epoche, dem die Bewahrung zahlreicher Hauptwerke französischer Architektur des Mittelalters verdankt wird, so die von Notre-Dame in Paris, Saint-Denis (□ vgl. 81) oder aber der Kathedrale von Amiens (□ vgl. 30). In der zweiten Hälfte des 19. Jh.s resultierten daraus zahlreiche Publikationen, wie der „Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècles“ [„Ausführliches Lexikon der französischen Architektur vom 11. bis zum 16. Jh.“], 10 Bände, 1854 – 68, oder die „Entretiens sur l’architecture“ [„Gespräche über die Baukunst“], 2 Bände, 1863 – 72, die sich nicht nur mit mittelalterlicher, sondern auch mit daraus ableitbaren Konsequenzen für die zeitgenössische Architektur beschäftigten. Dabei vertrat Viollet-le-Duc nun eine gezielt antiklerikale beziehungsweise bürgerlich-laizistische Position: Erst nachdem die erstarrten Bauregeln, die die Klosterkultur der Romanik bestimmten, von der säkularen Kultur der Städte überwunden worden seien, hätten freie Bürger die Bauträgerschaft über die großen Projekte übernommen. Geniale Konstrukteure hätten die Freiheit erhalten, in reiner Logik und Vernunft nach den Naturgesetzen und zur Erfüllung der jeweiligen Bauaufgabe zu arbeiten. Einschränkende Faktoren des Fortschritts seien somit bloßer formaler Traditionalismus, überkommene akademische Regelsysteme und autoritäre, gemäß Viollet-le-Duc v. a. klerikale und monarchische Strukturen. Die Klimax des Fortschritts sei

in der gotischen Skelettarchitektur erreicht. Hier hätten die Überwindung theokratischer Strukturen, die Qualität des Materials und das Genie der französischen Nation, in der sich seiner Meinung nach die arische und gallo-römische Rasse in glücklicher Weise vereinigten, zu einer Bauweise geführt, die statische Verhältnisse in ein dynamisches Kräfteverhältnis bringen konnte. In ungekannter Radikalität entwickelte Viollet-le-Duc in einem weiteren Schritt dann sogar Gegenpositionen zur zeitgenössischen Architektur: Gotik gegen Klassik, Konstruktion gegen Dekoration, Ingenieurtechnik gegen Kunstarchitektur (Freigang 2013).

Exemplarisch machen Schinkels Berliner Cathedral-Gemälde und Viollet-le-Ducs etwas spätere Sicht auf gotische Architektur deutlich, wie wenig objektiv, sondern eher gesteuert die Wahrnehmung des Mittelalters und seiner Architektur in den ihm nachfolgenden Jahrhunderten war, dabei noch einmal von Nation zu Nation besondere Ausprägungen aufweisend. Neben diesen national gefärbten Mythen gibt es aber auch eine ganze Reihe von populären Forschungstopoi, die sich bei der Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Baukunst allmählich entwickelt haben. Es sind solche allgemeiner Natur, wie etwa Hans Sedlmayrs „Die Entstehung der Kathedrale“ (1950), in ihrer Absolutheit aus heutiger Sicht sicherlich zu weitgehende Interpretation der gotischen Kathedrale als realistisches Abbild des in der Johannes-Apokalypse beschriebenen Himmlischen Jerusalems. Wie sich noch zeigen wird, spielen hier zu viele andere Faktoren mit, als dass man die immer größer und filigraner werdenden Glaswände der Bauten ausschließlich als Bemühen um eine Reproduktion der im Bibeltext beschriebenen Edelsteinwände der endzeitlichen Gottesstadt ansehen könnte. Mythen haben sich aber auch um Architektenpersönlichkeiten – reale wie virtuelle – entsponnen. Das sich hier v. a. stellende Problem sind die nur spärlich vorhandenen Quellen, die selten aussagekräftige Namen preisgeben, also solche, die mit weiteren Angaben verknüpfbar wären und so eine detailliertere Rekonstruktion einer Architektenpersönlichkeit ermöglichen. Ist das vor dem frühen 13. Jh. zumindest nördlich der Alpen eher die Ausnahme (→ [Themenblock · Der Architekt, S. 224](#)), so mehren sich fortan die Beispiele mit dem ersten Baumeister der gotischen Kathedrale von Clermont-Ferrand (ab 1248), Jean Deschamps, oder jenen des Pariser Nord- und Südquerhauses, Jean de Chelles und Pierre de Montreuil (Mitte 13. Jh.). Als ein späteres Beispiel einer stärker personalisierten Architekturgeschichte ist für den mitteleuropäischen Raum Peter Parler (gest. 1399) zu nennen, den man nun mit seinen gesicherten Projekten gewissermaßen zum ‚Erfinder der Spätgotik‘ machte und dabei ein wenig in den Hintergrund treten ließ, dass er es kaum im Alleingang gewesen sein konnte, der in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s das Tor zu ganz neuen Gestaltungsformen aufstieß | ▶ 41 |. Auch ist in diesen Zeiten generell Vorsicht geboten, einem einzelnen Architekten jeweils eine klar definierte Handschrift zuzusprechen, da damals, mehr noch als heute, andere Faktoren für die letztendliche Gestalt eines Bauwerks ausschlaggebend sein konnten: beginnend beim Auftraggeber und endend mit den funktionalen Zusammenhängen und Notwendigkeiten.

Eine solche Fokussierung auf herausragende Einzelpersönlichkeiten bzw. -phänomene hat sicherlich mit der nicht auf die Architekturgeschichte beschränkten Neigung zu tun, Entwicklungsstränge auf wenige impulsgebende Individuen oder Werke zu verengen. Im Hintergrund steht hier partiell immer noch die sich nur allmählich verabschiedende ahistorische Vorstellung einer teleologischen, also zielgerichteten, zugleich sehr biologis-

tischen Entwicklung, die, von einer Frühphase ausgehend, ihren Höhepunkt erreicht, um dann über ihre Blüte hinaus als dekadenter Spätstil schließlich dem Verfall entgegenzugehen und durch etwas Neues abgelöst zu werden. Klassischerweise sind die Termini der in diesem Mittelalter-Band aufeinander folgenden Stilepochen ‚karolingisch‘, ‚ottonisch‘, ‚romanisch‘ und ‚gotisch‘. Allgemein gängig und unverfänglich sind die beiden letzteren, mit denen man grob die Phasen vom 11. bis zum frühen 13. Jh. bzw. jene vom frühen 12. bis ins frühe 16. Jh. umschreiben würde. Allerdings treten dabei beträchtliche regionale Unterschiede auf, die in der Konsequenz dazu führen, dass sich die beiden Stilepochen oftmals für Jahrzehnte überlagern oder parallel laufen. Ebenso ist immer zu bedenken, dass beides alles andere als in ihrer Zeit gängige Bezeichnungen waren: Wurde der Begriff ‚Romanik‘ erst um 1820 von französischen Gelehrten eingeführt, so ist ‚Gotik‘ ein erstmals in der Renaissance vom italienischen Kunsttheoretiker Giorgio Vasari (1511 – 74) benutztes, vom germanischen Stamm der Goten abgeleitetes Schimpfwort *gotico* (‚fremdartig, barbarisch‘), mit dem er – die Formensprache klassischer antiker Kunst vor Augen – seine Verachtung gegenüber dem aus dem nordalpinen Raum stammenden Stil zum Ausdruck bringen wollte. Für die vorausgehenden Epochen wird im Vergleich dazu die Namensgebung merklich diffiziler. Sie folgen nun erstmals nicht irgendwelchen abstrakten Stilbegriffen, sondern gebrauchen die Namen jeweils regierender Herrscher bzw. ihrer Geschlechter. Ist dabei der Terminus ‚karolingisch‘ für das späte 8. und 9. Jh. – angesichts des sehr weit ausgreifenden, fast römische Dimensionen erlangenden Reichs Karls des Großen und seiner Nachfolger – noch für die meisten Teile Europas anwendbar, so wird das angesichts der unmittelbaren Verbindung mit den deutschen Königen bzw. Kaisern Otto I., Otto II. und Heinrich I. mit dem Begriff ‚ottonisch‘ für das 10. und frühe 11. Jh. schon schwieriger. Hier hätte man sich für den französischen Bereich wohl mit dem Terminus *préroman* zu behelfen. Problematisch ist jedoch v. a. die in allen vier Fällen gleich schwer zu beantwortende Frage, wo denn eigentlich die genaue Grenzlinie zwischen all diesen Epochen verläuft: Welche Bauwerke sind als ‚spätottonisch‘, welche bereits als ‚frühromanisch‘ zu bezeichnen; gibt es überhaupt allgemeingültige Unterscheidungskriterien? Schwierigkeiten werden hier evident, die allerdings nicht daran hindern sollen, diese etablierte, grobe zeitliche Einordnung von Kunstwerken und Architekturen – bei aller beschränkten Aussagekraft – als Hilfskonstruktion auch für diesen Band zu verwenden.

Zur Aufrechterhaltung des Systems einer genauen und klaren Stilabfolge – einschließlich ihrer Untergliederung in ‚früh‘, ‚hoch‘ und ‚spät‘ – blieben nicht ins Bild passende Werke bzw. Bauten mitunter bewusst unberücksichtigt. Ebenso wurde gerne auf ‚Zwischentöne‘ verzichtet, wenn man z. B. die Diskussion auf die monumentalen Großbauten der Bischofskirchen beschränkte. Solche Verengungen, ja, Simplifizierungen bergen die Gefahr weiterer Mythenbildung in sich, so etwa jene, dass es nach einer rasanten, etwa eineinhalb Jahrhunderte dauernden Entwicklung gotischer Architektur gegen Ende des 13. Jh.s zu einer Stagnation gekommen sei, die erst die benannten spätgotischen Tendenzen Mitte des 14. Jh.s aufgelöst hätten. Mit einer derart klaren Ordnung vor Augen mussten nicht ins Schema passende Kirchen geradezu wie Störenfriede empfunden werden, so etwa der eigenwillige Bau der Zisterzienserkirche Salem, den man – trotz überlieferter Weihedaten der Altäre – lange als ein Werk des 14. Jh.s angesehen hatte (□ 2). Erst in jüngerer Zeit konnte u. a. durch dendrochronologische Untersuchungen des

- 2 Salem, Zisterzienser-
kirche, Blick auf die nörd-
liche Hochschiffwand
des Chores, ab ca. 1285,
1307 erste Altarweihen



Dachstuhl geklärt werden, dass sein Chor bereits im ausgehenden 13. Jh. ausgeführt worden war (Knapp 2004). Salem ist sicherlich kein Einzelfall, wie schon die Stiftskirche Munster-en-Lorraine, eine prominente Stiftung des Erzbischofs von Trier, oder die Antoniterkirche in Pont-à-Mousson (vgl. S. 69, 70; Brachmann 2008) zeigen: Bauten, die man trotz der für 1293 bzw. 1335 überlieferten Weihen angesichts ihrer wiederum sehr reduzierten, fortschrittlichen Detailformen wie z. B. die komplizierten Profile oder die kapitellos auf den Pfeilern aufsitzenden Rippen spät, diesmal in das 15. Jh. zu datieren suchte. Das System einer zielgerichteten, linearen Entwicklung innerhalb einer Stilepoche wird aber auch noch auf andere Weise durchbrochen, belegen doch zahlreiche Beispiele, dass es im Mittelalter nicht unbedingt immer darum ging, jeweils den – aus heutiger, kunsthistorischer Perspektive – modernsten Bau, der zu dieser Zeit möglich gewesen wäre, zu errichten. Vielmehr können auch ganz andere Kriterien greifen: so etwa die einheitliche Vollendung eines langandauernden Bauprojekts gemäß des ursprünglichen Plans – oder aber die Betonung eigener Traditionen im Sinne eines Rückbezugs auf vergangene glanzvolle Zeiten.

Damit noch einmal zurück zu dem eingangs diskutierten, seit dem 18. Jh. etablierten Epochenbegriff ‚Mittelalter‘, dessen genaue zeitliche Abgrenzung, wie angedeutet, von Fall zu Fall stark variiert und auf diese Weise dessen gewisse Künstlichkeit offensichtlich

macht. In seiner „Historia tripartita“ ließ Christoph Cellarius das Mittelalter bzw. den betreffenden Band z.B. recht pragmatisch bereits mit dem Amtsantritt Kaiser Konstantins im Jahre 306 einsetzen, letztlich also mit der Tolerierung des Christentums und dessen Etablierung kurze Zeit später als Staatsreligion. Grundsätzlich hätte auch der vorliegende Band mehr oder weniger mit diesem Datum und dem damit verbundenen fundamentalen Wandel in der europäischen Kultur zu beginnen, werden doch bereits damals bestimmte für die abendländische Baukunst maßgebliche Typen festgelegt, die eine lang andauernde Wirkkraft entfalten sollten: zumindest im sakralen Bereich, der bei weitem den größten und wichtigsten Anteil am mittelalterlichen Baugeschehen hatte. Man denke nur an den Typus der Basilika oder aber an so einflussreiche und wichtige Einzelbauten wie die Heiliggrabkirche in Jerusalem (□ vgl. 47). Ebenso wären die verschiedenen frühen christlichen Bauten in Rom, wie etwa Alt-St. Peter (□ vgl. 45), oder aber die mit dem oströmischen, byzantinischen Kaiserreich verbundenen Architekturen in Konstantinopel oder auch in Ravenna zu berücksichtigen gewesen. Das kann an dieser Stelle nur eingeschränkt geschehen, doch soll ihre fundamentale Bedeutung zumindest in einem eigenen Themenblock Würdigung erfahren (→ Themenblock · Antike, S. 81).

Diesen Mittelalter-Band mit der Aachener Pfalzkapelle (□ vgl. 43, 44), also grob gesprochen mit dem Jahr 800, beginnen zu lassen, hat seinen eigenen Grund, stellt dieser Bau doch bereits für sich gesehen eine klare Zäsur dar. Zwar ist er – wie angedeutet – nicht der früheste Monumentalbau der Christenheit, gleichwohl aber der gewaltigste, weitgehend authentisch erhaltene aus dieser frühen Phase abendländischen Architekturschaffens, zumindest nördlich der Alpen. Zudem ist er mit einem Herrscher verbunden, dem es erstmals gelang, ein ähnlich umfassendes Gebilde wie das Römische Reich in dessen alten Grenzen wieder erstehen zu lassen: sicher auch einer der Gründe, weshalb der Bau niemals etwas von seiner Anziehungskraft verlor und all die Jahrhunderte hindurch weitgehend unverändert überdauerte. Die obere Begrenzung des Bandes mit dem Jahr 1500 muss demgegenüber deutlich zufälliger erscheinen: Sie ist zwar mit den bereits angeführten historischen Ereignissen durchaus zu rechtfertigen; allerdings lässt sich für damals kein vergleichbar zentraler, zäsursetzender Bau benennen wie für den Anfang des behandelten Zeitraums. Eine konsequente Abgrenzung zur Neuzeit ist mit dem Jahr 1500 also nicht wirklich möglich. Es werden deswegen auch einige spätere Bauten behandelt, die zweifellos eher aus der mittelalterlichen Tradition heraus denn aus ihrem frühneuzeitlichen Kontext zu verstehen sind, so etwa die Anlagen in Brou und Batalha oder das King's College in Cambridge |►48–50|.

Die europäische Architekturgeschichte des Mittelalters lässt sich nur schwer auf eine Zahl von 50 Objekten eingrenzen: eine Beschränkung, die aber angesichts des vorgegebenen Umfangs des Bandes nicht zu vermeiden war. Die letztlich getroffene Auswahl ist demnach nicht als ein Ranking misszuverstehen, gleichsam als ein neuer – partiell auch alter – Kanon der wichtigsten Bauten. Vielmehr sind es Fallbeispiele: 50 so weit als möglich gleichmäßig über Europa, die Jahrhunderte und die Bauaufgaben verteilte Bauten, anhand derer Grundprobleme oder aber markante Entwicklungssprünge in der europäischen Architektur des Mittelalters besonders gut darstellbar erschienen. Fokussiert auf die drei im Titel genannten Hauptbauaufgaben der Zeit, also Klöster, Kathedralen und Burgen, sollen die gewählten Schlüsselbauten im wahrsten Sinne des Wortes ‚Schlüssel‘

zum Verständnis bestimmter Phänomene liefern, in der Zusammenschau zugleich aber ein möglichst abgerundetes Gesamtbild entstehen lassen, das – je nach Bedarf – einen guten Überblick *über* bzw. einen guten Einstieg *in* die mittelalterliche Architekturgeschichte liefert. Das Hauptaugenmerk liegt dabei im Bereich der Westkirche. Anhand einiger weniger Bauten wurde aber versucht, die Perspektive mitunter etwas zu weiten und auch solche der Ostkirche einzubeziehen bzw. den Einfluss außereuropäischer Kulturen mit zu berücksichtigen. Das mögen die Beispiele der Alhambra |► 39| und islamischer Baukunst in Südspanien zeigen oder aber ein Blick auf die entsprechenden Inspirationsquellen der Architektur des sizilianischen Königreichs |► 15|, in der normannische mit islamischen Einflüssen verschmolzen: eindruckliche Belege eines geradezu modern anmutenden Kulturtransfers.

Anliegen war es durchaus auch, mitunter neue Blickwinkel zu etablieren oder zumindest in Diskussion zu bringen. Verständlicherweise sind davon die frühen Phasen kaum betroffen, in denen zum einen an sich weniger Bauten entstanden sind, zum anderen in deutlich geringerem Umfang Substanz die Zeiten überdauert hat. Hier können die Vernetzungen innerhalb der Epoche noch nicht ganz so detail- und umfangreich dargelegt werden wie in jenem Abschnitt, der sich mit gotischer Architektur, d.h. mit dem 12. bis 15. Jh., beschäftigt. Zudem ist in den ihnen vorangehenden Jahrhunderten vieles lediglich durch die (teilweise sehr kontroverse) Interpretation archäologischer Grabungen rekonstruierbar. Über das Aussehen anderer, den Quellen nach hochbedeutender Bauten wissen wir – wie etwa im Fall des einflussreichen Reformklosters Gorze (Binding/Untermann 1985) – demgegenüber so gut wie gar nichts, fehlen doch bei ihnen mitunter selbst archäologische Untersuchungen. Da es diesem Band v. a. um eine Annäherung an das Medium Architektur anhand bestehender und uns umgebender Baukunst geht, konnten solche Aspekte aber sowieso nur eingeschränkt Berücksichtigung finden. Das ist auch der Grund, weswegen der Profanbau weit weniger umfangreich und auf die späteren Jahrhunderte sowie auf den Bereich des Burgen- und Schlossbaus konzentriert in Erscheinung tritt.

In gleicher Weise muss die entsprechende geographische Verteilung zwangsläufig differieren, galt es doch jeweils die (Innovations-)Zentren in den verschiedenen Entwicklungsphasen zu berücksichtigen, oftmals verbunden mit einer besonderen historischen Konstellation bzw. einem herausragenden Herrscher: so z.B. das französische Königreich im 12. und 13. Jh. und die Ausbildung dessen, was man heute allgemein als ‚Gotik‘ bezeichnet. Einer derartigen Rekonstruktion historischer Zusammenhänge kommt insofern große Bedeutung zu, als unsere Sichtweise auf bestimmte Regionen und Landschaften nicht unbedingt den damaligen Gegebenheiten entspricht. Das betrifft gerade auch die Grenzziehung bzw. Nicht-Grenzziehung im Mittelalter, die oft noch Gebiete vereinte, die heutzutage kaum mehr jemand als zusammengehörig ansehen würde, oder aber Regionen isolierte, die seit langem in einem größeren Staatenverband aufgegangen sind. Ein solcher historischer Rückbezug erscheint in einer Zeit, da der oder die Auftraggeber eine fast ebenso große Rolle spielte(n) wie der planende Architekt, noch einmal in besonderem Maße wichtig. Ebenso ist die historische Verankerung, die Verbindung mit Daten und Ereignissen bei derartigen Großprojekten, wie sie nun einmal Sakralbauten darstellen, eher gegeben und weit einfacher nutzbar zu machen als bei anderen Artefakten der Zeit. Am

ehesten können hier noch aussagekräftige Daten generiert und für die Argumentation verwendet werden, z.B. – bei aller angemessenen Vorsicht – in Verbindung mit Weihen oder Grundsteinlegungen. Eine Einbindung der Architekturen in ihren historischen Kontext erscheint aber v. a. auch deswegen notwendig, als die zum klassischen kunsthistorischen Methodenrepertoire gehörende Stilkritik in den letzten eineinhalb Jahrhunderten mitunter Zusammenhänge entwickelt hat, die so nicht unbedingt den historischen Realitäten entsprechen. Ebenso ging es schließlich in den wenigsten Fällen allein um ein rein architektonisches Problem, war doch die Hauptmotivation vieler dieser Bauten eine weit umfänglichere Stiftung, die der Etablierung einer angemessenen eigenen Grablege oder die der eigenen Dynastie galt. In der Tat versuchten sich die jeweiligen Stifter auf diese Weise in den Stiften und Klöstern den fürbittenden Gebetsdienst und die Hilfe der in den Reliquien anwesenden Heiligen zu sichern; solches lässt sich das gesamte Mittelalter hindurch nachweisen, von der Aachener Pfalzkapelle und St. Michael in Hildesheim über S. Chiara in Neapel bis zu Brou |► 1, 4, 35, 50|.

Architektur und Stadt

Das „schwere Kommunikationsmedium“ Architektur (Fischer 2010) unterscheidet sich von den beiden weiteren klassischen kunsthistorischen Gattungen Malerei und Skulptur, aber auch von manch anderem Medium bereits dadurch, dass man sich den von ihr in vielfältiger und sehr differenzierter Weise kommunizierten Informationen nur schlecht entziehen kann: Architektur ist permanenter Bestandteil der Welt, in der wir leben bzw. in der vorangegangene Generationen lebten. Zugleich besitzen die von ihr ausgesandten Signale – angesichts des bei Architektur deutlich höheren Aufwandes und der materialbedingten größeren Haltbarkeit – eine ungleich längere Wirkdauer als andere Medien. Negativ könnte man das als ‚Schwerfälligkeit‘, bei positiver Auslegung als ‚Beständigkeit‘ bezeichnen, wenn etwa der eingangs benannte Bau der Aachener Pfalzkapelle (□ vgl. 36, 43, 44) über Jahrhunderte hinweg nichts von seiner Bedeutung und Interpretation als Wirkstätte des heiligen Kaisers Karls des Großen verlor. Als etwas anders gelagertes Beispiel zeigt der noch monumentalere, 1248 begonnene Kölner Dom (□ vgl. 108), dass die betreffenden Bedeutungen durchaus auch einem gewissen Wandel unterworfen sein konnten, ohne dabei etwas an der allgemeinen Wichtigkeit der damit verbundenen Architektur zu ändern: War die rheinische Bischofskirche zunächst ein Symbol der herausragenden Bedeutung des Erzbistums Köln im Reich, ja, in Europa, so wurde sie – wie aufgezeigt – mit dem Vorgang ihrer Vollendung im 19. Jh. zu einem solchen der zu einenden bzw. bald geeinten deutschen Nation.

Das klassische, wenn auch nicht ausschließliche Bezugssystem, in dem all diese Kommunikation am besten funktioniert, ist jenes, das sich geradezu zwangsläufig aus der Summe von Einzelarchitekturen ergibt: eine menschliche Siedlung, in welcher Ausformung und Dimensionierung auch immer, ob als Klostersiedlung, Dorf oder aber vorzugsweise als Stadt, als Ganzes geplant oder aber als heterogenes, *peu à peu* zusammengewachsenes

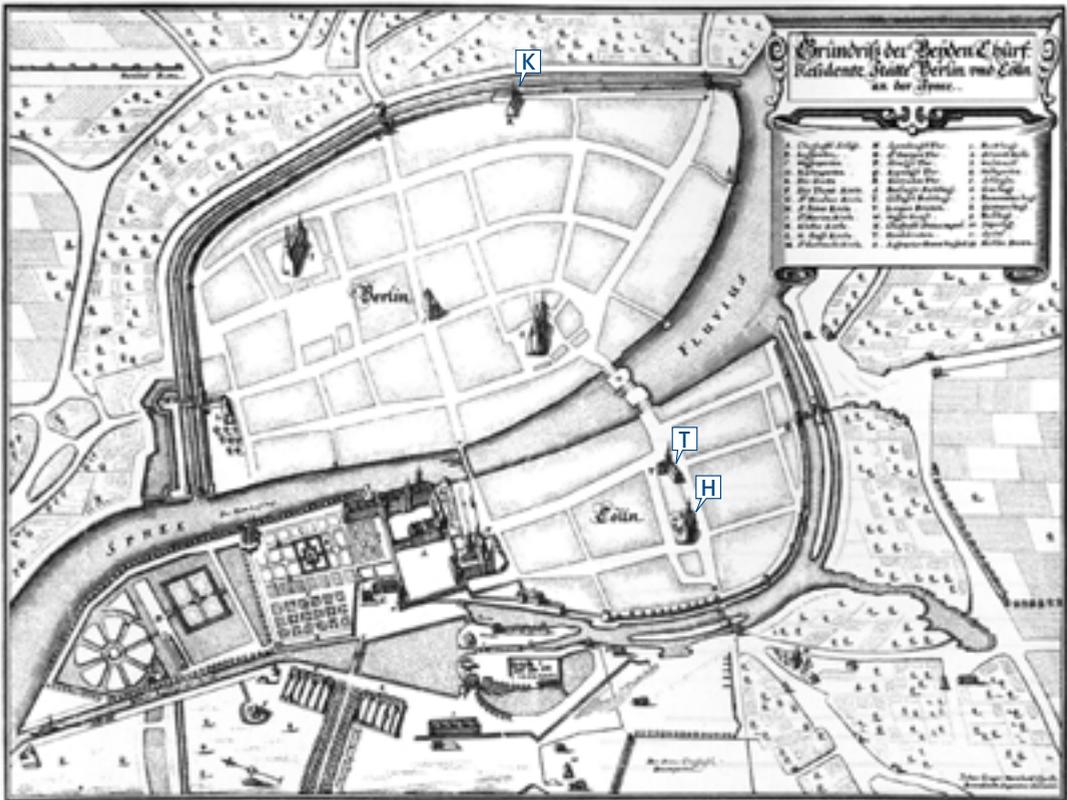
Gebilde. Sich mit Architektur zu beschäftigen, erfordert demnach geradezu zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit der Stadtbaugeschichte, was – soweit das im Rahmen eines derartigen Bandes überhaupt möglich ist – auch hier geschehen soll. Zumindest sind fallweise einige grundsätzliche Aspekte zu benennen, die zeigen, wie wichtig Stadtgeschichte letztlich für die Analyse und das Verständnis eines einzelnen Gebäudes sein kann. Dazu ist allerdings zunächst einmal festzuhalten, was heute und was im Mittelalter im landläufigen Sinne als Stadt verstanden wird bzw. wurde. Sind es heute Großsiedlungen mit einer üblicherweise fünfstelligen Einwohnerzahl, so waren es damals wesentlich bescheidene Anlagen mit zumeist kaum mehr als 1000 – 2000 Einwohnern. Auf dem europäischen Kontinent ist um 1300 Paris mit ca. 100 000 Bürgern die größte Stadt, südlich der Alpen Venedig mit ca. 90 – 100 000. Es folgt eine kleine Gruppe von Städten mit fünfstelligen Einwohnerzahlen wie Mailand (Ende 15. Jh.: 85 000), Brügge (50 000), Köln (40 000), Rom (35 000), Metz (30 000), Danzig und Lübeck (24 000), Nürnberg (1438: 23 000) und Straßburg (1473: 21 000). Dass sich die Stadt seit dem 12. Jh. immer mehr zur eigentlich bedeutenden Siedlungsform – zu den alles bestimmenden wirtschaftlichen wie kulturellen Zentren – entwickelte, belegen eindrücklich die überlieferten bzw. partiell geschätzten Zahlen, etwa für den Bereich des heutigen Deutschlands: Lebten auf diesem Territorium um 1150 lediglich 2 % der Bevölkerung in gerade einmal 200 Städten, so waren es um 1400 bereits 12 % in 3000 Städten. Wie angedeutet hatten diese allerdings für heutige Verhältnisse noch recht bescheidene Ausmaße, besaßen doch um 1500 – bei inzwischen 4000 Städten – 2800 von ihnen weniger als 1000 Einwohner und lediglich 20 mehr als 10 000 (vgl. dazu u. a. den Eintrag „Stadt“ und verwandte Begriffe in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 7, Sp. 2169 – 2208 u. Bd. 8, Sp. 1 – 34; Meckseper 1982).

Basierend auf ihrer stark differierenden Entstehungsgeschichte können europäische Städte im Mittelalter eine sehr unterschiedliche Gestalt aufweisen. Es kann sich bei ihnen um über mehrere Jahrzehnte oder Jahrhunderte unkoordiniert, ja, wild gewachsene Gebilde handeln, in gleicher Weise aber auch um planvoll erstellte. Gründe dafür gibt es verschiedene, wobei der wichtigste der Zeitpunkt ihrer Entstehung ist. So ist, etwas vergrößernd gesprochen, bei einer Lage westlich des Rheins und südlich der Donau die Wahrscheinlichkeit groß, dass die betreffende Stadt bereits römische Wurzeln und – damit verbunden – ursprünglich eine sehr planvolle Stadtanlage besaß, wie das etwa bei Paris und Reims, aber auch bei Trier und Köln der Fall ist, um nur einige prominente Beispiele zu nennen. Selbst hier kann aber die individuelle Ausformung noch einmal stark divergieren: Während sich die unter Kaiser Konstantin zwischenzeitlich römische Hauptstadt Trier in nachantiker Zeit als viel zu groß für die aktuellen Bedürfnisse erwies und ein Gutteil ihres alten Stadtgebiets als Weide- und Ackerfläche verödete – heute würde man das unter dem Schlagwort *shrinking cities* fassen –, kam es u. a. in Köln, Metz, Regensburg oder Paris zu beachtlichen Erweiterungen dieser Boomstädte, die in ihrem Kern – mehr oder weniger deutlich – immer noch die Rasterstruktur der römischen Städte erkennen ließen. Zum Vergleich: Das bebaute Stadtgebiet Triers reduzierte sich im Mittelalter von 285 auf 138 ha, demgegenüber vergrößerte es sich in Metz von 54 auf 160 ha, in Köln sogar von 120 auf 400 ha. Wie erfolgreich sich die Weiterentwicklung dieser Städte im Westen und Süden Europas auch in nachantiker Zeit gestaltete, außer Zweifel steht, dass sie immer privilegiert blieben gegenüber jenen weiter im Norden und Nordosten Europas gelegenen,

wo Stadtgründungen erheblich später, zumeist erst im zweiten Jahrtausend und hier v. a. im 12. oder 13. Jh., erfolgten. Deren Größe, aber auch wirtschaftliche Potenz erreichte deswegen nur in wenigen Fällen jene der älteren, westlichen und südlichen Konkurrenten, sieht man einmal von den Hansestädten an der Ostsee ab.

Eher selten weisen mittelalterliche Gründungen eine Römerstädten vergleichbar planvolle Anlage auf. Zumeist lassen sich bei ihnen kleinere ältere Siedlungskerne ausmachen, von denen die Weiterentwicklung ausging. Üblicherweise lagerten sich zunächst Vorstädte an, die dann, bei Erlangung entsprechender Größe und Bedeutung, mit einer eigenen, das geschützte Stadtgebiet erweiternden Ummauerung eingefasst wurden. Oft erweist sich eine derartige, vermeintliche städtische Einheit als Konglomerat unabhängiger Einzelstädte, die jeweils ihre eigene Rechtsprechung, Rathaus und Stadtbefestigung besaßen. Das ist z. B. in Brandenburg a. d. Havel der Fall, dessen gesamte heute noch ablesbare mittelalterliche Stadtanlage aus drei unabhängigen Siedlungszentren gebildet wird: den zwei Bürgerstädten der Altstadt und der Neustadt sowie der etwas abseits gelegenen Bischofsstadt. Ähnliches trifft für die heutige deutsche Hauptstadt Berlin zu, die im Mittelalter noch zwei unabhängige, einen Spreeübergang markierende Städte umfasste: Cölln auf der Westseite, das im 15. Jh. der Markgraf von Brandenburg zu seiner Hauptresidenz erhob, und Berlin auf der Ostseite (□ 3). Dieser Teil weist zudem eine weitere interessante Eigenheit auf, schließt sich dort doch an einen alten um die Pfarrkirche St. Nikolai gebildeten Siedlungskern eine einheitlich gerasterte, offensichtlich in einem Zug erfolgte Erweiterung an. Solch planvoll konzipierte Städte bzw. Stadterweiterungen lassen sich im 13. Jh. östlich der Elbe häufiger finden (vgl. u. a. Neubrandenburg, Stralsund) und sind Beleg zum einen für den enormen Bevölkerungszuwachs, der erst Mitte des 14. Jh.s mit den Pestepidemien enden sollte, zum anderen aber dafür, dass diese Regionen damals überhaupt erstmals eine systematische Besiedlung erfuhren. Ablesbar werden damit zugleich die stark divergierenden Kräfte, die hinter einer derartigen Stadtentwicklung stehen konnten: Ist im Mittelalter die planvolle Gründung einer neuen Stadt zumeist das Werk eines entsprechenden weltlichen oder geistlichen (Landes-)Herrn, so geht der Rest größtenteils auf Kaufleute zurück. Sie und ihr immer erfolgreicher und wichtiger werdender Handel sorgten entweder für erfolgreiche Neugründungen oder aber dafür, dass aus älteren Siedlungskernen, wahlweise Resten einer Römerstadt, neue und größere Städte erwachsen. Rechtlich bedeutend für das Funktionieren eines derartigen Gebildes war die Verleihung des Stadtrechts durch den Kaiser oder König oder aber durch den jeweiligen Territorialherrn, bei dem es – bei allen Unterschieden im Detail – jeweils um das existentiell wichtige Privileg auf Befestigung und Selbstverwaltung sowie um das Markt- und Münzrecht geht.

Für den Einzelbau bedeutet die Stadt ein riesiges Bezugssystem, in dem die dahinterstehende Institution bzw. der dahinterstehende Auftraggeber seine eigenen Ansprüche, seine eigene Position angemessen zum Ausdruck bringt. Stadtbild-prägend sind fraglos zunächst einmal die Kirchen, die als größte Bauten der Zeit jede mittelalterliche Stadt dominierten. Als einzige Konkurrenz konnten hier die erst seit dem späten 12. Jh. – zunächst in Italien (Orvieto, ab ca. 1160; Padua, ab 1172; Mailand, ab 1233) – als Zeichen der bürgerlichen Autonomie aufkommenden Rathäuser hinzutreten |► 33, 34| oder, für den Fall, dass es sich um die Residenzstadt eines Herrschers handelte, eine entsprechende Burg- bzw. Schlossanlage. Dank ihrer Bedeutung, aber auch dank ihrer Entstehungszeit zeich-



□ 3 Johann Gregor Memhardt: „Grundriss der beyden Churf. Residentz Städte Berlin und Cölln an der Spree“, 1652; links an das Cöllner Stadtgebiet anschließend das kurfürstliche Schloss, für das man die ehem. Dominikaner- als Schlosskirche weiterverwendete

neten sich innerhalb des Gefüges bestimmte Bauten durch ihre besondere Lage aus. So befinden sich etwa die gerade genannten Rathäuser zumeist am wichtigsten Marktplatz der Stadt, oft in unmittelbarer Nachbarschaft zur Hauptpfarrkirche (□ vgl. 3, T und H): ein System, das insbesondere in Norddeutschland zu finden ist. Überregional einheitlich ist demgegenüber die Positionierung der Bettelordens- oder Mendikantenkirchen |►29|. Als vergleichsweise spätes, erst mit dem hl. Franziskus im 13. Jh. auftretendes Phänomen mussten sie sich oftmals mit den Restgrundstücken der bis dahin gewachsenen Ansiedlungen, am Rand unweit der Stadtmauer, zufriedengeben (vgl. die Berliner Franziskanerkirche, □ vgl. 3, K).

Blickt man auf die europäischen Großstädte der Zeit, wie Paris oder Köln, so wird man auf eine kaum mehr überschaubare, von der Bischofskirche bis zur einfachen Kapelle reichende Ansammlung verschiedenartigster Sakralbauten stoßen. Sie differieren nicht nur hinsichtlich ihrer schieren physischen Größe, sondern geben auch durch eine entsprechende Detailgestaltung ihren unterschiedlichen Rang zu erkennen. Martin Warnke („Bau und Überbau“, 1984) hat dieses Phänomen mit dem aus der Soziologie übernommenen Begriff des ‚Anspruchsniveaus‘ zu umschreiben versucht. Darunter verstand er bauliche

wie künstlerische Leistungen, die „es in einer geschichtlichen Epoche Individuen oder Gruppen ermöglichen, ihre soziale Stellung und Funktion sichtbar zu bestimmen oder zu erfahren“. Den „repräsentativ bestimmten Bauzwang“ betreffend, meint er weiter: „Auf dieser Ebene wird das Anspruchsniveau auf dem Weg über einen Vergleich wirksam, der festzustellen erlaubt, inwieweit ein Individuum, eine Institution oder eine Gruppe ihren Rang in der Gesellschaftspyramide behaupten oder beanspruchen kann.“ Am Beispiel des auf den ersten Blick recht heterogenen Œuvre des zwischen ca. 1356 und 1399 für Kaiser Karl IV. in Prag tätigen Peter Parler (u.a. Veitsdom, Stiftskirche in Kolín) hat Robert Suckale (1980) alternativ dazu den Begriff der „Stillage“ etabliert. Dieser besitzt insofern noch einmal besonderen Reiz, als es sich dabei um ein Denkmodell handelt, das aus der mittelalterlichen Rhetorik, konkret aus den *genera dicendi* („Arten der Rede, Stillagen“), abgeleitet ist: Demnach habe sich der Redner erstens am Rang des Adressaten, zweitens am Rang des behandelten Gegenstandes und drittens an der Bedeutung des Anlasses zu orientieren: „Vereinfacht gesagt hat die Rede vor dem König würdevoller zu sein als die vor Bauern; die über Gott feierlicher als die über Tagesereignisse; und der panegyrische Festvortrag anders als die Tischrede usw. Im Prinzip werden drei Stillagen unterschieden: a) der ‚hohe‘ Stil (*stilus altus, grandis* oder *grandiloquus*), im Mittelalter auch ‚reich‘ oder ‚geblümt‘ genannt (d. h. mit vielen schmückenden Redefiguren ausgestattet); b) der ‚mittlere Stil‘ (*stilus medius*) und c) der ‚niedere Stil‘ (*stilus humilis*). [...] Entsprechend ist zu erwarten, dass eine Altartafel mit würdevolleren bildnerischen Mitteln gestaltet wird als ein erzählendes Historienbild und dass die Erscheinung einer Bettelordenskirche bescheidener ist als die der benachbarten Kathedrale. In der Mentalität der Gesellschaft des vormodernen Europa war die Vorstellung von der Abstufung aller Verhältnisse nach Rängen, im Himmel wie auf Erden, in der Kirche und im Staat, also auch in Bau- und Bildkunst, in Kleidung und Schmuck, so tief verwurzelt, dass man sich über sie als eine Selbstverständlichkeit kaum äußerte.“ Bestätigung findet ein solches Denkmodell durch Drapers (2000, S. 34) Beobachtung, dass es in England im 12. und 13. Jh. eine deutliche Hierarchie bei der Verwendung der verschiedenen Sprachen Latein (theologische, philosophische und chronikalische Texte), Französisch (literarische Texte; Sprache des Hofes und der höheren sozialen Schichten) und Englisch (Umgangssprache) gegeben habe. Gebunden an die jeweilige Aufgabe bzw. Stillage konnten sich auf diese Weise aus der Hand eines einzigen Architekten in der Tat ausnehmend unterschiedliche Lösungen ergeben, wie es das Beispiel Peter Parlers zeigt: Modernste hochgotische, ingenieurtechnisch virtuose Baukunst, wie sie der Chor des Prager Veitsdoms präsentiert, steht hier zeitgleich geradezu archaischer, eher an der Schatzkunst orientierter Architektur gegenüber: die den Nationalheiligen bergende Wenzelskapelle, die in ihrer architektonischen Gliederung verhältnismäßig einfach ausfällt, deren Wände aber überreich mit Edelsteinen verziert sind |► 41|. Hinzunehmen wäre noch der im Vergleich zum Veitsdom deutlich reduziertere Entwurf Peter Parlers für die Pfarrkirche St. Bartholomäus (ab 1360) in der böhmischen Königsstadt Kolín (Suckale 1980).

Ein eindrückliches Beispiel für das konkrete Funktionieren eines derartigen, mit dem Begriff der Stillage oder des Anspruchsniveaus verbundenen Ordnungsmodells stellt die ungewöhnlich vielfältig und gut erhaltene Kirchenfamilie dar, die in der ehemaligen freien Reichsstadt Metz in Lothringen in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s entstanden ist. Damals wurden fast alle stadtprägenden Bauten erneuert oder aber gänzlich neu errich-



□ 4 Metz, Wandaufriß (v. l. n. r.) der Pfarrkirche Ste-Ségolène, der Benediktinerabteikirche St-Vincent (Grundsteinlegung 1248) und der Kathedrale St-Etienne, jew. Mitte 13. Jh.

tet, so dass sämtliche überhaupt nur denkbaren Anspruchsniveaus an diesem Ort versammelt und abgedeckt sind: vom vornehmsten und aufwändigsten Vorhaben der Kathedrale über die Klosterkirche und die Stifts- bis zur Pfarrkirche, bevor dann mit der halb sakralen, halb profanen Bauaufgabe des Hospitals das Niveau des Bürgerhauses erreicht wird, an dem immerhin solche reicher gestalteten Elemente wie Säulen und Fenstergliederungen mit jenen des Sakralbaus vergleichbar erscheinen (Brachmann 1998). Das Einzigartige an dieser allein schon vom Umfang her ungewöhnlichen Metzner Neubauwelle ist, dass bei allen Bauten die grundsätzlich gleiche Formsprache zur Anwendung kam, lediglich von Projekt zu Projekt in ihrer Subtilität oder aber Opulenz auf das intendierte Anspruchsniveau abgestimmt (□ 4). So besitzt die Kathedrale kantonierte Pfeiler, die Pfarrkirche Ste-Ségolène hingegen einfache Rundpfeiler; weist die darauf ruhende Hochschiffswand bei der Kathedrale zwei in unzählige Rundstabschichten aufgelöste Zonen auf – jene des Triforiums und des Obergadens –, so ist es im Fall der Abteikirche St-Vincent, wo das Triforium fehlt, lediglich eine einzige. In der Pfarrkirche verzichtete man schließlich gänzlich auf eine derart differenzierte Untergliederung. Hier finden sich nun schlichteste Obergadensfenster und ebenso einfaches, ungegliedertes Mauerwerk. Als ein weiteres Beispiel zu nennen wäre die Differenzierung einer identischen Bauaufgabe bei zwei unterschiedlich hochrangigen Institutionen: in diesem Fall die wiederum Mitte des 13. Jh.s entstandenen Kreuzgänge einmal der Benediktinerinnenabtei St-Pierre-aux-Nonnains und einmal der Klarissen (um 1258), also eines weit bescheideneren Betelordens (□ 5). Besitzen beide Anlagen auf den ersten Blick nur wenig Ähnlichkeit, so

erkennt man schnell, dass sie jeweils nach einem grundsätzlich ähnlichen Prinzip alternierend schmalere und breitere Stützelemente aufgebaut und strukturiert sind: bei den Klarissen einfache Rundpfeiler, die ebenso einfache Arkaden tragen, beim Kreuzgang der Benediktinerinnen dagegen eine Kolonnade, gebildet aus Achteckstützen mit vielen raffiniert geschnittenen Profilen, die eine reiche Licht-Schatten-Wirkung evozieren. Die zunächst ungewöhnliche Lösung, die sich aber in ihren Detailformen zweifelsfrei an die restliche Metzzer Architektur des 13. Jh.s anbinden lässt, zeigt im Übrigen eindrucksvoll, dass man in der Gotik nicht nur den Spitzbogen als gestalterisches architektonisches Element kannte.

Sicherlich ist diese Kirchengruppe schon in ihrer Zeit ein Idealfall, der noch ungewöhnlicher wird durch die fast lückenlose Überlieferung aller Einzelbauten. Für die vorangegangenen Jahrhunderte wird man wohl angesichts des damals generell geringeren Bauumfangs, aber auch des wesentlich fragmentarischeren Erhaltungszustands vergeblich ähnliche Ensembles suchen; von der Existenz eines entsprechenden hierarchisierenden Denkens ist gleichwohl auszugehen. Für die zweite Hälfte des 14. Jh.s kann dem Metzzer Beispiel dagegen immerhin die gemeinsam mit dem Neubau des Veitsdoms entstandene Prager Kirchenfamilie (Emmauskloster, ab 1347; Augustinerchorherrenstift Karls-hof, um 1350; Teynkirche, ab 1370; St. Maria Schnee, ab 1379; Altstädter Brückenturm, 1380 - 1400; Fronleichnamskapelle, ab 1393; zudem: Moldaubrücke, ab 1357, [vgl. 146, 147](#)), die als zusammengehörige Gruppe allerdings noch nicht wirklich untersucht ist, zur Seite gestellt werden (Crossley/Opačić 2006); ebenso die zahlreichen, fast zeitgleich unter dem polnischen König Kasimir (1333 - 70) in Krakau ins Werk gesetzten Sakralbauten (Crossley 1985). Die beschriebenen Wirkmechanismen der verwandten Denkmodelle - jenes der Stillage von Suckale und jenes des Anspruchsniveaus von Warnke - sind natürlich kaum auf das Funktionssystem einer einzelnen Stadt zu beschränken. Das zeigt bereits



□ 5 Metz, Details der Kreuzgänge der Benediktinerinnenabtei St-Pierre-aux-Nonnains (mit Kolonnaden) und der Klarissen (mit Arkaden), Mitte 13. Jh. und um 1258



□ 6 S. Gimignano, mit mittelalterlichen Wohntürmen, 12. und 13. Jh.

ein Blick auf die Mitte des 13. Jh.s um den Kölner Dom (□ vgl. 108) rekonstruierbare Gruppe von Sakralbauten (Köln, Franziskanerkirche; Altenberg, Zisterzienserabtei; Mönchengladbach, Chor Neubau der Abteikirche). Vielmehr können auf diese Weise einzelne Architekturen – eine Burg, ein Schloss, eine Kathedrale, eine Pfarrkirche – selbstverständlich ebenso mit entsprechenden, an einem ganz anderen Ort befindlichen Bauten kommunizieren bzw. mit diesen in Konkurrenz treten: egal, ob das die Dimensionen, die Detailgestaltung oder aber die Modernität der Architektur betrifft. Wird in den angeführten Ensembles die Ausprägung einer Rangordnung in geradezu idealtypischer Weise verfolgt, so lassen sich an ihnen durchaus auch allgemein gültige Regeln für eine derartige Hierarchie herausfiltern. Als Grundtypen sind zum Beispiel schlichte einschiffige Saalkirchen von reicheren dreischiffigen Kirchen zu unterscheiden, bei denen das Mittelschiff von zwei Seitenschiffen flankiert wird. Ebenso zeigt sich, dass v. a. aufwändige Chörlösungen (z. B. mit Umgang und angelagerten Umgangskapellen gegenüber einem Staffelchor oder einem simplen einschiffigen Chor) oder Querhäuser eher zum Formenrepertoire für ein hohes Anspruchsniveau gehören. Gleiches gilt für Turmbauten (oft motiviert durch ein nicht weniger aufwändiges Glockengeläut, das es unterzubringen galt), egal ob als Doppelturmfassade, als Vierungsturm oder aber als Rahmung des Querhauses.

Auch im profanen Bereich sind Turmbauten ein deutliches, nicht unbedingt rein funktionsorientiertes Machtsymbol, nicht nur im Mittelalter, sondern auch in der Moderne mit

ihren *Turmhäusern*: Versuchten damals z.B. in den italienischen Städten einzelne Familien ihre Konkurrenten mit immer höher aufragenden Geschlechtertürmen zu übertrumpfen wie z.B. in S. Gimignano (□ 6) oder Bologna, so verfolgen in unserer Zeit – blickt man etwa auf die Skyline Frankfurts – Hochhausbauten einzelner Banken und Konzerne dieses Ziel grundsätzlich immer noch in sehr ähnlicher Weise. Angesichts des eher prestigeträchtigen Grundcharakters von Türmen verwundert es also wenig, dass derartige Elemente zumeist bei den Kirchen der Bettelorden oder der Zisterzienser fehlen, die in ihren Ordensregeln in besonderem Maße die Vermeidung von jeglichem Bauluxus festgeschrieben hatten. Ähnlich aufschlussreich ist der Umstand, dass gerade in Italien Türme bei Kirchen oft gar nicht von Anfang an Teil des Bauvorhabens waren, sondern erst nachträglich oder aber zumindest separat als frei stehende Campanile errichtet wurden.

Hierarchisiert ist auch ein Kirchengebäude in sich selbst: So ist der Chorbereich, in dem sich der Hochaltar der Kirche befindet, fraglos wichtiger als das Langhaus, was sich in einer Niveauerhöhung, aber auch in reicheren Architekturformen ausdrücken kann (→ **Themenblock · Liturgie und Kirchengestaltung, S. 195**). In gleicher Weise existiert eine Bedeutungsabstufung für die Eingänge einer Kirche: Nimmt man eine gotische Kathedrale wie Reims als Beispiel, so ist bis heute unschwer erkennbar, dass der wichtigste, an den hohen Festtagen genutzte Zugang – allein wegen der schieren Größe, aber auch angesichts des Auftretens der Hauptpatronin der Kirche, der Jungfrau Maria – zweifellos das Mittelportal an der Westfassade ist, über das man in das Hauptschiff der Kirche gelangt (□ vgl. 30). An weniger eindeutig strukturierten Bauten, wie etwa dem zu Anfang des 13. Jh.s entstandenen Bamberger Dom (□ 7), kann man solche Hierarchien demgegenüber mitunter schon anhand des skulpturalen Aufwandes erkennen. Auf diese Weise wird im Fall der genannten Kirche deutlich, dass der alltägliche Zugang über die sog. Gnadenpforte an der Nordostseite erfolgte, das nächstwichtige Portal dann die Adamspforte an der Südostseite war, während beide gemeinsam schließlich durch das noch prachtvollere, weit ausladende Fürstenportal übertroffen wurden, das man nur an besonders hohen Festtagen nutzte (Suckale 1987).

In den hier aufgezeigten Ordnungssystemen gibt es selbstredend immer auch Ausnahmen. Solche dürfen gerade im Mittelalter nicht verwundern, handelt es sich doch um eine Epoche, in der die betreffenden Regelungen – insbesondere auf überregionalem Niveau – noch nicht in dem Maße normiert und standardisiert waren, wie das heute der Fall ist. Zugleich lässt sich aber natürlich schon damals das Phänomen des inszenierten Normbruchs finden. Ein gutes Beispiel dafür sind die Nürnberger Pfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz (□ 8; □ vgl. 38, 39). Ganz im Gegensatz zu dem Gestaltungsaufwand, der ihrer Stillage eigentlich zugestanden hätte, besitzen beide nämlich ein geradezu kathedralartiges Aussehen. In der Tat weisen ihre monumentalen Umgangschöre und Doppelturmfassaden auf einen Bedeutungsanspruch hin, der einer Bischofskirche würdig wäre. Mit dieser kalkulierten Grenzüberschreitung intendierten die dahinterstehenden Bürger zweifellos, ihr Selbstbewusstsein ebenso wie die Macht und Bedeutung des herausragenden europäischen Handelszentrums Nürnberg mit allem Nachdruck zur Schau zu stellen. Dazu lohnt auch ein Blick auf die für beide Bauten verwendeten Vorbilder, überhaupt auf die Genese dieser in mehreren Etappen errichteten Pfarrkirchen: Jeweils aktuellsten und hochambitionierten Leitbildern folgend, erweisen sich ihre einzelnen Baukampagnen nämlich als Reaktion auf die entsprechenden vorangegangenen Aktivitäten des innerstädt-



□ 7 Bamberg, Dom, Ansicht von Osten mit der Gnadentürme (l.) und dem Fürstenportal (r.), ca. 1215 – 37

tischen Konkurrenten. Dies beginnt mit dem ersten um 1230 begonnenen Neubau von St. Sebald als doppelchörige Anlage, die in diesem wie in vielen anderen Details deutlich das Vorbild des benachbarten, 1237 geweihten Bamberger Doms zu erkennen gibt. Kaum waren die Arbeiten an St. Sebald abgeschlossen, da begann man mit dem Neubau von St. Lorenz. Dieser folgte nun allerdings nicht mehr lokalen Leitbildern, sondern wesentlich moderneren und ausgefalleneren der zeitgenössischen französischen Architektur. Insbesondere die Bündelpfeiler und andere Details lassen hier an den zweiten, hochgotischen Neubau der Abteikirche St-Denis (ab 1231) bei Paris denken (□ vgl. 82). Kaum mehr als ein Jahrhundert später sollte ein weiterer Aufwertungsversuch für St. Sebald folgen, indem man ab 1361 bis 1379 einen abermals für die Zeit hochmodernen Hallenumgangschor ins Werk setzte, auf den – dem benannten ‚Aktion-Reaktion-Schema‘ gemäß – etwas später ein ebensolcher an St. Lorenz (1437 – 77) antwortete. Anschaulich zeigt das Beispiel der



□ 8 Nürnberg, Blick von der Burg über die Stadt mit den beiden Pfarrkirchen St. Sebald (r.) und St. Lorenz (l.); Aufnahme um 1900, vor den massiven Zerstörungen des 2. Weltkriegs

beiden Nürnberger Stadtkirchen, wie die dortige kompetitive Situation zu immer neuen und noch ambitionierteren Teilprojekten anspornte, zu denen es wohl kaum gekommen wäre, hätte es nur eine einzige, konkurrenzlose Pfarrkirche gegeben.

Ordnungsstrukturen und Vorgaben

Das dargelegte Phänomen der Stillage bzw. des Anspruchsniveaus liefert bereits eine erste Vorstellung von den Regulierungen oder gar Restriktionen, die es – bei allem schöpferischen Genie der Architekten, bei allen markanten Entwicklungen zwischen 800 und 1500 – in der mittelalterlichen Baukunst zu berücksichtigen, fallweise auch einmal zu durchbrechen galt. Schon hier wird deutlich, wie wenig es den tatsächlichen historischen Gegebenheiten entsprach, die jeweiligen Projekte in der Art eines hochspezialisierten, internen Diskurses unter Experten zu interpretieren, die sich gleichsam kollektiv bzw. in Konkurrenz zueinander an bestimmten architektonischen Gestaltungsproblemen abgearbeitet hätten. Ebenso wird vor diesem Hintergrund deutlich, dass das Auftreten spezieller Einzelformen möglicherweise durchaus sehr unterschiedliche Gründe hat. So kann z.B. ein Rundpfeiler in einem gotischen Bau zunächst Indiz für eine Entstehung im 12. Jh. sein. In gleicher Weise kann er aber auch auf ein viel später anzusetzendes Projekt hinweisen, bei dem das einfache Architekturglied im Sinne eines Bescheidenheitsgestus gegenüber wichtigeren und deswegen aufwändiger bzw. moderner gestalteten Anlagen zu verstehen



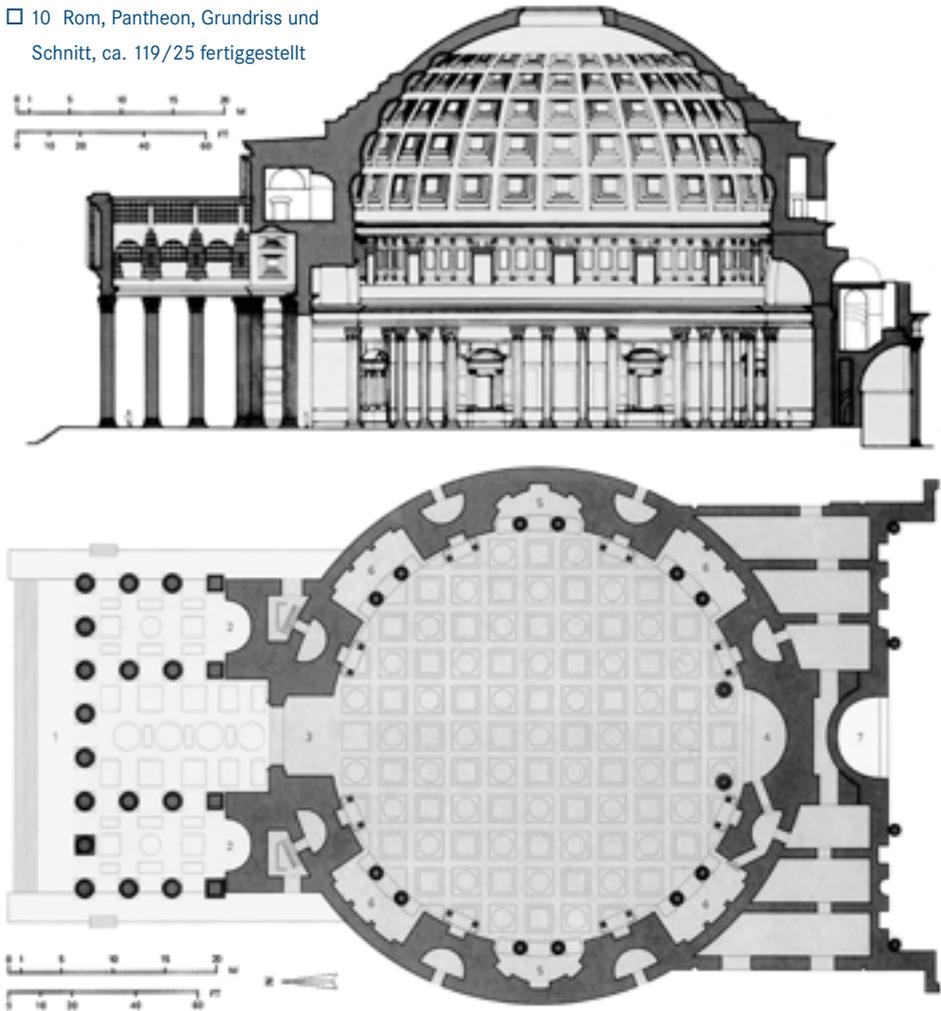
□ 9 Sog. Meister der Darmstädter Passion (tätig in Oberschwaben und am Mittelrhein, um 1440–60): Anbetung der Könige und Erhöhung des Kreuzes vor Kaiser Konstantin und seiner Mutter Helena, um 1455, Gemäldegalerie Berlin

ist. Ähnlich gelagert ist der Fall der Verwendung schlichter Zungenblattkapitelle: In der entwickelten Sakralbaukunst wiederum eher im 12. Jh. üblich, finden sie als archaische Form im Profanbau – bei Bürgerhäusern ebenso wie bei einfachen Nutzbauten wie Speichern – erneut als Ausdruck einer geringeren Wertigkeit, einer niedrigeren Stillage gerne weiterhin im 13. Jh. Verwendung (vgl. u. a. Kimpel/Suckale 1985, S. 380f.). Auch bildlich lässt sich ein derartiges Stilbewusstsein fassen. Zum Beispiel setzt es der sog. Meister der Darmstädter Passion – ein deutscher Nachfolger der wegweisenden altniederländischen Malerei – bereits Mitte des 15. Jh.s ein, um auf diese Weise geschickt verschiedene Zeitebenen des Heilsgeschehens zu thematisieren (□ 9). So findet bei der Anbetung der Hll. Drei Könige die mit der Geburt Christi überwundene Zeit des Alten Testaments durch die Ruine des Palasts König Davids Verbildlichung, die im Hintergrund in romanischen Formen zu sehen ist. Demgegenüber symbolisiert auf dem korrespondierenden Flügel, der das nachbiblische Ereignis der Erhöhung des Heiligen Kreuzes durch Kaiser Konstantin und der hl. Helena zum Inhalt hat, eine im Bau befindliche spätgotische, also zeitgenössische Kirche das Wachsen der noch jungen christlichen Kirche. Ein interessanter Beleg für ein bereits früh ausgeprägtes Stilbewusstsein, das sich in den folgenden Jahrhunderten mit zunehmender Stilvielfalt weiter verfeinern sollte: Schon im späten 15. Jh. unterschied man in nordalpinen Zentren wie Nürnberg in der bildenden Kunst klar zwischen ‚welscher‘ und ‚altfränkischer Manier‘, womit der Stil der italienischen Renaissance bzw. die Gotik gemeint waren.

Für die gebaute Architektur des Mittelalters wird dieses Bewusstsein für unterschiedliche Zeitstile noch einmal in anderem Zusammenhang bedeutungsvoll: jenem der Werkkonformität (Wolff 1974). Dieses Problem tritt gerade in Verbindung mit monumentalen Großprojekten auf, bei denen ein bereits seit langem begonnener Bau auch noch nach Jahrzehnten, ja, teilweise nach Jahrhunderten gemäß dem ursprünglichen Plan zu Ende zu führen war – obwohl er damals kaum mehr modern sein und lediglich in den Detailformen etwas adaptiert werden konnte. Unter den betreffenden ebenso zahlreichen wie prominenten Beispielen finden sich Bauten wie die Reimser Kathedrale und der Kölner Dom. Dass diesen Vorhaben durchaus Erfolg beschieden war, zeigt gerade Letzterer, der in seinen mittelalterlichen Teilen auf den ersten Blick tatsächlich wie aus einem Guss wirkt – und das, obwohl die betreffenden Partien im Laufe von fast zwei Jahrhunderten zwischen 1248 und dem frühen 15. Jh. (vgl. Westfassade) entstanden sind. Einige mittelalterliche Architekten scheinen sich sogar dezidiert durch solch subtile Ergänzungs- und Vollendungsarbeiten Ruhm erworben zu haben (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224). Einmal mehr war hier nicht der entwerfende Intellekt eines Architekten gefordert, sondern das Unterordnen in die bereits bestehende Architektur. Oftmals ging es schlicht darum, trotz eines langandauernden Entstehungsprozesses die Illusion eines in einer kurzen Phase einheitlich errichteten Baus aufrechtzuerhalten.

Tritt schon hier der Auftraggeber oft als die für die Gestalt der Architektur eigentlich ausschlaggebende Größe in Erscheinung, so ist er es noch mehr in einem weiteren Fall, in dem erneut nicht architektonische Innovation, sondern – wenn auch in einer etwas anderen Art – Tradition im Vordergrund steht: die zitathafte Übernahme von Formen oder ganzer Konzepte älterer Bauten. Besonders früh und deutlich findet sich dieses Phänomen im 11. Jh. bei der Damenstiftskirche in Essen und der Benediktinerinnenabtei in Ottmarsheim, die beide in Teilen oder als Ganzes an der Architektur der bereits drei Jahrhunderte zurückliegenden Aachener Pfalzkapelle |► 1| orientiert sind. Motiviert ist das – allein schon angesichts der Distanz von über 500 km zwischen beiden Bauten – wohl kaum durch einen gemeinsamen Architekten, sondern hat vielmehr mit ähnlichen Interessen der Auftraggeber(innen) zu tun, die sich offensichtlich jeweils ganz bewusst auf dieses weit zurückliegende Vorbild beziehen wollten. Wird hier über die genauen Motive noch immer gestritten, so erscheinen sie im Fall der Aachener Bürgerschaft klarer: Weniger Gründe der Materialersparnis dürften ausschlaggebend gewesen sein, das neue gotische Rathaus zwischen 1334/35 ausgerechnet über den Resten der karolingischen Palastaula der Pfalzanlage Karls des Großen errichten zu lassen. Vielmehr schloss sie damit im weitesten Sinne an die Tradition dieses großen Herrschers an und war v. a. fortan gesichert für die prestigeträchtige Austragung des Krönungsmahls verantwortlich, das traditionell in diesem seit dem 13. Jh. mehr und mehr verfallenden Gebäude abgehalten wurde. Ein noch konkreter zitiertes Vorbild, das sich das gesamte Mittelalter hindurch und in allen Teilen Europas immer wieder findet, ist die Heiliggrabkapelle mit dem Grab Christi, die in Jerusalem in einem von Kaiser Konstantin im 4. Jh. errichteten, seit dem 7. Jh. immer wieder erneuerten, überkuppelten Zentralbau mit Säulenumgang (sog. Anastasisrotunde) lag, von der es in ganz Europa zahlreiche Nachbildungen gibt |► 21|. In seinem wegweisenden Aufsatz „Introduction to an ‚Iconography of Mediaeval Architecture““ (1942) hat Richard Krautheimer nicht zuletzt an diesem Beispiel herausgearbeitet, wie vage dabei

□ 10 Rom, Pantheon, Grundriss und Schnitt, ca. 119/25 fertiggestellt



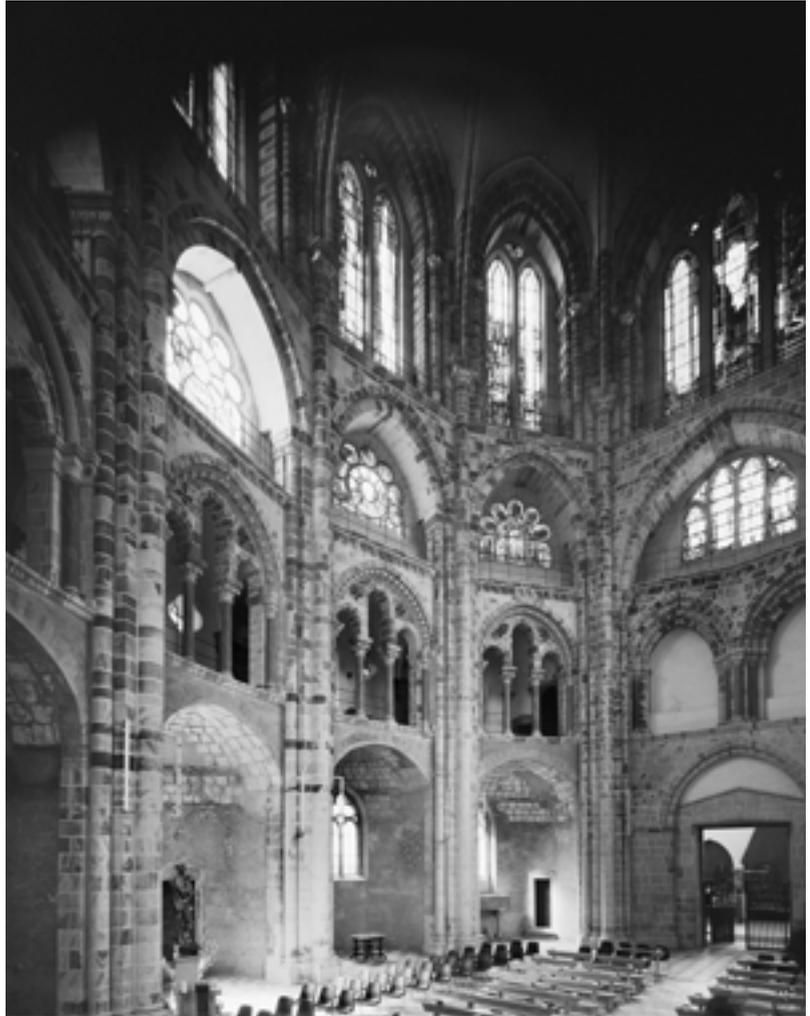
die Übernahmen ausfallen konnten, durch die das Zitat des Jerusalemer Baus als solches für die Zeitgenossen erkennbar werden sollte: Oft genügte die Eigenheit des Zentralraums, egal ob auf rundem, polygonalem oder gar quadratischem Grundriss. Die Kopie musste also keineswegs bis ins Detail mit dem Original übereinstimmen; es reichte vollkommen aus, wenn sich besonders charakteristische Züge der Vorlage wiedergegeben fanden. Wenig später hat, darauf aufbauend, Günter Bandmann in seiner Publikation „Architektur als Bedeutungsträger“ (1951) am Beispiel der Nachbauten der byzantinischen Palastkapellen und der Aachener Pfalzkapelle darauf hingewiesen, dass bei derartigen Übernahmen nicht ästhetische Aspekte im Vordergrund standen, sondern v. a. die religiöse oder politisch-historische Bedeutung. Dabei genügte bereits die „[...] ungefähre formale Ähnlichkeit, wenn nur das Nacherleben oder die Bannung der an das Vorbild geknüpften heiligen Ereignisse oder Eigenschaften ermöglicht wird“. Einen ähnlich gelagerten Fall stellt das Pantheon in Rom (□ 10) dar, das - nachdem man es unter dem Titel *Santa Maria*

Rotonda zum wichtigsten der Jungfrau Maria geweihten Bau der frühchristlichen Kirche umgewidmet hatte – mit seinem runden Grundriss Vorbild für zahlreiche Marienkirchen wurde |► 21|.

Überhaupt wurde das Kopieren, Variieren und Zitieren im Mittelalter – ob nun inhaltsgebunden oder bedeutungsfrei, ob in der Architektur oder der bildenden Kunst – gänzlich anders beurteilt als das heute der Fall ist. Ernst Gombrich („Die Geschichte der Kunst“, 1982, S. 129) hat dazu einen durchaus treffenden Vergleich mit der Musik gezogen: „Wenn wir einen Musiker bitten, [...] zu spielen, so erwarten wir genauso wenig von ihm, dass er etwas Neues für diese Gelegenheit komponiert, wie der mittelalterliche Auftraggeber eine neue Erfindung erwartete, wenn er eine Darstellung von Christi Geburt bestellte [...]. Und so wie zwei gleich gute Musiker das gleiche Stück sehr verschieden interpretieren können, so konnten auch zwei gleich große mittelalterliche Meister aus demselben Thema und sogar nach demselben Vorbild zwei sehr verschiedene Kunstwerke gestalten.“ Problemlos kann das Erklärungsmodell auch auf Architektur übertragen werden, bei der es in ähnlicher Weise nicht um Originalität im heutigen Sinne ging, sondern um „die Imitation von sakral, historisch und ästhetisch renommierten Vorbildern“: Wie bereits am Beispiel der Nachbauten der Heiliggrabkapelle gezeigt, stellte der erkennbare Verweis auf solche Modelle das eigentlich entscheidende Qualitätskriterium dar und weniger das schöpferische Einzelgenie, das von der Kunstgeschichte – der Tradition des 18. und 19. Jh.s folgend – bis heute favorisiert wird (vgl. Klein 2007).

Ein im Vergleich zu den (runden) Marien- oder Heiliggrabkapellen etwas konkreteres Beispiel für Übernahmen älterer Modelle im Mittelalter ist die zwischen 1219 und 1227 in protogotischen Formen erneuerte Kölner Stiftskirche St. Gereon (□ 11). Ihr ungewöhnlicher ovaler Zentralbau geht immer noch auf einen spätantiken, in der zweiten Hälfte des 4. Jh.s entstandenen Vorgänger zurück. Dass ein solches Bewahren partiell auch rein praktische Gründe haben konnte, zeigen u.a. die am Kölner Dom mit dem gotischen Neubau (ab 1248) auftretenden Probleme |► 26|: Seine fortan einschörige Anlage mit Chorumgang und angelagerten Kapellen unterschied sich ganz erheblich von dem doppelchörigen Vorgänger des 9. Jh.s. Zwangsläufig veränderte diese Neuorganisation des Dominneren viele Positionen der zu übernehmenden alten Altarstellen, wodurch einstige Bezüge empfindlich ge-, gegebenenfalls sogar zerstört wurden. Ein Bau konnte allerdings auch für so altherwürdig und prominent erachtet werden, dass man auf einen Neubau von Haus aus verzichtete oder aber lediglich gewisse Adaptionen vornahm: Die um 1140 erfolgte, lediglich partielle Erneuerung der Kirche der Benediktinerabtei St-Denis |► 17| wäre ein erstes prominentes Beispiel dafür. Noch konsequenter konservativ ging man mit der Kirche des altherwürdigen deutschen Erzbistums Trier um, die – trotz des Erneuerungsdrucks angesichts entsprechender Bauprojekte in den beiden konkurrierenden Erzbistümern Köln und Mainz – als einzige im Mittelalter keinen vollständigen Neubau erhielt. Stattdessen konzentrierte man sich auf eine partielle Erneuerung und Umgestaltung in gotischen Formen. Die dahinterstehende Motivation war ganz offensichtlich, dass man den aus dem 4. Jh. stammenden römischen Gründungsbau bewahren wollte, der eng mit dem ersten großen Förderer des Christentums, Kaiser Konstantin, und dessen Mutter Helena verbunden war. Dereinst hatte diese dem Trierer Bischof dazu ihren Palast geschenkt, den man dann zum ersten Dom umnutzte. Eine derartige Konservierung des Vorgängerbaus

- 11 Köln, Stiftskirche
St. Gereon, ca. 1219 – 27
errichtetes Dekagon über
spätantikem Vorgänger-
bau des 4. Jh.s



konnte aber auch rein bauökonomische Gründe haben, wie es das Beispiel der Kathedrale von Gloucester eindrucksvoll zeigt, deren romanischer Urbau des späten 11. Jh.s im 14. Jh. in geschickter Weise in die gotische Erneuerung und Erweiterung integriert wurde. Andererseits scheint es schließlich zumindest im Hochmittelalter durchaus auch bereits zu Übernahmen aus rein ästhetischen Gründen gekommen zu sein. Eindrucksvoll zeigen das verschiedene Beispiele der Rezeption Pariser Architektur zur Mitte des 13. Jh.s. So erweisen sich etwa Architektur und Skulptur des in den 1270er Jahren ausgeführten Südquerhausportals der Kathedrale von Meaux als verblüffend exakte Kopie der entsprechenden Anlage von Notre-Dame in Paris (ab 1258): Ganz offensichtlich haben die Verantwortlichen in Meaux dabei „[...] eine mit dem Siegel des Meisterwerks versehene Kunstschöpfung um ihrer ästhetischen Qualität willen insgesamt reproduziert [...]“ (Kurmman 2010, S. 68; |▶25|).

All das sind vergleichsweise ‚weiche‘ Faktoren, die die Gestaltung von Architektur beeinflussen konnten: In diesen Fällen war es immer noch eine freie Entscheidung, ob man die dargelegten Vorgaben berücksichtigen wollte oder nicht. Im Folgenden soll nun auf die demgegenüber weit substantielleren Faktoren eingegangen werden, die tatsächlich dafür ausschlaggebend waren, dass nicht jede Architektur immer und überall entstehen konnte, oder dass gegebenenfalls ein entsprechendes Projekt zumindest einen nicht unerheblichen Mehraufwand nach sich zog. Die diesbezüglich sicherlich wichtigsten Faktoren sind die vor Ort gegebenen *natürlichen* Ressourcen, d. h. die jeweils vorhandenen und einfach zugänglichen Baumaterialien ebenso wie die dort verfügbaren Arbeitskräfte, deren Entwicklungs- und Kenntnisstand, deren technische Fähigkeiten etc. Die im Mittelalter einfachste und billigste Lösung für das Erstellen eines Gebäudes ist das Arbeiten mit Holz, zumeist in Form einer materialsparenden Fachwerkkonstruktion. Im Sakralbau ist dies bei anspruchsvollen Projekten – mit Ausnahme weniger Regionen wie Skandinavien – verständlicherweise so gut wie nicht zu finden. Immerhin wurden aber einige Urbauten verschiedener Orden zunächst mit diesem Material errichtet; so etwa die verschiedenen ersten Anlagen der Großen Kartause bei Grenoble, die man ab dem 11. Jh. jeweils aus Holz ausführte |► 49|. Demgegenüber gibt es in der Profanarchitektur eine ganze Reihe von eindrucksvollen und aufwändigen Holzkonstruktionen, gerade im Bereich des Speicher- oder Rathausbaus, wie dies am Beispiel des Esslinger Rathauses |► 45| zu sehen sein wird. An einer Stelle spielte Holz allerdings auch im Bereich der gehobenen Kirchenarchitektur eine Rolle: bei den nicht weniger eindrucksvollen und komplizierten Dachstuhlkonstruktionen, von denen sich einige sogar noch erhalten haben (so u. a. bei der Marburger Elisabethkirche und der Zisterzienserkirche Salem; □ vgl. 152). Ist Holz – wenn auch in unterschiedlicher Qualität – im Mittelalter so gut wie überall als Rohstoff verfügbar, so liegt der Fall für Stein etwas anders (→ Themenblock · Steinmaterial, S. 238). Hier gibt es durchaus Regionen, die über keine nutzbaren Natursteinvorkommen verfügten. Die Gründe dafür variieren: Entweder es existierten überhaupt keine derartigen geologischen Schichten oder das vorhandene Steinmaterial war als zu weich, zu kleinteilig oder zu inhomogen schlicht unbrauchbar für die Errichtung von Architektur, zumindest für eine feiner differenzierte. Für diese am besten geeignet sind – aus unterschiedlichen erdgeschichtlichen Zeiten stammend – der Sandstein oder der demgegenüber meist feinkörnigere und festere Kalkstein. Doch auch hier gibt es Qualitätsunterschiede, z. B. wie homogen der Stein ist oder in welchem Umfang er Einschlüsse aufweist etc., was ganz unmittelbaren Einfluss auf die Belastbarkeit und Widerstandsfähigkeit eines Steines hat. Gesucht wurden geologische Schichten, die in mehr oder weniger hoch gebankten, homogenen Lagen anstanden (□ vgl. 125): angesichts des nicht zu unterschätzenden Kostenfaktors des Transports im Idealfall möglichst nahe am zukünftigen Bauplatz. Das gewonnene Material konnte entweder unbehandelt als Bruchstein oder aber weiterverarbeitet und verfeinert als Haustein Verwendung finden. Bruchstein eignete sich gut für die Aufmauerung von schlichten Wänden, die man dann verputzte und auf diese Weise die Unregelmäßigkeiten des Steinmaterials kaschierte. Gerade in den frühen Jahrhunderten ist diese Technik auch bei großen und ambitionierten Bauten anzutreffen, um dann aus Gründen der Kosten- und v. a. Zeitersparnis all die Jahrhunderte hindurch bei rangniederen Bauten zum Einsatz zu kommen. Das Material, das man aber üblicherweise benutzte,

gerade sobald die Detailformen etwas differenzierter ausfielen, ist Haustein: Material, das von Steinmetzen weiterverarbeitet, in eine gleichmäßige rechteckige Form gebracht wird (→ Themenblock · **Steinmaterial**, S. 238). Auch hier gibt es wieder Qualitätsunterschiede: wie groß die versetzten Quader sind, wie gleichmäßig, wie präzise gearbeitet und – daraus resultierend – wie dünn die Mörtelfugen ausfielen. In Regionen, in denen derartige Natursteinvorkommen weitgehend fehlten (z. B. Oberitalien, Languedoc, Schlesien, Nord- und Ostseeraum, bayerisches Voralpenland), behalf man sich seit der Römerzeit mit einem Kunststein, dem aus Lehm gebrannten Ziegel, eine Technik, die interessanterweise nördlich der Alpen im 12. Jh. mitunter erst wieder neu eingeführt werden musste: ein guter Hinweis auf die gewissen technischen Schwierigkeiten seiner Herstellung. Ein großer Unterschied zum Haustein besteht darin, dass der Dimensionierung des Steins von vornherein enge Grenzen gesetzt waren, ist doch der Brand derartigen Materials überhaupt nur bis zu einer bestimmten Größe technisch möglich. Ein Backsteinbau ist deswegen logischerweise insgesamt erheblich kleinteiliger, additiver als ein Hausteinbau: Gerade bei langgezogenen (und eigentlich) einheitlichen Profilen, wie etwa einer Gewölberippe, kann das mitunter zu deutlichen Unregelmäßigkeiten führen, wird die Rippe doch nun nicht mehr aus einigen wenigen, langen Steinen, sondern aus vielen kleinen Elementen gebildet. Ebenso musste man, da eine Nachbearbeitung hier nicht mehr möglich ist, bei den Einzelementen die Feinheit bzw. Rauheit der Oberfläche akzeptieren, die der Brand jeweils lieferte (→ Themenblock · **Backsteinarchitektur**, S. 274).

Gerade in Zeiten immer filigranerer und kühnerer Bauten, wie sie mit der Gotik auftraten, stellte das vor Ort verfügbare Material einen ganz wesentlichen Faktor dar. So war eine Ausdünnung der Architekturelemente mit dem extrem widerstandsfähigen Basaltstein, einem vulkanischen Ergussgestein, wie es ab 1248 beim Neubau der Kathedrale von Clermont-Ferrand zum Einsatz kam, zweifellos einfacher möglich als mit anderem Material. Gleiches gilt alternativ für den extrem harten und belastbaren sog. *Purbeck marble*: Er wurde wegen seiner dunklen Färbung und glatten Oberfläche in der englischen gotischen Architektur zwar auch gerne zu rein dekorativen Zwecken eingesetzt. Eine derart filigrane Konstruktion wie sie die Chorscheitelkapelle der Kathedrale von Salisbury (□ 12) darstellt, mit ihren geradezu *hauchdünnen*, langgestreckten Säulchen, auf denen die Gewölbekonstruktion ruht, wäre aber ohne dieses besondere Material – alternativ z. B. in Sandstein – bei gleicher Dimensionierung wohl kaum möglich gewesen.

Das Beispiel führt uns zu einem weiteren wesentlichen Faktor, der bei der Realisierung derart gewagter und statisch komplizierter Architektur oder in früheren Zeiten auch einfach nur monumentaler Bauten notwendig war: das entsprechende technische Know-how. Auch hier gilt wieder: Die dafür benötigten menschlichen Ressourcen – d. h. die Architekten mit den entsprechenden Kenntnissen – waren nicht überall und jederzeit verfügbar, sondern mussten mitunter aus entfernt gelegenen Innovationszentren importiert werden. Solches lässt sich bereits bei der Paderborner Bartholomäuskapelle feststellen, die den Quellen zufolge um 1017 von „griechischen Werkleuten“ errichtet wurde, was v. a. die schwierige Gewölbekonstruktion dieser im deutschsprachigen Raum frühesten Hallenkirche betroffen haben dürfte (□ vgl. 15). Noch klarer lässt sich der Import technischen Wissens aus weiter entwickelten Gebieten für den Neubau der Kathedrale von Canterbury nachweisen |► 19|. Um einen ähnlich modernen, gotischen Bau zu erhalten, wie man sie



□ 12 Salisbury, Kathedrale, Scheitelkapelle, um 1220/25

damals schon in Frankreich bewundern konnte, holte man sich 1175 mit Wilhelm von Sens kurzerhand einen von eben dort stammenden Architekten. Ein weiteres prominentes Beispiel stellt schließlich der Prager Veitsdom dar, für den man erneut nicht auf lokale Kräfte zurückgreifen konnte oder wollte. So wurde zunächst 1344 der zuvor für den päpstlichen Hof im südfranzösischen Avignon tätige Architekt Matthias von Arras (gest. 1352) engagiert, ab ca. 1356 dann der aus dem Westen des Reiches stammende Peter Parler [| ▶ 41 |](#). Beide Architekten führten bis dahin in der Region, d. h. Böhmen, vollkommen unbekannte Konzepte und Lösungen ein. Die Bedeutung derartiger Experten ging im 15. Jh. dann sogar so weit, dass man mit ihnen in sehr modern anmutender Weise ganze Diskussionsrunden veranstaltete, um so bestimmte Probleme eines Bauprojekts kompetent zu analysieren und zu lösen. Ein prominentes Beispiel dafür ist der Mailänder Dom [| ▶ 44 |](#). Ging es hier in der Tat um einen ganz unmittelbaren, persönlichen Meinungsaustausch, so war andererseits spätestens im frühen 13. Jh. durch das Aufkommen zweidimensionaler Planungs-

medien die Anwesenheit des Architekten auf der Baustelle technisch nicht mehr zwingend notwendig. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war auch der Austausch von Formen und Ideen nicht länger von der unmittelbaren, persönlichen Kenntnis eines bestimmten Baus abhängig (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224; → Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182); Allgemeine formale Übereinstimmungen z. B. zwischen dem Maßwerk der Kathedrale von Clermont-Ferrand (ab 1248) und solchem an der Straßburger Westfassade (1277; |► 30|) setzen also nicht mehr unbedingt den Besuch bzw. die Vorbildlichkeit dieses Baus in der Auvergne voraus. Schwerer – und in gewisser Weise auch unsinniger – als zuvor wird es nun, bestimmte Innovationsschübe auf einige wenige Bauten zu verengen, für diesbezügliche Entwicklungslinien immer noch ein einzelnes, zentrales Modell zu etablieren: Zu vielfältig und verteilt können jetzt die jeweiligen Anregungen sein.

In Zusammenhang mit dem Ordnungsmodell des Anspruchsniveaus war bereits von den unterschiedlichen Kirchentypen die Rede, die im Abendland überhaupt in Erscheinung treten konnten. Da diese Ordnung das gesamte Buch begleiten wird, ist es sinnvoll, sie noch zu verfeinern bzw. zu ergänzen, was unter den einzelnen Titeln, die in dieser Rangfolge auftreten, genau zu verstehen ist. Erneut gibt es hier im Laufe der Zeit gewisse Abweichungen: Sind es in den Jahrhunderten bis etwa 1150 Abteikirchen, die mit ihren gewaltigen Dimensionen und ihrer reichen Ausgestaltung das Bild maßgeblich bestimmten, ja, dominierten – man denke nur an so gewaltige Anlagen wie Cluny |► 12| –, so ändert sich das in den darauffolgenden Jahrhunderten deutlich. Die wichtigste Position nehmen nun die Bischofskirchen, der Ort der höchsten kirchlichen Öffentlichkeit eines Bistums, ein: im Deutschen und Italienischen üblicherweise ‚Dom‘ oder *duomo* genannt, abgeleitet vom lateinischen *domus episcopalis* („das Haus des Bischofs“), im Französischen und Englischen demgegenüber *cathédrale* bzw. *cathedral*, zurückgehend auf den aus dem Griechischen übernommenen Begriff *kathédra*, der im wörtlichen Sinne den ‚Stuhl des Bischofs‘ bezeichnet. Schon im 6. Jh. taucht der Begriff *cathedralis ecclesia* („Kathedralkirche“) auf, ebenso das gesamte Mittelalter hindurch jener der *ecclesia maior*, also der ‚großen Kirche‘. Hier war nicht nur ein Bischof, sondern auch ein Domkapitel zu finden: jene von einer größeren Gruppe von Geistlichen gebildete Korporation, der die Durchführung der gottesdienstlichen Verpflichtungen im Dom oblag, die aber auch den Bischof in seiner geistlichen wie weltlichen Regierung zu unterstützen hatte. Ein weiterer in diesen Zusammenhang mitunter auftretender Titel, ‚Münster‘ (vgl. Straßburg, Basel), abgeleitet vom lateinischen *monasterium* („Kloster“), gibt einen Hinweis darauf, wie diese Gesamtheit von Bischof und Domkapitel zumindest anfänglich funktionierte: nämlich in der Art einer klösterlichen Gemeinschaft (vgl. die Regel Chrodegangs des 8. Jh.s), die in einem von der Außenwelt abgeschiedenen Bereich, der Klausur, lebte. Üblicherweise standen die Bischofskirchen nicht für sich allein, sondern waren innerhalb des Dombezirks, der *Domfreiheit*, von einer aus Gemeinde- und Stiftskirchen, Baptisterium und Kapellenbauten gebildeten Kirchenfamilie umgeben (vgl. Paris etc.; Erlande-Brandenburg 1994). Zu diesem Ensemble gehörte auch der Palast des Bischofs, ebenso die Gebäude der Domherren – die Domherrenhöfe oder Kurien –, die mitunter noch heute in ihrer mittelalterlichen Gestalt zu finden sind, wie das u. a. in Bamberg oder Naumburg der Fall ist. Durch spätere Veränderungen haben sich allerdings kaum mehr vollständige Beispiele solcher Bautengruppen erhalten.

In den älteren, d. h. schon zur Römerzeit besiedelten Gebieten erfolgte die Einteilung der einzelnen geistlichen Territorien nach dem alten römischen Provinzsystem. In ihm waren bestimmte Städte mittlerer Größe einer Provinzhauptstadt untergeordnet: So stand etwa die Hauptstadt von *Belgica prima*, Trier, in der Römerzeit den Städten Toul, Metz und Verdun vor, in der Konsequenz dann seit dem 6. Jh. der Erzbischof von Trier den entsprechenden, gleichnamigen drei (Suffragan-)Bistümern. Erzbistümer weit größerer Bedeutung stellten demgegenüber Canterbury, Köln und Mainz oder aber Reims und Sens dar, denen die größten Teile Englands bzw. Nordwestdeutschlands und Nordfrankreichs untergeordnet waren. Im Fall von Reims, der alten römischen Hauptstadt von *Belgica secunda*, sind es allein elf. Hier wie in den erst in nachantiker Zeit gegründeten Erzbistümern – wie z. B. Magdeburg oder Gnesen (Polen) – versuchte man zumeist die herausgehobene Stellung durch entsprechend ambitionierte und große Kirchenbauten zu repräsentieren, die jene der Suffraganbistümer in den Schatten zu stellen vermochten.

Hinsichtlich der Frage nach dem Auftraggeber ist in jüngerer Zeit immer wieder darauf hingewiesen worden, dass dafür nicht unbedingt die Einzelperson des (Erz-)Bischofs entscheidend sein musste, wie das bei der Kathedrale von Bourges der Fall war |► 20|, sondern in dieser Hinsicht auch ein subtiles Wechselspiel zwischen ihm und seinem Domkapitel denkbar ist oder aber Letzteres überhaupt maßgeblich sein konnte. Nicht außer Acht lassen sollte man dabei allerdings, dass beide Institutionen häufig in gewisser Weise deckungsgleich sein konnten, gingen doch die Bischöfe nicht selten aus den jeweiligen Domkapiteln hervor. Aber nicht nur Bischof und Domkapitel waren für Anspruch und Dimension eines Bauvorhabens essentiell, nicht nur die vorhandenen Materialien und ebenso wenig die menschlichen Ressourcen: Ähnlich wie heute, erwies sich natürlich v. a. der finanzielle Hintergrund des jeweiligen Auftraggebers als entscheidend. Konnte dieser überhaupt auf genügend Geldmittel zurückgreifen, um ein derartiges Vorhaben zu realisieren? Manches hochambitionierte, als Fragment stehengebliebene mittelalterliche Bauprojekt gibt darüber beredt Auskunft (□ vgl. 25).

Je nach Ambition und Dimensionierung den Bischofskirchen mitunter gleichgestellt und ebenbürtig, in späteren Zeiten dann aber deutlich den Kathedralen nachgeordnet sind die Abteikirchen, Kirchen von Klöstern, die bis in das 13. Jh. fast exklusiv dem Benediktinerorden bzw. den von diesem abgeleiteten Reformorden zugehörten. Wie ihr Name bereits besagt, gehen sie auf den Stammvater des abendländischen Mönchtums, Benedikt von Nursia (gest. 547) zurück, der als Erster im Abendland klösterliches Leben zu organisieren versuchte und dazu auch eine Regel verfasste. Charakteristikum jedes Klosters ist die bereits in Zusammenhang mit den frühen Domkapiteln benannte *vita communis*, d. h. das gemeinschaftliche Leben in einer Klausur, in einem von der Außenwelt abgeschlossenen Bereich, der sich üblicherweise um einen Kreuzgang entwickelt. Im Laufe des Mittelalters lassen sich in Zusammenhang mit dem Benediktinerorden mehrere Reformbewegungen nachweisen, wie die Cluniazenser und Zisterzienser |► 12, 13|, bevor dann im 13. Jh. mit den Bettelorden |► 29| eine gänzlich neue Form des monastischen Lebens auf den Plan trat. Von Bedeutung für den europaweiten Austausch innovativer Bauformen und Lösungen waren hier insbesondere die überregionalen Organisationsstrukturen einiger dieser Bewegungen. So lassen sich z. B. in Deutschland die ersten dezidiert französischen, gotischen Bauformen bezeichnenderweise im Kontext der in Burgund begründeten Zisterzienser finden.

Von Bedeutung ist in Zusammenhang mit den Zisterziensern aber auch, dass hinsichtlich der Gestaltung der Kirchenbauten bereits von Bernhard von Clairvaux (um 1090 – 1153), der maßgeblich zur Etablierung des Ordens beitrug, recht klare Vorgaben gemacht wurden |► 13|: Kaum ein anderer Orden des Mittelalters hat diesbezüglich eine so große Zahl an normativen Schriften hinterlassen. So wurde der Verzicht auf alles ‚Überflüssige‘ in Architektur und Ausstattung gefordert. Eine vergleichbare Abkehr von jeglichem offensichtlichen Bauluxus stand auch bei den erst im 13. Jh. mit Franz von Assisi aufkommenden Bettelorden der Franziskaner, der Klarissen, der Dominikaner(innen), Augustiner(innen), Karmeliter(innen) usw. im Vordergrund |► 29|. In der Tat findet man hier keine monumentalen, turmreichen Westfassaden, ebenso wie zumindest bei den Bauten nördlich der Alpen oftmals auf ein Querhaus verzichtet wurde. Überhaupt gibt es einige bemerkenswerte konzeptionelle Übereinstimmungen zwischen Zisterzienser- und Bettelordenskirchen, wenigstens bei den frühen italienischen (Schenkluhn 2000, 45 ff.), bzw. zwischen ihren diesbezüglichen Regeln: Die sog. *Konstitutionen* der Franziskaner von 1239/60 gestatteten z.B. Gewölbe nur im Chorbereich, ebenso wie – ähnlich den Vorgaben bei den Zisterziensern – in gleicher Weise auf eigenständige Glockentürme zu verzichten war. Festgelegt wurden auch die Dimensionen der Kirche. Angesichts der Bescheidenheit der Maße und dem dazu kontrastierenden Erfolg des Ordens und der deswegen eigentlich erforderlichen Größe der Kirchen waren diese aber von Anfang an kaum einzuhalten. In der Tat setzte man sich allein schon aus praktischen Gründen fast durchgängig über derartige Regeln, wie etwa das Wölbeverbot, hinweg. Man konnte sich dabei auf prominente Beispiele berufen, stellte doch die in mehreren Abschnitten im 13. Jh. errichtete Hauptkirche des Franziskanerordens, S. Francesco in Assisi, einen Regelverstoß *par excellence* dar. Ist sie als Grabeskirche des maßgeblichen Ordensheiligen und -gründers sicherlich eine Ausnahme – auch angesichts des Umstands, dass der Bau maßgeblich vom Papst gefördert wurde –, so waren es in den meisten Fällen erneut die jeweiligen Auftraggeber, die verantwortlich zeichneten für die Überschreitungen und Durchbrechungen von Regelungen, welchen Ordens auch immer: etwa die Grafen von Berg, die Mitte des 13. Jh.s ihre Grablege, die Zisterzienserkirche von Altenberg, (wenn auch zisterziensisch vereinfacht) als eine verkleinerte Version des Kölner Doms neu errichten ließen.

Von all diesen Klosterkirchen, die jeweils Mönchsorden zugehören, sind die Stiftskirchen abzusetzen. Hinter ihnen stehen Stiftskapitel (auch „Kollegiatsstifte“ genannt; Binding/Untermann 1985, S. 13), d.h. Korporationen von Weltgeistlichen, die zwar erneut einer bestimmten Kirche zugeordnet sind, im Gegensatz zu den Mönchsgemeinschaften aber keine *vita communis* in einem abgeschlossenen Klausurbereich pflegen. Anders als bei den gerade genannten Orden und ihren Kirchen gibt es für diese sehr heterogene Gruppe von Sakralbauten keine bestimmten Vorgaben. Vielmehr kommen hier zumeist eher lokale Besonderheiten und Bautraditionen zum Tragen. Abgeschlossen wird die Hierarchie der Sakralbauten schließlich von den Pfarrkirchen, die sich nun ausschließlich der allgemeinen Seelsorge der Stadt- und Landbevölkerung annahmen. Auch sie können durchaus monumentale Dimensionen aufweisen, wie das nicht nur die erwähnten Beispiele in Nürnberg, sondern auch die betreffenden Bauten mit geradezu katedralartigen Ausmaßen in den Niederlanden und Belgien zeigen.



II. Grundzüge der mittelalterlichen Architekturgeschichte

Karolingische Reichsbildungen und ottonische Reichskirchenpolitik

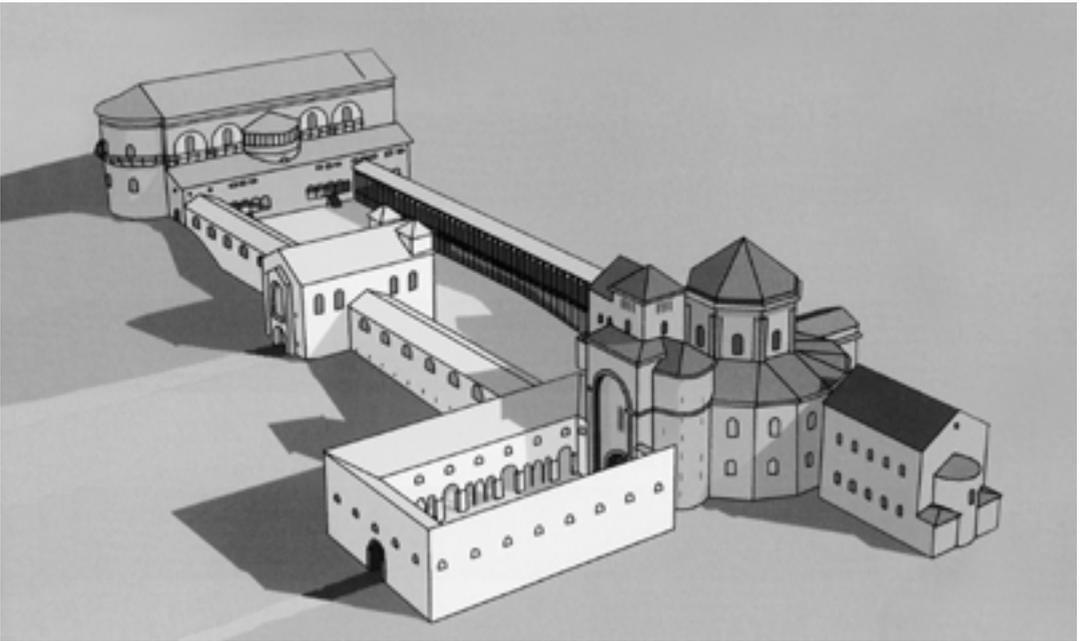
Die 330 unter Kaiser Konstantin erfolgte Verlegung der Hauptstadt des Römischen Reiches nach Konstantinopel, die definitive Zweiteilung des Imperiums 395 in ein west- und ein oströmisches Reich und die anschließende allmähliche Bedeutungsverlagerung nach Osten hin hatte nicht nur für das ehemalige Machtzentrum, die Stadt Rom, nachhaltige Konsequenzen. Die gerade durch die mehrfache Eroberung und Zerstörung während der Völkerwanderung erfolgte Verringerung ihrer Bevölkerung im Mittelalter auf ca. 35 000 Einwohner (bei ehemals mehreren 100 000) spricht hier eine deutliche Sprache. Eine derartige Ansiedlung konnte natürlich kaum mehr die gleichen Bedürfnisse haben und Aufgaben stellen wie noch die Hauptstadt eines Weltreiches. Auch bei anderen römischen Stadtgründungen, gerade außerhalb Italiens, war das der Fall. Zwar liegt hier noch vieles im Dunklen, ebenso wie es lokale Unterschiede zu berücksichtigen gibt, doch ist ein genereller Bedeutungsverlust der Städte kaum zu leugnen. Die nun jeweils vor Ort existierenden Gesellschaften waren deutlich weniger städtisch organisiert und strukturiert als noch zur Römerzeit. Allgemein charakteristisch ist im Weiteren die auch für Rom zu konstatierende Aufgabe der Besiedlung des gesamten ehemaligen Stadtraums, der nun stattdessen von mehreren separaten Kleinsiedlungen eingenommen wurde. Dazwischenliegende Viertel konnten dagegen verfallen und wüst werden. Gut ablesbar ist das an der heutigen Struktur vieler Römergründungen, die oft nur noch rudimentär das gleichmäßige Straßengitter ihrer Entstehungszeit erkennen lassen. Zugleich kam es aber auch zur Ausbildung gänzlich neuer Siedlungskerne. Davon betroffen waren typischerweise vor den Toren gelegene Gräberfelder, auf denen zunächst über Märtyrergräbern Kirchen entstanden (□ vgl. 17), die den Ausgangspunkt für die weitere Besiedlung bildeten. In den ursprünglichen römischen Stadtgebieten konnten dagegen in vielen Fällen – insofern sie nicht einfach als Steinbruch missbraucht wurden (z. B. das Amphitheater in Lyon für den dortigen Kathedralneubau, ab 1192) – antike (Groß-)Bauten durch Umwidmung in bemerkenswerter Weise neu genutzt werden. Die römischen Toranlagen, die in Regensburg als Bischofspalast bzw. mit der Trierer Porta Nigra als Kirchenbau das Mittelalter überdau-

erten, sind dafür gute Belege, ebenso die dortigen römischen Speicherhallen, die man für die Benediktinerinnenabtei St. Irminen (7. Jh.) umnutzte. Zumindest außerhalb der östlichen, byzantinischen Einflusssphäre lebte man damals also eher ‚von der Substanz‘. All das steht in eindrucksvollem Kontrast zur zeitgleichen islamischen Baukunst, die ihre Wurzeln partiell ja ebenfalls in der römischen Architektur hatte. Dazu genügt ein Blick auf solch komplexe und riesige Anlagen wie den Felsendom in Jerusalem (691 - 2), die Al-Walid-Moschee in Damaskus (706 - 15), die Paläste in Mschatta und Qusair al-Amra (8. Jh.) oder die Mezquita in Córdoba (785 - 990).

Aufbauend auf Errungenschaften seiner unmittelbaren Vorgänger gelang es erst Karl dem Großen im ausgehenden 8. Jh., erneut ein gewaltiges, zentral kontrolliertes Herrschaftsgebiet zu etablieren. Nicht nur im sakralen, sondern auch im profanen Kontext entstanden damals wieder in größerem Umfang Monumentalbauten. Gerade Karls Pfalzen stellten dabei ebenso umfassende wie vielgliedrige Gebilde dar, für die man sich an entsprechenden Anlagen in Rom, Ravenna oder Konstantinopel orientierte. Neben den Mauerresten in Ingelheim (780 - 1) kündigt heute allein noch die imposante Aachener Pfalzkapelle (790 - 1; ► 1 |) von Karls damaligem politischem Anspruch, v. a. jenem, legitimer Nachfolger der römischen Kaiser zu sein. Nördlich der genannten Kapelle lag eine riesige Palastaula, die von einem ca. 120 m langen, auf der Hälfte durch ein Quergebäude unterbrochenen Gangbau erschlossen wurde. Etwas weiter östlich ist parallel dazu ein zweiter, in Holz ausgeführter Verbindungsgang zu vermuten (□ 13). Bei der sog. *Aula regia* handelte es sich um einen riesigen einschiffigen Bau auf rechteckigem Grundriss, der über drei Apsiden - zwei kleineren an den Längsseiten und einer großen an der westlichen Schmalseite - verfügte. In Analogie zu vergleichbaren antiken Anlagen (□ vgl. 46) dürfte letztere dem Herrscher vorbehalten gewesen sein. Von der Existenz zahlreicher weiterer (hölzerner) Gebäude, v. a. der eigentlichen Wohnbauten, ist auszugehen.

Doch nicht nur in der Architektur, sondern auch hinsichtlich der restlichen Detailgestaltung im Umfeld der Pfalzkapelle kam der von Karl intendierte Rom-Bezug zum Ausdruck, sei es durch die umfangreiche Verwendung antiker Kunsttechniken (Bronzeguss, Mosaik) oder das im Atrium aufgestellte Reitermonument des Ostgotenkönigs Theoderich (gest. 526). Gemeinsam mit anderen Bronzefiguren und zahlreichen Spolien hatte es Karl aus Ravenna kommen lassen. Gerade mit den antiken Bauteilen und dem dahinter stehenden Anspruch begründete Karl nördlich der Alpen eine gewisse Tradition, wie das u. a. der Magdeburger Dom (□ vgl. 32) zeigt. In der heutigen Form nach einem Brand ab 1209 entstanden, finden sich in seinem Chor zahlreiche, nun ‚doppelte‘ Spolien, die geradezu zeichenhaft präsentiert werden: antike Architekturglieder, die Kaiser Otto I. für die erste, ab 955 in seiner Lieblingsresidenz errichtete Kathedrale des neuen, weit nach Osten ausgreifenden Erzbistums aus Italien bezogen hatte. Derartiges erwog auch noch Abt Suger im frühen 12. Jh. für den Neubau von St-Denis ► 17 |. Gerade dieses Beispiel zeigt, dass es für den Import von römischen Marmorsäulen noch andere Gründe gegeben zu haben scheint (→ Themenblock - Steinmaterial, S. 238) bzw. mag ein solches Vorgehen damals bereits schlicht zu einem Topos geronnen sein.

Zwar entstanden in der Karolingerzeit schon die ersten neuen Bischofskirchen beachtlicher Größe. Angesichts der lückenhaften Überlieferung fällt es heute aber schwer, ein umfassendes Bild karolingischer Architektur zu entwerfen. Auffallend ist die Lösungsviel-



□ 13 Aachen, Pfalzanlage, Rekonstruktion der gesamten Anlage im Umfeld der Pfalzkapelle, spätes 8. Jh.

falt, die bereits weit über die Typologie und das Formengut der altchristlichen Basilika hinausgeht. Gerade die in verschiedenster Form realisierten Turmbauten erhalten einen ganz neuen Stellenwert, ebenso das Vierungsquadrat als Modul für die gesamte restliche Kirchenanlage. Trotzdem bleibt ‚Rom‘ in vielerlei Hinsicht weiterhin das alles überragende Leitbild: Wenig verwunderlich, wenn man bedenkt, dass in Europa auch in anderer Weise kulturelle Errungenschaften der Römerzeit weiterhin verbindlich blieben, bis hin zur damaligen *lingua franca* des Kontinents, dem Lateinischen. Viele der frühen Anlagen verfügten über zwei Chöre (Fulda, Köln, Paderborn). Dahinter stand das Interesse, neben der üblichen Ostung eines Kirchenbaus zusätzlich nach dem römisch-päpstlichen Vorbild die Messe an einem westlichen Hochaltar feiern zu können, wobei der Geistliche – einmal der Gemeinde zu- und einmal von ihr abgewandt – jeweils nach Osten zelebrierte. Erst nach Karls Tod fiel die Entscheidung für den alleinigen Ostchor. Dass es hier und schon zuvor mehr um liturgische denn um architektonische Probleme ging, wird auch am Wirken Chrodegangs von Metz (742 – 66) deutlich, den der Papst als Nachfolger des hl. Bonifatius zum Erzbischof der austrasischen Gebiete bestimmt hatte. Maßgeblich war er für die Übertragung römischer liturgischer Gebräuche in das Frankenreich verantwortlich, z. B. für die Einführung des Stationsgottesdiensts nördlich der Alpen, also jene Liturgiefeier, bei der die einzelnen Kirchen einer Stadt einer festen Ordnung folgend der Reihe nach besucht und so zu einer Einheit zusammengefasst werden. Überhaupt verstand man damals die einzelnen Sakralbauten und die damit verbundenen religiösen Institutionen noch weit stärker als Teil eines größeren Ganzen, einer Kirchenfamilie. Ein wichtiges Beispiel für dieses Phänomen ist die Abtei Centula/St-Riquier (Ende 8. Jh.), für die Karl der Große seinen Hofkaplan Angilbert mit einem Neubau beauftragte. Heute zerstört, bestand er

einst aus drei individuellen Kirchen, die wiederum durch das Feiern der Messe als Stationsgottesdienst zu einer Einheit verbunden wurden.

Karls Riesenreich erfuhr bald nach seinem Tod im Laufe des 9. und 10. Jh.s eine Aufteilung in letztlich zwei Einzelterritorien: im Westen das Königreich Frankreich, im Osten das Heilige Römische Reich, das sich damals noch von der Nordsee bis weit nach Süditalien erstreckte. Mit dieser Teilung werden in der Architektur fortan auch in stärkerem Maße lokale Eigenheiten greifbar. Verantwortlich sind dafür wiederum die unterschiedlichen Herrschaftsstrukturen und Machtverhältnisse. Von besonderer Bedeutung für das Reich ist das sog. Reichskirchensystem, das eng mit den Herrschergeschlechtern der Ottonen und der Salier (10.–12. Jh.) verbunden war. Mit diesen etablierte sich ein weiteres Mal eine effektive Zentralgewalt, ohne dass es jedoch eine früheren Zeiten vergleichbare Bevorzugung bestimmter Orte gegeben hätte. Worauf der Name schon hinweist, erfuhr das Herrschaftssystem der Könige bzw. Kaiser damals besondere Unterstützung und Absicherung durch die Bischöfe sowie durch die Äbte der seit Karolingerzeiten den Königen zugeordneten Reichsklöster. Deutlich spiegelt sich die daraus resultierende privilegierte Stellung der Geistlichkeit in einer regen Stiftungs- und Bautätigkeit |►4|.

Angesichts der weiterhin geringen Anzahl authentisch überlieferter Bauten fällt es schwer, ein allgemeingültiges Urteil über die Eigenheiten ottonischer Architektur zu fällen. Trotz seiner gewissen Sonderstellung zeigt das Beispiel der vom Hildesheimer Bischof Bernward gestifteten Abteikirche St. Michael, dass schon damals der vielgliedrige, d.h. aus einer Vielzahl von einzelnen Baukörpern komponierte Gruppenbau, wie er für die nachfolgende Romanik charakteristisch ist, voll entwickelt war. In allen Fällen stark von der Massivität der Mauern geprägt, weisen die Kirchen durch Stützenwechsel, Lisenen, Blendbogen etc. insgesamt ein komplexeres und stärker rhythmisiertes Erscheinungsbild auf als das bei den frühchristlichen Basiliken der Fall war. Relativ häufig sind auch die als ‚Westwerke‘ bezeichneten turmartigen Abschlüsse im Westen (u.a. Werden; Köln, St. Pantaleon; |►2|), die in einigen Fällen wie ein zusätzlicher Chor genutzt wurden. Letztlich ist es kaum möglich, einen exakten Trennstrich zwischen dieser Epoche und der früheren karolingischen bzw. der späteren romanischen zu ziehen. Vielmehr weisen alle drei zahlreiche Eigenheiten auf, die sie gemeinsam von der nachfolgenden gotischen Baukunst absetzen, die demgegenüber eine sehr viel stärkere Zäsur in der mittelalterlichen Architekturgeschichte darstellt.

Alternative Leitbilder

Die Rolle der oströmisch-byzantinischen Architektur

Das zweite und besterhaltene Beispiel ottonischer Architektur, St. Cyriakus in Gernrode (ab 959), zeigt zunächst, welche Langlebigkeit der Zweichörigkeit zumindest im Reich beschieden war (□ 14). Im Unterschied zu anderen Bauten der Epoche weist Gernrode zwischen Obergaden und Arkaden erstmals eine Empore auf. Das dürfte mit der Funktion der Anlage als Damenstiftskirche zu tun haben |►35|, doch erhält sie gerade durch diesen



□ 14 Gernrode,
Damenstiftskirche
St. Cyriakus, ab 959

Zusatz im Inneren ein Erscheinungsbild, das älteren byzantinischen Sakralbauten – z.B. diversen im 5. Jh. in Thessaloniki entstandenen – sehr ähnlich ist. Auch die Würfelkapitelle von St. Michael |►4| mit den markanten Kämpferzonen, die ebenfalls von derartigen Bauten inspiriert zu sein scheinen, machen deutlich, dass man diese Architektur im Westen durchaus kannte. Noch eindeutiger fallen die Bezüge bei der im Paderborner Dombezirk gelegenen Bartholomäuskapelle aus, die um 1017 *per Graecos operarios*, d.h. wohl von byzantinischen Werkleuten aus Italien, ausgeführt wurde: eine grazile dreischiffige Hallenkirche mit ausnehmend subtilem Wandrelief (□ 15). Dass eine derartige Verbindung nach Osten das gesamte Hochmittelalter hindurch nicht zu unterschätzen ist, belegt die Heirat Kaiser Ottos II. 972 mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu. Diese Beziehung hatte



□ 15 Paderborn, Bartholomäuskapelle im Dombezirk, Innenansicht, um 1017

einen deutlich intensivierten Kulturtransfer zur Folge, dessen Langlebigkeit sich im Fortleben byzantinischer Bildtypen und Artefakte in der gesamten westlichen Kunst des Mittelalters manifestiert. Dazu gehört auch das sog. Kuppelreliquiar aus dem Reliquienschatz Herzog Heinrichs des Löwen (Köln, um 1175/80), das deutlich den Typus byzantinischer Kreuzkuppelkirchen reflektiert (□ 16). Es liefert damit ein gutes frühes Beispiel für den Einfluss von Monumental- auf Mikroarchitektur – ein Phänomen, das dann v. a. bei der Schreinarchitektur (z. B. Nivelles, nach 1272) aber auch der gesamten Goldschmiedekunst (Abendmahlskelche, Monstranzen, Pokale) des späteren Mittelalter zu beobachten ist.

Ein Blick nach Osten hätte sich für uns bereits früher, nämlich bei der Aachener Pfalzkapelle, angeboten, scheint doch Byzanz in den Architekturprojekten Karls des Großen ebenfalls eine nicht unwesentliche Rolle gespielt zu haben. Von Bedeutung dürften dabei weniger entsprechende Bauten in der weit entfernt am Bosphorus gelegenen Hauptstadt dieses Reiches gewesen sein, die Karl niemals gesehen hat. Die Rezeption erfolgte wohl eher über Ableger byzantinischer Architektur im oberitalienischen Ravenna. Nicht nur, dass Karl die Stadt 787 besuchte, von hier stammen auch die Spolien für Aachen, ebenso wie die Pfalzkapelle eine enge Verwandtschaft mit dem dortigen, 547 geweihten Zentralbau von S. Vitale aufweist (□ vgl. 18; ▶ 1 |). Ravenna hatte damals bereits seit längerem eine Zentrumsfunktion inne: Seit dem 5. Jh. weströmische Hauptresidenz, erfuhr es im frühen

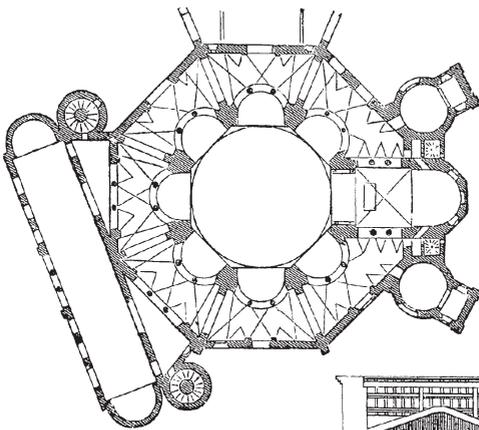
6. Jh. unter dem Ostgotenkönig Theoderich eine weitere Blüte, bevor es schließlich 540 nach den (Rück-)Eroberungsfeldzügen Kaiser Justinians I. (527 - 65) zur Hauptstadt eines byzantinischen Teilreiches aufstieg. Gerade diese Vermischung von Herrschaften und Regenten lässt Zweifel aufkommen, ob sich Karl der Große wirklich immer bewusst war, auf wen die diversen Anlagen im Einzelnen zurückgingen. Zu einer solchen möglicherweise ungenauen Wahrnehmung mag auch beigetragen haben, dass sich viele der betreffenden Bauten fast zeitlos dem Kanon frühchristlicher oder byzantinischer Architektur zuordnen lassen. So folgt z. B. die unter Theoderich entstandene dreischiffige, querhauslose Basilika S. Apollinare in Classe (532 - 49; □ 17) mit ihrem recht simplen Aufriss (Arkaden; streifenartige Bildzone; Obergadenfenster) immer noch dem fast 200 Jahre älteren Typus von



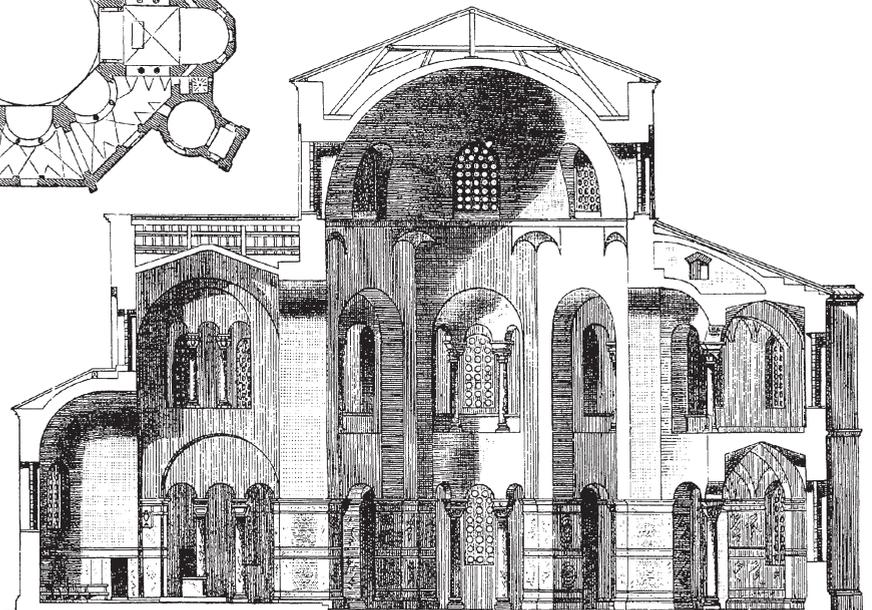
□ 16 Berlin, Kuppelreliquiar aus dem Welfenschatz, um 1175 / 80, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin



□ 17 Ravenna, San Apollinare in Classe, Innenansicht, 532–49



□ 18 Ravenna, San Vitale, Schnitt und Grundriss, Weihe 547





□ 19 Hagia Sophia,
Innenraum nach Osten,
532 – 37

S. Maria Maggiore in Rom (352 – 66) oder einigen früheren Anlagen in Ravenna selbst. Wie dort ist das eher schlichte Innere auch in S. Apollinare durch Steinverkleidungen und prachtvolle farbige Mosaiken in der halbrunden Apsis bereichert. Ein vergleichender Blick auf die in der Anlage sehr ähnliche Palastaula Konstantins des Großen in Trier (□ vgl. 46) zeigt zudem eindrucksvoll, wie eng sich anfänglich die Verbindung zwischen Sakralarchitektur und spätantiker Profanbaukunst darstellte.

Stärker in eine neue Richtung wies demgegenüber der Zentralbau von S. Vitale (□ 18). Schon seine reliefverzierten Korbkapitelle mit darauf aufsitzenden Kämpferelementen belegen die enge Verbundenheit mit aktueller byzantinischer Architektur. In der Tat ist der Bau als Variation entsprechender größerer Anlagen zu verstehen, von denen die bedeutendste die ebenfalls unter Justinian errichtete Hagia Sophia (532 – 37; □ 19) ist: ein in Konstantinopel im weitläufigen Residenzbezirk des Kaisers errichteter Zentralbau,

der wohl in Konkurrenz zu etwas älteren römischen Großbauten wie etwa dem Pantheon (□ vgl. 10) zu verstehen ist. Auch noch weit über das Mittelalter hinaus war er einer der größten Sakralräume der Christenheit: Mit seinem gewaltigen lichtdurchfluteten Innenraum und einer Kuppel von atemberaubender Dimensionierung (Durchmesser: 33 m; Höhe: 55,6 m) belegt er den hohen Standard damaliger byzantinischer Wölbtechnik. So wichtig diese und entsprechende Anlagen für die Architektur im Westen waren |▶ 8|, ihre eigentliche Bedeutung besteht darin, mit dem kuppelüberwölbten Zentralbau die einzige Alternative zu dem im Westen dominierenden Typus der Basilika geliefert zu haben, die zum Leitbild der Sakralarchitektur der Ostkirche, von Griechenland bis weit in den Osten, wurde.

Die Etablierung wegweisender Standards Die Bedeutung der Klöster

Seit dem 19. Jh. hat man sich angewöhnt, zwischen ca. 950 und ca. 1150/1200 entstandene Architektur als ‚romanisch‘ zu bezeichnen. Dies ist ein recht unpräziser Begriff, denn zum einen könnte die dazu herangezogene Begründung – die Nähe zu römischer Architektur – ebenso gut auf die unmittelbar vorhergehenden Epochen angewandt werden. Das gilt im Übrigen auch für viele der für romanische Architektur angeführten Charakteristika, wie die Verwendung von Rundbogen, von Wandvorlagen oder Pfeilern als Ersatz von Säulen und schließlich das abgestimmte Zusammenwirken von Mauer, Bogen und Pfeiler. Zum anderen differieren Anfang und Ende dieser Stilepoche ebenso wie die für sie gewählte Terminologie oder weiteren Unterteilungen regional sehr stark (England: *Norman style*; Frankreich: Differenzierung in Früh- und Hochromanik). Gleichwohl gibt es Gründe, die eine Unterscheidung rechtfertigen: Erstmals entstehen in dieser Phase über ganz Europa verteilt Bauten, deren Standards auch jenen späterer Jahrhunderte standhalten konnten. In der Konsequenz heißt das, dass die Architektur dieser Epoche nun nicht mehr primär aus archäologischen Befunden rekonstruierbar, sondern in großem Umfang und an prominenter Stelle überliefert ist. Auch im Bereich des Profanbaus lassen sich z.B. erste gut erhaltene Vertreter monumentaler Werksteinarchitektur wie die eines Donjons finden: Jene gewaltigen festungsartigen Wohntürme stellten bis in das Spätmittelalter einen zentralen Bestandteil französischer Burganlagen dar |▶ 24, 37|. Der riesige, 37 m hohe, fast fensterlose Kubus, der für den Herzog von Anjou 1012–35 in Loches aus mächtigen, von halbrunden Vorlagen strukturierten Werksteinmauern errichtet wurde, ist ein gutes Beispiel dafür (□ 20). Er zeigt auch, wie solche Anlagen in der Folge zu immer komplexeren Gebilden heranwuchsen: Anfänglich Teil einer ‚Motte‘, d.h. einer Turmhügelburg, wurde der Donjon in Loches dank später hinzugefügter Umfassungsmauern letztlich Bestandteil einer ganzen Buranlage. So aufwändig dieser und ähnliche Wehrbauten in der Errichtung auch waren und so sehr sie als Ehrfurcht gebietende Herrschaftszeichen fungierten, so boten sie doch kaum Wohnkomfort. Die Innenaufteilung mittels hölzerner Balkendecken ließ zwar bereits eine differenziertere Nutzung zu. Eine wirklich repräsentative, höfische Lebensweise war damit allerdings noch nicht möglich.



□ 20 Loches, Donjon, 1012 – 35; weiterer Ausbau zu einer Burganlage bis ins 13. Jh.

Wie schlicht anfänglich auch viele der Kirchen ausfielen, zeigt das Beispiel der Abteikirche in Limburg an der Haardt (□ 21), die gleichzeitig mit dem Speyerer Dom |►6| – diesem für das Reich maßstabsetzenden Projekt – ab 1025 im Auftrag Kaiser Konrads II. errichtet wurde. Es handelt sich um eine Säulenbasilika mit Querhaus (mit Apsiden), aus-
 geschiedener Vierung und geradem Chorabschluss. Speyer vergleichbar sind die hohen
 Blendbogen und die Krypta, die in solcher Form immer mehr zum Standard aufwändigerer
 Anlagen wurde. Die Grundanlage von Limburg folgt weiterhin der bereits für karolingi-
 sche und ottonische Bauten benannten Eigenheit, den Grundriss der Kirche aus dem Maß
 des Vierungsquadrats zu entwickeln. Verfeinerung fand diese Praxis als sog. gebundenes
 System, bei dem jeweils vier Joche des Seitenschiffs einem des Mittelschiffs eingeschrie-
 ben werden können. Diese Entwicklung hat weniger gestalterische Gründe als mit der
 Anlage der Gewölbe zu tun, da so im Idealfall deren Bogen durchweg halbkreisförmig zu
 führen waren. Bei diesen handelt es sich im Übrigen um eines der Charakteristika der
 Epoche, geriet damals doch die Holzdecken oder offene Dachstühle ersetzende steinerne
 Einwölbung ganzer Kirchen (und nicht mehr nur bestimmter auszuzeichnender Partien)



□ 21 Limburg an der Haardt, Abteikirche, Gesamtansicht, ab 1025

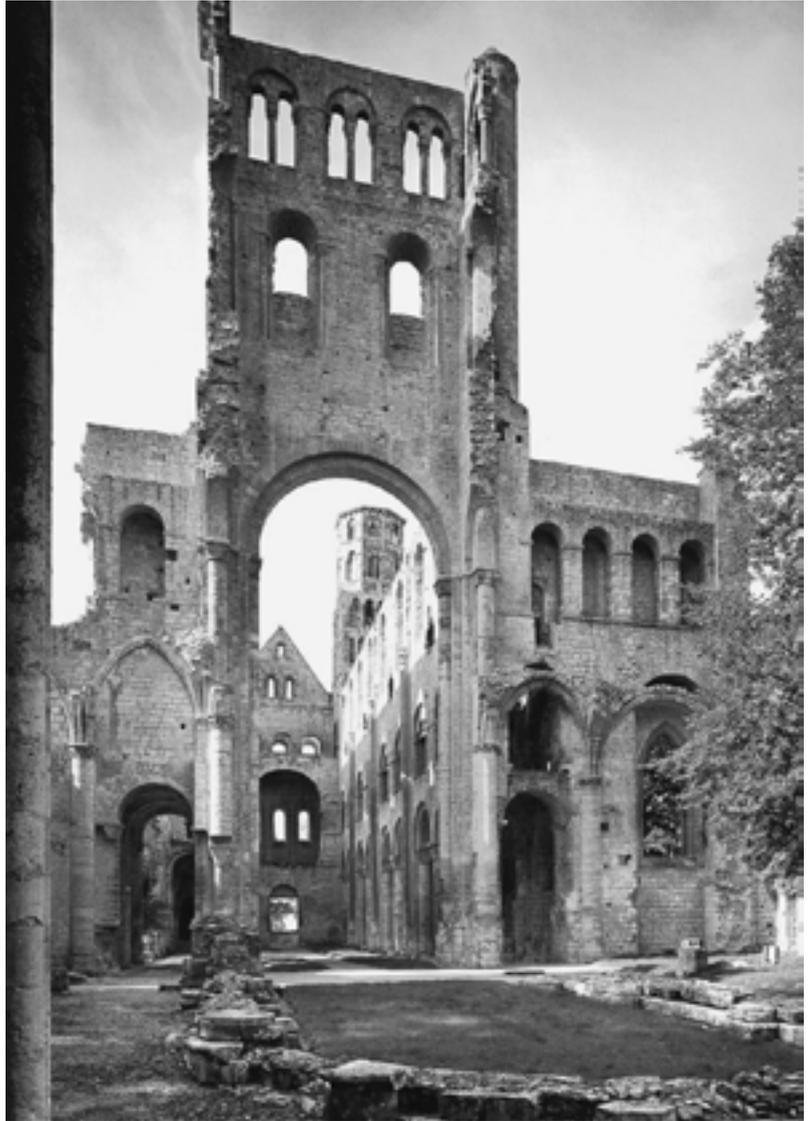
immer mehr zum Standard, abgesehen von gewissen Ausnahmen v.a. in Italien. Geradezu paradigmatisch spiegeln die unterschiedlichen Gewölbeformen die allgemein große, oft regional bestimmte Lösungsvielfalt: So lassen sich Staffelhallen mit durchlaufenden Tonnengewölben (St-Savin sur Gartempe, um 1080) oder Spitztonnen (Burgund; □ vgl. 70) ebenso finden wie Basiliken mit bereits auf gotische Architektur vorausweisenden Kreuzrippengewölben (Normandie, England; □ vgl. 78) oder mit den eher kleinere Raumeinheiten betonenden Kreuzgratgewölben. Die Kirche der Benediktinerabtei in Vézelay (ab 1120; □ 22), einer der Ausgangspunkte der Wallfahrt nach Santiago de Compostela, ist dafür ein gutes Beispiel. Zugleich zeigt sie, wie differenziert die Innenraumgliederung bereits vor dem gotischen Neubau von St-Denis |►17| war. Mit einem konsequent aufgebauten System halbrunder Vorlagen, die an die kreuzförmigen Pfeiler appliziert die Arkaden und die Gurte der Gewölbe aller drei Schiffe ‚tragen‘ bzw. auf diese bezogen sind, erinnert vieles bereits an die Gliederbauweise späterer gotischer Architektur. Gemeinsam mit den rechteckigen Rücklagen und den Gurtbogen ergibt sich zugleich eine markante Jochteilung, durch die der Raum Rhythmisierung erfährt. Grundsätzlich lässt sich diese Lösung zwar bereits einige Jahre zuvor finden (□ vgl. 67). Jedoch ermöglicht die Entscheidung, in



□ 22 Vézelay, Abteikirche Ste-Marie-Madeleine, Innenansicht, ab 1120; Chorbau 1185 – 1215

Vézelay Kreuzgrat- statt einem Tonnengewölbe und Obergadenfenster statt einer Empore zu verwenden, eine deutlich verbesserte Beleuchtung. Neben solchen Lösungen gibt es in Europa zeitgleich auch zweifelsfrei an byzantinischer Architektur orientierte Kuppelbauten wie etwa St-Front in Périgueux. In Italien konnten all die verschiedenen Lösungen sogar auf engstem Raum, ja, teilweise in einem Bau parallel auftreten: Hier entstehen im 11. Jh. Kuppelbauten wie S. Marco in Venedig gemeinsam mit an klassischen Basilika-Lösungen

- 23 Jumièges, Abteikirche, Ansicht von Osten, 1040 – 67



orientierten Anlagen wie dem Pisaner Dom, der im – um ein Emporengeschoss erweiterten – Langhaus eine Holzdecke aufweist, in den Abseiten aber bereits Kreuzgratgewölbe und in der Vierung schließlich eine aufwändige Kuppel |►8, 9|.

So individuell die Lösungen im Detail auch sind, so kann anderes, wie etwa der Aufriss, selbst bei weit entfernten Bauten sehr ähnlich ausfallen. Das zeigt sich etwa bei der Abteikirche in Jumièges (Weihe 1067; □23), die – verbunden mit frühen vertikalen Gliederungselementen – in ihrem Langhaus mit einem Stützenwechsel von Pfeilern und Säulen erstmals eine Alternative zu den frühmittelalterlichen Säulenarkaden ausbildet: Eigenheiten, die gemeinsam mit einer vergleichbaren Emporengliederung wenig später am Dom

von Modena (ab 1099; [□ vgl. 59](#)) auftreten. Kaum anders liegt der Fall bei Santiago de Compostela und einigen in ähnlicher Weise angelegten spanischen und französischen Pilgerkirchen der Zeit [|▶ 11|](#): Man könnte hier fast von der Variation eines Themas sprechen, wobei in die Betrachtung sogar noch zahlreiche Bauten aus dem anglo-normannischen Bereich einzubeziehen wären [|▶ 10, 16|](#).

Neben solchen eher formalen Aspekten romanischer Architektur gilt es schließlich, einen Blick auf die dahinterstehenden politischen und gesellschaftlichen Strukturen und insbesondere auf die Rolle der Klöster zu werfen – auch deswegen, weil die Romanik früher explizit als Baukunst der Klöster dargestellt wurde. Das ist zweifellos dem überlieferten Bestand geschuldet, für den sich tatsächlich in ‚vorgotischen‘ Zeiten weit mehr Klosterkirchen als andere Sakralbauten erhalten haben – in Frankreich z. B. schlicht deswegen, weil fast alle Kathedralen durch gotische Neubauten ersetzt wurden. Gleichwohl ist unbestritten, dass einige der maßstabsetzenden Anlagen wirklich Abteikirchen sind, wie überhaupt den verschiedenen Reformbewegungen des Benediktinerordens hinsichtlich Gestalt und Ausbreitung romanischer Architektur große Bedeutung zukam. Zu nennen sind hier v. a. die an anderer Stelle genauer behandelten Reformen von Cluny [|▶ 12|](#) und Cîteaux [|▶ 13|](#) ebenso die von Cluny abhängige Hirsauer Reform. In architektonischer Hinsicht bestand ihre Bedeutung jeweils darin, nicht mehr regional begrenzte Phänomene zu sein, sondern – wie das schon die Verbindung Cluny II-Hirsau (954 – 94 u. 1080 – 91) zeigt – eine oft (europa-)weite Ausstrahlung zu besitzen. Mit diesen beiden ist u. a. der Typus des mehrteiligen Staffelchors verbunden, der eine differenzierte Innenaufteilung mit zahlreichen Altarstellen ermöglichte. Diese Eigenheit wird mit anderen Bauten des genannten Kontexts geteilt, z. B. mit St. Blasien (ab 1095) oder Paulinzella (ab 1106). In noch anderer Hinsicht wirkmächtig war demgegenüber Cluny III (ab 1088), dessen Architektur sogar im Detail Leitbild für Bauten der Region wurde. Als wichtigste Beispiele genannt seien die Prioratskirche von Paray-le-Monial (ab 1090) und die Kathedrale von Autun (ab 1120; [□ 24](#)), an denen sich die für Cluny III so typischen, stark antikisie-



[□ 24](#) Autun, Kathedrale St-Lazare, Innenansicht, 1120–46

renden Formen finden lassen – v.a. die gestuften Pfeiler mit den kannelierten, pilasterartigen Vorlagen. Ähnlich ist auch der dreiteilige Aufriss mit spitzbogigen Arkaden und einer gleich geformten Tonne, die den gesamten Kirchenraum überwölbt, ebenso schließlich die Nutzung der Kapitellzone für die Wiedergabe reicher Bildprogramme. Dass es sich hier um ein allgemeines Phänomen der Zeit handelt, zeigt ein Blick auf die Prioratskirche von Vézelay (□ vgl. 22).

Als eine gegenüber Cluny noch strahlkräftigere Reformbewegung erwies sich der etwas später, 1099, in Cîteaux als ‚Reform der Reform‘ gegründete Zisterzienserorden |► 13|, dessen straffe zentralisierte Organisation zu einer bemerkenswerten Ordenseinheit und zu geradezu normativen Grund- und Aufrisslösungen führte. Diese sind nun in der Tat oft verblüffend ähnlich in ganz Europa zu finden.

Aufstieg der französischen Monarchie und die Entstehung der Gotik

In mancherlei Hinsicht setzt sich ‚die Gotik‘, diese etwa vom frühen 12. bis in das frühe 16. Jh. reichende Phase der Architekturgeschichte, nicht nur von den bisher besprochenen ab, sondern auch von den nachfolgenden der Renaissance oder des Barock: Sie blieb die einzige Epoche der Nachantike, in der es zur Ausbildung einer eigenständigen Architektursprache kam, die nicht mehr direkt und eng mit jener der Antike verbunden war. Gotische Architektur darf in der Tat als eigentlicher Vorläufer moderner Ingenieurbaukunst bezeichnet werden, die durch eine vergleichbare Gliederbauweise charakterisiert ist, wenn auch noch maßgeblich in Stein ausgeführt. Dabei wurde in Frankreich im Laufe von kaum mehr als 100 Jahren Entwicklung das statische Gerüst eines Gebäudes soweit reduziert, dass das nichttragende Material Glas immer mehr die Wände füllen konnte |► 25|. Ein wesentliches, dazu notwendiges Element war das Strebebogensystem, das über mehrere Zwischenschritte Ende des 12. Jh.s in optimierter Form verfügbar war und gemeinsam mit dem Spitzbogen zum Erkennungszeichen gotischer Architektur schlechthin wurde: Trugen bis dahin meterdicke Mauern die Last des Daches oder des Gewölbes, so konnte man nun die architektonische Gliederung auf einige wenige statisch belastete Elemente reduzieren. Die so ermöglichte Lichtfülle bei gleichzeitiger erheblicher Material- und damit verbundenen Kosten- und Zeitersparnis, sind wichtige Gründe für den europaweiten Erfolg der neuen Architektursprache. Die Kathedrale von Beauvais (ab 1240er Jahre; □ 25) mit ihrem noch erhaltenen geradezu winzigen Vorgängerbau (10. Jh.) ist dafür ein eindrucksvoller Beleg – ebenso die nach 1140 innerhalb von kaum mehr als 100 Jahren erreichte Verdoppelung der Gewölbehöhe gotischer Kathedralen (Noyon: 24 m; Beauvais: 48 m) oder schließlich die beachtliche Zahl von gut 150 sakralen Großbauten, die man im gleichen Zeitraum im französischen Kernland errichtete. Kurzum: Mit dieser neuen Architektur wurden Ressourcen effizienter eingesetzt als jemals zuvor. Es fällt auf, dass dies einhergeht mit anderen Phänomenen der Effizienzsteigerung, wie der um 1100 aufkommenden Dreifelderwirtschaft oder der Einführung des eisernen Wendepflugs.



□ 25 Beauvais, Kathedrale: der gotische Neubau mit den Resten des frühromanischen Vorgängers im Langhausbereich, spätes 10. Jh. und ab 1240er Jahre

Eine weitere Eigenheit gotischer Architektur ist sicherlich, dass man nicht nur den für den Beginn der Epoche maßgeblichen Bau – den Chor von St-Denis (ab 1140; |►17|) –, sondern auch noch die theologische Fundierung dafür zu kennen glaubte. Besondere Aufmerksamkeit erfuhr die nördlich von Paris gelegene Benediktinerabtei u. a. schon deswegen, weil hier die Gebeine des Apostels Galliens, des heiligen Pariser Bischofs Dionysius, verehrt wurden, den man legendär mit dem gleichnamigen Schüler des Apostels Paulus identifizierte, dem ersten Bischof von Athen, Dionysius Areopagita. Infolge einer zweiten ‚Verwechslung‘ wurde dieser wiederum mit einem im 5./6. Jh. in Syrien nachweisbaren Theologen der Ostkirche und Autor weithin rezipierter Traktate, in denen sich Theologie und neoplatonische Lichtmystik verbinden, in eins gesetzt. Besondere Bedeutung erlangte der von einem vermeintlichen Apostelschüler legitimierte Text „De caelesti hierarchia“ (‚Die himmlische Hierarchie‘) insofern, als man im 20. Jh. sogar versuchte, ihn zum eigentlichen Ausgangspunkt des gotischen Chor Neubaus von St-Denis zu stilisieren: zweifelsohne ein Gründungsmythos dieser Epoche. Ähnliches gilt hinsichtlich der Einschätzung der Rolle des für den Bau verantwortlichen Abt Suger, der damals angesichts seiner Nähe zu Ludwig VI. und VII. fraglos eine der zentralen Persönlichkeiten des Königreichs der Zeit war. Ob allerdings die diversen von ihm im Zusammenhang mit dem Neubau verfassten Texte |►17| wirklich als eine Art begleitende Erklärungsschriften dafür zu lesen sind, scheint fraglich: allein wegen der vielen gängigen Topoi, derer sich Suger bediente, aber auch, weil den größten Teil seiner Aus-



□ 26 St-Denis, Abteikirche,
Westfassade, 1137 – 40

führungen eher die Ausstattung, die Materialbeschaffung oder das geradezu staatstragende Ereignis der Weihe ausmachen. Immerhin erfahren wir aus den Schriften etwas über die eigentliche Motivation für den Neubau, nämlich, die Reliquien der Kirche neu zu präsentieren und dabei zugleich ein funktionales Problem – die wachsenden Pilgermassen – zu beheben. Wesentlicher Teil der Lösung war deswegen neben dem doppelten Chorumgang (1140 – 44) der zweitürmige Westbau (1137 – 49) von 2×3 Jochen Größe, mit dem man fortan den Zugang regulierte und so die ehemals geradezu lebensbedrohlichen Zustände entschärfte (□ 26). Bemerkenswert ist schließlich, dass dieser Bauteil nicht nur im Obergeschoss Kapellen beherbergte, sondern – seinem trutzigen Zinnenkranz und Sugers eigenen Aussagen zufolge – auch der Verteidigung diente. Mit Blick auf die Kathedralen von Ávila und Narbonne oder auf die sog. Wehrkirchen ist dies ein nicht seltenes Phänomen.

Dafür, dass es sich bei diesem Chorneubau nicht im eigentlichen Sinne um die komplette ‚Erfindung‘ eines neuen Stils handelte, spricht im Übrigen bereits die etwas ältere Variation der Lösung bei St-Martin-des-Champs in Paris (1132 – 33). Vielmehr war es eine kalkulierte Zusammenführung früherer Innovationen wie der normannischen Kreuzrippengewölbe und Strebensysteme |► 16| und der in Burgund üblichen, gegenüber Rundbogen, dank besserer Druckableitung, statisch überlegenen Spitzbogen (|► 12|, |► 17|, □ vgl. 24), aus deren Synthese letztlich ein neuartiges Architektursystem resultierte. Rasant sind die anfänglich v. a. in der Île-de-France und der Champagne gemachten Entwicklungsschritte, die über die Jahrzehnte allmählich ein allgemein verbindliches System heranreifen ließen. Auffällig deckungsgleich ist diese Phase (12./13. Jh.) mit der parallelen Erstarkung des französischen Königtums, die v. a. auf der Unterstützung der Bischöfe



□ 27 Laon, Kathedrale, Innenansicht, 1155 – 1235

und ihrer Domkapitel basierte – mithin den maßgeblichen Bauträgern der Zeit. So lässt sich unter ihnen ein beeindruckender Wettstreit nach immer größer dimensionierten Kirchenbauten ausmachen, bei dem man bis an die Grenzen des technisch Möglichen ging. Wie wenig St-Denis eine Einzelleistung war, zeigt dabei noch einmal die beachtliche Fülle fast zeitgleicher oder wenig späterer Anlagen, die nahelegen, dass es sich hier nicht um reine Nachfolgebauten handeln kann: Bereits auf hohem Niveau und in großer Vielfalt ausgeführt, finden sie sich an verschiedensten Orten des französischen Kernlandes, der Île-de-France. Genannt seien hier nur die Abteikirche St-Germer-de-Fly (nach 1132) sowie die Kathedralen von Sens (ab 1140), Noyon (nach 1148) und Paris (ab 1163).

Abgesehen von der mehr oder weniger ausgeprägten Gliederbauweise erscheint der vierteilige Aufriss als alleiniges Kriterium, das zumindest bei den meisten frühen Großbauten auftritt; so auch bei der Kathedrale von Laon (ab 1155; □ 27): Schlanke Rundpfeiler

□ 28 Chartres, Kathedrale,
Innenansicht, ab 1194



tragen hier einen feingliedrigen vierteiligen Aufriss mit Arkaden, Empore, Triforium und Obergaden (zum Grundriss: [| ▶ 23 |](#)). Akkurat sind allen lastenden Elementen (Halb-)Säulchen oder Dienste zugeordnet. Bedingt durch die sechsteiligen Gewölbe kommt es dabei zu einem subtilen Vor- und Zurückschwingen der Hochschiffwand, bestehen doch die zu Diagonalrippe, Gurt- und Schildbogen führenden Dienstbündel jeweils aus fünf Elementen, während die Bündel für Querrippe und Schildbogen nur drei aufweisen. Solche Uneinheitlichkeiten sollten gemeinsam mit dem Emporengeschoss bald verschwinden. Letzteres ist im Übrigen damals wohl noch als eine technische Voraussetzung der neuen leichteren Bauweise zu sehen, wurde doch mit ihren Gewölben offensichtlich der auf den Gebäuden lastende Druck abgeleitet. Es fällt zumindest auf, dass sie nach Einführung der Strebesysteme (spätes 12. Jh.) kaum mehr auftreten.

Eines der frühesten monumentalen Beispiele für all diese Innovationen ist die Kathedrale von Chartres (ab 1194), mit der auch zahlreiche andere neue Standards Einzug hielten ([□ 28](#)). Neben dem Strebesystem gehören dazu die nun in jedem Joch identisch



□ 29 Auxerre, Kathedrale, Chor, 1215–30

vierteiligen Gewölbe, der dreiteilige Aufriss, die kantonierte Pfeiler (Pfeilerkern von vier Diensten umstellt) sowie das Plattenmaßwerk: eine mittels gelochter Steinplatten bewerkstelligte Ausschmückung des Couronnements nunmehr zweiteiliger Obergadenfenster. Dieses wurde Ausgangspunkt einer weiteren folgenreichen Erfindung: des aus Steinstege gebildeten Maßwerks. In Reinform ist es zuerst in der Kathedrale von Reims (Grundsteinlegung 1211) zu finden, die sich auch ansonsten in Vielem als verfeinerte Version von Chartres erweist |► 23|. Gerne werden sie deswegen mit einem dritten bemerkenswert ähnlichen Bau, der Kathedrale von Amiens (ab 1220), zu einem Dreiklang vereinigt, der idealtypisch die drei Entwicklungsstufen von ‚früh‘, ‚hoch‘ und ‚spät‘ zu verkörpern scheint. Tatsächlich sind in Amiens immer raffiniertere und reichere Detailformen anzutreffen, gerade was das Maßwerk der nun bis zu vierteiligen Fenster betrifft. Jedoch verlief die Genese in Wirklichkeit nicht ganz so linear, wie die ganz anderen Leitbildern folgenden Kathedralen von Bourges (ab 1195; |► 20|) und Auxerre (1215; □ 29) zeigen. Von der für Amiens konstatierten allgemeinen Zunahme an Formen und Details war natürlich



□ 30 Amiens, Kathedrale, Westfassade, ab 1220



□ 31 Troyes, Stiftskirche St-Urbain, Ansicht von Südosten, ab 1262

auch die Westfassade (□ 30) nicht ausgenommen, wo die ehemals drei einzelnen Portale der doppeltürmigen Anlage (□ vgl. 26) zu einer das gesamte Erdgeschoss überspannenden Einheit zusammengefasst sind: ein *horror vacui*, der sich auch an der restlichen Fassade ausmachen lässt.

Diese Verfeinerung wurde v.a. in den Pariser Bauprojekten der Jahrhundertmitte wie den von riesigen Maßwerkrosen dominierten Querhausfassaden von Notre-Dame und St-Denis (sowie Langhaus und Choroberteile, ab 1231; | ▶ 17 |) weiter vorangetrieben. Die Preziosität und der Erfindungsreichtum dieser Strömung kulminierte in der ab 1262 für Papst Urban IV. an der Stelle seines Geburtshauses errichteten Stiftskirche St-Urbain in Troyes (□ 31): Feinheit und Leichtigkeit des atemberaubenden Außenbaus mit durchbrochenem Strebewerk und zarten, teilweise in zwei Schichten gearbeiteten Maßwerkformen sind kaum mehr zu steigern. Man möchte hier eher an Goldschmiedearbeiten denn an Steinarchitektur denken. Spektakulär sind auch die nicht minder transparenten Querhausvorhallen, an denen sich bereits früh die zukunftsweisende Eigenheit, Bogenprofile kapitellos in das Stützglied laufen zu lassen, findet | ▶ 31 |. All diese Innovationen erfuhren durchaus überregionale Rezeption: St-Urbain war Vorbild für die Gesamtkonzeption des Regensburger Domchors (ab 1273) ebenso wie für die Zweischaligkeit der Straßburger Westfassade (ab 1277; | ▶ 30 |). Überhaupt entwickelte sich gotische Architektur schnell

zu einem wahren Exportschlager über die Grenzen Frankreichs hinaus. Südlich der Alpen, wo sie v. a. bei Zisterzienser- und Bettelordenskirchen auftritt (Florenz, Bologna), fällt sie vielleicht noch am reduziertesten und ‚ungotischsten‘ aus. Gleichwohl lässt sich mit der an der Reimser Kathedralarchitektur orientierten Grabeskirche des hl. Franziskus, S. Francesco in Assisi (Weihe 1253), ein prominentes Beispiel benennen (ebenso: Vercelli, Sant’Andrea, Weihe 1224; die Bauten der Anjou in Süditalien, ab Ende 13. Jh., |►35|). Weit umfangreicher und deutlicher am französischen Vorbild orientiert stellt sich dagegen die Rezeption in den restlichen Gebieten dar. Sie reicht von verschiedensten normannischen Bauten des 13. Jh.s (Coutances, ab 1210; Bayeux, ab 1230), die eine eigene Sondergruppe formieren, über den Utrechter Dom (ab 1254) bis hin zu den beiden deutlich in der Nachfolge von Bourges stehenden Kathedralen von Burgos (ab 1221) und von Toledo (ab 1222) oder jener von León (ab 1255). Mit der Hedwigskapelle (ca. 1268 – 75) der Zisterzienserinnenabtei Trebnitz bei Breslau lässt sich nur wenige Jahre nach den Einfällen der Mongolen, die zwischenzeitlich bis in diese Region vorgedrungen waren, selbst noch in den polnischen Teilherzogtümern ein authentischer Vertreter französischer Baukunst finden. Sind es hier jeweils die Formen, die klar auf französische Wurzeln hinweisen, so weiß man von der Kathedrale im schwedischen Uppsala, dass dafür 1287 ein Pariser Architekt mit 20 Werkleuten ‚importiert‘ wurde.

- 32 Magdeburg, Dom, gotischer Chor Neubau (ab 1209) mit den Spolien des ottonischen Vorgängerbaus, die ihrerseits im 10. Jh. als Spolien aus Italien geholt worden waren.



□ 33 Trier, Liebfrauenkirche,
Innenansicht, ab ca. 1235

Dass sich das Aussehen dieser französischen Architektur vor dem Hintergrund andersartiger Herrschaftsstrukturen deutlich anders entwickeln konnte, zeigt die Rezeption im weniger zentralistisch organisierten Heiligen Römischen Reich. Dort ist zwar mit dem Kölner Dom (ab 1248; ▶ 26 |) ebenfalls eine ganz unmittelbare Übernahme zu finden, ebenso - bei materialbedingten Unterschieden - mit der in Backstein errichteten Lübecker Marienkirche (Umbau um 1280), dem Ausgangspunkt für alle späteren Hansekirchen des Ostseeraums. Deutlich eigenwilliger sind jedoch die Bauten der etwas früheren ersten Rezeptionswelle, wie etwa der Limburger Dom (ab 1213) oder St. Gereon in Köln (ab 1219; □ vgl. 11), die bei aller ‚romanischen Schwere‘ bereits gute Kenntnis der Gliederbauweise französischer Kathedralgotik zeigen. Ihre Architektur erscheint damit fast eleganter als die des Projekts, bei dem im Reich - nimmt man einmal die Sonderfälle von Lausanne und Genf (2. Hälfte 12. Jh.) aus - erstmals versucht wurde, das französische Kathedralsystem in Gänze, also auch den Grundriss mit Chorumgang, zu übernehmen ▶ 23 |: dem Magdeburger Domchor (ab 1209; □ 32). Um wie viel eigenständiger und zukunftsweisender fallen demgegenüber die ganz unmittelbaren Rezeptionen der Reimser Kathedrale aus, die sich schließlich im Westen des Reiches in den 1230er Jahren finden lassen - bezeichnenderweise in Übereinstimmung mit einem fraglos Kapazitäten freisetzenden temporären Baustopp in Reims ab 1233: die einem Stift zugehörige Liebfrauenkirche in Trier (um 1235; □ 33), die als Grablage einer Heiligen fungierende Elisabethkirche in Marburg (Grundsteinlegung 1235) und die Kathedrale von Toul (frühestens 1230/5). Kaum weniger unterschiedlich sind die jeweils verfolgten Kon-

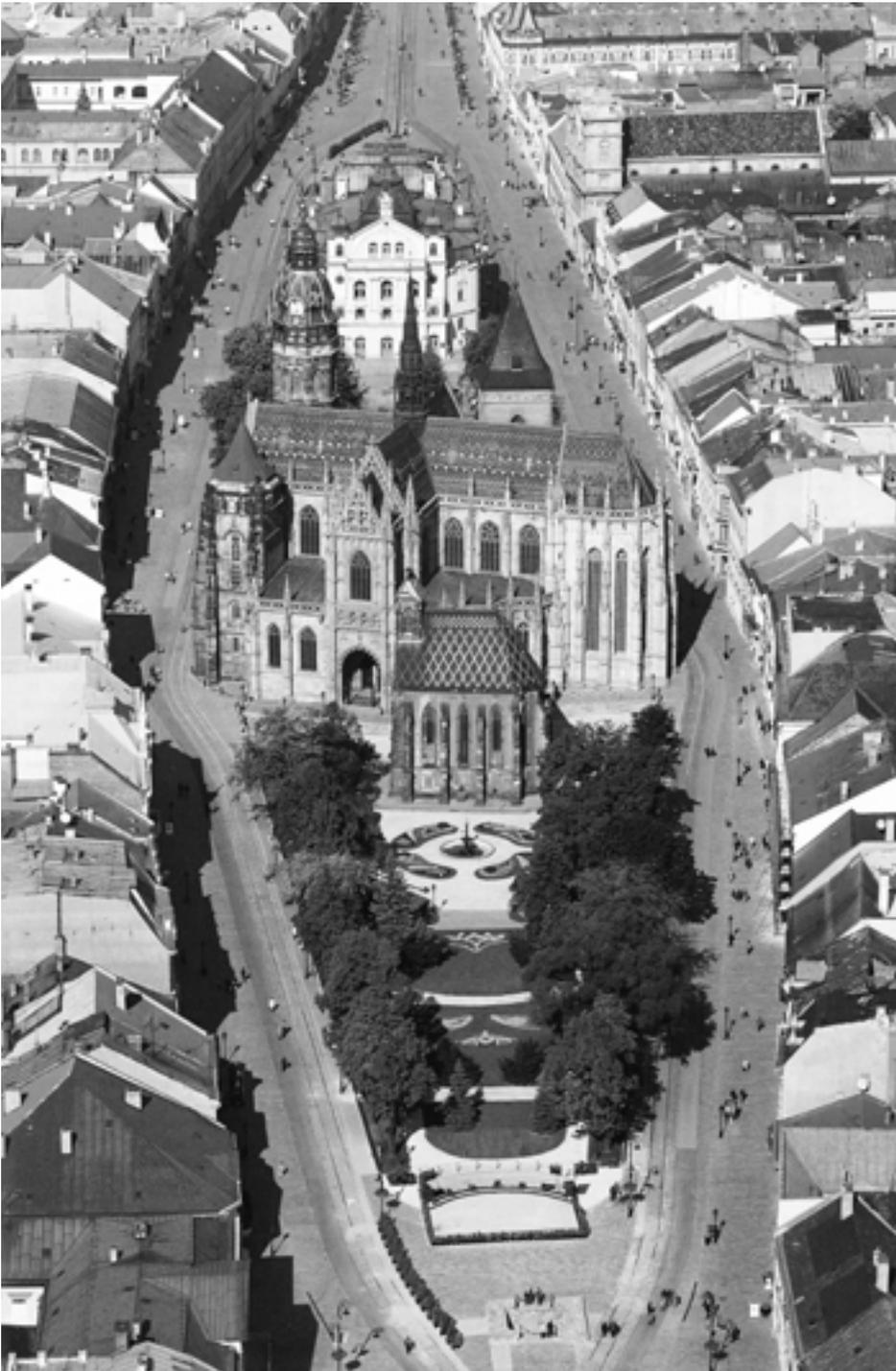


zepte: ein in seiner Zeit einmaliger Zentralbau; eine erste Hallenkirche im Reich; eine ottonischen Anlagen folgende Bischofskirche. Angesichts einer nahezu zeitgleichen Entstehung der Bauten gibt es wenig Zweifel, dass das hier wie anderswo übliche moderne Erklärungsmodell eines Nacheinanders durch das eines Nebeneinanders zu ersetzen ist.

Fürstenhöfe und Städte als Auftraggeber im Spätmittelalter Schlösser, Rathäuser, Pfarrkirchen

Bereits seit dem 12. Jh. ist ein oft erstaunlicher Austausch zwischen den europäischen Regionen zu verzeichnen: Die Zisterzienserkirche im schwedischen Alvastra (ab 1143) verarbeitet unmittelbar Eigenheiten – v. a. die Gewölbelösung – der Anlage im burgundischen Fontenay (ab 1139, |► 13 |); der Franzose Villard de Honnecourt weiß in seinem sog. Skizzenbuch (→ Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182) von einer Ungarnreise zu berichten. In den nachfolgenden Jahrhunderten sollte sich dieser Transfer noch intensivieren. In der Tat kann von einer ‚Internationalisierung‘ von Kunst und Architektur gesprochen werden; ja, für bestimmte Phasen, nämlich die Kunst um 1400, hat man sogar den Begriff ‚Internationale Gotik‘ geprägt. Letztlich ist diese aber nur das Ergebnis entsprechender Phänomene, die bereits das gesamte 14. Jh. kennzeichneten. Ausschlaggebend dafür war die dichtere Vernetzung europäischer Machtzentren. Sie hatte ihre Ursache in Ereignissen wie der Verlagerung des Papsthofes von Rom nach Avignon |► 38 | oder aber in Persönlichkeiten wie dem in Prag residierenden Kaiser Karl IV., der als Angehöriger eines aus Luxemburg stammenden Geschlechts ein enger Verwandter der französischen Könige war und der auch seine Erziehung am französischen Hof erfuhr. Kaum geringere Bedeutung besaß das westfranzösische Herrschergeschlecht der Anjou, unter dessen Kontrolle um 1300 so weit auseinanderliegende Königreiche wie Neapel und Ungarn gelangten |► 35 |. Es verwundert demnach wenig, dass sich nun selbst bis tief in den Osten, bis ins heute rumänische Siebenbürgen oder sogar noch im ukrainischen Lemberg (spät)gotische Formen finden lassen. Gotische Architektur war damals also tatsächlich bis an die Grenzen der Ostkirche vorgedrungen. Bemerkenswert erscheint, dass sich selbst bei solchen am äußersten Rand Ostmitteleuropas entstandenen Bauten oft ein direkter Austausch mit den Zentren im Westen belegen lässt, wie das z. B. die ehem. Pfarrkirche St. Elisabeth im heute slowakischen Kaschau (1380 – 1440; □ 34) zeigt. Der die gesamte Stadtanlage dominierende Bau verrät erstaunlich gute Kenntnis aktueller Wiener Architektur – konkret jener des Stephansdoms, an dem sich sogar aus Kaschau stammende Steinmetzen nachweisen lassen |► 43 |. Im frühen 15. Jh. waren es dann wiederum Kaschauer Werkleute, die an diversen Baustellen in Siebenbürgen tätig wurden.

Anders als in der bildenden Kunst haben in der Architektur die genannten eng geknüpften Netze zu keinem einheitlichen Stil geführt. Im Gegenteil tritt nun – nach jahrzehntelanger Dominanz französischer gotischer Architektur – in Europa eine neue Diversität auf den Plan. Zum Teil hat sie mit neuen Bauaufgaben zu tun; zum Teil ist sie aber auch darin begründet, dass im 13. Jh. etablierte Formen und Lösungen nun oft in sehr eigenständiger



□ 34 Košice/Kaschau (Slowakei), ehem. Pfarrkirche St. Elisabeth (heute: Dom) und Kapelle St. Michael, 1378 – 1508

Weise weiterentwickelt werden. Verbunden ist diese Vielfalt mit einer ganz eigenen Entwicklungsdynamik, die sich großteils schon aus den Planungs- und Kommunikationsmöglichkeiten der seit dem frühen 13. Jh. aufkommenden Planzeichnungen ergab. Ein modern anmutender Grad der Abstraktion, ja, eine Verselbständigung der Planungsidee wird hier nun evident. Neu ist zudem, dass nicht mehr länger allein kirchliche Institutionen mit ihren Bauten in Erscheinung treten. Gleich große Bedeutung besitzen fortan Fürsten und Bürger, die nun verstärkt sowohl mit sakralen als auch mit zahlreichen profanen Bauprojekten, d.h. mit Rathäusern, Pfarrkirchen, Burgen und Schlössern ihren (teilweise neuen) Status dokumentieren.

In der Tat ist europäische Architektur niemals zuvor unterschiedlicher gewesen. Weniger als in anderen Epochen will es deswegen gelingen, allgemein gültige Tendenzen und Entwicklungslinien herauszudestillieren, gerade bei einer überregionalen Perspektive: Lassen sich in Italien etwa mit dem Dogenpalast in Venedig (ab 1340) oder dem Mailänder Dom |▶44| auch im 14. Jh. einige Beispiele markant gotischer Architektur finden, so hielt man doch zumeist am Typus der frühchristlichen Basilika fest. Mit Bauten wie dem Florentiner Dom |▶32| gibt es aber zeitgleich durchaus auch zukunftsweisende Lösungen. Demgegenüber folgte man in Frankreich, im Bereich der heutigen Niederlande und Belgiens ebenso wie in Spanien und Portugal |▶49| – in den Details zeitgemäß adaptiert und verfeinert (vgl. z.B. in Frankreich die sog. Flamboyant-Gotik) – weiterhin zumeist den in Frankreich bis zur Mitte des 13. Jh.s etablierten Standards. Dass man sich vor Verallgemeinerungen hüten sollte, zeigen bereits die im 14. Jh. errichteten, in der Detailgestaltung sehr reduzierten Kirchen im damals noch eigenständigen Königreich Aragon, deren Wirkung ganz auf die schlichte Monumentalität ihrer Architektur ausgerichtet ist |▶36|. Eine noch umfassendere ‚Ausnahme‘ stellt die englische Architektur dar: So viele Verbindungen es noch im 11./12. Jh. zu normannischer Baukunst gegeben hatte |▶10, 16|, bildeten sich dort ab dem 13. Jh. bemerkenswert eigenständige Lösungen aus. Seit der Kathedrale von Lincoln (ab 1214; |▶22|) ist ein wesentliches Element dabei der kreative Umgang mit Gewölben. Im Laufe der Zeit kommt es hier zu immer komplexeren Figurationen, wie das die Chöre der Kathedralen von Bristol (ab 1298), Wells (ab 1333) und Gloucester (ab 1337) oder die Langhäuser jener von Winchester (1360 – 90) und Canterbury (ab 1379) sowie zahlreiche spätere Beispiele des 15. Jh.s |▶48| eindrucksvoll zeigen. Mit ihren jeweils Raumgrenzen – wie die Jocheinteilung oder auch den Übergang von Hochschiffswand zum Gewölbe – verschleifenden und aufhebenden Eigenschaften erinnern sie bereits an Architektur, die im Reich erst ab Mitte des 14. Jh.s v.a. mit Peter Parlers Arbeiten für den Prager Veitsdom (ab 1356; |▶41|) auftritt.

Wie bei frühgotischer Architektur der 1. Hälfte des 12. Jh.s fällt auch bei spätgotischer Baukunst eine Aussage zu deren Anfängen nicht leicht, noch sind diese auf einen einzigen Bau einzuengen. Zwar gibt es, St-Denis vergleichbar, mit genanntem Veitsdom zumindest für die Architektur des Reiches ein ähnlich prominentes, in gewisser Weise maßstabsetzendes Projekt. Doch lassen sich damit erneut kaum alle Aspekte nachfolgender (spät)gotischer Architektur dieser Region erklären. Aufmerksamkeit verdienen deswegen auch die vorhergehenden ca. 75 Jahre, die zwischen dem bereits weit im Osten ausgeführten Projekt des Veitsdoms und den letzten hochgotischen (französischen) Großbauten liegen. Sie scheinen in der Architekturgeschichte weniger klar umrissen als andere Phasen mit-



□ 35 Kaiserslautern, Stiftskirche St. Martin und St. Maria, Blick in das Langhaus von Westen, um 1320 / 25

telalterlicher Baukunst. Dazu mag allein beigetragen haben, dass viele Vorhaben im 14. Jh. immer noch mit der Vollendung bereits im 13. Jh. begonnener Kirchen verbunden waren – so etwa im Fall der Kathedrale von Auxerre (Langhaus ab 1309), des Kölner Doms oder der Lübecker Marienkirche –, die naturgemäß eher weniger Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Fokussiert man an dieser Stelle einmal den Blick auf die Architektur im deutschsprachigen Raum, in dem sich damals auf dem europäischen Kontinent die vergleichsweise größten Entwicklungsschritte vollzogen, so ragen einige Einzelbauten prominent heraus: etwa die Südfassade der Oppenheimer Katharinenkirche (bis 1328) mit ihren inspirierten Maßwerkvariationen, die lichten Hallen der Soester Wiesenkirche (ab 1331) und der Esslinger Frauenkirche (ab 1335/40) sowie diverse Backsteinbauten |► 40| wie die Marienkirchen in Prenzlau (1320f.) mit ihrem reichen Maßwerkgiebel oder das radikal reduzierte, monumentale Langhaus der Elisabethkirche in Breslau (Weihe 1357). Demgegenüber stärker als eine Gruppe wahrnehmbar sind eine Reihe weiterer zeitgleicher Bauten, die sich auffälligerweise ganz im Westen des Reiches, in jener Grenz- und Übergangszone zum französischen Königreich, konzentrieren und durch eine erstaunliche Innovationskraft auszeichnen: so die Zisterzienserkirche Salem (erste Altarweihen 1307; □ vgl. 2), die Antoniterkirche in Pont-à-Mousson (Weihe 1335) sowie die Stiftskirchen Jung-St. Peter in Straßburg (Weihe 1320), in St. Arnual (um 1320/30) oder in Niederhaslach (um 1320). Ihre Modernität beschränkt sich dabei nicht auf Details wie etwa den Verzicht auf Kapitelle; vielmehr zeichnen sich all diese Bauten durch recht unkonventionelle Aufrisslösungen und Pfeilerformen aus, die weit über das bis dahin Gängige hinausgehen. Solches trifft bereits für die beiden Stiftskirchen in Munster-en-Lorraine und in Kyllburg zu, die als Stiftungen des Erzbischofs von Trier, Heinrich von Finstingen, 1271 bzw. 1276 ins Werk gesetzt wurden. Dabei sind v. a. die aus der Wand geschnittenen Pfeiler in Munster (Weihe:



□ 36 Aachen, Pfalzkapelle, Chorerweiterung des 14. Jh.s östlich der ursprünglichen Anlage Karls des Großen, 1355 – 1414

1293) mit ihrem geradezu spätgotisch komplizierten Grundriss bemerkenswert. In etwas einfacherer Form findet sich die dort in Erscheinung tretende direkte Weiterführung des Arkadenprofils in das tragende Element im Hallenlanghaus der Stiftskirche in Kaiserslautern (diese Lösung ist grundsätzlich bereits an Bauten des 12. Jh.s vorgeprägt, vgl. die Emporenöffnungen der Kathedrale von Tournai, □ 84). Auf sie ist schon deswegen einzugehen, weil sie noch einmal gut den Grad der damaligen Vernetzung (nun zwischen Ost und West) verdeutlicht. Ähnlich dem Neubau des Veitsdoms |► 41| scheint sich Kaiser Karl IV. nämlich für die Kirche des von ihm 1347 in Prag gestifteten Emmausklosters ein weiteres Mal innovativer Architektur aus dem Westen des Reiches – hier aus dem pfälzischen Kaiserslautern – bedient zu haben. Angesichts der Nähe zum Stammsitz seiner Familie, Luxemburg, und deren sowie Karls eigenen Verbindungen in der Region scheint dies eine durchaus nachvollziehbare Wahl. In der Tat weisen die beiden gut 600 km auseinanderliegenden Hallen mit Blick auf ihre schlichten abgefasten Pfeilerformen und hinsichtlich der gesamten Raumstruktur große Ähnlichkeiten auf.

Demgegenüber zeigt ein etwas späterer prominenter Bau, die Chorerweiterung der Aachener Pfalzkapelle (ca. 1355; □ 36), nicht nur noch einmal eindrücklich die damalige Vielfalt der Architektur, sondern auch, wie sehr Tradition und bestimmte Ansprüche das Interesse an baukünstlerischer Innovation überlagern konnten. So ging es hier nicht etwa um den kompletten Ersatz der gut 500 Jahre älteren Kapelle Karls des Großen bzw. der Krönungskirche der deutschen Könige, sondern um deren partielle Erweiterung und Aktualisierung. Den zeitgenössischen Akzent setzte dabei kein Chor im eigentlichen Sinne.



□ 37 Schwäbisch
Gmünd, Pfarrkirche
Heilig-Kreuz, Blick in
den Hallenumgangs-
chor, ab 1351; Ein-
wölbung 1491–97

Es handelt sich eher um eine zweite eigenständige Kapelle, bei der man wohl bewusst auf das entsprechende, immer noch wirksame Leitbild für diese Bauaufgabe zurückgriff |► 1| und monumentalisierte: die Ste-Chapelle (ab 1241; □ vgl. 103).

Blieb der Aachener Chor angesichts der besonderen Vorgaben ein Einzelphänomen, so erfreute sich ein anderes Vorhaben der Jahrhundertmitte ausnehmend breiter Rezeption: der 1351 unter Heinrich Parler gemeinsam mit seinem Sohn Peter begonnene Chor Neubau der Pfarrkirche Heilig-Kreuz in Schwäbisch Gmünd (□ 37). Innovativ war weniger deren Anlage als Hallenumgangschor (zuerst am Verdener Dom, ab 1273) als vielmehr, erstmals die Außenwand als 7/12-Polygon anzulegen, das von den Pfeilern markierte Innenpolygon aber über drei Seiten eines Sechsecks. Neu ist auch, im unteren Bereich zwischen den Strebepfeilern Umgangskapellen einzufügen, wozu man an dieser Stelle die Wand einfach nach außen setzte. Rezeption fand die Lösung nicht nur in Süddeutschland, sondern auch bis weit in den Norden, wie das u.a. St. Marien in Frankfurt a. d. Oder und St. Nikolai in Berlin zeigen (1360/80er Jahre). Ein genauerer Blick ist jedoch auf eine weitere Variante dieses Konzepts zu werfen: den 1361–79 ausgeführten dreischiffigen Hallenchor, mit dem man an der Nürnberger Pfarrkirche St. Sebald (□ 38) einen erheblich kleineren einschiffigen Chor des Urbaus (1230/40) ersetzte. Gut lässt sich an ihm die Wirkung der für Schwäbisch Gmünd beschriebenen Verringerung der Anzahl der inneren gegenüber den äußeren Polygonseiten studieren. Es sind nämlich dieser Kunstgriff und die so verringerte Pfeilerzahl, die den Raum merklich transparenter und heller werden lassen, als das bei einer konventionellen basilikalischen Lösung der Fall ist. Bei St. Sebald reizte man diesen Effekt nun insofern zur Gänze aus, als es sich nicht nur um einen Hallenchor handelt, sondern die Fenster auch fast die gesam-



□ 38 Nürnberg, Pfarrkirche St. Sebald, Innenansicht des Chores mit großteils noch originaler Ausstattung, 1361 – 79

te Höhe der Achsen einnehmen, indem man auf die von Gmünd her bekannten Kapelleneinbauten verzichtete. Zum lichten Aussehen tragen auch die überaus schlanken, aus einem oktogonalen Kern und vier Runddiensten komponierten Pfeiler bei, in die die Gewölberippen wieder kapitelllos hineinlaufen. In dieser Form scheinen sie von einem anderen süddeutschen Hallenbau, der Esslinger Frauenkirche (ab 1335/40), abgeleitet.

Auf den Hallenchor von St. Sebald kam nur wenig später eine adäquate Antwort vom stadtinternen Rivalen, der Pfarrkirche St. Lorenz, deren Ostabschluss man unter Leitung von vier verschiedenen Architekten 1439 – 77 in ähnlicher Form erneuerte (□ 39). Trotz des größeren zeitlichen Abstands gibt es dabei bemerkenswerterweise sogar noch deutlichere Rückbezüge auf Schwäbisch Gmünd als das bei

St. Sebald der Fall war. Zum einen finden sich nun wieder die zwischen die Strebepfeiler gesetzten Umgangskapellen, zum anderen tritt aber v. a. in adaptierter Form ein weiteres Charakteristikum des Baus auf: das kräftige, in regelmäßigen Abständen rhythmisch vorspringende Gesims. Diente es in Gmünd der formalen Trennung zweier Geschosse (□ vgl. 37), so wurde es in St. Lorenz in einen brüstungsbewehrten Laufgang umgedeutet. Dass es sich beim Chor von St. Lorenz um einen deutlich späteren Bau als jenem von St. Sebald handelt, zeigt ein Blick auf die Wölbung: Während sich in St. Sebald noch in klassischer Weise vier- bzw. dreiteilige, jedes Joch genau definierende Gewölbe finden, ist es in St. Lorenz ein all diese Grenzen aufhebendes Netzgewölbe. Dieses wie die generelle ‚Dynamisierung‘ des Raumes, von der hier gerne in der kunsthistorischen Literatur gesprochen wird, war zur Erbauungszeit des St. Lorenzer Chores dank der entsprechenden von Peter Parler entworfenen Partien des Veitsdoms |► 41| bereits seit Jahrzehnten Standard. Zeittypische Unterschiede lassen sich deswegen hier wie in anderen Fällen eher im Detail, wie etwa den markant geschnittenen Pfeilern, finden: Auf einem sehr ungleichmäßigen



□ 39 Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz, Innenansicht des Chores mit zahlreichen originalen Ausstattungsstücken wie den Glasmalereien, dem Sakramentshaus (l. vor dem Pfeiler; Adam Kraft, 1496) und dem ‚Englischen Gruß‘ (M.; Veit Stoß, 1517/18), 1439 – 77

Grundriss errichtet, sind bei ihnen nur noch die unmittelbar gegenüberliegenden Seiten der jeweiligen Pfeilerpaare identisch. Am oberen Abschluss nehmen die Gewölberippen wiederum ansatzlos ihren Ausgang, wobei diese Bauglieder durch die generelle Asymmetrie ein fast baumartiges Erscheinungsbild erhalten. Auf ebenfalls seit Prag Standard gewordene Kabinettstücke wie hängende Schlusssteine und frei unter den Gewölben verlaufende sog. Luftrippen, verzichtete man jedoch in St. Lorenz. Die zahlreichen zeitgenössischen Beispiele – wie etwa die Marienkirchen in Pirna (ab 1502) und Ingolstadt (Kapellen mit Astwerkrippen, um 1520) – zeigen aber, welche Faszination von diesen Erfindungen ausgingen. Mit ihrer Fragilität und den oft vegetabilen Formen ließen sie gänzlich vergessen, dass es sich bei dem verwendeten Material eigentlich um Stein handelt. Derartige auffällige Rippenformen mussten nicht immer frei gearbeitet sein, sondern konnten als sog. Schlingrippen durchaus auch in ganzen Gewölbefigurationen auftreten. Solche lassen



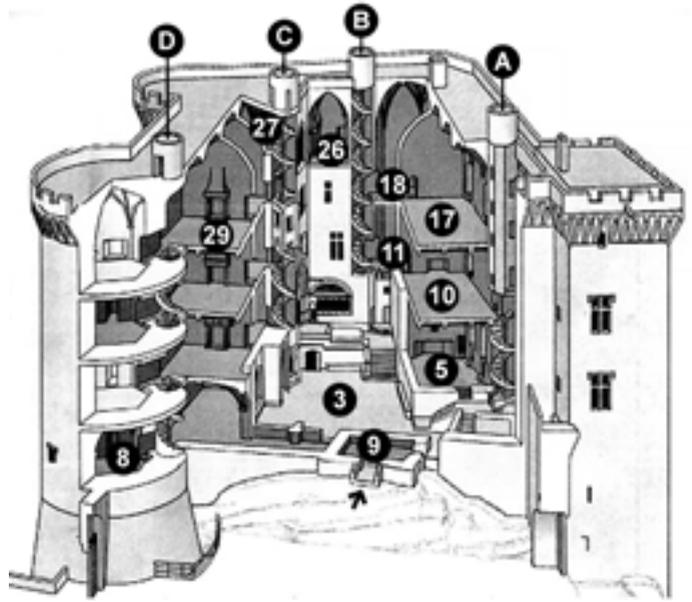
□ 40 Tarascon, Burg, Ansicht von Südwesten, 1401 – 41

sich im 15. und 16. Jh. häufig in Süddeutschland und Böhmen finden, z.B. in Annaberg (ab 1499), in Kutenberg (ab 1512) oder in der Augsburger Fuggerkapelle (1509 – 19). Dass dabei nicht nur gestalterische, sondern auch konstruktive Aspekte eine Rolle spielten, zeigt das elegant und spielend leicht gewaltige Weiten überspannende Schleifensterngewölbe des Prager Wladislawsaals (1493 – 1503; von Engelberg 2013, Abb. 55).

Schon an diesem Beispiel zeigen sich die markanten Entwicklungen, die auch im Profanbau zu verzeichnen sind. Ein wichtiges Phänomen ist damals sicherlich die wahre Flut von Rathausprojekten, die in italienischen, flämischen |► 33, 34| und deutschen Städten (Stralsund, Köln, Braunschweig, Tangermünde) des 13. bis 15. Jh.s zu vermerken ist und die hinsichtlich Opulenz fürstlichen Bauten kaum nachstanden. Die Entwicklungen betreffen aber auch die letzteren selbst, fällt doch bei allen lokalen Unterschieden genau in diese Zeit der allmähliche Wandel von der an Wehraufgaben orientierten mittelalterlichen Burg zum frühneuzeitlichen Schloss, das allein der Repräsentation bzw. dem Vergnügen des Nutzers dient. Ein gutes Beispiel dafür ist die im südfranzösischen Tarascon (□ 40, 41) an der Rhône gelegene Burg der Grafen der Provence. 1401 – 49 unter verschiedenen Angehörigen des Hauses Anjou errichtet, setzt sie sich aus zwei Teilen zusammen: einer v.a. der Versorgung der Anlage dienenden Vorburg und der eigentlichen, durch einen Graben davon abgetrennten, dreigeschossigen, gut 50 m hohen Hauptburg. Sie ist eine aus vier Wohnflügeln zusammengefügte, am Pariser Louvre oder der Bastille (1370er Jahre) orientierte Kastellanlage, die sich auf unregelmäßigem Grundriss um einen Innenhof entwickelt, wobei die Ecken durch runde und eckige Türme Verstärkung erfahren. So unwirtlich-wehrhaft der über vier Treppenspindeln erschlossene, zur Landseite hin fast fensterlose Bau von außen auch wirken mag, so differenziert komfortabel fällt er im Inneren aus. Davon berichtet zumindest ein unter René d'Anjou (1409 – 80) entstandenes Inventar: In allen drei Geschossen im Westflügel finden sich jeweils große repräsentative Räume, von denen der untere, öffentlichste direkt vom Hof aus betreten werden kann (□ vgl. 41, Nr. 5, 10, 17). Über den Nordflügel erfolgt v.a. der Zugang zur Burg, während jene im Süden und Osten den privateren Gemächern der Bewohner vorbehalten sind. Eine Sonderfunktion hat der

□ 41 Tarascon, Burg, Schematische Darstellung der Anlage von Norden, Grundrisse der verschiedenen Ebenen und Nutzung der Räume nach einem Inventar des späten 15. Jh.s:

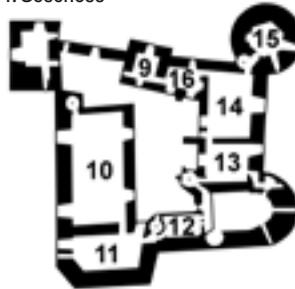
1 Wirtschaftsgebäude der Vorburg mit Küchen und Vorratsräumen; 2 Hof der Vorburg; 3 Cour d'honneur/Ehrenhof; 4 Küche und Backofen; 5 Festsaal; 6 untere Kapelle; 7 Grande galerie/offene Halle; 8 Privatgemach; 9 Zugang zur Burg mit über Eck liegenden Ein- und Ausgängen sowie mit Wurfgeschütz im Gewölbe zur Bekämpfung eingedrungener Feinde von oben; 10 Prunkgemach/„Salon“ René;



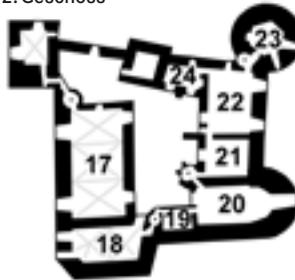
Erdgeschoss



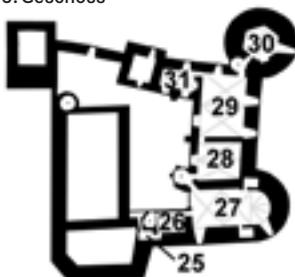
1. Geschoss



2. Geschoss



3. Geschoss



11 – 12 Privatgemächer René, dabei 12 mit direkter Verbindung zur Unterkapelle; 13 Schlafzimmer René und seiner Gemahlin; 14 Chambre de parent/ Empfangssaal René und seiner Gemahlin; 15 – 16 Privatgemächer; 17 Empfangssaal; 18 Chambre du grand retrait; 19 Schreibzimmer René; 20 großes Schlafgemach René; 21 Schlafzimmer Marguerites de Savoie; 22 Empfangssaal Marguerites; 23 – 24 Privatgemächer; 25 Dampfbad René; 26 Privatgemach mit direkter Verbindung zur Oberkapelle; 27 Oberkapelle mit den beiden seitlichen Oratorien René bzw. seiner Gemahlin; 28 Schlafgemach; 29 Empfangssaal; 30 – 31 Privatgemächer; 8, 11, 15, 18, 23 u. 30 mit eigenen Aborten; A – D vier Wendeltreppen, über die die Burg erschlossen wird.



□ 42 Meißen, Albrechtsburg (1471 – 1525), Großer Saal, ab 1471

etwas abgesetzte Nordostturm (Nr. 8), dem mit seinen stärkeren Mauern weiterhin die Aufgabe des Donjons als letztem Rückzugsort zufällt. Demgegenüber erweist sich der nicht weniger massiv wirkende Südostturm erstaunlicherweise als Teil einer zweigeschossigen Hofkapelle |► 25|. Bezeichnend ist jedoch, dass diese Anlage – trotz aller Bequemlichkeiten – niemals Hauptaufenthaltsort Renés wurde, der es weit zukunftsweisender vorzog, die Zeit auf seinen (unbefestigten) Landsitzen zu verbringen.

Für den Übergang von der Burg zum Schloss ist Tarascon ein etwas späteres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum zur Seite zu stellen: die 1471 – 1525 unter dem Herzog von Sachsen errichtete Albrechtsburg in Meißen, eine der ersten schlossartigen Residenzen im Reich überhaupt. Schon die gegenüber Tarascon großzügige Durchfensterung macht das deutlich. Hoch über dem Elbtal gelegen, ist der mehrgeschossige Bau auf unregelmäßigem

Grundriss errichtet, wobei die Innenraumaufteilung einem etwas anderen Schema als in Tarascon folgt: Hier sind im Hauptgeschoss des langgezogenen Kernbaus zwei große öffentlich zugängliche Säle (□ 42) untergebracht, denen an der Peripherie kleinere private Räume angelagert sind. In den darübergelegenen, kleinteiliger untergliederten Geschossen werden demgegenüber jeweils eine Kammer und eine Schlafstube zu einer Einheit zusammengefasst, was eine deutlich verschlossener, privatere Nutzung des Bereichs erkennen lässt. Bahnbrechend ist die Anlage v.a. aus zwei Gründen. Zum einen wegen der überall auftretenden Gewölbe – dies bereits ein Indikator für den hohen Anspruch –, die jeweils in Backstein als expressive Zellengewölbe ausgeführt sind: eine im Weiteren sehr erfolgreiche Erfindung |► 40|, die vom verantwortlichen Architekten, Arnold von Westfalen, explizit für diesen Bau gemacht wurde. Noch zukunftsweisender ist zum anderen, gerade was den Schlossbau betrifft, die Erschließung der Anlage durch einen großen, teilweise frei stehenden Wendelstein, der die gesamte Hoffassade dominiert: einen großzügigen, im Inneren aufwändig gestalteten Stiegenturm, mit dem die Annäherung an die Kernbereiche des Schlosses nun besser inszeniert werden konnte als mit den relativ schmalen, eher funktionalen Treppenspindeln in Tarascon. Dass damals prächtige Treppenanlagen, aber auch allgemein Komfort an Bedeutung gewannen, zeigen nicht zuletzt die im Spätmittelalter immer häufiger auftretenden Reiterstiegen: Mit ihnen konnte man nun tatsächlich reitend zu die entsprechenden Räumlichkeiten gelangen, wie das u.a. die Stiegen im Castello S. Giorgio in Mantua (ab 1395), in Amboise (ab 1500) oder zum Prager Wladislawsaal zeigen.



III. Schlüsselwerke

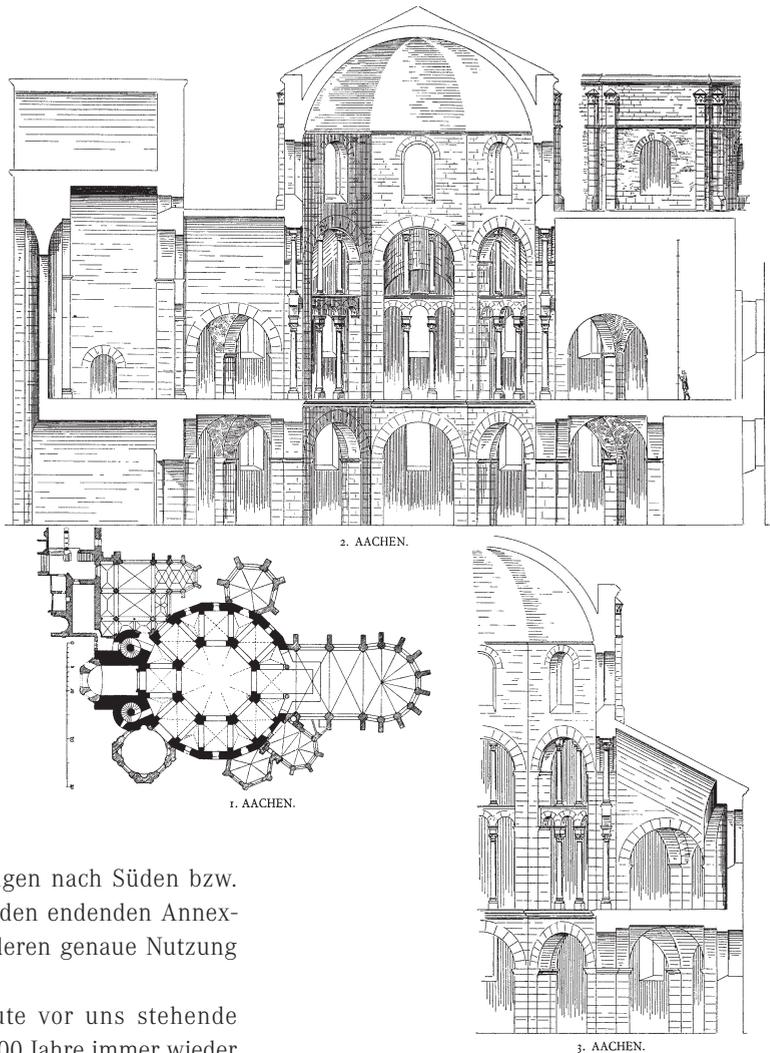
| 1 |

Die Pfalzkapelle in Aachen Antikenrezeption und Spolienverwendung

Nach dem Zusammenbruch des Römischen Reichs beginnt die europäische Architekturgeschichte – zumindest diejenige nördlich der Alpen und in dem mit diesem Band abgedeckten Zeitraum – mit einem wahren Paukenschlag: mit der schon 829 als *capella* bezeichneten, kontinuierlich als Stiftskirche genutzten Aachener Pfalzkapelle (□ 43; □ vgl. 36; Bayer 2011). Dieser Bau war für die Zeit bemerkenswert groß dimensioniert und übertraf mit einer Höhe und einem Durchmesser von über 30 m alles bisher in der Region Dagewesene. Zudem ist er gänzlich in (Bruch-)Stein ausgeführt und durchgängig gewölbt, was damals kaum weniger ungewöhnlich war. Mehr als anderswo kommen hier also bereits lange Zeit nicht mehr geübte Techniken zum Einsatz, und das – blickt man auf die in schwindelnder Höhe ausgeführte zentrale Wölbung von fast 15 m Durchmesser und das dafür notwendige (unsichtbare) ausgefeilte Eisenankersystem – auf einem durchaus erstaunlich hohen Niveau. Die Pfalzkapelle stellt einen der ganz frühen monumentalen nachantiken Zentralbauten des Kontinents dar, die sich noch erhalten haben: Der jüngsten dendro-

chronologischen Datierung zufolge stammen die erhaltenen (Bau-)Hölzer aus dem Zeitraum 793–803 (Schaub 2010). Die Fertigstellung des Rohbaus erfolgte um 798, die Weihe der Kapelle am Dreikönigsfest 805 durch Papst Leo III. Mit Odo von Metz ist sogar der Name des Architekten inschriftlich überliefert: eine Würdigung, die in den nachfolgenden Jahrhunderten eher selten zu finden ist. Noch ungewöhnlicher wird er, wenn man sich ins Bewusstsein ruft, dass es sich bei diesem in den unteren Partien der Jungfrau Maria und in der oberen Ebene dem Salvator geweihten Sakralbau eigentlich um einen Teil einer fast vollständig verschwundenen, damals nördlich der Alpen kaum weniger einmaligen komplexen Anlage handelt: um die Kapelle der weitläufigen Residenz Kaiser Karls des Großen (□ vgl. 13; Binding 1996), die dieser an einem bereits zur Römerzeit besiedelten Ort – einem Hofgut seines Vaters, des Frankenkönigs Pippin – hatte errichten lassen. Auch der Bereich um die Pfalzkapelle selbst umfasste ursprünglich weit mehr bzw. andere Gebäude als das heute der Fall ist: So waren ihr im Westen ein Atrium mit Säulengang vorgelagert und ihre

- 43 Aachen, Pfalzkapelle, Schnitt und Grundriss der im Rohbau 798 fertiggestellten karolingischen Anlage, inkl. der Grundrisse der Erweiterungsbauten, 1356–1415



Seiten von kapellenartigen nach Süden bzw. Norden in kleinen Apsiden endenden Annexbauten flankiert, über deren genaue Nutzung wir nur wenig wissen.

Letztlich ist die heute vor uns stehende Pfalzkapelle ein über 1000 Jahre immer wieder mehr oder weniger eingreifend umgestaltetes Gebäude. Die in einem solch langen Zeitraum erfolgten Veränderungen sind Ausweis eines permanenten, ungebrochenen Interesses an der Anlage – nicht zuletzt als einem wichtigen Wallfahrtsort –, die natürlich v. a. in der Person des hier dereinst residierenden und auch begrabenen Auftraggebers, Karls des Großen, seine Begründung findet. In der Tat stellte die Aachener Pfalzkapelle im Heiligen Römischen Reich, in dem sich anders als etwa im französischen Königreich mit Paris niemals dauerhaft eine zentrale Hauptstadt etablieren sollte, gemeinsam mit dem Frankfurter Dom (ab 1147 Ort fast aller Königswahlen) als Krönungsort

der meisten deutschen Könige einen der wenigen dynastieübergreifenden Orte des Reiches dar. Sprechen dafür verschiedene Schenkungen späterer Könige und Kaiser (z. B. der Ambo Kaiser Heinrichs II., 1014), so kommt das sicherlich besonders eindrucksvoll an dem Mitte des 14. Jh.s ausgeführten gewaltigen Chorneubau (1356–1415; □ vgl. 36, 43) zum Ausdruck: ein Projekt, das das unzweideutige Vorbild, die Pariser Ste-Chapelle des 13. Jh.s |►25|, noch einmal deutlich an Monumentalität und Transparenz übertrifft, wie das gerade der kaum an Kompliziertheit zu steigernde 7/14-Chorschluss zeigt. Wie in Paris bestand die Aufgabe erneut zu einem Gutteil in der Aufnahme und angemessene-

□ 44 Aachen, Pfalzkapelle, Innenansicht, Ende 8. Jh.,
Wandverkleidung frühes 20. Jh.

nen Präsentation des hier vereinigten Reliquienschatzes, nicht zuletzt derjenigen Karls des Großen selbst. Aber auch noch in nachmittelalterlichen Zeiten scheint dieser Bau nichts an Anziehungskraft verloren zu haben, wie das der Raub der antiken Säulen des Oktogons (□ 44) durch Napoleon und deren Verbringung nach Paris im späten 18. Jh. sowie die umfangreiche Restaurierung unter Kaiser Wilhelm II. im frühen 20. Jh. zeigen, die das heutige, den alten Zustand frei rekonstruierende Erscheinungsbild nachhaltig prägen: War bis dahin nur das einfache Mauerwerk des mittelalterlichen Baus erhalten, so wurde dieses nun mit Marmorverkleidungen und Mosaiken versehen.

Wie ein gewaltiger Solitär markiert die Pfalzkapelle den Anfang einer sich fortan deutlich intensivierenden europäischen Bautätigkeit, die bald schon und erstmals seit langem wieder alle unterschiedlichen Gebiete des Kontinents mit einschließen sollte. Schnell zeigt sich, dass die Pfalzanlage und Kapelle mehr als die meisten der im weiteren in diesem Band vorgestellten Bauten Bezug auf Älteres nimmt.

Bereits im einleitenden Kapitel zur Karolingerzeit ist ausführlich darauf hingewiesen worden, in welchem Umfang Karl der Große als 800 in Rom vom Papst zum ersten nachantiken Kaiser Gekrönter bemüht war, sich als Nachfolger der römischen Kaiser und als legitimer Herrscher über deren nun größtenteils wiederhergestellten Reich zu präsentieren. Dabei griff er sogar auf bis dahin lange Zeit nicht mehr angewandte oder zumindest nicht mehr nachweisbare Techniken wie den Bronzeguss zurück, wie das die verschiedenen in diesem Material ausgeführten Arbeiten an der Pfalzkapelle wie Tore, Gitter, Basen oder z. B. der Pinienzapfen zeigen. Darüber hinaus fanden ganz konkret antike Skulpturen (etwa die sog. Lupa, der Reliefsarkophag oder die bronzene Reiter-



statue) und Bauteile (sog. Spolien) in Gestalt der Marmorsäulen Wiederverwendung.

In seiner um 820 verfassten „Vita Karoli Magni“ vermerkt Karls Biograph Einhard: ‚Da er die Säulen und den Marmor für die Kirchen anderswo nicht bekommen konnte, ließ er sie aus Rom und Ravenna herbeischaffen‘ (MGH, *Scriptores Rerum Germanicarum* 1911, S. 301). Papst Hadrian II. erlaubte 781/791 Karl dem Großen sogar explizit, Mosaik und Marmor aus dem Palast in Ravenna zu entnehmen; dass ihr Bestimmungsort Aachen war, darf vermutet werden (Binding 1998). Qualität und Materialität der Bauteile folgten dabei sicherlich weniger ästhetischen Gesichtspunkten, sondern waren unzweifelhaft Ausdruck eines dezidierten Anspruchs, der mit den vor Ort in Aachen gegebenen Möglichkeiten aus verschiedenen Gründen kaum einzulösen war. Denn es sollte sich bei der Pfalzanlage um ein „in Teilstücken

transferiertes Rom“ handeln (Bandmann 1951, S. 145).

Es ist deswegen umso bemerkenswerter, dass sich das für die Kapelle selbst gewählte Bauprogramm weit weniger klar auf die Antike zurückführen lässt. Es handelt sich um einen polygonalen Zentralbau, dessen Außenmauern ein Sechzehneck ausbilden, während im Inneren die Hochschiffswände auf einem Oktagon ruhen. Zwischen Außenwand und den inneren Arkaden vermittelt ein zweigeschossiger, kreuzgratgewölbter Umgang, der mittels Einfügung entsprechender dreieckiger Gewölbefelder gekonnt von der reicheren äußeren zur einfacheren inneren Polygonform überleitet. Eine deutliche Ost-West-Orientierung erhielt der Bau durch einen ehemals kleinen rechteckigen Chor, den man im 14. Jh. durch genannten Glasbau ersetzte und stark erweiterte, sowie durch den heute noch existierenden, turmartig aufragenden Westbau auf ebenfalls rechteckigem Grundriss. Der Aufriss ist dreigeschossig, wobei die Detailgliederung eher den Eindruck von Viergeschossigkeit erweckt. Die Wand ruht auf vergleichsweise massiven, abgewinkelten Pfeilern, über denen nach einer Kämpferplatte Segmentbogen ansetzen: eine Gliederung, die nach einem massiven Gesims im darüberliegenden Emporengeschoss noch einmal auftritt, wobei die Pfeiler hier nun hochaufschießende gestelzte Bogen tragen. In die jeweiligen Öffnungen eingefügt ist eine gitterartige Struktur, die – mehr ihrer Untergliederung denn der statischen Sicherheit dienend – in der unteren Hälfte drei kleine Arkaden und in der oberen, nach einer architravartigen Zone, zwei einfache Säulen aufweist, die dort recht unvermittelt an die abschließenden Bogen anstoßen. Es folgen die acht einfachen Obergadenfenster des tambourartig den Bau überragenden, von einem reichen achteiligen Gewölbe abgeschlossenen Kernbereichs.

Ohne dass der Bau dabei immer genaue Reproduktion gefunden hätte, scheint die Pfalz-

kapelle der Ausgangspunkt des im Mittelalter ausnehmend beliebten und immer wieder variierten Typus der zweigeschossigen Palast- oder Herrscherkapelle gewesen zu sein. Dabei gibt es klare Hinweise auf die unterschiedliche Nutzung der beiden Geschosse, findet sich doch an prominenter Stelle an der Westseite des Emporengeschosses eine bemerkenswerte marmorne Thronanlage, auf der seit dem hohen Mittelalter der König nach der Krönungszeremonie Platz nahm. Dass dies auch ansonsten der dem Herrscher vorbehaltene Bereich war, ist kaum zu bezweifeln.

So einzigartig die Pfalzkapelle mit ihrer Größe und Anlage damals nördlich der Alpen fraglos war, sollte man nicht übersehen, dass gerade die frühchristliche Architektur eine ganze Reihe von prägnanten monumentalen Zentralbauten aufweist. Zu nennen wären hier verschiedenste Anlagen aus dem 4. und 5. Jh., wie S. Lorenzo in Mailand (kurz vor 378), S. Costanza (ca. 350) und S. Stefano Rotondo (468–483) in Rom oder aber schließlich die Anastasis-Rotunde (um 336) der Jerusalemer Grabeskirche (vgl. [□ 47](#); Krautheimer ⁴1986). Es sind allerdings weniger diese tatsächlich antiken Bauten als vielmehr solche, die bis in das 6. Jh. im Byzantinischen Reich entstanden waren, zu denen die Aachener Pfalzkapelle deutlichere Bezüge aufweist. Bekanntermaßen gehörten zu diesem im ersten Jahrtausend auch Teile Italiens, nicht zuletzt das in Oberitalien an der Adria gelegene Ravenna. Hier findet sich mit S. Vitale (532–546; [□ vgl. 18](#)) auch der Bau, mit dem Aachen zweifelsohne die meisten Gemeinsamkeiten überhaupt besitzt: Der Grundriss der Außenmauer ist hier oktagonale, während die Pfeiler innen zwar ebenfalls auf einem solchen angeordnet sind, diese nun aber durch exedrenartig zurückschwingende Wandpartien miteinander verbunden werden. Aachen durchaus verwandt ist der zweigeschossige Aufriss mit Empore, ebenso die Dreierarkaden zwischen den Pfeilern. Anders als in Aachen sind sie nun aber nicht

nur im Ober-, sondern auch im Erdgeschoss zu finden. Vergleichbar ist zudem das ehemals dem Bau vorgelagerte Atrium. Bemerkenswert erscheint bei einer derartigen direkten Verbindung – die ja angesichts des dokumentarisch überlieferten Bezugs von Teilen der Spolien aus Ravenna nicht unwahrscheinlich ist –, dass es sich bei S. Vitale nicht um die Kapelle einer Residenz, sondern um eine ‚normale‘ Kirche handelt. Gleiches gilt für die ebenfalls mit Aachen in Verbindung gebrachte Sergios-und-Bacchos-Kirche in Konstantinopel (527–536), zu

der allerdings noch mehr formale Unterschiede bestehen als zu S. Vitale in Ravenna. Mitunter ist deswegen auch vermutet worden, dass es weniger diese Sakralbauten waren, die Karl hatte zitiert wissen wollen: Vielmehr seien sie lediglich Abbilder zu heute nicht mehr erhaltenen, damals in Byzanz errichteten Bauten des kaiserlichen Palasts, die sich aus den Schriften jedoch nur sehr ungenau rekonstruieren lassen. Immerhin scheinen die Ähnlichkeiten über den runden Grundriss hinausgegangen zu sein (Krautheimer 1986, S. 77). 

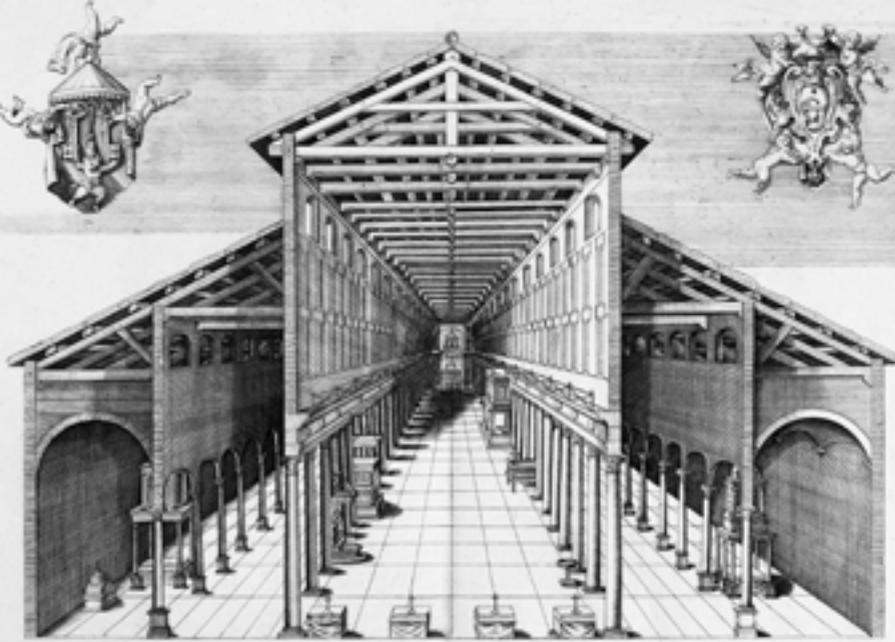
Das Erbe der Antike und die Anfänge christlicher Baukunst

Bereits das Beispiel der Aachener Pfalzkapelle |► 1| macht deutlich, dass der Beginn der nachantiken Monumentalarchitektur keinen gänzlichen Neustart darstellte – und das trotz einer doch beachtlich langen Unterbrechung von einigen 100 Jahren, in denen nur in eingeschränktem Umfang großformatig gebaut wurde, zumindest im Vergleich zu den dereinst bewältigten Bauvolumina. In der Tat sollte vieles, was in den nachfolgenden Jahrhunderten im Mittelalter in Zusammenhang mit christlicher Architektur – gerade im Bereich der Sakralbaukunst – entstand, letztlich immer noch auf den Entwicklungen antiker und dabei v. a. römischer Architektur fußen.

Eines der verbreitetsten und frühesten Phänomene einer solchen Rezeption bzw. Übernahme ist die unmittelbare, physische Wiederverwendung von älteren Bauteilen, sog. Spolien – wie das ja auch in Aachen der Fall war |► 1, 9, 15| –, egal, ob es sich dabei nun um Säulenschäfte, Kapitelle, Gesimse oder andere bearbeitete Architekturelemente handelte. Die Wiederverwendung musste allerdings nicht immer einen solch inhalts- und beziehungsreichen Hintergrund aufweisen wie bei der Pfalzkapel-

le, sondern konnte auch recht simple Motive haben: zum einen schlicht fehlende eigene Kapazitäten, zum anderen die Zeitersparnis und schließlich die Wertschätzung der bildhauerischen Qualität oder des verwendeten, oft sehr kostbaren Materials der Stücke, das die Römer mitunter aus weit entlegenen Regionen importiert hatten.

Auf lange Sicht sollten sich allerdings weniger direkte ‚substantielle‘ Übernahmen als erheblich wichtiger erweisen: nämlich die Adaption bestimmter Formerfindungen oder Architekturkonzepte, die weiterhin die Architektur des Abendlandes bestimmten. Das konnte technische Lösungen betreffen, etwa im Bereich der Wölbung; das konnte sich aber auch wieder auf Detailformen beziehen, die es das gesamte Mittelalter hindurch anhand verbliebener antiker Monumente zu studieren gab: Neben den zahlreichen antiken Überresten in Italien sind hier v. a. die römischen Stadt- und Triumphtore wie etwa in Reims, Orange oder Autun zu nennen, deren Architektur u. a. in Cluny III |► 12| und verwandten burgundischen Bauten des frühen 12. Jh.s Rezeption fanden (□ vgl. 24). Die grundsätzlich wichtigste Übernahme ist in diesem Zu-



□ 45 Martino Ferabosco: Rom, Alt-St. Peter, ca. 324–60, ab 1506 für Neubau abgerissen, Innenansicht; aus: „Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano“, Rom 1620

sammenhang aber sicherlich jene, die das gesamte Mittelalter hindurch und noch darüber hinaus das Bild der abendländischen Sakralbaukunst bestimmte: der Typus der bereits in der griechischen Antike bekannten Basilika (von griechisch: *basilike stoa*, Königshalle). Für die Römer selbst stellte dieser Begriff ursprünglich nicht mehr als eine Bezeichnung für einen zentralen Versammlungsort dar. In unserem Zusammenhang ist damit jedoch jene zunächst in Verbindung mit verschiedensten profanen Bauvorhaben auftretende Lösung einer drei oder noch mehr Schiffe umfassenden, in der Höhe gestaffelten Anlage gemeint, bei der das von Obergadenfenstern beleuchtete Mittelschiff jeweils über die seitlichen, niedrigeren Bereiche hinausragt. Es konnte sich dabei ebenso um Markthallen handeln wie um Gerichtsgebäude, Empfangshallen etc., aber auch um Thronsäle. Die Metzger Benediktinerinnenkirche St-Pierre-aux-Nonnains ist ein gutes Beispiel dafür, wie man anfänglich derartige Profanbauten ganz unmittelbar und mit nur wenigen Umbaumaßnahmen einer nun sakralen Nutzung zuführte (hier im 7. Jh. Umnutzung eines Profangebäudes des 4. Jh.s). Nicht zuletzt die oft monumentalen frühchristlichen Basiliken in Rom – zu nennen sind v. a. die fünfschiffigen, von

offenen Dachstuhl überfangenen Anlagen von Alt-St. Peter (Weihe 326; Länge: 122 m, Breite: 66 m, Querhaus: 90 m Länge; □ 45), S. Paolo fuori le mura (spätes 4. Jh.; heute Rekonstruktion des frühen 19. Jh.s) oder der Lateransbasilika (313–317) – ließen dies geradezu zur Standardlösung für die christliche Sakralbaukunst werden (Krautheimer 1986). Festgeschrieben waren mit ihnen auch weitere in der Folge bedeutungsvolle Eigenheiten wie das Querhaus, das vorgelagerte Atrium mit einer eigenen Vorhalle oder aber schließlich der spätere aufwändige Choranlagen vorwegnehmende Abschluss in Gestalt einer Apsis. Diese Lösung, eine Seite der Längsachse mit einer halbkreisförmigen, von einer Halbkuppel überwölbten Apsis abzuschließen, ist dabei antiker Palastarchitektur abgeschaut. Dort markiert und betont sie den Platz des Herrschers, während sie in Alt-St. Peter z. B. der Ort der Reliquien des Apostelfürsten Petrus im Apsisscheitel und des Hauptaltars am Apsisansatz war (vgl. v. Engelberg 2013, Abb. 87). Ein schlagendes Beispiel für diese Vermischung von ‚profan‘ und ‚sakral‘ ist die Anfang des 4. Jh.s für Kaiser Konstantin in Trier als Palasthalle errichtete Aula Nova (□ 46), die bezeichnenderweise im 19. Jh. – nach jahrhundertelanger Nutzung als

Königspfalz und Bischofsresidenz – problemlos zu einem Sakralbau umgewidmet werden konnte. Bereits in dieser Frühphase des Christentums festgeschrieben war schließlich auch die Eigenheit, den Chor einer Kirche nach Osten auszurichten (→ **Themenblock · Liturgie und Kirchengestaltung, S. 195**), wobei hierfür – wie nicht zuletzt das gewestete Alt-St. Peter selbst oder aber spätere doppelchörige Anlagen zeigen – eine ganze Reihe bedeutender Ausnahmen zu benennen sind.

Aus schriftlichen Quellen wissen wir, dass es in den verschiedenen Regionen des Römischen Reiches spätestens im 3. Jh. christliche Kultgebäude – ‚Tempel der Christen‘ oder ‚Haus Gottes‘ genannt – gab, die ausschließlich dem Gottesdienst dienten. Die Situation gegen Ende des 3. Jh.s beschreibt Eusebius in seiner Kirchengeschichte: ‚Wer gar vermöchte zu schildern jene tausendköpfigen Versammlungen und die Mengen derer, die Stadt für Stadt zusammentraten, und die herrlichen Zusammenkünfte in den Bethäusern? Da infolge hiervon die alten Gebäude nicht mehr genügten, erbaute man in allen Städten neue und geräumige Kirchen.‘ (Schwarz 1989, S. 14.) Durch-

aus beabsichtigt wurde mit den in Eusebius' Text wohl angesprochenen frühen basilikalischen Anlagen der Fokus gänzlich anders gesetzt als bei den bis dahin üblichen baulichen Lösungen zur Verehrung einer Gottheit. Neben der recht einfachen Gewinnung von großen Raumeinheiten scheint für die Wahl des Typus Basilika auch der Umstand gewesen zu sein, dass er sozusagen ‚unbelastet‘ war, d. h. bis dahin noch keine religiöse Konnotation besaß. Zwar gab es mit den antiken Tempeln natürlich auch schon zuvor sakral genutzte Einzelbauten, doch waren diese Gebäude eher als Behausung des jeweiligen Kultbildes gedacht, nicht aber für die gleichzeitige Versammlung der Gläubigen im Rahmen des Kultes; die eigentliche Verehrung der betreffenden Gottheit durch Opfergaben etc. fand hier in unmittelbarer Nähe im Freien statt. Entsprechend war auch die Wirkung des Tempels mit seinen klassischen Säulenordnungen und plastischem Giebelschmuck viel stärker nach außen gerichtet – ganz im Gegensatz zu dem ausnehmend bescheidenen Äußeren der frühchristlichen Basiliken, deren Prunk sich erst im Inneren mit ihren Mosaikdekorationen, kostbaren Materialien etc. entfaltete.

□ 46 Trier, Palast-
aula, Ansicht von
Norden, 305–12



Mit einem Bau wie Alt-St. Peter wurden noch weitere wichtige Erfindungen antiker Baukunst tradiert bzw. Vorgaben für die nachfolgende Baukunst gemacht. Dazu gehört die Verwendung der beiden Grundlösungen für Säulenstellungen oder anderer tragender Stützglieder wie Pfeiler: So sind in Alt-St. Peter (□ vgl. 45) die beiden äußeren Seitenschiffe durch Arkaden (Bogen, die auf Säulen o. Ä. ruhen) voneinander getrennt, das innere Seitenschiff vom Mittelschiff dagegen von – statisch weniger belastbaren – Kolonnaden (Säulen oder andere Stützglieder, die einen Architrav tragen; □ vgl. 5). Nicht minder folgenreich sollte natürlich die in Griechenland in unterschiedlichen Epochen erfolgte Erfindung der einzelnen Säulenordnungen sein, die erst der Römer Vitruv im 1. Jh. v. Chr. in die klare, für die nachfolgende europäische Architektur bis weit in das 19. Jh. gültige bzw. bedeutende Abfolge und Hierarchie fasste. Nach den griechischen Hauptstämmen bzw. einer Stadt werden sie ‚dorisch‘, ‚ionisch‘ und ‚korinthisch‘ (spätes 5./frühes 4. Jh. v. Chr.) sowie – als der erst in römischer Architektur auftretenden Vermischung von ionisch und korinthisch – ‚komposit‘ genannt (vgl. v. Engelberg 2013, S. 98 – 100). Von Bedeutung ist für das Mittelalter v. a. die korinthische Ordnung mit ihrem kelchförmigen, von Akanthusblättern verzierten Kapitell, dessen vier Ecken am oberen Abschluss durch vier Voluten Betonung finden. In mehr oder weniger verballhornter Form taucht es seit der Karolingerzeit und das ganze Mittelalter hindurch immer wieder auf – egal, ob bei romanischen Kapitellen sogar noch mit den die Ecken des Kalathos betonenden Voluten (vgl. die figuralen Kapitelle in den Kreuzgängen von Moissac, Arles etc.) oder aber in gotischen Versionen, bei denen oft das Akanthusblattwerk an Dominanz gewonnen hat. Zumeist lassen sich hier nur mehr vage Anklänge an die antiken Vorgänger finden. Dass diese bewusst oder unbewusst immer noch von Relevanz waren, zeigt nicht zuletzt der allgemeine Aufbau von Stützelementen, egal ob Säule, Pfeiler

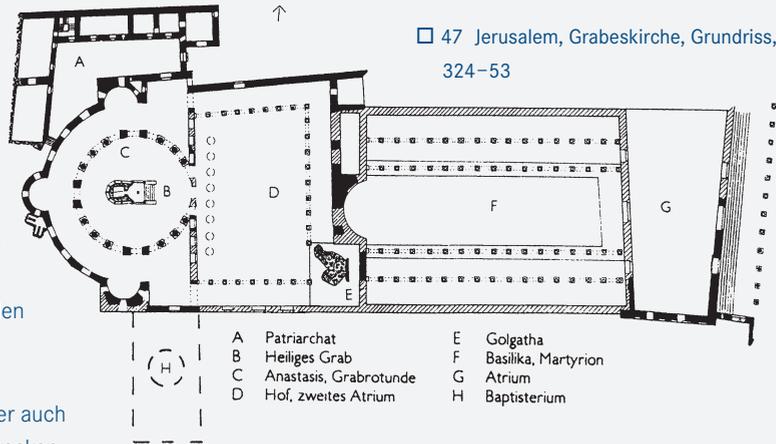
oder welcher anderen Art auch immer. All diese Elemente verfügen zumeist weiterhin über eine Basis, einen Schaft oder ein vergleichbares Element sowie ein – im Detail mitunter auch ganz andere Formen annehmendes – Kapitell (vgl. Korb- oder Würfelkapitelle in byzantinischer oder romanischer Baukunst). Ihm folgt als vermittelnde Zone zur auflagernden Last (Wand, Gewölbe) in der Regel ein Abakus: eine rechteckige Deckplatte, an deren Stelle seit der frühchristlich-byzantinischen Baukunst auch massivere Elemente, sog. Kämpfer, treten konnten. Zumeist handelt es sich bei ihnen um würfelförmige Aufsätze, deren Gestaltung sie als verkümmerter Rest eines Gebälks zu erkennen geben. Einen derartigen Aufbau besitzen selbst solche nur mehr geringfügig an tatsächliche Säulen erinnernde Gebilde wie die langgestreckt dünnen Dienste gotischer Konstruktionen, die die mittelalterlichen Quellen im Übrigen nach wie vor als *columnae* – also als Säulen – bezeichnen.

Den eigentlichen Ausgangspunkt für christliche Baukunst stellt die Amtszeit Kaiser Konstantins des Großen (gest. 337) dar, unter dem die christliche Religion nicht nur offiziell anerkannt wurde (Staatsreligion erst ab 381), sondern der auch eine ganze Fülle christlicher Großbauten in seinem Reich initiierte – zu einem Zeitpunkt, da kaum mehr als ein Drittel der römischen Bevölkerung dem Christentum zuzurechnen war. Zu ihnen gehören sowohl solche im Zentrum der Macht, in Rom, wie etwa der bereits angeführte Neubau von Alt-St. Peter, als auch solche, mit denen er besonders wichtige Stätten im Heiligen Land auszeichnen ließ. Als herausragende Beispiele zu nennen sind die Geburtskirche in Bethlehem (325–333, 560–603 durch einen Neubau ersetzt; |► 18|) und die Grabeskirche in Jerusalem (324–353; □ 47), in der das Grab Christi ebenso wie der Ort seines Martyriums, Golgotha, Verehrung fanden (Krautheimer 1986). Gerade letztgenannter Bau erfuhr in verschiedener Form Rezeption, insbe-

sondere seine Anas-tasis-Rotunde, in deren Mitte sich das Grab Christi befindet und die eine der ganz frühen Vorformen des im Mittelalter dann so beliebten Umgangschores mit Radialkapellen darstellt.

Schließlich konnten aber auch zu gänzlich anderen Zwecken

errichtete antike Bauten nachträglich eine langandauernde Leitbildfunktion erhalten. Der bedeutendste Beleg hierfür ist das in der heutigen Form zwischen 118 und 125 unter Kaiser Hadrian als Tempel errichtete Pantheon in Rom (□ vgl. 10), der größte erhaltene antike Zentralbau auf kreisrundem Grundriss (Durchmesser und Höhe jew. ca. 43 m) mit einer einzigartig weit gespannten Wölbung. In christlicher Zeit, im frühen 7. Jh., wurde der Bau zu S. Maria ad Martyres (auch: S. Maria Rotonda) und damit zu einer der wichtigsten Marienkirchen der



Stadt umgewidmet. Zwar konnte es sich angesichts der gewaltigen Dimensionen dabei jeweils kaum um eine wörtliche und maßstabsgetreue Übernahme handeln, doch muss sicherlich auffallen, dass im frühen und hohen Mittelalter eine beachtliche Zahl gerade an Marienkirchen nachweisbar ist, die als Zentralbauten ausgeführt wurden |► 21|. So mag selbst die in ihrer Zeit gänzlich ungewöhnliche Gestalt der um 1235 begonnenen gotischen Liebfrauenkirche in Trier (□ vgl. 33) noch auf solche Bezüge zurückführbar sein.

Die Klosterkirche Corvey Mythos ‚Westwerk‘

|2|

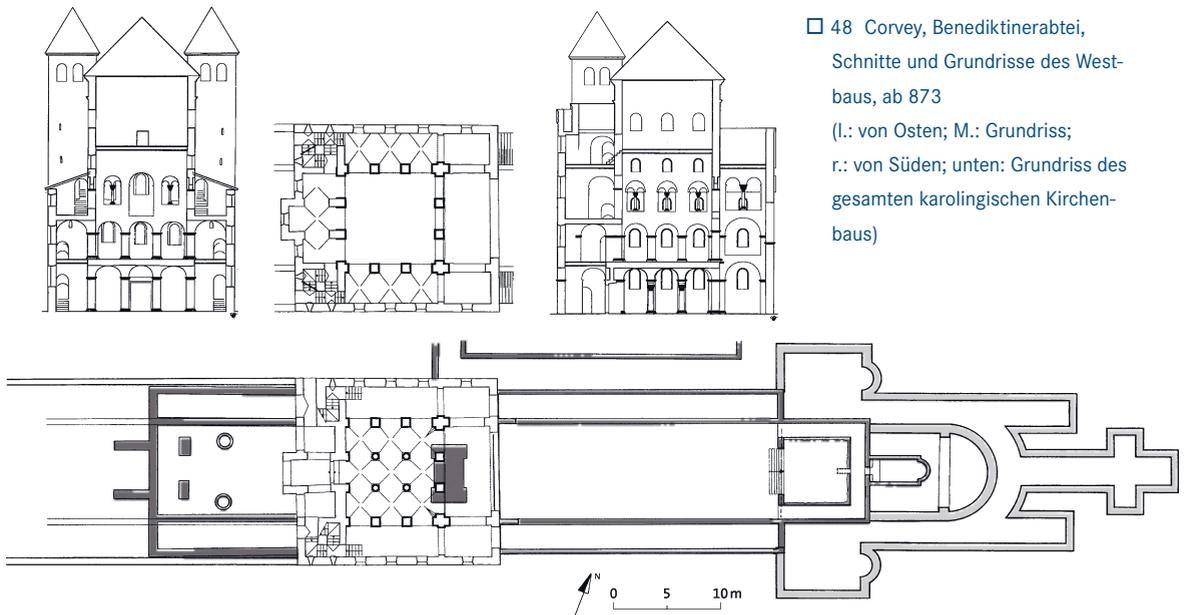
Ein zweiter bedeutender Bau, der sich neben Aachen aus der Karolingerzeit (8.–10. Jh.) erhalten hat, ist die im 9. Jh. entstandene Kirche der Benediktinerabtei Corvey. Das unweit eines wichtigen Weserübergangs bei Höxter gelegene Kloster bildete gemeinsam mit der Siedlung ein frühes Zentrum im gerade erst dem Karolingerreich einverleibten Sachsen. Angesichts des in den nachfolgenden Jahrhunderten gewandelten Raumbedarfs ist davon heute leider nicht mehr

der gesamte, 840 begonnene und nach einem Brand 870 noch einmal von Grund auf neu errichtete Sakralbau erhalten, sondern nur noch der ab 873 ausgeführte Westabschluss (□ 48, 49). Zweifellos mehr als ein einfacher Turm, gibt er in seiner beeindruckenden Dimensionierung und Komplexität immer noch eine gute Vorstellung von karolingischer Baukunst. Die Auseinandersetzung mit ihm wäre allein schon aufgrund einer repräsentativen, goldgefassten

Inscript interessant, die sich auf einer großen Steinplatte – offensichtlich im Zweitversatz von einem anderen Klostergebäude übertragen – inmitten der Westfassade findet. Den Text eines liturgischen Stundengebets wiedergebend, heißt es in ihr: ‚Umgürte, o Herr, diese Stadt, und Deine Engel mögen ihre Mauern bewachen!‘ (CIVITATEM ISTAM/ TU CIRCUMDA D[OMI]NE ET/ ANGELI TUI CUSTO/ DIANT MUROS EIUS). Ihre genaue Bedeutung ist umstritten: Grundsätzlich wäre es zwar möglich, die Aussagen direkt auf das Kloster als Bollwerk der karolingischen Landesherrschaft in der damaligen Grenzregion zu verstehen. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass es hier um eine eher abstrakte Interpretation des Klosters als Abbild des Himmlischen Jerusalem ([→ Themenblock · Liturgie und Kirchengestaltung, S. 195](#)) ging. Nicht weniger interessant als die Inscript ist die Frage, wie denn die monumentale Anlage, die hinsichtlich des Bauvolumens kaum hinter dem der zeitgleich ausgeführten eigentlichen Kirche zurückstand, ursprünglich genutzt wurde. Angesichts des letztlich doch fragmentarischen und damit reichlich Interpre-

tationsmöglichkeiten eröffnenden Erhaltungszustands ist eine eindeutige Beantwortung allerdings kaum mehr möglich. Zudem ist zu beachten, dass das heutige Erscheinungsbild zu Teilen auf Restaurierungen des 20. Jh.s beruht.

Zur Erbauungszeit stellte Corvey eine der privilegiertesten und prominentesten Gründungen überhaupt dar. Als karolingischer Vorposten zur Kontrolle der gerade erst zugewonnenen Sachsenregion gedacht, geht sie auf zwei Cousins Karls des Großen zurück: auf Adalhard und Wala, die jeweils Abt des Mutterklosters im französischen Corbie gewesen waren und zugleich der Neugründung Corvey (von *Nova Corbeia*, dt. Neues Corbie) vorstanden (Adalhard: 781–814 u. 821–826 bzw. 822–826; Wala: 826–831). Sogar die ersten Mönche kamen aus Corbie. Das hinderte Corvey allerdings nicht daran – maßgeblich unterstützt von Kaiser Ludwig dem Frommen (reg. 813–840) und dessen Nachfolgern –, schnell die vollkommene Unabhängigkeit vom Mutterkloster anzustreben (Kat. Karolinger [2] 1999, S. 558). Auch erhielt Corvey bald das Privileg



□ 48 Corvey, Benediktinerabtei, Schnitte und Grundrisse des Westbaus, ab 873
(l.: von Osten; M.: Grundriss; r.: von Süden; unten: Grundriss des gesamten karolingischen Kirchenbaus)

□ 49 Corvey, Benediktinerabtei, Innenansicht des Obergeschosses des Westbaus mit sog. ‚Kaiserempore‘, ab 873

einer Reichsabtei, unterstand also fortan dem direkten Schutz des Kaisers. Im Verbund mit bedeutenden Reliquienschenkungen stellte das die Basis für den rasanten Aufstieg zu einem geistigen, kulturellen wie wirtschaftlichen Mittelpunkt der Region dar. Ablesbar wird das etwa an der beachtlichen Zahl von Bischöfen, deren geistliche Karriere damals in Corvey begann, aber auch an der Bibliothek, die das Kloster zweifellos als einen der wichtigsten Mittler westfränkischer Kultur in den neuen sächsischen Gebieten ausweist.

Der Westabschluss der Benediktinerkirche wirkt heute zunächst wie ein frühes Beispiel einer konventionellen Zweiturmfassade beachtlichen Ausmaßes: strukturiert von Fenstern und drei Portalöffnungen sowie einer etwas herausgezogenen Mittelachse, die kurz vor dem obersten Viertel in eine Verdachung ausläuft. Das ursprüngliche Erscheinungsbild war erheblich vielgestaltiger, erweisen sich doch die beiden Turmaufbauten und die beiden zwischen ihnen befindlichen Galerieschosse als spätere, erst im 12. Jh. entstandene Bauteile (Kat. Karolinger [2] 1999, S. 568). Demgegenüber hatte man anfänglich noch einen ungehinderten Blick auf einen großen zentralen Turm, der etwas nach Osten zurückgesetzt genau den Raum zwischen den damals deutlich niedrigeren Seitentürmen einnahm.

Der Corveyer Westbau ist auf einem großzügig dimensionierten, quadratischen Grundriss errichtet. Den Grabungsbefunden zufolge schlossen sich ihm im Osten mit dem zweiten Neubau von 870 eine dreischiffige Basilika mit Querhaus (jeder Flügel mit einer kleinen Apsis) sowie ein langgestreckter Chor mit halbrunder Apsis an. Um ihn herum lief unterirdisch eine Außenkrypta |►4|, die an der Nord- und der Südseite in zwei Gängen mit rechteckigem



Abschluss endete. In der Mitte, direkt hinter der Hauptapsis des Chores, bildete sie demgegenüber einen abgetrennten Raum mit kreuzförmigem Grundriss aus. Doch sogar über das Aussehen des Ursprungsbaus können relativ genaue Angaben gemacht werden: Den archäologischen Grabungen zufolge besaß er im Westen ein weit ausladendes Atrium (□ vgl. 48), das einen frei stehenden Torbau – den Vorgänger des heutigen Westbaus – und als Abschluss auf der gegenüberliegenden Seite einen rechteckigen Chor aufwies. Ihm schloss sich eine Stollenkrypta an, die in einer kleinen, aber kostbar ausgestatteten doppelgeschossigen Achskapelle mit Apsis endete.

Im heutigen Zustand gelangt man über eine in der Mitte des Westbaus befindliche Vorhalle

in die zentrale Halle, die Quellen schon früh als „Krypta“ bezeichnen. Von unterschiedlich ausgeformten Pfeilern umstellt, ruhen die Kreuzgratgewölbe ihrer zentralen neun Joche (3 × 3) auf Säulen mit vereinfachten korinthischen Kapitellen und auffallend großer, gebälkarter Kämpferzone. Offensichtlich versuchte man mit ihr, die starke Stelzung der Gewölbe etwas zu kaschieren. An der Nord- und Südseite wird dieser Bereich von einem Seitenschiff mit etwas größeren, ursprünglich flach gedeckten Jochen gerahmt. Demgegenüber stellt er an der Ostseite, wo er nun geschossübergreifend bis zum Dachstuhl reicht, eine vermittelnde Zone zwischen Westbau und anschließendem Langhaus dar: Mit einem großen Bogen öffnet er sich im Osten zum Mittelschiff, während an der Westseite die Wand auf allen Ebenen von großen Bogen durchbrochen ist. In den beiden Ecktürmen gelegene, vergleichsweise großzügige Treppen führen in das erste Obergeschoss der Turmanlage, dessen Grundrissgliederung dem des Erdgeschosses entspricht. Zumindest der zentrale Raum nimmt nun geschossübergreifend die gesamte Höhe des Mittelturmes ein. In der Tat mag er vor seiner Verkürzung bis in das oberste Geschoss hochgelaufen sein. Vielleicht gab es aber auch von Anfang an einen in der heutigen Form bereits tiefer ansetzenden Abschluss durch eine Holzdecke, so dass darüber ein letztlich funktionsloses Geschoss entstanden wäre. Seine Aufgabe hätte dann allein in der mit beiden Flankentürmen abgestimmten Außen- und Fernwirkung gelegen.

Ein wenig an Aachen erinnernd, wird das unterste Geschoss des höhergelegenen Zentralraums von einfachen, auf schlichten Pfeilern ruhenden Bogen gerahmt (□ vgl. 49). Demgegenüber treten in seinem Emporengeschoss vergleichsweise fein gearbeitete Biforien auf, die im 20. Jh. rekonstruiert wurden. Der Raum wird in allen zwei Geschossen zu drei Seiten durch umgangartige, ursprünglich durchgehend kreuzgratgewölbte Anräume gerahmt.

Die Wirkung des Raumes muss erheblich reicher gewesen sein als heute: dank lebensgroßer figürlicher Stuckreliefs, die dem Befund nach zwischen den Arkaden ausgearbeitet waren, v. a. aber dank einer differenzierten farbigen Fassung. So waren die Pfeiler rot gestrichen, während die Biforien zusätzlich rahmende, aufgemalte Säulchen besaßen. Reich verziert mit verschiedenen Dekorformen, wie geometrischen Mustern, Bändern und Akanthusranken, präsentierten sich die von ihnen ‚getragenen‘ Bogen und Bogenfelder. Gleiches gilt für die Arkaden im ersten Obergeschoss. In der Tat zeigen Farbspuren, dass ursprünglich selbst die Grate der Gewölbe mit stilisierten Blattformen Hervorhebung erfuhren; partiell lassen sich sogar noch figürliche – und bemerkenswert unchristliche – Darstellungen finden, wie etwa im Westraum der Kampf des Odysseus mit dem Meeresungeheuer Skylla.

Gern hat man die Nutzung dieses ungewöhnlichen, hochgelegenen, in spätmittelalterlichen Quellen im Übrigen als Johanniskapelle bezeichneten Raums in Zusammenhang mit Corveys Status einer Reichsabtei und der daraus resultierenden engen Verbindung zum König bzw. Kaiser sehen wollen. So sei er – dies die gängigste Interpretation – bei Besuchen dem Herrscher und seinem Hofstaat vorbehalten gewesen. Eine derartige Interpretation basierte v. a. auf der Aachener Hofkapelle, wo sich in grundsätzlich ähnlicher Weise ein von einer Empore gerahmter Zentralraum finden lässt. Wie dort wurde auf der Empore in Corvey ebenfalls der Thron des Herrschers vermutet. Damit besäße man auch eine schlüssige Erklärung für die allein hier anstelle der Biforien zu findende größere Bogenöffnung und einer ebensolchen auf der Westseite, hinter der sich nun eine Nische öffnet: der Grund für die herausgehobene Mittelachse an der Westfassade. Tatsächlich ist – dank der transparenten Bogenarchitektur an der Ostwand und des an dieser Stelle fehlenden Umgangs – ein freier Blick auf den Chor

gegeben. Problemlos hätte also der dort sitzende Herrscher, ohne seine privilegierte Position verlassen zu müssen, am Geschehen im weiter östlich gelegenen, eigentlichen Kirchenbereich teilnehmen können. Leider gibt es auch für diese Erklärung, so stimmig sie erscheinen mag, keine Belege, insbesondere nicht in Zusammenhang mit Kaiserbesuchen. Ein bedenkenwerter ergänzender Aspekt erscheint im Übrigen, dass es sich ähnlich wie bei den großen Kaisersälen der barocken Reichsabteien (v. Engelberg 2013) auch beim Corveyer Westbau um eine Anlage handeln könnte, bei der es v. a. darum ging, die privilegierte, reichsunmittelbare Stellung des Klosters hervorzuheben, ungeachtet dessen, ob die Räumlichkeiten jemals von einem Kaiser in der vorgeschlagenen Weise genutzt wurden oder nicht (Suckale 1998, S. 33).

Ein genaueres Eingehen auf die recht uneindeutige Befundlage ist an dieser Stelle insofern wichtig, als Corvey seit dem frühen 20. Jh. in der Forschung gerne als einzig erhaltenes Beispiel einer angeblich ehemals weit verbreiteten Lösung bzw. eines Bautypus angesehen wurde (Effmann/Fuchs 1929): des sog. „Westwerks“; ein – wie nicht selten in der Kunstgeschichte – ahistorischer Begriff (v. Schönfeld de Reyes 1999, S. 73). In Ermangelung erhaltener Beispiele wurde Corvey dabei als das Endstadium einer umfassenden Entwicklung interpretiert: Vorangegangen seien so wichtige Bauten wie die zerstörte Abteikirche im picardischen Centula (heute: St-Riquier; Weihe: 799), die anhand von Schriftquellen und einer späteren Zeichnung allerdings nur in Ansätzen rekonstruierbar ist, sowie der Westbau des karolingischen Vorgängers der Reimser Kathedrale (Kat. Karolinger [2] 1999, S. 568). Im näheren Umfeld von Corvey zog man demgegenüber den Westbau des Halberstädter Doms (ebenfalls 9. Jh.) zum Vergleich heran, als potentielle Nachfolger dann u. a. Werden und Minden. Die Interpretation derartiger Westbauten als exklusiv einem Herrscher – quasi in der Funktion

einer eigenständigen Hofkirche – vorbehalten Kirchenräume wird heute eher als Fiktion angesehen (v. Schönfeld de Reyes 1999, S. 111). Alternative, allerdings ebenso wenig belegbare, Deutungsansätze sind, ihnen eine liturgische Sonderfunktion als Ort einer besonderen Salvator- oder Heiligenverehrung zuzuweisen oder sie als eine Art multifunktionale Ersatzanlage eines Westchors zu interpretieren (Kat. Karolinger [2] 1999, S. 570, 631 f.; Kat. Otto [2] 2001, S. 270; |►4|). Nicht bis ins Letzte geklärt erscheint schließlich das Verhältnis solcher vermeintlichen ‚Westwerke‘ mit etwas späteren, teilweise kaum weniger gewaltigen Anlagen, die sich in unterschiedlichen Varianten zu Anfang des 2. Jahrtausends als Westabschluss u. a. am Paderborner Dom (um 1000), in Gernrode (□ vgl. 14), in Neuenheerse, in Freckenhorst (v. Schönfeld de Reyes 1999, S. 112) oder etwa am ottonischen Vorgängerbau der Metzger Kathedrale finden lassen, die ebenfalls oft mit dem Kircheninneren kommunizier(t)en. Wie in Jumièges (1040–67; □ vgl. 24) mag es sich dabei um Weiterentwicklungen des ursprünglichen Konzepts handeln, das – im Fall dieser normannischen Abteikirche – dann wenig später, vermittelt über Bauten wie Ste-Trinité in Caen |►16|, allgemeine Verbreitung in der gotischen Architektur erfahren sollte (Stalley 1999, S. 52 f.), allerdings nun in Gestalt monumentaler, zumeist reich mit Skulptur ausgestatteter Westfassaden |►30|. Allerdings bedarf auch diese Sichtweise im Detail noch stärkerer Differenzierung (v. Schönfeld de Reyes 1999). Kurz: Man hat es hier mit einem geradezu klassischen Fallbeispiel zu tun, dass griffige Lösungsmodelle, die die ältere Forschung entwickelt hatte und die sich im Laufe der Jahrzehnte immer mehr zu Tatsachen verfestigten, einer Überprüfung nur noch eingeschränkt standhalten, ohne dass es – v. a. in Anbetracht der schlechten Quellenlage – möglich wäre, *ad hoc* eindeutige Alternativen zu benennen (Krüger 2006).



|3| Das Lips-Kloster in Istanbul

Die Kreuzkuppelkirche

Wie sieht - mehr oder weniger zeitgleich zu Aachen und Corvey - die Sakralarchitektur im Bereich der Ostkirche, d.h. in Byzanz, aus? Zwar unterschied sich der Sakralbau anfänglich nicht markant von den restlichen Gebieten des Römischen Reiches bzw. des Abendlandes, doch sollte sich im Laufe einer längeren Entwicklungsphase ein anderer Typ als Leitbild der orthodoxen Kirche herauskristallisieren: nicht mehr jener der longitudinalen Basilika, sondern jener der gänzlich anders strukturierten Kreuzkuppelkirche (Krautheimer 1965, S. 514, Nr. 3; Ousterhout 1999, S. 15 f.), die in viel stärkerem Maße Eigenschaften eines Zentralbaus aufweist. Die Frage nach den für ihn relevanten Vorbildern ist immer noch nicht abschließend geklärt; hier werden recht unterschiedliche Quellen ins Feld geführt, u. a. kleine kreuzförmige Kuppelkirchen, wie die Hosios David in Thessaloniki (5. Jh.), oder aber monumentale frühe Zentralbauten wie die Hagia Sophia (6. Jh.; [□ vgl. 19](#)), als deren verkleinerte Version man die späteren, bescheidener dimensionierten Kreuzkuppelkirchen ansehen wollte (Lange 1986). Außer Frage steht demgegenüber, dass der Typus in seiner Reinform spätestens im 9. Jh. vorlag.

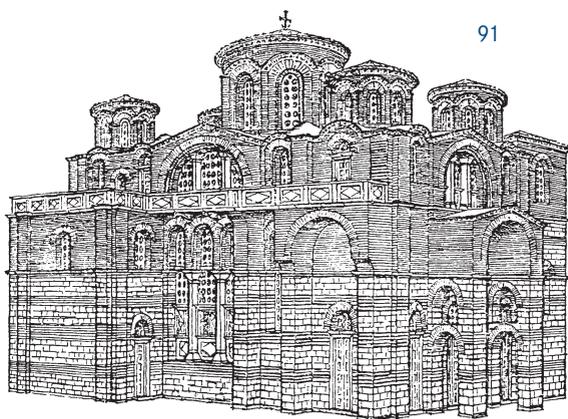
Das früheste erhaltene Beispiel einer Kreuzkuppelkirche im klassischen Sinne ist die Nordkirche des Lips-Klosters in Istanbul ([□ 50](#); Brunow 1926, S. 217 - 236; Macridy 1964, Megaw 1964, Krautheimer ⁴1986, S. 358 - 361). Als Stiftung eines hohen Beamten des byzantinischen Kaisers, des namensgebenden Konstantinos Lips, hatte man sie um 900 begonnen und um 907 geweiht. Zwischen 1288 und 1304 wurde im Auftrag Kaiserin Theodoras die Anlage im Süden durch eine zweite Kirche, die als

Grablege diente, sowie durch eine gemeinsame Vorhalle erweitert (Mathews 1976, S. 322). Mit dieser frühen Datierung darf die in alternierenden Schichten aus Ziegel- und Haustein errichtete Nordkirche des Lips-Klosters geradezu als Schlüsselbau der byzantinischen Architektur gelten: Wie bei einer Kreuzkuppelkirche üblich, findet sich an zentraler Stelle der größte überwölbte Bereich. Seine Kuppelkonstruktion - einschließlich des frei über das restliche Dach aufragenden tambourartigen Aufbaus, in dem sie geborgen war - ruhte im Fall des Lips-Klosters ehemals auf vier Säulen. Heute sind diese durch große Bogen ersetzt, die die vier Ecken miteinander verspannen. Von ihnen gehen nach allen vier Seiten etwa halb so große Räume aus, die jeweils von einer großen Tonne überfangen werden. Es handelt sich hier also gleichsam um die einfachste, die Urform der Kreuzkuppelkirche: mit nur einer zentralen Kuppel, tonnengewölbten Kreuzarmen und in deren Ecken vier separaten und zumeist niedrigeren Räumen unter kleinen Kuppeln oder Kreuzgratgewölben, die durch große Scheidbogen stärker abgetrennt werden. Über ihnen hat man im Fall der Nordkirche des Lips-Klosters mitunter eigene tambourartige Aufbauten in der Art jener heutigen über der Vierungskuppel, nur etwas kleinerer Dimensionierung, rekonstruiert. Dieser beliebte, in Varianten immer wieder reproduzierte Typus konnte in später entstandenen Beispielen zu Anlagen von bis zu fünf Kuppeln - drei Kuppeln in jeder Achse des Kreuzes - weiterentwickelt werden ([|▶ 8|](#); [□ vgl. 60](#)). An der Nord- und der Südseite waren bei der Nordkirche des Lips-Klosters diese Arme nach außen hin ehemals durch eine fast vollständig durchbrochene Front abgeschlos-

sen: unten drei auf schmalen Säulen ruhende, hochaufragende Bogen, die im Obergeschoss einen einzigen gewaltiger Dimensionierung tragen, dessen Binnenfläche – in der Art der Aachener Pfalzkapelle – von zwei eingestellten Säulchen untergliedert wird.

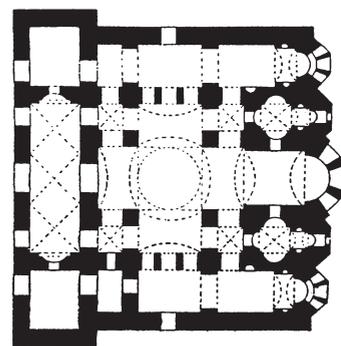
Angesichts späterer Zerstörungen und Veränderungen ist das ursprüngliche Aussehen des restlichen Baus nicht mehr ganz so einfach zu rekonstruieren. Das trifft v. a. auf den vorgelagerten dreijochigen Narthex im Westen mit der rekonstruierten Empore zu, der die gesamte Breite des Gebäudes einnimmt und an den Seiten durch einen oder aber zwei Türme flankiert wurde. Seinen Abschluss fand der Bau im Osten ursprünglich in fünf unterschiedlich dimensionierten, an der Außenseite polygonal gebrochenen Apsiden. Sie bilden allerdings nicht im eigentlichen Sinne eine Einheit. Schon auf dem Grundriss machen die beiden äußersten, nur noch teilweise erhaltenen Apsiden den Eindruck eigenständiger Kirchen oder Kapellen, die im Übrigen ursprünglich keine weitere Fortsetzung nach Westen über den zentralen Kuppelbereich hinaus fanden. Demgegenüber kommunizieren die beiden inneren Räume – interessante Vierkonchenräume, die von einer nicht weniger bemerkenswerten Gewölbekonstruktion überfangen werden – jeweils durch eine seitliche Öffnung mit dem zentralen Chorbereich vor der Hauptapsis. Gleichwohl sind auch sie eher als eigenständige Räume zu lesen, sind sie doch nur über relativ kleine Öffnungen und nicht in ihrer gesamten Höhe mit den benachbarten Bereichen verbunden: Das Bema, d. h. den eigentlichen Altarraum, flankierend, handelt es sich hier in beiden Fällen um eine sog. Prothesis, die der Vorbereitung der Opfertgaben diene.

Lediglich an der Außenseite ergeben die verschieden dimensionierten Baukörper der einzelnen Apsiden eine imposante, einheitlich wirkende Gesamtansicht. Dabei sorgt der rhythmische Wechsel der Durchfensterung für eine deutliche Belebung der Fassade: Findet



□ 50 Istanbul, Fenari Isa Camii/Lips-Kloster, Rekonstruktionszeichnung der ursprünglichen Außengestalt der Nordkirche, von Nordwesten

□ 51 Istanbul, Fenari Isa Camii/Lips-Kloster, Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Grundrisses der Nordkirche mit durchlaufender Mauer in den äußeren Achsen (hypothetisch), ca. 900–07



sich bei den mittleren Kapellen jeweils nur im Scheitel ein einfaches rundbogiges Fenster, so waren die Hauptapsis und die beiden äußersten Apsiden ehemals an allen drei Seiten durchbrochen und – zumindest im Fall der Hauptapsis – mit hochaufragenden Fenstern versehen.

Aus der Beschreibung geht bereits hervor, dass sich bei einer Kreuzkuppelkirche anders als bei der gewölbten Basilika, in der eher eine Abfolge gleichartiger Raumeinheiten (Mittelschiffs- oder Seitenschiffsgewölbe) zu finden ist, stärker hierarchisch voneinander unterschiedene Raumteile ergeben (□ 51). Neu ist auch die Rolle der Vierung, die zwar wie bei der Basilika zunächst einmal einen herausgehobenen, größer dimensionierten Raumteil darstellt, doch bestimmt er bei der Kreuzkuppelkirche weit stärker die Größe der restlichen Anlage: So war das Überspannen einer zwi-

schen den vier Hauptpfeilern gelegenen Fläche aus statischen Gründen überhaupt nur bis zu einer bestimmten Weite möglich, ebenso wie die Grundfläche oft das Modul für den restlichen Aufbau einer Kirche darstellte |►5|.

Neben konstruktiven Vorteilen mag beim Typus der Kreuzkuppelkirche auch die symbolische Verbindung des in Gestalt der zentralen Kuppel wiedergegebenen Himmels und des – dank der Seitenarme – kreuzförmigen Grundrisses eine Rolle gespielt haben. Diese Lösung ermöglichte zudem die Präsentation eines Bildprogramms in streng hierarchisierter Weise. Das könnte auch einer der Gründe gewesen sein, weshalb sich dieser Typus nach 843 tatsächlich durchsetzte, d. h. nach dem Jahr, in dem der langandauernde Streit um die richtige Verwendung von Bildern zugunsten der Ikonodulen (Bildverehrer) und zu Ungunsten der Ikonoklasten (Bildzerstörer) geendet hatte.

Bei den danach entstandenen Kreuzkuppelkirchen findet sich hinsichtlich der Ausstattung eine recht klare, die himmlische Hierarchie widerspiegelnde Gestaltung, die den lokalen und persönlichen Interessen und Traditionen folgende Abwandlungen und Ergänzungen er-

möglichte. Ein gut erhaltenes Beispiel dafür ist das Bildprogramm der in der Nachfolge dieser byzantinischen Kirchen stehenden Kiewer Sophienkathedrale |►5|: Dort trifft man in der wichtigsten, der Vierungskuppel, auf das Mosaik mit Jesus Christus als dem Pantokrator, dem allmächtigen Herrscher und endzeitlichen Richter. Getragen wird es im darunterliegenden Tambour von den zwölf Aposteln, die wiederum auf den eigentlichen Säulen der Heilsgeschichte, den vier Evangelisten ruhen, die in den vier daruntergelegenen Pendentifs zu finden sind: jenen in architektonischer Hinsicht der Überleitung vom Quadrat der Vierung in das Rund des Tambours dienenden Zonen. Das restliche Bildprogramm ist in diesem Bereich an den untergeordneten Partien weiteren auf Jesus bezogenen biblischen Gestalten und Szenen vorbehalten, ebenso den Brustbildern von Märtyrern. Demgegenüber ist im Presbyterium des Chores als weiterer ikonographischer Höhepunkt die Jungfrau Maria zu finden: Im Verständnis der Orthodoxie ist sie als ‚Tempel‘ der Menschwerdung Christi, der sinnlichen Verkörperung Gottes, die symboltragende Kraft des ganzen Kirchengebäudes (Faensen 1982, S. 40f.). 

|4| Die Abteikirche St. Michael in Hildesheim Ottonischer Idealbau mit innovativen Lösungen

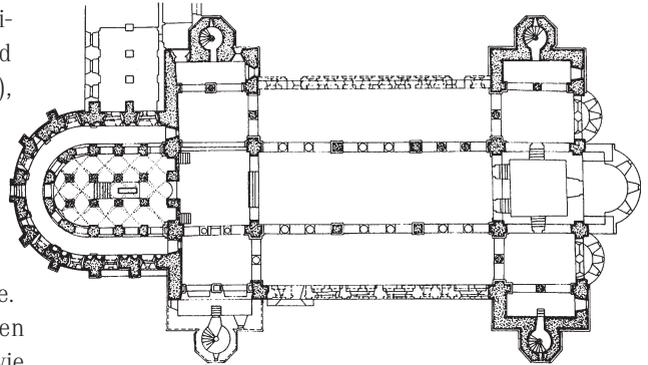
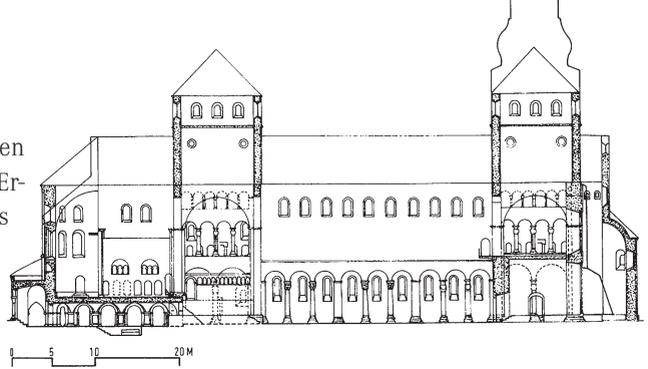
In Reinheit und Gänze überlieferte Monumente ottonischer Architektur sind – ähnlich wie jene der Karolingerzeit – vergleichsweise selten. Selbst das in keiner Architekturgeschichte fehlende Paradebeispiel der Epoche, St. Michael in Hildesheim, verdankt sein heutiges, vermeintlich authentisches Aussehen zu einem Großteil den Wiederherstellungsarbeiten, die die schweren

Schäden des Zweiten Weltkriegs notwendig gemacht hatten (□ 52, 53). Corvey vergleichbar resultierte auch hier manches erst aus der modernen Befundinterpretation.

Engstens verbunden ist das ambitionierte Bauvorhaben mit dem aus sächsischem Hochadel stammenden Hildesheimer Bischofs Bernhard (993–1022): St. Michael stellt einen ganz wesentlichen Bestandteil seiner Bemühungen

dar, hier in den Stammlanden der damaligen Kaiser und als deren enger Vertrauter (u.a. Erzieher Ottos III. [996–1002]) gleichsam aus dem Nichts eine Stadt mit Rom ähnlichem Anspruch zu etablieren. Mit zahlreichen und sehr unterschiedlichen Stiftungen zeichnete er das im Aufbau begriffene neue Machtzentrum des Reiches aus. Neben ganz praktischen Maßnahmen, wie der Anlage einer Umwehrung der Domburg (um 1000) und mit der älteren Bischofskirche (spätes 9. Jh.), sind es v.a. die von ihm in Auftrag gegebenen, in ihrer Zeit oft einmaligen Artefakte, die Bernward als Stifter berühmt gemacht haben. Dazu gehören die ungewöhnlichen bronzenen Domtüren oder die aus dem gleichen Material gearbeitete sog. Christussäule. Gerade Letztere, die sich fraglos an antiken Triumphsäulen orientiert, belegt dabei gut, wie sehr man hier bemüht war, jeweils an römische Traditionen und Vorbilder anzuknüpfen.

Die Hauptstiftung Bernwards ist jedoch die außerhalb der eigentlichen Bischofsstadt auf einem Hügel errichtete Benediktinerabtei St. Michael, die er zu seiner Grablege erkor. Mit den heute nicht mehr erhaltenen ersten Bauten der Abteikirchen in Memleben (um 979) und St. Maximin in Trier sowie dem Magdeburger Dom (950er Jahre) gehört St. Michael zu den größten ottonischen Kirchen überhaupt: Alle Anlagen sollten sich gegenüber früheren Bauwerken durch eine ganz neue Komplexität auszeichnen. Interessant ist an der Hildesheimer Kirche allein schon die Wahl des Kirchenpatrons, des hl. Michael, also jenes Erzengels, der seit 933 – dem durch König Heinrich I. unter seinem Feldzeichen errungenen Sieg über die Ungarn – zum Nationalpatron des Heiligen Römischen Reiches avanciert war (Suckale 1998, S. 41). Mit der Ausführung der Kirche dürfte bald nach ihrer Stiftung 996, wohl gegen 1001, begonnen worden sein. Die Weihe der Krypta erfolgte 1015, die Abschlussweihe, zu der auch schon die gesamte Ausstattung fertiggestellt gewesen sein dürfte,



□ 52 Hildesheim, Benediktinerabtei St. Michael, Aufriss und Grundriss der ottonischen Anlage, ca. 1001–33

1033. Die bemerkenswerteste Eigenheit von St. Michael sind die beiden Choranlagen, die den Bau in sehr unterschiedlicher Weise im Westen und im Osten abschließen. Ein Blick auf die Idealkirche des um 830 entstandenen St. Galler Klosterplans (→ Themenblock · Klosterschema, S. 130) zeigt, dass es solche Lösungen durchaus schon zuvor gegeben hatte. Gleichwohl waren sie im 10. Jh. noch recht selten, zumal in einer im Detail derart andersartigen Ausformung, wie das bei St. Michael der Fall ist. So sind beiden Abschlüssen annähernd gleich dimensionierte Querhäuser vorgelagert, darin z.B. Memleben oder Magdeburg sehr ähnlich. Im Osten bildet dieses jedoch – erneut wie in Memleben – gemeinsam mit drei Apsiden einen Staffelchor, während die Lösung im Westen komplexer ausfällt. Hier trifft man nun auf einen einzigen, wesentlich größer dimensionierten Chor, der sofort seine ungleich höhere Bedeutung erkennen lässt: In der Tat war der Westchor – dies ein deutlicher Bezug auf St. Peter in Rom – der Hauptchor der Kirche.

Der Bereich des liturgischen Chores ist leicht erhöht, so dass unter ihm problemlos die eigentliche Neuheit der Kirche eingefügt werden konnte: eine mehrschiffige Hallenkrypta – eine der frühesten überhaupt. Genau genommen handelt es sich bei ihr eher um eine Art Unterkirche, liegt sie doch nicht wirklich unter der Erde. Selbstverständlich hatte es Krypten bereits zuvor gegeben. Wie in Corvey |►2| zu sehen, handelte es sich dabei aber bis dahin um wesentlich kleinere, sog. Stollenkrypten, die gangartig angelegt unter oder hinter den Chören der Kirchen zu finden waren. In der Tat deutet sich hier ein Funktionswandel an. Entwicklungsgeschichtlich aus den frühchristlichen Katakomben herleitbar, dienten die anfänglichen Stollen- und Ringkrypten dazu, ein Heiligengrab zu bergen und den Gläubigen zugänglich zu machen. Es wird v. a. das zunehmende Interesse gewesen sein, Krypten als eigenständige Kapellen oder Bet- und Gottesdiensträume zu nutzen, die dann ab dem 9. Jh. zu der weit großzügigeren Lösung der Hallenkrypten führte. Die Lage unter dem wichtigsten liturgischen Bereich der Kirche, dem Chor, machte dabei zusammen mit der Funktion als Aufbewahrungsort von Reliquien, aber auch als Begräbnisstätte die besondere Bedeutung des Raumes deutlich (Kat. Otto 2001, S. 278). Genau das war im Übrigen auch eine der Aufgaben, die die Krypta von St. Michael besaß, ist es doch dieser Ort, den sich Bernward für seine letzte Ruhestätte auserkoren hatte.

Die feinen Kreuzgratgewölbe der Krypta von St. Michael ruhen auf acht frei stehenden, stämmigen Säulen. Eingefasst wird der Raum von einem für die Zeit noch eher ungewöhnlichen Umgang, nun überfangen von einem Tonnengewölbe, dessen Scheitelhöhe doppelt so hoch ist wie jene der eigentlichen Krypta. Der Gang hat insofern besondere Bedeutung, als durch ein Tor im Chorscheitel über ihn auch der Zugang in die Kirche von dieser Seite erfolgte. Er erinnert noch deutlich an die erwähnten älteren Umgangs- oder Ringkrypten der Karolingerzeit,

wie sie z. B. auch in Hildesheim am ersten, Mitte des 9. Jh.s entstandenen Dom zu finden waren. Als andere zeitgleiche Vergleichsbeispiele außerhalb des deutschen Sprachraums wären hier u. a. die entsprechenden Anlagen der Kathedralen von Auxerre und Saintes zu nennen.

In ihrer sehr reduzierten architektonischen Gestaltung unterscheiden sich die Stützelemente der Krypta deutlich von den ansonsten in St. Michael verwendeten: Neben einigen wenigen, die als spätere Erneuerung eine aufwändige Dekoration aufweisen, sind das v. a. sehr schlichte kubische Würfelkapitelle; eine hier erstmals in Erscheinung tretende, im weiteren wegweisende Lösung, mit der in unübertroffen schlüssiger Weise *peu à peu* aus dem Rund des Säulenschaftes in die eckige Form des zu tragenden Arkadenbogens übergeführt wird. Die gratartige Hervorhebung der Kanten betont dies noch einmal besonders. Abgesehen von ihrer überzeugenden ästhetischen Gestaltung haben die Kapitelle der zwölf Langhaussäulen allerdings auch noch eine weiterreichende Bedeutung für das Kircheninnere, finden sich doch in ihrer Kämpferzone die Namen von Heiligen wiedergegeben, deren Reliquien in ihnen geborgen waren. Diese Kirche wurde also nicht nur symbolisch und allgemein, sondern im wahrsten Sinne des Wortes von den Aposteln und Märtyrern getragen: In besonders anschaulicher und eingängiger Weise sind jene geistigen Stützglieder der Kirche mit den ganz substantiellen, architektonischen – eben mit den Säulen des Baus – gleichgesetzt. Bemerkenswerterweise erfährt das Programm sogar noch Ergänzung durch Inschriften auf den Grundsteinen, die nun auf die Stämme Israels und – einmal mehr – die Apostel als dem Fundament der Kirche anspielen (Jäggi 2009). Dass es sich dabei nicht um ein singuläres Phänomen handelt, zeigen nicht zuletzt die entsprechenden überlieferten Beispiele der Kapitelle der Aachener Pfalzkapelle (□ vgl. 44) und des ottonischen Vorgängerbaus des

- 53 Hildesheim,
Benediktinerabtei
St. Michael,
Innenansicht
nach Osten,
ca. 1001–33



Magdeburger Doms (Knapp 2006, S. 212). Die mit Würfelkapitellen abgeschlossenen Säulen stellen nicht die einzige für das Langhaus verwendete Form dar. Dieses erfährt nämlich in ganz eigener Weise Rhythmisierung: Das System der frühchristlichen Säulenbasilika variierend, folgt im Langhaus von St. Michael jeweils auf zwei Rundsäulen ein auf quadratischem Grundriss errichteter Pfeiler. Zu dieser von der Literatur mit dem modernen Terminus „Sächsischer Stützenwechsel“ belegten Lösung dürfte es wohl aus statischen Gründen, d. h. zugunsten größerer Stabilität, gekommen sein. Weniger Wahrscheinlichkeit besitzt demgegenüber die mitunter geäußerte Idee, dass es sich hier um ein Zitat der Emporenarkaden der Aachener Pfalzkapelle handeln könnte (□ vgl. 44). Als tragende Einheit kenntlich gemacht werden die unterschiedlich gestalteten Stützelemente in Hildesheim durch die auf einheitlicher Höhe angebrachten Kämpferplatten. Ein nun das gesamte Langhaus durchlaufendes, noch einfacheres Gesims etwa 1½ m über den Bogen stellt in diesem Zusammenhang eine weitere horizontale Untergliederung dar, mit der die Arkadenzone von der restlichen Hochschiffswand abgetrennt wird, über der eine Holzdecke den Abschluss des Raumes bildet. Strukturierung erfährt die Wand ansonsten

ausschließlich durch die Obergadenfenster; es darf aber vermutet werden, dass ursprünglich Malereien zusätzlich diese heute sehr kahl wirkende Wandfläche belebten.

Von den Chören separiert wird das Langhaus zu beiden Seiten durch eine am Kreuzungspunkt mit dem Querhaus ausgebildete Vierung. Große Mauerbogen setzen diese von den angrenzenden Räumen ab. Auf perfekt quadratischem Grundriss angelegt, laufen sie nach oben in die den Außenbau dominierenden Vierungstürme aus. Sie bilden gleichsam die Grundeinheit, das Modul, für den Rest des Langhauses, entspricht ein derartiges Quadrat doch genau den Flächen, die sich im Langhaus zwischen die genannten Pfeiler einschreiben lassen. Seitlich angefügte Treppentürme ermöglichen an den Stirnseiten der Querhäuser schließlich den Zugang zu den Emporen, die in den über die Seitenschiffe hinausragenden Bereich der Transepte eingefügt sind. Hier handelt es sich möglicherweise erneut um ein Zitat der entsprechenden Anlagen, die an dieser Stelle auch in Rom in Alt-St. Peter (□ vgl. 45) vermutet werden.

Dem vergleichsweise klaren inneren Erscheinungsbild von St. Michael steht ein überaus vielgestaltiger Außenbau mit einer kleinteilig-additiven Dachlandschaft gegenüber. An ihm kommen nun die beschriebenen Einzelelemen-

te, insbesondere die Türme, wesentlich stärker zur Geltung. Angesichts des heute hier unverputzten Mauerwerks müssen sofort die – trotz einer relativ kurzen Erbauungszeit – sehr unterschiedlichen Versatztechniken ins Auge stechen. So finden sich z. B. an den Treppentürmen der Querhäuser oder auch am Westchor sauber gearbeitete große Quader, die ihrerseits im Detail durchaus beachtliche Unterschiede aufweisen. Demgegenüber sind die restlichen Bereiche des ottonischen Mauerwerks qualitativ weniger anspruchsvoll und ohne erkennbares übergreifendes Ordnungssystem in Bruchstein ausgeführt. Solches fand im Übrigen auch im Inneren zumeist Verwendung, wo der größte Teil der Wand allerdings unter Putz liegt. Lediglich an den Langhaus- und den Vierungspfeilern gibt es Hinweise auf die Verwendung von Quadermauerwerk (Kat. Bernward [1], S. 374–376).

Wie schon im Fall von Corvey, so sind auch in Zusammenhang mit St. Michael in jüngerer Zeit berechtigte Zweifel geäußert worden, ob es sich dabei wirklich um einen derart exemplarischen Bau einer bestimmten Epoche – hier jener der Ottonen – handelte, zu dem man ihn gern sti-

liert hat. Für eine abschließende Beurteilung haben sich schlicht zu wenig Vergleichsbauten aus der Zeit erhalten; und selbst die etwas ältere Stiftskirche in Gernrode (□ vgl. 14) erscheint angesichts all ihrer Besonderheiten letztlich kaum für einen aussagekräftigen Vergleich geeignet. Auch ist der Hildesheimer Bau zu sehr mit einer herausragenden, hochambitionierten Persönlichkeit, Bernward von Hildesheim, verbunden, als dass man vermuten dürfte, es habe sich damals bei St. Michael um ein alltägliches Projekt gehandelt. Hinsichtlich der möglichen Besonderheit sollte man zudem nicht ganz außer Acht lassen, dass es letztlich wohl auch Bernwards bald schon eingetretene Heiligkeit gewesen ist, die zum relativ authentischen Erhalt dieses bemerkenswerten Bauwerks – sozusagen als eine Art Reliquie – beigetragen hat. Eine solche Relativierung ändert allerdings wenig am generellen Stellenwert von St. Michael: insbesondere nichts hinsichtlich des zukunftsweisenden Westchors der Kirche, mit dem sie zweifellos einen essentiellen Beitrag zur Entwicklung der Krypta in der abendländischen Architektur leistete.



15 | Die Sophienkathedrale in Kiew Das Schema der orthodoxen Kirche

Einen der Bauten, die für die weitere erfolgreiche Ausbreitung des mit Anlagen wie dem Lips-Kloster im byzantinischen Konstantinopel (Istanbul) spätestens im 9. Jh. etablierten Typus der Kreuzkuppelkirche sorgten, stellt die knapp ein Jahrhundert später errichtete Sophienkathedrale in Kiew (ab ca. 1037) dar (□ 54). Weit im Nordosten Europas gelegen, wurde in dieser Region diesbezüglich Neues unternommen: Erst kurz zuvor, 988, war hier vom

Fürsten von Kiew, Wladimir I., überhaupt das Christentum eingeführt und zugleich eine erste Kirche in Holzbauweise errichtet worden. Zwar ist anzunehmen, dass bereits er den imposanten Kathedralbau für den Metropoliten von Kiew, d. h. die führende kirchliche Institution seines Reiches, vorgesehen hatte, doch es war erst sein Sohn Jaroslaw, der um 1037 den Grundstein legte. Die Frage, wieso man sich nun an einem byzantinischen Kirchenmodell und nicht



□ 54 Kiew, Sophienkathedrale, Außenansicht von Ost; spätere Dachaufbauten und Dekorformen beeinträchtigen heute das ursprüngliche Erscheinungsbild, ab ca. 1037

an der westkirchlichen Basilika orientierte, erklärt sich allein schon durch die geographische Lage, bei der aus damaliger Perspektive das eigentliche Machtzentrum das (1300 km) südlich gelegene Byzantinische Reich mit seiner Hauptstadt Konstantinopel war. Allerdings sind die Bezüge noch weit konkreterer Natur, ist doch Wladimirs Bekehrung zum Christentum in unmittelbarem Zusammenhang mit den sich intensivierenden Beziehungen Wladimirs zu Byzanz zu sehen, die in der Vermählung mit der Schwester des byzantinischen Kaisers Basileios II., Anna von Byzanz, kulminieren sollte. Wenig verwunderlich, dass angesichts dieser christlich-orthodoxen Ausrichtung natürlich auch – wenn auch erst eine Generation später – die entsprechenden Bauformen übernommen wurden. Die Sophienkathedrale sollte dann ihrerseits zum Prototyp schlechthin für den gesamten russischen Kirchenbau der nachfolgenden Jahrhunderte avancieren, so v. a. ihre Anlage als fünfschiffige Kreuzkuppelkirche. Dass hier in der Tat versucht wurde, ein Gegenstück zum staatskirchlichen Wahrzeichen des Byzantinischen Reichs zu schaffen, darauf

weist allein schon die Namensgleichheit zur Hagia Sophia (□ vgl. 21) hin, aber auch die alle bisherigen Maßstäbe der Region sprengende Größe des monumentalen Neubaus. Selbst die meisten der potentiell Vorbildlichen byzantinischen Kirchen – nicht zuletzt die Nordkirche des Lips-Klosters (□ vgl. 50, 51) – stellte er in den Schatten.

Bei der in Mischbauweise aus Hau- und Backstein errichteten Sophienkathedrale handelt es sich um eine Kreuzkuppelkirche (alle Angaben zum Bau im Weiteren nach: Faensen 1982, S. 33–40). Bei seinen Planungen, die ganz offensichtlich nicht nur die Schaffung eines riesigen Versammlungsplatzes, sondern auch die Hervorhebung von Jaroslaws Gottesgnadentum durch einen erhöhten Ehrenplatz zum Inhalt hatten, orientierte sich der verantwortliche Architekt an frühbyzantinischen Emporenkirchen, übertraf diese allerdings größtmäßig um ein Vielfaches (vgl. z.B. Lips-Kloster, Empore dort aber nur im Westen). Wir haben es hier mit einer gewaltigen, fast schon verwirrend vierteiligen Anlage zu tun, die sich gerade am Außenbau über zahlreiche Zwischenstufen

hinsichtlich Größe und Höhe allmählich zur Mitte hin steigert: eine Staffelung, die jene im Inneren mit den allmählich zunehmenden Scheitelhöhen spiegelt.

Angesichts des nur dort gegebenen, auffallend umfänglichen Emporengeschosses lässt sich aus dem Komplex ein fünfschiffiger Kern herauslösen, der an der Nord-, West- und Südseite von äußeren, ursprünglich offenen Arkadengalerien gerahmt wird. Die gewaltigen, selbst die Seitenschiffe vollständig ausfüllenden Emporen von Sakralbauten dienten zweifellos der Platzvermehrung, aber auch der Separierung bzw. ‚Erhöhung‘ bestimmter Gruppen, ähnlich wie bei Nonnenemporen in hoch- und mittelalterlichen Stifts- und Klosterkirchen (| ▶ 35 |, □ vgl. 131). In diesem Fall erscheinen aber die höhergelegenen, separierten Bereiche vergleichbar, wie sie in Zusammenhang mit dem Problem des ‚Westwerks‘ bei westlichen Sakralbauten des 1. Jahrtausends diskutiert werden (| ▶ 1, 2 |, □ vgl. 43, 44). Anders als dort ist es allerdings in Kiew nicht nur eine Vermutung, dass die Emporen dem Herrscher – hier Jaroslaw – und seinem Gefolge vorbehalten waren. In diesem Zusammenhang erfuhr die bei den (potentiellen) westeuropäischen und byzantinischen Vergleichsbeispielen eng begrenzte Herrscherempore – bei den Kreuzkuppelkirchen ist sie üblicherweise auf den (in Kiew fehlenden) Narthex beschränkt – eine erhebliche Erweiterung. Angesichts der nun gegebenen Weitläufigkeit ist von der Existenz zahlreicher weiterer Altäre auf dieser Ebene auszugehen. Ähnlich wie bei den byzantinischen Vorbildern war das äußere Erscheinungsbild des Baus ursprünglich von zweistufigen, halbrund abschließenden Blendnischen verschiedener Größe geprägt, die arkadenförmig in Reihen angeordnet und auf die Bogen der Galerien und Fenster bezogen waren.

Trotz der gewaltigen Grundfläche, der als Modul das in seinen Maßen mehrfach wiederholte Vierungsquadrat zugrunde liegt, ent-

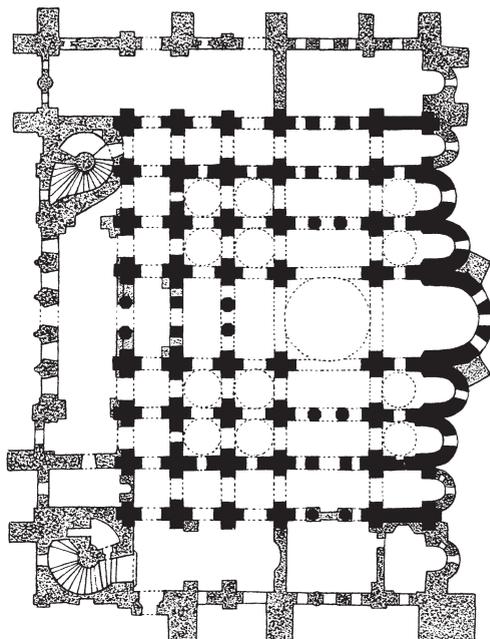
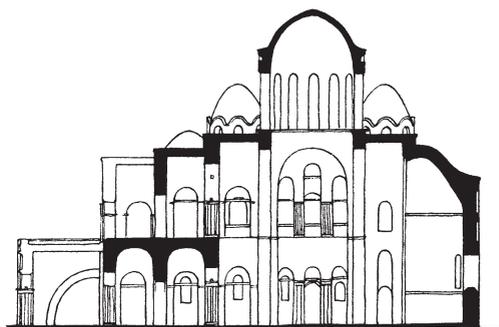
steht beim Betreten der Kathedrale allerdings weniger der Eindruck eines monumentalen Großbaus – man denke zum Vergleich etwa an den fast zeitgleichen Speyerer Dom (| ▶ 6 |, □ vgl. 56) im Westen. Es wirkt vielmehr die Abfolge von mit Wandmalereien aufwändig dekorierten Einzelräumen, die von den zahlreichen wuchtigen Kreuzkernpfeilern vergleichsweise stark voneinander abgetrennt werden. Einmal abgesehen von der Schaffung von Flächen für das opulente, in Fresko oder Mosaik ausgeführte Bildprogramm mag es deswegen vielleicht eher die Außenwirkung der Kathedrale gewesen sein, die man bei dieser Lösung im Blick hatte: Auf den Pfeilern ruhen nämlich nicht nur die Tonnengewölbe von Mittelschiff und Querhaus, sondern in den Jochen, die zwischen diesen beiden liegen, auch zwölf kleine Kuppeln sowie in der zentralen Vierung eine größere, über denen sich jeweils durchfensterte Tamboure erheben, deren geschwungene Helme erst jüngeren Datums sind. Bedingt durch das Emporengeschoss ragen die Gewölbe bei den kleineren Jochen natürlich erst über demselben auf, während im Erdgeschoss noch einfache Kuppeln zu finden sind. Neben ihrer Fernwirkung ist eine weitere Hauptaufgabe der Tamboure, für die ausreichende Beleuchtung des weitläufigen Innenraumes zu sorgen. Zugleich wurden durch diese Lichtregie die besonders wichtigen Partien wie die Vierung hervorgehoben.

Selbst das etwas breitere Mittelschiff, mit den in Mosaik ausgeführten, für das Bildprogramm hierarchisch höchsten Darstellungen der Jungfrau Maria (Apsiskalotte) und des von den Aposteln getragenen Jesus Christus (in der zentralen Kuppel), fällt vergleichsweise bescheiden, fast schon kapellenartig aus (Höhe der bereits über den eigentlichen Bau hinausragenden Vierungskuppel: 29 m; Breite Mittelschiffsjoch: 7,60 m). Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass auch die Querhausarme lediglich in ihrem ersten Joch in voller Höhe

□ 55 Kiew, Sophienkathedrale, Schnitt und Grundriss, ab ca. 1037

des Gebäudes ausgebildet sind, bevor sie zum angrenzenden Joch (mit der Empore in beiden Geschossen) hin jeweils von drei hohen Rundbögen abgeschlossen werden (vgl. Abschluss Querhausarme Lips-Kloster). Bemerkenswert – zumindest aus der Perspektive des westlichen Kirchenbaus – ist schließlich auch die weitere Orientierung und Proportionierung des Raumes, erstreckt sich dieser doch insgesamt stärker in die Breite denn in die Tiefe.

Wohl zur Sicherung des instabil gewordenen Urbaus wurde dessen bereits recht komplexe Anlage um 1100 an der Nord-, West- und Südseite mit einer weiteren eingeschossigen, von Strebebögen durchzogenen Galerie ummantelt (□ 55). Den gewonnenen Raum nutzte man auch für die Unterbringung zweier großzügiger Treppentürme. Der südliche von ihnen diente dabei als neuer, bequemer Zugang zu den Emporen, während der nördliche die innere Verbindung zwischen dem Erd- und dem Obergeschoss bildete, wo um den zentralen Teil der Kathedrale die Metropolitenträume, die Kanzlei, die Schatzkammer, die Bibliothek, das Skriptorium und die Schule gelegen waren (Faensen 1982, S. 39).



Der Dom in Speyer Monumentalisierung der Formen

Bei allen Innovationen und Besonderheiten der vorangegangenen Bauten, stellt der Neubau des Speyerer Doms ein Vorhaben dar, das im 11. Jh. zu gänzlich neuen Dimensionen führte. In der Tat war er, als man ihn 1106 weitgehend vollendet hatte, die größte und v. a.

höchste Bischofskirche des Abendlandes. Aber auch unter den restlichen Sakralbauten sollte – zumindest nördlich der Alpen und bis zu den gewaltigen gotischen Projekten des 12. und 13. Jh.s – lediglich die Benediktinerabtei im burgundischen Cluny (Cluny III, nach 1089; ▶ 12|,

|6|

□ vgl. 68) eine annähernd vergleichbare Größe erreichen. Initiiert und gefördert wurde das außergewöhnliche Projekt maßgeblich durch Konrad II. (990 – 1039), den ersten Vertreter des den Ottonen auf dem Königsstuhl nachfolgenden Hauses der Salier. Ab 1024 König des Ostfrankenreichs (1026 von Italien; 1033 von Burgund) und 1027 schließlich Kaiser des Heiligen Römischen Reichs war es während seiner Regierungszeit, um 1025/30, dass man den Grundstein für den neuen Dom legte. Über den Vorgängerbau wissen wir nichts; es ist sogar unklar, ob er sich überhaupt schon an dieser Stelle befand (Kubach/Haas 1972, S. 110ff.).

Konrad II. stand mit diesem monumentalen Vorhaben in der Tradition seines unmittelbaren großen Vorgängers, des letzten ottonischen Kaisers Heinrich II. (gest. 1024), der 1007 nicht nur das Bistum Bamberg gegründet, sondern es auch mit einem Dom von gleichfalls beachtlicher Größe ausgestattet hatte. Im Unterschied dazu konzentrierte sich Konrads Bemühen nun jedoch auf die Hauptkirche eines bereits seit Römerzeiten bestehenden Bistums, das inmitten der Besitzungen seiner Familie lag. Bemerkenswert ist dabei, dass es – anders als es die Ehrfurcht gebietende Dimensionierung des Speyerer Doms zunächst erscheinen lassen mag – nicht gerade zu den bedeutendsten des Rheintals gehörte. Ganz im Gegenteil verfügte es im Vergleich zu den anderen Bistümern der Region über eher bescheidene finanzielle Ressourcen. So spricht viel dafür, dass es Konrad zwar auch um eine Aufwertung des Bistums Speyer ging, beim Domneubau letztlich jedoch diejenige seiner eigenen Person und im Weiteren seiner gesamten Dynastie eigentlich im Fokus stand. Tatsächlich sollten in den folgenden Jahren an diesem Ort zahlreiche Familienmitglieder ihre letzte Ruhe finden, darunter mit Heinrich III., IV. und V. die drei unmittelbar nachfolgenden Kaiser. Es scheint sogar, als habe sich der Bau allmählich zu so etwas wie einer ‚über-dynastischen‘, d. h. allgemeinen

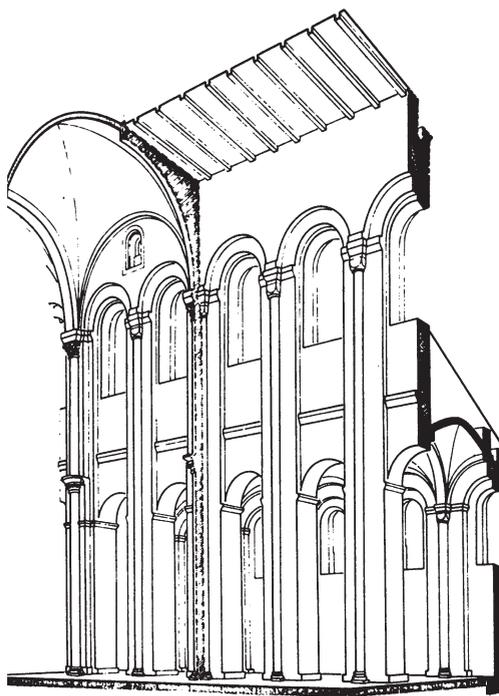
kaiserlichen bzw. königlichen Grablege entwickelt. Zumindest muss auffallen, dass hier mit Rudolf und Albrecht von Habsburg sowie mit Adolf von Nassau im 13. Jh. auch anderen Geschlechtern angehörende Herrscher begraben wurden.

Die für die Zeit geradezu unglaublichen Massen benötigten Baumaterials – Holz wie Stein – wurden in sehr effizienter Weise über einen kleinen zum Kanal ausgebauten Flusslauf aus dem nahegelegenen Pfälzerwald nach Speyer geschafft. Trotz der damals ungewöhnlichen Größe und trotz einer nochmaligen erheblichen Verlängerung des Langhauses, die wohl unter Konrads Sohn, Kaiser Heinrich III., vorgenommen wurde, konnte so der erste Bau bereits 1061 vollendet und geweiht werden. Von der ersten Anlage kann man sich, bei allen späteren – noch zu besprechenden – Modifizierungen, innen wie außen immer noch eine recht gute Vorstellung machen: Dem Befund nach war der ansonsten holzgedeckte Dom im Osten anfänglich durch einen tonnengewölbten Chor mit gerundeter Apsis abgeschlossen, die nach außen allerdings rechteckig in Erscheinung trat. Die darin den damaligen Domen in Worms und Straßburg vergleichbare Abteikirche im nahe gelegenen Limburg an der Haardt (ab 1025; □ vgl. 21), eine weitere Stiftung Konrads II., vermag heute noch eine gewisse Vorstellung davon zu geben. Ein Blick auf diesen Bau ist zudem hilfreich für das Verständnis und die Einordnung des ursprünglichen Wandaufnisses des Speyerer Doms: In recht konventioneller Weise und ganz den römischen frühchristlichen Traditionen folgend, hat man es hier mit einer Säulenbasilika mit fortlaufenden Arkaden zu tun, auf denen über schlanken Säulen eine schlichte – einmal abgesehen von den Oberadenfenstern – ungegliederte Wand aufruhrt. Ganz anders nun die im Speyerer Dom gewählte Lösung (□ 56, 57): Denn selbst, wenn man an ihm ebenfalls eine derartige Gliederung zum Einsatz hätte bringen wollen, wäre das

□ 56 Speyer, Dom, Innenansicht nach Osten,
ab 1025/30

wohl schon aus statischen Gründen angesichts der gewaltigen Höhe des Kirchenraumes – mit 33 m ist er nur 3 m niedriger als derjenige der gotischen Reimser Kathedrale (□ vgl. 98) des 13. Jh.s – nur schwerlich realisierbar gewesen. Ob das der Grund war oder ob es noch weitere gab, man entschied sich jedenfalls in Speyer dafür, das Langhaus als dreischiffige Pfeilerbasilika anzulegen, verbunden mit einer auffallend differenzierten Strukturierung und Reliefierung der Hochschiffswand. Mit dem gewählten System wird nicht nur erfolgreich die Massivität der Wände aufgelöst, sondern v. a. auch die verschiedenen Geschosse in überzeugender Weise zu einer Einheit verschmolzen. In gleichmäßigen Abstufungen entwickelt

□ 57 Speyer, Dom, Aufrisschema der Hochschiffswand:
ursprüngliche Version mit Flachdecke (r.), nach der
Einwölbung ca. 1082–1106 (l.)



sich das Wandrelief. Dabei werden der Ebene, in der die Fenster und die glatte Wandfläche liegen, gleichsam in den zwei nachfolgenden Schichten unterschiedliche Blendbogensysteme appliziert: zunächst breite pilasterartige Elemente, die oben in einem Kämpfer enden, und schließlich, in der vordersten Schicht, schmalere, dafür aber plastisch hervortretende Halbsäulchen, die ihren Abschluss in einem Würfelkapitell mit hohem Kämpferaufsatz finden. So neu die Lösung in der damaligen Zeit in der Region war: Inspirationsquellen könn-

ten durchaus römische Großbauten gewesen sein, wie etwa die im frühen 4. Jh. entstandene, für das Mittelalter bemerkenswert hohe Palastaula in Trier (sog. Konstantin-Basilika; [□ vgl. 46](#)), bei der der Außenbau – wenn auch wesentlich einfacher und nicht derartig vielschichtig – ebenfalls Blendbogen aufweist, die als Fensterrahmung die gesamte Fassadenhöhe einnehmen. In ähnlicher Weise lässt sich solches an der ursprünglichen Außengliederung von St. Pantaleon in Köln (Weihe 980) und der Damenstiftskirche Ste-Gertrude-et-St-Pierre in Nivelles (ab ca. 1020) finden.

Weitgehend unverfälscht ist die Architektur des 1061 geweihten Urbaus bis heute im ersten überhaupt nutzbaren Bauteil des Doms ablesbar: in der unter Chor und Querhaus angelegten Hallenkrypta, in der Kaiser Konrad bereits 1039, also noch während der Bauzeit, seine letzte Ruhe finden sollte. Mit Blick auf die gewaltige Ausdehnung handelt es sich bei ihr eigentlich eher um eine Unterkirche – um eine Kirche für sich – als um eine Krypta im klassischen Sinne. Hier durchwandert man nun einen wahren Wald schlanker, von Würfelkapitellen abgeschlossenen Säulen. Stellen diese eine bereits von St. Michael in Hildesheim ([□ vgl. 53](#)) her bekannte Form dar, so tragen sie hier erstmals richtige Gurtbogen: Alternierend aus weißen und roten Sandsteinen gebildet, erfahren die einzelnen Joche dadurch eine deutlichere Absetzung. In noch größerer Dimensionierung finden sich derartige Gewölbe auch im oberirdischen Bereich, und zwar in den hier nun erstmals durchgängig kreuzgratgewölbten Seitenschiffen. Getragen werden die Gurtbogen dort von halbrunden Wandvorlagen, wie sie schon an der Hochschiffswand zu finden waren.

Bereits kurze Zeit nach der Fertigstellung erfuhr der Bau zwischen ca. 1082 und ca. 1106 unter Konrads Enkel, Kaiser Heinrich IV., eine umfassende Modifizierung. Betroffen war v. a. der Chor- und Querhausbereich, der wohl zu Gunsten einer besseren Beleuchtung bis auf die

unteren Partien der beiden alten Chorflankentürme abgerissen und erneuert wurde. Neu ist auch der gesamte Vierungsturm mit seinem reichen Gewölbe, bei dem vier Eckzwickel in Form von Trompen, also kleinen trichterförmigen Teilgewölben auf dreieckigem Grundriss [|► 8](#)], aus dem Vierungsquadrat in das Achteck der eigentlichen Kuppel überleiten. Die am stärksten den Eindruck des Innenraums verändernde Maßnahme ist jedoch die nun durchgängige Einwölbung aller Partien. Angesichts der großen Schlichtheit der Kreuzgratgewölbe mag solches für den heutigen Betrachter nicht besonders bemerkenswert erscheinen. Gleichwohl stellen sie in ihrer Zeit eine beachtliche technische Leistung dar – gerade auch angesichts der gewaltigen Spannweite von gut 14 m –, die auf noch nicht allzu viele Vorbilder zurückgreifen konnte. In der Tat darf der Speyerer Dom als eines der ganz frühen monumentalen Beispiele für die durchgehende Verwendung von Gewölben gelten: Gewölbe wurden hier erstmals nicht mehr nur zur Auszeichnung eines besonders wichtigen Raumeils – z. B. des Sanktuariums –, sondern für ein gesamtes, komplexes Gebäude eingesetzt. Um das im alten Bestand überhaupt technisch möglich machen zu können, war eine gewisse Erhöhung des Urbaus zwingend erforderlich. Sie entspricht genau der Höhe der Zwerggalerie, die außen unterhalb der Dachtraufe das gesamte Gebäude umläuft. Ebenso galt es an bestimmten Stellen, noch einmal die Mauerdicke zu verstärken, um auf diese Weise den durch den Gewölbeeinbau erhöhten Druck- und Schubkräften standhalten zu können. Dazu darf auch eine Maßnahme gerechnet werden, die im Inneren zu einer vollkommen neuen Rhythmisierung des Raumes führte: Bei jeder zweiten Wandvorlage wurde nämlich nun die ursprüngliche Halbsäule durch einen weiteren, lisenenartigen Mauerstreifen sowie eine erneut in der vordersten Schicht applizierte Halbsäule ersetzt. Interessanterweise hielt man es im

Gegensatz zu den entsprechenden Architekturgliedern der ersten Bauphase jetzt für notwendig, die gewaltige Dimensionierung der neu eingefügten Elemente auf halber Höhe durch einen großen Schaftring zu untergliedern. Ebenso muss der Ersatz der ursprünglichen einfachen Würfel- durch elaboriertere korinthische Kapitelle auffallen. Sie bilden nicht nur das Auflager für die Ecken der weitgespannten neuen Gewölbe, sondern auch für deren breite Gurtbogen, die die einzelnen Joche voneinander scheiden. Insgesamt entstand so ein sog. gebundenes System, das in der Folge zu der Standardlösung im romanischen Gewölbebau avancieren sollte: Idealerweise entspricht bei diesem jedes quadratische Mittelschiffsjoch der Grundfläche von vier ebenfalls quadratischen Seitenschiffsjochen. Angesichts der erst nachträglichen Ausführung ist das in Speyer allerdings noch nicht ganz perfekt ausgebildet. Bemerkenswert früh sind im Übrigen auch die beiden gewaltigen Kreuzrippengewölbe (ca. 1100 - 1110), die seit dem Umbau die beiden Querhausarme überspannten.

Die mit der Umbaumaßnahme Einzug haltenden neuen antikischen Zierelemente scheinen oberitalienischen Bauten der Zeit abgeschaut. Mitunter ist sogar die unmittelbare Beteiligung lombardischer Kräfte erwogen worden. Ist das durch Quellen nicht zu belegen, so erscheint in Zusammenhang mit den Kapitellen besonders interessant, dass man die qualifizierten Bildhauer sehr überlegt einsetzte. Deutlich sind erste Sparmaßnahmen erkennbar, mit denen man den Neubau offensichtlich schneller und kostengünstiger fertigzustellen suchte: So wurden diese Elemente nur in den zugänglichen Partien komplett ausgearbeitet, während man sie in schwer einsehbaren oder entlegenen Regionen des Baus, wie etwa an der Innenseite der Zwerggalerie, einfach in Bosse stehen ließ.

In seiner Monumentalität und mit seinen neuen Standards stellte der Speyerer Dom zweifellos das Leitbild für nachfolgende Vorha-

ben dar. Eindrucksvoll zeigen das die ebenfalls im Rheintal gelegenen Beispiele des Mainzer und des Wormser Domes. Gemeinsam mit ihnen und einigen anderen Bauten wird Speyer immer wieder gern mit dem etwas diffusen modernen Begriff ‚Kaiserdom‘ belegt. Über das Aussehen der betreffenden Anlagen ist damit allerdings wenig gesagt, handelt es sich doch bei Mainz und Worms im Gegensatz zu Speyer um zweischörige Anlagen: Dies war im Übrigen im Heiligen Römischen Reich bei Bischofskirchen – aufbauend auf älteren Modellen und weiter ausgestattet mit ein oder zwei Querhäusern sowie Chorflankentürmen – zweifellos eine besonders beliebte Lösung, wie das über die genannten Beispiele hinaus u.a. die Dome in Köln (karolingischer Vorgängerbau), Verdun, Mainz, Augsburg, Bamberg (□ vgl. 7) und Naumburg zeigen. Doch zurück zum Begriff Kaiserdom: Etwas mehr Sinn macht er, wenn man damit den Umstand fassen will, dass fast alle diese Bauten Förderung durch einzelne Kaiser des Heiligen Römischen Reiches erhielten oder gar deren Stiftungen darstellten (z.B.: Magdeburg und Otto I.; Bamberg und Heinrich II.), was jedoch schon bei Mainz nicht mehr zutrifft. Das gerade in der Anfangsphase auffallend intensive Engagement ist zweifelsohne damit zu erklären, dass die Kaiser noch bis zum Investiturestreit (Bischofs-)Kirchen als Eigenkirchen ansahen, mit denen sie ihre Machtbasis festigen konnten, ebenso wie die Mutterkirche eines Bistums als die privilegierteste Begräbnisstätte überhaupt galt, wie das einmal mehr die Dome in Magdeburg und Bamberg zeigen. Der Rückgang bzw. das Verschwinden derartigen Engagements in späteren Zeiten – zumindest auf vergleichbar hohem Niveau – ist dann wohl schlicht der Tatsache geschuldet, dass es in Europa seit dem 12. Jh. fast keine Bistümer zu gründen gab bzw. dass spätestens bis Ende des 14. Jh.s so gut wie alle der betreffenden Kirchen in monumentaler Weise erneuert



|7| Der Dom von Modena Romanische Architektur in Oberitalien

Eine gute Vorstellung, wie Architektur zur Zeit des Umbaus des Speyerer Doms südlich der Alpen aussah, kann der Dom von Modena (ab 1099) liefern (□ 58, 59). Tatsächlich gibt es zwischen beiden Bauten sogar einige lockere Übereinstimmungen: so die jeweils weitläufige, kreuzgratgewölbte Hallenkrypta, die in Modena den gesamten Chor einnimmt, oder außen die Chorfront mit den Blendarkaden und der plastisch ausgearbeiteten Schattenzone der Zwerggalerie am oberen Abschluss der Wände. Gerade bei einer Außenansicht von Osten fällt jedoch schnell auf, um wie viel schlüssiger und homogener die strukturierenden Elemente in Modena zu einer Einheit verschmolzen sind, um wie viel mehr alles aus einem Guss erscheint als in Speyer – sicherlich auch bedingt durch die dortigen divergierenden Baukonzeptionen. Unübersehbar sind schließlich die gewaltigen Unterschiede hinsichtlich der Dimensionierung.

Der heutige Dom ersetzt in Modena einen Vorgängerbau, der bereits im 4. Jh. – ganz frühchristlichen Gepflogenheiten folgend – außerhalb der eigentlichen römischen Stadt in einem Gräberfeld über der letzten Ruhestätte des hl. Germinianus, des Bischofs von Modena und späteren Stadtpatrons, errichtet worden war. Um dieses neue geistige Zentrum sollte sich in den nachfolgenden Jahrhunderten die mittelalterliche Stadt entwickeln. Den Grabungsbeefunden zufolge handelte es sich bei der Kirche um eine etwas anders orientierte, kleinere, dafür aber fünfschiffige Basilika, die im Osten in fünf Apsiden endete. Bauökonomisch sinnvoll, legte man den neuen Chor etwas weiter östlich davon an, so dass die alte Kirche bis zum Abschluss der ersten Baukampagne nutzbar blieb (Cassanelli 1996).

Die Quellenlage ist für den Dom von Modena ungewöhnlich gut: Weit ausführlicher als sonst ist man hier über das Baugeschehen informiert. Zu nennen sind zunächst einmal zwei an prominenter Stelle – am Chor und am Westportal des Doms – angebrachte Inschriften. Aus Letzterer ist z.B. bereits zu erfahren, dass die Arbeiten 1099 einsetzten und dass an dem Projekt nicht nur ein Architekt, sondern auch ein nicht minder bedeutender Bildhauer namens Wilhelmus tätig gewesen ist. Die meisten Details zum Baufortgang, einschließlich der Namen der daran Beteiligten, gehen dagegen aus einer zeitgenössischen Chronik hervor. Es wäre verfehlt, sie als eine Art Tatsachenbericht zu lesen, sind ihre Angaben doch oft alles andere als objektiv – allein schon deswegen, weil die Motivation für die Abfassung der Chronik nicht eigentlich das Baugeschehen ist, sondern – heute vielleicht weit weniger wichtig erscheinend – das damit verbundene Problem der Verlagerung der Gebeine des hl. Germinianus vom Alt- zum Neubau. Unzweideutig weist darauf bereits ihr Titel hin: „Relatio translationis corporis sancti Germiniani“. Das ist im Übrigen auch der Grund, weshalb Berichte nur für den Zeitraum von 1099 bis 1106, nicht aber bis zur Vollen dung des gesamten Projekts vorliegen.

Folgen wir den Angaben der Chronik: Demnach war das alte Gebäude baufällig geworden und habe zusammenzustürzen gedroht, weswegen man den Entschluss gefasst habe, es durch ein schöneres und größeres Gebäude zu ersetzen. Liest man andere vergleichbare Berichte, z.B. zu den französischen Neubauvorhaben des 12. und 13. Jh.s, so wird schnell deutlich, dass die Entscheidungsfindung nicht unbedingt tatsächlich so erfolgt sein muss. Vielmehr handelt



□ 58 Modena, Dom, Gesamtansicht von Südost, ab 1099

es sich hier eher um einen gern und überall angewandten Topos zur Rechtfertigung eines Neubaus, ganz gleichgültig in welchem Zustand sich das ältere Gebäude bei seinem Abriss wirklich befunden haben mag. Etwas interessanter und aussagekräftiger ist im Vergleich dazu der Hinweis der Chronik, dass das Vorhaben einmütig und mit Enthusiasmus nicht nur von den Klerikern, sondern auch von den Bürgern der Stadt in Angriff genommen worden sei (*unito consilio non modo clericorum [...] sed et civium universarumque plebium prelatorum [...] una vox eademque voluntas*). Deren Begeisterung soll von einer dritten Partei geteilt worden sein: der wichtigsten weltlichen Gewalt der Region, Mathilde von Tuszien (ca. 1046–1115), die das Vorhaben ebenfalls umgehend unterstützt habe. Sie ist im Übrigen jene auf der Burg Canossa residierende Markgräfin, die während des Investiturstreits 1077 zwischen Papst Gregor VII. und Kaiser Heinrich IV. vermittelnd tätig geworden war. Dass demgegenüber in der Chronik kein Bischof genannt wird, hat wohl damit zu tun, dass die Entscheidung für den Neubau in eine mehrjährige Vakanz des Bischofs-

stuhls (1097–1100) fiel. Bemerkenswerterweise scheint in der Folge aber sowieso nur noch eine Gruppe von Relevanz gewesen zu sein: die Bürger. Angesichts der in Modena schon früh ausgeprägten Ansätze zu einem kommunalen Stadtrecht, die nach dem Tod der Markgräfin 1115 und bei allmählicher Zurückdrängung der bischöflichen Vorherrschaft zu einer immer größeren Selbständigkeit führten, ist das nicht weiter verwunderlich. Sie seien es gewesen, so weiß die Chronik zu berichten, die sich auf die Suche nach einem geeigneten Architekten gemacht hätten. Auch gingen im Weiteren auf ihre Ratsversammlungen die für den Dom-bau maßgeblichen Entscheidungen zurück. Aus einem möglicherweise anfänglichen Gemeinschaftsprojekt – insofern es überhaupt jemals ein solches gegeben hatte und es nicht nur einfach legendär ist – scheint also schnell ein ausschließlich bürgerliches geworden zu sein |► 30|.

Hinsichtlich des konkreten Baufortgangs berichtet die Chronik, dass man dank göttlicher Fügung zunächst die für das Neubauvorhaben maßgebliche Person in Lanfrancus gefunden



□ 59 Modena, Dom, Innenansicht nach Osten, ab 1099, Gewölbe im 15. Jh. nachträglich eingefügt

habe, ‚einen bewundernswerten Künstler und außergewöhnlichen Architekten‘. Er sei der Entwerfer (*designator*) des Werkes gewesen und habe mit Weisheit und Kenntnis die Arbeiten auf den Weg gebracht. Auf seinen Rat hin und dank seiner Autorität hätten die Bürger von Modena und das ‚ganze Volk‘ die Fundamente der Basilika in ihrer gesamten Breite und Länge am 23. Mai 1099 zu graben begonnen. Wunderlicherweise sollen die Arbeiten bereits 18 Tage später fertiggestellt gewesen sein. Schon diese kaum der Realität entsprechende Angabe macht deutlich, dass derartige Quellen kritisch gelesen werden wollen. Auch würde sich bei einem Vergleich mit Texten zu anderen Neubauprojekten erneut zeigen, wie sehr man es hier mit für das Genre gängigen Topoi zu tun hat:

insbesondere mit solchen, die erkennen lassen sollen, dass der Bau direkte göttliche Gunst erfahren habe. In Modena trifft man auf dieses Motiv noch ein weiteres Mal: Mit göttlicher Hilfe fand man nämlich nicht nur den Architekten, sondern auch – zudem genau passend zu Beginn der Ausführung des aufgehenden Mauerwerks – das benötigte Baumaterial. So sei man beim zufälligen Graben auf große Mengen Marmor gestoßen. Ruft man sich noch einmal den Umstand in Erinnerung, dass der Dom im 4. Jh. inmitten einer römischen Nekropole errichtet worden war, wo man zwangsläufig selbst beim oberflächlichsten Suchen schnell und einfach große Mengen römischer Marmorgrabplatten bester Material- und Verarbeitungsqualität und unterschiedlichster Provenienz finden musste, so erscheint der Vorgang allerdings weit weniger ungewöhnlich.

Eindrücklich zeigt das Beispiel von Modena aber, dass die Wiederverwendung römischen Materials nicht immer unbedingt so bedeutungsschwer sein musste, wie das sicher für Aachen und Karl den Großen zutrifft |►1|, wo sich der Bauherr auf diese Weise in die Nachfolge der römischen Kaiser zu stellen suchte. In Modena ging es vielmehr um das kostbare Material als solches, mit dem man nun zumindest das Äußere des – für die Region typischen – Backsteinbaus aufwändiger verkleiden und gestalten konnte. Nur wenige Funde wurden in der Art von Spolien behandelt und inszeniert, so einige Kapitelle oder die Löwen am Westportal. Wie stolz man aber grundsätzlich auf den Einsatz des hochwertigen römischen Fundmaterials war, zeigt allein schon seine explizite Erwähnung in der prominent an der Außenseite des Chorscheitels angebrachten Inschrift. Dass der Stein tatsächlich durchweg vor Ort gewonnen wurde, belegt im Übrigen ein städtischer Beschluss von 1167, mit dem man zugunsten des Neubaus eine Such- und Abbaueignung für den Marmor unter Straßen und Plätzen inner- und außerhalb der Stadt erteilte.

Wenig verwunderlich und bestätigt durch den Befund, begann man in Modena mit den Arbeiten in dem unmittelbar östlich des Vorgängerbaus gelegenen Chorbereich des Doms – einschließlich der Krypta, die zweifellos von Anfang an für die Aufnahme der Gebeine des Heiligen vorgesehen war. Interessanterweise folgte nach Fertigstellung dieses Bauteils und der unteren Partien des Chores der Ausbau des anderen Endes der Kirche – die Westfassade –, bevor dann im letzten Arbeitsschritt das Langhaus in Angriff genommen wurde. Resultat war ein zwar weit weniger monumentaler Bau als in Speyer, dafür aber einer, der hinsichtlich der Details und v. a. der Materialqualität ein mehr als gleichwertiges Projekt darstellte. Die Grundstruktur des Doms von Modena ist schnell beschrieben: Es handelt sich um eine dreischiffige, querhauslose Basilika – das heutige Querhaus ist erst um 1200 durch Umbauten entstanden – mit einem dreiteiligen Staffelchor, an dessen Nordseite als spätere Ergänzung eine für Italien typische separate Turmanlage, ein Campanile, zu finden ist. Das Äußere (□ vgl. 58) ist geprägt von den gleichmäßig die Seitenschiffswände strukturierenden Blendbogen, an deren oberen Ende sich als etwas plastischerer Akzent über einem Rundbogenfries eine Zwerggalerie findet, die pro Joch drei kleine Bogen aufweist. Die Gliederung der äußeren Hochschiffswand ist demgegenüber weit zurückhaltender. Lediglich einige schlichte Lisenen lassen sich hier finden, die recht unspektakulär die einzelnen Joche voneinander trennen. Insgesamt weist die Außenfassade ein ausnehmend lebendiges und präzise gearbeitetes Wandrelief auf, das jegliche Dicke und Schwere, die die Mauer ja eigentlich besitzt, vergessen lässt: ein überzeugendes Konzept, das – wie ein Blick auf den Dom von Ferrara zeigt – durchaus Nachfolge erfahren sollte.

Das Innere des Doms (□ 59), in dem sich als originale Ausstattungsstücke heute noch der Ambo und der Lettner finden lassen, überfing

ursprünglich ein offener Dachstuhl. Interessant ist deswegen, dass auch schon vor dem nachträglichen Einbau der Gewölbe im 15. Jh. jeweils zwei Fensterachsen durch stärkere, aus verschiedenen Einzelementen komponierte Pfeiler zu einem Joch zusammengefasst wurden. An der Mittelschiffsseite ist es eine die gesamte Hochschiffswand hochlaufende Halbsäule, hinter der eine zusätzliche rechteckige Rücklage zu finden ist. Zu den Seiten hin nehmen ähnlich gerundete Halbsäulen die einfachen Rundbogen der Arkaden auf. Auf der gegenüberliegenden Seite ruhen sie jeweils auf vergleichsweise zierlichen Säulen mit fein gearbeiteten römischen Spolienkapitellen. Darüber schließen sich relativ ungegliederte Wandflächen an, in die, entsprechend den Gliederungen des Laufgangs am Außenbau, drei von einem großen Rundbogen überfangene Bogen im Emporengeschoss – angesichts einer fehlenden Deckenkonstruktion handelt es sich um eine Scheinempore – sowie die schlichten rundbogigen Fenster des Obergadens eingeschnitten sind. Derartige Schlichtheit entspricht allerdings nicht der ursprünglichen Planung. Vielmehr hat man sich die gesamte Innenarchitektur verputzt und durch eine farbige Fassung stärker strukturiert vorzustellen: Die einzelnen akzentsetzenden Elemente wurden hierbei durch roten Anstrich gegenüber der restlichen, in Weiß gehaltenen Architektur hervorgehoben. Was wir heute sehen, ist also der erst dank späterer Purifizierungen wieder hervorgetretene Rohbauzustand des Kirchengebäudes.

Mit dem Dom von Modena hat man ein weiteres Beispiel für die damals, d. h. um 1100, europaweit gegebenen Möglichkeiten zur Gestaltung der Hochschiffswand. In der Tat werden uns Eigenheiten, wie die Rhythmisierung des Raumes durch einen Stützenwechsel mit unterschiedlichen tragenden, teilweise die gesamte Wand hochlaufenden Elementen sowie dem restlichen beschriebenen Wandaufriß

auch noch andernorts begegnen. Die Abteikirche im normannischen Jumièges (1040–1067; [□ vgl. 24](#)), an der genannter Stützenwechsel sehr früh auftritt, wäre hier ein Modena besonders verwandtes Beispiel. Dort scheint sogar die Gestaltung der Emporenöffnung nahezu identisch (vgl. Mailand, S. Ambrogio; Verona,

S. Zeno). Muss die Frage hinsichtlich einer unmittelbaren Beeinflussung offenbleiben, so ist unbestritten, dass Jumièges in dieser Hinsicht – blickt man z. B. auf die Kathedrale von Durham – zumindest für die normannische Architektur stilbildend war.



|8| S. Marco in Venedig Byzanz als Vorbild

S. Marco ist ein weiteres eindruckliches Beispiel für die Bedeutung und den Einfluss von Byzanz bzw. der Ostkirche auf die mittelalterliche Architektur Westeuropas ([□ 60, 61](#)), in diesem Fall sogar ein noch größer dimensioniertes als die Aachener Pfalzkapelle Karls des Großen ([□ vgl. 43, 44](#)). So groß, dass ab 1807 S. Marco problemlos die Rolle eines Domes, d. h. der Kirche des Patriarchen von Venedig, übernehmen konnte, die bis dahin etwas abseits der Stadt gelegen hatte. Ursprünglich war der Bau allerdings nichts anderes als die Hauskapelle des unmittelbar südlich an ihn anschließenden Dogenpalastes – der Sitz des Stadtoberhauptes – und damit zugleich die erste Kirche des venezianischen Staates. Um die Motivation der Übernahmen byzantinischer Architektur verstehen zu können, ist einmal mehr die Kenntnis des historischen Kontexts von Bedeutung.

Die Gründung Venedigs erfolgte für Italien vergleichsweise spät, erst im 5. Jh., in einer morastigen Lagune, also in einer für die Besiedlung nicht unbedingt besonders privilegierten Region. Anfänglich eine Provinz des Byzantinischen Reiches, stieg Venedig erst einige Jahrhunderte später, im 10. Jh., zu einer unabhängigen Republik auf, die dann allerdings immer stärker in Konkurrenz zu Konstantinopel treten sollte. Die

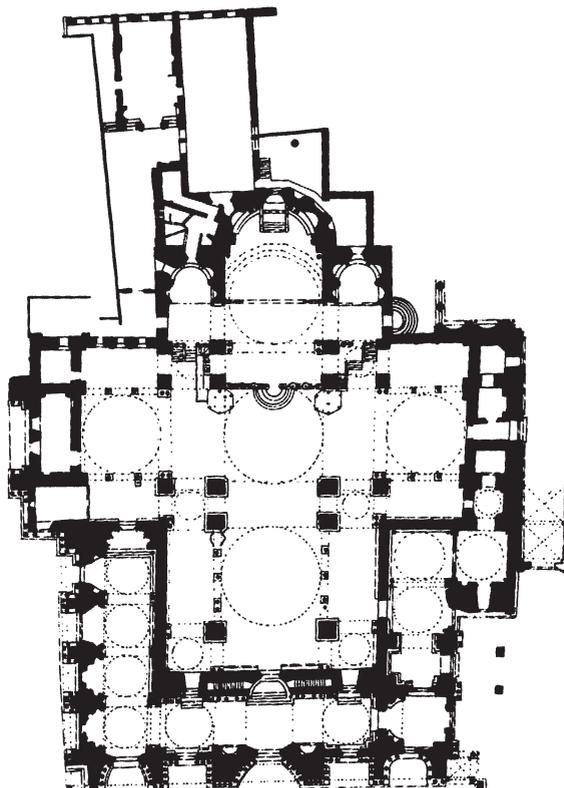
erste Kirche des Dogenpalastes wurde 829–832 wohl noch als dreischiffige Säulenbasilika errichtet. Ihre vornehmste Aufgabe scheint die Aufnahme der Gebeine des Evangelisten Markus, des Stadtheiligen, gewesen zu sein, die venezianische Kaufleute der Legende nach kurz zuvor aus Alexandrien entführt hatten. Ein Brand machte dann Mitte des 11. Jh.s unter dem Dogen Domenico Contarini (1043–71) einen kompletten Neubau notwendig; eine Chronik nennt 1063 als das Jahr des Baubeginns (Zuliani 1996, S. 71). Spätestens fertiggestellt dürfte S. Marco 1094 gewesen sein, als man die Reliquien des Kirchen- und Stadtpatrons in die Krypta übertrug und zugleich den gesamten Bau weihte. In Ziegel ausgeführt, entstand hier aber nicht – wie damals in Norditalien eigentlich zu erwarten – eine Säulenbasilika, sondern ein Fünfkuppelbau auf kreuzförmigem Grundriss: eine sog. Kreuzkuppelkirche, in dieser Form eine interessante Mischung aus Zentral- und Longitudinalbau. Getragen von den vier größten Pfeilern der gesamten Konstruktion, ruht die Hauptkuppel über der zentralen Vierung bzw. auf den vier kurzen, zwischen ihnen gespannten Tonnengewölben. Ihr fügen sich in der Haupt-, d. h. in der Längsachse zwei ähnlich dimensionierte Kuppeln an, die Chor



□ 61 Venedig, S. Marco,
Innenansicht,
ca. 1063–94

□ 60 Venedig, S. Marco,
Grundriss, ca. 1063–94

und Langhaus überwölben, während jene über den Querhausflügeln etwas kleiner ausfallen. Mit Ausnahme der Vierung sind alle Bereiche im Erdgeschoss dreischiffig, wobei Säulenarkaden die an die jeweiligen Seiten anschließenden Schiffe voneinander scheidern. Bei den beschriebenen Gewölbekonstruktionen, die mit den an ihrer Basis eingearbeiteten Fenstern für die Beleuchtung des Innenraums sorgen, handelt es sich um sog. Pendentivkuppeln: Zur Vermittlung zwischen dem quadratischen Joch, das sie überwölben, und dem eigenen runden Grundriss werden dabei Pendentifs – die in den Eckzwickeln zu findenden sphärischen Gewölbedreiecke – verwendet (vgl. die alternative, u. a. im Speyerer Dom auftretende Lösung eines Trompengewölbes, das sich demgegenüber besser zur Überleitung vom Quadrat zum Oktagon eignet; |►6|). Betritt man S. Marco von Westen, so ist man zunächst einmal weniger von der Lichtfülle als vom Glanz der die gesamte Oberfläche bedeckenden, großteils in



Gold gearbeiteten Mosaiken überwältigt: Vom Umfang her mit die größten des Abendlandes, wurden sie in der heutigen Form großteils erst im späteren 12. und im 13. Jh. ausgeführt. Erhaltene Reste legen dabei nahe, dass die ursprüngliche Mosaikdekoration nicht ganz so üppig ausfiel, sondern sich eher auf Einzelfiguren beschränkte.

Aachen vergleichbar erfolgte auch in Venedig die Übernahme der für die Region ungewöhnlichen, hier nun zweifelsfrei auf Byzanz zurückführbaren Bauformen kaum aus rein ästhetischen Gründen. Vielmehr war damit einmal mehr eine weitergehende Botschaft verbunden, nämlich Venedig zum neuen Konstantinopel zu stilisieren, jenem verbliebenen Konkurrenten, der damals allein noch der aufstrebenden Hafenstadt an der Adria die Vorherrschaft im Mittelmeer streitig machen konnte. Gleichwohl scheint man bei S. Marco nun nicht auf ein aktuelles Bauprojekt der östlichen Metropole zurückgegriffen zu haben. Ebenso wenig nahm man, was vielleicht besonders naheliegend gewesen wäre, die erste Kirche des byzantinischen Kaiserreichs zum Modell: die unter Kaiser Justinian I. (527–565) errichtete Hagia Sophia (→ Themenblock · Antike, S. 81; □ 19). Es hat vielmehr den Anschein, dass für S. Marco eine andere, in ihrer justinianischen Form leider nicht mehr existierende Kirche vorbildlich war: die Apostelkirche (536–546), die den oströmischen Kaisern als Begräbnisstätte diente und – was für Venedig ausschlaggebend gewesen sein mag – die die Gebeine von drei anderen Aposteln (Andreas, Lukas, Timotheus) in sich barg. In der Tat lagern sich bei der Apostelkirche sehr ähnlich wie in S. Marco vier Kuppeln kreuzförmig um eine zentrale Hauptkuppel an; auf die Ähnlichkeit zu dieser Kirche hatte im Übrigen bereits eine lokale venezianische Quelle des 12. Jh.s hingewiesen (Zuliani 1996, S. 71). In manchen Details noch größere Nähe besteht allerdings zu einer Kirche, die – deutlich in der Nachfolge

der Apostelkirche stehend – einmal mehr Kaiser Justinian über der Grabstätte eines weiteren Apostels hatte errichten lassen: die Johanneskirche in Ephesos, bei der sich Eigenheiten des Vorbilds, ähnlich wie schon bei S. Marco, lediglich leicht adaptiert wiederfinden. Offen ist, ob die Rezeption in Venedig nun auch mit der Anwerbung eines byzantinischen Architekten verbunden war – was lokale Legenden behaupten – oder ob es lediglich zur Übernahme der entsprechenden Konzepte durch Kräfte vor Ort kam (Zuliani 1996, S. 72). Diese bereits für sich gesehen bemerkenswerte Rezeption byzantinischer Architektur in Venedig besaß im Übrigen auch überregionale Bedeutung in der westeuropäischen Sakralbaukunst des Mittelalters, lässt sich doch seit dem ausgehenden 11. Jh. in Südwestfrankreich eine vergleichsweise reiche Rezeption des Typus der Kreuzkuppelkirche finden. Unter ihnen stellt die Kathedrale St-Front in Périgueux (bis 1170) das monumentalste Beispiel dar. Eine schlüssige Erklärung für diese Verbindung steht noch aus.

Wie beim Dom von Speyer wird auch das Bild von S. Marco zu wesentlichen Teilen von späteren Umbauten und Ergänzungen bestimmt. Der Startschuss dafür war der 1204 unter venezianischer Führung nach Konstantinopel ‚umgeleitete‘ Kreuzzug, der mit der Plünderung der Stadt endete: Nicht wenig von diesem Raubgut wurde unmittelbar zur Verschönerung der wichtigsten Kirche Venedigs, S. Marco, herangezogen. Damit nicht genug, erhielten damals deren bis dahin flachen Kuppeln außen hohe hölzerne Aufbauten, wodurch die Kirche überhaupt erst ihren heutigen exotischen Gesamteindruck gewann, ebenso wie man den Narthex im Norden und im Süden des Langhauses seitlich verlängerte. Auch erhielt die zunächst großteils backsteinsichtige, nur sparsam mit Marmor dekorierte Kirche in den nachfolgenden Jahrhunderten außen – teilweise auch innen – eine an Aufwand, Materialvielfalt und -kostbarkeit kaum mehr zu

übertreffende Neuverkleidung von Wänden, Fußböden und Decken. Das Repertoire reicht hier von reich ausgearbeiteten Kapitellen über Säulenschäfte unterschiedlichster Materialien, wie Marmor, Alabaster, Jaspis, Serpentin oder Porphyrt, bis hin zu den erwähnten, sehr byzantinisch anmutenden Mosaikflächen, mit deren Ausführung man allerdings bereits im 12. Jh. begonnen hatte. Ein Großteil der Materialien stammte direkt aus Konstantinopel, d. h. war dort geraubt worden. Die Kirche geriet damit gleichsam zu einem Architektur gewordenen Monument für Venedigs Triumph über den Rivalen im östlichen Mittelmeer, bekrönt von der berühmten, wiederum von dort stammenden Bronze-Quadriga am oberen Abschluss der Westfassade. Ähnlich wie schon bei Karl dem Großen und der Rezeption ravennatischer, ‚römischer‘ Architektur in seiner Pfalzkapelle einige Jahrhunderte zuvor, sollte nun mit all diesen Maßnahmen deutlich gemacht werden,

dass Venedig die größte See- und Handelsmacht am Mittelmeer, schlichtweg das ‚neue Konstantinopel‘ war. Bemerkenswert ist dabei, dass man sich nicht allein auf das bloße Zitieren der byzantinischen Quelle verließ, sondern gerade bei der Gestaltung der neuen Westfassade sich als Mittler zwischen Orient und Okzident *par excellence* erwies: In der Tat stellt diese eine ungewöhnliche Mischung von traditionellen, althergebrachten byzantinischen Eigenheiten und aktuellsten französischen Innovationen der Zeit dar. Dazu gehören nicht nur die reich ausgestalteten Stufenportale, an denen lediglich die damals in Frankreich üblichen Skulpturenprogramme fehlen, sondern auch die die Fassade bekrönenden Kielbogen und v. a. offenen Figurentabernakel, wobei Letztere sicherlich an entsprechende Lösungen der Kathedrale von Reims |►23| erinnern müssen.



Der Dom von Pisa Konkurrenz zu Venedig

|9|

Gelegen auf der Westseite der italienischen Halbinsel, unweit der Arno-Mündung am Ligurischen Meer, war Pisa im Mittelalter nicht nur eine der größten europäischen Städte, sondern neben Genua, Amalfi und v. a. Venedig eine der großen, das Mittelmeer dominierenden Seefahrerrepubliken – ja, eine der bedeutendsten europäischen Mächte überhaupt. Entsprechend ausgeprägt war das Selbstbewusstsein, das nicht zuletzt in der Stilisierung Pisas zu einem zweiten Rom und seiner Bürger zu einer Art auserwähltem Volk aufscheint. Nach außen vertreten wurde der unabhängige Stadtstaat dabei von einer interessanten Mi-

schung aus kirchlichen und bürgerlichen Repräsentanten: genauer gesagt vom in der Stadt residierenden Erzbischof und den Konsuln. Es verwundert deswegen kaum, dass ähnlich wie in Modena auch der Neubau des Pisaner Doms zu einem Gutteil ein städtisches Projekt darstellte (□ 62, 63).

Es muss auffallen, dass die Grundsteinlegung für den Pisaner Dom 1063 genau übereinstimmt mit jener von S. Marco, der Hauptkirche Venedigs, des auf der anderen Seite der Halbinsel an der Adria gelegenen Rivalen (|►8|, □ vgl. 60, 61). Kaum weniger erwähnenswert erscheint, dass das Projekt unmittelbar nach



□ 62 Pisa, Dom, Gesamtansicht des Campo Santo mit Baptisterium (l.; ab 1152), Dom (M.; ab 1063) und Campanile (r.; ab 1173)

einem erfolgreichen Feldzug einsetzte, der sich gegen einen anderen maßgeblichen Konkurrenten im Mittelmeerraum gerichtet hatte: gegen die Sarazenen auf Sizilien (Brucher 1987, S. 123 ff.). Eine an der Westfassade des Pisaner Domes angebrachte Inschrift erklärt in diesem Zusammenhang, dass die für seinen Neubau benötigten Mittel explizit aus jener Beute stammten, die man bei dem zu einer Art Kreuzzug stilisierten Unternehmen, an dem im Übrigen – wie betont wird – alle Schichten der Pisaner Bürgerschaft beteiligt gewesen seien, unter den islamischen Einwohnern Palermos gemacht habe (Kat. Staufer [1] 2010, S. 218). Mit dem Domprojekt wurde das Geld der Ungläubigen nun also gleichsam in bzw. zu einem christlichen Monumentalbau amelioriert. In Verbund mit der auffälligen Inschrift gerät der Dom damit zu Ausweis und Denkmal des wichtigen städtischen Sieges und verleiht so der – zumindest im westlichen Mittelmeer – gefestigten Vormachtstellung Pisas nachhaltigen Ausdruck. Nicht unähnlich der Konstellation eines Triumphbogens, ging es bei dem Neubau also weniger um die Verherrlichung des in ihm

residierenden Bischofs und seines Bistums, sondern vielmehr um eine solche der Macht und Bedeutung der ihn beherbergenden Stadt. Wie sehr in Pisa Bischof und Kommune zur Zeit des Domneubaus noch miteinander kommunizierende und agierende Partner waren, wird u. a. daran deutlich, dass Bischof Dagobert (1088–99) und der Rat es gemeinsam waren, die Ende des 11. Jh.s die Regulierung der Höhe der Turmhäuser der kommunalen Oberschicht festlegten (Kat. Staufer [1] 2010, S. 219).

Die bereits in Modena und nun auch in Pisa aufscheinende bürgerliche Beteiligung oder Dominanz in Zusammenhang mit dem Neubau einer Bischofskirche ist in dieser Form typisch für Italien. Nördlich der Alpen lassen sich vergleichbare Tendenzen erst im Laufe des 13. Jh.s finden, als auch dort angesichts gewandelter Machtverhältnisse immer mehr Kommunen darangingen, den Bischof in außerhalb der Stadt gelegene Residenzen zu verdrängen. Mitunter konnte das ebenfalls mit der Übernahme der Leitung aktueller Bauvorhaben verbunden sein, wie das der Fall des Straßburger Münsters zeigt (► 30 | □ vgl. 115). Davon einmal abgese-

hen, waren aber natürlich bereits zuvor diese Großbauten innerhalb der Stadt – allein schon aus praktischen Gründen – nicht nur vom Bischof und dem Domkapitel genutzte Räume mit multifunktionalen Aufgaben. Legion sind die Belege, dass dort auch Versammlungen ganz weltlicher Natur bis hin zu Reichstagen u. Ä. stattfinden konnten.

Gelegen ist der Dom von Pisa in der äußersten nordwestlichen Ecke der mittelalterlichen Stadt, anfänglich sogar noch außerhalb des ummauerten Bereichs. In seiner Zeit stellt er ein ähnlich ambitioniertes Großvorhaben dar wie S. Marco |►8|, Alt-St. Peter oder Cluny III |►12|. 1063 begonnen, war er 1118 bei der ersten überlieferten Weihe sicherlich noch nicht vollendet; vielmehr scheinen sich die Arbeiten bis in das frühe 13. Jh. hingezogen zu haben, wobei der Urplan unangetastet blieb. Anders als bei der Konkurrenz in Venedig spielte Byzanz für den Entwurf des Pisaner Doms keinerlei Rolle. Sein Neubau orientierte sich vielmehr an einem wesentlich gängigeren, seit dem frühen Christentum genutzten Modell, wie es etwa Alt-St. Peter (→ Themenblock · Antike, S. 81; □ 45) verkörperte. Dieses war allerdings bereits zu allgemein verbreitet und deswegen zu unspezifisch, als dass man darin zwingend ein propäpstliches Statement sehen müsste (Hartmann-Virnich 2004, S. 139) – selbst wenn sich Pisa damals, d. h. während des Investiturstreits, tatsächlich auf der Papstseite finden lässt. Auch weist der Bau letztlich gegenüber Alt-St. Peter zu viele Unterschiede auf, sieht man einmal von den fraglosen Ähnlichkeiten beider Langhäuser ab, die jeweils als fünfschiffige Säulenbasilika gestaltet sind und oben von einer hölzernen Kassettendecke abgeschlossen werden. Ein erster Unterschied ist bereits die durchgängige Wölbung der Seitenschiffe, wie sie uns schon einige Jahre zuvor nördlich der Alpen in Speyer begegnet ist. Auch der Rest

des Baus weist mehr Unterschiede als Übereinstimmungen zu Alt-St. Peter und vergleichbaren Bauten auf: so der Ostabschluss mit den weit hervortretenden, dreischiffigen Querhausflügeln, die etwas niedriger als das Langhaus jeweils in einer Apsis enden, sowie die dahinter anschließenden Chorvorjoche, die die große Hauptapsis vorbereiten. In der Tat ist der Pisaner Dom damit der erste größere Sakralbau südlich der Alpen, den man auf einem ausgeprägt kreuzförmigen Grundriss errichtete. Am Kreuzungspunkt von Lang- und Querhaus lässt sich wieder eine ausgeschiedene Vierung |►6| finden: Große Bogen trennen sie dabei vom Langhaus ab, während die Querhausflügel von ihr sogar in der ganzen Höhe geschieden sind. In diesem Bereich läuft die Hochschiffswand einfach weiter. Erst nach der an beiden Seiten in der Breite der zwei Seitenschiffe ausgebildeten Abtrennung öffnet sich das Mittelschiff des jeweiligen Querhausflügels in voller Höhe. Eine



□ 63 Pisa, Dom, Innensicht nach Südosten, ab 1063

spätere Ergänzung stellt der alles überragende Vierungsturm dar, der v. a. am Außenbau Wirkung entfaltet.

Ebenso neu ist die durchgängige Ausführung des Gebäudes mit recht kostbarem Baumaterial: mit in diesem Teil der Toskana anstehendem Marmor, dessen zwei Grundfarben Schwarzgrün und Weiß man geschickt für eine schichtweise Strukturierung der Hochschiffswände einsetzte, oder aber zur Akzentuierung, wie etwa bei den Zwickelflächen an den Arkaden, bei denen durchweg die dunkle Marmorart Verwendung fand. Deren Bogen stehen auf ausnehmend präzise gearbeiteten spätrömischen Spolien – sowohl, was die Kapitelle, als auch, was die Säulenschäfte betrifft, die jeweils aus sehr unterschiedlichem Material gearbeitet sind. Neu ist in Pisa zudem die generelle Gliederung der Hochschiffswand, die nun ein eigenes, jeweils zweischiffiges Emporengeschoss aufweist. Die dortigen Pfeiler, zwischen die Biforien mit reich verzierten Bogenfeldern eingespannt sind, finden durch ein auffälliges Streifenmuster, das aus der stärkeren Verwendung dunklen Steins resultiert, Akzentuierung.

Ähnlich dem Dom von Modena und anderen oberitalienischen Sakralbauten der Zeit ist auch das Äußere des Pisaner Doms nahezu komplett mit Marmor verkleidet bzw. ausgeführt. Das Dekorationssystem fällt dabei gegenüber allen Vergleichsbeispielen etwas kleinteiliger aus: Die Innenraumgliederung mit Arkaden, Empore und Obergaden exakt spiegelnd, trennen hier Gebälke oder Gesimse deutlich drei Zonen voneinander. Konsequenter und sehr durchdacht bringt der Architekt von unten nach oben in geradezu klassischer Weise die beiden seit der Antike ausgeprägten Tragesysteme zum Einsatz: So folgt der Blendarkatur eine Blendkolonnade und schließlich wiederum eine ebensolche, nun mit etwas reicheren Kapitellen ausgestattete Arkade. Ohne die gleiche Konsequenz wie im Innenraum arbeitet der Architekt einmal mehr mit dem Effekt der

schichtweisen Präsentation des unterschiedlich gefärbten Materials. Bei den fensterlosen Achsen findet man zudem im oberen Abschluss der Flächen zwischen Pilastern und Säulchen der Arkaden bzw. Bogen in verschiedenfarbigem Marmor ausgeführte, eingetiefte Rhomben bzw. ebenso gearbeitete Tondi. Die Gliederung tritt grundsätzlich auch an den Querhausfronten und dem Ostabschluss auf. Dabei berücksichtigen die Apsiden der Ersteren nicht mehr ganz so konsequent die Geschosseinteilung, während Letztere auf Emporenniveau durch das Zurücksetzen der Mauer einen kleinen Säulengang erhält, dem im nächsten Geschoss, auf Höhe des Seitenschiffsdachs, eine Zwerggalerie folgt. Hier trifft man nun auf noch reichere Kosmatenarbeiten, die gemeinsam mit den anderen Dekorationssystemen – wie etwa der verschiedenfarbigen Bänderung – ihre Inspiration in islamischer Architektur gefunden haben mögen. Interessanterweise erfuhr das sehr spätantik-frühchristlich anmutende Pisaner Konzept kaum Rezeption. Hier scheinen die weniger von der Horizontale dominierten, demgegenüber geschossübergreifenden Lösungen, wie sie etwa zeitgleich am Dom von Modena (□ vgl. 58) auftreten, weit erfolgreicher gewesen zu sein.

Ein für die Zeit recht ungewöhnlicher Aspekt des Pisaner Doms betrifft schließlich eine Inschrift, die sich heute gemeinsam mit dem zugehörigen Grabmal in Zweitversatz an der im 13. Jh. fertiggestellten Westfassade findet: Es handelt sich um jenes des zwischen 1104 und 1110 nachweisbaren Pisaner Dombaumeisters Busketus. Zusammen mit den Inschriften in Modena stellt es eines der ganz frühen noch erhaltenen Monumente dar, in denen auf so prominente Weise Künstler oder Architekten Verehrung erfahren. Ausführlich rühmt die Inschrift Busketus' Fertigkeiten. Verglichen werden sie nicht nur mit jenen des Übervaters aller mittelalterlichen Architekten, Daedalus (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224; □ 96), son-

dern – und das ist in diesem Zusammenhang sicherlich überraschend – auch noch mit jenen von Odysseus. Beide habe Busketus auf seine Weise übertroffen (,Mit seiner Klugheit richtete der schlaue [Odysseus] Schaden an, dieser hier [= Busketus] war mit seiner Klugheit nützlich. Dass das Labyrinth ein schwarzes Gebäude war, ist Dein Lob, Daedalus. Dagegen zeugen von Busketus seine hell strahlenden Kirchen. Unvergleichlich ist die Kirche aus schneeweißem Marmor, die ganz und gar dem Genie des Busketus entstammt.‘ (Kat. Staufer [1] 2010, S. 220, Anm. 52.)

Noch heute bildet der Pisaner Dom mit einer Reihe weiterer Bauten ein beeindruckendes Ensemble (□ vgl. 62): Der berühmteste davon ist – allerdings weniger aus kunsthistorischen Gründen – natürlich der Campanile (ab 1173), besser bekannt als ‚Schiefer Turm von Pisa‘, mit seiner gänzlich von fortlaufenden Arkadenstrukturen aufgelösten Außenhaut. Ebenso bemerkenswert ist der etwas nordwestlich vorgelagerte Campo Santo, der als Golgatha nachgebildeter Begräbnisplatz gedacht war, und schließlich das ab 1152 unmittelbar westlich

des Domes errichtete Baptisterium. Wie hier exemplarisch zu sehen ist, legte man Baptisterien gerne als kompakte Zentralbauten auf rundem oder polygonalem Grundriss an. Bei ihrer Ausschmückung wurde zumeist nicht gespart (vgl. Florenz), lassen sich doch in vielen von ihnen, gerade im 12. bis 13. Jh., überreiche Dekorationen, oftmals in Mosaik ausgeführt, finden. Eine solche Taufkirche (griechisch *baptisterion*, also ‚Badebassin‘) direkt vor die Kirche zu stellen, ist gerade in Italien im Mittelalter eine sehr gängige Lösung. Zurückführbar ist sie auf den anfänglichen christlichen Brauch, die Taufe durch Eintauchen des gesamten Körpers zu vollziehen. Schon seit dem 4. Jh. lassen sich deswegen in der Nähe von Bischofskirchen eigenständige Kirchen oder Kapellen mit einem Wasserbassin finden. Grund für deren Separierung war dabei die mittelalterliche Vorstellung, dass es nur Getauften erlaubt sei, einen geweihten Sakralbau zu betreten. Dies war auch ein Grund dafür, in späteren Zeiten zumindest die Taufsteine – nun v. a. für die Neugeborenen – direkt hinter dem Eingang zu installieren.



Die Kathedrale von Ely

Leitbilder romanischer Architektur in England

|10|

Die in mehreren Etappen entstandenen romanischen Partien der Kathedrale im südenglischen Ely können helfen, einen ersten Einblick in die Entwicklung englischer Architektur zu gewinnen – sie sind auch dafür aufschlussreich, inwiefern sich diese Bauformen in das restliche Bild der europäischen Architektur der Epoche einfügen oder aber – alternativ – in Kontinentaleuropa nicht existierende Besonderheiten aufweisen. Eine bereits im Mittelal-

ter überall anzutreffende, in England gleichwohl besonders ausgeprägte Eigenheit bestand darin, Bauten nicht in allen Fällen von Grund auf neu zu errichten, sondern es mitunter auch bei einer lediglich partiellen Erneuerung zu belassen, z. B. nur den wichtigsten Bauteil, den Chor, zu modernisieren – was in Ely in der Tat mit dem 1234–54 komplett erneuerten Ostabschluss (*presbiterium nobilissimum*; Kowa 1990, S. 115) und dem eindrucksvollen Vierungsturm



□ 64 Ely, Kathedrale, Langhaus der zweiten Bauphase, die südliche Hochschiffswand von Südwest, 1. Drittel 12. Jh.

des 14. Jh.s der Fall ist –, oder im Neubau sogar noch die unteren Partien eines Vorgängers weiterzuverwenden |► 19|.

Mit den Arbeiten begann man in Ely in den 1080er Jahren unter Abt Simeon (1081-1093) im Chor- und Querhausbereich – ganz im Gleichklang mit der historischen Entwicklung, fiel doch dessen Fertigstellung Ende des 11. Jh.s mit der Erhebung Elys zum Bistum im Jahre 1108 zusammen (Fernie 2003); wie die meisten englischen Bistümer auch war Ely anfänglich eine Abtei gewesen. Der ursprüngliche Entwurf sah eine dreischiffige basilikale Kirche mit einem bemerkenswert langgestreckten, zwölfjochigen Langhaus vor, das von einer – heute aus dem 19. Jh. stammenden – Holzdecke überfangen war. Wie der Grabungsbefund zeigt, schloss sich ihm ein in fast gleicher Weise angelegtes Querhaus (in das östliche Seitenschiff

lediglich Kapellen zwischen die Pfeiler eingebaut) und ein ebenfalls dreischiffiger Chor mit einer großen Apsis an (vgl. den Grundriss der Kathedrale von Winchester, 1079 – 93). Das hier v. a. interessierende, getreulich den Urplan reproduzierende Langhaus (□ 64) nahm man erst mit gewissem zeitlichem Abstand im ersten Drittel des 12. Jh.s in Angriff, bevor dann zwischen 1174 und 1189 der Bau des eindrucklichen Westabschlusses mit dem hochaufragenden Turm (□ 65; integriert in eine Art Westquerhaus mit zwei im Osten angelaagerten Kapellen: vgl. die identische Lösung in Bury St. Edmunds, nach 1081) den eigentlichen Schlusspunkt setzte. Die dem Turm vorgelagerte Galiläa ist erst eine spätere Hinzufügung (frühes 13. Jh.; |► 2).

Ein Blick auf die heute noch am authentischsten erhaltenen Partien des romanischen Neubaus – im Inneren des Langhauses – erkennt schnell grundsätzliche Ähnlichkeiten zu den Wandgliederungen zeitgleicher oder früherer Bauten des europäischen Kontinents. Am nächsten steht ihr hierbei die knapp 20 Jahre ältere Abteikirche St-Etienne in Caen (|► 16|, □ vgl. 78): Wie dort ist der Aufriss der fein reliefierten Hochschiffswand von Ely dreiteilig mit Arkade, Empore und Obergaden. Den gesamten Raum durchläuft ein subtiler Rhythmus, sind doch die Langhauspfeiler im stetigen Wechsel einmal als recht wuchtige, vollrunde Elemente und einmal als fein abgestufte Bündelpfeiler ausgebildet, deren einzelnen Halb- und Viertelsäulen jeweils mit einer Abstufung des dreiteiligen Arkadenbogens übereinstimmen. In fast gleichartiger Ausprägung und Dimensionierung findet sich diese Gliederung auch im Emporengeschoss. Neu ist lediglich, hier nun – wie z. B. zeitgleich auch in Santiago de Compostela (|► 11|, □ vgl. 67) etc. zu finden – der Öffnung einen Zwillingbogen einzustellen. Darüber schließt sich als dritte, wiederum fast gleich dimensionierte Zone der zweischichtige Obergaden an, der mittels eines schmalen Ganges

ebenfalls begehbar ist. An der Seite der inneren Hochschiffswand finden sich hier – dem späteren Palladio-Motiv nicht unähnlich und getragen von zwei schmalen Säulchen – zwei kleine Bogen, die einen zentralen größeren und höheren rahmen: insgesamt also eine subtile Formsteigerung von unten nach oben, bei der der großen

einbogigen Arkadenöffnung die feinere zweibogige in der Empore folgt, auf der schließlich die reichste und filigranste des Obergadens mit den drei Bogen sitzt. Schmale, die Geschossgrenzen markierende Gesimse und eine ähnlich feine, runde Wandvorlage, die an jeder Jochgrenze an der Front die gesamte Hochschiffswand durchläuft und an der sich die Gesimse verkröpfen, unterstützen das ausgewogene Verhältnis von

□ 65 Ely, Kathedrale, Westfassade, 1174–89



Horizontale und Vertikale, eine in ihrer Komplexität durchaus bereits an spätere, gotische Bauten erinnernde Lösung, mit der konsequent die Schwere und Massivität der Wand aufgelöst wird.

Der Grund für die angedeuteten Ähnlichkeiten zwischen Ely und anderen zeitgleich in der Normandie und in England entstandenen Bauten (vgl. Caen, St-Etienne; Winchester, Querhausarm; Ely, Quer- und Langhaus) ist in der Person Wilhelms des Eroberers zu suchen. Er war es, der in die Hauptbistümer seines 1066 eroberten neuen englischen Königreichs aus der Normandie kommende Geistliche einsetzte, unter denen ein umfassendes Neubauprogramm in Angriff genommen wurde, mit dem so gut wie alle Kathedralen und wichtigsten Abteien der Insel Erneuerung oder sogar erstmalige Anlage fanden. Als die herausragendsten Projekte, die man jeweils in für die Zeit hochmodernen Formen realisierte, sind hier nur die in den 1070er Jahren ausgeführten romanischen Vorgängerbauten der Kathedralen von Canterbury, Lincoln oder Winchester zu nennen. Letzteres ist im Übrigen zweifelsohne unter den englischen Vergleichsbeispielen der Ely in Grund- und Aufriss am engsten verwandte Bau. Verblüffend ist hierbei der geringe zeitliche Abstand zwischen den beiden so auffallend ähnlichen Projekten (Winchester ab 1079; Ely nach 1081). Die Rezeption kann sich also kaum auf die bereits stehende Anlage in Winchester – bei Fertigstellung im Übrigen einer der größten Sakralbauten des Abendlandes – beziehen. Eine Erklärung für die Verwandtschaft ist sicherlich, dass der in Ely verantwortliche Abt, Simeon, ausgerechnet Bruder jenes Bischofs von Winchester, Walkelin (1070–98), war, unter dem man dort das Neubauprojekt in Angriff genommen hatte (Fischer 2009, S. 327; Keynes 2003, S. 53); nicht zu lösen ist damit gleichwohl die Frage nach dem genauen Vermittlungsweg (Zeichnung?, Modell?).

Den eigentlichen gestalterischen Höhepunkt der Kathedrale stellt der erst unter Bischof

Geoffrey Ridel (1174–89) ausgeführte, deutlich an Bury St. Edmunds (nur Grundriss erhalten) orientierte Westabschluss (□ vgl. 65) dar: ein komplexes, vieltürmiges Gebilde, dem heute allerdings der Nordflügel fehlt. Charakteristisch sind die mit einem gewissen *horror vacui* zum Einsatz gebrachten Blendarkaturen und Dekorelemente, die kaum mehr einen Quadratmeter ungestaltet lassen und die die einzelnen Bestandteile der Anlage überhaupt erst zu einer Einheit verschmelzen. Dies ist eine bei normannischen Bauten in England recht häufig auftretende Lösung, für die sich aber zeitgleich u. a. auch in Südwestfrankreich Verwandtes finden ließe (vgl. z. B. Rioux, Nôtre-Dame, Ende 12. Jh.s). Besonders ins Auge springend ist der Dekorreichtum in Ely an den ehemals vier auf oktagonalem Grundriss errichteten Türmchen, mit denen die Ecken des querhausartigen Westabschlusses markiert sind. Jedes Geschoss wird hier mit einer immer neuen Blendbogen-erfindung belebt (Details zeigen bereits erste Kenntnis gotischer Erfindungen: vgl. die Fenstergewände mit den Schafringen und den dazwischen *en délit* versetzten Schäften), die die Mitte jeder Oktagonseite noch einmal durch eine halbrunde, alle Geschosse durchlaufende Wandvorlage betont. Mehr Formen sind auf solch engem Raum kaum noch vorstellbar. In den beiden seitlich anschließenden Achsen des Querhauses werden all diese Motive geschossweise genau übernommen und – bedingt durch die größere zur Verfügung stehende Wandfläche – um weitere Elemente, insbesondere um Fenster, ergänzt. Dort, wo nun aber wirklich schlichtes Mauerwerk auftritt, bereicherte man es umgehend durch eine *à jour* gearbeitete Diamantierung oder anderen Dekor. Deutlich zurückgenommen wirkt im Vergleich dazu die Gestaltung des zentralen Turms, an dem in der jeweiligen Ebene ähnliche strukturierende Elemente in Erscheinung treten, allerdings – einmal abgesehen von den nun deutlich an Zahl zunehmenden Fenstern und Schallöffnungen –

nicht mehr in der bisherigen Dichte. Vielmehr wirkt er eher durch seine monumentale Großform: errichtet auf quadratischem Grundriss und mit markanten Eckbetonungen durch eine Austreppung der Wand um einige Meter. Gerade dieses Motiv verleiht dem Turm eine gewis-

se Wehrhaftigkeit, die weitere Betonung durch die an allen Bereichen auftretenden Zinnen findet. Das heutige oberste Geschoss mit dem von vier Türmchen umstellten oktagonalen Kern kam demgegenüber erst im 14. Jh. hinzu.



Die Kathedrale von Santiago de Compostela

Das Problem mittelalterlicher Pilgerkirchen

|11|

Ein Bau, der schon im Mittelalter auch weit über seine Region hinaus bekannt war – ja, sein musste –, ist sicherlich die Kathedrale im galicischen Santiago de Compostela (Mora 2011, Ruffer 2010): weniger wegen irgendwelcher architektonischen Besonderheiten, sondern weil diese im äußersten Nordwesten Spaniens gelegene Kirche damals für Abertausende von Pilgern den Endpunkt einer wochen- oder gar monatelangen beschwerlichen Reise darstellte. Hätte man noch vor 25 Jahren erklären müssen, dass diese an einer der populärsten Pilgerfahrten des Abendlandes teilnahmen, die sie schließlich zu den Gebeinen des hl. Apostels Jakobus d. Ä., des vermeintlichen Missionars der Iberischen Halbinsel, führte, so ist das nach dem erstaunlichen – jetzt nur noch eingeschränkt religiös motivierten – Aufschwung des sog. *Jakobswegs* gerade in den letzten Jahren kaum mehr notwendig. Im Mittelalter resultierte die große Beliebtheit der Pilgerfahrt weniger daraus, dass es sich bei Jakobus um einen über die Iberische Halbinsel hinaus besonders wichtigen Heiligen gehandelt hätte. Vielmehr war einer der Gründe, dass sie gleichsam den glücklichen Kompromiss darstellte zwischen der allzu einfachen nach Rom und der allzu aufwändigen und gefährlichen nach Jerusalem zu den heiligen Stätten. Anders als bei den beiden

letzten genannten, in der Bedeutung vergleichbaren Zielen führten die dauerhafte Popularität Santiagos de Compostelas und der damit verbundene Geldfluss dazu, dass entlang der vier Hauptpilgerwege, die jeweils in Paris, Vézelay (□ vgl. 22), Le Puy und Arles ihren Ausgang nahmen und sich südlich der Pyrenäen zu einem einzigen zusammenschlossen, im 11. und 12. Jh. eine ganze Fülle von Sakralbauten und zugehörigen Skulpturenprogrammen entstanden. Ebenso wurden umfangreiche Maßnahmen zur allgemeinen Verbesserung der Infrastruktur getroffen, wie die Anlage von Brücken und Hospitälern, mit denen den Pilgern ihr Weg erleichtert werden sollte. Einen besonderen Glücksfall stellt es dar, dass in einem Teil des in Santiago de Compostela aufbewahrten sog. „Codex Calixtinus“ der 1. Hälfte des 12. Jhs – einem für die Verehrung des hl. Jakobus zentralen Werk – eine Art Pilgerführer überliefert ist. In ihm werden nicht nur die Reliquien der einzelnen Kirchen entlang der Strecke beschrieben, sondern auch ihr Skulpturenschmuck ebenso wie deren Größe und Aussehen – ein bemerkenswertes Dokument, auf das noch zurückzukommen sein wird.

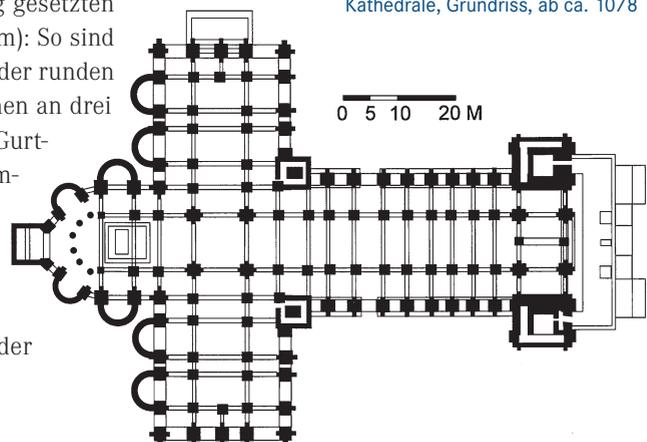
Ihren historischen Ausgang nahm die Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela mit der ‚Wiederentdeckung‘ der Gebeine des hl. Jako-

bus im 9. Jh., in einem Bereich Spaniens, der im Gegensatz zur restlichen Iberischen Halbinsel niemals islamisch besetzt wurde und so die Jahrhunderte hindurch den christlichen Pilgern problemlos zugänglich blieb. Zur Aufnahme der Reliquien des hl. Jakobus errichtete man zunächst eine kleine einschiffige Kirche, die bereits der asturische König Alfons III. 872 durch einen größeren dreischiffigen Bau ersetzen ließ. Nicht zuletzt aufgrund der inzwischen stark gestiegenen Pilgerzahlen erfolgte um 1078 die Vergrößerung und Umgestaltung mit einem weiteren, den bis heute erhaltenen Neubau. Ein Blick auf ihren für die Zeit recht ungewöhnlichen Grundriss zeigt, dass eine der maßgeblichen Triebfedern des Entwurfs offensichtlich tatsächlich die Pilgerströme darstellten, die inzwischen zu ungekannter Größe angeschwollen waren (□ 66). Heute in die barocke Westfassade integriert, betritt man die Kirche durch eine Vorhalle und eine reich mit Skulpturenschmuck verzierte Portalanlage (sog. Pórtico de la Gloria des Meisters Mateo, vollendet 1188), die gemeinsam mit dem ersten Langhausjoch auf einer Unterkirche stehen, die den durch die Hanglage bedingten Niveauunterschied ausgleicht. Das Langhaus ist eine dreischiffige Emporenhalle von zehn Jochen Länge, dessen Mittelschiff tonnengewölbt ist, während die Seitenschiffe Kreuzgratgewölbe besitzen. Der Aufriss der Hochschiffswand ist zweiteilig, mit einer bereits gut zwei Drittel davon einnehmenden Arkadenzone und Empore (□ 67). Die Wand ruht auf eng gesetzten Bündelpfeilern (Jochtiefe: nur ca. 8 m): So sind einem alternierend quadratischen oder runden Kern Halbsäulen appliziert, auf denen an drei Seiten die Arkadenbögen sowie die Gurtbögen des Seitenschiffs ruhen. Demgegenüber läuft sie an der Hochschiffsseite geschossübergreifend bis zum Gewölbeansatz hoch, wo sie jeweils die Gurtbögen, die die einzelnen Joche markant voneinander

absetzen, aufnimmt. Dabei durchschneidet die Halbsäule auch den kleinen, beide Geschosse trennenden Konsolfries. Die Gliederung der abschließenden Emporenzone entspricht – bei geringerer Höhe – genau jener im Arkadengeschoss, mit dem einzigen Unterschied, dass der Bogen eines jeden Joches nun von zwei kleineren, auf gekuppelten Säulen ruhenden Bogen untergliedert wird.

Hinsichtlich Grund- und Aufriss ist das Langhaus vollkommen identisch mit dem nahezu gleich dimensionierten Querhaus, das sich lediglich durch die beiden, jeweils an der Ostseite ihrer Arme applizierten Apsiden unterscheidet. An seinen Stirnseiten finden sich nun zwei weitere Hauptzugänge der Kirche, von denen das noch originale Doppelportal im Süden, die im Jahr 1103 vollendete Puerta de las Platerías, wiederum reichen Skulpturenschmuck aufweist. Die bemerkenswerteste Eigenheit stellt aber schließlich der Chor der Pilgerkirche dar, trifft man hier doch – nimmt man einmal den Vorläufer in der Westkrypta von St. Michael in Hildesheim (| ▶ 4 |, □ vgl. 52) aus – erstmals bei unseren Schlüsselbauten auf einen einschiffigen Chorungang und fünf Kranzkapellen mit rundem bzw. – bei der im Scheitel – quadratischem Grundriss: eine für die kommenden Jahrhunderte wegweisende Lösung, die v. a. in der französischen Kathedralgotik des 12. und 13. Jh.s reiche Rezeption finden sollte.

□ 66 Santiago de Compostela, Kathedrale, Grundriss, ab ca. 1078



Zahlreich sind also die Hinweise (vgl. die drei großen Portalanlagen im Westen und im Querhaus; Umgangschor), dass es bei der Konzeption der Kathedrale von Santiago de Compostela – für eine Pilgerkirche wenig verwunderlich – in der Tat wesentlich um ein möglichst reibungsloses ‚Durchschleusen‘ großer Menschenmassen durch den Kirchenraum ging. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die gänzlich gleichwertige Ausgestaltung von Lang- und Querhaus sowie die Eigenheit, dass ein Pilger den gesamten Kirchenraum durchgängig in einem vom Mittelschiff separierten Bereich umlaufen konnte – möglicherweise sogar auf zwei Ebenen, da das Emporengeschoss in dieser Beziehung vollkommen identisch dem Erdgeschoss gebildet war; allerdings fehlen entsprechende großformatige Treppenhäuser. Ermöglicht wird dieser unterbrochlose Umgang durch die Eigenheit, das direkt hinter den Querhausfassaden gelegene Joch genau in der Art der restlichen Hochschiffswand auszubilden. Auf diese Weise konnten nun in Santiago de Compostela die Pilgerströme geordnet zum zentralen Jakobsaltar im Sanktuarium und dem unter ihm befindlichen Grab des Heiligen (keine Krypta, sondern bemerkenswerterweise unzugänglich; ursprünglich wohl durch eine senkrechte Öffnung vom Chor aus sichtbar) hin- und wieder weggeführt bzw. um diesen herumgeleitet werden, ohne das Geschehen im jeweiligen Mittelschiff – im Chor natürlich das Feiern von Stundengebet und Messe – zu stören.

Bei aller Bedeutung, die diese Lösung für das Funktionieren der Kathedrale von Santiago de Compostela besaß; ihrem Architekten gebührt nicht das Verdienst, den Umgangschor tatsächlich erfunden zu haben. Solches lässt sich in Vorformen bereits im 4. Jh. an den spätantiken dreischiffigen Basiliken nachweisen, die damals in Rom entlang der Ausfallstraßen – offensichtlich noch ohne christlichen Hintergrund (z. B. S. Agnese fuori le mura) – entstanden. Zielführender ist jedoch ein Vergleich mit der



□ 67 Santiago de Compostela, Kathedrale, die Hochschiffswand des südlichen Querhauses nach Nordosten, ab ca. 1078

bereits 335 unter Kaiser Konstantin geweihten Anastasis-Rotunde der Grabeskirche in Jerusalem (□ vgl. 47), einem noch bedeutenderen Pilgerziel der Christenheit, wo das Prinzip eines Säulenumgangs wirklich zur Leitung und Regulierung von Pilgerströmen genutzt wurde. Auch in Santiago nähergelegenen Zeiten sind derartige Lösungen nachweisbar, etwa für die Umgangschöre der Abteikirche in Stablo (Oststeile ca. 1021–46), von St. Maria im Kapitol in Köln (ab 1040), Battle Abbey (Sussex, vor 1070–94) oder St. Augustin’s Abbey in Canterbury (ab 1070/73). Es ist jedoch eine andere Gruppe von Bauten, mit denen Santiago letztlich wirklich in Verbindung steht. Bereits der eingangs genannte Codex, der sog. Pilgerführer, gibt hier erste Hinweise, heißt es dort doch explizit, dass die Kirche St-Martin in Tours ‚nach dem Vorbild

der Kirche des heiligen Jakob' (*ad similitudinem scilicet ecclesie beati Jacobi*) errichtet worden sei (Herbers 1992, S. 19). Die suggerierte Priorität Santiagos, die wohl v. a. darauf abzielte, die Pilgerfahrt zu den Gebeinen des hl. Martin etwas abzuwerten, mag in diesem Fall zutreffen. Es ist heute nicht mehr nachprüfbar, fehlen doch bei der in der Französischen Revolution zerstörten Kirche St-Martin genauere Daten – angenommen wird ein Baubeginn um 1070 oder aber erst nach einem Brand 1096. Mit Blick auf weitere, dieser Gruppe zugehörige Bauten wird es allerdings schwierig, eine derartige Führerschaft Santiagos gänzlich kritiklos zu akzeptieren. In der Tat lässt sich – jeweils in der zweiten Hälfte des 11. Jh.s entstanden – in Frankreich eine beachtliche Gruppe sehr ähnlicher Bauten nachweisen. Zu nennen sind hier St-Martial in Limoges (seit 1030 Wallfahrt zum hl. Martialis; 1095 Weihe mindestens der Ostteile, zerstört), St-Sernin in Toulouse (beg. in den 1070er Jahren nahe der Grabstelle des ersten Bischofs von Toulouse, Weihe 1096) und Ste-Foy in Conques. Dabei hat man Letztere mitunter als den Urtyp für eine derartige Präsentation und Inszenierung von Reliquien ansehen wollen; allerdings ist ihre Datierung in die 1040/50er Jahre nicht unumstritten (Krüger 2002). Angesichts fehlender Daten für die Grundsteinlegungen erscheint eine abschließende Klärung heute kaum möglich. Auffällig ist lediglich die große Ähnlichkeit der gerne unter dem Begriff der ‚Pilgerkirchen‘ gefassten Bauten, deren ausnehmend verwandten Grund- wie Aufrisse die jeweilige Kenntnis der anderen Bauprojekte zwingend notwendig machen: In der Tat handelt es sich in allen Fällen um Emporenhallen mit Umgangschören und ausladendem dreischiffigem Querhaus, die auch in der Detailbildung der Hochschiffswand überaus ähnlich erscheinen (bis hin zu den gekuppelten Säulen im Emporengeschoss etc.). Ganz offensichtlich war hier also eine idealtypisch empfundene Lösung gefunden worden, die auch überregional als Modell dienen

konnte, welches man nun an bemerkenswert weit auseinander gelegenen Orten nur leicht variiert reproduzierte. Daraus ist allerdings nicht unbedingt zu folgern – wie in jüngerer Zeit zu Recht bemerkt worden ist –, dass der eigentliche Grund für die Übernahme des Konzepts tatsächlich immer in der Inszenierung der Reliquien eines Heiligen liegt. Dazu sind die Entstehungs- und Nutzungskontexte zu unterschiedlich. Insbesondere lässt sich bei einigen Bauten eine solche Verehrung überhaupt nicht nachweisen, gerade auch bei den meisten unmittelbar nachfolgenden Bauten mit Umgangschören |► 12|, bei denen man die Lösung eher wegen des Vorzugs der Vermehrung von Altarstellen gewählt zu haben scheint. Gleiches gilt auch für die Wahl des Typus ‚Hallenempore‘, die ebenfalls nicht unbedingt immer der Bewältigung von Pilgermassen geschuldet sein musste. Vielmehr könnte dahinter auch schlicht eine Lösung stehen, die zum damaligen Zeitpunkt – vor der Entwicklung gotischer Strebesysteme, wie sie erst ein Jahrhundert später auf den Plan treten sollten – überhaupt eine vollständige Einwölbung von Bauten derartiger Dimensionierung möglich machte (vgl. Reims, St-Remi, 1. Hälfte 11. Jh.): In diesem Fall wären die Emporen allein – oder zumindest hauptsächlich – als Widerlager für die Schubkräfte der Gewölbe zu verstehen (Krüger 2002). Darauf mag in Santiago bereits die dortige, im Gegensatz zu den Seitenschiffen halbkreisförmige, tatsächlich an Strebebogen erinnernde Gewölbeführung hinweisen. Allerdings ist damit noch nicht die Eigenheit der Weiterführung des Quer- und Langhausaufnisses auch an den inneren Stirnseiten der Querhäuser erklärt, die das Umlaufen des jeweiligen Mittelschiffs ermöglichten: Sie wären dafür sicherlich nicht notwendig gewesen. Es scheint demnach durchaus unterschiedliche, sich teilweise überlappende Motivationen für die Anwendung dieses Gesamtkonzepts gegeben zu haben.



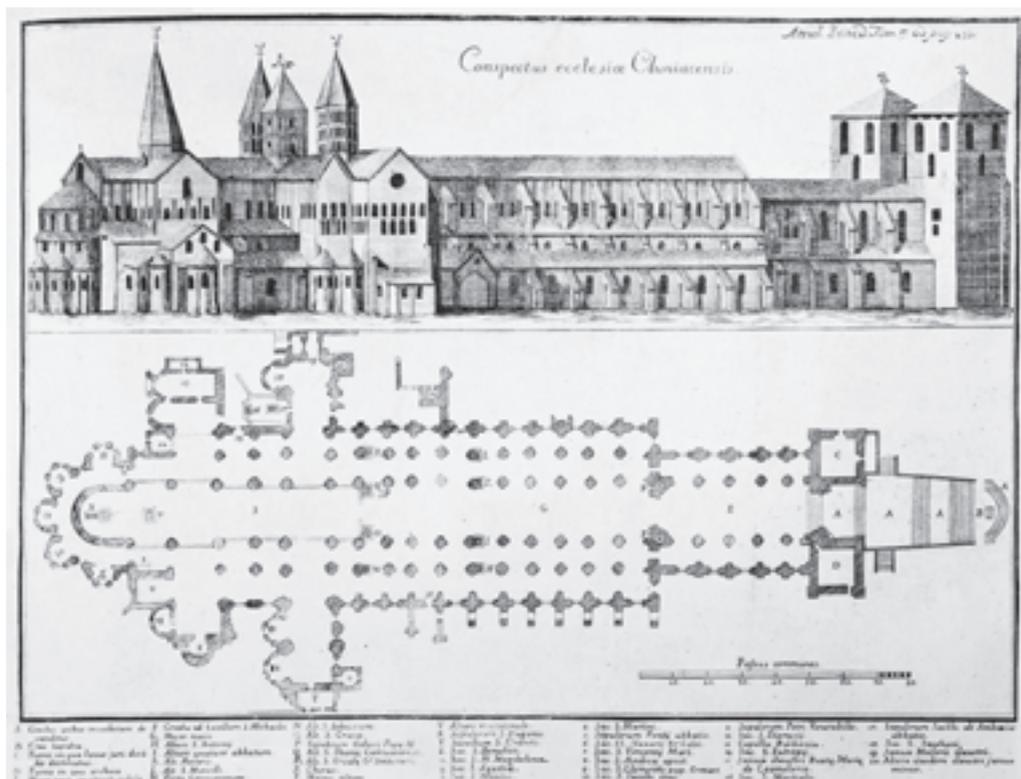
Die Abteikirche von Cluny

Liturgische Reform und ein maßstabsetzender Kirchenbau

Nicht umsonst hat die Abteikirche St-Pierre-et-St-Paul in Cluny in den vorangegangenen Darstellungen immer wieder Erwähnung gefunden (□ 68). Zweifelsohne ist sie eine der Referenzgrößen schlechthin für die Architektur des 11. und 12. Jh.s. Ihre Wichtigkeit mag man schon daran erkennen, dass sie als einzige Aufnahme in die 50 Beispielbauten gefunden hat, obwohl sie gar nicht mehr erhalten ist: Einmal abgesehen von dem traurigen Rest des Südflügels des großen Querhauses, den die Abbrucharbeiten im frühen 19. Jh. von dieser Anlage

übrigließen, als man sie in nachrevolutionären Zeiten als günstigen Steinbruch missbrauchte. Trotz der nur in bescheidenem Umfang erhaltenen Originalsubstanz liefern historische Bildquellen, aber auch einige Nachfolgebauten genügend Anhaltspunkte für eine recht genaue Rekonstruktion der Anlage.

□ 68 Pierre François Giffart: Cluny, Benediktinerabtei, 1088–1130, Ansicht von Norden und Grundriss des dritten Baus (Cluny III) mit später ergänzten Strebebögen, Radierung frühes 18. Jh.





□ 69 Cluny, Benediktinerabtei, Rekonstruktion des Innenaufnisses nach Conant, 1088–1130

Mit dem 1088 begonnenen und 1130 geweihten monumentalen Neubau von Cluny entstand bereits die dritte Kirche der etwa 120 km südlich von Dijon am damaligen Ostrand des Königreichs Frankreich gelegenen Benediktinerabtei. Beeindruckend sind ihre Maße, die die Kirche in der Tat lange Zeit zur größten der Christenheit machten: Wurden die 30,5 m Scheitelhöhe der Mittelschiffsgewölbe (□ 69) bald schon von den französischen gotischen Kathedralen übertroffen, so bleibt ihre Gesamtlänge von 187 m – einschließlich der erst im 13. Jh. vollendeten Vorkirche im Westen (ohne diese: ca. 130 m) – einzigartig. Nicht weniger ungewöhnlich fiel die gesamte Klosteranlage aus, die zweifellos die größte war, die das Abendland je gesehen hatte. Einmalig reich war schließlich die Durchbildung der Architektur im Detail.

Es liegen also genügend Hinweise dafür vor, dass man es bei Cluny III mit weit mehr als nur der Kirche eines ‚normalen‘ Benedik-

tinerklosters zu tun hat: Tatsächlich ist sie die Mutterkirche des damals wichtigsten Reformzweiges des altherwürdigen, vom hl. Benedikt im 6. Jh. gegründeten Ordens. In dieser Rolle agierte Cluny bereits seit dem späten 10. Jh. überaus erfolgreich. Befördert wurde dies u. a. durch eine privilegierte Stellung, die die Abtei schon 910 bei der Gründung durch Herzog Wilhelm den Frommen von Aquitanien einnahm, war sie doch von Anfang an keiner anderen geistlichen oder weltlichen Macht, sondern allein dem Papst unterstellt. Die ungewöhnliche Freiheit, die weiter durch das Machtvakuum gefördert wurde, das sich durch die Lage der Abtei im Grenzgebiet zwischen dem französischen Königreich und Heiligem Römischem Reich ergab, ermöglichte ihr innerhalb weniger Jahrzehnte den Aufstieg zu einer der wichtigsten religiösen Institutionen des Abendlandes überhaupt (Droste 2001, S. 31 ff.).

Ihr Erfolg wird bereits bei einem Blick auf den in der zweiten Hälfte des 10. Jh.s errichteten Vorgängerbau, auf Cluny II, deutlich, der noch bedeutend kleiner ausfiel. Auf den Grundrissen der bis zu Beginn des 19. Jh.s erhaltenen Gesamtanlage wirkt er (als partiell dem neuen Kreuzgang assoziierte Kirche) nun geradezu kapellenartig winzig. Gleichwohl war auch ihre Architektur von weitergehender Bedeutung, folgten doch nicht wenige Benediktinerkirchen der Zeit ihrem Modell. Ein Grund dafür könnte natürlich die gegenüber dem dritten Neubau ‚normalere‘ und einfachere zu rezipierende Dimensionierung gewesen sein. Eigentlich ausschlaggebend war allerdings, dass Cluny genau in dieser Zeit, gegen Ende des 10. Jh.s seine Einflussphäre deutlich auszudehnen vermochte und fortan selbst weit außerhalb Burgunds Priorate besaß, so dass seine Architektur auch überregional Einfluss gewinnen konnte. Über den Grundriss dieser 981 geweihten Kirche weiß man relativ genau Bescheid: Demnach wurde das dreischiffige, von sieben Arkaden getragene basilikale Langhaus, dem im Westen

eine mehrschiffige Vorkirche – Narthex oder Galilaea genannt – vorgelagert war, nach Osten durch ein vergleichsweise schmales Querhaus abgeschlossen. Dieses ging über in einen reichen, aus insgesamt sieben Kapellen oder (Neben-)Chören entwickelten Staffelchor. Immer weiter zur Mitte hin abgetrepppt, flankierten diese den zentralen und größten Hauptchor. Eine gewisse Vorstellung von der Anlage und dem Aussehen des aufgehenden Mauerwerks kann bis heute die Klosterkirche Hirsau geben (ab 1085), eine ebenfalls der Cluniazensischen Reform angehörende Abtei.

Wie sah nun aber das 1088 unter Abt Hugo von Semur (1049 – 1109) begonnene, unvergleichlich größere Projekt von Cluny III aus, das Förderung durch solch prominente Persönlichkeiten wie die beiden Könige Alfons VI. von Kastilien und Heinrich I. von England erhielt? Offensichtlich ist, dass hier bei den Planungen einmal mehr Ideen frühchristlicher Bauten wie den zwei römischen Patriarchalbasiliken Alt-St. Peter (□ vgl. 45) oder S. Paolo fuori le mura mitschwangen. Angesichts des eigenen Patroziniums – so war die Abteikirche von Cluny selbst den beiden Apostelfürsten geweiht – besaß das durchaus Logik: Ähnlichkeiten lassen sich hier nicht nur hinsichtlich der allgemeinen Dimensionierung (jeweils ca. 130 – 140 m Länge, ca. 30 m Höhe), sondern auch bezüglich des durchgängig fünfschiffigen, basilikalischen Langhauses finden, das im Fall von Cluny eine Länge von elf Jochen besitzt. In eine ganz andere Richtung weist dagegen die weitere Organisation des Gebäudes, v. a. der Ostabschluss mit zwei hintereinandergeschalteten, unterschiedlich dimensionierten Querhäusern: Bisher waren ja an einer Kirche zwei von ihnen – räumlich deutlich voneinander getrennt – ausschließlich an den gegenüberliegenden Enden derselben aufgetreten (|▶ 4|, □ vgl. 52). In der in Cluny vorliegenden Form, insbesondere mit ihren zahlreichen Umgangskapellen, sind hier zweifellos die Verbindun-

gen zur kurz zuvor, um 1075 begonnenen Pilgerkirche von Santiago de Compostela und zu anderen diesem Umkreis angehörende Kirchen wie z. B. Conques, Toulouse, Nevers |▶ 11| von Bedeutung. Nicht ganz außer Acht lassen sollte man, dass parallel dazu Vorläufer auch im Norden zu finden sind, die jedoch keinen direkten Einfluss auf Cluny III gehabt haben dürften, so etwa Stablo (nach 1021) oder St. Maria im Kapitol in Köln (ca. 1040 – 65). Beeindruckend muss v. a. die Außenwirkung der aus so vielen Einzелеlementen komponierten Anlage von Cluny III gewesen sein: gerade der große Schlussakkord im Osten, mit den vier gewaltigen Türmen über den zwei Vierungen und über den Armen des großen westlichen Querhauses, aber auch mit seinen zahllosen, dem gesamten Ostabschluss applizierten Apsiden bzw. Kapellen.

Kapellen scheinen in Cluny III überhaupt eine große Rolle gespielt zu haben, sind sie doch nicht nur am Chor, sondern auch jeweils an den Ost-, partiell auch an den Stirnseiten der Querhausarme zu finden. Ihnen ist noch die ganze Fülle von Altären im Langhaus hinzuzurechnen. Gemeinsam mit der beeindruckenden Gesamtarchitektur sind sie Folge der in den cluniacensischen *Consuetudines* festgelegten, ebenso reichen wie differenzierten Liturgie. Den Wahlspruch des Ordensgründers, des hl. Benedikt, *Ora et labora* sehr einseitig interpretierend, stellte die Liturgie in der Tat den eigentlichen Mittelpunkt im Leben dieser Mönche dar: Legendär ist die Vielzahl der dort abgehaltenen Messfeiern und Prozessionen ebenso wie das Höchstmaß an rezitierten Psalmengebeten (an Wintertagen bis zu 215, während der hl. Benedikt in seiner Regel maximal 37 forderte). Nicht umsonst war es genau dieser enorme Aufwand, ja Pomp, der bald schon prominente Kritik auf sich zog, so u. a. aus dem Munde des für eine andere Reformbewegung maßgeblichen Bernhard von Clairvaux |▶ 13|. Nicht weniger charakteristisch für Cluny ist schließlich das intensiv geübte und permanente Totengedenken. An die

18 000 Namen sollen Mitte des 12. Jh.s in den Totenbüchern der Abtei verzeichnet gewesen sein – eine kaum mehr zu bewältigende Zahl. Sie stellt zweifelsohne auch einen der maßgeblichen Gründe für eine derart starke Vermehrung der Einzelkapellen und der dazugehörigen Altäre in Cluny III dar, an denen nun all die benötigten Seelmessen gelesen werden konnten. Die dafür wiederum erforderliche große Zahl an Mönchen zeichnete sich im Übrigen an der beachtlichen Größe des liturgischen Chores ab, der sich im Mittelschiff vom Chorrund bis in das erste Langhausjoch von Osten hinein erstreckte.

Ambitioniert fiel auch der Innenaufriß der Kirche aus. Ein erster Hinweis darauf ist bereits die durchgängige Wölbung des Gebäudes. Gerade im Mittelschiff stellte die von großen Gurtbogen jochweise unterteilte Spitztonne, eine besonders stabile und in der Region übliche Lösung dar (□ vgl. 69, 70) sowie angesichts der Höhe von gut 30 m und einer Spannweite von 19 m eine technische Meisterleistung. Dass das Unterfangen damals nicht ganz unriskant war, zeigt der Teileinsturz der Gewölbe 1125. Demgegenüber scheinen die Seitenschiffe Kreuzgratgewölbe besessen zu haben. Der aus alten Zeichnungen, Nachfolgebauten und den Querhausresten zu rekonstruierende Innenaufriß besitzt sehr hohe, die unteren zwei Drittel der Mittelschiffswand einnehmende

Arkaden, die auf sorgsam geschichteten, aus rechteckigen Rücklagen, kannelierten Pilastern und Halbsäulen komponierten Pfeilern ruhen. Darüber ist eine im Vergleich dazu recht bescheidene Triforium- und Obergadenzone zu finden. Nahezu identisch dimensioniert und strukturiert, bildeten beide mit ihren jeweils drei rundbogigen Öffnungen eine klar aufeinander bezogene Einheit, die lediglich durch ein markantes Gesims unterteilt wurde. Ein bemerkenswertes Element stellt im Triforium zwischen den einzelnen Öffnungen ein recht antikisch anmutender Pilaster dar: In getreuer Kopie römischer Architektur, die es ja in der Region bis heute in vielfältigen Beispielen zu bewundern gibt, weist es geradezu klassizistisch anmutende Kanneluren auf. Konkret abgeleitet scheint die Lösung von Anlagen wie dem römischen Stadttor in Autun, die eine ähnliche Kombination von Rundbögen und dazwischengesetzten Pilastern aufweisen. Diese verblüffend direkte und authentische Wiederbelebung antiker Bauformen lässt sich heute in noch größerer Dichte in der Kathedrale von Autun (1120 bis ca. 1146; □ vgl. 24) oder in der cluniazensischen Prioratskirche Paray-le-Monial (ca. 1090–1130) studieren. Beides sind in der Nachfolge von Cluny III stehende bzw., im Fall der Letzteren, ganz unmittelbar diesen Bau zitierende Anlagen.



|13| Die Zisterzienserabtei Fontenay Idealanlage eines mittelalterlichen Klosters

Es verwundert wenig, dass die zunehmende Entfernung von den Idealen des Gründungsvaters der Benediktiner, des hl. Benedikt von Nursia, wie sie sich geradezu paradigmatisch in der Prachtentfaltung von Cluny III

zeigte, Kritik auf den Plan rief. Es war Robert von Molesme, der kaum 100 km von dieser Abteikirche entfernt genau parallel zu deren monumentaler dritter Ausbauphase 1099 in Cîteaux einen Orden gründete: die nach jenem

Ort benannten, sich dezidiert gegen all die Verfallserscheinungen wendenden Zisterzienser. Ihren eigentlichen Durchbruch verdankt die Reformbewegung einer anderen, bereits bei Cluny genannten Persönlichkeit: Bernhard von Clairvaux (1090–1153). Beispielhaft für sein Wirken sei hier nur die in diesem Zusammenhang v. a. wichtige „Apologia“ (1124) genannt. In dieser Streitschrift wandte er sich gegen den Bauluxus und die überreiche Ausstattung der Kirchen nicht nur der Cluniazenser, sondern der Benediktiner allgemein („[...] die grenzenlose Höhe der Bethäuser, ihre übermäßige Länge und unnötige Breite, ihre kostspieligen Marmorarbeiten und die staunenerregenden Malereien“). Ein Dorn im Auge waren ihm dabei v. a. die Kreuzgänge mit all den vielfältigen Darstellungen grotesker Wesen in den Kapitellen. Sie seien gänzlich nutzlos und lenkten lediglich von der Andacht und dem Meditieren über das Gesetz Gottes ab (Untermann 2001, S. 100f.).

Die Ablehnung jeglichen Luxus und die Sorge um den moralischen Verfall des Ordens hatte in der Tat nachhaltige Konsequenzen für die Architektur und die Klosteranlagen der Zisterzienser. Allen Versuchungen entging man bereits dadurch, dass für die Neuanlage eines Klosters bevorzugt unbesiedelte Gebiete weitab der Städte gewählt wurden, die es urbar zu machen galt („Keines unserer Klöster ist in Städten, Kastellen oder Dörfern zu errichten, sondern an entlegenen Orten, fern vom Verkehr der Menschen.“ Statuten von Cîteaux, um 1130/40; nach: Binding/Untermann 1985, S. 185). Der unter den Cluniazensern vernachlässigte *labora*-Aspekt der Lehre Benedikts erhielt hier nun also ganz neue Bedeutung. Für die Binnenkolonisation Europas sollten die Zisterzienser auf diese Weise eine entscheidende Rolle spielen. Auch die Anlagen der Klöster und v. a. der Kirchen des Ordens unterlagen einer strikten Regulierung. Eine der fast durchgängig befolgten, noch mit der Standortwahl

zusammenhängenden Vorgaben stellt deren Errichtung in einem Bachtal dar (□ vgl. 72), durch die auf effiziente Weise bereits die Wasserversorgung, aber auch die Ableitung von Abwässern aus Werkstätten, Küche, Refektorium und Abortanlagen sichergestellt werden konnte. Hinsichtlich der eigentlichen Kirche schrieb man demgegenüber den Verzicht auf Turmbauten fest – für die Glocke musste ein einfacher Dachreiter genügen –, wie auch ihre restliche Architektur und Ausstattung ausnehmend reduziert auszufallen hatte („Wir verbieten, dass in unseren Kirchen oder in irgendwelchen Räumen des Klosters Bilder und Skulpturen sind. Wir haben jedoch bemalte Kreuze aus Holz. Die Glasfenster sollen weiß und ohne Kreuze und Bilder sein.“ Statuten von Cîteaux, um 1130/40; nach: Binding/Untermann 1985, S. 185). Besonders charakteristisch sind in diesem Zusammenhang die schlichten geraden Chorabschlüsse von Zisterzienserkirchen, ebenso wie die zumeist zurückhaltende Gliederung des Innenaufnisses. Die zahlreichen und im Laufe der Jahrzehnte immer wieder erneuerten bzw. erweiterten Verbote zeigen jedoch, dass es sich hier um Ideale handelt, an die sich nicht alle strikt hielten. Das trifft insbesondere für die späteren Phasen des Ordens zu, wie das v. a. diverse, vergleichsweise reiche Lösungen des 13. Jh.s zeigen (vgl. z. B. Royaumont, Altenberg): Hier vermochten sich nun die Wünsche der weltlichen Stifter stärker durchzusetzen als noch in den Anfängen des Ordens. Ein Blick auf das Mutterkloster aller Zisterzienser, auf Cîteaux, das in seiner zweiten Ausbauphase (1193 geweiht) einen runden Chorabschluss mit Umgang erhielt, zeigt, dass davon durchaus auch der Kern des Ordens betroffen war.

Als besonders wichtig erweist sich in architekturgeschichtlicher Hinsicht die straffe Organisation des Ordens, der innerhalb kürzester Zeit in ganz Europa Verbreitung fand. Den vier von Cîteaux aus gegründeten Klöstern La Ferté, Pontigny, Clairvaux und Morimond

wurden dabei jeweils bestimmte Regionen des Kontinents zugeordnet. So erfolgte die Ausbreitung des Ordens im deutschsprachigen Raum z. B. fast exklusiv über Tochtergründungen des letztgenannten Morimond, der sog. ‚Filiation von Morimond‘ (mit 261 zugehörigen Klöstern, davon 29 unmittelbare Tochterklöster). Trotz der teilweise sehr weiten Entfernung trafen die Äbte aller dem Orden angehörenden Klöster jedes Jahr im September in Cîteaux zum jährlichen Generalkapitel zusammen, das über die einheitliche Befolgung der Regel wachte, allgemeinverbindliche Vorschriften erließ und über Streitigkeiten in letzter Instanz entschied. Diese straffe zentralistische Organisation brachte es mit sich, dass nicht nur die Bauten des Ordens in der Tat ein – selbst überregional – erstaunlich einheitliches Aussehen besitzen, sondern über diesen Weg auch eine sehr frühe Verbreitung gotischer Formen weit außerhalb des französischsprachigen Bereichs erfolgte. Ein Beispiel von vielen – wenn auch ein besonders eindrucksvolles – ist die auf halbem Weg zwischen Würzburg und Bamberg gelegene Zisterzienserabtei Ebrach, an deren in der ersten Hälfte des 13. Jh.s entstandenen Kirche sich in den einzelnen Bauabschnitten die jeweils aktuellste und modernste Version einer Fensterrose französisch-gotischer Machart finden lässt: Die Mönche im fränkischen Ebrach bzw. der von ihnen verpflichtete Architekt besaßen ganz offensichtlich selbst über einen längeren Zeitraum genaues Wissen über die zeitgenössischen Architekturentwicklungen in Frankreich.

Die in Burgund, ca. 60 km nordwestlich von Dijon gelegene Abtei Fontenay ist eines der besterhaltenen Beispiele für ein Zisterzienserkloster aus der Frühphase des Ordens (□ 70). Besondere Bedeutung besitzt sie sicherlich dadurch, dass sie 1118 noch von Bernhard von Clairvaux selbst gegründet wurde. Aus diesem Grund ist sie als die Verkörperung eines zisterziensischen Idealplans schlechthin anzusehen, insbesondere, was die Kirche anbetrifft. In der

Literatur ist dafür der Begriff des „bernhardinischen Plans“ geprägt worden (Esser 1953), nach dem zumindest alle frühen Zisterzienserkirchen der Filiation von Clairvaux erbaut worden seien. Heute wird das etwas kritischer gesehen (Untermann 2001, S. 305ff.). Wie man den von Fontenay verkörperten Typus mit einem schlichten kreuzförmigen Grundriss mit rechteckigem Sanktuarium und unmittelbar daran anschließenden rechteckigen Querhauskapellen nun auch immer bezeichnen und einordnen will, außer Frage steht, dass er in der Frühphase dieses Ordens über ganz Europa verteilt sehr häufig in Erscheinung tritt. Die 1139–47 errichtete Kirche der Abtei besitzt einen schlichten rechteckigen Chor, der zu beiden Seiten jeweils von zwei ebenso geformten Kapellen gerahmt ist, die dem relativ schmalen Querhaus an der Ostseite angefügt sind. Bemerkenswert ist die Lösung im dreischiffigen basilikalischen Langhaus, das in der Art von Cluny von einer durchlaufenden, von Gurtbogen in acht Joche unterteilten Spitztonne überfangen wird. Ohne jegliche Obergaden- oder Triforiumzone ruht es ungewöhnlicherweise direkt auf den kreuzförmigen Pfeilern mit ihren halbrunden Vorlagen. Demgemäß erfolgt die Beleuchtung des Mittelschiffs v. a. durch die angelagerten Seitenschiffe, die ihrerseits von kleinen spitzbogigen Quertonnen überspannt werden, die auf den jochtrennenden Gurtbogen der Abseiten aufruhren (vgl. die Gewölbe in St-Philibert in Tournus, ca. 1060). Insgesamt stellt das eine recht unkonventionelle Alternative zu den damals bereits gängigen Kreuzgrat- oder Kreuzrippengewölben dar, der keine allzu große Nachfolge beschieden sein sollte, nicht zuletzt wegen der auf diese Weise nur recht geringen erreichbaren Gewölbehöhe und der eingeschränkten Beleuchtung des Kircheninneren. Angesichts der Nutzung als Stall und Magazin nach der Französischen Revolution fehlen heute in Fontenay alle weiteren Einbauten. Überlieferten Vergleichsbeispielen zufolge wird aber auch

hier ehemals in der Mitte des Langhauses ein Lettner die östlichen vier Joche mit dem Chor und zugehörigem Chorgestühl der Mönche von den vier im Westen gelegenen der Konversen abgetrennt haben, also jenen Laienbrüdern, die ohne Priesterweihe, aber ebenfalls unter Ablegung eines Gelübdes für die praktische Arbeit und letztlich für das Funktionieren des Klosters zuständig waren. Jüngere Untersuchungen haben allerdings ergeben, dass die Trennung zwischen Konversen- und Mönchschor nicht ganz so strikt war (Untermann 2001, S. 266), wie man das früher allgemein annahm.

Auch die Anlage des restlichen Klosters folgt einem Schema, das sich – mit gewissen Modifikationen – über ganz Europa verteilt bei den meisten Zisterzienserklöstern finden lässt, so z. B. in Maulbronn (□ vgl. 72). Man folgte dabei immer noch recht genau dem benediktinischen Klosterschema, wie es bereits im 9. Jh. mit dem St. Galler Plan (→ Themenblock · Klosterschema, S. 130) in Erscheinung getreten war: Demnach schloss sich südlich der Kirche der Kreuzgang mit dem Brunnenhaus an – in Fontenay eine vergleichsweise umfängliche, vierjochige Anlage –, der den Mönchen vorbehalten war. Eine klassische und überaus praktische Eigenheit stellt hier das Dormitorium im Obergeschoss des südlich an das Querhaus anschließenden Gebäudeflügels dar, das den Mönchen einen angenehmen Zugang von ihrem Ruhelager direkt zum nächtlichen Chorgebet ermöglichte. Im Erdgeschoss dieses die Ostseite des Kreuzgangs flankierenden Flügels waren jeweils als zwei- bis dreischiffige Anlagen von Nord nach Süd der Kapitelsaal, der Mönchssaal, das Noviziat und die Mönchslatrine untergebracht. An der Westseite folgt das *calefactorium* (Wärmeraum) und dann rechtwinklig vom südlichen Kreuzgangflügel abgehend das Mönchsrefektorium. Ihm schloss sich die Küche an, die nicht nur die Mönche, sondern auch auf der anderen Seite die Konversen in deren eigenem Refektorium versorgten, das genau parallel zum



□ 70 Fontenay, Zisterzienserabtei, 1118 von Bernhard von Clairvaux gegründet, Innenansicht der Klosterkirche, 1139–47

entsprechenden Gebäude der Mönche lag. Genannter Bereich war von der eigentlichen Klausur abgetrennt und nur über die vom Langhaus abgehende Konversengasse bzw. direkt vom restlichen, öffentlich zugänglichen Klosterareal erreichbar. An der Nordseite konnte sich zwischen Konversenrefektorium und Kirche ein Vorratshaus anschließen. Nur noch partiell erhalten haben sich in Fontenay die weiteren, das autarke Leben in der Einöde überhaupt erst ermöglichenden Wirtschaftsgebäude, so etwa die südlich davon gelegene Schmiede. Hier traf man im Mittelalter auf eine Vielzahl verschiedenster Nutzbauten wie Kornspeicher, Scheunen, Mahl- und Walkmühlen, Bäckerei, Brauerei, Werkstätten, Ziegelei, Brennöfen und Pferdeställe. In seiner Komplexität vermag in diesem Zusammenhang die Klosteranlage im deutschen Maulbronn (□ vgl. 72) einen weit besseren Eindruck vermitteln, selbst wenn die einzelnen Gebäude dort oft erst aus dem  späteren Mittelalter stammen.

Die Benediktsregel und das benediktinische Klosterschema

Bereits kurz nach dem ersten Auftreten und der Etablierung der christlichen Religion lassen sich Vorformen jenes Mönchtums nachweisen, das im Mittelalter in verschiedensten Variationen in allen Regionen Europas anzutreffen sein wird. Erheblichen Anteil sollten diese von der Außenwelt abgeschiedenen, ihr Leben gänzlich Gott widmenden klösterlichen Gemeinschaften an der Christianisierung, teilweise auch an der erstmaligen Besiedlung und Kultivierung bestimmter Teile des Kontinents haben (Binding/Untermann 1985). Frühe Beispiele dafür lassen sich in Italien und Frankreich schon im 4. Jh. finden, verbunden mit so bedeutenden Persönlichkeiten wie Martin von Tours (316–397), der 361 im französischen Ligugé das erste Kloster des Westens gründen sollte. Aber schon zuvor, im 3. Jh., ist in Ägypten, Kleinasien, Palästina und Syrien diesbezüglich eine blühende Kultur nachweisbar (zumeist noch als mauerumzogene Eremitensiedlungen). Auch wenn die antiken Religionen ebenso wenig wie das Judentum ein wirklich mönchisches Leben kannten, zeigt allein ein Blick auf das eremitische Leben Johannes' des Täufers in der Wüste, dass die grundsätzliche Idee, sich zur Meditation und Konzentration auf Gott und den Glauben aus der Welt zurückzuziehen, nichts Neues war. Auch ist es – blickt man auf die anderen Weltreligionen – natürlich kein ausschließliches Phänomen des Christentums.

Zwar war bereits das Leben dieser frühen klösterlichen Gemeinschaften nach Regeln organisiert, allerdings noch keinesfalls einheitlich. Eine genauere Normierung des klösterlichen Lebens (z. B. Festlegung der Fastenzeiten etc.) fehlte hier und war damals v. a. von der Persönlichkeit des jeweiligen Vorstehers abhängig. Das änderte sich erst unter Benedikt von Nursia (um 480–547), der ab ca. 530 die gleichnamige Regel verfasste (v. Balthasar 1948, S. 137–216), nach der fortan nicht nur die Angehörigen des im Westen das ganze Mittelalter

dominierenden Benediktinerordens und seiner verschiedenen Reformbewegungen (Cluny, Zisterzienser) lebten, sondern die dort gemeinsam mit der Chorherrenregel des hl. Augustinus vom 8. bis zum 13. Jh. überhaupt die einzige Klosterregel darstellte. Zu nicht geringen Teilen ließ sich Benedikt in seinem Werk von existierenden monastischen Regelwerken und Schriften (so z. B. denjenigen von Johannes Cassianus von Marseille) inspirieren und führte diese nun zu einer einheitlichen, 73 Kapitel umfassenden Regel zusammen. Konkreter Anlass dafür scheint seine Gründung der Abtei Montecassino südlich von Rom im Jahre 529 gewesen zu sein. In der Tat ging es Benedikt vornehmlich um die Organisation eines individuellen Klosters – egal ob in Montecassino oder anderswo –, nicht aber um die Gründung eines ganzen Ordens. Solches sollte in verschiedener Form und in zunehmendem Maße erst ab dem 10. Jh. erfolgen.

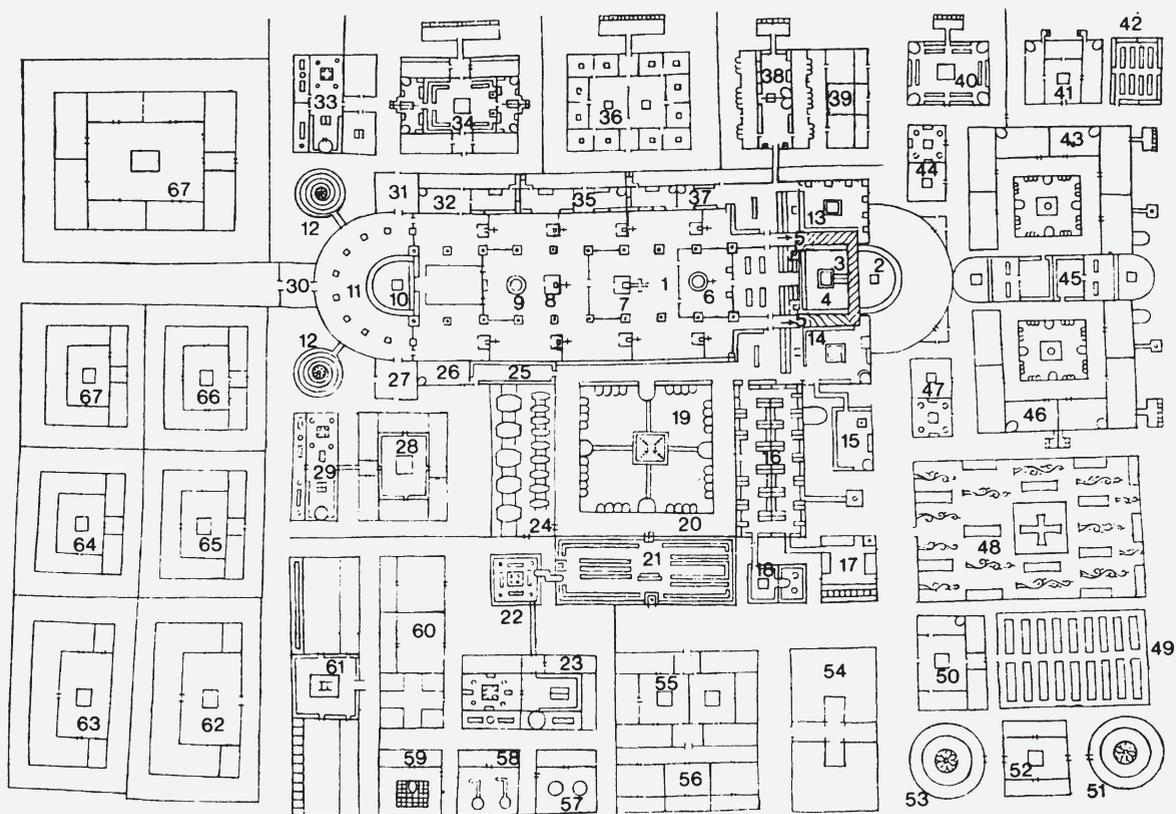
Dass der Regel so langandauernd Erfolg beschieden war, basiert darauf, dass Benedikt in ihr zum einen Grundsätzliches ansprach und regelte, zum anderen in der Ausformulierung oft sehr offen blieb. Das ließ genügend Spielraum für individuelle Interpretation. Typisch hierfür ist z. B. in Kap. 40 Benedikts Erlaubnis, die jeweiligen Zeit- und Ortsverhältnisse zu berücksichtigen, solange der Geist der Regel gewahrt bleibe. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass damit zugleich Verfallserscheinungen von Anfang an Tür und Tor geöffnet waren. In seiner Regel betrachtet Benedikt die klösterliche Gemeinschaft als eine von übernatürlichem Geist getragene Familie, an deren Spitze – gleichsam als deren Vater – der Abt steht, der deswegen auch entsprechende Gewalten eingeräumt bekommt. In seinen weiteren Ausführungen macht Benedikt keinerlei Angaben zu den Bauten einer solchen idealen Klostergemeinschaft. In ihnen geht es eher um die Gelübde der Mönche (Verzicht auf Ehe und eigenen Besitz), um

deren Verpflichtungen auf Gehorsam, Schweigsamkeit, Demut sowie um die im Winter und Sommer unterschiedliche Einteilung des Tages bzw. des nächtlichen Chorgebets. Allerdings lässt sich die Befolgung dieser Regeln nicht ohne Baulichkeiten denken. So fordert Benedikt z. B. in Kapitel 3, dass der Abt seine Mitbrüder regelmäßig zu Beratungen zusammenrufen solle: eigentlich ein deutlicher Hinweis auf einen Kapitelsaal, dessen Aufgaben anfänglich offensichtlich vom Refektorium übernommen wurden; separate Kapitelsäle lassen sich dagegen nicht vor der Mitte des 11. Jh.s finden (vgl. Cluny II). Ähnlich liegt der Fall für Kapitel 22 („Wie die Mönche schlafen sollen“) und der ganz unmittelbar daraus folgenden Anlage eines gemeinschaftlichen Dormitoriums. Kapitel 31 („Von den Eigenschaften, die der Cellerar besitzen soll“) legt die Existenz eines eigenen Wirtschaftsteils nahe, Kapitel 35 und 38 („Vom Wochendienst in der Küche/ des Lesers“) die eines Refektoriums, Kapitel 36 („Von den kranken Brüdern“) die eines Hospitals, Kapitel 66 („Von den Pförtnern des Klosters“) endlich die eines von der Außenwelt abgeschlossenen Klosterbezirks. In seiner Regel geht Benedikt durchgängig von Laienmönchen aus, deren Leben von einem ausgewogenen Verhältnis von Beten und Arbeiten (*ora et labora*) bestimmt ist. Erst später machte die Zunahme des Priestertums unter den Mönchen und die damit verbundene Verschiebung zugunsten geistiger Arbeit die Schaffung einer ganz neuen Gruppe, der sog. Konversen oder Laienbrüder notwendig, denen nun vollständig die körperliche Arbeit im Kloster oblag. Kapitel 52 erwähnt schließlich ein Oratorium, also eine Kirche, ohne dass der Text wiederum präzise Angaben zu deren Anlage machen würde. Ebenso wenig wissen wir Genaueres über das Aussehen der ersten Klosteranlage Benedikts von Nursia in Montecassino, da sie bereits im Mittelalter mehrfache Zerstörung erfuhr.

Erst in den beiden nachfolgenden Jahrhunderten scheint es zu einem vereinheitlichten Gebäude-

programm gekommen zu sein, das man gerne als benediktinisches Klosterschema bezeichnet. Das früheste bekannte Dokument ist diesbezüglich der berühmte St. Gallener Klosterplan von ca. 820 (□ 71; Jacobsen 1992), einer der ältesten Pläne, der sich in der westlichen Architektur aus dem Mittelalter überhaupt erhalten hat. Er ist möglicherweise das Produkt der Diskussion zwischen dem benediktinischen Reformator Benedikt von Aniane und den karolingischen Reichsäbten oder aber – so eine andere Deutung – eine Art Empfehlung, die die Abtei Reichenau jener in St. Gallen für das um 830 begonnene Neubauprojekt des Klosters habe zukommen lassen. Allerdings fällt auf, dass das, was wir von der gebauten Anlage wissen, nur wenig mit dem überlieferten Plan zu tun hat (Binding/Untermann 1985, S. 41). Einem recht rigiden rechtwinkligen Raster folgend, finden sich auf dem 0,77 m × 1,12 m großen, aus mehreren Einzelstücken zusammengefügt Pergament profane wie sakrale Bauten in drangvoller Enge nebeneinander gesetzt. Gerade diese wie die sehr schematische Anordnung müssen die Frage aufwerfen, ob es sich hier tatsächlich um eine unmittelbar auszuführende Planung handelt oder nicht doch eher um ein das große Format zur Gänze füllendes Idealkonzept.

Das Zentrum des gesamten Plans bildet das um den Kreuzgang angelegte Klostergeviert. Nördlich von ihm findet sich die Kirche – eine doppelchörige Anlage mit Stollenkrypta im Osten und zwei Türmen im Westen, deren Inneres stark mit Schranken und Stufungen untergliedert bzw. reich mit einer Vielzahl von Altären ausgestattet ist. Hätte man sie damals wirklich ausgeführt, wäre die Kirche eine der größten ihrer Zeit gewesen. Die Ostseite des Kreuzgangs wird demgegenüber von Dormitorium (Schlafsaal) und darunterliegender Wärmestube eingenommen, die Südseite vom Refektorium (Speisesaal), die Westseite schließlich vom Vorratshaus mit Keller. Von der Außenwelt ist dieser gänzlich abgeschlossene Bereich lediglich über



den Sprechraum der Mönche zugänglich. Der zweite deutlich abzugrenzende Komplex liegt nördlich der Kirche mit den Gebäuden für die vornehmen Gäste, für die äußere Schule sowie für den Abt. Weit mehr als der in der Benediktsregel geforderte Vater der Mönche verfügt er in diesem Plan über einen wahren Palast, was wohl mit der bereits im 9. Jh. ausgeprägten neuen hohen weltlichen Stellung der Klöster in der fränkischen Reichskirche zusammenhängt. Von der Abtswohnung gibt es einen direkten Zugang zur direkt neben der Apsis gelegenen Bibliothek, in der auch das Skriptorium untergebracht ist. Möglicher-

weise stand dahinter die Absicht, diese Schätze des Klosters Gästen möglichst einfach und ohne die Verletzung der Klausur zugänglich zu machen. Einige Bild- und Textdokumente belegen jedoch, dass selbst dieser Bereich für Laien – zumindest im späteren Mittelalter – wohl weniger verschlossen war als man sich das gemeinhin vorstellt. Das zeigt u. a. die von König René d'Anjou in seinem „Livre de Tournois“ (ca. 1460, Avril 1986) ausgesprochene Empfehlung, vor einem Turnier die Ausstellung der Helme am besten in einem Kreuzgang stattfinden zu lassen. Östlich der Klausur befindet sich das

□ 71 St. Gallen, Klosterplan als Idealplan einer Benediktinerabtei, um 820/30, Sankt Gallen, Stiftsbibliothek:

1 Kirche; 2 Paulus-Altar oder -Memorie;
 3 Gallus-Sarkophag; 4 Altar der Hll. Maria und Gallus;
 5 Kryptaeingänge; 6 Ambo; 7 Kreuz-Altar;
 8 Altar der beiden Johannes (Bapt. u. Ev.);
 9 Taufbecken; 10 Petrus-Altar oder -Memorie;
 11 Paradies; 12 Türme der Hll. Gabriel und Michael;
 13 Schreibstube im EG, Bibliothek im OG;
 14 Sakristei im EG, Kammer für die liturgischen Gewänder im OG; 15 Zubereitungsraum des heiligen Brotes und Öles; 16 Wärmerraum der Mönche (Kalefaktorium) im EG, Dormitorium im OG;
 17 Latrinen; 18 Bade- und Waschraum der Mönche;
 19 Kreuzgarten; 20 Kreuzgang; 21 Refektorium im EG, Kleiderraum der Mönche im OG; 22 Küche der Mönche;
 23 Bäckerei und Brauerei der Mönche;
 24 Wein- und Bierkeller der Mönche im EG, Vorratsraum im OG; 25 Sprechraum der Mönche (Parlatorium);
 26 Wohnung des Verwalters des Pilger- und Armenhauses; 27 Zugangshalle zum Pilger- und Armenhaus;
 28 Pilger- und Armenhaus; 29 Brauerei, Bäckerei und Küche des Pilger- und Armenhauses;
 30 Eingangshalle zum Paradies; 31 Zugangshalle zum Haus für vornehme Gäste und zur Äußeren Schule;

32 Wohnung des Pförtners; 33 Küche, Bäckerei und Brauerei des Hauses für vornehme Gäste;
 34 Gästehaus für vornehme Gäste;
 35 Wohnung des Vorstehers der Äußeren Schule;
 36 Äußere Schule; 37 Wohnung für durchreisende Ordensbrüder; 38 doppelgeschossiges Abtshaus;
 39 Küche, Keller und Badhaus des Abtes;
 40 Aderlass-Haus; 41 Ärzthaus; 42 Garten für Heilkräuter; 43 Hospital mit Kreuzgang;
 44 Küche und Bad des Hospitals; 45 Doppelkapelle für Hospital und Noviziat; 46 Noviziat mit Kreuzgang;
 47 Küche und Bad des Noviziats; 48 Mönchsfriedhof, zugleich Obstgarten; 49 Gemüsegarten;
 50 Gärtnerhaus; 51 Hühnerstall; 52 Haus der Hühner- und Gänsewärter; 53 Gänsestall;
 54 Kornscheune; 55 Haupthaus der Werkleute;
 56 Nebenhaus der Werkleute; 57 Mühle;
 58 Stampfe; 59 Darre; 60 Küferei, Drechslerei und Getreidehaus der Brauer; 61 Pferde- und Ochsenstall mit Wärterunterkunft; 62 Kuhstall mit Kuhhirten-Unterkunft; 63 Stall für die trächtigen Stuten und Füllen mit Wärterunterkunft; 64 Schweinestall mit Schweinehirten-Unterkunft; 65 Ziegenstall mit Ziegenhirten-Unterkunft; 66 Schafstall mit Schafhirten-Unterkunft; 67 unbekannt

Ärzthaus, ihm benachbart ein Heilkräutergarten sowie das Hospital und das Noviziat, die gleichsam autonome Kleinklöster ausbilden. Beide besitzen nämlich jeweils einen eigenen Kreuzgang, in deren Mitte eine unter den beiden Einrichtungen aufgeteilte Doppelkapelle liegt. Mit ihren zwei Chören besitzt diese große Ähnlichkeit zum Grundriss der Hauptkirche. Die das gesamte südliche Drittel des Plans einnehmenden Anlagen dienen dann ausschließlich der Versorgung des Klosters: von einem als Obstgarten mitgenutzten Friedhof, Gemüse- und Kräutergärten über verschiedenste Stallungen, Scheunen

und Werkstätten bis hin zu einer Mühle. An der Ecke zwischen Kirche und Vorratsraum findet schließlich die Herberge für Pilger und einfache Leute Platz. In noch elaborierterer Weise treten derartige Wirtschaftsanlagen bei den Zisterziensern in Erscheinung, die angesichts ihrer Gründungen zumeist fernab besiedelten Gebiets noch viel stärker auf Selbstversorgung angewiesen waren (□ 72). Demgegenüber fehlen sie bei den ab dem 13. Jh. aufkommenden Bettel- bzw. Mendikantenorden, da deren Lebensgrundlage auf Almosensammlungen basierte, worauf ja schon ihr Name hinweist.

□ 72 Maulbronn,
Zisterzienserabtei,
Grundriss der gesamten
Klosteranlage, 12.–16. Jh.:

- 1 Klostertor; 2 Pförtnerhaus; 3 Wachhaus;
4 Apotheke Nebengebäude; 5 Vogtei (?); 6 innerer Torturm; 7 Dreifaltigkeitskapelle; 8 Frühmesserhaus; 9 Wagnerei; 10 Wohnung des Wagners und Abgang zum Elfinger Keller; 11 Klosterschmiede;
12 Ökonomiegebäude; 13 Marstall; 14 Haberkasten; 15 Haspel- oder Hexenturm; 16 Speicher; 17 Melk- und Eichelboden; 18 Klostermühle; 19 Pfisterei und Wohnung des Pfistermeisters; 20 Mühlenturm; 21 Kame-ralamt; 22 Torturm;
23 Heuhaus;
24 Fruchtkasten mit Kelter; 25 Klosterküferei;
25.1 Scheune;
26 Weingartmeisterei; 27 Klosterhofbrunnen;
28 Gesindehaus; 29 Speisemeisterei;
30 Klosterkirche; 31 Paradies; 32 Arkadengang; 33 Cellarium (Vorratskammer); 34 Ern; 35 Kreuzgang;
36 Querschiff; 37 Chor; 38 Armarium (Aufbewahrungsort der Bücher); 39 Kapitelsaal; 40 Ern; 41 Parlatorium (?)/Bibliothek (?); 42 Frateria (Brüdersaal); 43 Treppe; 44 Kalefaktorium; 45 Herrenrefektorium; 46 Brunnenhaus, Lavatorium, Tonsorium; 47 Kloster-

küche; 48 Laienrefektorium; 49 großer Keller, im OG Dormitorium; 50 Abtshaus/Prälatur; 51 Herrenhaus; 51.1 Scheerbrunnen; 52 Jagdschloss (spätere Ergänzung); 53 Klosterspital, Pfründhaus; 54 sog. Faustturm



Die Kathedrale von Angoulême

Frühe monumentale Fassadenlösungen

|14|

Maßgeblicher Initiator der zwischen 1115 und 1136 ausgeführten Kathedrale im südwestfranzösischen Angoulême war der Überlieferung nach Bischof Girard II. (reg. 1101–36), während ihre Finanzierung zu einem Gutteil auf den Domkanoniker Itier Archambaud (gest. 1125), Spross einer lokalen Adelsfamilie, zurückgehen soll (Durliat 1982, S. 490). Gemeinsam mit der Kathedrale von Périgueux stellt der Bau mit seinen Kuppelgewölben ein gutes Beispiel dafür dar, wie

in Westeuropa – vermittelt durch S. Marco (1063–94) in Venedig (|►8|, □ vgl. 60, 61) – auch noch Mitte des 12. Jh.s byzantinische Bauformen Rezeption fanden. Stärker als Périgueux erweist sich dabei Angoulême (□73) als recht eigenständige Weiterentwicklung: eine schlichte einschiffige Anlage, deren Langhaus von drei sphärischen Kuppeln überfangen

□ 73 Angoulême, Kathedrale, Innenansicht, ab 1115, Weihe 1128



wird. Eine nahezu identische Lösung findet sich in Fontevrault (1119 geweiht). Solche sind ursprünglich wohl auch – nun etwas anders dimensioniert – über der Vierung sowie bis heute über den Querhausarmen (hier jeweils mit eigenem Zwischengeschoss für die Fenster) zu finden (gewesen). Letztere weisen zur Vierung hin noch einmal ein tonnengewölbtes Vorjoch auf, das an der Ostseite über eine kleine Apsis verfügt. Außen sollten die Kuppelaufbauten über den Enden der Querhausflügel Teil eines Turmes werden, von dem man allerdings nur den auf der Nordseite realisierte. Der wiederum tonnengewölbte Chor mit vier angelagerten Radialkapellen stellt dagegen eine freie Rekonstruktion des 19. Jh.s dar. Bemerkenswert ist auch die im Vergleich zu Vorbildern wie u. a. S. Marco sehr eigenständige Wandgliederung, die in dieser Form damals in der Region öfters zu finden ist, so z. B. in Fontevrault. Die einzelnen Kuppeln lagern nun auf Wandpfeilern, die der eigentlichen Seitenschiffwand vorgestellt zu sein scheinen. Über einer mit Blendarkaden verzierten Sockelmauer wird ein Laufgang vor den Fenstern entlanggeführt, für den an den Wandvorlagen rechteckige Durchbrüche ausgebildet sind – eine Lösung, die mit großem Erfolg wenige Jahrzehnte später auch an gotischen Bauten zum Einsatz gebracht wurde, u. a. an St-Remi und der Kathedrale in Reims |►23|.

Die eigentliche Bedeutung von Angoulême besteht allerdings darin, ein sehr frühes Beispiel für die im Laufe des 12. Jh.s immer umfangreicher werdenden skulpturalen Programme an Sakralbauten zu sein: Diese mussten nicht mehr auf das oder die Portale derselben beschränkt bleiben, sondern konnten sich jetzt auch – nun stärker auf Fernwirkung berechnet – über die gesamte Westfassade ausbreiten (□74). Tatsächlich mutiert sie im Fall von Angoulême erstaunlich früh zu einer monumentalen Schauwand, zur größten bis dahin überhaupt in Frankreich entstandenen. Wenig

verwunderlich ist also, dass sie im Weiteren beachtlichen Einfluss auf die Fassadengestaltung und die Skulptur gerade Westfrankreichs haben sollte, wie das nicht zuletzt die Beispiele der Kollegiatskirche Notre-Dame la Grande im benachbarten Poitiers (um 1150) oder der Priorskirche St-Nicolas im noch näher gelegenen Civray (nach 1150) zeigen.

Sieht man einmal von den bei frühen Kirchenbauten oft in Gestalt eines Atriums oder eines Narthex zu findenden Vorbauten ab |►2|, sind mit komplexen dreidimensionalen Skulpturenprogrammen bereicherte Westfassaden im strengen Sinne ein Phänomen, das erst mit dem 11. Jh. greifbar wird. Der im Mittelalter noch nicht gebräuchliche, moderne Terminus ‚Fassade‘ leitet sich dabei vom lateinischen oder italienischen Begriff für ‚Gesicht‘ ab (*facies* bzw. *faccia*). Gut umschreibt er, dass es eben diese Partie – üblicherweise der Haupteingangsbereich – ist, die beim Besuch eines Gebäudes wie bei der Begegnung mit einem Menschen als Erstes sichtbar wird und Aufmerksamkeit erweckt. Die einer städtischen Öffentlichkeit zugewandte Westfassade besitzt dabei in hohem Grad repräsentative Funktionen: Sie will beeindrucken, zugleich oft auch mit einem Bildprogramm belehren, Glaubensinhalte affirmieren oder schlichtweg über das nachfolgende Innere des Baus, z. B. über dort verwahrte Reliquien bestimmter Heiliger, informieren. Im Fall von Angoulême scheint das Skulpturenprogramm nicht nur auf die Stadtbürger, sondern auch auf die Pilger abgestimmt gewesen zu sein, war die Stadt doch eine wichtige Station auf dem bereits erwähnten Jakobsweg nach Santiago de Compostela |►11|.

Schon die Redewendung ‚Der Fassade schöner Schein‘ weist darauf hin, dass dieser Teil eines Sakralbaus nicht unbedingt unmittelbare, ‚ehrliche‘ Auskunft über Aussehen und Dimensionierung des dahinter anschließenden Langhauses geben muss. Tatsächlich kann sie



□ 74 Angoulême, Kathedrale, Westfassade, ca. 1128–36

dieses oft um ein Mehrfaches überragen, wie ja auch im vorliegenden Fall |► 30|. Das bereits besprochene Beispiel Corvey |► 2| und zahlreiche weitere |► 16| zeigen, dass monumentale Westbauten von beachtlicher Höhe und Breite, teilweise verbunden mit imposanten Turmbauten, damals grundsätzlich nichts Ungewöhnliches mehr waren. Neu und bemerkenswert ist in Angoulême vielmehr, dass hier bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt eine durchdachte und sensibel organisierte Gestaltung der gesamten Fassade vorliegt, die ein komplexes skulpturales Programm mit einschloss. Bei ihrer Analyse ist zu berücksichtigen, dass das letzte Geschoss, also die beiden Türme und der von ihnen flankierte Giebel, freie Erfindungen des 19. Jh.s darstellen. Alte Aufnahmen zeigen, dass die darunterliegenden Partien demgegenüber weitgehend original oder zumindest authentisch rekonstruiert sind: Die Grundstruktur geben fünf auf Halbsäulen ruhende Blendbögen vor, von denen die jeweils beiden äußeren, bis auf das Niveau der Dachtraufe hochlaufenden deutlich schmaler ausfallen. Im Erdgeschoss ist jedem von ihnen noch einmal ein kleinerer, portalartiger Bogen eingefügt. Die darüber anschließenden Wandflächen werden großteils mit kleiner dimensionierten Blendarkaden belebt, in denen einzelne als Hochrelief ausgeführte Figuren wiedergegeben sind. Dazwischen liegt die nun dank größerer Breite und Höhe betonte Mittelachse. In ihr findet sich nicht nur das (teilerneuerte) Hauptportal, sondern auch ein von verschiedenen figürlichen Darstellungen gerahmtes Obergadenfenster, dem sich ein deutlich über die restliche Gliederung hinausreichendes Bogenfeld anschließt. Nicht weiter verwunderlich angesichts einer derartigen, die gesamte Fassade dominierenden Position, trifft man hier auf den eigentlichen Höhepunkt des Bildprogramms: die von den Symbolen der vier Evangelisten (Adler, Engel, geflügelter Stier und Löwe) gerahmte Himmelfahrt Chris-

ti, der in einer Mandorla gerade in den Himmel entschwebt, welcher über ihm durch einige stilisierte, von Engeln bevölkerte Wellenlinien angezeigt wird. Weitere in den Zwickelfeldern über dem Westfenster eingefügte Engel, die zu Christus aufblicken, lassen keinen Zweifel daran, dass Christus bereits die irdischen Sphären verlassen hat. In monumentaler und sehr anschaulicher Weise wird hier eine Textstelle der Apostelgeschichte (1,9), wiedergegeben, in der es heißt: „Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken.“ Die beiden Engel stellen jene „zwei Männer in weißen Gewändern“ dar (1,10), die sich an die Apostel wenden und sagen: „Dieser Jesus [...] wird ebenso wiederkommen [...]“ (1,11). Die Himmelfahrt Christi als ikonographisches Hauptthema für ein Portal oder eine ganze Westfassade ist in der damaligen Zeit noch recht ungewöhnlich. Immerhin lässt die Mandorla – die auch bei Himmelfahrtsdarstellungen üblich ist – beim Betrachter Assoziationen zum eigentlichen Standardthema der Zeit, der *Maiestas Domini* (Christus als Weltenrichter in der Mandorla), zu, die ja auch explizit im Bibeltext Erwähnung findet. Klar hervorgehoben wird dieser Aspekt im Übrigen durch die exklusiv in diesem Kontext auftretenden vier Evangelistensymbole.

Liest man das gesamte Programm, so zeigen sich deutlich die damaligen Schwierigkeiten, eine derart riesige Fläche mit einem Skulpturenprogramm zu füllen. So begegnen uns die Apostel – angesichts ihrer Zwölfzahl in diesem Zusammenhang ein überaus dankbares Thema – gleich zweimal, was mitunter als Zeichen für einen Planwechsel angesehen wurde: zunächst in einem auf die Tympana der Blendarkaden im Sockelgeschoss verteilten Apostelabschied (das letzte Treffen der Apostel, bevor sie auf die ganze Welt verteilt ihr Missionswerk beginnen) und dann noch einmal in den Bogen der darüberliegenden Zone, als Rahmung des

Fensters und in den Nischen der seitlich daran anschließenden beiden Blendbögen. In der jeweils äußersten Bahn sind ein Verdammter und der Teufel zu finden, während die beiden Reiterfiguren in der untersten Zone Ergänzungen des 19. Jh.s darstellen. Hier verdeutlicht das Aufblicken zu Christus sowie das Auftreten einer weiblichen Figur – wohl Maria –, dass sie zu der eingangs beschriebenen Himmelfahrt gehören, welche in der zeitlichen Abfolge eigentlich früher anzusetzen wäre. Inkohärent bzw. unklar ist auch die Verteilung und Deutung der restlichen Figuren in den Bogenfeldern der nächsten Ebene, deren Blicke ebenfalls auf die Auffahrt gerichtet sind. Zumindest einer von ihnen müsste noch ein Apostel sein, lassen sich doch in den unteren Bogen nur elf von ihnen finden. Für den Rest gibt es allerdings keine eindeutige Einordnung und Identifikation. Möglicherweise sind sie als bereits den himmlischen Sphären angehörige Heilige zu identifizieren, die in erregten Bewegungen den Triumph des Heilands feiern. Gesichert ist solches zumindest für die in den Blendbögen der nächsten Zone auftretenden, von Medaillons gerahmten Halbfiguren mit Heiligenschein – weitere finden sich direkt unter der Himmelfahrt.

Die gewissen Sprünge in dieser frühen monumentalen Skulpturenfassade machen es insgesamt schwierig, über die Identifizierung der Einzelfiguren hinaus die Bedeutung des Gesamtprogramms zu rekonstruieren: Allgemein geht es zweifelsohne um die monumentale Überhöhung des Gottessohns, dessen Werk auf Erden abgeschlossen ist, womit die Erbsünde der Menschheit Tilgung erfahren hat, und darum, dass nun seine Botschaft durch die Zeugen des irdischen Wirkens Jesu Christi – die Apostel – in die Welt hinausgetragen werden kann. Zugleich hat man es mit einer bemerkenswerten Kombination von Himmelfahrt und Parusie, mit der Ankündigung des Weltgerichts zu tun, welches ein weiteres Mal durch das Auftreten

der seitlichen Sünder Thematisierung findet. Wie in der Zeit üblich, wird also auch hier durch die ausführliche Darstellung des Jüngsten Gerichts auf himmlischen Lohn, aber auf der anderen Seite natürlich auch auf drohende Strafen in Form von Höllenqualen hingewiesen – demgegenüber ist bei solchen Programmen des frühen 12. Jh.s die Einbeziehung von Heiligen in größerem Umfang noch selten (vgl. aber: Cahors, Kathedrale).

Deutlich scheint hier und an anderen Programmen der Zeit das Bemühen auf, den großteils illiteraten Betrachtern der Fassade in einer einfachen und klaren Bildsprache Glaubensinhalte zu vermitteln, die heilsgeschichtliche Sendung der Kirche zu verkünden, auf christliche Tugenden hinzuweisen und zugleich vor Lastern zu warnen. Schon in Angoulême stellt sich dabei ein formales Grundproblem beim Zusammenwirken von Architektur und Skulptur, das auch später an Fassaden auszumachen ist: dass Erstere eine Struktur vorgibt, die nicht immer gänzlich logisch mit einem schlüssig den Raum nutzenden ikonographischen Programm auszufüllen ist (vgl. Westfassade der Kathedrale von Reims, 2. Hälfte 13. Jh.). Schließlich wird an Angoulême ebenfalls deutlich, dass man die Ausführung solch monumentaler, mit Skulptur dekorierte Westfassaden eher als eigenständiges Teilprojekt eines Neubaus ansah, das man relativ unabhängig vom restlichen Vorhaben ausführte: Zumindest muss auffallen, dass an ihr noch bis ca. 1136 gearbeitet wurde, während für die Kirche selbst bereits eine Abschlussweihe für 1128 überliefert ist (Rupprecht 1975, S. 88). Der Grund für diese zeitliche Verzögerung ist zweifelsohne, dass all die bildhauerischen Arbeiten – egal ob figürlich oder ornamental –, die in Angoulême fast die gesamte Fassade bedecken, weit zeitaufwändiger waren als die bloße Bereitung von simplen, allein für die Aufrichtung der Architektur benötigten Steinen.



|15| Der Dom von Monreale Byzantinische und islamische Einflüsse

Schon der Name ‚Monreale‘ (*mons regalis*, also königlicher Berg) gibt zu erkennen, dass es sich bei dieser Kirche um eine königliche Stiftung handelt (□ 75, 76). In der Tat war es König Wilhelm II. von Sizilien (1171–89), ein Normanne und Schwiegersohn des englischen Königs Heinrich II., der 1174 nur 8 km von seiner Residenzstadt Palermo entfernt eine Benediktinerabtei gründete. Ihre herausgehobene Stellung und Besonderheit zeichnete sich bereits darin ab, dass sie keiner anderen weltlichen oder geistlichen Macht als dem Papst unterstand. Das hatte mit Wilhelms offensichtlich von Anfang an vorhandener Absicht zu tun, sie zur Mutterkirche eines neuen Erzbistums zu machen, das kurze Zeit später auch tatsächlich gegründet wurde. Wie eng die Verbindung des Stifters zu seinem Projekt war, wird daran deutlich, dass für Wilhelm direkt neben der Kirche und dem Konvent ein Palast errichtet wurde – und dass er sich im Dom bestatten ließ, ganz so wie es einige Jahrzehnte zuvor sein Großvater Roger II. in seiner Gründung Cefalù getan hatte (Dittelbach 2003, S. 125 f.). Ebenso sollte Monreale fortan die Krönungskirche des Königs von Sizilien sein.

Am Abhang des Monte Caputo gelegen und eingefasst von einer kleinen Stadt, die sich nach und nach um die Stiftung des schon mit 37 Jahren verstorbenen Wilhelm entwickelte, besitzt der Dom von Monreale innen wie außen eine bemerkenswert aufwändige Gestaltung. In eindrucksvoller Weise spiegelt er die Einflüsse, die auf diese Mittelmeerinsel einwirkten (Trizzino 1985). So konnte Sizilien mit seiner im Mittelalter zentralen Lage in idealer Weise als Drehscheibe zwischen den drei damals überhaupt bekannten, gemeinsam dieses

Binnenmeer rahmenden Erdteilen (Europa, Afrika, Asien) fungieren bzw. – im konkreten Fall sicherlich wichtiger – als ebensolche zwischen dem Islam und dem noch einmal in Ost- und Westkirche zu unterteilenden Christentum. So gehörte die Insel zunächst zu Byzanz; für kurze Zeit war Syrakus zwischen 661 und 669 sogar Hauptstadt des Oströmischen Reiches. Im 9. Jh. wurde sie dann von den Arabern erobert, bevor Sizilien im 11. Jh. durch die Normannen schließlich wieder unter christliche Kontrolle gelangte. War es unter den Arabern zu einer regelrechten Neubesiedlung gekommen, so übernahmen die Normannen nun zumeist die etablierten Strukturen. Einmal abgesehen von den Angehörigen der Eliten, die großteils normannische Wurzeln hatten, änderte sich die Zusammensetzung der Bevölkerung nur unwesentlich. Ein wichtiges Kontinuitätskriterium war also gegeben, auch in architektonischer Hinsicht. Denn selbst, wenn sich aus den früheren Zeiten keinerlei Bauten erhalten haben, so ist doch mit Händen zu greifen, dass sie in den normannischen Bauprojekten des 12. Jh.s fortleben; zu andersartig fällt diese im Detail gegenüber dem sonst in Westeuropa Üblichen aus. Zahlreiche Beispiele können dafür angeführt werden, verfolgten doch die normannischen Herrscher im 1131 zum Königreich erhobenen Sizilien eine hochambitionierte Baupolitik. Erst mit dem Aussterben ihres Herrschergeschlechts sollte diese im ausgehenden 12. Jh. ein abruptes Ende finden. Offensichtlich ging es den neuen Herren tatsächlich weniger um bloße Okkupation, sondern vielmehr um einen sichtbaren Neuanfang und, damit verbunden, um die Ausbildung einer eigenen Identität der gerade erst begründe-



□ 75 Monreale, Dom, Innenansicht, ab 1174

ten Dynastie. Es liegt damit ein sehr ähnlicher Fall vor wie bei den aus Westfrankreich stammenden Anjou, die ein Jahrhundert später die Herrschaft über das neu geformte Königreich Neapel erlangten. Bemerkenswerterweise sollten diese für ihre noch weit zahlreicheren Bauprojekte in recht unverfälschter Weise französische gotische Architektur zur Anwendung bringen, also einen bis dahin unbekanntem Stil in das neue Territorium regelrecht importieren | ▶ 35 |. Gerade vor dem Hintergrund der im 11. Jh. von den Normannen bei der Eroberung Englands mitgebrachten, hochinnovativen eigenen Architektur | ▶ 16, 10 | könnte man solches nun auch für ihre Herrschaft in Sizilien erwarten – umso mehr, als die aus jenen normannischen Vorläufern entwickelte gotische Architektur in den 1170er Jahren in Eu-

ropa die modernste überhaupt war und – wie das Beispiel der Kathedrale von Canterbury (ab 1175) zeigt | ▶ 19 | – gerade damals erste prominente Rezeption überregionaler Art fand. Erstaunlicherweise zogen die Normannen nun aber im Fall von Sizilien zur gleichen Zeit eine ganz andere Lösung vor, nämlich, die Identität ihrer neuen Dynastie aus der Synthese verschiedenster auf Sizilien greifbarer Einflüsse zu generieren – eine Eigenheit, die sich im Übrigen auch in anderen Bereichen, wie etwa in der zeitgenössischen sizilianischen Dichtkunst, finden lässt. In einzigartiger Weise kam es hier nun zu einer weit stärkeren und v. a. gleichwertigeren Verschmelzung der unterschiedlichen bis dahin auf Sizilien in Erscheinung getretenen Kulturen, wie das in Europa damals kaum ein zweites Mal so zu finden

gewesen sein dürfte. Der Dom von Monreale stellt hierfür geradezu ein Idealbeispiel dar: Ja, als Synthese der vor Ort wirksamen Einflüsse ist er gleichsam die Summe, mit der man alles bisher Dagewesene sogar noch übertrumpfte.

Der Bau besitzt ein langgestrecktes dreischiffiges Langhaus (□ vgl. 75), das ein offener Dachstuhl überfängt und dem sich im Osten

eine – eher an byzantinische Architektur erinnernde – ungewöhnlich kompakte Einheit von Querhaus und dreiteiligem Staffelchor anschließt. Durch die Überhöhung der Vierung erfährt dieser Bereich eine zentralisierende Umdeutung. Erstmals tritt hier eine interessante Verquickung von klassischem Longitudinal- und Zentralraum in Erscheinung (zeitgleich:



□ 76 Monreale, Dom,
Ansicht des Chores von
Südost mit den deutlich
an islamischer Archi-
tektur orientierten, in-
einander verschränkten
Blendbogen, ab 1174

Palermo, Dom); angesichts unterschiedlicher Versatztechniken hat man mitunter sogar geschlossen, dass die beiden unterschiedlichen Bereiche der Kirche von verschieden geschulten Baupersonen ausgeführt worden seien (Dittlbacher 2001, S. 128). Neben dem an byzantinische Zentralräume erinnernden Ostabschluss waren es v. a. zwei Eigenheiten der Monrealer Domarchitektur, an denen man die unmittelbare Verbindung zu byzantinischer Baukunst festmachte: zum einen die Kapitelle mit ihren auffällig großen Kämpferzonen und zum anderen die das gesamte Innere bedeckenden, weitgehend originalen Mosaiken. Lassen sich derartige Zyklen bereits in den frühchristlichen Kirchen Roms und anderswo finden, so ist das Mosaik im 12. Jh. eine Technik, die insbesondere in Byzanz geübt wurde. Auf eine derartige Provenienz der ausführenden Kräfte weisen neben deutlichen ikonographischen Besonderheiten auch die zahlreichen griechischen Inschriften hin. Dieser mit 10 000 m² zu den größten des Abendlandes zählende Mosaikzyklus ist zugleich ein guter Indikator für den hohen Anspruch der Stiftung: allein schon wegen des enormen Materialwerts und der für die Ausführung in so kurzer Zeit benötigten, recht großen Werkstatt, aber auch wegen der mehrfachen selbstbewussten Darstellung des Stifters, Wilhelms II., in ihm. So ist er an prominenter Stelle an den Seiten des Chorbereichs zu sehen, wo er einmal von Jesus Christus gekrönt wird bzw. einmal der Jungfrau Maria den Dom überreicht. Letzteres ist in sehr ähnlicher Weise auch noch in der Kapitellskulptur des Kreuzganges wiederzufinden. Dieses Bemühen, im gesamten Gebäude immer wieder als Stifter ablesbar zu sein, teilt Wilhelm sicherlich mit Persönlichkeiten wie Abt Suger, der in seinem Neubauprojekt von St-Denis des frühen 12. Jh.s ja kaum weniger oft in Erscheinung tritt |► 17|.

Davon abgesehen ist das Mosaikensemble von Monreale ein gutes Beispiel dafür, wie unsinnig eine getrennte Analyse der unterschied-

lichen, in einem Sakralbau vereinten Gattungen ist: Schnell erweist sich nämlich das architektonische Konzept des Doms gänzlich auf diese überreiche, monumentale Innendekoration abgestimmt. In der Tat hätte man es ohne die Mosaiken mit einem recht kahlen, ja, öden Raum zu tun, lediglich belebt durch die wenigen Spolien der römischen Säulen und Kapitelle. Sogar die spärlichen strukturierenden Elemente wie die Betonung der Bogen und des markanten horizontalen Bandes unterhalb der Obergadenfenster würden fehlen, ebenso die Detaillierung der Kämpfer. Es liegt hier also ein gänzlich anderes, weit kostenaufwändigeres Gestaltungskonzept vor als etwa beim etwas älteren Pisaner Dom |► 9|, dessen Innenraumwirkung sich ja als bildlos, allein auf den Farbwechsel von grünem und weißem Marmor abgestellt erwiesen hatte.

Der in Monreale im Inneren dominierende byzantinische Charakter kontrastiert stark mit der Außengestaltung des Doms (□ vgl. 76). Am markantesten ist in diesem Zusammenhang die Chorpartie, wo der Dreiapsidenschluss in drei verschiedenen Ebenen durch Blendbogenstrukturierung erfährt – jeweils große Rundbogenreihen, durch deren Verschränkung und Überschneidung Spitzbogen entstehen. In den sich so ergebenden, teilweise eingetieften Feldern treten Tondi und Bänder mit reichen, zweifarbigen Einlegearbeiten auf. In gleicher Weise sind die Bogen und Sockel der Arkaturen, aber auch die beiden gesimsartigen Elemente, die die Fassade in der Horizontalen gliedern, dekoriert: eine höchst verfeinerte, einen gewissen *horror vacui* nicht verleugnende Flächenkunst, die deutlich Dekorationssystemen islamischer Architektur abgeschaut ist. Vergleichsbeispiele sind v. a. im Bereich zeitgleicher oder etwas früherer westislamischer Bauprojekte des gesamten Mittelmeerraums – von der nordafrikanischen Küste bis nach Spanien – zu suchen. Angeführt seien hier nur die in ähnlicher Weise mit Blendbogen arbeitenden

Wandverkleidungen an der Mezquita in Córdoba oder am Turm der Qubbat al-Barudiyin in Marrakesch (frühes 12. Jh.) – für die Kombination von Spitzbogen und als Intarsienarbeiten ausgeführten, reich dekorierten Tondi sei dagegen auf die al-Azhar-Moschee in Kairo (10. Jh.) verwiesen. Der wesentliche Unterschied besteht aber – zumindest was die Bogenformen angeht – darin, dass es sich bei den genannten Beispielen durchgängig um die für die islamische Baukunst typischen Hufeisenbogen handelt, mit denen natürlich kaum derartig perfekte Spitzbogen zu erhalten sind, wie sie in Monreale vorliegen. Gleichwohl sollte man Letztere nun keinesfalls als frühe gotische Einsprengsel missverstehen, lassen sich doch isolierte Spitzbogen in islamischer Architektur bereits Ende des ersten Jahrtausends, also lange vor ihrem Auftreten in christlicher Architektur, nachweisen. Ein Beispiel hierfür ist die im späten 9. Jh. erbaute Ibn-Tulun-Moschee in Kairo.

Die Byzantinisches und Islamisches mit westchristlichen Traditionen vereinende Architektur des Doms von Monreale steht einer ganzen Reihe weiterer Bauprojekte vor, die unter den Normannen im 12. Jh. Ausführung fanden. Dazu gehören der Dom von Cefalù (ab 1131) oder jener in direkter Konkurrenz zu Monreale entstandene von Palermo (ab 1184; innen stark verändert), v. a. aber auch eine Fülle von beeindruckenden Palastbauten. Dabei wird nun im Fall des Doms in Palermo der gesamte Chorabschluss durch die Hinzufügung zweier seitlicher Türme zu einer gewaltigen Schaufassade, die man zweifellos als die eigentliche Hauptansichtsseite des Gebäudes bezeichnen darf. Stärker als in Monreale erinnern hier die reicher abgestuften Blendbogen, aber auch die bekrönenden Zinnen an den normannischen Palastbau der Zeit, so etwa an die noch einfacheren Wanddekorationen mit abgetreppten Blendbogen an der Cuba, der Zisa (Ungruh 2007) oder dem etwas älteren Palazzo Reale König Rogers II. (1095–1154; □77), alles Anlagen, die im Üb-

rigen mehr mit islamischem denn christlichem Palastbau der Zeit zu tun haben (Qasr al-Msatta in Jordanien und Uhairid im Irak, 8. Jh., sowie Asir in Algerien, 10. Jh.; Staacke 1991). Gerade Letzterer birgt ein weiteres, besonders aussagekräftiges Beispiel dafür, wie sehr in dieser neuen normannischen Architektur verschiedene Einflüsse ineinander aufgingen: Gemeint ist die 1143 geweihte Cappella Palatina, die in ihrer Grundanlage deutliche Übereinstimmungen zum Dom von Monreale aufweist (Kombination von dreischiffiger Basilika und einem überkuppelten Zentralraum als Presbyterium). In ihr finden sich nun nicht nur Mosaiken und Spolien, sondern auch unmittelbar aus dem islamischen Kulturkreis übernommene Schriftzüge, Holzschnitzereien und sogar – für christliche Baukunst sicherlich ungewöhnlich – Stalaktitengewölbe, die *muqarnas*, wie sie seit dem 10. Jh. typischerweise in islamischen Bauten gerade des Mittelmeerraums auftreten.

Eine derartige Synthese verschiedener Kulturen in diesem und anderen Bauvorhaben ist bei Roger II. insofern besonders gut nachvollziehbar, als er sich während seiner Herrschaft in der ersten Hälfte des 12. Jh.s nicht mit dem gerade gewonnenen Sizilien begnügte, sondern mehr oder weniger erfolgreich versuchte, diese sogar auf die nordafrikanische Küste auszuweiten. Für mittelalterliche Verhältnisse geradezu unglaublich modern und weltoffen mutet sein Hof in Palermo an, an dem griechische wie arabische Gelehrte und Künstler wie selbstverständlich verkehrten und auch in ihren jeweiligen Sprachen agierten. Die genannten ‚multikulturell‘ beeinflussten Bauprojekte sind also nichts anderes als ein getreues Spiegelbild dieser lebendigen und ausnehmend weltläufigen Hofkultur nicht nur Rogers, sondern zweifelsohne auch noch seines Enkels, Wilhelms II.

Abgerundet wird der Blick auf das komplexe Gebilde des Doms von Monreale – bei dem noch auf die großteils erhaltenen, nicht minder reich in vielfarbigem *opus sectile* gearbeiteten

Fußböden hinzuweisen ist – schließlich mit einem anderen eigenständigen Bauteil, dem Kreuzgang, der sicherlich einer der schönsten und aufwändigsten seiner Zeit ist und dessen mit reichen farbigen Intarsienarbeiten verzierten Säulenschäfte einmal mehr von islamischer Architektur des Mittelmeerraums inspiriert zu sein scheinen (als mögliche Rezeption: Kreuzgänge von S. Paolo fuori le mura oder S. Giovanni in Laterano in Rom, frühes 13. Jh.). Kombiniert wurden sie nicht nur mit römischen Kapitellen, die man mit großem Aufwand wohl aus Nordafrika importiert hatte, sondern auch mit neuen. Für die Ausführung von deren Bildprogramm scheint es damals vor Ort noch nicht die benötigten Kräfte gegeben zu haben, weswegen – das als weitere Komponente des multikulturellen Gesamtprojekts – man sie ganz offensichtlich aus Norditalien importierte. Zumindest lassen sich zur dortigen Skulptur der Zeit die stärksten Bezüge finden. Einen derartigen Import stellen schließlich auch die großen Türen der Westfassade dar, deren Bronzeguss – eine vor Ort nicht geübte Technik – laut Inschrift von ‚Bonanno, Bürger von Pisa‘ (*Bonannus civis pisanus*) 1185 ausgeführt worden war. Dabei wurde in diesem Fall sicherlich nicht der Künstler, sondern gleich sein fertiges Produkt von Pisa nach Monreale gebracht.



□ 77 Palermo, Cappella Palatina des Palazzo Reale, mit dem Stalaktitengewölbe (*muqarnas*) im Vordergrund, 1143 geweiht

Die Abteikirchen St-Etienne und Ste-Trinité

|16|

Wegweisende Wölbungskonzepte

Einem wahren Markstein in der Entwicklungsgeschichte europäischer Architektur des Mittelalters stellen unter technologischen Gesichtspunkten zweifelsohne die beiden Abteikirchen St-Etienne (□ 78) und Ste-Trinité

(□ 79) im nordfranzösischen Caen dar. Ihre besondere Stellung zeigen bereits die dahinterstehenden, prominenten Stifter an, unter denen um 1060/65 die Bauten in Angriff genommen wurden: das normannische Herzogspaar, d. h.



□ 78 Caen, Benediktinerabtei St-Etienne, Innenansicht, ab 1060/65, Wölbung um 1120/25, Chor Neubau um 1200

der in Zusammenhang mit Ely |►10| genannte Wilhelm der Eroberer (1027–87) und Mathilde von Flandern (1031–83), die mit der Stiftung dieser beiden Männer- bzw. Frauenabteien, der Ummauerung der Stadt sowie der Anlage einer mächtigen Festung maßgeblich zur Erhöhung und letztlich zur Etablierung von Caen als Residenz beitrugen. Zugleich wurden beide Stiftungen gern als Ausdruck des Dankes für die letztendlich glücklich erfolgte Verbindung des Herzogspaares angesehen, die anfänglich angesichts zu großer verwandtschaftlicher Nähe sogar vom Papst untersagt worden war. Bereits

in den 1070er Jahren, also nur kurze Zeit nach Wilhelms erfolgreicher Eroberung Englands, fertiggestellt, dienten beide Kirchen schließlich den durch den siegreichen Feldzug in königlichen Rang aufgestiegenen Stiftern als Grabmalen.

Gut wird an beiden Bauten ablesbar, wie zwei gleichzeitig an einem Ort ausgeführte Projekte einander in fruchtbarer Konkurrenz inspirieren und anspornen konnten: Beide besitzen einerseits deutliche allgemeine Übereinstimmungen, andererseits große Unterschiede im Detail. Ausgeführt in ausnehmend präziser Quaderbauweise verfügen die Abteikirchen, wie für diese Zeit in der Region typisch (vgl. Jumièges, □ vgl. 24; Mont-St-Michel), im Mittelschiff über gebündelte Arkadenpfeiler, denen Halbsäulen vorgelegt sind: bei St-Etienne dank flacher Rücklagen, die bei jedem zweiten Pfeiler anzutreffen sind, von rhythmisch wechselnder, bei Ste-Trinité von durchgängig gleicher Stärke. Beide Anlagen zeigen einen dreiteiligen Aufriss, der im Fall der Männerabtei allerdings über der Arkadenzone eine Empore und einen durch einen Laufgang ebenfalls begehbaren Obergaden aufweist. Dieser Aufrisstyp wird am Beispiel der eng verwandten Kathedrale von Ely |►10| genauer analysiert. Demgegenüber tritt bei der Damenabtei an die Stelle der Empore ein Blendtriforium, wodurch die Anlage weit weniger monumental erscheint.

Gerne als Höhepunkte der normannischen Romanik gepriesen, übten die beiden Abteikirchen in architekturhistorischer Hinsicht deutlichen Einfluss auf die zeitgenössische anglo-normannische Baukunst aus. Maßstabsetzend waren sie aber selbst für ambitionierte Bauprojekte im Umfeld der unmittelbaren Konkurrenz – des französischen Königs –, wie das nicht zuletzt die Gestaltung der Westfassade der Abteikirche St-Denis bei Paris (|►17|, □ vgl. 26) zeigt. Es ist jedoch ein anderer Aspekt, der die beiden Abteikirchen in Caen für die mittelalterliche Architekturgeschichte so

wichtig macht: einer, der nicht mehr unmittelbar mit den Urbauten Wilhelms und Mathildas zusammenhängt, sondern mit einer markanten Veränderung der Anlagen, die bereits wenige Jahre nach Fertigstellung, um 1120-25, erfolgte. Waren die Abteikirchen bis dahin jeweils in recht konventioneller Weise mit einer Holzdecke abgeschlossen, so wurde diese nun in beiden Fällen durch Steingewölbe ersetzt, was der alte Wandaufriß erstaunlich problemlos zuließ bzw. bereits bestens vorbereitet hatte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang weniger der allgemeine Umstand einer Wölbung als vielmehr deren technische Ausführung. So handelt es sich um ein ausnehmend frühes, durchgängiges Kreuzrippengewölbe: hinsichtlich Wölbetechnik im Weiteren das Maß der Dinge (Nußbaum/Lepsky 1999, S. 30-43). Man hat die beiden Bauten in Caen – gemeinsam mit einigen anderen – deswegen nicht zu Unrecht als wichtige Wegbereiter der Gotik angesehen; dies umso mehr, als der große französische Architekt und Erneuerer der gotischen Kathedralen in Frankreich im 19. Jh., Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, gerade die neuartigen Gewölbe als das eigentlich ausschlaggebende Element, als das *principe générateur*, das die gotische Architektur maßgeblich bestimmt habe, bezeichnete (Viollet-le-Duc 1860 [4], S. 85).

Was ist nun aber das Neue, das Wegweisende an dieser in den Abteikirchen in Caen jeweils nachträglich eingefügten Lösung? Steinwölbungen hatte es ja schon zuvor gegeben, insbesondere zur Auszeichnung bestimmter Partien eines Sakralbaus wie etwa des Chorbereichs. Mit ihren Kuppel-, Tonnen- oder Kreuzgratgewölben, die partiell noch auf bereits zu Römerzeiten existierende Techniken zurückgreifen, weisen die etwas früheren oder annähernd zeitgleichen Beispiele S. Marco, Cluny oder Speyer allerdings nicht wirklich zukunftsweisende Typen auf. Aus unterschiedlichen Gründen sind sie nicht annähernd so gut geeignet, einen komplexen Raum einheitlich zu überwölben,



□ 79 Caen, Benediktinerinnenabtei Ste-Trinité, Innenansicht, ab 1060/65, Wölbung um 1120/25

oder aber sie besitzen gegenüber dem Kreuzrippengewölbe eine weit geringere Stabilität: insbesondere, wenn diese – wie später zumeist der Fall – spitzbogig geführt sind. Prinzip der neuen Konstruktion ist es, die Stellen, an denen die einzelnen, zumeist kunstvoll gemauerten Gewölbesegmente aufeinandertreffen, in einer unterlegten Schicht durch separat geführte Rippen nicht nur optisch zu betonen, sondern auch in statischer Hinsicht zu verstärken. Wie entsprechende Ruinen gotischer Bauten zeigen, sind diese Rippen sogar gänzlich selbsttragende Konstruktionen, die man als Erstes versetzte, bevor man sich an die Ausführung

der eigentlichen Gewölbeseigel machte. Mit dieser neuen Technik ließen sich nun problemlos und vergleichsweise kostengünstig Steingewölbe bisher ungeahnter Dimension erstellen. Ein noch früherer Vorläufer für diese Lösung – nun in einer etwas anderen Region angesiedelt – sind die entsprechenden, nach 1081 entstandenen Gewölbe des Speyerer Doms, wo sie allerdings noch auf die Querhausarme beschränkt blieben |► 6|. In Caen sind sie zwar auf den gesamten Kirchenraum ausgeweitet, doch bleibt erkennbar, dass man auch hier nicht das gesamte Potential dieser Konstruktion ausgereizt hatte: Deren spätere Leichtigkeit und Weite tritt nur in Ansätzen auf den Plan. Offensichtlich wird das frühe Entstehungsdatum im Übrigen auch an der Sechsteiligkeit der Gewölbe, d. h. die Unterteilung des Gewölbes durch Rippen in sechs einzelne Segmente; ein noch bis weit in die zweite Hälfte des 12. Jh.s für gotische Bauten gültiger Standard, zumindest in Frankreich. Typisch für die frühe Datierung sind schließlich die in Caen ebenso wie damals an anderen Gewölben im anglo-normannischen Raum gerne zum Einsatz gebrachten Verzierungen dieser Elemente, wie etwa das Zickzackmuster an den nur wenig früher errichteten Gewölben der Kathedrale im englischen Durham. Von Bedeutung sind auch die dortigen allmählichen Entwicklungsschritte und Verbesserungen der Gewölbetechnik im Laufe des Bauvorgangs (bis 1096 Chorseitenschiffe; bis 1104 der Chor; bis 1110 Querhaus; bis 1130 Langhaus).

Auf experimentelle Weise und basierend auf den an verschiedenen Projekten gewonnenen Erkenntnissen wurden so in der ersten Hälfte des 12. Jh.s alle Komponenten des gotischen Rippengewölbes entwickelt. Bemerkenswert ist, dass die treibende Kraft für die weitere Verfeinerung dann nicht mehr der bisherige Innovationsmotor, die normannische Architektur, war, sondern die Bauprojekte eines Konkurrenten, des Königreichs Frankreich. Es sollten v. a. die im französischen Kronland in und um Paris im

12. Jh. wie Pilze aus dem Boden sprießenden Neubauten sein, an denen es zu den nächsten, immer schneller aufeinander folgenden Entwicklungsschüben kam. Eher zufällig entspricht dabei die in St-Etienne erst im Verlauf zweier unabhängiger Bauphasen entstandene Lösung ziemlich genau jener späterer, ‚gotischer‘ Bauten einheitlicher Planung, weist doch bereits diese Kirche – bedingt durch den von Anfang an gegebenen Stützenwechsel – eine Rhythmisierung des Gesamtraums auf (vgl. z. B. Kathedrale von Laon; □ vgl. 27). Schon hier ruhen die weitergespannten Diagonalrippen auf größeren Wandvorlagen, die vergleichsweise bescheidenen Transversalrippen in der Mitte eines jeden Joches dagegen auf den kleiner dimensionierten. Erstaunlich schlüssig und sehr ‚gotisch‘ wirkend sind in Caen also bereits die Einzelelemente von Stütze und Last genau aufeinander abgestimmt. Einhergehend mit und durch diese bedingt, entstanden mit den ersten Kreuzrippengewölben zudem erste Vorformen von Strebewerk, das damals allerdings noch nicht offen zutage trat, sondern unter den Emporendächern verborgen blieb |► 11|. Eine beachtliche Anzahl von normannischen Bauten kann benannt werden, bei denen – als Viertel- oder Halbkreise ausgeführt – derartige Konstruktionen zu finden sind. Damit liegen um 1100 bereits die wesentlichen Kriterien vor, die nur wenige Jahrzehnte später zur Ausbildung der für die gotische Architektur so typischen Gliederbauweise führte, bei der in hocheffizienter Weise der Druck des Gewölbes bzw. des Dachstuhls auf bestimmte Punkte in einem Gebäude – nämlich jeweils auf den an den Wandvorlagen befindlichen Ecklagern der Kreuzgewölbe – konzentriert wurde. Das scheint von Anfang an weniger auf Berechnungen basiert zu haben denn auf praktischen Erfahrungen. Eines der ersten Beispiele gotischen Strebewerks im klassischen Sinne tritt dann allerdings wiederum nicht in der Normandie, sondern, nach landläufiger Meinung, an ganz anderer Stelle auf: nördlich von Paris in Beauvais

an der Abteikirche St-Lucien (ca. 1090 – 1140; zerstört).

Doch so innovativ und wegweisend wie die Lösung in St-Etienne in Caen dereinst gewesen sein mag: Offensichtlich fand man sie kaum ein Jahrhundert später schon nicht mehr an-

gemessen. Zumindest wurde der Chorbereich bereits um 1200 durch einen gotischen Neubau ersetzt (Noell 2000) – ein guter Indikator dafür, in welchem rasantem Tempo sich Architektur im nachfolgenden Jahrhundert nördlich der Alpen veränderte.



Die Abteikirche von St-Denis

Grablege der Könige und technische Synthese

|17|

Gerne stilisiert(e) die kunsthistorische Literatur den 1137 in Angriff genommenen Neubau von St-Denis – einer im Norden von Paris gelegenen Abteikirche – zum Gründungsbau der Gotik, dieses in mancherlei Hinsicht tatsächlich ‚neuen‘ Architekturstils, der mit ihm gleichsam ‚geboren‘ worden sei. Nicht unwesentlich hat zu einer solchen Sichtweise die Prominenz der Abtei beigetragen. So war sie u. a. Begräbnisort des legendären Apostels Galliens, des hl. Dionysius/St-Denis, zugleich seit dem 12. Jh. exklusive Grablege der Könige und schließlich Aufbewahrungsort der Kroninsignien. Schon auf diese Weise engstens mit den französischen Königen verbunden und in kirchenrechtlicher Hinsicht allein dem Papst unterstehend, stellte die Abtei die wichtigste derartige Institution des Königreichs Frankreich überhaupt dar. Gleich große Bedeutung besaß die dahinterstehende, bemerkenswert auskunftsfreudige Persönlichkeit, Abt Suger (1081 – 1151, Abt seit 1122). Im Kapitel zur Gotik (vgl. S. 56 f.) ist auf diese Aspekte bereits eingegangen worden, ebenso auf den wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund für eine derartige Hochschätzung, ja, Verehrung. Demnach soll der Fokus an dieser Stelle mehr auf den Bau selbst gelegt werden.

Eigentlich hätte die Abteikirche St-Denis – und das ist sicherlich einmalig für einen der

hier versammelten ‚Schlüsselbauten‘ – nicht nur eine, sondern zwei separate Nummern verdient. Tatsächlich sollte diese Kirche gleich zweimal und in gänzlich unterschiedlichen, wichtigen Phasen der Entwicklung gotischer Architekturformen eine herausragende Rolle spielen (□ vgl. 80–82), einmal mit dem erwähnten Projekt Abt Sugers der 1130/40er Jahre und dann noch einmal mit der kaum 100 Jahre später, 1231, in Angriff genommenen zweiten gotischen Erneuerung (Bruzelius 1985). Mit ihr wurde nicht nur das bis dahin erhaltene karolingische Langhaus ersetzt, sondern – mit Ausnahme der Arkadenzone – bemerkenswerterweise auch der größte Teil des kaum 100 Jahre bestehenden Suger-Chores. Dies mag bereits ein erster Hinweis auf die statische Kühnheit des Vorgängerprojekts sein, möglicherweise war aber zur Mitte des 13. Jh.s – allen bis dahin dominierenden Traditionsgedanken zum Trotz – schlicht ein einheitliches modernes Erscheinungsbild der Abteikirche gewünscht.

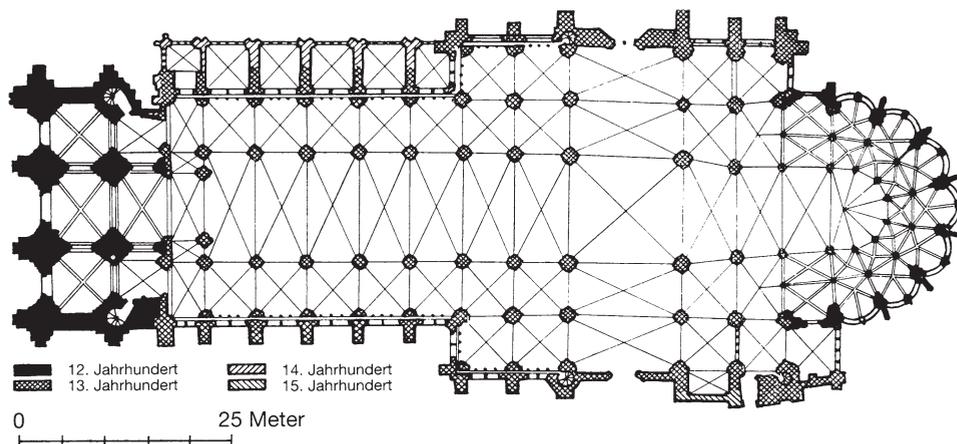
So wichtig die beiden Baukampagnen auch jeweils in ihrer Zeit waren, hat v. a. das im frühen 12. Jh. unter Suger durchgeführte Projekt in der kunsthistorischen Literatur Furore gemacht. Es derartig eng mit dessen Person zu verbinden, ist keine moderne Projektion, sondern erscheint dank zahlreicher entstehungs-

zeitlicher Dokumente mehr als gerechtfertigt: Suger selbst ist es, der sich in seiner Schrift „De consecratione“ zur eigentlich treibenden Kraft stilisiert, ebenso wie er bis heute – trotz eines stark dezimierten Originalbestands – gleich zweimal in den Glasfenstern als Stifter in Erscheinung tritt. Im ursprünglichen Zustand darf man dagegen geradezu von einer Omnipräsenz seiner Person in und an der Kirche sprechen. So scheint sich ein weiteres Bildnis Sugers ehemals auf einem Flügel des Mittelportals befunden zu haben, ebenso wie allein neun Inschriften überliefert sind, die ihn am Türsturz des Mittelportals, an verschiedenen Altären und Objekten der Ausstattung (teilweise unmittelbar als Stifter) nannten. Selbstbewusst hat er diese in aller Ausführlichkeit in seinem nur wenig späteren Rechenschaftsbericht „De administratione“ wiedergegeben (Suger/Panofsky 1978, S. 40–81; Maines 1986, S. 85–86; Binding 1995, S. 65).

Bei aller Begeisterung für den gotischen Chor ist etwas in den Hintergrund getreten, dass der Ausgangspunkt für Sugers Erneuerungswerk eigentlich der neue Westbau war (□ vgl. 26), für den der Abt bereits 1125 zu sammeln begonnen hatte (Wyss 1996, S. 193): Mit ihm sollten die von den Reliquien angezogenen Besucherströme besser gelenkt werden als das mit der alten Anlage der Fall war. Obwohl der Westbau im Inneren grundsätzlich eine ähnlich differenzierte Gliederbauweise wie der Chor von St-Denis oder der wenig späteren Kathedrale von Sens (ab 1140) aufweist, wird er merkwürdigerweise immer wieder gerne als ‚noch romanisch‘ titulierte – ein aufschlussreiches Beispiel dafür, wie schwer es in der Tat ist, einen klaren Trennstrich zwischen diesen beiden Stilepochen zu ziehen. Die gestalterische Nähe des Westabschlusses zu St-Etienne in Caen (ab 1060/5; ▶ 16 |) als der Grablege der normannischen Herzöge und damit damals der Könige von England ist offensichtlich. Auch ohne diesen Aspekt dürfte aus damaliger Perspektive

ein Blick auf St-Etienne mehr als angebracht gewesen sein, allein schon wegen der für die Zeit überaus innovativen und ungewöhnlichen Konstruktionen, mit denen man nur wenige Jahre zuvor (1120/25) diese normannische Abteikirche durchgehend gewölbt hatte. Nicht übersehen werden sollte allerdings – gerade wenn man die Ähnlichkeiten hinsichtlich der Zweiturmanlage inhaltlich ausdeuten will –, dass bereits der Vorgängerbau von St-Denis eine solche besaß. Im Übrigen handelte es sich bei Sugers Erneuerungsvorhaben bemerkenswerterweise gar nicht um einen kompletten Neubau (□ 80, 81), sondern eher um eine Erweiterung der 775 in Anwesenheit Karls des Großen geweihten Vorgängerkirche nach West und Ost: So ragt der frühgotische Chor weit über die alte halbkreisförmige Apsis von kaum mehr als 7 m Tiefe hinaus und birgt nun die gesamte ehemals dem Ostabschluss vorgelagerte Außenkrypta unter sich. Ähnliches geschah beim Westbau, der gemeinsam mit zwei Verbindungsjochen die alte Anlage an dieser Seite ebenfalls um gut 25 m verlängerte. Bereits Sugers – mit Ausnahme der Fundamente unrealisiert gebliebener – Plan war es allerdings, beide Neubauteile mit einer neuen Außenmauer zu verbinden, wobei das karolingische Langhaus so weit als möglich erhalten bleiben sollte (Suger/Panofsky 1978, S. 40–53). Dessen besondere Bedeutung bestand darin, dass es wie die restliche Kirche der Legende nach als von Jesus Christus selbst geweiht galt, der zu diesem Zweck noch einmal auf Erden erschienen sei.

Zu seinem am 14. Juli 1140 begonnenen Chorprojekt und dessen Abstimmung auf den Vorgängerbau vermerkt Suger in „De consecratione“: „[...] mit geometrischen und arithmetischen Hilfsmitteln [werde] die Mitte des alten Gewölbes der Kirche der Mitte der neuen Vergrößerung angeglichen und nicht weniger die Größe der alten Seitenschiffe der Größe der neuen angepasst [...], abgesehen von jener weitläufigen und gebilligten Erweiterung der



80 St-Denis, Benediktinerabtei, Grundriss:

Westbau ab 1137, Chor ab 1140, zweite gotische Erneuerung ab 1231

Kapellen ringsum, durch die sich die ganze Kirche durch das wunderbare und ununterbrochene Licht der helleuchtenden Gläser, das die Schönheit des Inneren durchwandert, im vollen Glanze zeigt.' (Deutsche Übersetzung nach: Binding/Speer 1995, S. 185.) So kurz die Passage zur v. a. interessierenden neuen Chorarchitektur von St-Denis auch sein mag – kaum prägnanter könnte man noch heute die Wirkung dieser bis dahin recht ungewöhnlichen Lösung des doppelten Chorumgangs der Abteikirche beschreiben. Anders als bei unmittelbar vergleichbaren Anlagen wie in Santiago de Compostela oder Cluny |► 11, 12| sind die jeweils von zwei Fenstern beleuchteten Kapellen in St-Denis keine voneinander abgetrennten Einheiten. Vielmehr bilden sie im Zusammenspiel in der Art einer ‚Spanischen Wand‘ ein vielfach geknicktes lichtdurchflutetes Raumkontinuum (Variationen dieser Lösung u. a. an den Kathedralen von Chartres und Ávila, beide 2. Hälfte 12. Jh.). Resultat ist eine fortlaufende Glaswand, die zum einen bestens die Rezeption der dort wiedergegebenen Bildprogramme erlaubt, zum anderen die eigentliche Dicke und Massivität der Wände gänzlich vergessen lässt. Wesentliches trägt zu deren Kaschierung im

Übrigen auch das ihnen vorgelegte Gespinst aus unterschiedlichst dimensionierten Diensten bei. Für die ausnehmend transparente Gesamtwirkung von Bedeutung ist schließlich die gleichermaßen filigrane Binnengestaltung des Chorumgangs, ruhen doch alle Bauteile auf bemerkenswert schlanken, *en délit* versetzten Säulenschäften. Der Grundriss weist zudem die subtile gestalterische Eigenheit auf, dass die Tiefe der Kapellen von Westen nach Osten allmählich zunimmt, die Fenster also entsprechend größer und heller werden.

Bis heute und selbst vor dem Hintergrund zahlreicher späterer gotischer Lösungen vermag der Umgang von St-Denis immer noch zu beeindrucken. Insofern erscheint es selbst aus heutiger Perspektive nachvollziehbar, dass man sich im 13. Jh. bei der Erneuerung des Chores auf die oberen Partien beschränkte. Im unteren Bereich waren aber zumindest die offensichtlich allzu filigran geratenen Pfeiler des eigentlichen Chorpolygons durch massivere, nun in einzelnen Lagen aufgeschichtete zu ersetzen. Soweit sich das aus den Vorgaben der Arkadenzone rekonstruieren lässt, scheint die ursprüngliche, wohl bereits dreigeschossige Lösung der Hochschiffswand ebenfalls lichtvoll, aber weit weniger spektakulär als der Chorumgang gewesen zu sein. Zumeist wird von zwei Obergadenöffnungen in jedem Joch ausgegangen, zu denen ein vergleichsweise hohes Triforien- oder Emporengeschoss vermittelte. Ähnlich schlicht fiel



□ 81 St-Denis, Benediktinerabtei, Innenansicht des Chores Abt Sugers, 1140–44

ursprünglich die äußere Gestalt des Chores aus: Wenig ist hier von der inneren Transparenz zu spüren. Das Erscheinungsbild wird demgegenüber von recht massiven Mauern bestimmt, deren Wirkung man hier nun durch einen mehrschichtigen Aufbau der Wand etwas zu beleben suchte (vgl. das ähnliche Konzept am Chor des Magdeburger Doms, ab 1209).

Ein Initialbau im strengen Sinne ist Sugers Chorprojekt nicht; vielmehr werden in ihm erstmals verschiedene, bis dahin unabhängig voneinander existierende technische und ästhetische Lösungen in eine markante Archi-

tektursprache zusammengeführt: In ihrer Gesamterscheinung darf diese allerdings fraglos ‚neu‘ genannt werden. Konkret trifft man im Chorbau von St-Denis auf eher aus der normannischen Baukunst bekannte Rippengewölbe, derer man sich nun jedoch in deutlich größerem Umfang bediente, kombiniert mit Spitzbögen, wie sie zuvor v. a. in der burgundischen Architektur zu finden waren. Wichtig ist dabei, dass dieses mehr als anderes mit gotischer Baukunst assoziierte Element weniger eine gestalterisch denn eine konstruktiv begründete Lösung darstellt: Weit besser als bei

den früheren Rundbogen vermag die spitzere Bogenführung nämlich den Druck der jeweiligen Auflast in das tragende Bauglied wie Mittelschiffs- oder Strebepfeiler weiterzuleiten. In der Tat entspricht diese der Parabel angenäherte Form bereits weitgehend dem tatsächlichen statischen Kräfteverlauf. Mehr als bei allen bis dahin entstandenen Vorläufern – insbesondere im anglo-normannischen Raum – kann man bei St-Denis von einer Gliederbauweise sprechen, bei der die wesentlichen statischen Belastungen auf einzelne tragende Elemente konzentriert sind. Dem Prinzip nach ähnliche zeitgleiche oder sogar etwas ältere Lösungen lassen sich bei St-Etienne in Beauvais, in St-Leu d’Esserent, in Morienval oder schließlich bei St-Martin des Champs in Paris (alle 1130/40er Jahre) finden. Dabei zeigt gerade letztgenanntes Beispiel mit seinem St-Denis vergleichbaren zweischiffigen Chorumgang – einschließlich der jeweils von zwei über Eck gestellten Fenstern beleuchteten Kapellen – bei einem Baubeginn bereits in den 1130er Jahren, dass an ganz anderer Stelle parallel mit derartigen Ideen und Konzepten experimentiert wurde. Doch bei allen Ähnlichkeiten: Hinsichtlich der Feingliedrigkeit erscheinen dieses wie die anderen genannten Beispiele letztlich nur eingeschränkt vergleichbar mit dem filigranen, lichtdurchfluteten Chorumgang von St-Denis.

100 Jahre später stellte die ab 1231 ins Werk gesetzte Erneuerung der oberen Partien und des Langhauses von St-Denis (□ 82) einen wesentlichen Schritt zu einer weiteren Verfeinerung gotischer Bauformen dar – hin zu dem, was man heute allgemein ‚Rayonnantgotik‘ nennt, mit der in der ersten Hälfte des 13. Jh.s ganz neue Standards für gotische Architektur Einzug hielten. Erneut ist auch dieses Bauvorhaben nicht isoliert zu sehen, sondern in diesem Fall in Zusammenhang mit der Neuinszenierung der Grabanlagen der bisher an diesem Ort bestatteten oder dorthin überführten Königs- und Königinnengräber, die unter Lud-

wig dem Heiligen (1214–70) eine einheitliche skulpturale Neuinszenierung erfuhren (Erlande-Brandenburg 1975). Neu ist bei diesem Projekt die nun tatsächlich vollständige Durchfensterung des Aufrisses. Technisch möglich wurde das durch die Verwendung von Pyramiden- und Flachdächern (am Langhaus bzw. Chor) statt der bis dahin üblichen Pultdächer über den Seitenschiffen bzw. dem Chorumgang, mit denen die Verschattung der Triforiumszone vermieden werden konnte. Eine Innovation stellt zudem die allgemeine Verfeinerung sowohl des Aufrisses als auch der Detailformen dar, ebenso das ausbalancierte Verhältnis von waag- und senkrechten Elementen (vgl. die sehr ähnliche, offensichtlich nur wenig spätere Lösung im Chor der Kathedrale von Troyes). Die Architektur unterscheidet zwar immer noch zwischen einzelnen Zonen, doch ist eine weniger klare Trennung zwischen den Arkaden und den darüber aufragenden Geschossen von Triforium und Obergaden, die eine geradezu graphisch feine, gitterartige Struktur aufweisen. In diesem Zusammenhang bedeutungsvoll ist die allgemeine Vermehrung und Verfeinerung der Dienste, die in der Summe zu einem subtil abgestuften Vor- und Zurückschwingen der Hochschiffswand führen. Zu Teilen erklärt sich diese Zunahme bereits mit den in dieser Kampagne erstmals durchgängig vierteilig ausgeführten Obergadenfenstern. Deren Detailbehandlung durchläuft im Übrigen von Bauabschnitt zu Bauabschnitt eine markante Entwicklung.

Neu hinsichtlich des generellen Aufrisses ist schließlich auch, dass die Dienste jetzt ununterbrochen – d. h. ohne Ausbildung von Kapitellen – über mehrere Zonen laufen können. So nehmen z. B. jene der Mittelschiffsgewölbe direkt am Boden ihren Ausgang und formen gemeinsam mit den anderen Diensten der weiteren Rippen und Unterzüge einen – zumindest in der gotischen Architektur – neuen Pfeilertyp. Hatte man bis dahin üblicherweise runde



□ 82 St-Denis, Benediktinerabtei, Innenansicht der zweiten gotischen Erneuerung, ab 1231

oder kantonierte Pfeiler verwendet, so sind es nun Bündelpfeiler: ein grundsätzlich bereits in romanischer Architektur zu findender Typus, wenn auch noch nicht in solch verfeinerter Art (Dienste bereits partiell durch Kehlen voneinander separiert). Zweifelsfreie Rezeption fanden diese Pfeiler in einigen direkten Nachfolgebauten von St-Denis II wie dem Langhaus des Straßburger Münsters (ab ca. 1245) oder St. Lorenz in Nürnberg (ausgehendes 13. Jh.). Demgegenüber fast noch wichtiger scheint allerdings zum einen die Übernahme der feingliedrigen Strukturierung der Hochschiffswand mittels verschiedenster Rundstabschichten, wie sie sich in besonders monumentaler Form z. B. beim Kölner Dom und der Metzger Kathedrale – beides Planungen der 1240er Jahre – finden lässt, zum anderen die mit ganz neuer Feinheit und Größe beeindruckenden Fensterrosen (Durchmesser: 11,60 m) der Querhausfassaden von St-Denis: Auch sie waren maßstabsetzend für Nachfolgendes.



|18| Groß St. Martin in Köln Architekturmodelle im Reich

Schon bevor 1248, also im Jahr der Weihe der Pariser Ste-Chapelle |►25|, mit dem monumentalsten Sakralbau im deutschsprachigen Raum, dem Kölner Dom |►26|, begonnen wurde, gab es in dieser damals größten Stadt des Heiligen Römischen Reiches eine bemerkenswert reiche und vielfältige Baukultur, die ihresgleichen suchte. Dafür sorgte allein schon die ungewöhnlich große Zahl verschiedener kirchlicher Institutionen und – damit verbunden – potentieller Auftraggeber: Fast ein Dutzend Chorherren- oder Damenstifte sowie zwei Benediktinerabteien lassen sich im Mittelalter

in dieser bereits zu Römerzeiten gegründeten Stadt finden. Unter deren Bauten gibt es vielfältige und partiell auch sehr ungewöhnliche Grundrisslösungen, wie etwa die Beispiele von St. Maria im Kapitol und St. Gereon (□ vgl. 11) zeigen, im letzteren Fall interessanterweise sogar noch auf einen römischen Vorgängerbau zurückgehend.

Die wichtigste Kirche und bis zum Domneubau die eigentliche Dominante der Stadtsilhouette Kölns ist wohl jene der Benediktinerabtei Groß St. Martin (□ 83). Das Kloster war bereits Ende des 10. Jh.s (damals noch als

Stift) gegründet, für seine Kirche zunächst ein dreischiffiges, römisches Lagerhaus umgenutzt worden. Nach dem Stadtbrand von 1150 ersetzte man diese durch einen 1172 geweihten Neubau. Ein erneuter Brand machte nach 1185 weitere Modifikationen notwendig, wozu im 13. Jh. auch der Umbau und die Einwölbung des Langhauses in frühgotischen Formen gehörte, die erst gegen 1230/40, d. h. unmittelbar vor dem Domneubau ihren Abschluss finden sollten. In dieser Hinsicht eine Art Übergangprojekt, erscheint Groß St. Martin zugleich als ein besonders geeignetes Beispiel, um zu erhellen, welche Architektur denn 1248 durch diese damals im Heiligen Römischen Reich sicherlich als revolutionär empfundenen französisch-gotischen Bauformen des Kölner Doms ersetzt wurde.

Blickt man auf den Grundriss von Groß St. Martin, so fällt auf, dass die Kirche für eine Benediktinerabtei erstaunlich bescheiden ausfällt: Einem vierjochigen basilikalischen Langhaus mit einem breiten Mittel- und demgegen-

über bemerkenswert schmalen Seitenschiffen schließt sich im Osten ein sog. Dreikonchenchor oder auch *Trikonchos* an (□ vgl. 83). Diese Lösung, bei der um ein Vierungsquadrat an drei Seiten üblicherweise je gleich große runde oder polygonale Apsiden angelagert werden, wodurch sich ein kleeblattartiger Grundriss ergibt, ist in Köln und der Rheinregion recht häufig zu finden. Dreikonchenchöre gibt es in der christlichen Baukunst bereits sehr früh, wie etwa das Beispiel der aus dem frühen 5. Jh. stammenden, frühchristlichen Pilgerkirche in Cimitile bei Nola in Kampanien (ca. 20 km nordöstlich von Neapel) zeigt. Die große Popularität der Lösung in Köln und angrenzenden Regionen dürfte jedoch andere Wurzeln haben. Erstmals zu finden ist sie an der Benediktinerinnenkirche St. Maria im Kapitol, begonnen um 1040 unter Äbtissin Ida, der Schwester des Kölner Erzbischofs und Enkelin Kaiser Ottos II. Hier lässt sich die dahinterstehende Motivation für die in Köln damals noch neue Lösung relativ schlüssig rekonstruieren. Ganz offensichtlich war der Bau als monumentale Vergegenwärtigung der Geburtskirche Christi in der Reichsstadt gedacht. In der Tat weist der Grundriss von St. Maria im Kapitol (Weihe 1065) eine frappante Ähnlichkeit zu jener in Bethlehem auf, und zwar in der Form, wie sie dort seit ihrer Erneuerung im späten 5. Jh. aussah. Es gibt wenig Zweifel, dass sie als solche auch wahrgenommen und v. a. genutzt wurde, war es doch in dieser Marienkirche, wo der Erzbischof von Köln jeweils die erste Weihnachtsmesse feierte. Die an diesem Bau zu findende Lösung eines Dreikonchenchores mit nun durchgehendem Umgang fand allerdings nicht nur in Köln und Umgebung Nachfolge (vgl. Köln, St. Aposteln u. St. Andreas; Bonn, Münster; Neuss, St. Quirin; Roermond),



- 83 Köln, Benediktinerabtei Groß St. Martin, Innenansicht: erster Neubau von ca. 1150–72, umfangreiche Modifikationen nach Brand ab 1185, durchgehende Einwölbung in der 1. Hälfte des 13. Jh.s

sondern tritt u. a. auch bei den heute nicht mehr oder nur noch partiell existierenden Chören der Kathedralen von Cambrai und Tournai des frühen 12. Jh.s in Erscheinung. Die beiden Letztgenannten teilen im Übrigen auch die Eigenheit von Maria auf dem Kapitäl, die einzelnen Konchen nicht direkt aneinanderstoßen zu lassen, wie das in Groß St. Martin der Fall ist. In weiteren Variationen tritt die Dreikonchen-Lösung im 13. Jh. auch noch in anderen Regionen in Erscheinung, wie das der Westchor des Mainzer Doms (Weihe 1239) und der Chor der Marburger Elisabethkirche (ab 1235) zeigen.

Der Innenaufriß von Groß St. Martin ist vergleichsweise schnell beschrieben. In dem um 1220 verlängerten Langhaus, das ehemals von einer flachen Holzdecke abgeschlossen wurde, haben sich vom Ursprungsbau in originaler Form lediglich die Arkaden mit ihren schlichten Pfeilern auf quadratischem Grundriß und die von ihnen ausgehenden gleich einfachen, ungegliederten Bogen erhalten. Die darüber anschließenden Partien erscheinen dann bereits als Umgestaltungen des frühen 13. Jh.s (ca. 1220/40, also unmittelbar vor dem Domneubau) mit den jeweils drei Triforiumöffnungen (zuvor nur ein Blendtriforium) in jedem Joch und dem über den Arkaden auf einer Konsole ansetzenden gotischen Dienstbündeln, auf denen die nachträglich eingefügten vierteiligen Kreuzrippengewölbe ruhen.

Als originärer und authentisch überlieferter Architekturentwurf ist der Trikonchos in Groß St. Martin sicherlich der eigentlich entscheidende Bereich. Hier lässt sich nun auch ein wesentliches Charakteristikum dieser Architektur gut studieren: die ausnehmend plastische Modellierung großer geschlossener Wandflächen, die mit großem Raffinement in Kontrast gestellt werden zu demgegenüber fast schon fadendünn wirkenden Bauteilen, womit auf geistreiche Weise den raumbegrenzenden Mauern ihre realiter gegebene Schwere und Massivität genommen wird. Konkret findet sich

dazu in den unteren Partien der Sockelzone jeder Konche eine zweifach abgestufte, recht massive Blendarkatur von fast 1 m Tiefe, deren vordere Bogenreihe auf differenziert und allein in unverputztem Werkstein gearbeiteten Säulen ruht. Diese Lösung erfährt nach einem Streifen ungegliederter Wand in der nächsten Zone eine nachgerade spektakuläre Verfeinerung: Hier springt das gesamte Mauerwerk um gut 1 m zurück und gibt so den Platz frei für einen Laufgang, der nun zwischen der nach wie vor recht massiven, von drei Fenstern untergliederten Außenschale und jeweils zwei dazu kontrastierenden stabdünnen, hochaufschießenden Säulchen (in den Achsen zwischen Fenstern; man beachte die gotischen Schaftringe) verläuft: Alle Gesetzmäßigkeiten der Statik scheinen außer Kraft gesetzt und noch heute fragt man sich unwillkürlich, wie diese frei stehenden zierlichen Architekturglieder all die darüber aufragenden Mauermassen der Apsiskalotte überhaupt tragen können. Die Lösung bestand wohl zum einen darin, einen Gutteil des Drucks bereits über die Außenmauern abzuleiten, zum anderen in der Verwendung extrem harten Trachyts – eines vulkanischen Erguss- und keines Schichtgesteins –, der auch noch höchsten statischen Belastungen standhält. Zwischen den gerundeten Partien der Konchen vermittelt in den Ecken jeweils ein Joch, das sich im Obergeschoss in der Art von Turmkapellen mit in drei Ebenen übereinandergestellten Doppelbögen und einem fächerartigen Loch zum Kircheninneren hin öffnet. In der Tat ragen am Außenbau über ihnen kleine Türme auf, doch findet sich hinter den beschriebenen Wandgliederungen jeweils nur ein Treppenhaus. In leichter Variation ist sie an gleicher Stelle im Übrigen auch auf der anderen Seite der Vierung zu finden.

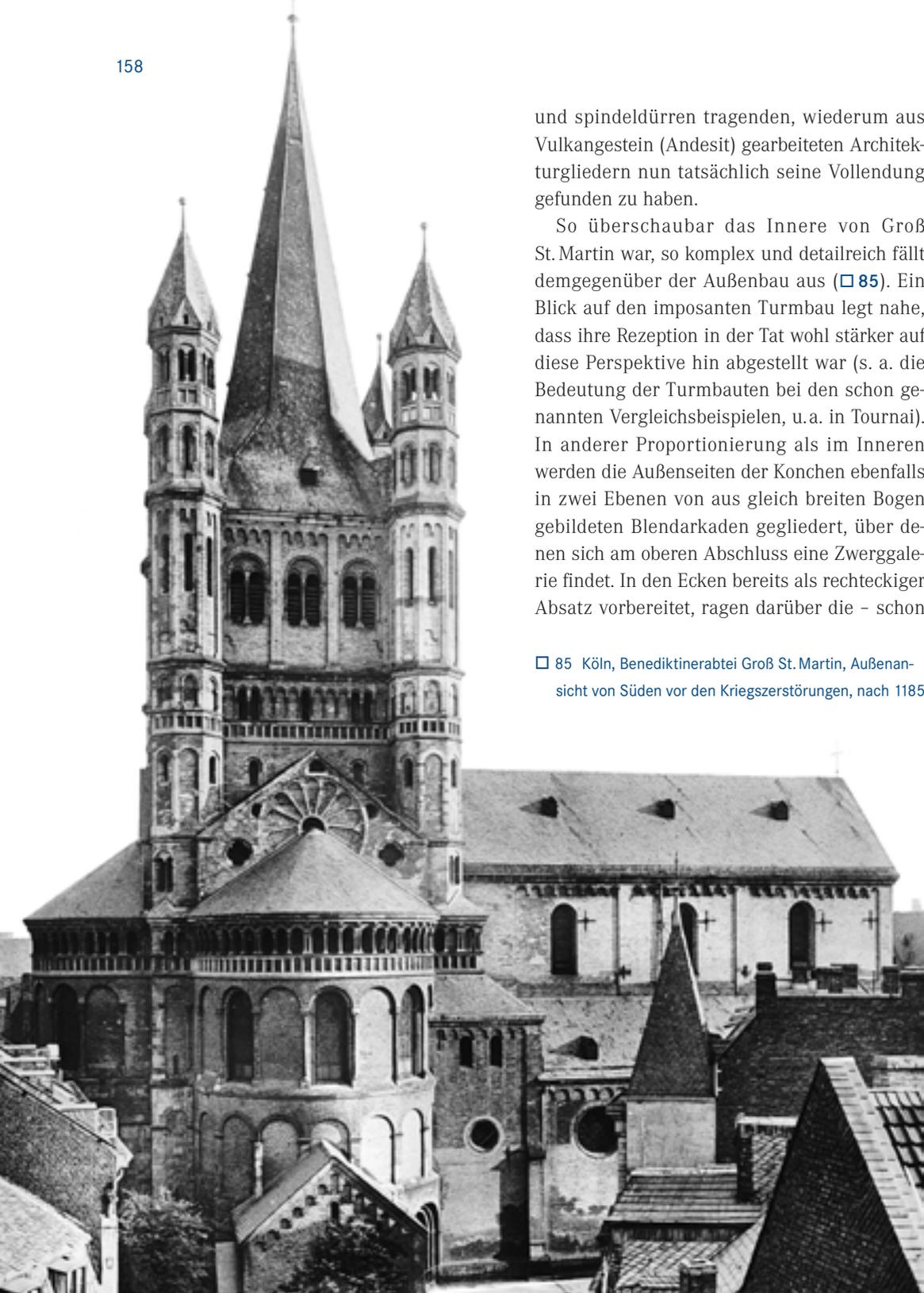
Für das bei Groß St. Martin bereits bemerkenswert stark ausgedünnte zweischalige Wandsystem, das nicht nur auf eine Belebung, sondern eine Dynamisierung der Mauerflächen

□ 84 Tournai, Kathedrale,
Langhaus nach Osten,
fertiggestellt bis 1171,
im Hintergrund der
gotische Chorneubau,
1242–55



abzielte, lassen sich im späten 12. und frühen 13. Jh. im Rhein-Maas-Gebiet zahlreiche Beispiele benennen. Ein besonders großes und eindruckliches sind in diesem Zusammenhang sicherlich die romanischen Partien der Kathedrale von Tournai (gotische Erneuerung des Chores, ca. 1242–55; □ 84). Aufschlussreich erscheint an ihnen insbesondere das bis 1171 fertiggestellte Langhaus, das mit seinem viergeschossigen Aufriss (Arkade, Empore, Triforium, Obergaden) und manchen Details bereits deutliche Kenntnis gotischer Architektur im südlich daran anschließenden Königreich Frankreich zeigt (vgl. z.B. die Kathedralen von Noyon und Laon, □ 27). Wie bei Groß St. Martin auch, ist deren Architektur aber letztlich ganz auf die plastische Modellierung der Wand in Gestalt verputzter Mauerflächen abgestellt und eben nicht auf deren Auflösung durch ein komplexes Dienstsysteem, wie das zeitgleich in Frankreich der Fall ist. Resultat ist ein gleichwohl subtiles Wandrelief, mit dem es in überzeugen-

der Weise gelingt, die bereits beachtlich hohe Mittelschiffswand aufzubrechen. Fortlaufende Arkaden- und Emporenbögen strukturieren in geschickter Variation die Wand: Dem dreifach abgestuften Arkadenbogen, der auf einem entsprechend vierteiligen Bündelpfeiler ruht, folgen in der Empore achteckige Pfeiler, deren schräge Partien jeweils in die Schräge des darüber aufsitzenden Bogens weitergeführt sind. In kleinformatigerer Variation und nun in die Wand geblendet, tritt im Triforium dann noch einmal die Arkadengliederung in Erscheinung (die Obergadengestaltung offensichtlich erst aus späterer Zeit). Die virtuoseste und auch späteste Variante dieser so sehr auf die Wirkung der Mauer Masse abzielenden Lösung, die zugleich auch wieder stärker zu Groß St. Martin zurückführt, ist schließlich das Chorfragment der zwischen 1202 und 1237 entstandenen Zisterzienserabtei Heisterbach. Dort erscheint der bereits in Köln ausgespielte Kontrast zwischen wuchtigem geschlossenem Mauerwerk



und spindeldürren tragenden, wiederum aus Vulkangestein (Andesit) gearbeiteten Architekturgliedern nun tatsächlich seine Vollendung gefunden zu haben.

So überschaubar das Innere von Groß St. Martin war, so komplex und detailreich fällt demgegenüber der Außenbau aus (□ 85). Ein Blick auf den imposanten Turmbau legt nahe, dass ihre Rezeption in der Tat wohl stärker auf diese Perspektive hin abgestellt war (s. a. die Bedeutung der Turmbauten bei den schon genannten Vergleichsbeispielen, u. a. in Tournai). In anderer Proportionierung als im Inneren werden die Außenseiten der Konchen ebenfalls in zwei Ebenen von aus gleich breiten Bogen gebildeten Blendarkaden gegliedert, über denen sich am oberen Abschluss eine Zwerggalerie findet. In den Ecken bereits als rechteckiger Absatz vorbereitet, ragen darüber die – schon

□ 85 Köln, Benediktinerabtei Groß St. Martin, Außenansicht von Süden vor den Kriegszerstörungen, nach 1185

in Zusammenhang mit dem Innenraum – benannten vier, nun achteckigen Eck- bzw. Treppentürmchen auf, die den gewaltigen zentralen dreigeschossigen quadratischen Vierungsturm nicht nur flankieren, sondern auch erschließen. Zwischen ihm und den Kegeldächern der Konchen vermittelt ein Giebfeld, in das bemerkenswerterweise jeweils eine große, von Vierpässen gerahmte Maßwerkkrose geblendet ist – ein eindrucksvoller Beleg, dass man – so ‚romanisch‘ der Chorbereich von St. Martin auch wirken mag – bereits lange vor dem Domneubau Mitte des 13. Jh.s durchaus Kenntnis von französischen, gotischen Formerfindungen hatte. Auffällig ist schließlich, gerade mit Blick auf das geradezu puristisch schlichte Äußere

des Langhauses, wie der Chorbereich über und über mit verschiedensten Blendbogenreihen, Fenster- und Schallöffnungen strukturiert und dekoriert wird und sich so als die eigentliche Hauptansichtsseite des Baus zu erkennen gibt.

Nur wenige Jahre nach Fertigstellung musste Groß St. Martin bereits seine dominierende Stellung in der Silhouette der Stadt wieder abgeben, und zwar an einen Bau ganz anderer Dimensionierung und Orientierung, der nun nicht mehr nur gotische Baukunst in einigen Details kannte und verwendete, sondern diese französische Architektur erstmals in bis dahin im Reich nicht dagewesener Reinheit rezipierte: den Kölner Dom |►26|.



Der Chor der Kathedrale von Canterbury: Kultur- und Techniktransfer vom Kontinent

|19|

Wie schon bei der Kathedrale von Ely |►10| angedeutet, wurde die mittelalterliche Architektur der Britischen Inseln lange Zeit eher als Sonderphänomen angesehen, das zwar gewisse Beziehungen zum europäischen Festland aufweist, letztlich aber doch zu eigenständig ausfällt, als dass sich beides zu einer Einheit verbinden ließe. Die Ausführungen zu den verschiedenen im 11. Jh. in Caen entstandenen Bauten |►16| hatten allerdings bereits gezeigt, wie eng der wechselseitige Austausch zwischen Kontinent und Insel letztlich phasenweise durch eine einheitliche Herrschaft – jene der Normannen – ausfallen konnte: Bis Anfang des 13. Jh.s blieb die Normandie Teil des englischen Königreichs, ebenso wie es Besitzungen gab, die bis vor die Tore von Paris

reichten. Noch Heinrich II. (reg. 1154–89) aus dem französischen Hause der Plantagenets hielt sich eher auf dem französischen Festland als in England auf, ebenso wie auf der Insel unter den Führungsschichten Französisch noch lange Zeit nach der Eroberung durch die Normannen im Jahre 1066 die maßgebliche Sprache bleiben sollte (Draper 2000). Ein späteres Beispiel – die auf Peter Parler zurückgehenden Partien des Prager Veitsdoms |►41| und ihre immer wieder festgestellte Nähe zu früheren englischen Maßwerkerfindungen des 14. Jh.s (Crossley 2004) – gibt schließlich Anlass, auch in die andere Richtung Kontinentaleuropa und England eventuell nicht ganz so hermetisch voneinander abgetrennt zu sehen (Engel 2008).

Mit der Kathedrale des wichtigsten englischen Erzbistums und Sitzes des Primas von England, Canterbury (□ 86, 87), kommen wir zu einem Beispiel, bei dem das – angesichts der ausgezeichneten Quellenlage – niemals in Frage gestellt worden ist (Kowa 1990, S. 76–86). Bemerkenswerterweise verpflichtete man dort nämlich für den nach einem verheerenden Brand notwendig gewordenen Neubau 1174 mit Wilhelm von Sens einen französischen Architekten – ein eindrucksvoller Fall und Beleg für die damals bereits überregionale Reputation französischer gotischer Architektur. Zugleich zeigt sich aber an diesem Beispiel, dass nicht an jedem beliebigen Ort Neuerungen der Baukunst einfach so, gleichsam aus dem Nichts, aufgenommen werden konnten. Vielmehr war dazu ein gewisser Wissenstransfer notwendig, ein Transfer, bei dem im vorliegenden Fall die

gotische Architektur sozusagen zu ihren Wurzeln zurückkehrte, waren es doch ein Jahrhundert zuvor gerade normannische Innovationen in der Wölbtechnik gewesen, die die ersten frühgotischen Bauten möglich gemacht hatten. Wie modern nun eben diese französische Architektur in den 1170er Jahren tatsächlich für einen Zeitgenossen auf der Insel war, zeigt die ausnehmend genaue Dokumentation des Neubaus durch einen Chronisten, Gervasius von Canterbury (Stubbs 1879, S. 1–29; deutsche Übersetzung in: Schröder 2000, S. 326–369): Ausführlich beschreibt dieser die Arbeiten, einschließlich der ihn offensichtlich v. a. beeindruckenden Maschinen und technischen Hilfsmittel wie Kräne und Winden (Schröder 2000). Doch nicht nur das technische Know-how musste in diesen Fall importiert werden, sondern auch das Material: Da es in der Region

□ 86 Canterbury, Kathedrale, Außenansicht von Südosten, nach 1174



- 87 Canterbury, Kathedrale, Innenansicht des von Wilhelm von Sens konzipierten Chors, nach 1174



von Canterbury keine Steinvorkommen in geeigneter Qualität gab, hatte man diese mit großem Aufwand per Schiff und Pferdefuhrwerk von der anderen Seite des Ärmelkanals, aus der Region um Caen, herbeizuholen. In ungewöhnlich moderner Weise schreibt Gervasius über das Resultat: ‚Die alten Teile des Chores wurden verwandelt in etwas Neues von edlerer Art. Die Unterschiede zwischen dem alten und dem neuen Bau seien nun aufgezählt. Die Pfeiler des alten und des neuen Baus sind ähnlich in Form und Dicke, aber unterscheiden sich in der Länge, denn die neuen Pfeiler wurden um beinahe 12 Fuß [ca. 3,5 m] verlängert. Die alten Kapitelle waren glatt, die neuen sind mit feinem Bildhauerwerk verziert. [...]. Ehemals waren die Bögen und alles andere Mauerwerk glatt behauen mit der Steinaxt und nicht mit dem Meißel. Aber nun findet sich überall angemessene Verzierung. Es gab zuvor keine Marmorsäulen, jetzt aber unzählige. Die Gewölbe

im Chorumgang waren eben, jetzt sind sie mit Bogenrippen und Schlusssteinen ausgestattet [...] die Jochrippen [...] gehen zusammen in einem Schlussstein, der in der Mitte eines Gewölbes sitzt, das auf vier Pfeilern ruht. Vorher gab es eine hölzerne Decke, verziert mit hervorragenden Gemälden, aber jetzt haben wir ein schön konstruiertes Gewölbe aus Stein und leichtem Tuff.‘ (Kimpel/Suckale 1987, S. 53; Schröder 2000, S. 367.)

Der Name Wilhelm von Sens lässt noch in anderer Hinsicht aufhorchen, weist er doch auf seine Herkunft aus jener unweit von Paris gelegenen Stadt hin, in der einer der wichtigsten französischen Erzbischöfe seinen Sitz hatte. Erst kurz zuvor war hier einer der bedeutenden frühgotischen Großbauten entstanden, die erzbischöfliche Kathedrale St-Etienne (1140 bis ca. 1168), deren Architektur in der Tat in manchen Details von Canterbury aufscheint. Die Verbindung mag nicht zuletzt dadurch gefördert

worden sein, dass genau während des dortigen Neubaus der damalige Erzbischof von Canterbury, Thomas Becket (reg. 1162–70), in Sens einige Zeit im Exil lebte. Für das in England damals noch recht ungewöhnliche Bauvorhaben ist dessen Person zudem in ganz anderer Hinsicht von Bedeutung: Thomas hatte 1170 den Märtyrertod noch im Vorgängerbau gefunden, der dann kurze Zeit später, 1174, wundersamerweise ausgerechnet ein Jahr nach Thomas' Heiligsprechung, weitgehend abbrennen sollte. Selbst wenn es Gervasius in seiner Chronik wortreich bestreitet, dürfte es sich bei dieser Katastrophe kaum um einen Zufall gehandelt haben, sondern eher um eine geplante Tat, die den Weg für eine den Pilgerströmen geeignete Anlage eröffnete.

Aus der Chronik erfahren wir darüber hinaus, dass man nun nicht einfach irgendeinen Architekten, sondern eine – wenn man so will: internationale – Expertenkommission einberief, aus der schließlich Wilhelm von Sens siegreich hervorging. Bemerkenswert ist, dass dessen Vorschlag nicht auf einen kompletten Neubau hinauslief. Vielmehr wies er darauf hin, dass vom alten Kirchengebäude noch die unteren Umfassungsmauern und größere Teile der Arme des Ostquerhauses einschließlich der Türme durchaus wiederverwendbar seien. Ähnlich wie einige Jahrzehnte zuvor beim parallelen Gründungsbau französischer Gotik, St-Denis |► 17|, wurden nun also auch hier ältere mit gänzlich neuen Partien zu einer Einheit verschmolzen, wobei sie jetzt nicht nur einfach nebeneinander standen, sondern sogar unmittelbar aufeinander aufbauten. Im konkreten Fall waren diese zudem der Grund für die nur recht geringe Höhenentwicklung, die mit den Maßen der alten romanischen Kathedrale vorgegeben war.

Durch die erhaltenen Reste sowie durch Grabungsbefunde wissen wir, dass der Brand eine aus sehr unterschiedlichen Baukörpern komponierte Kathedrale zerstört hatte (□ vgl. 86). Im

Westen fand sich noch der erste monumentale Bau (basilikaales Langhaus mit Querhaus und wohl fünfteiligem Staffelchor; |► 16), der in den 1070er Jahren, kurz nach der Eroberung Englands durch die Normannen, unter dem engen Vertrauten Wilhelms des Eroberers, Erzbischof Lanfrank (1070–89; zuvor ab 1063 erster Abt von St-Etienne in Caen), errichtet worden war. Dessen ursprünglicher Ostabschluss hatte bereits kurze Zeit später, ab 1096 unter Erzbischof Anselm (1093–1109) eine bedeutende Erweiterung durch einen fast noch einmal so großen Langchor mit zweitem Querhaus, Umgang und drei riesigen Umgangskapellen auf rechteckigem Grundriss (die beiden seitlichen mit eigener Apsis) erfahren. Unter diesem Bereich findet sich bis heute eine ähnlich weitläufige Krypta. Wiederum kaum mehr als ein halbes Jahrhundert später wurde der oberirdische Bau in diesem Bereich nicht nur unter Beibehaltung des alten Grundrisses inklusive älterer Bausubstanz (im unteren Bereich) durch einen gotischen Neubau ersetzt, sondern auch durch die sog. Trinity Chapel noch einmal deutlich nach Osten erweitert: ein angesichts der Rücksichtnahme auf die alten Chorumgangskapellen auf leicht hufeisenförmigem Grundriss errichteter, zweijochiger Bau mit 5/10-Polygon und Umgang. In dessen Scheitel findet sich die sog. *Corona* oder *Becket's Crown*, eine fast perfekt runde Kapelle, die als dreigeschossige Anlage in ungewöhnlicher Weise genauso hoch aufragt wie das restliche Kirchenschiff, mit dem es grundsätzlich den Aufriss teilt. Lediglich die Detailgliederung ist reicher. Die einzigartige Gestalt der bemerkenswert aufwändigen Kapelle hat einen besonderen Grund: Fraglos sollte mit ihr unmittelbar an die Schädelskappe Thomas Becketts erinnert werden, die man dem Heiligen bei seinem Martyrium abgeschlagen hatte und die hier nun in einem gesonderten Reliquiar Ausstellung fand. Becketts Körper konnte demgegenüber in einem separaten Schrein im Polygon der Trinity Chapel verehrt

werden (seit 1220 aufgestellt; Maron 1920, S. 192; Hayes 2003). Und auch das Programm der Glasfenster, die den Umgang in ähnlicher Weise transparent gestalten wie jene beim fast vier Jahrzehnte älteren Umgang von St-Denis, nimmt deutlich Bezug auf den hier zu verehrenden Heiligen (Caviness 1977).

Durch all die verschiedenen Bauabschnitte ergibt sich für die Kathedrale – gerade mit Blick auf die französischen Vergleichsbeispiele – nicht nur ein ausnehmend additives Erscheinungsbild, sondern auch eine ungewöhnliche Länge von 160 m. Bemerkenswert französisch ist bei diesem Gründungsbau englischer Gotik demgegenüber die Chorlösung, mit dem gerundeten, stark durchfensterten Abschluss – eine in England eher seltene Lösung, sollte sich dort doch der wohl aus der Zisterzienserarchitektur abgeleitete rechteckige Chorschluss zum eigentlichen Standard entwickeln. Die vergleichsweise große Nähe zu französischer Gotik zeigt sich in Canterbury dann auch bei der Gestaltung des aufgehenden Mauerwerks (□ vgl. 87). Deutlich enger als die nachfolgenden gotischen Bauten in England folgte man hier dem kontinentalen Vorbild; insbesondere werden die einzelnen Geschosse vertikal stärker miteinander verklammert als das sonst in England der Fall ist: So finden sich im Chorpolygon schlanke gekuppelte Säulen aus dunklem Purbeck-Marmor, über deren Kapitellen ein aus dem gleichen Material gearbeiteter, demgegenüber geradezu fadendünnere Dienst aufragt, der den Gewölberippen zugeordnet ist. Über einem Gesims, das sich an all diesen Vorlagen verkröpft, folgt eine zweischichtig gearbeitete Triforiengliederung, in der sich die verschiedenen Dienste und Säulen gleichmäßig vor- und zurücktreppen (das Triforium in den weiter westlich gelegenen Partien zur Empore erweitert). Wie diese Zone, so ist auch der darüberliegende Obergaden dank eines Laufgangs, den die an der Außenseite der Wand gesetzten Fenster ermöglichen, begehbar. In den weiter westlich anschließenden Jochen

mit ihren sechsteiligen Gewölben ist diese Zone zweischichtig gearbeitet, darin dem Südquerschiff der Kathedrale von Noyon der 1160er Jahre oder St-Etienne in Caen und verwandten frühen normannischen Bauten ähnlich. An der Innenseite ist in jeder Achse eine Arkatur, die aus drei unterschiedlich dimensionierten Spitzbögen gebildet wird. In diesen Jochen ist das Vorbild der Senser Kathedrale direkter greifbar als bei der Gliederung des Polygons, wo sich hier nun gekuppelte Säulen und kräftigere Bündelpfeiler mit oktagonalem Kern abwechseln. Nicht nur dieser, in Sens allerdings die gesamte Kathedrale durchziehende, Rhythmuswechsel macht die generelle Verwandtschaft zu dem französischen Bau deutlich, sondern auch die Proportionierung des Aufrisses. Ausnehmend französisch im allgemeinen Sinne wirkt schließlich das weitgehende Fehlen von Dekorformen, die ja geradezu das Markenzeichen der älteren wie der späteren englischen Architektur darstellen |► 10|. Gemäß dem Entwurf Wilhelms von Sens wurden bis 1184 auch die restlichen Partien der gotischen Erneuerung des Chorbaus von Bischof Anselm ausgeführt, für die nun – nach einem schweren Unfall des Architekten, der 1178 bei Vorbereitungsarbeiten für die Gewölbe in die Tiefe gestürzt war und daraufhin nach Frankreich zurückkehren musste – ein englischer Architekt gleichen Namens (William the Englishman) verantwortlich zeichnete (Druffner 1993).

In starkem Kontrast stehen diese Partien zu jenen des späten 14. Jh.s, im sog. *Perpendicular Style* ausgeführten. Der dreiteilige Aufriss wurde hier zugunsten eines zweiteiligen mit hohen Arkaden und einem bescheidenen, kaum größer als das Triforium ausfallenden Obergaden ersetzt: anstelle der Rund- und recht einfachen Bündelpfeiler finden sich nun ebensolche mit komplizierten Profilierungen, die in nicht weniger raffinierten Tiercerongewölben enden, die die sechs- oder vierteiligen Gewölbe der Anfangsphase ersetzen.



|20| Die Kathedrale von Bourges Gotische Alternativmodelle

Ein latentes Problem bei der Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Architektur ist, die tatsächlichen historischen Vorgänge zu vereinfachen und in diesem Sinne die Entwicklungslinien auf einige wenige Bauten zu verdichten, alternative Lösungen aber – gerade wenn sie in aus heutiger Perspektive provinziellen Gegenden entstanden sind – eher zu vernachlässigen oder gar ganz unter den Tisch fallen zu lassen. Angeführt werden kann in diesem Zusammenhang das lange Zeit propagierte und immer noch sehr gängige Modell der vermeintlich in einem Dreischritt Chartres – Reims – Amiens erfolgenden Entwicklung hochgotischer Architektur. Alternativen etwa im burgundischen Raum, wo es zu Beginn des 13. Jh.s mit der Kathedrale von Auxerre (ab 1215; [□ vgl. 29](#)) oder Notre-Dame in Dijon (um 1220) wahre Höhepunkte einer gänzlich anders gearteten gotischen Baukunst gibt, fanden dagegen in Überblickswerken, die ‚die‘ gotische Architektur als Ganzes zu beleuchten suchten, lange Zeit nur eingeschränkte Berücksichtigung. Das prominenteste und monumentalste Beispiel ist in diesem Zusammenhang zweifellos die erzbischöfliche Kathedrale von Bourges ([□ 88, 89](#)), im Berry, in Zentralfrankreich gelegen und Sitz des Primas von Aquitanien. In ihrem Anspruch und ihrer Größe ist diese Anlage sicherlich als Antwort auf ein genau zeitgleich begonnenes Projekt wie die Kathedrale von Chartres (ab 1194; [□ vgl. 28](#)) zu verstehen, dem Beispiel fortgeschrittener gotischer Architektur schlechthin.

Ein exaktes Datum für den Baubeginn der Kathedrale von Bourges liegt zwar nicht vor, doch hat man zu Recht die 1195 erfolgte Stiftung einer beträchtlichen Summe durch Erz-

bischof Henri de Sully (1183–99) damit in Verbindung gebracht. Die Bauarbeiten zogen sich – angesichts der gewaltigen Größe nicht weiter verwunderlich – bis in die 1250er Jahre hin, doch hielt man einmal mehr am Urentwurf fest, der nur in einigen Details Modifizierung erfuhr. Der damals ins Werk gesetzte Bau darf als eine der individuellsten Lösungen der Gotik bezeichnet werden. Das mag damit zusammenhängen, dass wir es hier bei Bourges mit einem Vorhaben zu tun haben, das im Gegensatz zu den bisher genannten Beispielen nicht im französischen Kernland lag, sondern in der südwestfranzösischen Peripherie des Königreichs, in einer Region, die man damals noch nicht gänzlich unter Kontrolle hatte. Das westlich angrenzende Aquitanien wurde z. B. erst 1453 endgültig dem französischen Königreich einverleibt. Zudem stellte Bourges den ersten gotischen Großbau der Region überhaupt dar.

Es fällt schwer, die Kathedrale von Bourges als Genese von bzw. Mischung aus früheren Bauten zu erklären, vielmehr bricht der Entwurf in vielerlei Hinsicht mit bis dahin etablierten Standards gotischer Baukunst. Dass es aber auch hier letztlich darum ging, das eigene Prestige, den eigenen Anspruch des Erzbistums baulich angemessen zum Ausdruck zu bringen, wird schnell bei einem Blick auf den Vorgängerbau deutlich: Er war kaum halb so breit und lang und v. a. um ein Vielfaches niedriger als die gotische Kathedrale. Diese ist ein durchgängig fünfschiffiger, bemerkenswerterweise querhausloser Bau, der im Osten in einem zweischiffigen Umgang mit recht kleinen Radialkapellen endet. Eher ungewöhnlich für die Zeit ist die Überwölbung der nahezu perfekt quadratischen Mittelschiffsjoche mit



□ 88 Bourges, Kathedrale, Innenansicht, ab 1195

sechsteiligen Gewölben, was mit der gewaltigen Dimensionierung der einzelnen Joche zu tun haben dürfte. Bis dahin unerreicht war auch die Höhe des Baus, erlangt doch das Mittelschiff in allmählicher Staffelung über die zwei 9 bzw. 18 m hohen Seitenschiffe schließlich 38 m Scheitelhöhe. Auffallen müssen die vielen grundsätzlichen Ähnlichkeiten zu Notre-Dame in Paris (ab 1163), bis hin zu solchen Details wie den kleinen Kapellen, die deren Chor ursprünglich besessen zu haben scheint (vgl. Rekonstruktion nach Viollet-le-Duc in: Kimpel/Suckale 1985, S. 295). Erklärt ist damit

allerdings noch nicht die gerade beschriebene Staffelung des Kirchenbaus zur Mitte hin, da in Notre-Dame – bedingt durch das dort auftretende Emporengeschoss – die Höhe beider Seitenschiffe identisch ist. Hier scheint ein anderes, älteres, aber ähnlich ambitioniertes Vorbild wirksam gewesen zu sein: die Abteikirche von Cluny |► 12|, die damals offensichtlich immer noch als brauchbares Modell für eine fünfschiffige Anlage angesehen wurde, das es lediglich in moderne, gotische Formen zu übersetzen galt. Hinsichtlich der ebenfalls bemerkenswerten Eigenheit des Verzichts auf ein Querhaus



□ 89 Bourges, Kathedrale, Außenansicht, ab 1195

mag man sich schließlich an der rangmäßig überaus vergleichbaren, aber erheblich älteren Kathedrale von Sens (ab 1140) orientiert haben.

Im Inneren dominieren die fortlaufenden Reihen von hochaufragenden Mittelschiffspfeilern, die deutlich über die Hälfte der Hochschiffswand einnehmen und auf diese Weise den Blick freigeben auf die Wandgliederung des dahintergelegenen inneren Seitenschiffs. Bei den tragenden Elementen handelt es sich um Rundpfeiler, die gleichmäßig von acht runden Diensten übersponnen werden. Oberhalb einer auffallend schmalen Kapitellzone – derartiger Dekor fehlt sowieso weitgehend – stellen die Pfeiler eine der bemerkenswertesten Erfindungen des Bourgeser Cathedralarchitekten dar. Anders als etwa bei den ‚klassischen‘ Lösungen in Chartres oder Reims mit ihren kantonierten Pfeilern folgen nun nämlich keine kleiner dimensionierten Dienstbündel. Vielmehr wird der runde Pfeilerkern als Teilsegment den gesamten Aufriss bis zum

Gewölbeansatz hochgeführt, wodurch die Innenraumgliederung stärker zu einer Einheit verschmilzt als das bisher der Fall war. Dazu trägt im Übrigen auch bei, dass der eigentlich jochtrennende Gurtbogen kaum mehr von den normalen Rippen zu unterscheiden ist. Je nachdem, ob diese Trageelemente nur die Querrippe oder aber den Gurtbogen und die Diagonalrippen aufzunehmen haben, wird das Pfeilersegment von drei oder aber in dichter Folge von fünf Diensten umstellt. Das Triforium beleben unter einem weitgespannten Bogen vier unterschiedlich dimensionierte Einzelbögen, während im Obergaden drei Spitzbögen eine recht kompakte Mauerfläche tragen, in die ein Sechspass eingelassen ist. In den westlichen, späteren Jochen ist das stärker in Richtung eines tatsächlichen Maßwerkkenters abgewandelt. Diese Gliederung findet sich grundsätzlich auch im vergleichsweise schmalen inneren Seitenschiff, wobei dort alle drei Zonen die gleiche Höhe aufweisen und die Obergadenfenster nur noch zweiteilig sind. Im

Zusammenspiel mit dem dann lediglich einzo- nigen äußeren Seitenschiffsjoch entsteht so ein ausnehmend vielgestaltiger Raumeindruck. Dabei kommt die gewaltige Dimensionierung der Kathedrale durch die hochaufschießenden, den Blick weniger als sonst begrenzenden und beeinträchtigenden Mittelschiffpfeiler deutlich besser zur Geltung als das sonst der Fall ist. Ein vergleichender Blick auf das Äußere der etwas jüngeren Kathedrale von Reims (□ vgl. 97) zeigt schließlich, wie sehr bei dem champagnesken Bau selbst dieser Teil Gestaltung erfahren hat. Hier findet man erneut Dekorformen wie die in die Zwickel eingesetzten Okuli der Obergadenfenster und über dem Triforium oder extra ausgearbeitete Blendbogen zu deren Seiten, während man Skulptur oder all die feinen Profilierungen, auf die man an dieser Stelle in Reims trifft, vergeblich suchen wird. Vielmehr dominiert das in dichter Folge gesetzte Strebewerk mit den steil nach unten laufenden Strebebögen das Erscheinungsbild der Bourgeser Kathedrale (□ vgl. 89).

Auch das Bourgeser Konzept scheint durch- aus Einfluss auf die nachfolgende gotische Architektur gehabt zu haben. Anders als beim Konkurrenzmodell Chartres geht es dabei weniger um die Übernahme architektonischer Detailformen – sie bleiben in der Tat einmalig für

Bourges – als vielmehr um eine solche struktu- reller Eigenheiten. Zu nennen ist hier etwa ihre fünfschiffige Grundanlage, die Vorbildcharak- ter für die Kathedralchöre im normannischen Coutances (1.V. 13. Jh.) und in Beauvais (1240er Jahre) oder aber für die Kathedrale von Le Mans (ab 1217) besessen haben dürfte (Michler 1980). In beiden Fällen findet sich diese Lösung allerdings mit Eigenheiten normannischer Baukunst bzw. dem von Chartres, Reims und Amiens vertretenen Schema überblendet. Eine noch engere Rezeption des Bourgeser Gesamt- konzepts mag demgegenüber die Kathedrale von Burgos in Kastilien (ab 1221) darstellen (Karge 1989). Dies zeigt, dass die Übernahmen französischer gotischer Architektur außerhalb Frankreichs nicht auf Modelle wie Reims be- schränkt bleiben mussten. Die folgenreichste Erfindung der Bourgeser Architektur scheint allerdings die ungewöhnliche Lösung des seg- menthaft in das Triforium und den Obergaden weitergeführten Rundpfeilers gewesen zu sein. Hierfür lässt sich eine reiche Nachfolge finden, von denen nur die Vierungspfeiler der Trierer Liebfrauenkirche (nach 1243; □ vgl. 33), das Langhaus der Kathedrale von Toul (ab Mit- te 13. Jh.) und die Abteikirche in Remiremont (Weihe 1299) erwähnt seien.



S. Sepolcro in Segovia

Zentralbau und Zentralbautendenzen

|21|

Eindeutiger und leichter als bei anderen Kirchentypen lassen sich für Zentralbau- ten, die in der abendländischen Architektur in verschiedenster Ausprägung in Erscheinung treten (z. B. bei Baptisterien: vgl. Pisa, Parma, Florenz etc. oder noch früher in Marseille, Riez,

Fréjus und Aix-en-Provence, 5. Jh. u. später), konkrete Vorbilder benennen, die sie jeweils mehr oder weniger authentisch zu kopieren bzw. denen sie Reverenz zu erweisen suchen. Mit der Aachener Pfalzkapelle ist gleich zu Anfang der hier präsentierten ‚Schlüsselbau-

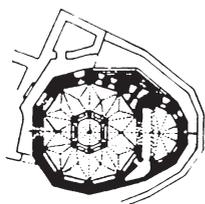
ten' |►1| ein besonders monumentales Leitbild für diesen Typus vorgestellt worden, das, u.a. in der ersten Hälfte des 11. Jh.s, also über 200 Jahre nach ihrer Errichtung, gehäuft eine bis ins Detail gehende Reproduktion fand. Genannt seien nur die Damenstiftskirchen in Ottmarsheim (1020/30) und Essen. Der Rückbezug auf Aachen und Karl den Großen scheint hier also außer Frage zu stehen, ebenso wie bei der Pfalzkapelle (□ vgl. 43, 44) selbst – angesichts ihrer potentiellen ‚römischen‘ Vorbilder wie S. Vitale in Ravenna (Weihe 547; □ vgl. 18) oder vergleichbaren Bauten – die Inszenierung Karls als des legitimen Nachfolgers der römischen Kaiser im Fokus stand.

Noch nicht allzu viel ist mit diesen ersten Beispielen hinsichtlich des Grundes für die ungewöhnliche Grundrisslösung des jeweiligen Vorbilds gesagt. Zentralbauten im Allgemeinen lassen sich ja mit den Kreuzkuppelkirchen |►5, 8| und deren Vorläufern zumindest in der byzantinischen Architektur noch vergleichsweise häufiger finden – so bei der Ha-

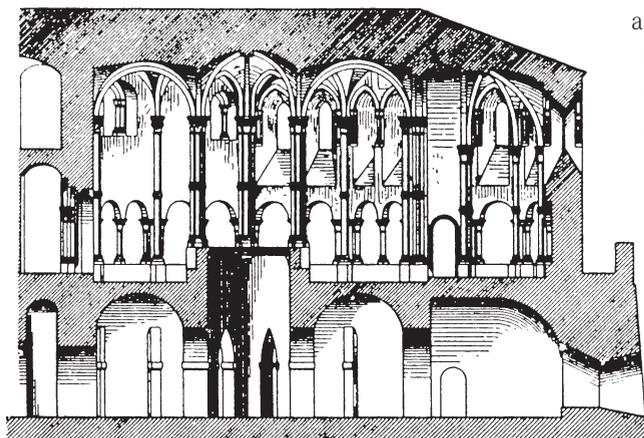
gia Sophia (□ vgl. 19) u.a. Doch auch dort sind Monumentalbauten auf kreisrundem oder polygonalem Grundriss nicht eben zahlreich. Der Grund für ihre Seltenheit hier und im Westen liegt sicherlich in der gegenüber einer Basilika erheblich größeren Komplexität einer solchen Anlage. Häufiger ist diese Lösung in Zusammenhang mit kleinformatigen Kapellenbauten zu finden. Einmal mehr scheint hier – zumindest im Westen – Aachen eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Deutlich wird das z.B. an der Doppelkapelle im luxemburgischen Vianden (1. Hälfte 13. Jh.; □ 90), die, auf polygonalem Grundriss errichtet, über zwei Geschosse verfügt: ein durch die Aachener Pfalzkapelle offensichtlich bereits früh etablierter Idealtypus für Palastkapellen, bei dem im Übrigen weniger der Zentralbau als die Zweigeschossigkeit das entscheidende Kriterium gewesen zu sein scheint (|►25|, □ vgl. 104), ebenso die oft auftretende Eigenheit, die verschiedenen Ebenen der Kirche miteinander kommunizieren zu lassen. Geschah das in Aachen noch durch die Anlage der Empore, so in Vianden in demgegenüber deutlich reduzierter Form mit einer zentralen Öffnung im Gewölbe des Untergeschosses. Im darüberliegenden Geschoss wird diese noch einmal durch die Rahmung mit fein gearbeiteten Säulen, auf denen das komplexe Gewölbe des Umgangs ruht, betont. In sehr ähnlicher Weise lässt sich solches u.a.

auch bei den Burgkapellen in Nürnberg und Landsberg/Sachsen-Anhalt (jeweils um 1200) oder bei der erzbischöflichen Privatkapelle St. Gotthard (Weihe 1137) im Mainzer Dombezirk finden.

All diese im Detail sehr unterschiedlich aussehenden Bauten waren und sind überhaupt nur deswegen als Aachen-Zitate lesbar, weil der Begriff ‚Zentralbau‘ im Mittelalter ein sehr weit gefasster war und sowohl run-



□ 90 Vianden
(Luxemburg), Burg-
kapelle, Grundriss und
Schnitt, 1. Hälfte 13. Jh.



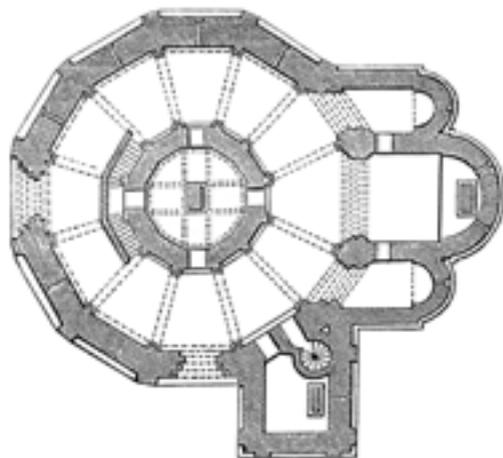
de als auch polygonale oder gar quadratische Grundrisse umfassen konnte. Eine derartige Gestaltungsvielfalt weisen auch die Nachfolger eines noch älteren und noch bedeutenderen Zentralbaus auf: des antiken Pantheons (nach 110; [□ vgl. 10](#)), das mit 43 m Spannweite lange Zeit eine der größten Kuppeln des Abendlandes überhaupt überspannte. Im nachantiken Rom zu S. Maria Rotonda, d. h. zur wichtigsten Marienkirche des Westens, umgewidmet, konnte das Pantheon im frühen Christentum problemlos weiter genutzt werden. Als ein besonders monumentales (potentielles) Beispiel der zahlreichen ihr nachfolgenden Rundbauten mit Marienpatrozinium sei hier nur die Trierer Liebfrauenkirche ([□ vgl. 33](#)) genannt: eine ab ca. 1235 unmittelbar südlich des dortigen Domes errichtete Stiftskirche, die einen basilikalischen Vorgänger ersetzte und die als einziger dieser Zentralbauten an die Aachener Dimensionen heranreichte. Allerdings zeigt ein unmittelbarer Vergleich zwischen dem möglichen Vorbild des antiken Pantheons (einschiffiger Rundbau auf kreisrundem Grundriss mit in die Wand eingelassenen Nischen bzw. Kapellen) und der in der Nachfolge der Reimser Kathedrale (ab 1211; [▶ 23](#)) stehenden Liebfrauenkirche (basilikalische Anlage mit einem zentralen, höheren Bereich auf kreuzförmigem Grundriss und dazwischen eingefügten Kapellenbauten), wie vage auch hier die tatsächlichen Anknüpfungspunkte sind: Letztlich beschränkt(en) sie sich auf den jeweils mehr oder weniger zentralisierenden Grundriss.

Dass derartige, nach heutigem Verständnis eher freie Zitate in ihrer Zeit tatsächlich so gelesen wurden, lässt sich anhand zahlreicher gut dokumentierter Beispiele aufzeigen. Zu ihnen gehört auch die vor den Toren der kastilischen Stadt Segovia gelegene Kirche S. Sepolcro ([□ 91, 92](#)), deren Weiheinschrift von 1208 *ecclesia beati sepulcri* lautet (erst später Umwandlung des Patroziniums in *Vera Cruz*), mit der wir zu einem dritten wichtigen Vorbild

für Zentralbauten kommen, der Jerusalemer Grabeskirche ([→ Themenblock · Antike, S. 81; □ 47](#)). Genau genommen ist es nicht die gesamte Anlage, sondern die sog. Anastasis-Rotunde, die der Rundbau in Segovia in verkleinerter und abstrahierter Weise spiegeln sollte. Kaiser Konstantin hatte diese Rotunde im 4. Jh. errichten lassen. Im Verbund mit zahlreichen weiteren Stiftungen als Auszeichnung all jener Orte, die von besonderer Bedeutung für das Wirken und Leben Christi waren (vgl. Geburtskirche etc.). Dazu ließ Konstantin bei der Grabeskirche zunächst einen kleinen tabernakelartigen, das eigentliche Grab umfassenden Bau errichten, der dann seinerseits von einem großen Rundbau mit Umgang, besagter Rotunde, umschlossen wurde. Nachbildungen dieses Zentralbaus treten früh, bereits im ersten Jahrtausend, in Erscheinung. Zu nennen wären hier Kapellen zur Aufbewahrung von Passionsreliquien oder Kapellen auf Friedhöfen zur Bestätigung des mit dem Grab Christi verknüpften Auferstehungsversprechens. St. Michael in Fulda (820/822) ist dafür ein frühes Beispiel. Eindrucksvoll sind aber auch die entsprechenden Nachbildungen in Form von Rotunden im Chorscheitel, wie sie ehemals im Konstanzer Münster (10. Jh.) und in St-Bénigne in Dijon (1001/18) auftraten, oder schließlich ganz eigenständige Anlagen auf zumeist polygonalem Grundriss. Als prominente Beispiele können hier S. Sepolcro in Bologna bzw. Pisa (jew. Mitte des 12. Jh.s), die Matthiaskapelle in Koblenz (um 1230/40), die ursprünglich das aus dem Heiligen Land mitgebrachte Haupt des hl. Matthias beherbergte, oder die Rotunde im Magdeburger Dom (Mitte 13. Jh.) genannt werden: alles Bauten, mit denen auch jenen eine Pilgerfahrt ermöglicht werden sollte, die sich die gefährliche und lang andauernde Reise nach Jerusalem nicht leisten konnten (Binding 1999).

In besonderer Dichte treten Nachbildungen der Grabeskirche im Umfeld des Templerordens auf (Untermann 1989, S. 64); auch für

Segovia ist ein derartiger Hintergrund vermutet worden. Alternativ dazu hat man erwogen, dass die Stifter Teilnehmer des erfolglosen vierten, 1200–04 durchgeführten Kreuzzuges gewesen seien. Für eine Verbindung zu den Templern gibt es in diesem Fall zwar keine Belege, sehr wohl aber für zwei Rundbauten, die um 1200 im unmittelbaren Umfeld von S. Sepolco errichtet wurden: für S. María de Eunate und die Heiliggrabkirche in Torres del Río. Direkt dem Papst unterstehend, waren die Templer als geistlicher Ritterorden 1120 in der Absicht gegründet worden, die Pilger, die nach dem erfolgreichen 1. Kreuzzug in großen Scharen nach Jerusalem strömten, zu schützen bzw. später der Verteidigung des Heiligen Landes zu dienen. Gleichzeitig entstand aber auch in den



□ 91 Segovia, S. Sepolcro/Vera Cruz, Grundriss und Schnitt, Weihe 1208

west- und mitteleuropäischen Ländern, wie z. B. in Frankreich, ein besonders dicht geknüpftes Netz von Templerhäusern, ebenso auf der Iberischen Halbinsel, wo dem Orden schnell eine wichtige Rolle bei der Reconquista, d. h. bei der Rückeroberung der von den Muslimen besetzten Gebiete, zukommen sollte. Gern setzte man die Templer zur Wiederbesiedlung und zum Schutz der wiedergewonnenen Grenzzone oder anderer gefährdeter Bereiche ein – nicht zuletzt beim ‚Jakobsweg‘ nach Santiago de Compostela |► 11| im Norden Spaniens. Verbunden war damit nicht nur die Anlage von

□ 92 Segovia, S. Sepolcro/Vera Cruz, Innenansicht mit dem zweigeschossigen Kernbau auf zwölfeckigem Grundriss, Weihe 1208



Burgen und Siedlungen, sondern in zahlreichen Fällen auch die von runden oder polygonalen Kirchen und Kapellen mit Heilig-Grab-Patrozinium. Eindrücklich wurde damit noch einmal ein Rückverweis auf die ursprüngliche Herkunft und Intention des Ordens gegeben. Das eindrucksvollste und schönste Beispiel für einen derartigen Zentralbau ist sicherlich in Tomar zu finden, mit der bedeutendsten Tempelburg Portugals (2. Hälfte 12. Jh., mit späteren Veränderungen). Zahlreiche weitere Beispiele für Rundbauten der Templer lassen sich u. a. in Metz, Laon, London sowie in vielen weiteren westeuropäischen Orten benennen.

Wie sieht nun aber im Fall von S. Sepolcro in Segovia (□ vgl. 91, 92) die ‚Kopie‘ der Grabeskirche aus? Einmal mehr auffallend eigenständig: So hat man es nun nicht mehr mit einem großen überwölbten Zentralraum zu tun, um den ein vergleichsweise schmaler Umgang geführt wird, wie das in Jerusalem der Fall ist (der Eckturm in Segovia ist erst ein späterer Anbau). Die Vorgaben des Vorbildes geradezu umkehrend, rahmt der nun eingeschossige Umgang, in Jerusalem noch mit Empore, das Zentrum der Kirche und bedingt einen weitgehend abgeschlossenen zweigeschossigen Bereich.

Zudem ist der Grundriss von S. Sepolcro nur im Kernbereich rund, während die den Umgang begrenzende Außenseite zwölfeckig ausgebildet ist. Ebenso ergänzte man den Jerusalemer Grundplan im Osten um einen dreiteiligen Staffelchor (vgl. den fast identischen Grundriss der Stiftskirche in Wimpfen, nach 965; Michalski 1985, S. 4). An ihrer Innenseite ist die Außenwand in zwei Zonen durch Blendarkaden bzw. durch entsprechende Portalöffnungen untergliedert, wobei die Ecken jeweils mithilfe halbrunder Wandvorlagen Akzentuierung erfahren. Während das Untergeschoss in Segovia durch vier an den Hauptseiten des Umgangs angebrachte Portale zugänglich ist, war das Obergeschoss mit dem Altar ursprünglich nur von Westen über eine Treppenanlage im Umgang zu erreichen. Die auf den ersten Blick ungewöhnliche Untergliederung des zentralen Raumes ist zweifellos als Nachbildung des Heiligen Grabes zu verstehen, entspricht es doch sehr genau derartigen Anlagen in Charroux (Vierungsrotunde, 1017/18) und Augsburg (Untermann 1989, S. 74f.). Ob damit tatsächlich auch noch auf das ebenfalls in der Grabeskirche verehrte Grab Adams angespielt wird (Sutter 1997), sei dahingestellt. 

Die Kathedrale von Lincoln

Neuartige Gewölbelösungen

|22|

Wird der bis 1174 fertiggestellte Kathedralchor von Canterbury allgemein als der Bau angesehen, mit dem in England die gotische Architektur Einzug hielt, so ist die Kathedrale von Lincoln (□ 93, 94) nach landläufiger Meinung einer der Bauten, mit denen die ‚eigentliche‘ englische Gotik – das *Early English* – einsetzt. Fast zeitgleich mit Chartres

(ab 1194; □ vgl. 28) ausgeführt, erweist sich die Kathedrale von Lincoln nun merklich weiter von den französischen Ursprüngen entfernt. Hier zeigen sich die Besonderheiten englischer Sakralarchitektur markanter ausgeprägt als das noch bei der Kathedrale von Canterbury der Fall gewesen war (Kowa 1990, S. 86–95; Heslop 1986).



□ 93 Lincoln, Kathedrale, ab 1192, Innenansicht des um 1220 ausgeführten Langhauses

Die Baugeschichte der Kathedrale von Lincoln zerfällt in kaum weniger Einzelkampagnen als jene von Canterbury, gleichwohl ist das Ergebnis ein erheblich homogener wirkender Bau als dort. 1192 machte man sich an den Ersatz der zwischen 1073 und 1092 errichteten Vorgängeranlage. Ähnlich wie in Canterbury verfügte diese ebenfalls über ein lang gestrecktes Langhaus, an das sich ein schmales Querhaus und ein fünfteiliger Staffelchor anschlossen. Auch die weiteren Details zu Lincoln erscheinen vertraut, beauftragte man doch 1192 – nach der starken Beschädigung durch ein Erdbeben sieben Jahre zuvor – einen in den Quellen *nobilis fabricae constructor* genannten Gaufrido de Noiers (Kowa 1990, S. 88). Einmal mehr hat man hinter ihm einen französischen Baumeister vermutet, wofür es in diesem Fall allerdings keine eindeutigen Belege gibt. In mehreren Bauabschnitten sollte erneut ein komplexer Bau von beachtlicher Länge (ca.

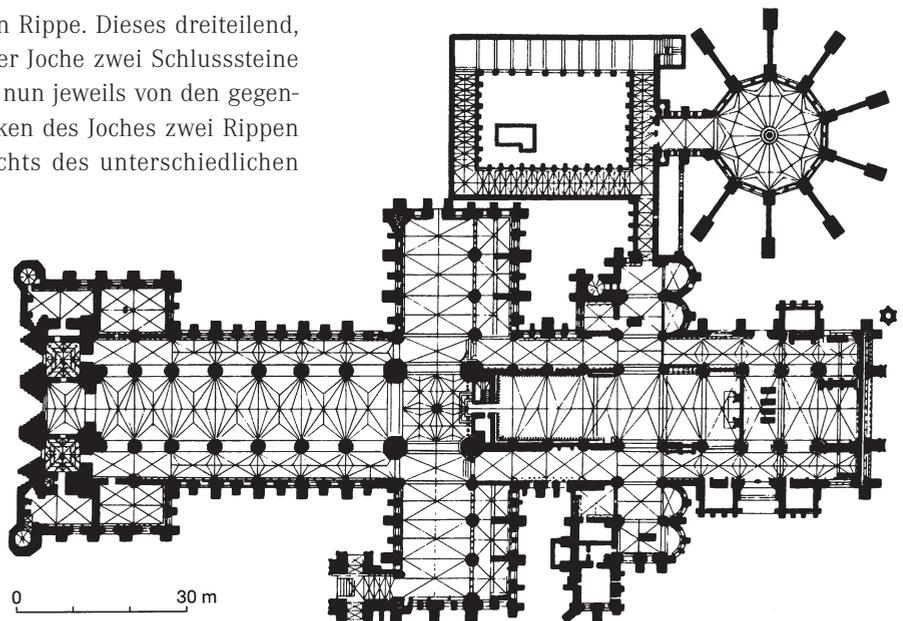
150 m) entstehen, der über zwei Querhäuser mit jeweils im Osten angelagerten Kapellen und einen diesmal rechteckigen Chorschluss verfügt. Angesichts der relativ bescheidenen Gewölbehöhe von kaum mehr als 25 m war auch hier kein aufwändiges Strebewerk notwendig. Die entsprechenden Stützsysteme beschränken sich in allen Bauabschnitten auf mehr oder weniger dicht in die Außenmauer gesetzte Strebepfeiler sowie kleine, unter den Seitenschiffsdächern verborgene bzw. knapp über diesen geführte Strebebögen.

Von Gaufridos Projekt ist heute noch der nach dem damaligen, aus dem französischen Avallon stammende Bischof Hugo (reg. 1186 – 1200) *Hugh's Choir* genannte Chor erhalten (jetzt die Partie zwischen den beiden Querhäusern), der deutliche Ähnlichkeiten zum wenig älteren Chorentwurf von Canterbury aufweist: Einmal mehr tritt in den Arkaden ein Stützenwechsel auf. Über ihnen ist

eine an Canterbury erinnernde, nun aber noch differenziertere Triforienzone zu finden, der erneut eine zweischichtige Obergadenlösung folgt. Ebenfalls verwandt ist die hier und in der Folge auch für englische gotische Sakralbauten typische Verwendung von Purbeck-Marmor zur Hervorhebung bestimmter Bauglieder, über denen – auf eigenen Konsolen stehend – wiederum fast fadendünne Dienste ihren Ausgang nehmen. Bemerkenswerterweise tragen sie nun nicht vier- oder sechsteilige Gewölbe, sondern – angesichts ihrer Ausführung um 1203 (Nußbaum/Lepsky 1999, S. 183) der Zeit weit voraus – sog. ‚verrückte‘ Gewölbe: eine ganz ungewöhnliche, für England aber wegweisende Lösung. Gegenüber der konventionellen französischen, vierteiligen Lösung bestand die Neuheit darin, nicht nur funktionsbetonte Rippen auszubilden, sondern auch solche, die losgelöst von der Kappenkonstruktion ein kompliziertes Muster ergeben. Die Innovation zeigte sich dabei nicht nur in der fehlenden gestalterischen Differenzierung zwischen jochteilenden und die Binnenstruktur eines Gewölbes bildenden Rippen, sondern auch in der Anlage einer von Ost nach West den Scheitel aller Gewölbe durchlaufenden Rippe. Dieses dreiteilend, sind in jedem ihrer Joche zwei Schlusssteine zu finden, auf die nun jeweils von den gegenüberliegenden Ecken des Joches zwei Rippen zulaufen. Angesichts des unterschiedlichen

Auftreffwinkels ergibt sich dadurch nun nicht mehr ein durchgängiger Diagonalbogen wie in Frankreich, sondern ein rhombenförmiges Gewölbefeld. Ergänzt wird diese Figur durch jeweils eine Rippe, die von den beiden verbleibenden Eckpunkten ebenfalls auf einen der beiden Schlusssteine zuläuft und so die kaum mehr in Worte zu fassende unregelmäßige Gewölbedekoration vollendet. Man nennt diese Nebenrippen eines Gewölbes, die von der Ecke eines Joches zu einer Scheitel- oder Nebenrippe führen, *Tierceron* (der Bedeutung nach meint der französische Begriff eigentlich ‚Drittrippe‘). Eine ähnlich wegweisende Erfindung wie diese Gewölbeformen sind die ebenfalls erstmals im Hugh's Choir auftretenden synkopisch versetzten, zweischichtigen Blendarkaden in den Seitenschiffen, die in der Folge gleichfalls zu einem Markenzeichen englischer Gotik gerieten. Die unter Gaufrido de Noiers ausgeführten Partien kamen nach Westen nicht über das zweite, große Querhaus hinaus, in dem die Joche in relativ konventioneller Weise von sechsteiligen Gewölben überfangen sind. Das sternförmige Vierungsgewölbe entstand demgegenüber

□ 94 Lincoln,
Kathedrale,
Grundriss der
Gesamtanlage,
12./13. Jh.





□ 95 Lincoln, Kathedrale, Innenansicht des Chapter House von Westen, 1230/40er Jahre

erst nach dem Einsturz des Vierungsturms um 1237.

Nach leicht adaptiertem Plan begannen um 1220 die Arbeiten am Langhaus (□ 94): Das Erscheinungsbild ist hier reicher, zugleich einheitlicher und organisierter als noch im Hugh's Choir. In der Tat dürfte es kaum einen anderen englischen Bau geben, bei dem Wand und Gewölbe so ausgewogen abgestimmt, ihre Einzelelemente derart logisch aufeinander bezogen sind. So werden die auffallend weit gespannten Arkaden nun von (im Detail variierenden) Bündelpfeilern getragen, deren acht gleich große Dienste jeweils einem bestimmten Bogenelement der reich abgestuften Arkaden zugeordnet sind. Über ihnen schließt sich ein

Triforium an, das angesichts der größeren Jochbreite zwei weiter gespannte, ebenfalls sehr reich profilierte Bogen untergliedern. In diese sind nun drei und nicht mehr nur zwei Bogen eingestellt, die jeweils zwei Vierpässe tragen. Über ihnen folgt wiederum die bekannte zweischichtige Obergadenlösung.

Demgegenüber nehmen die ausnehmend dünnen Dienste des Gewölbes ihren Ausgang auf eigenen, über den Pfeilern ansetzenden Konsolen. Hinsichtlich des Gewölbes ließ sich der verantwortliche Architekt zweifellos von den Erfindungen seines Vorgängers Gaufrido inspirieren, die er jedoch in eine regularisierte, klarere Form umprägte: Unter Beibehaltung der durchlaufenden Scheitelrippe kehrte

er grundsätzlich wieder zum konventionellen vierteiligen Kreuzrippengewölbe zurück, wobei er nun an allen vier Ecken des Joches den beiden Hauptrippen jeweils vier Tiercerons – im wahrsten Sinne des Wortes – zur Seite stellte. Im Ergebnis bildet sich eine Art vierzackiger Stern aus: die klassische Form eines Tierceron-gewölbes (Nußbaum/Lepsky 1999, S. 183ff.). Bemerkenswert erscheint bei diesem Entwurf mit seinem ausgewogenen Verhältnis von Horizontale und Vertikale, dass dank der geringen Dimensionierung der Dienstbündel und des gänzlichen Fehlens jochtrennender Zäsuren das Langhaus in der Tat als ein zusammenhängender, einheitlicher Großraum wirkt – fraglos eines der gelungensten Beispiele früher englischer Gotik.

Wie schnell sich damals die Moden und Gewichtungen innerhalb der Architektur wandelten, zeigt schließlich der letzte Bauabschnitt der Kathedrale von Lincoln: der *Angel Choir* genannte Retrochor, den man als Ersatz für den bis dahin bestehenden, einfacheren Ostabschluss Gaufridos (den Grabungsbefunden nach eine deutlich kürzere Anlage auf trapezförmigem Grundriss, mit Umgang und Umgangskapellen) zwischen 1256 und 1280 durch eine reichere, nun rechteckig schließende Anlage ersetzte. Ohne den gestalterischen Witz und die Eigenständigkeit des Langhauses, handelt es sich bei ihr um eine überreich dekorierte, modernisierte Version desselben. Dabei fallen die fortschrittlicheren Detailformen auf, die sich zwar grundsätzlich an französischen Vorbildern orientieren, aber deutlich stilisierter sind. Bemerkenswert ist aber v. a. das erstmals feststellbare – wohl durch die gotischen Neubauten von Westminster Abbey und Alt-St. Paul's geförderte – Interesse, dezidiert französische Formen, etwa in Gestalt von Maßwerkerfindungen (vgl. Blendarkaden am Sockel) und -fenster (v. a. das eindrucksvolle, riesige Fenster am Chorschluss) in die Lincolner Kathedralarchitektur einzuführen. Gerade mit Blick auf die großen

Fenster bildeten sie fortan den lichtvollen Höhe- und Schlusspunkt am Ostende der Kirche. Deren anderes Ende wurde demgegenüber von einer nicht minder bemerkenswerten Anlage markiert. Aufbauend auf die alte Westfassade des 11. Jh.s war hier im 13. Jh. eine gewaltige, an Figurennischen reiche Schirmwand entstanden, die die Ansätze der beiden hinter ihr aufragenden, gewaltigen Westtürme verbarg: eine Lösung, die u. a. wohl für die etwas spätere Westfassade am Nidarosdom im norwegischen Trondheim vorbildlich war.

Das eigentliche, im 13. Jh. mit dem Neubau der Kathedrale von Lincoln entstandene Kleinod ist bisher noch nicht benannt worden: das nördlich von ihr, zeitlich wohl zwischen Langhaus und Angel Choir errichtete *Chapter House* (□ 95), der Versammlungsort von Domkapitel und Bischof. Unter diesen für die englische gotische Architektur so typischen Zentralbauten gehört das auf zehneckigem Grundriss errichtete Beispiel in Lincoln zu den bemerkenswertesten. Ähnlich wie in den Seitenschiffen des Langhauses finden sich auch hier über einem mit Blendbogen verzierten Sockel – zwei in jeder Achse – einfache Lanzettfenster. Angesichts der kleinen Steinbank, auf der die Bogen stehen, waren diese ursprünglich wohl als Sitznischen gedacht. Ihre in Purbeck-Marmor ausgeführten Dienste wechseln sich mit jenen etwas weiter vorspringenden der Gewölbe ab. Pro Vorlage nehmen fünf Rippen ihren Ausgang, die dann am Schlussstein einer nun ringförmig geführten Scheitelrippe bzw. an einem leicht davon abgerückten Schlussstein enden. Die zentrale, etwas anders profilierte Rippe, die an einer der Vorlagen ansetzt, läuft dabei als einzige direkt auf der anderen Seite des Schlusssteins bis zum Bündelpfeiler weiter. Haupt- und Nebenrippen bilden auf diese Weise über dem zentralen Stützelement, das ähnlich wie die Langhauspfeiler rundum mit nun kannelierten Vorlagen versehen ist, ein eindrucksvoll reiches und differenziertes Schirmgewölbe aus. 

|23| Die Kathedrale von Reims Krönungskirche und Klimax der Hochgotik

Die Kathedrale von Reims, deren Grundstein den Quellen nach am 6. Mai 1211 gelegt wurde, stellt einen der wichtigsten und folgenreichsten Marksteine in der mittelalterlichen Architekturgeschichte des Abendlandes dar. Zugleich ist sie Monument deutsch-französischer Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Im Vorgänger der heutigen Kathedrale wurde Ende des 5. Jh.s der für die Geschichte beider Nationen wichtige Merowingerkönig Chlodwig I. getauft; im Ersten Weltkrieg beschädigte 1914 deutscher Beschuss ihre Architektur und Skulptur schwer; hier war es schließlich auch, wo sich nach mehreren Jahrhunderten blutiger deutsch-französischer Konflikte 1962 de Gaulle und Adenauer versöhnend die Hände reichten.

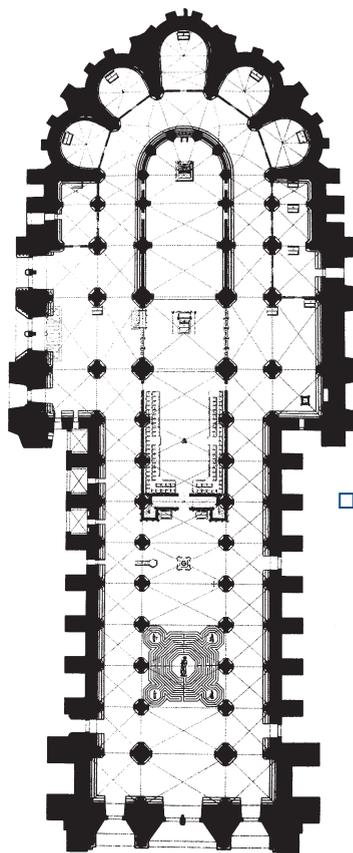
Darüber hinaus ist die Reimser Kathedrale (Reinhardt 1963, Ravaux 1979, Kurmann 1987) ein lehrreiches Fallbeispiel für die Forschungsgeschichte zur gotischen Architektur allgemein. So hat man sich über Jahrzehnte hinweg v. a. mit dem in einer Zeichnung überlieferten Labyrinth (nach 1288) beschäftigt, das sich ehemals im Westteil des Langhauses befand (□ 96). Maßgeblicher Grund dafür waren die vier dort namentlich genannten, verantwortlichen Architekten (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224), denen man immer wieder von neuem und letztlich erfolglos bestimmte Partien des Baus zuzuweisen suchte. Zwar wird dieser Ansatz kaum noch verfolgt, gleichwohl sucht man bis heute vergeblich eine schlüssige, alle Probleme lösende Baugeschichte. Eine systematische bauarchäologische, alle Partien genauestens aufnehmende Untersuchung, die letztlich allein weiterhelfen könnte, fehlt immer noch. Sie wäre in Reims aber besonders wichtig, war doch diese inmitten der Champagne gelegene

Kathedrale für weit mehr Bauten vorbildlich als das sonst der Fall ist. Mag die Stilisierung von St-Denis (ab 1137) zum Urbau aller gotischen Architektur aus heutiger Perspektive zu pointiert erscheinen, so ist die herausragende, vorbildgebende Rolle wohl schwer zu bestreiten, die nicht ganz ein Jahrhundert später die Mutterkirche des damals ganz am Ostrand des französischen Königreichs gelegenen Erzbistums Reims innehatte: Mit ihr war gotische Architektur zu Beginn des 13. Jh.s, nach kaum mehr als 75 Jahren rasanter Entwicklung, offensichtlich zu einem umfänglichen, aber in sich schlüssigen System ausgereift, das sich nicht mehr allein für die Rezeption innerhalb der damals von einem wahren Bauboom ergriffenen Île-de-France und unmittelbar benachbarten Gebiete eignete. In der Tat lässt sich kaum ein weiterer Bau benennen, der hinsichtlich Architektur wie Skulptur derartige Rezeption gefunden hätte – und das nun erstmals auch weit über das französische Königreich hinaus. Bauten wie die damals im Heiligen Römischen Reich gelegenen Kathedralen von Toul (nicht vor 1230/35) und Metz (1240er Jahre), die Trierer Liebfrauenkirche (ab ca. 1235; □ vgl. 33) oder die Marburger Elisabethkirche (ab 1235) sind dafür eindrucksvolle Beispiele (Brachmann 1998 u. 2013), ebenso Westminster Abbey (ab 1245), die Oberkirche von Assisi (Weihe 1253) und viele andere Bauten mehr. Ihre Vielgestaltigkeit zeigt, dass es dabei weniger um die Reproduktion des zu diesem Zeitpunkt bereits geradezu standardisierten französischen Kathedralschemas (Doppelturmfassade; basilikales dreischiffiges Langhaus; Querhaus; Chor mit Umgang und Radialkapellen) ging. Vielmehr wurde Reims offensichtlich v. a. wegen seines neuen komple-

zen, dabei aber ausnehmend flexibel einsetzbaren Architektursystems und Formenapparates geschätzt, das bzw. der sich auch für gänzlich andersartige Projekte verwenden ließ. Nicht weniger bemerkenswert und bedeutend ist die Rezeption der Reimser Skulptur, erneut in besonderem Maße auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches, wie das entsprechende, um die Mitte des 13. Jh.s auftretende Phänomene – um hier nur die prominentesten Beispiele zu nennen – an den Domen von Bamberg, Metz, Mainz und Naumburg zeigen.

Die prägende Rolle, die Reims in der abendländischen Kunstgeschichte gespielt hat, kann kaum verwundern, stellte die Kathedrale doch in ihrer Zeit – bei allen anderen beeindruckenden Beispielen innerhalb der Entwicklung gotischer Baukunst – wohl das Projekt dar, das nicht nur zu den monumentalsten gehörte, sondern auch als gotisches Gesamtkunstwerk *par excellence* in fast einmaliger Weise Architektur und Skulptur zu einer Einheit verwob: eine Einheit, der noch die nur mehr in Resten erhaltene, weil v. a. im Ersten Weltkrieg zerstörte Glasmalerei und die fast gänzlich verlorene Innenausstattung hinzuzurechnen wären. Selbst die in dieser Hinsicht am ehesten vergleichbare Kathedrale von Chartres (ab 1194; [□ vgl. 28](#)) kann hier lediglich eingeschränkt mithalten: Nur in Reims findet sich Skulptur flächendeckend und von beeindruckender Qualität und Größe selbst in den entlegensten Bereichen des Außenbaus, so in den Tabernakeln des Strebewerks oder um die großen Fensteröffnungen der Westfassade und der Querhäuser ([□ 97](#)). Mehr als sonst kann man dabei wirklich von ‚Monumentalskulptur‘ sprechen, erreichen doch einige dieser Figuren Höhen von vier Metern und mehr.

Solch ambitioniertes Wirken ist Spiegelbild der hohen Reputation des Reimser Baus, die maßgeblich auf der genannten Taufe des Frankenkönigs Chlodwig (466–511) basierte. Diese und die der Legende nach wundersame Salbung mit direkt vom Himmel herabgeschick-



[□ 96](#) Reims, Kathedrale, Grundriss des Zustands um 1722, mit Labyrinth, originaler Choranlage und Altarstellen, Grundsteinlegung 1211, Chorweihe 1241

tem Öl sollten Ausgangspunkt für das Privileg des Reimser Erzbischofs sein, an jenem Ort den französischen König nicht nur zu salben, sondern auch zu krönen. Gerade dieses galt es zu wahren, indem man dauerhafte Sorge für eine in ihrer Zeit angemessene rahmende Anlage trug – angemessen offensichtlich nicht nur hinsichtlich der Dimensionen, sondern auch hinsichtlich des Dekors. Ob dazu in ihrer Architektur wirklich Aspekte verschiedenster älterer normativer oder Referenz-Bauten zusammenfließen und diese bzw. deren Ansprüche ganz unmittelbar repräsentieren (Kunst/Schenkluhn 1988), bleibt ungewiss.

Neuere Befunde – aufbauend auf dendrochronologischen Datierungen originaler, bis heute am Bau erhaltener Gerüsthölzer – haben ergeben, dass mit den tatsächlichen Bauarbeiten nicht erst 1211, sondern wohl bereits um 1207 begonnen wurde (Prache 2008). Für



□ 97 Reims, Kathedrale, Außenansicht, vor den starken Zerstörungen im Ersten Weltkrieg, Grundsteinlegung 1211

das Verständnis von Reimser Architektur und Skulptur ändern diese vier Jahre Differenz nur wenig. Gleichwohl ist der Befund ein gutes Beispiel dafür, wie kritisch und v. a. nicht auf unsere heutigen Bedürfnisse bezogen überlieferte Quellen zu lesen sind. Denn in der Tat muss das in den zeitgenössischen „Annales Remenses“ genannte Jahr 1211 nicht unbedingt den tatsächlichen Beginn von Arbeiten benennen. Vielmehr kann es ebenso gut – wie sich an zahlreichen Beispielen belegen lässt – mit der Anwesenheit einer prominenten Persönlichkeit oder bestimmten bedeutungsvollen Ereignissen zusammenhängen, wie das wohl in Reims der Fall ist: Kaum Zufall dürfte es nämlich sein, dass dort die Grundsteinlegung ausgerechnet am ersten Jahrestag der Zerstörung des Vorgängerbaus erfolgte. Der Überlieferung nach war dieses Unglück 1210 in Zusammenhang mit einem verheerenden Großbrand geschehen, bei dem nicht nur die Kathedrale, sondern auch große Teile der Stadt vernichtet oder

aber beschädigt wurden. Man darf annehmen, dass – für die Kathedrale gesprochen – die Verantwortlichen über dieses Ereignis nicht ganz unerfreut waren, ersparte doch ein solcher unerwarteter ‚warmer Abriss‘ – also das mehr oder weniger absichtliche Niederbrennen eines Gebäudes, für das es im Übrigen in anderen Fällen durchaus quellenmäßige Belege gibt – viel Arbeit. Allerdings scheinen, wie den nachfolgenden Quellen zu entnehmen ist, immer noch große Teile der Kathedrale nutzbar gewesen zu sein, was zudem nahe legt, dass eine bloße Wiederherstellung explizit nicht gewünscht war. Eindrücklich zeigt das Beispiel damit, unter welchem enormen Druck die verschiedenen konkurrierenden französischen Bistümer und Erzbistümer damals standen, ihren Status innerhalb der Hierarchie auch in baulicher Weise angemessen zum Ausdruck zu bringen. Dass Reims als französische Krönungskirche davon in der Tat in besonderem Maße betroffen war, wird bereits an dem wohl

einmaligen Fall ablesbar, dass – bezeichnenderweise – eine der frühesten gotischen Kathedralen Frankreichs nach kaum mehr als 70 Jahren durch einen Neubau zu ersetzen war, der in seiner neuesten Standards folgenden Monumentalität alle Konkurrenten übertrumpfte.

Von dem unter Erzbischof Samson de Mauvoisin (reg. 1140–61) entstandenen Vorgängerbau kennen wir leider nur den Grundriss. Den Grabungsbefunden zufolge besaß er bereits viele Eigenheiten der heutigen Kathedrale, so die Doppelturmfassade mit reichem Skulpturenschmuck, das dreischiffige Langhaus und das Querhaus mit anschließendem Chor mit Umgang und Radialkapellen. Allerdings handelte es sich damals – ähnlich wie in St-Denis – noch gar nicht um einen kompletten Neubau. Vielmehr beschränkte man sich zunächst einmal auf die Erneuerung des West- und Ostabschlusses der Vorgängerkirche, während das karolingische Langhaus erhalten blieb. Möglicherweise geschah das erneut aus Traditionsgründen, sollte doch in ihm die für Reims so wichtige Taufe des zum Christentum konvertierten Frankenkönigs Chlodwig stattgefunden haben – ein konservierendes Vorgehen, das sich – wenn auch anders begründet – in ähnlicher Weise in St-Remi in Reims finden lässt. Bei dem zweiten gotischen Projekt musste man zu Anfang des 13. Jh.s Sorge tragen, dass durch die Bauarbeiten und zwischenzeitliche Unbenutzbarkeit größerer Raumeile der alten bzw. der neuen Kirche nicht das Krönungsprivileg gefährdet wurde. Dies scheint gelungen zu sein, erfolgte doch 1223 und 1226 die Krönung gleich zweier französischer Könige inmitten des erst partiell fertiggestellten Baus. Gleichwohl beachtlich ist die kurze Zeit, die man für die Vollendung der wichtigsten Partien der Kathedrale benötigte: In der Tat berichten die Quellen von einem erstaunlich frühen Einzug des Reimser Domkapitels in den neuen Chor am 7. September 1241.

Die auf den ersten Blick große Homogenität des Baus täuscht ein wenig darüber hinweg,

dass an der Kathedrale – zumindest in Zusammenhang mit dem Westabschluss und den westlichsten Langhausjochen – noch bis ins spätere 13. Jh. hinein gebaut wurde, dabei immer weiterhin akkurat den Jahrzehnte zurückliegenden ersten Bauplan befolgend – ein Phänomen, das man für die mittelalterliche Architektur mit dem Begriff der ‚Werkkonformität‘ zu fassen versucht hat (Wolff 1974). Allerdings scheint auch das heutige, so einheitliche Bild erst das Ergebnis gewisser, gerade in der Anfangsphase vorgenommener Modifikationen zu sein, von denen v. a. das Strebewerk betroffen war. Die entsprechenden Zeichnungen im sog. Skizzenbuch des Villard de Honnecourt zeigen hier eine markante Differenz zu den heutigen Chorstrebepefeilern.

Bleiben in diesem Zusammenhang immer noch Fragen offen, so ist in jüngerer Zeit auf erstaunlich einfache Weise eine solche hinsichtlich des Bauverlaufs und der Datierung bestimmter Partien beantwortet worden. In der Tat muss es verwundern, dass erst in den 1980er Jahren darauf hingewiesen wurde (zuerst ohne Resonanz Bunjes 1938, S. 134), dass in der genannten mittelalterlichen Quelle mit dem Begriff ‚Chor‘ sicherlich nicht der moderne architekturgeschichtlich definierte gemeint ist – d. h. der Bereich östlich des Querhauses –, sondern der liturgische Chor (Kimpel/Suckale 1985, Kurmann 1985), also jene von der Öffentlichkeit durch Chorschranken und Lettner abgegrenzten Joche, die Bischof und Domkapitel vorbehalten waren und wo deren Chorgestühl stand. Ein Blick auf alte Grundrisse (□ vgl. 96), aber auch auf den heute durch ein Gitter abgeschränkten Bereich zeigt, dass er im Fall der Reimser Kathedrale bis in das zweite Langhausjoch hineinreichte. Angesichts formaler und bautechnischer Übereinstimmungen (*en-défilé*-Technik; Formen der standardisierten Elemente, → **Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182**) und angesichts einer sehr deutlichen Baufrage in diesem Bereich ist daraus zu Recht gefolgert worden, dass die Kathedrale 1241 mit Ausnahme des Westabschlusses be-

reits vollendet war. Unklarheit besteht demgegenüber immer noch, wann man mit der Ausführung der bedeutenden Westfassade begann. Es spricht allerdings einiges dafür, dass dies nicht vor der zweiten Hälfte der 1250er Jahre der Fall war (Ravaux 1979).

Fraglos verdankt das heutige Aussehen der Reimser Kathedrale (□ 98), gerade was das Innere angeht – einmal abgesehen von der ebenfalls in vielem verwandten Kathedrale von Soissons (ab ca. 1190; dort allerdings noch nicht die markanten kantonierten Pfeiler) –, viel der Architektur der knapp 20 Jahre älteren, 1211 noch mitten im Bau befindlichen Kathedrale von Chartres (ab 1194; □ vgl. 28). Doch wirkt Reims demgegenüber wesentlich regularisierter, ja standardisierter und dadurch manchmal auch etwas nüchtern. Ebenso gibt es viele weitere Eigenheiten, die nicht über Chartres zu erklären sind, die die Reimser Architektur aber erst zu derjenigen werden ließen, die – wie eingangs angeführt – nun ganz neue Rezeptionsmöglichkeiten eröffnete. Eine dieser wegweisenden Innovationen stellt die erstmals durchgängige Verwendung von Maßwerkfenstern dar (einzeln sind sie bereits zuvor an anderen Bauten zu finden). Waren die bisherigen Öffnungen gänzlich unstrukturiert oder aber mit recht schwerfälligem, grobem Plattenmaßwerk gefüllt (in Form ‚gelochter‘ Steinplatten; vgl. Chartres), so finden sich hier nun aus demgegenüber vergleichsweise filigranen Steinsteigen geformte Elemente, die die Binnenstruktur eines solchen Fensters bilden, im konkreten Fall zweibahnige Fenster, die einen als Sechspass ausgebildeten Okulus tragen.

Der heutige Bau (□ vgl. 96, 98) verfügt über ein dreischiffiges, basilikales Langhaus von neun Jochen Länge, wobei das westlichste als Bestandteil der Westfassade bereits einige gestalterische Besonderheiten aufweist. Im Osten schließt sich ein ebenfalls dreischiffiges Querhaus an, das in den nun fünfschiffigen Chor überleitet. Eineinhalb Vorjochen folgt im

Mittelschiff das Chorpolygon mit 7/10-Schluss, dessen Rippen bereits dem anschließenden Halbjoche zugehören. Gerahmt wird das Polygon von einem Umgang mit fünf Kranzkapellen, die wiederum über 7/10-Schlüsse verfügen. Ein eigenes Vorjoch hebt die Achskapelle deutlich als die bedeutendste unter ihnen hervor. In der Tat fand sich hier ehemals ein der Jungfrau Maria, der Patronin der Kirche, geweihter Altar, gerahmt von jenen der zwei wichtigsten Lokalheiligen, den heiligen Bischöfen Remigius und Nicasius, deren Altäre sich in der südlich bzw. nördlich nächsten Kapelle anschlossen.

In geradezu klassischer Ausformung folgt der dreiteilige Innenaufriß, dessen einzelne Zonen durch markante Gesimse getrennt werden, dem sog. A-B-A-Schema: Das heißt, die Höhe der Arkade entspricht genau der des Obergadens, wobei die beiden Zonen, die das nicht durchfensterte Triforium voneinander trennt, grundsätzlich auch die gleichen Fenstergliederungen aufweisen, wenn auch etwas unterschiedlich dimensioniert. Wer allerdings schon einmal in der Reimser Kathedrale gestanden hat, wird wissen, dass das vom menschlichen Auge nicht unbedingt so wahrgenommen wird: Hier dominieren deutlich die hoch aufragenden Arkaden, während die Obergadenfenster durch die perspektivische Verkürzung und die weit heruntergezogenen Gewölbesegele der vergleichsweise schmalen Joche deutlich zurücktreten. Auf kantonierten Pfeilern – d.h. einem von vier runden Diensten umstellten runden Pfeilerkern – ruhen mehrteilige Dienstbündel, deren Einzelbestandteile konsequent bestimmten lastenden Baugliedern zugeordnet sind. So ‚trägt‘ – zumindest optisch – der vorderste alte Dienst den Gurtbogen, der nachfolgende mittlere die Diagonalrippe des Gewölbes und der ‚junge‘, kleinste Dienst den Schildbogen. Dieser Dienst leitet über zu dem Rundstab, der erst auf Höhe der Fenster beginnend Teil der beschriebenen Gliederung derselben ist. Bemerkenswerterweise



□ 98 Reims, Kathedrale, Innenansicht nach Westen, Grundsteinlegung 1211

werden alle diese *en délit* versetzten Rundstäbe durch ein kaum wahrnehmbares, schichtweise mit der dahinterliegenden Wand versetztes, stabartiges Element voneinander abgesetzt, das sich auch in vielen der Nachfolgebauten finden lässt (Trier, Toul). Gerade mit Blick auf ältere gotische Bauten ist all das von einer geradezu atemberaubend schnörkellosen Konsequenz und Stringenz, die man in dieser Weise in Chartres (□ vgl. 28) noch vergeblich sucht. Bei aller grundsätzlichen Ähnlichkeit gibt es hier doch noch erheblich mehr Variation.

Anders als im Obergaden sind in Reims die Fenster in den Seitenschiffen an die Außensei-

te der Sockelmauer gerückt, so dass vor ihnen ein Laufgang geführt werden kann, der an den Strebepfeilern einen Durchgang von markanter Gestalt ausformt. Es ist dies ein Element, das bei fast allen nachfolgenden, Reims rezipierenden Bauten zu finden sein wird. Die Idee als solche ist allerdings bereits einige Jahrzehnte älter. Dazu genügt ein Blick auf die Scheitelskapelle des Chores von St-Remi in Reims (ab 1165), der im Übrigen zu Teilen auch Pate für den Grundriss des Chores der Kathedrale gestanden zu haben scheint.

Das vergleichsweise schlichte, v. a. auf die Wirkung der gewaltigen Dimensionen der Ar-

chitektur bauende Innere – die Reimser Kathedrale war mit 36 m Scheitelhöhe eine der höchsten ihrer Zeit – kontrastiert mit ihrem aufwändig dekorierten Außenbau: Hier verschwindet die Hochschiffswand nahezu vollständig hinter der dicht gesetzten Reihe Strebebögen (□ vgl. 97). Weit mehr sind sie als eine rein technische Notwendigkeit, Widerlager der jeweils zwei Strebebögen zu sein, die den Druck des Dachstuhls und der Gewölbe von der Hochschiffswand ableiten. Gerade im Vergleich zum schlichten, ‚aufgeräumten‘ Inneren weisen sie nun geradezu reiche, mit Blendarkaturen und verschiedenen Profilen belebte Sockel auf, über denen nicht minder aufwändig gestaltete Tabernakel aufragen: Um die gesamte Kirche herum sind in sie aberwitzig riesige Engel eingestellt, die die Kirche nun tatsächlich und besonders anschaulich zu einem monumentalen Himmlischen Jerusalem auf Erden werden lassen. Wie schon in Chartres blieb auch in Reims der restliche Skulpturenschmuck nicht auf die drei Portale der westlichen Doppelturmfassade beschränkt, sondern breitete sich über die Querhausfronten aus – und das, obwohl diese gar nicht öffentlich zugänglich waren.

Interessanterweise geht die für den Innenbau beschriebene Stringenz des architekto-

nischen Entwurfes Hand in Hand mit einer nicht weniger konsequenten und effizienten Bautechnik, was bereits in hohem Maße Standardisierung und Vorfertigung von Bauteilen implizierte (vgl. Einleitung und → Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182). Am bekanntesten und bereits von Zeitgenossen wahrgenommen (vgl. das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt) ist dieses Phänomen an den kantontierten Pfeilern, die mit einem durchdachten Normsteinsystem ausgeführt wurden. Doch auch große Teile der Querhaustürme und v. a. der Strebebögen sind mit standardisierten Einzelelementen ausgeführt. Dabei ist – dies ein eindrückliches Indiz für den hohen Grad der Standardisierung – oft nicht nur der Grundriss der Steine, sondern, mit Blick auf die Türme, auch noch deren Höhe festgelegt. Jede Lage ist genauestens genormt und identisch mit der nachfolgenden. Daraus resultiert natürlich eine ganz neue Art der Vorplanbarkeit, die ein derartiges, hochkomplexes Bauvorhaben in bis dahin ungeahnter Schnelligkeit durchführbar machte. Das in kaum mehr als 20 Jahren ausgeführte Langhaus der Kathedrale von Amiens – eines der größten, die jemals realisiert wurden – ist dafür ein besonders eindrucksvolles Beispiel.



Der mittelalterliche Baubetrieb und seine Organisation

Ein umfassendes, detailgenaues Bild der mittelalterlichen Bauorganisation in nur wenigen Absätzen zu entwerfen, ist nahezu unmöglich: Dazu sind die Unterschiede in regionaler wie zeitlicher Hinsicht zu groß – was für eine Region zu einer bestimmten Zeit zutrifft, kann sich bereits wenig später oder an einem anderen Ort in Europa gänzlich anders darstellen. Kaum mehr in Frage steht heute allerdings, dass es in hohem Maße solche ganz

handfesten, irdischen Aspekte waren, die maßgeblich über das Aussehen eines mittelalterlichen Baus bestimmten und nicht allein eine wie auch immer geartete theologische oder kosmologische Symbolhaftigkeit. Ebenso wenig zutreffen dürfte in diesem Zusammenhang die Interpretation gerade der gotischen Kathedralen als in der Art eines kollektiven Glaubensakts ausgeführte Großprojekte, an dem die Gläubigen aktiv, gleichsam wie an ei-

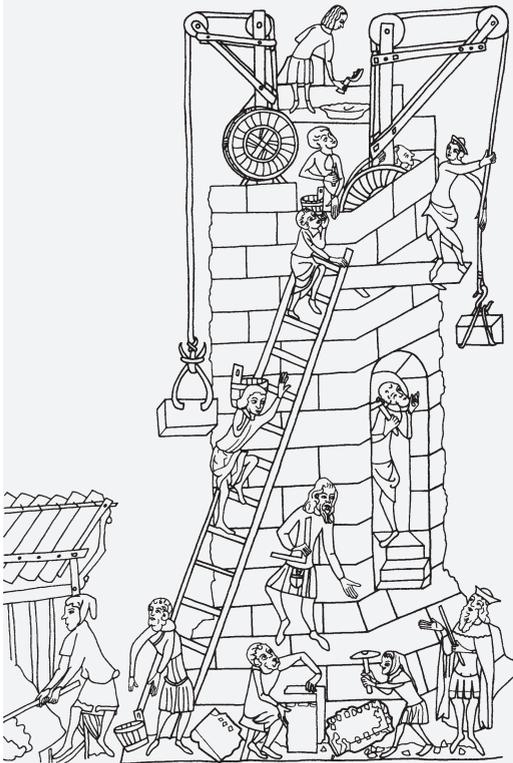
nem Gottesdienst teilgenommen hätten. Ursprung für diese populäre Sichtweise waren insbesondere die für das 12. Jh. in Frankreich überlieferten ‚Karrendienste‘. So berichtet 1145 Abt Haimo von St-Pierre-sur-Dives, wie sich in Nachahmung der wohl v. a. vorbildlichen Chartrester Verhältnisse auch in der Normandie selbst Mitglieder höchster sozialer Schichten wie Zugtiere vor den Karren gespannt und beim Transport von für den Bau benötigten Gütern mitgeholfen hätten (Kimpel/Suckale 1985, S. 72f.). Dieses Phänomen ist jedoch nur relativ kurz belegbar, wie überhaupt die Frage nach der Effizienz solcher unqualifizierter Unterstützung zu stellen ist: Sicherlich konnten derartige Kräfte für einfache Arbeiten wie Abbruch und Transport (ergänzend) gut eingesetzt werden. Anders sieht es bei in technischer Hinsicht so komplexen Gebilden wie den hochgotischen (französischen) Kathedralen aus, deren teilweise beachtliche Steingrößen – dazu noch in großer Höhe versetzt – von Haus aus kompliziertere, nicht mehr von jedermann bedienbare Hebewerkzeuge notwendig machten.

Überhaupt konnten die in diesem Band vorgestellten Großprojekte, in welchem Jahrhundert auch immer entstanden, jeweils nur in engster Zusammenarbeit und unter Abstimmung sehr verschiedener spezialisierter Handwerke – vom Zimmermann und Schmied (für Werkzeuge, Eisenanker, Windeisen, Armierungsklammern am Bau etc.; Lüpnitz 2011, S. 104ff., 158–173) über den Steinmetz bis zum Glasmaler – realisiert werden. Regional wie zeitlich, aber auch hinsichtlich der entsprechenden Ausführungsphase des Vorhabens waren sie dabei von recht unterschiedlicher Bedeutung. Spätestens seit dem 13. Jh. finden sich in Verbindung mit den gotischen Großprojekten all diese Handwerke unter dem Dach der sog. Bauhütte zusammengefasst: Nicht umsonst sollte jener vereinigende Charakter gotische Kathedralen geradezu zum Idealbeispiel für das Phänomen ‚Gesamtkunstwerk‘ werden lassen, das sich im frühen 20. Jh. letztlich auch das –

zweifellos nicht zufällig sehr ähnlich klingende – ‚Bauhaus‘ zum Vorbild nahm.

Wie ausdifferenziert der mittelalterliche Baubetrieb in der Tat war, zeigen anschaulich manche Darstellungen des Turmbaus zu Babel, die sich ganz offensichtlich an den zeitgenössischen Zuständen orientieren (Binding 1978). Das gilt auch für eine solche aus dem süddeutschen Raum stammende des 14. Jh.s (□ 99). Anhand seines feinen, teilweise mit Pelz veredelten Gewandes und seiner kostbaren Kopfbedeckung ist dort rechts unten die in der Hierarchie am höchsten stehende Persönlichkeit zu erkennen: der Auftraggeber, König Nimrod, der einer anderen Figur, die an prominenter Stelle mit einem Winkel direkt vor dem Turmbau steht, seine Befehle oder Vorstellungen mitzuteilen scheint. Die Umsetzung der Planungen und Kontrolle der Arbeit obliegt allerdings nicht ihm, sondern der im Vordergrund sitzenden Figur – dem Polier, der auch in Abwesenheit des Architekten (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224) dessen Pläne ‚zum Sprechen bringt‘ (frz. *parler*; ► 41 |). Dazu passend, hält er das Richtscheit nun auch nicht mehr nur attributhaft, sondern nutzt es praktisch zur Kontrolle der Produkte des rechts von ihm mit seiner Hacke Steine bereitenden Steinmetzen. Zur Bauaufgabe eines (Wehr-)Turms passend, scheint es sich um Bossenquader zu handeln (→ Themenblock · Steinmaterial, S. 238). Eine ähnliche Delegation der ursprünglichen Aufgaben des Architekten ist in der Funktion des hier nicht dargestellten *appareilleur* (*apparator*) zu sehen, der nach den Vorstellungen des Architekten Pläne und v. a. Schablonen für die von den Steinmetzen zu fertigenden Einzelformen zu zeichnen hatte. Links des Poliers ist in der Miniatur ein Arbeiter mit der Bereitung des für den Versatz benötigten Mörtels beschäftigt, der sogleich von zwei Helfern über Leitern nach oben getragen wird. Der Transport der schwereren Steine zu ihrem Bestimmungsort erfolgt dagegen durch zwei in ihrer Technik akkurat wiedergegebene Krananlagen mit unterschiedlichen Befestigungsarten mittels Zange

und Seil. Die Planung derartiger, überhaupt erst solche Großbauten ermöglichender Maschinen gehörte ebenfalls zum Aufgabenbereich des Architekten (vgl. Gervasius von Canterbury |►19| und das Skizzenbuch Villard de Honnecourts; schon beim Bau des Modeneser Doms [ab 1099] werden *diversis operis machinae* erwähnt). Die Miniatur ist ein gutes Spiegelbild eines sich um ca. 1200 stark wandelnden Bauprozesses: Wurde bis dahin vieles *ad hoc*, d.h. beim Ausstecken des Grundrisses auf dem Bauplatz mit Seilen und Pfählen und selbst noch beim Versatz der Mauern entschieden und Pläne modifiziert, so änderte sich das schlagartig mit der Einführung der mobilen Planzeichnung im verkleinerten Maßstab (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224). Bereits im 13. Jh. konzipierte Varianten ein und desselben Projekts (z. B. Straßburger Risse,



se, |►30|) zeigen, dass man das neue Medium zugleich dazu nutzte, kostengünstig Planungsalternativen durchzuspielen. Mit vorbereitenden Skizzen und statischen Vorberechnungen moderner Art hatte all das gleichwohl noch wenig zu tun. Solches lässt sich erst im 15. Jh. nachweisen.

Einen besonders wichtigen Beteiligten eines mittelalterlichen Bauprojekts zeigt die Miniatur allerdings nicht. Das hat wohl damit zu tun, dass er nicht eigentlich auf der Baustelle in Erscheinung tritt: der Verwalter der Bauhütte, der rein administrative *magister fabricae/operis*, dessen Rolle lange Zeit mit der des Architekten verwechselt wurde. Das bildete auch den Ausgangspunkt für die langlebige Legende, dass Letztere damals v. a. dem gehobenen Klerus entsprungen seien. In der Tat waren es meistens Geistliche, denen – dem Domkapitel und dem Bischof als den Bauherren rechenschaftspflichtig (vgl. Prag, Troyes, Gerona, Avignon etc.) – die Organisation und die Finanzen der Bauhütte oblagen (Binding 1999). Die rechtlich eigenständige Bauverwaltung war im Fall eines Domneubaus zumeist dem Kapitel angegliedert. Es zeichnete verantwortlich für die Baukosten und die Personalabteilung, also auch für die Verpflichtung der für den architektonischen Entwurf Verantwortlichen. Nur wenige von ihnen verfügten über eine eigenständige finanzielle Absicherung wie Grundbesitz. Üblicher war das Einwerben von Geldern durch (päpstlich abgesegnete) Sündenablässe, Sonderabgaben auf Kirchenämter, Nutzung der Gelder vakanter Domherrenstellen, Seelsorgeversprechen und zahlreiche andere Formen der Sammlung, deren Erfolg natürlich nicht immer garantiert war.

- 99 Turmbau zu Babel, um 1340/50, Umzeichnung einer Miniatur aus der Weltchronik des Rudolf von Ems, Zentralbibliothek Zürich

Nimmt man noch die Frage der Materialbeschaffung hinzu (→ Themenblock · Steinmaterial, S. 238), so wird klar, dass der Aufbau eines solchen, in vielerlei Hinsicht komplexen Apparates einige Vorbereitungszeit in Anspruch nahm. Insofern fällt eine genaue Festlegung des eigentlichen Beginns des Bauvorhabens – und damit letztlich der Datierung des Entwurfes – schwer: Ist dafür erst die Grundsteinlegung relevant oder ist er doch schon einige Jahre früher anzusetzen? Als Beispiel mögen hier die überlieferten Daten der Metzger Abteikirche St-Vincent (□ vgl. 4) dienen, für die es bereits vor dem Beginn der Arbeiten am 8. Mai 1248 zahlreiche mit dem Bau verbundene Daten gibt: nämlich 1242 solche zum Erwerb von Wäldern, womit wohl Sorge für das bald benötigte Bauholz für Gerüste, den Dachstuhl und (Hebe-)Maschinen getragen wurde, und in den Jahren 1243–45 solche zur Ansiedlung von Zimmerleuten und Steinmetzen in der Nähe der zukünftigen Baustelle für Vorbereitungsarbeiten (Brachmann 1998). Bevor hier wie anderswo mit der tatsächlichen Ausführung des Neubaus begonnen werden konnte, waren allerdings umfangreiche Abrissarbeiten notwendig, insofern das nicht schon irgendeine (Brand-)Katastrophe erledigt hatte. Wo der Vorgängerbau noch bestand, versuchte man ihn zumeist so lange wie möglich weiter zu nutzen. Oft wurde dieser geradezu durch den größeren Neubau ummantelt. Es gibt aber auch Beispiele, bei denen man die Grundrissdisposition des Vorgängers einfach beibehielt und sich so die aufwändigen Fundamentarbeiten ersparte. In den meisten Fällen kam es im Weiteren zu einem jochweise von Ost nach West vorrückenden Bauverlauf: von den wichtigsten zu den unwichtigeren Partien, also vom Chor zum Langhaus. Die örtliche Topographie oder andere lokale Faktoren führten jedoch immer wieder zu Ausnahmen und Sonderlösungen. Aus dem Bereich gotischer Architektur ist hier die Kathedrale von Amiens zu nennen, die man ausgerechnet im Westen begann – eine Anomalie, die dem Umstand geschuldet ist,

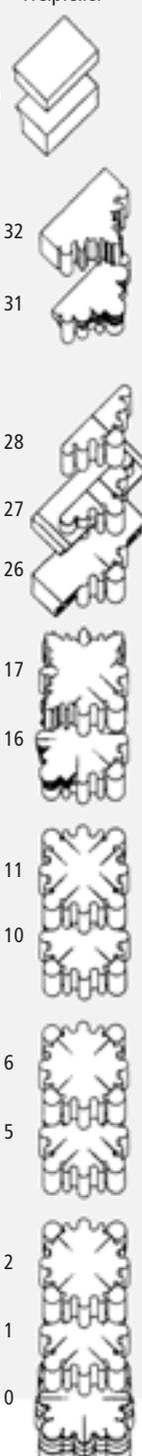
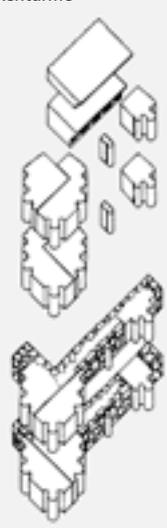
dass der beachtlichen Erweiterung des Baus nach Osten anfänglich eine weitere Kirche im Wege stand. Andere Fälle zeigen, dass manchmal sogar eine Langhausseite vor der anderen entstehen konnte. Ebenso scheint mitunter gar kein kompletter Neubau gewünscht gewesen zu sein, sondern lediglich die Erneuerung des liturgisch wichtigsten Teils, des Chores, in moderneren und prächtigeren Formen (vgl. Le Mans, Tournai, Schulpforta, Nürnberg und □ 8, 37, 38).

Bis ins hohe Mittelalter gingen Detailplanung sowie Produktion und Versatz des Baumaterials, die allen vorbereitenden Maßnahmen nachfolgten, mehr oder weniger Hand in Hand. Zumindest in den Regionen nördlich der Alpen hatte das einen Baustopp während der frostgefährdeten Wintermonate zur Folge. In dieser Zeit war ein richtiges Abbinden des Mörtels nicht gesichert und auch ansonsten die Witterung für Bauarbeiten kaum geeignet. Aufschlussreich hierfür ist bereits der stereotype alljährliche Vermerk in Gervasius von Canterburys Bericht zu den Arbeiten an der dortigen Kathedrale |► 19|: ‚als die winterlichen Regenfälle einsetzten, wurde die Arbeit unterbrochen‘. Gegen Ende des 12. Jh.s kam es allerdings im Königreich Frankreich zu einer geradezu revolutionären Neuerung, die den Bauprozess nachhaltig beschleunigen sollte: die eng mit der Einführung der Planzeichnung verbundene Vorfertigung von Bauelementen (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224). Dazu wurden beheizbare Räumlichkeiten errichtet, die letztlich auch den Ursprung des Begriffs ‚Bauhütte‘ darstellen. In ihnen fanden nun die Steinmetze ideale Bedingungen für die Vorproduktion der für den Sommer benötigten Einzelelemente.

Spätestens seit dem Bau der Kathedrale von Chartres (ab 1194) wissen wir von der Verwendung von Schablonen für bestimmte Bauglieder (Kimpel 1983). Die Kathedrale von Amiens mit ihrer Fertigstellung in kaum mehr als 40 Jahren ist für diese zu-

St-Vincent (Ostseite)

Übersicht der verwendeten standardisierten Bauteile

Wandvorlagen	Freipfeiler	Chorflankentürme	
<p>Blattfries und profiliertes Gesims wie an der inneren Hochschiffwand und an der Außenseite der Seitenschiffe, Lagen 26 und 27</p> 			
<p>27</p> <p>26</p> <p>17</p> <p>16</p> <p>11</p> <p>10</p> <p>6</p> <p>5</p> <p>2</p> <p>1</p> <p>0</p>	<p>32</p> <p>31</p> <p>28</p> <p>27</p> <p>26</p> <p>17</p> <p>16</p> <p>11</p> <p>10</p> <p>6</p> <p>5</p> <p>2</p> <p>1</p> <p>0</p>	<p>Glockengeschoss</p> <p>Untergeschoss</p>	<p>An den Freipfeilern und Wandvorlagen in allen Höhen (gleiches System in der Burgkapelle St. Katharina in Oberhomburg)</p> <p>An den Freipfeilern und Wandvorlagen in allen Höhen</p> <p>An den Freipfeilern in zwei verschiedenen Größen bis zum Arkadenansatz; in den darüberliegenden Schichten das System in Kombination mit anderen Profilen weitergeführt</p> <p>An den Wandvorlagen in zwei verschiedenen Größen bis zum Blendbogenansatz; in den darüberliegenden Schichten das System in Kombination mit anderen Profilen weitergeführt</p> <p>Gurtbogen in allen Bereichen und Arkadenbögen</p> <p>Schildbogen in allen Bereichen</p> <p>Diagonallippe in allen Bereichen</p> <p>Blendbogen in der Sockelzone von St-Vincent; in leicht abgeänderter Form an den Triforienöffnungen von St. Martin verwendet</p> <p>Zweiteiliges Abschlussgesims: Innen über der Arkadenzone, außen an der Traufe der Seitenschiffe der Hochschiffwand und der Chorflankentürme</p> <p>Chorflankentürme, Normstein A: In zwei leicht variierenden Ausführungen im Untergeschoss und im Glockengeschoss</p> <p>Chorflankentürme, Normstein B: In zwei leicht variierenden Ausführungen im Untergeschoss und im Glockengeschoss</p> <p>Chorflankentürme, Normstein C: In drei leicht variierenden Ausführungen im Untergeschoss und im Glockengeschoss</p>
<p>Im Gegensatz zu den Freipfeilern wurden die Wandvorlagen nicht immer mit der Riegelage begonnen</p>			

□ 100 Metz, St-Vincent, Abteikirche, Versatzschema und Katalog der verwendeten standardisierten Bauelemente, Beginn der Vorarbeiten 1242/43, Grundsteinlegung 1248, Vollendung ca. 1254

nehmende Durchrationalisierung des Baubetriebs ein besonders eindruckliches Beispiel. Einen Schlusspunkt derartiger Maßnahmen stellt die Kirche der Metzger Benediktinerabtei St-Vincent dar (□ 100, □ vgl. 4), die mit kaum mehr als einer Handvoll von Normprofilen und nun jeweils genau gleich hohen Normsteinen (jew. 42 cm; solches bereits an den Reimser Querhaustürmen, ebenso z. B. an den Außenmauern des Kreuzgangs der Kathedrale von Burgos, 2. Hälfte 13. Jh.) in gerade einmal sechs Jahren ausgeführt wurde. In vollendeter Form kam bei ihr die sog. Stapelbauweise zur Anwendung: Nur noch das Skelettsystem der tragenden Wanddienste wurde in Werkstein gearbeitet, die statisch kaum belastete Mauer dazwischen dagegen mit Bruchstein ausgefacht.

Burg und Donjon von Coucy

Idealtypische französische Wehrarchitektur

Bei allen grundsätzlichen Ähnlichkeiten in Anlage und Konzeption konnte Burgenarchitektur einer Epoche in den verschiedenen europäischen Regionen durchaus sehr unterschiedlich ausfallen. Das zeigt bereits ein kurzer vergleichender Blick auf Marburg (|▶ 28|, □ vgl. 111) und eine der gewaltigsten Burganlagen, die im Mittelalter in Europa überhaupt entstanden sind: jene im nordfranzösischen Coucy (□ 101). Deutlich anderen Leitbildern und offensichtlich viel stärker als Marburg einer übergeordneten, strikten Planung folgend, wurde hier zwischen 1225 und 1242 mit einer hochmodernen Burg eine ältere Anlage ersetzt (alle Angaben nach: Mesqui 1988, S. 134–159; Mesqui 1990, Corvisier 2009). Trotz ihrer starken Zerstörung durch deutsche Truppen im Ersten Weltkrieg ist sie bis heute ein bemerkenswertes Beispiel für den hohen Standard, der damals im Königreich Frankreich nicht nur in der Kirchen-, sondern auch in der Festungsarchitektur existierte. Eine ganze Reihe von ähnlich beeindruckenden wehrtechnischen Anlagen haben sich aus dieser Zeit erhalten, so etwa die vom französischen König um 1230 zur gewaltigen Grenzfestung ausgebaute Burg in Angers. Coucy in vielerlei Aspekten am ähnlichsten ist allerdings eine nicht minder monumentale Burg im heutigen Syrien, der in zwei Ausbauphasen im späten 12. und frühen 13. Jh. errichtete Crac des Chevaliers. In eindrucksvoller Weise belegt er den Export von gestalterischen und architektonischen Ideen selbst in weit entfernte, mitunter sogar außer-europäische Regionen. In diesem Fall begründet durch die Kreuzfahrer oder genauer gesagt den Johanniterorden, der sie im Nahen Osten in strategisch wichtiger Lage erbauen ließ.

Ähnlich wie Marburg hat auch das ambitionierte Projekt von Coucy einen konkreten historischen bzw. politischen Hintergrund. Eng verbunden ist es mit der Person Enguerrands III. (ca. 1180–1243), Sire de Coucy, und dessen hochgesteckten Ambitionen. Angesichts der Größe des Vorhabens mag es verwundern, dass wir es hier noch nicht einmal mit einem Herzog oder Grafen zu tun haben. Immerhin entstammte Enguerrand aber einem mit dem französischen Königshaus direkt verwandten Geschlecht, ebenso wie er ein enger Vertrauter König Ludwigs VIII. war. Nach dem frühzeitigen Tod seines Gönners 1226 entwickelte sich Enguerrands königsnahe Haltung allerdings in das genaue Gegenteil. Gerade der ambitionierte planmäßige fortifikatorische Ausbau seiner Herrschaft, welcher in Coucy zweifellos einen Höhepunkt fand, erscheint hier geradezu wie ein Konkurrenzprojekt zu den entsprechenden Vorhaben des französischen Königs. Als die wichtigsten, etwas älteren, bereits unter König Philippe Auguste (geb. 1165, reg. 1180–1223) ausgeführten sind hier der Neubau der Pariser Stadtmauer sowie jener des Louvre (ca. 1190–1200) zu nennen. Wie die im gleichnamigen Museum bis heute zugänglichen archäologischen Überreste zeigen, handelte es sich um eine mit zahlreichen Rundtürmen bewehrte Burg auf quadratischem Grundriss, in deren Mitte ein gewaltiger Donjon stand. Sie darf als die eigentliche Inspirationsquelle für die Anlage in Coucy angesehen werden.

Auch wenn die Burg in Coucy kaum weniger als Aufenthaltsort des Bauherrn diente als Marburg, kommt in diesem Fall der Aspekt der Wehrarchitektur stärker zum Ausdruck. Erhält Marburg seine Wehrhaftigkeit in großen Teilen



□ 101 Coucy, Grundriss der gesamten Burg- und Stadtanlage, 1225–42: **A)** Befestigte Stadtanlage; 1 nachmittelalterliches Bollwerk; 2 Porte de Laon; 3 Tour Truande; 4 Tour Mangard; 5 Porte de Chauny; 6 Porte de Soissons; 7 Tour du Parc l'Hermitte; 8 Kirche St-Sauveur; 9 Rathaus; **B)** Vorburg; 10 Porte Maître Odon; 11–13 Türme der Burganlage; 14 Kirche der Burganlage; 15 Küchen; 16 großer Graben; **C)** Burg; 17 Burgtor; 18 Donjon; 19 Graben des Donjon; 20–21 Türme der Burg; 22 Ausfalltor; 23–24 Türme der Burg; 25 sog. ‚Salle des Preux‘; 26 Große Vorhalle unter der Burgkapelle; 27 Corps de logis, sog. ‚Salle de Preuses‘; 28 Grandes galleries; 29 Küchen

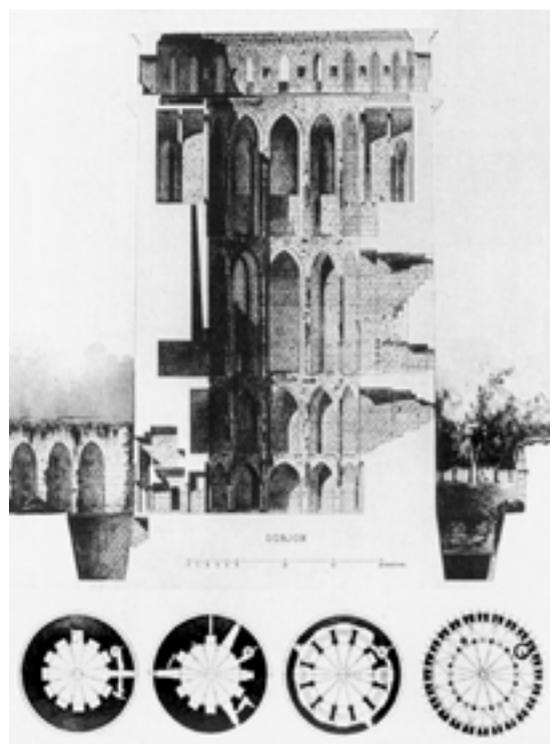
bereits durch die exponierte Lage auf einem Felsrücken, so sind dafür im Fall des in erheblich flacherem Terrain gelegenen Coucy die mächtigen Mauern und wuchtigen Rundtürme verantwortlich. Deren trutziger Eindruck wird noch verstärkt durch die leicht geböschte – also schräge – Sockelzone, die den Türmen einen etwas breiteren, trutzigen Unterbau verleiht. In ganz praktischer Hinsicht sollten damit eine allzu leichte Unterminierung verhindert und Geschosse besser abgewiesen werden. Zugleich ist die Anlage in Coucy erheblich weitläufiger. Sie umfasst nicht nur eine in identischer Weise umwallte Stadt, sondern – zwischen dieser und der eigentlichen, unerheblich höher gelegenen Burg – auch eine Vorburg, die sog. *basse cour*, eine stärker umwehrte Freifläche, die im

Verteidigungsfall zur Aufnahme der Bevölkerung aus dem Umland gedacht war. Breite Gräben trennen die Vorburg seitlich von den beiden genannten, benachbarten Bereichen ab. Zur Hauptburg hin stellt dabei der riesige, von einem Wall und einem Graben noch einmal extra geschützte Donjon (□ 102), der mit seinem Grundriss jeweils zur Hälfte in beiden von ihnen liegt, das vermittelnde Element dar. Hinsichtlich seiner Dimensionierung und Ausstattung bildet er den Kern der gesamten Anlage, die – der Topographie folgend – ein unregelmäßiges Trapez beschreibt. Auf den ersten Blick dem Bergfried einer Burg im deutschsprachigen Raum ähnlich, unterscheidet sich der Donjon von diesem durch die Eigenheit, nicht nur im Verteidigungsfall, sondern dauerhaft

Wohnzwecken zu dienen. Entsprechend größer fällt auch die Dimensionierung, entsprechend feiner die Ausführung dieses Teils der Burg aus: Durchaus vergleichbar anderen französischen Donjons der Zeit (vgl. Gisors, Dourdan), besitzt er bei einem Durchmesser von 31 m und einer Höhe von 55 m drei Geschosse, die über eine Wendeltreppe miteinander kommunizieren. Bis zur Zerstörung 1917 verfügten alle drei jeweils über ein fein ausgearbeitetes, zwölfteiliges Rippengewölbe, das zugleich den Fußboden des nachfolgenden Geschosses ausbildete. Zwar gab es solche auch schon in den vier Ecktürmen (Durchmesser 18–20 m), allerdings in wesentlich einfacheren Formen. Die Komplexität und Dimensionierung sowie zusätzlichen Dekorformen im Donjon machten dagegen deutlich, dass es dort um eine höherrangige Bauaufgabe ging: nicht mehr um reine Wehrarchitektur, sondern um gestalteten und v. a. beheizbaren Wohnraum. Im Inneren weist der außen ausnehmend schlichte Donjon eine bemerkenswerte Differenzierung und Hierarchisierung der einzelnen Geschosse auf. Besitzt das erste noch in zwei Ebenen ausgeführte kleinere Blendarkaturen, so finden sich im zweiten Geschoss, in dem ein großer Kamin nachgewiesen werden kann, bereits wesentlich elegantere, hochaufragende. Im letzten, dem zweifellos prächtigsten, wird die bis dahin meterdicke Wand des Turmes fast vollständig aufgebrochen von einer demgegenüber nahezu transparent wirkenden, frei gearbeiteten Bogenarchitektur, bei der nun jede Nische im rückwärtigen Bereich durch einen Gang mit der benachbarten verbunden ist. Angesichts der geringen Anzahl von Fensteröffnungen dürfte die Wohnlichkeit nach heutigen Maßstäben nicht allzu groß gewesen sein. Dass hier Wohn- und Wehrzwecke in einer Architektur Vereinigung fanden, zeigt schließlich das abschließende Freigeschoss, das in der Art eines

Wehrganges rundum mit Schießscharten ausgestattet war, sowie die besondere Sicherung am unteren Ende des Donjons, wo er durch einen eigenen Wall und Graben geschützt war.

Sind all dies bereits deutliche Unterschiede zum Fallbeispiel Marburg und anderen Burganlagen außerhalb des Königreichs Frankreich, so gibt es mit französischer Wehrarchitektur noch eine markante weitere Abweichung. Analog zu den damaligen Kirchenprojekten im Königreich ist nämlich auch in der Burgenarchitektur eine erhebliche Steigerung der Baueffizienz feststellbar, die so gewaltige Anlagen wie Coucy überhaupt erst relativ kostengünstig und in erstaunlich kurzer Zeit ausführbar machte. Blickt man z.B. auf die Außenmauern des Marburger Schlosses, so sind sie größtenteils aus recht unregelmäßigem und kleinteiligem Bruchstein ausgeführt. Demgegenüber ist bei englischen Burgen – wie etwa dem auf französischem Bo-



□ 102 Coucy, Donjon, 1225–42, Querschnitt und vier Horizontalschnitte nach einer Planvorlage von 1879

den für den englischen König Richard Löwenherz seit 1196 ausgeführten Château-Gaillard – zumeist sauber bearbeiteter, aber weiterhin sehr kleinformatiger Haustein anzutreffen. Vor diesem Hintergrund ist die damalige technische Überlegenheit und Innovationskraft französischer Sakral- wie Wehrarchitektur geradezu mit Händen zu greifen (**Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182**). Unter König Philippe Auguste und nachfolgenden Zeiten profitierte man offenbar auch hier wie in der Kirchenbaukunst von den allgemeinen technischen Innovationen. Verbunden ist es mit dem Einsatz ganz neuer und auch sehr großer Maschinen. Sicher nicht zufällig finden sie im 12. Jh. bewundernde Erwähnung in Gervasius von Canterbury's Beschreibung des Neubaus der Kathedrale von Canterbury |► 19|, der unter der Leitung des Franzosen Wilhelm von Sens erfolgte. Zwar werden die im Text erwähnten Krananlagen, die für den Engländer offensichtlich etwas ganz Neues darstellten, in Canterbury ausschließlich zum Be- und Entladen von Schiffen genutzt. Derartige Hebe­maschinen scheinen aber sehr bald auch für die Ausführung französischer Steinarchitektur wichtig geworden zu sein. So

lässt sich bereits um 1180 bei den oberen Partien der Kathedralen in Laon und Paris feststellen, dass die Steinformate dort erheblich größer ausfallen als zuvor. Beim traditionellen Einsatz kleinformatigerer Steine benötigte man derartige Maschinen natürlich noch nicht; hier war der unmittelbare Einsatz menschlicher Muskelkraft gefragt. Das hatte Konsequenzen für die Kosten, mussten doch bei dieser Bauweise weit mehr Arbeitskräfte eingesetzt und bezahlt werden. Deutlich schlägt sich das auch in den sehr unterschiedlichen, bei französischen bzw. englischen Projekten aufgewendeten Summen nieder: So kosteten 2,5 km der neuen Pariser Stadtmauer – einschließlich zahlreicher Tore und Türme – Ende des 12. Jh.s nicht mehr als 8775, das zeitgleiche Château-Gaillard des englischen Königs dagegen geradezu unermessliche 220 000 turonische Pfund. Bemerkenswert ist, dass man in Frankreich diese gegenüber dem Konkurrenten deutlich größere Effizienz nun nicht nur einfach zur simplen Kostenersparnis nutzte, sondern die gewonnenen Mittel sogleich für eine quantitative Überbietung des Rivalen einsetzte (Kimpel/Suckale 1985, S. 221).



|25| Die Ste-Chapelle in Paris Maßstabsetzender Kapellenbau der Gotik

„Die ausgesuchten Farben der Malereien, die kostbare Vergoldung der Bildwerke, die zierliche Durchsichtigkeit der rötlich schimmernden Fenster, die überaus schönen Altarverkleidungen, die wundertätigen Kräfte der heiligen Reliquien, die Zier der Schreine, die durch ihre Edelsteine funkeln, verleihen diesem Haus des Gebetes eine solche Übersteigerung des Schmuckes, dass man beim Betreten glaubt, zum Himmel emporgerissen zu sein

und in einen der schönsten Räume des Paradieses einzutreten.“ (Kimpel/Suckale 1985, S. 404.) Nicht eben häufig finden sich solch detaillierte mittelalterliche Beschreibungen eines Gebäudes wie für die am 26. April 1248 der Jungfrau Maria geweihte Pariser Ste-Chapelle (□ 103, 104). Der Theologe Jean de Jandun hat sie 1323, also bereits einige Zeit nach ihrer Errichtung, im Zusammenhang eines Vergleichs der beiden Städte Senlis und Paris verfasst. Sie



□ 103 Paris, Ste-Chapelle, Innenansicht der oberen Kapelle, 1241–45, Weihe 1248

gewährt einen bemerkenswerten Einblick in die zeitgenössische Wahrnehmung des Baus. Zunächst muss auffallen, dass im Fokus nicht die Architektur steht, sondern die Ausstattung sowie – und das ist das eigentlich Erstaunliche – deren ästhetische bzw. emotionale Wirkung. Jandun war nicht der erste und einzige Bewunderer dieses imposanten Baus: Noch etwas topisch, auf Ovid anspielend schreibt Papst Innozenz IV. 1244 in einer Bulle, dass hier ‚die

Kunstfertigkeit das Material übertreffe‘ (*opere superante materiam*), während Heinrich III. (1207–72), König von England, sogar explizit gewünscht haben soll, die Pariser Kapelle auf einen Wagen zu stellen und nach London zu bringen (Klein 1998, S. 95). Dass dies mehr als nur eine Legende ist, sondern die Architektur der Ste-Chapelle in der Tat ganz unmittelbar auf den Britischen Inseln wahrgenommen wurde, zeigt ein zentraler Bau des englischen

Königtums, Westminster Abbey (ab 1245), die königliche Grablege: Deutlich übernehmen die eigentümlichen Fenster ihres Chortriforiums Formen der Pariser Kapelle.

Beleg für den erstaunlichen Erfolg der Ste-Chapelle sind zudem eine Reihe kompletter, mehr oder weniger authentischer ‚Kopien‘ ihrer Anlage. Bis hinein in das 15. Jh. entstanden sie v. a. im unmittelbaren Umfeld des französischen Königs. Die sogar gleich benannte Ste-Chapelle im königlichen Schloss Vincennes (ab 1380; ▶ 37) bei Paris oder die entsprechende, Ende des 14. Jh.s errichtete (inzwischen zerstörte) Anlage für den Herzog von Berry in Bourges sind dafür die bedeutendsten Beispiele. Dass ihre Wirkkraft nicht auf das französische Königreich beschränkt war, beweist die in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s vorgenommene, monumentale Chorverlängerung der Aachener Pfalzkapelle (□ vgl. 36), die Krönungskirche des Heiligen Römischen Reiches. Als verkleinerte und reduzierte Variante der Ste-Chapelle gibt der Chor der in die Metzger Kathedrale integrierten Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde (um 1250) schließlich einen deutlichen Hinweis darauf, dass das Zitat besagten Baus nicht immer inhaltsgebunden sein musste, sondern auch schlicht der Wertschätzung seiner spektakulären Architektur geschuldet sein konnte. In recht modern anmutender Weise wurde hier also Architektur allein wegen ihrer gestalterischen Qualitäten übernommen (Brachmann 1998, S. 44f.).

Die ausnehmend vielfältige und zudem langandauernde Rezeption hat allerdings nur partiell mit der maßstabsetzenden Architektur der Ste-Chapelle zu tun. Zu einem Gutteil ist sie wohl in dem Umstand begründet, dass in derartig filigraner und kostbarer architektonischer Hülle ursprünglich – und bis zu seiner Zerstörung in der Französischen Revolution – ein nicht minder kostbarer Kirchenschatz geborgen wurde (Kat. Ste-Chapelle 2001, Leniaud/Perrot 2007). Denn selbst, wenn die Ste-Chapelle inmitten des alten Königspalasts auf der von

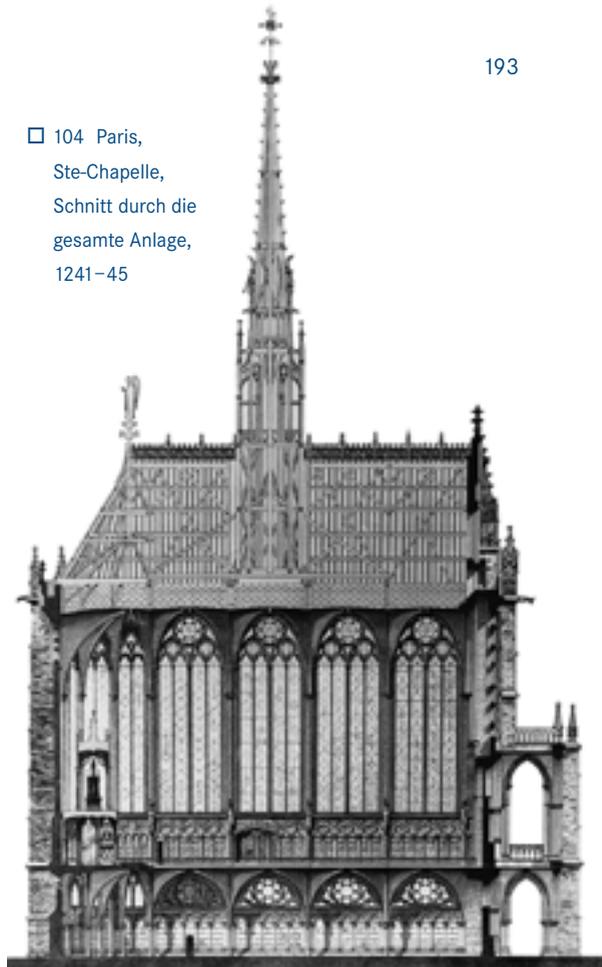
der Seine umflossenen Île de la Cité liegt, war ihre eigentliche Aufgabe nicht die einer Hofkapelle des französischen Königs, existierte eine solche doch bereits zuvor. Ausgangspunkt für ihren Bau ist vielmehr der Erwerb zahlreicher Reliquien durch Ludwig IX., den Heiligen (geb. 1214, reg. 1226–70), unter dessen lang andauernder Regentschaft Frankreich endgültig zur wichtigsten politischen und ökonomischen Macht auf dem europäischen Kontinent avancierte. Bestehend aus zumeist aus Byzanz und dem Mittleren Osten kommenden Objekten, gehörte zu diesem zwischen 1235 und 1247 zusammengeführten Schatz (□ vgl. 106) eine der wichtigsten Reliquien der Christenheit überhaupt, die Dornenkrone Christi; bekanntermaßen eine der wenigen Reliquien, mit denen durch das anhaftende Blut der Leib Christi nach seiner Himmelfahrt physisch auf Erden erhalten geblieben war. 1239 hatte sie Ludwig IX. von dem in finanzielle Nöte geratenen Kaiser von Konstantinopel, Balduin II. von Courtenay, seinem Cousin, erworben – eine Trophäe, der sich bereits 1241 ein beachtlich großes Stück des Kreuzes Christi hinzugesellen sollte. Dies stellte für den königlichen Auftraggeber ohne Frage den eigentlichen Kern des Projekts dar. Die Ausgaben lassen daran keinen Zweifel: Betrug die Kosten der Kapelle 40 000 Pfund, so diejenigen für die wichtigste in ihr verehrte Reliquie, die Dornenkrone, und den für sie angefertigten Schrein fast das Sechsfache, hatte der König doch für diesen 100 000 Pfund und für die Dornenkrone 135 000 Pfund aufzubringen (Kimpel/Suckale 1985, S. 401). Dabei ist zu berücksichtigen, dass sie zudem nur eine von zahlreichen weiteren, insbesondere Passions-Reliquien war.

Im direkten Vergleich mit anderen Bauvorhaben dieser Art und Zeit stellte die Ste-Chapelle dennoch ein recht kostspieliges Unterfangen dar. Denn bei dem Bemühen, einen der bedeutendsten Reliquienschatze – wenn nicht gar *den* bedeutendsten – der Christenheit

angemessen zu präsentieren und damit die entsprechenden europäischen Konkurrenten, wie etwa den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zu übertrumpfen, wählte man eine Lösung, die weit über das hinausgeht, was man üblicherweise unter den Terminus ‚Kapelle‘ fassen würde. Trifft er vielleicht noch für seine Grundfläche zu (ca. 35 m × 12 m), so ist die Höhe des zweigeschossigen Baus (□ vgl. 104) mit seinen gut 27 m Gesamthöhe (ohne das moderne Dach) dafür eher ungewöhnlich. In der doppelgeschossigen und einschiffigen Anlage folgt die Ste-Chapelle sicherlich grundsätzlich der Anlage französischer Bischofskapellen, wie diejenige in Reims (um 1220). Das ihnen allen übergeordnete Vorbild ist jedoch der Typus der doppelgeschossigen Palastkapelle mit zwei unterschiedlich genutzten bzw. unterschiedlichen Gruppen zugänglichen Ebenen, wie er im Abendland in prominenter Weise und sehr früh durch die Aachener Pfalzkapelle |► 1, 21| eingeführt worden war.

Wie sehr die Ste-Chapelle nun in ihrer Zeit Maßstäbe sprengte, mag bereits ein kurzer Blick auf die nur wenig ältere, ebenfalls hochoriginelle königliche Schlosskapelle von St-Germain-en-Laye zeigen: ein Bau von deutlich bescheidenerer oder besser ‚normalerer‘ Dimensionierung, dessen Entwurf aus der zweiten Hälfte der 1230er Jahre dem Umfeld des Architekten der hochgotischen Erneuerung von St-Denis (ab 1231; □ vgl. 82) entstammte. Im Vergleich zu ihr wirkt die Ste-Chapelle mit der niedrigen Unterkapelle (6,60 m) und der darüber aufragenden, knapp dreimal so hohen Oberkapelle (ca. 20,5 m) in der Tat geradezu wie ein aus Triforium und Obergaden gebildeter Ausschnitt zeitgenössischer Kathedralarchitektur. Dazu trägt natürlich auch die kaum mehr zu steigernde Durchfensterung des Gebäudes bei: Macht die Unterkapelle gerade am Außenbau noch den Eindruck eines massiven Sockels, der nur im oberen Drittel von eigentümlichen sphärischen Dreiecken mit eingelegten Sechspässen durchbrochen wird (vgl.

□ 104 Paris,
Ste-Chapelle,
Schnitt durch die
gesamte Anlage,
1241–45



Westminster Abbey), so ist in der Oberkapelle (□ vgl. 103) die Ausdünnung in der Tat kaum mehr zu steigern. Hier scheinen die Wände nun gänzlich in farbig funkelnde Glasbahnen aufgelöst, lediglich alle vier Meter – die Jochbreite – in recht dezenter Weise von filigranen Dienstbündeln, die von Rundstäben von gerade einmal 25 cm Durchmesser gebildet werden, unterbrochen. Gleichwohl sollte man die – auch symbolische – Bedeutung dieser tragenden Elemente in der Gesamtkonzeption nicht unterschätzen: Sicherlich nicht zufällig sind sie jeweils mit Darstellungen der zwölf Apostel ausgezeichnet, darin sehr verwandt älteren Bauten wie der gut 100 Jahre zuvor entstandenen Kapelle des normannischen Königspalastes in Palermo |► 15|. Zweifellos verweisen die zwölf Apostel an die-

ser Stelle in der Symbolik des mittelalterlichen Kirchenbaus allgemein auf das Himmlische Jerusalem | ► 23 |. Dass diese in der Apokalypse beschriebene, endzeitliche Stadt aus Gold und Edelsteinen in der Ste-Chapelle stärker gemeint war als sonst, zeigen die für die Innendekoration der Kapelle verwendeten Materialien: nicht nur die reiche Vergoldung, sondern auch die mit Glasflüssen und Email arbeitenden Verzierungen und Darstellungen in den Sockelzonen der beiden Geschosse.

Ursprünglich war die Ste-Chapelle in beiden Geschossen über eine im Westen vorgelagerte, heute stark erneuerte bzw. rekonstruierte Vorhalle zugänglich. Ihr Unterbau ist – wohl bedingt durch die bei dieser Höhe nicht mit einem einzigen Gewölbe zu überspannende Breite – dreischiffig, wobei von den Säulen zarte, aus verschiedenen Maßwerkformen gebildete Strebebögen zu den Wänden vermitteln. Die Oberkapelle ist dagegen ein einschiffiger, erneut vierjochiger Raum, der im Westen von einer großen Maßwerkrose (heute eine Erneuerung des 15. Jh.s) abgeschlossen wird, im Osten von einem reichen 7/12-Polygon. Hier steht die (rekonstruierte) Tribüne zur Präsentation der Reliquien. An den Seiten finden sich vierteilige Fenster (Couronnement mit zwei Vierpässen, die einen Sechspass tragen), die auf einer Sockelzone ruhen, die mit ihren Blendarkaden (jeweils zwei offene Dreipässe, die einen Vierpass tragen) tatsächlich eine triforiumsähnliche Gliederung besitzen. Als eine etwas markantere Form weisen die Polygonfenster demgegenüber im Couronnement gestapelte Dreipässe auf, wie sie kurz zuvor, in den 1230er Jahren, erstmals an der Chorscheitelkapelle der Kathedrale von Amiens in Erscheinung treten. Im Zusammenspiel mit weiteren gestalterischen und bautechnischen Eigenheiten hat man daraus abzuleiten versucht, dieses Werk dem dafür in Amiens verantwortlichen Architekten, Robert de Luzarches, zuzuschreiben (Kimpel/Suckale 1985, S. 402). Andere Argumentationen favorisieren

eine Verbindung mit Pierre de Montreuil, dem Architekten des Südquerhauses von Paris Notre-Dame. Weder das eine noch das andere lässt sich allerdings durch Quellen weiter erhärten.

Dass der Entwerfer des Baus einer der führenden Architekten seiner Zeit gewesen sein muss, steht dabei außer Frage. Eine bis heute beeindruckende, entmaterialisierte Glasarchitektur, eine wahre *cage de verre*, wie der französische Ausdruck für dieses Mitte des 13. Jh.s auftretende Phänomen lautet, war hier nach seinen Plänen entstanden. So transparent, so übernatürlich wie der Bau auch wirken mag, so basiert dies zu einem Gutteil auf dem klugen und genau kalkulierten Einsatz eines überaus irdischen Baustoffs, der im 13. Jh. mit den komplexer, zugleich immer höher und transparenter werdenden Großbauten zunehmend an Bedeutung gewann: des geschmiedeten Eisens. In der Tat stellten Kosten für Eisen und Schmiedearbeiten in dieser Zeit allmählich die größten eines derartigen Projekts überhaupt dar – nicht mehr die für Glas und schon gar nicht für Stein (u. a. Chapelot 1985). In gotischer Baukunst hatte Eisen von Anfang an Verwendung gefunden, so etwa in Form von Klammern, um zwei Bauglieder oder Steine besser miteinander verzahnen zu können (vgl. z. B. die *en-délit*-Bauweise) oder aber – ab dem Zeitpunkt, als die Fensteröffnungen immer größer wurden – als entsprechende Aufhängung für die Glasfenster. Weit darüber hinausgehend, weist nun die Ste-Chapelle in mehreren Ebenen horizontal umlaufende Ringanker, also miteinander verbundene Eisenstangen, auf: im Mauerwerk der Fenstersohlbänke, auf halber Höhe der Fenster, auf Kapitellhöhe, auf Höhe der Gewölbescheitel – und zu dem Zuganker über den Gurtbögen (Kimpel/Suckale 1985, S. 401; ► 30). Diese bilden überhaupt erst die statisch notwendige Verstrebung und Verbindung zwischen den Wandvorlagen, ohne die die gesamte Konstruktion unweigerlich zusammenbrechen würde. Solche sind z. B. auch bei noch filigra-

neren und monumentaleren Lösungen wie der Chorobergaden des Kölner Doms (vor ca. 1285; [□ vgl. 108](#)) und der deutlich in der Nachfolge der Ste-Chapelle stehenden neuen Chorlösung an der Aachener Pfalzkapelle (ab 1355; [□ vgl. 36](#)) zu finden.

Dass die wohl um 1241 begonnene Kirche bereits 1245 im Rohbau fertiggestellt war, dann aber erst 1248 geweiht wurde, hat zweifellos damit zu tun, dass man die drei Jahre für die reiche Ausstattung benötigte, insbesondere für die Glasfenster. Es mag zutreffen, dass damals bereits die Hochzeit umfassender, in Glas ausgeführter Bildprogramme vorüber war – und es einen Trend hin zu einer transparenteren helleren Verglasung mit einigen wenigen Farbakzenten gab. Gleichwohl lässt sich das normalerweise in dieser Dimensionierung nur in Obergadenfenstern zu findende Programm dank der größeren Nähe weit besser als sonst

studieren. Dies ist in der Tat lohnend, erweist sich doch das relativ authentisch erhaltene Programm als eng auf den wichtigsten Aspekt der Kapelle – die Aufbewahrung und Präsentation des Reliquienschatzes, insbesondere der Dornenkrone Christi – abgestimmt. Bestens bedient es die drei relevanten, im Bau vereinigten Aspekte – nämlich zugleich überdimensionaler Reliquienschrein, Pilgerstätte, aber auch eine der königlichen Hofkapellen zu sein: So finden sich in der nördlichen, dem Alten Testament gewidmeten Fensterwand zahlreiche Krönungsszenen, während auf der südlichen Seite die Überführung der Dornenkrone gezeigt ist, ebenso die Zeremonie, in der der französische König dem Volk die Dornenkrone weist. An zentraler Stelle trifft man schließlich auf die Passion Christi – mit einer der frühesten monumentalen Darstellungen der Dornenkrönung  überhaupt (Leniaud/Perrot 2007).

Liturgie und Kirchengestaltung

Der mittelalterliche Kirchenraum, wie er sich dem Besucher des 21. Jh.s präsentiert, vermittelt nur mehr einen schwachen Abglanz von dem, was dereinst seine medien- und funktionsübergreifende Ausstattung im Mittelalter bereithielt. Das beginnt bereits mit der heute zumeist fehlenden, ursprünglich die Architektur weit stärker differenzierenden farbigen Fassung ([□ 105](#)). Ein gut erhaltenes Beispiel ist St-Barnard in Romans-sur-Isère vom Anfang des 14. Jh.s, bei dem Formen wie Materialqualitäten in augenrückerischer Weise imitiert und um ein umfangreiches Bildprogramm ergänzt werden ([□ 106](#)). Noch schmerzlicher ist in vielen Fällen allerdings der Verlust der originalen mobilen Ausstattung. Bei graduellen Unterschieden sind davon prinzipiell alle Kunstregionen Europas betroffen. In Mitteleuropa waren es oft die Auswirkungen der Reformation,

die an vielen Orten zur partiellen oder vollständigen Ausräumung der Bildwerke führten. Allerdings geschah das nicht ganz so flächendeckend und einheitlich, wie man meinen könnte, haben sich doch gerade in einigen protestantisch genutzten Kirchen originale Ensembles in besonders reiner Form erhalten (vgl. Naumburg, Halberstadt). Die massiven Veränderungen der Ausstattung in katholischen Gebieten sind demgegenüber nicht zuletzt auf die Beschlüsse des Tridentiner Konzils im 16. Jh. zurückzuführen, die u. a. den Grund für die Beseitigung der Lettner darstellten. Von Bedeutung waren aber auch neuen Moden folgende Modernisierungsschübe, die man dann gerade im 19. und 20. Jh. durch purifizierenden Rückbau wieder zu eliminieren suchte. In Frankreich leistete schließlich die Französische Revolution in vielen Regionen das Ihre.



□ 105 Romans-sur-Isère, St-Barnard, originale Farbfassung und Wandmalereien des 14. Jh.s., u. a. mit der Ausgestaltung des Chores als ‚Himmlischem Jerusalem‘

Trotz des heute zumeist recht kahlen, auf die Architektur fokussierten Eindrucks vermögen zumindest einige Bauten immer noch eine gewisse Vorstellung vom weit vielgestaltigeren mittelalterlichen Erscheinungsbild zu vermitteln. Die Nürnberger Pfarrkirchen St. Lorenz und St. Sebald (Weiland 2006) sowie der Halberstädter oder der Regensburger Dom sind hier als besonders gut erhaltene Beispiele zu nennen, ebenso die Marburger Elisabethkirche oder die Zisterzienserkirche in Doberan. Noch heute wird an ihnen nachvollziehbar, wie die bereits mit der Architektur angelegte Unterscheidung und Hierarchisierung der verschiedenen Bereiche eines Sakralbaus und seiner Funktionen auch in einer alle künstlerischen Gattungen umfassenden Ausstattung zum Ausdruck kamen. Zugespitzt formuliert, erschlossen sich der mittelalterliche Kirchenraum und die in ihm erinnerten Geschehnisse und Heilsbotschaften in einem multimedialen

Spektakel, das dezidierten inhaltlich-thematischen Schwerpunkten unterlag, dabei jeweils immer dem Festkalender des liturgischen Jahres folgend (Suckale 1999, Kosch 1998). So dienen der damit verbundenen differenzierten Prachtentfaltung nicht allein die allgegenwärtigen Bilder – egal, ob als bemalte Retabel, Glasmalereien, als Skulptur oder in textiler Form als Tapisserien oder mit Bildstickereien versehene Messgewänder –, sondern gleichermaßen Sprache und Musik, Glockenklang, olfaktorische Reize (insbes. Weihrauch) und Bewegung im Raum.

Die nach Osten ausgerichtete räumliche Struktur mittelalterlicher Kirchenräume mit dem dort gelegenen Hauptaltar findet ihre christliche Begründung in der Vorstellung, nach der Christus mit der Sonne aufsteigend zum Jüngsten Gericht erscheinen wird. Entsprechend wenden sich der Zelebrant am Altar und die Gläubigen zum Gebet und zur Feier der Eucharistie als dem Kern mittelalterlichen Messgeschehens nach Osten. Ebenso sind Grabstellen im Kirchenraum (ein für Nicht-Geistliche anfänglich sehr restriktiv gehandhabtes, zumeist nur Stiftern vorbehaltenes Privileg) idealerweise so platziert, dass die Verstorbenen im Moment ihrer Auferstehung den Heiland schauen können. Diese zwei Kernfunktionen einer mittelalterlichen Kirche, als Ort der Eucharistie und – in eingeschränkterem Maße – als bevorzugte Begräbnisstätte finden ihre Verknüpfung in den in jedem Altar geborgenen Reliquien der Heiligen. Weit darüber hinausgehend besaßen die hier besprochenen Kirchen je nach Anspruch mehr oder weniger reiche und bedeutende Reliquienschatze, die zu bestimmten Zeiten auch ausgestellt wurden. In manchen Fällen, wie bei der Ste-Chapelle, waren sie sogar der eigentliche Anlass für die Entstehung eines Gebäudes |►25|. Ebenso wissen wir, dass mitunter die Reliquiensammlung – geborgen in einem gänzlich unspektakulären, aber gut gesicherten Schrank – anstelle eines Retabels auf dem

Hochaltar Aufstellung fand, wie das für den Halberstädter Dom belegt ist.

In der Eucharistie und allen anderen Messfeiern an den im Kirchenraum auftretenden Altären verbinden sich stets die Memoria – das Gedenken – an den Kreuzestod Christi und die Hoffnung auf Auferstehung und ewiges Leben (Röm. 6,4). Im Sinne der Jenseitsvorsorge kam es, zumal im Spätmittelalter, zu zahlreichen Neustiftungen von Altären und Messfeiern, die entsprechend mit liturgischem Altargerät – den *vasa sacra* (z.B. Kelch und Patene) und *non sacra* (z.B. Leuchter) – sowie der textilen Bekleidung des Altars und der Zelebranten, also Priester, Diakon und Subdiakon, ausgestattet waren (immer noch grundlegend: Braun [1907] 1964, 1924, 1932). Die Vielfalt der Altäre im Kirchenraum, insbesondere im Langhaus, den Seitenschiffen und – insofern vorhanden – in den Nebenapsiden oder im Chorumgang impliziert eine gewisse Hierarchie (Kroesen 2010). Zentrum des Kirchenraums war der Hochaltar, der heute in architekturgeschichtlicher Terminologie simplifizierend als *Chor* bezeichnet wird. Genauer differenzierend sollte man dafür besser den in mittelalterlichen Quellen zu findenden Begriff *Presbyterium* oder *Sanktuarium* gebrauchen (vgl. u.a.: Michler 1984, Abb. 4b; 10). Die Bezeichnung Chor leitet sich demgegenüber von einer bestimmten Funktion des östlichen Bereichs eines Kirchenraums ab: dem Chorgebet einer Gemeinschaft von Geistlichen, seien es Ordens- oder Weltgeistliche, wie sie etwa die Kapitel von Domkirchen mit dem Bischof bildeten (Morahnt-Fromm 2003). Wie ein Blick auf überlieferte Innenraumaufteilungen verschiedener mittelalterlicher Kirchen zeigt, musste der (liturgische)

□ 106 Weisung der Reliquien der Pariser Ste-Chapelle: Miniatur aus dem heute zerstörten Benediktionale-Missale des Herzogs von Bedford, ursprünglich um 1430, hier Kopie von 1837, Paris, Musée de Cluny, CL22847, fol. 81v

Chor nicht unbedingt – der architekturhistorischen Verwendung des Begriffs folgend – am Querhaus enden, sondern konnte sich bis in dieses, ja, sogar bis weit in das Langhaus hinein erstrecken (so z.B. in Cluny, Reims, Barcelona, in zahlreichen Zisterzienserkirchen etc.; □ vgl. 68, 94, 133). Das Chorgebet ereignete sich im seitlich angebrachten Chorgestühl. Vielfach lag zwischen diesem das Grab des Stifters der Kirche (als frühes Beispiel etwa jenes Kaiser Ottos des Großen im Chor des Magdeburger Doms; □ vgl. 32), für dessen ewige Memoria auf diese Weise Sorge getragen wurde.

Seine Entsprechung fand die beschränkte und abgestufte Sichtbar- und Zugänglichkeit des Allerheiligsten – d.h. des Hochaltars und gegebenenfalls des Sakramentshauses als Aufbewahrungsort der Hostie –, die im Chor während der Fastenzeit durch ein zwischen dem Bereich des Chorgestühls und des Sanktuariums aufgehängtes Tuch (*velum*) gegeben war, den Rest des Jahres noch auf ganz andere Weise. Weniger stark die einzelnen Raumeinheiten voneinander abgrenzend, konnte es



sich dabei anfänglich um niedrigere Schranken, eine sog. *schola cantorum*, handeln, wie sie z. B. auf dem St. Gallener Klosterplan (□ vgl. 71) oder aber bis heute u. a. in S. Clemente oder St. Maria in Cosmedin in Rom zu sehen ist. So war der Chor zu den Seiten durch Chorschranken (vgl. Halberstadt, Unser Lieben Frauen; Paris, Notre-Dame; Köln, Dom, □ vgl. 108), zum Quer- bzw. Langhaus aber durch einen oft mit einem Skulpturenprogramm geschmückten Lettner von dem allgemein zugänglichen Kirchenraum abgegrenzt (vgl. Modena, Naumburg, Magdeburg, Halberstadt, Brou; □ 59, 165). Als in der Regel begehbare architektonische Binnenkonstruktion stellte er eine liturgische Bühne dar, auf der sich z. B. der Sängerkhor einfand oder von dem aus zum Langhaus hin dem Volk Evangelien und Episteln verlesen wurden. Durch einen oder mehrere Durchgänge konnte der Konvent zudem nicht nur zum Chorgebet ein- und ausziehen. Vielmehr waren sie auch Bestandteil der bzw. zwingende Notwendigkeit für die sich auf den gesamten Kirchenraum ausdehnenden liturgischen Handlungen und darüber hinausgehende Prozessionen (Jung 2013). Die letztgenannten Kirchen mit ihren ebenfalls originalen reichen Cosmatenarbeiten zeigen zudem eindrücklich, welche Rolle die heute zumeist nicht mehr erhaltenen Fußböden mit ihrer aufwändigen Gestaltung spielten. Innerhalb der Kirche konnten sie bereits klar erkennbar Hauptachsen, Prozessionswege, besonders wichtige Orte innerhalb der Kirche etc. vorgeben bzw. betonen |► 8, 15|: Porphyrtondi definieren hier Gehrichtungen, Stand- oder Sitzpositionen, die so die im Raum befindlichen Personen in den Ablauf des Zeremoniells und damit letztlich in die Gesamtarchitektur einbanden.

Der eigentliche Altar des zumeist mit dem Langhaus identischen Laienraums war der HI.-Kreuz-Altar, der in der Regel unmittelbar vor dem Lettner stand. Mit dem Rücken zum Volk zelebrierte hier der Priester die Messe, wobei ein entsprechendes

Bildprogramm auf dem Retabel die Realpräsenz Christi in den gewandelten Substanzen Brot und Wein üblicherweise noch einmal verdeutlichte. In besonders eindeutiger Form geschieht das z. B. am Retabel des Magdeburger Domlettners (1445–51), wo Engel das aus den Wundmalen des Gekreuzigten strömende Blut in Kelchen auffangen. Eine vergleichbare Visualisierung tritt nicht nur in den Bildprogrammen auf den genutzten *vasa sacra* (Kelch und Patene) oder in den liturgischen Büchern (z. B. mit dem Kanonbild im Messbuch/Missale) auf, sondern auch auf der liturgischen Gewandung des Zelebranten. Insbesondere im Spätmittelalter herrschen hier stark eucharistisch ausgerichtete Kreuzigungsdarstellungen vor. Die von den Gläubigen allein im Zuge der Elevation wahrzunehmenden Substanzen Brot und Wein, nun gewandelt zu Leib und Blut Christi, finden auf diese Weise eine historische Rückbindung an das biblische Geschehen. Für den Laien leisten diese Bilder aber auch eine Visualisierung der liturgischen Handlung und damit in der Gesamtheit eine permanente Verstärkung jener rational letztlich schwer nachvollziehbaren Glaubensinhalte. So legt es Ende des 13. Jh. auch das „Rationale divinarum officiorum“ („Der geistliche Sinn der göttlichen Liturgie“) des Wilhelm Durandus (um 1230–96; Bischof von Mende) dar: eine Ende des 13. Jh.s verfasste Kompilation der verschiedenen allegorischen Ausdeutungen des Kirchenraums, seiner Ausstattung und der liturgischen Handlungen (Durandus/Barthold 2012).

Besondere Ausgestaltung erfuhren die Hochfeste, insbesondere Ostern. Waren der Hochaltar ebenso wie die anderen Altarstellen im Kirchenraum, aber auch einzelne Skulpturen z. B. an den Langhauspfeilern im Zuge der Fastenzeit mit Velen verhüllt, so entfernte man diese am Gründonnerstag. Die Abnahme des Fastentuches vor dem Hochaltar bzw. vor dem gesamten Sanktuarium oder gar Chor wurde als das in der Bibel beim Tod Christi

überlieferte Zerreißen des Tempelvorhangs (Mt 27,51; Mk 15,38; Lk 23,45) gedeutet. Einer authentischen Verbildlichung des Passionsgeschehens dienen zudem die im Laufe der Jahrhunderte immer differenzierter werdenden liturgischen Spiele, die sich in der Karwoche auf den gesamten Kirchenraum erstrecken und teils mobile Bildausstattung einbeziehen. Beginnend mit der Palmsonntagprozession, bei der vielfach ein Palmesel – also ein auf dem Esel reitender Christus – mitgeführt wurde, bis hin zu spielerischen Inszenierungen der Auferstehung, der Deponierung der hölzernen Figur eines Gekreuzigten oder auch nur eines Kreuzes in einem festmontierten oder aus Tüchern erbauten Grab Christi (vgl. Wienhausen), das oft in der Krypta zu finden war.

Doch nicht nur im Verlauf des *Temporale* (des Teils des Missale/Messbuchs bzw. *Liber Ordinarius* mit den Gedenktagen des heilsgeschichtlichen Handelns Christi) als dem nach den Hochfesten strukturierten Kirchenjahr wurde der gesamte Kirchenraum in das liturgische Geschehen einbezogen. Abgesehen von den je nach Ausstattung zu bestimmten Zeiten gefeierten Messen an den Nebenaltären, zog im Rahmen von Stationsgottesdiensten mitunter auch der gesamte Konvent zu einzelnen Altären, um hier den entsprechenden, im Verlauf des *Sanctorale* (des Teils des Missale mit den Gedenktagen der Heiligen) vorgegebenen Heiligen zu verehren. Diese zeitliche Dimension des Kirchenjahres fand symbolisch-allegorischen Ausdruck auch in den liturgischen Farben. Während man die Freudenfeste Weihnachten und Ostern in der Regel in Weiß beging, wurde an Karfreitag Rot angelegt, ebenso wie man dem Gedenken an Märtyrer(innen) in dieser liturgischen Farbe Ausdruck verlieh. Für derartige Farbenregeln lassen sich allerdings lediglich Tendenzen ausmachen: Sie fanden in den verschiedenen Kirchen sehr unterschiedliche Handhabung und waren nicht zuletzt oft vom Vorhandenen abhängig (Kroos 1981).

Liturgisch betrachtet, dienen nicht nur die performativen Handlungen im Kirchenraum, sondern auch die auszeichnenden Elemente wie Kerzen und Weihrauch, ebenso die Bilder auf unterschiedlichen Bildträgern – von den *vasa sacra*, den Paramenten (den in der Liturgie verwendeten Textilien) bis hin zum Bildschmuck auf dem Altar – einer omnipräsenten gattungs- und medienübergreifenden Verstärkung von Glaubensinhalten. Dabei wurde zwischen der beweglichen, d. h. nur zu bestimmten Anlässen hervorgeholten schmückenden Ausstattung (*ornamenta*) und den Bildern durchaus unterschieden. Tatsächlich gab es neben den stets sichtbaren, z. B. den oft auch mit figürlichen Darstellungen versehenen Glasfenstern (nicht selten abgestimmt auf die entsprechenden benachbarten Altarstellen, vgl. Halberstädter Dom), eine ganze Reihe von Bildern, die permanent im Kirchenraum zu sehen waren. Die Rolle der Bilder ist damit eine überaus differenzierte. Gerade die erzählenden Bildzyklen haben eine dezidiert didaktische Funktion, andererseits gibt es eine ganze Reihe von Andachtsbildern wie etwa die Bilder des Schmerzensmanns und der ihren toten Sohn betrauerten Gottesmutter, die Pietà, die zugleich die Erinnerung an das Messopfer wachrufen sollen. Diese bereits beschriebene Funktion im Sinne einer Repräsentation der kultischen Handlungen findet ihren Ursprung in der Auffassung, nach der die gewandelte Hostie und der gewandelte Wein selbst ein Bild des real gegenwärtigen Christus seien. Im Sinne des damit verbundenen Heilsversprechens schließt sich die gesamte Bildlichkeit, die reale wie auch die Architektur des Kirchenraums, in seiner allegorischen Auslegung zu einem Gesamtbild zusammen. Nicht zuletzt mit den Aposteln als deren Säulen (1 Pet 2,5) und Christus als Schlussstein (1 Pet 2,7) ist das materielle Kirchengebäude mit samt seiner reichen Ausstattung auf diese Weise schließlich stets auch ein Abbild der großen geistigen Kirche (Sauer 1964) ebenso wie eine Anspielung auf das Himmlische Jerusalem (Off 21,11 – 15).

|26| Der Kölner Dom Französische Rayonnantgotik im Reich

Nach weit verbreiteter Sichtweise finden all die Entwicklungen und Eigenheiten, die für französische gotische Architektur benannt werden können, ihren Abschluss, ja, ihre Summe in dem nach den Plänen eines Meisters Gerhard ausgeführten Neubau des Kölner Doms (□ 107, 108), für den am 15. August 1248, also an Mariä Himmelfahrt, Erzbischof Konrad von Hochstaden (1261 in der Scheitelkapelle begraben) den Grundstein legte. Ob man derartigen Einschätzungen nun folgen will oder nicht: Außer Frage steht, dass bei dem Vorhaben Ideen französischer Gotik in einer Konsequenz zuende gedacht wurden, wie das in dieser Form in Frankreich schwerlich zu finden sein wird. Das hat nun allerdings weniger mit einer vermeintlichen Überlegenheit der Kölner Architektur zu tun, sondern damit, dass zu diesem Zeitpunkt – sieht man von einigen wenigen Kathedralen im Südwesten ab (v. a. das zeitgleich begonnene Clermont-Ferrand) – die betreffenden Projekte im französischen Kernland bereits im Bau oder aber seit längerem fertiggestellt waren. Dass sie unabdingbare Voraussetzungen für den Kölner Dom darstellten, steht außer Frage. Insbe-

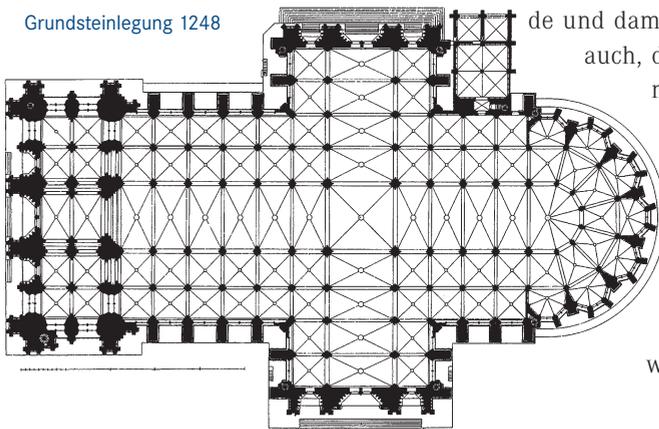
sondere ohne den in den 1230er Jahren begonnenen Chor der Kathedrale von Amiens (Bau der Westfassade und des Langhauses bereits ab 1220) wäre die Kölner Architektur sicherlich kaum denkbar. Das ist umso bemerkenswerter, wenn man nicht nur weiß, dass eine solch eindeutige Rezeption im deutschsprachigen Raum recht einmalig geblieben ist, sondern auch, dass dieser monumentale gotische Neubau in Köln eine aus der Karolingerzeit stammende zweichörige Anlage (beg. um 800) ersetzte, die – wie St. Michael in Hildesheim – mit zwei Querhäusern versehen war.

Wie in der Einleitung dargelegt, ist der enge Frankreichbezug nicht immer so gesehen worden: Noch bis Mitte des 19. Jh.s konnten der Kölner Dom und seine gotischen Bauformen als Inbegriff deutscher Architektur, ja, des ‚Deutschen‘ schlechthin gelten; ein Monument aus vergangenen, vermeintlich geeinten und deswegen größeren Zeiten. Fraglos wurde das in den sich gerade erst von den Napoleonischen Kriegen erholenden deutschen Regionen gerne als identitätsstiftende Idee aufgenommen. Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841), hoch gepriesener Baumeister des preußischen Königs, dessen Reich seit 1822 die Rheinlande und damit Köln angehörten, war es denn

auch, der zur Erinnerung dieses ersten markanten nachmittelalterlichen

Gemeinschaftswerks – die Befreiung von der französischen Okkupation – den gewaltigen ‚Befreiungsdom‘ (1819) am heutigen Potsdamer Platz am westlichen Stadteingang von Berlin plante – bezeichnenderweise ein monumentaler, (neo-)

□ 107 Köln, Dom, Grundriss,
Grundsteinlegung 1248





□ 108 Köln, Dom, Innenansicht des Chors (mit originalen Chorschranken), Versatz der Fenster ab 1304, Chorweihe 1322

gotischer Bau, der jedoch der Sparsamkeit des preußischen Königs zum Opfer fiel und nicht mehr als eine interessante Architekturphantasie geblieben ist. Ausgeführt wurde lediglich das gusseiserne Nationaldenkmal für die Siegel in den Befreiungskriegen (1821) auf dem Kreuzberg im Berliner Viktoriapark, nun in

Form einer gewaltigen gotischen Fiale. Zum eigentlichen Denkmal nicht nur des Sieges über Napoleon, sondern auch der zunehmenden und 1871 dann tatsächlich vollzogenen Einigung der deutschen Nation geriet demgegenüber immer mehr die Vollendung des im Mittelalter fragment gebliebenen Kölner Doms: Aus allen

Gebieten des Reiches wurde zwischen 1842 und 1880 über mehrere Jahrzehnte Geld oder Baumaterial geschickt oder auf andere Weise die Fertigstellung dieses Baus unterstützt. Bis dahin hatten von ihm lediglich der Chor und Teile des Querhauses gestanden, während vom Langhaus nur kleinere Partien in den unteren Bereichen fertiggestellt sowie an der Westfassade der Südturm etwas höher gediehen waren.

Dass der Kölner Dom bis zur vorläufigen Einstellung der Arbeiten im 16. Jh. größtenteils unvollendet geblieben ist, liegt zu nicht geringen Teilen daran, dass man es hier mit einem Bauvorhaben gänzlich neuer Dimensionen zu tun hat (s. a. die kaum weniger weit gediehenen Arbeiten an der fast zeitgleichen Kathedrale von Beauvais), das seine französischen Vorbilder in vielen Belangen übertraf. An erster Stelle wären hier sicherlich die gewaltigen Türme der Westfassade zu nennen, die mit ca. 160 m zur Zeit ihrer Planung andere ambitionierte Fassadenprojekte (□ vgl. 120; dagegen z. B. dasjenige der Reimser Kathedrale mit ca. 80 m Höhe) um fast das Doppelte überragten. Aber auch die nun durchgängige Fünfschiffigkeit und die bei Baubeginn nur noch von der Kathedrale von Beauvais (48 m) übertroffene Scheitelhöhe der Mittelschiffsgewölbe waren maßstabsetzend. Bemerkenswerterweise steht nun also, wenn man so will, der ‚gotischste‘ aller gotischen Dome nicht in Frankreich, sondern auf deutschem Boden; alles scheint hier hinsichtlich Dimensionierung und Detaillierung bis zum Letzten ausgereizt. Hinter der monumentalen, alles bisher Dagewesene übertreffenden Doppelturmfassade von zwei Jochen Tiefe (die innen auf Pfeilern von über 6 m Durchmesser steht) findet sich ein fünfjochiges, fünfschiffiges basilikales Langhaus, an das ein dreischiffiges Querhaus und ein dreijochiger Chor mit 7/12-Schluss, Umgang und sieben Radialkapellen anschließt. Alles ist auf das Maximum hin ausgelegt, so auch die Umwandlung der Steinwände in Fensterflächen: Den etwa gleich

hohen Obergaden- und Arkadenzonen ist ein vergleichsweise niedriges, nun sogar ebenfalls durchfenstertes Triforium zwischengeschaltet. Möglich wurde das durch eine andere Dachkonstruktion als dem zumeist üblichen Pultdach über den Seitenschiffen.

Neben dem latenten Anspruch des Erzbischofs von Köln, der wichtigste unter jenen des Heiligen Römischen Reiches zu sein – was er zwar faktisch, nicht aber nominell war –, scheinen der wesentliche Ausgangspunkt für dieses im Heiligen Römischen Reich in Größe und Form einmalige Bauprojekt zweifellos die Reliquien der Heiligen Drei Könige gewesen zu sein: Erst 1164 waren sie durch den Kanzler Friedrichs I., Erzbischof Rainald von Dassel, nach Köln übertragen worden, der sie zuvor aus der bei der Einnahme Mailands gemachten Beute des Kaisers erhalten hatte. Schnell zogen die Reliquien, die anfänglich wohl inmitten des Mittelschiffs vor dem östlichen Marienchor ausgestellt waren, große Pilgermassen an, die kaum mehr von dem alten, viel kleineren Dom bewältigt werden konnten. Und in der Tat erweist sich die gewählte Lösung eng auf dieses Problem hin abgestimmt. In der für Santiago de Compostela |► 11| bereits beschriebenen Weise führt der geräumige Umgangschor die Massen seit der Nachkriegszeit um die Reliquien bzw. um das eindrucksvoll große Reliquiar (1191 – ca. 1220) im Chorscheitel herum. Bis um 1800 war dieses in der Achskapelle des Chorumgangs aufgestellt (Lauer 2006), wodurch es in noch effektiverer Weise den Pilgern dauerhaft präsent war, ohne dass Letztere die Geschehnisse im Chor in irgendeiner Weise beeinträchtigten.

Die gewaltigen Dimensionen des Baus bringen es mit sich, dass selbst die mittelalterlichen Partien teilweise mehr als ein Jahrhundert auseinander liegen. Angesichts der Tatsache, dass man dabei den Urplan des 13. Jh.s niemals aufgab, sondern nur im Detail modifizierte – an der Westfassade noch bis in das 15. Jh. hinein –, fällt das heute allerdings kaum auf. Das betrifft

bereits den in diesem Zusammenhang sicher wichtigsten und authentischsten Bauteil, den Chor, wo sich, bei aller Einheitlichkeit, Arkadengeschoss und darüber liegende Partien bei genauerem Hinsehen als in zwei verschiedenen Kampagnen ausgeführt erweisen: Bis 1265 hatte man Umgang und Kapellenkranz bis zu den Gewölben fertiggestellt, während die – offensichtlich erst nach einer gewissen Pause folgende – Ausführung des Triforiums und des Obergadens einschließlich der Fenster sowie v. a. des dazugehörigen, aufwändigen und komplizierten Strebewerks am Außenbau bis spätestens zur Chorweihe 1322 vollendet waren (Versatz der Fenster 1304–11). Zu diesem Zeitpunkt hatte man sich bereits der Ausführung der weiter westlich gelegenen Partien zugewandt, wofür Ende des 13. Jh.s (um 1280?; um 1300?) ein riesiger auf Pergament ausgeführter Plan („Plan F“; [□ vgl. 120](#)) von 4,12 m Höhe und 1 m Breite für die nicht minder monumentale Westfassade erstellt wurde: ein frühes und v. a. das größte noch erhaltene Monument für diese bereits an moderne Verfahren erinnernde Planungsweise. Wie der ausnehmend gute Erhaltungszustand und fehlende Gebrauchsspuren zeigen, handelt es sich wohl eher um einen Schauriss als um einen für die Ausführung benutzten Plan (→ [Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182](#); Steinmann 2003).

Die Architektur der Kathedrale von Amiens, die in vielem als das eigentliche Vorbild des Kölner Doms greifbar ist – bis hin zu Details wie den gestapelten Dreipässen im Fenstermaßwerk der Umgangskapellen –, erscheint in dessen Chorarchitektur nicht nur weiter stark verschlankt, sondern auch um Eigenheiten des zweiten, 1231 begonnenen gotischen Neubauprojekts von St-Denis ([□ vgl. 82](#)) bereichert. Das betrifft v. a. die hier durchgängig verwendeten Bündelpfeiler statt der für Amiens üblichen kantonierten Pfeiler. Durch die Vermehrung der Dienste (der normale Mittelschiffpfeiler weist nun nicht mehr nur vier Dienste, sondern bei einem leicht elliptischen Gesamtgrundriss

zwölf von ihnen auf) gelingt es in ausnehmend überzeugender Weise, jedem lastenden Element – d. h. vom Teilprofil des Arkadenbogens bis zu den einzelnen Gewölberippen – jeweils ein tragendes zuzuordnen. In Amiens waren oft noch mehrere von ihnen auf einem einzigen Kapitell zusammengefasst. Damit und durch die Verwendung verschiedener Dienstformate ergibt sich im Umgang und dessen Kapellen ein im Vergleich zu Amiens weit sanfter und gleichmäßiger an- und abschwellendes Wandrelief von höchster Raffinesse. Das betrifft v. a. den subtilen Übergang und das Verschmelzen der Dienssysteme der gewölbetragenden Wandvorlagen und der Fenstergewände, wobei ihre Dimensionierung jeweils genau der Bedeutung des einzelnen Bauglieds folgt. Insgesamt führt all das zu einem sehr homogenen Gesamtbild. Weitere Steigerung erfährt dies insofern, als viele der vertikalen Elemente, also die Dienste, über mehrere Geschosse laufen und so die verschiedenen Ebenen noch stärker zu einer Einheit verspannt werden: Jede horizontale Separierung, wie sie ja z. B. für die englische Architektur der Zeit so typisch ist, entfällt. Am auffälligsten sind hier sicherlich die drei vordersten Dienste der Bündelpfeiler, die ununterbrochen vom Sockel bis zum Gewölbe hochlaufen, wo sie jeweils eine Diagonalrippe und den zentralen Gurtbogen aufnehmen. Ein weiteres Kriterium der Kölner Architektur ist schließlich die Durchbrechung der Wand bis zum Extrem: Hier bleiben wirklich nur noch minimale in Stein gearbeitete Restflächen des mit Blick auf die gewaltige Dimensionierung des Baus geradezu zierlichen Grundgerüsts. Dazu gehört auch – mit Ausnahme des Chorpolygons – die durchgängige Verwendung vierteiliger Fenster sowohl in den Seitenschiffen als auch im Obergaden. So vollendet ‚französisch‘ das Ergebnis auch aussehen mag, bemerkenswerterweise scheint nur die ‚Oberfläche‘, also das Gesamterscheinungsbild französisch, nicht aber die Bautechnik und -ausführung. Hier finden sich

nicht die etwa für die Kathedrale von Amiens damals so typischen Formen der Standardisierung und Vorfertigung. Ganz im Gegenteil scheinen nun – zumindest anfänglich – lokale Kräfte weiterhin den Gewohnheiten der älteren Kölner Architektur gefolgt zu sein (Kimpel 1979/1980), was sich aber offensichtlich spätestens mit dem zweiten Bauabschnitt, dem Chorobergaden, änderte (Lüpnitz 2011, S. 273).

Dass diese höhergelegenen Partien erst etwas später, im ausgehenden 13. Jh., zur Ausführung kamen (Weihe 1322), wird lediglich durch die nun aufwändigeren und feineren Maßwerkerfindungen ablesbar: So finden sich in den älteren Seitenschiffsfenstern jeweils zwei kleine Fünfpassse, die einen großen tragen. Weit komplizierter ist demgegenüber die Lösung im Obergaden: Diesem System grundsätzlich folgend, werden die Pässe der kleinen Fünfpassse nun aus offenen Dreipässen gebil-

det, während an die Stelle des abschließenden großen Fünfpasses ein filigraner Vierpass mit eingelegten Dreipässen tritt. In Variation tritt diese Form beim großen bekrönenden offenen Vierpass auf, wo die Dreipässe in die einzelnen Pässe eingelegt sind – eine Form, die v. a. charakteristisch werden sollte für die weiteren Ausbauphasen des Doms. All das verschwindet am Chor allerdings geradezu hinter einem ganzen Wald von fialenbekrönten Strebebfeilern und -bögen, die zum fast gänzlich mit Blindmaßwerk dekorierten, doppelten Strebesystem gehören und gemeinsam mit den über den Fenstern aufragenden Wimpergen, die auch dem Windschutz des Dachansatzes dienen, den reichen und kleinteiligen Gesamteindruck des Außenbaus des Chores ergeben: Über 500 Jahre später sollte diese Partie die Inspirationsquelle für Schinkels Befreiungsdenkmal auf dem Kreuzberg werden.



|27| Die Prager Altneu-Synagoge Etablierte Architekturformen in neuem (Glaubens-)Kontext

Vergleichsweise weit im Osten gelegen, kommt Prag als Hauptstadt des böhmischen Königreichs in architekturhistorischer Hinsicht erst ab dem 13. Jh. größere Bedeutung zu: Unter dem aus dem Hause der Přemysliden stammenden König Ottokar II. (1253–78) und seinen unmittelbaren Nachfolgern lassen sich damals nicht nur in Prag, sondern auch im restlichen Herrschaftsgebiet des böhmischen Königs in erstaunlicher Dichte und Qualität Bauten finden, die profunde Kenntnis französischer, gotischer Architektur aufweisen (Kuthan 1996). Allein die Teilung Europas nach 1945 in

‚Ost‘ und ‚West‘ ist der Grund dafür, dass etwa so originelle Anlagen wie die Kapelle der Königsburg von Bösig/Bezďez (ab 1270er Jahre), die deutlich entsprechende französische und im Reich gelegene Bauten der Zeit reflektiert und in erstaunlich eigenständiger Weise verarbeitet, bisher nicht breitere Aufmerksamkeit geweckt haben.

Neben den unter König Ottokar II. vorgenommenen Erweiterungsarbeiten am Prager Agneskloster, das damals sowohl Klarissen als auch Franziskaner beherbergte |► 35|, und verschiedenen anderen Sakralbauten in Golden-

- 109 Prag, Altneu-Synagoge, Innenansicht, 1250/60er Jahre



kron (Zlatá Koruna), Hohenfuhrt (Vyšší Brod) oder Kolín ist eines der besterhaltenen Beispiele hochgotischer Architektur im Böhmen des ausgehenden 13. Jh.s die sog. Altneu-Synagoge in Prag (□ 109). Angesichts der deutschen Besetzung Böhmens und Mährens zwischen 1939 und 1945 ist das nicht selbstverständlich. Und tatsächlich blieb dieses kostbare Bauwerk auch nur deswegen erhalten, weil hier von den Nationalsozialisten ein ‚Museum der ausgelöschten jüdischen Rasse‘ geplant war. Allein durch diesen – ungewollt – glücklichen Umstand ist das Kleinod eines jüdischen Kultbaus des Mittelalters auf uns gekommen: eine der ältesten authentisch erhaltenen Synagogen Europas überhaupt; demgegenüber stellt z. B. jene – ursprünglich noch ältere – in Worms (1174/5) nach ihrer weitgehenden Zerstörung in der Reichspogromnacht von 1938 leider nur mehr eine moderne Rekonstruktion dar. Viele dieser

jüdischen Kultbauten sind allerdings schon früher, im Mittelalter, bei – verschiedenen motivierten – Pogromen untergegangen. Genannt seien hier nur die jeweils Mitte des 14. Jh.s in den fränkischen Städten Nürnberg, Würzburg und Bamberg vernichteten Synagogen. Bemerkenswerterweise beließ man es dabei nicht bei deren bloßen Zerstörung, sondern ersetzte die Bauten – überaus zeichenhaft – durch Marienkirchen. Prominente Beispiele dafür sind die Nürnberger Frauenkirche (1352–62), eine Stiftung Kaiser Karls IV., oder die etwas später, ab 1377 ausgeführte Marienkapelle in Würzburg: Einem gängigen mittelalterlichen Bildprogramm folgend (vgl. etwa die im 13. Jh. einander gegenübergestellten Skulpturen von *Ecclesia*/Kirche und *Synagoge* an den Domen von Reims, Straßburg, Bamberg und Magdeburg) wurde hier nun die normalerweise als Personifikation wiedergegebene, heilsgeschichtlich

überholte Synagoge – als Ausdruck des Alten Bundes Gottes mit den Menschen – also auch in baulicher Form durch Maria ersetzt, in der man die Verkörperung des Neuen Bundes mit Gott und damit auch die Personifikation der Kirche schlechthin sah – ein eindrückliches Beispiel dafür, wie zeichenhaft Architektur im Mittelalter gelesen werden konnte.

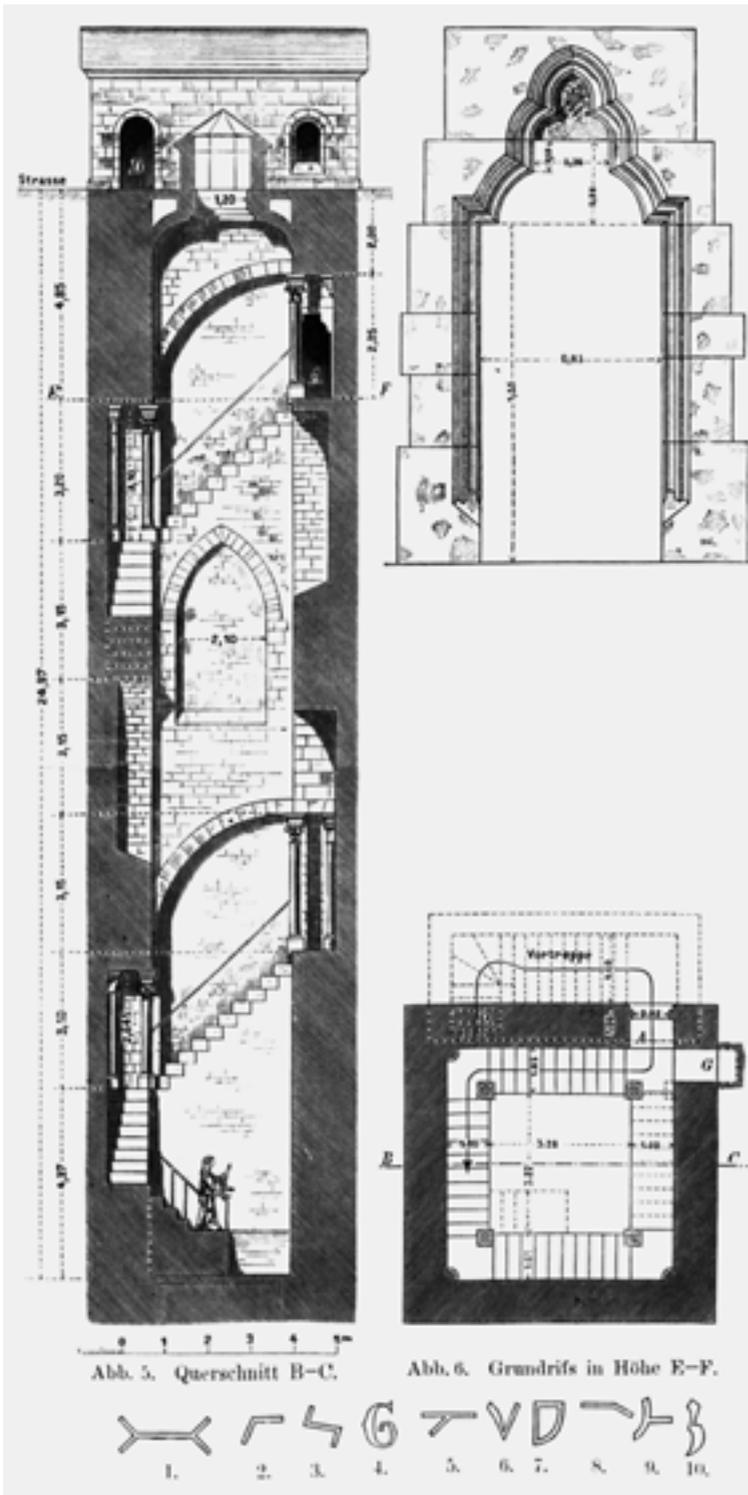
Die heute aus den genannten Gründen lückenhafte Überlieferung mittelalterlicher Synagogen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie ehemals natürlich einen substantiellen Bestandteil abendländischer Kultur und Architektur darstellten. In fast allen größeren Städten Europas gab es jüdische Gemeinden, für die zahlreiche Bauten von teilweise erstaunlicher Qualität erstellt wurden. Prag soll nun zum einen als Fallbeispiel für die räumliche Organisation eines Kultraums jüdischen Ritus, also eines anderen als dem christlichen Glaubenskontext entstammenden Baus dienen, wobei sicherlich die Frage, ob es hier ähnlich wie bei christlichen Sakralbauten sich wiederholende Eigenheiten gibt, von besonderem Interesse ist. Zum anderen ist aber auch das Verhältnis zur jeweils zeitgleichen christlichen Baukultur zu beleuchten, die Frage nach der Andersartigkeit bzw. der Rezeption derselben zu stellen.

Die Besonderheit von Bauvorhaben der jüdischen Bevölkerung beginnt bereits mit der Wahl des Bauplatzes, war man hier doch in ganz eigener Weise von Wohl und Wehe des Herrschers abhängig als im Fall eines Kirchenneubaus. Nicht, dass es nicht auch dort Restriktionen gegeben hätte, doch sie waren für den Bau einer Synagoge von anderer Qualität. Das beginnt bereits mit dem Umstand, dass sich Juden nicht als Einzelpersonen in einem beliebigen Teil der Stadt ansiedeln konnten, sondern dies konzentriert in einem bestimmten ihnen zugewiesenen Bereich zu tun hatten. Unter Ottokar II. sahen sich die Juden in Prag einem ihnen vergleichsweise freundlich gesinnten König gegenüber, der sie 1254 unter seinen per-

sönlichen Schutz stellte – ein positives Klima, das sich zweifellos auch vorteilhaft für das nur wenig später realisierte Projekt einer neuen Synagoge erweisen sollte, die schon bald das neue Zentrum des jüdischen Ghettos in Prag darstellte.

Soweit die erhaltenen oder überlieferten Bauten hier überhaupt eine abschließende Einschätzung zulassen, scheint es ein klar definiertes Konzept, nach dem Synagogen in Europa angelegt worden sind, nicht gegeben zu haben. Auch wird natürlich die Größe der jeweiligen Gemeinde immer eine gewisse Rolle gespielt haben. Dass das Resultat dabei gewaltige, hinsichtlich der Größe christlichen Kirchen kaum nachstehende Bauten sein konnten, zeigen die beiden Synagogen in einem der jüdischen Zentren Europas, im spanischen Toledo: der große einschiffige Saalbau von El Tránsito (um 1366) und die fünfschiffige Staffelhalle beachtlichen Ausmaßes der heute unter dem Patrozinium von S. María la Blanca als Kirche bzw. Museum weitergenutzten zweiten Synagoge (nach 1180 mit späteren Veränderungen) oder die in der Anlage sehr ähnliche in Segovia (wiederum im 14. Jh. errichtet; 1419 in eine Corpus-Christi-Kirche umgewandelt; Ende des 19. Jh.s abgebrannt). Mit der etwas älteren Anlage in Prag haben all diese Bauten allerdings nur wenig gemein. Bereits hier zeigt sich, dass – wie bei aller anderen mittelalterlichen Architektur auch – die lokalen Traditionen und Eigenheiten das eigentlich ausschlaggebende Moment darstellten. So weisen die beiden Synagogen in Toledo z. B. ganz selbstverständlich Charakteristika maurischer Architektur und Dekorationskunst (u. a. Hufeisenbogen) auf, während sich die Prager Synagoge problemlos an andere gotische Bauvorhaben der Zeit, wie etwa die Erweiterung des Agnesklosters anschließen lässt. Generell repräsentiert der im Vergleich zu den spanischen Beispielen deutlich bescheidenere Prager Bau einen Typus, der sich damals auch noch an anderen Orten des Reiches nachweisen lässt: so

- 110 Friedberg, Mikwe,
Schnitt, Grundriss.
Eingangsportal und
Steinmetzzeichen,
ca. 1260



bereits an der Wormser Synagoge (ab 1175), an der etwas später entstandenen von Regensburg (1. Viertel 13. Jh.; 1519 zerstört; vgl. die Radierung Albrecht Altdorfers) und Krakau (15. Jh.; im 16. Jh. wohl nach altem Vorbild erneuert), ohne dass er wirklich als ein auch für andere Synagogen gültiger Typus benannt werden könnte. Dazu lassen sich damals zu viele davon abweichende Lösungen finden, wie etwa der im 11. Jh. entstandene längsrechteckige Saalbau der zerstörten mittelalterlichen Kölner Synagoge (1. Bau um 1000, 2. Bauphase um 1096). In der Grunddisposition entfernt an einen Kapitelsaal eines Klosters erinnernd, handelt es sich bei der Prager Synagoge, deren Außenbau im Übrigen kaum an Einfachheit zu übertreffen ist, im Inneren um einen zweischiffigen, dreijochigen und eingeschossigen Saalbau auf längsrechteckigem Grundriss, dessen Gewölbe auf zwei zentralen Stützen ruhen. Jene stellen eine bemerkenswerte Erweiterung von vierteiligen Gewölbenden dar, indem sie jeweils zu den Längsseiten des Baus eine eigene kurze Rippe ausbilden. Einen statischen Grund gibt es dafür nicht; ganz offensichtlich stand hier ausschließlich eine gewisse Bereicherung des Gewölbes im Vordergrund. Angesichts der Kahlheit der nur von einfachen spitzbogigen Fenstern gegliederten Wand sind sie gemeinsam mit den zentralen Stützen in der Tat der einzige architektonische Dekor der Anlage. Es handelt sich bei ihnen um schlanke achteckige Pfeiler, an deren oberem Ende interessanterweise kein Kapitell im klassischen Sinne zu finden ist. Vielmehr ist hier an jeder Seite des Pfeilers eine teilweise blattverzierte Konsole ausgebildet, die jeweils eine der fein profilierten Rippen des Gewölbes aufnimmt und diese auf solche Weise noch einmal besonders als individuelle Bauglieder auszeichnet und hervorhebt (ein noch recht uneleganter Vorläufer dieser Lösung ist in den Pfeilern im Kapitelsaal der Zisterzienserbtei Bebenhausen aus dem 1. Viertel des 13. Jh.s zu sehen). Diese Eigenheit fehlt am anderen Ende, an der Wand: Dort werden die

einzelnen Rippen jeweils auf einer Konsole zusammengeführt, wobei jene, die einen der Gurtbogen tragen, zusätzlich einen auf halber Höhe der Wand ansetzenden Dienst erhalten, wodurch die Abgrenzung der einzelnen Joche dezente Akzentuierung erfährt. Eine solche Hierarchisierung fehlt bemerkenswerterweise im Gewölbe, weisen dort doch alle Rippen eine identische Profilierung auf.

Anders als ein christlicher Sakralbau ist in mittelalterlichen Synagogen das kultische Zentrum, an dem die ansonsten in einer Nische an der Ostwand untergebrachte Tora verlesen wird, üblicherweise nicht nach einer bestimmten Seite hin ausgerichtet. Vielmehr findet sich dieser Bima oder Almemor genannte Ort in der Mitte des Gebäudes. Geradezu idealtypisch konnte sie im Fall der Prager Synagoge – durch ein späteres Gitter vom Rest des Raumes abgetrennt – zwischen die zwei schlanken Pfeiler eingefügt werden, während die Gläubigen zu allen Seiten um sie herum standen.

Der Kultraum der Synagoge ist im Mittelalter aber nicht die einzige mit dem Judentum verbundene Bauaufgabe. Vielmehr haben sich einige besonders eindrucksvolle Anlagen in Zusammenhang mit den Bädern überliefert, die aus rituellen Gründen benötigt wurden: den sogenannten Mikwes (□ 110). Grund für die teilweise recht komplexen Bauten war die Forderung, dass diese Ritualbäder über ‚bewegtes Wasser‘ zu verfügen hätten, was sich innerhalb eines städtischen Kontexts am einfachsten mit Grundwasser lösen ließ. Derartige Mikwes haben sich heute u. a. noch in Speyer (um 1100), Worms, Köln (beide um 1170/75) und Andernach (14. Jh.?) erhalten. Das eindrucksvollste und monumentalste Beispiel ist hier dasjenige im hessischen Friedberg von ca. 1260. Gemäß einer Inschrift wurde das Ritualbad von einem aus dem Rheinland zugewanderten Juden, Isaac Coblenz, finanziert und ging nach Ausweis der Steinmetzzeichen auf Kräfte zurück, die zeitgleich am Chor der

örtlichen Pfarrkirche tätig waren (Roth 1949, S. 26). Entstanden ist ein imposantes Bauwerk, wurde hier doch gleichsam eine ganze Turm- bzw. Treppenanlage im Boden versenkt: Um in Friedberg an Grundwasser zu kommen, war es nämlich notwendig, einen 25 m tiefen Schacht von 5,50 m × 5,50 m Grundfläche in die Tiefe

zu treiben. An den Wänden wurde danach eine beeindruckend leichte Treppenkonstruktion eingebracht, deren Läufe von weitgespannten Halbbogen überfangen sind, die an der Innenseite an Ecken jeweils auf fein ausgearbeiteten schlanken Säulchen mit Blattkapitellen ruhen.



Das Marburger Schloss Höhenburg und Residenz

|28|

Hoch über Marburg auf einem Bergrücken thronend, findet sich das ab ca. 1260 an der Stelle einer älteren Anlage entstandene Schloss des Landgrafen von Hessen (□ 111), Gebiete über eine damals gerade erst aus einer Abspaltung der Landgrafschaft von Thüringen hervorgegangenen Herrschaft (zur Baugeschichte und den Vorgängerbauten: Meiborg/Roth 1992, S. 48; Großmann 2010, S. 67; Heinemeyer 1992, S. 39). Trotz aller Veränderungen und Ergänzungen darf es immer noch als eine der besterhaltenen und komplexesten Höhenburgen der Zeit im deutschsprachigen Raum gelten. Außergewöhnlich ist zudem die Qualität der architektonischen Details, die – für einen derartigen Wohn- und Wehrbau nicht selbstverständlich – in mancher Partie nur wenig hinter der Architektur der etwas älteren Elisabethkirche zurückstehen, also jenem 1235 begonnenen, eigentlichen Hauptwerk der Gotik in Marburg und einem der frühesten Beispiele der Rezeption französischer, gotischer Architektur auf dem Boden des Heiligen Römischen Reiches überhaupt. Zu Ehren der kurz zuvor (1231) verstorbenen hl. Elisabeth, einer hochverehrten heiligen Angehörigen seiner Familie, hatte es der Landgraf damals in auf die Reimser Kathedrale |► 23| zurückführbaren Formen errichten lassen. Man hat es in

Marburg damals also mit zwei verschiedenartigen, dabei aber grundsätzlich klar aufeinander abgestimmten Baumaßnahmen innerhalb einer Stadt zu tun, mit denen die Landgrafen nicht nur ihre landesherrliche Macht, sondern – mit Blick auf die Grablege der hl. Elisabeth in der gleichnamigen Kirche – auch die Heiligkeit, die Besonderheit dieses Geschlechts herauszuheben suchten (ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei Elisabeth lediglich um ein angeheiratetes Familienmitglied handelte). Diese Baumaßnahmen erfolgten in einer wichtigen Umbruchphase: Das Geschlecht der seit dem 12. Jh. mit der Landgrafenwürde ausgezeichneten, auch in Hessen begüterten Ludowinger war 1247 gestorben, woraufhin die Tochter der genannten hl. Elisabeth, Sophie von Brabant, von Marburg aus die Erbfolge ihres Sohnes in der nun selbständigen Landgrafschaft Hessen durchsetzte. Fortan und noch bis 1311 sollte die bevorzugte Residenz der Landgrafen Marburg sein. Überdeutlich manifestiert sich dessen plötzlicher Bedeutungszuwachs in dem genau damals ins Werk gesetzten Neubau der Burganlage.

Burgen dienen v. a. der Kontrolle eines Territoriums (Biller 1993). Um als solche bezeichnet werden zu können, bedarf ein Wohnzwecken dienendes Gebäude einer gewissen Befesti-



□ 111 Marburg, Schloss, Gesamtansicht der ab ca. 1260 neu errichteten Anlage von Süden: der ‚Landgrafenturm‘ mit der 1288 geweihten Burgkapelle; westlich anschließend der ‚Frauenturm‘; dahinter sichtbar das Dach des Nordflügels mit dem ‚Rittersaal‘ (vollendet ca. 1296); rechts im Osten abgesetzt der 1493–97 ausgeführte ‚Wilhelmsbau‘

gung. Gerade im frühen Mittelalter konnte diese noch recht simpel aus einer hölzernen Palisade oder sogar einfach nur aus einem hohen Zaun oder gar einer dichten Hecke bestehen. Klassischerweise handelt es sich jedoch um eine – bei aufwändigeren Burgen oft auch turmbewehrte – Steinmauer mit einem vorgelagerten Graben. Wie die heute noch erhaltenen Bauten zeigen, waren diese zivil bzw. militärisch genutzten Anlagen in deutlich größerem Maße Veränderungen unterworfen als etwa Sakralbauten. Gewandelte Ansprüche an den Komfort, an die repräsentative Selbstdarstellung, aber auch die rasante Entwicklung der Waffentechnik machten ständige Umbauten und Erweiterungen notwendig. Das ist auch bei der Burg

in Marburg der Fall, wo dies Ende des 15. Jh.s in recht eingreifender und nachhaltiger Weise erfolgte. So konnten über die Jahrhunderte die anfänglich oft aus nicht mehr als ein oder zwei Gebäuden bestehenden, befestigten Anlagen zu immer komplexeren, teilweise auch recht verschachtelten Gebilden (vgl. z. B. Burg Eltz) heranwachsen, denen mitunter eine übergeordnete Planung abgeht (Großmann 2010, S. 58ff.).

In Größe und Aufwand der Bedeutung und Stellung des Bauherrn angepasst, dienten Burgen zum einen als zeitweiser oder ständiger Wohnsitz. Zum anderen verkörperte diese Bautypologie natürlich *per se* den individuellen territorialen Machtanspruch, wie das gerade die maßstabsetzende Burgenbau-Politik der

Staufer im 12. und 13. Jh. eindrucksvoll vor Augen führt. Es lassen sich zwar einige allgemeine Konstanten bei der Anlage einer Burg finden, doch existieren im Detail durchaus beachtliche Unterschiede, allein schon angesichts des topographischen Unterschieds, ob die Burg im Flachland oder aber auf einem Höhenrücken lag. Ebenso gibt es zeitliche Unterschiede: Während die Burgen bis in das 12. Jh. hinein zumeist karg und wenig wohnlich waren, was neben ihrer oft nur temporären Nutzung auch auf das damals allgemein wärmere Klima zurückzuführen ist, wurde ihre Ausstattung fortan aufwändiger. Das betraf v. a. die zu festen Residenzen ausgebauten Pfalzburgen des Kaisers oder anderer Fürsten des Reiches, die sich gerne in unmittelbarer Nähe von Städten entwickelten und deutlich von den bescheidenen Burgen einfacher Herrschaftssitze, von Vögten oder etwa von Zollstationen, zu unterscheiden sind. Insbesondere besaßen Burgen üblicherweise einen recht umfänglichen eigenen Wohntrakt, den sog. Palas, der auch einen oder sogar mehrere aufwändig gestaltete Säle in sich barg. Der Mitte des 12. Jh.s entstandene, im 13. Jh. noch um ein Geschoss aufgestockte Palas der Wartburg – die ältere Hauptresidenz der Landgrafen von Thüringen und damit gleichsam der Vorgänger des Marburger Schlosses – ist dafür ein besonders schönes und gut erhaltenes Beispiel (Badstübner 2001, S. 9f.). Als idealtypischer Vertreter einer hochmittelalterlichen Burg im deutschsprachigen Raum wies diese Anlage wie auch die in Marburg in ihrem Kernbereich einen hohen und wehrhaften Wohnturm auf, den im deutschen Burgenbau im 12. Jh. allmählich Standard werdenden Bergfried, im Französischen auch Donjon genannt (dort allerdings nicht nur als Fluchtturm, sondern auch mit richtiger Wohnfunktion; [□ vgl. 102](#)). Er gewährte Überblick, Schutz und sollte abschrecken. In Marburg ist er heute in dem südlichen Abschluss des neuen Westflügels, des in den 1480er Jah-

ren errichteten sog. Frauenbaus, aufgegangen. Weiter östlich schloss sich an ihn der Südflügel oder sog. Landgrafenbau an, dem ehemaligen landgräflichen Wohnbau (um 1250 oder spätestens um 1270/80; Großmann 2004, S. 110), mit Resten eines romanischen Palas und vielfältigen Um- und Erweiterungsbauten aus dem späten 13. und 15. Jh. Unverfälscht erhalten ist dagegen der architektonische Höhepunkt des Flügels: die sein Ostende markierende aufwändige, in ihrer Zweigeschossigkeit, mehr aber noch in ihrer umfassenden Durchfensterung deutlich an der Ste-Chapelle und anderen Palastkapellen orientierten, 1288 geweihten Kapelle (für den unteren Teil allerdings keine unmittelbare Kapellenfunktion nachgewiesen). Bemerkenswert ist allein schon ihr zentralisierender Grundriss: An ein mittleres quereckiges Kreuzrippengewölbe schließen sich im Osten und Westen symmetrisch Gewölbe mit einem 5/8-Schluss an, im Norden und Süden trapezförmig ausgearbeitete Nischen (Michler 1974, S. 81). Hinsichtlich der Gesamtkonzeption und Erfindung der Detailformen darf der Bau ebenso wie in Bezug auf die Feinheit der Ausführung zweifellos zu den Spitzenleistungen gotischer Architektur des 13. Jh.s im Heiligen Römischen Reich gerechnet werden. Dass man dies auch überregional wahrnahm, mag die deutlich an diesem Bau bzw. diesem Konzept orientierte Burg und Kapelle im böhmischen Bösigen zeigen. Übertroffen wird er nur noch von einem gewaltigen, in dieser Form und Monumentalität in einer mittelalterlichen Burganlage nicht unbedingt zu erwartenden Raum, der in dem kurze Zeit später, nach jüngsten dendrochronologischen Untersuchungen um 1296 entstandenen Nordflügel – dem größten eigenständigen Baukörper der Anlage – zu finden ist: der sog. Rittersaal ([□ 112](#)), ein beeindruckender, das gesamte Obergeschoss einnehmender, zweischiffiger Saal (482 m²); einer der größten profanen Innenräume der deutschen Gotik überhaupt, der möglicherweise von ähn-



□ 112 Marburg, Schloss, sog. Ritteraal im Nordflügel, mit 482 m² einer der größten profan genutzten Räume seiner Zeit, fertiggestellt um 1296

lichen Anlagen des französischen Burgenbaus beeinflusst war. Ein konkretes Vorbild könnte der entsprechende, allerdings einschiffige Saalbau der Burg im luxemburgischen Vianden sein (Großmann 2004, S. 112). Exquisit, selbst höchsten Ansprüchen genügend, ist in Marburg die Architektur dieses hochgotischen Raumes: vier oktagonale Pfeiler, aus denen im oberen Drittel an allen acht Ecken ansatzlos die geschärften Rundstäbe der identisch ausgebildeten Diagonalrippen und Gurtbogen des elegant weit gespannten Gewölbes ihren Ausgang nehmen. An den Wänden werden sie von kaum weniger präzise gearbeiteten Konsolen aufgenommen. In den einzelnen Jochen sorgen an den Längsseiten große Fenster für die Beleuchtung des Raumes: Sie besitzen eine vierteilige Binnengliederung, gebildet aus zwei zweibah-

nigen Öffnungen, die jeweils von einem Vierpass abgeschlossen werden und auf denen wiederum ein einfacher großer Okulus ruht. Im unteren Drittel lassen sich an ihnen die für den gesamten europäischen Burgenbau so typischen Sitznischen finden. Hinsichtlich der Nutzung dieses zumindest für den deutschsprachigen Raum eher ungewöhnlichen Saals gibt es leider keine Quellen, sondern nur Vermutungen, wie jene, dass sich hier die Landgrafen mit ihren Gefolgsleuten versammelten. In dieser Weise wurde ebenfalls der Erker in der Mitte einer der Längsseiten interpretiert, in dem man gern den Ort des Thrones des Landgrafen sehen wollte (Klotz 1998, S. 354). Schließlich muss auch die bemerkenswerte zeitliche Koinzidenz zur Erhebung des Bauherrn, Heinrichs, in den Reichsfürstenstand auffallen (Großmann 2004, S. 111). Dessen ungeachtet sind Qualität und Anspruch der Architektur von Kapelle und Saalbau ein deutlicher Indikator dafür, dass es im 13. Jh. beim Neubau des Marburger Schlosses um mehr als um eine zeitgemäße Burg ging, sondern hier die Anlage einer dem Rang des Fürsten angemessenen Residenz im Fokus stand; darin ist sie nicht unähnlich dem, was in der zweiten Hälfte des 12. Jh.s der Herzog von Sachsen, Heinrich der Löwe (ca. 1129–90), in seiner Residenz in Braunschweig getan hatte.

Stellen alle weiteren Bauten der Anlage spätere Ergänzungen dar – gerade des 15. Jh.s, als das Schloss noch einmal umfassend erweitert und umgewandelt wurde –, so ist eine heute noch partiell ablesbare, für Burgen der Zeit typische Eigenheit die in Marburg dem eigentlichen Kernbereich westlich vorgelagerte Vorburg (nur noch schwer rekonstruierbar), wo nicht zuletzt die Nutzbauten für Gesinde, Wirtschaft und Vieh sowie Küche untergebracht waren. Zudem verband ursprünglich eine Mauer die Burg direkt mit der im Tal gelegenen Stadt, ebenso wie die Anlage von einer weiteren vorgelagerten, turmbewehrten Mauer geschützt wurde.



Die Predigerkirche in Erfurt

Bettelorden und Reduktionsgotik

Mit der Pfarrkirche S. María del Mar (□ vgl. 132) wird einige Nummern später ein Sakralbau benannt werden, bei dem im frühen 14. Jh. Reduktion weniger einen Bescheidenheitsgestus denn ein bewusst gewähltes Stilmittel – gleichsam ein frühes *less is more* – darstellte. Dieser katalanischen Kirche ist die etwas früher (gemäß dendrochronologischer Datierung des Dachstuhls) 1272/73 im Chorbereich vollendete und zwischen 1360 und den 1430er Jahren in mehreren Kampagnen stark erweiterte Predigerkirche in Erfurt (□ 113; Dehio-Thüringen 1998, S. 337; Pelizaeus 2004) zur Seite zu stellen. Sie ist Vertreterin einer großen Gruppe mittelalterlicher Sakralbauten, die in ähnlich zurückgenommener Weise, allerdings mit etwas anderer Motivation, weitgehend dekorlos errichtet wurden. Bereits das Äußere des auffällig langgestreckten, dabei nicht allzu hohen Baus (Gewölbehöhe ca. 20 m) demonstriert mit der schlichten Westfassade sowie dem Fehlen von großen Türmen – es gibt lediglich einen kleineren, funktionalen Glockenturm seitlich des Chores – und einem Querhaus Bescheidenheit. Der ehemals südlich von ihr 1278/79 fertiggestellte Kreuzgang zeigt umgehend, dass es sich hier nicht wie bei S. María del Mar um eine Pfarrkirche, sondern um einen Sakralbau einer mönchischen, in *vita communis* lebenden Gemeinschaft handeln muss. Mit den benediktinischen Abteikirchen |► 11, 16, 18| hat die Erfurter Kirche angesichts ihrer zurückgenommenen Architektur jedoch ebenfalls nur wenig gemein. Vielmehr ist sie mit einem erst im Jahrhundert ihrer Erbauung aufkommenden Phänomen bzw. Orden verbunden, zu dessen vornehmsten Aufgaben die Predigt gehörte, wie das nicht nur der heu-

te allgemein übliche Name der Kirche, sondern auch jener des Ordens selbst verdeutlicht: *Ordo fratrum Praedicatorum*, im Deutschen allgemein Dominikaner genannt, die sich in Erfurt 1229 niedergelassen hatten. 1216 vom hl. Dominikus (1170–1221) gegründet, sind sie nach den Franziskanern (1209/10 vorläufig, 1223 endgültig durch den Papst approbiert) der zweite sog. Bettel- oder Mendikantenorden. Anders als die bisherigen verschiedenen Spielarten und Reformen des Ur-Mönchsordens, der Benediktiner, sind sie beide eng verbunden mit einer Armutsbewegung, die im 13. Jh. ganz Europa überzog und wesentlich mit der Faszination für Franz von Assisi (1181/82–1226) – einem der charismatischsten, bereits zwei Jahre nach seinem Tod kanonisierten Heiligen der westlichen Christenheit – zu tun hatte. Neben den Franziskanern und Dominikanern sind ihnen die um die Mitte des 13. Jh.s gegründeten Augustiner(eremiten) und Karmeliter sowie die jeweiligen weiblichen Ableger der Orden zuzuordnen |► 35|. Für sie alle charakteristisch sind die Besitzlosigkeit des Klosters, das Bestreiten des Lebensunterhalts aus eigener Arbeit sowie aus Almosen. Dies ist natürlich auch der Grund für die Bezeichnung ‚Bettelorden‘, in baulicher Hinsicht dagegen für das weitgehende Fehlen von Wirtschaftsgebäuden bei ihren Klosteranlagen. Die unmittelbare Verbundenheit mit den Stadtbürgern, das Primat der Seelsorge, die pragmatische und ‚erdennahe‘ Vermittlung und Aufrechterhaltung des Glaubens gerade durch die Franziskaner und Dominikaner zeigte sich nicht zuletzt darin, dass mit ihnen die Messe in der jeweiligen Landessprache zelebriert wurde und nicht mehr in Latein, das zu diesem Zeitpunkt den Wenigsten



□ 113 Erfurt, Predigerkirche, Innenansicht (mit originalem Lettner): Vollendung des Chores 1272/73, Erweiterung der Anlage in mehreren Kampagnen zwischen 1360 und ca. 1440

noch verständlich war. Dem folgend, waren die Ordensprovinzen nicht nach administrativen Territorien, wie etwa Bistumsgrenzen, sondern nach Sprachgrenzen orientiert. Die herausgehobene Bedeutung der Seelsorge schloss bei allen von ihnen eine andere Ansiedlung als in den damals stark wachsenden bzw. gewachsenen Städten Europas weitgehend aus. Oft wurden dazu in diesen bis dahin unbesiedelte Restflächen genutzt. Deswegen errichtete man Bettelordenskirchen öfters an der Peripherie, in unmittelbarer Nähe der Stadtmauer oder

auf infolge anderer unattraktiver Faktoren frei gebliebenen Flächen. Dies mag auch in Erfurt der Fall gewesen sein, wo sich die Kloster der Dominikaner und der hier bereits 1225 gegründeten Franziskaner – kaum mehr als 100 m voneinander entfernt – an zwei Ufergrundstücken nördlich und südlich der Gera gegenüberstehen: Möglicherweise hatte es sich um angesichts der Flussnähe schwierig zu bebauendes Gelände gehandelt.

Wie sehr die Orden in den prosperierenden Städten ein Defizit beseitigten (die Dominikaner zumeist eher auf die Führungs-, die Franziskaner stärker auf die ärmeren Schichten der Bürgerschaft fokussiert), zeigt ihr rasanter Aufschwung, den sie im 13. und 14. Jh. nehmen sollten. Die Anfänge ihrer Etablierung scheinen dabei zunächst ein gewisses Improvisationsvermögen verlangt zu haben, während später ihr atemberaubender Erfolg innerhalb kürzester Zeit immer noch größere Neubauten notwendig machte. Beides lässt sich gut an Erfurter Beispielen, die innerhalb des deutschsprachigen Raums zu den frühesten Gründungen der beiden Mendikantenorden überhaupt gehören, belegen. So berichten zeitgenössische Quellen, dass sich die ersten Franziskaner 1225 zunächst einmal in einem damals ungenutzten Hospital niedergelassen hätten, bevor ihnen einige Jahre später von Bürgerseite das genannte Grundstück zugewiesen und ihr Neubau finanziert worden sei (Binding/Untermann 1985, S. 336–339). Ebenso wissen wir bei der Predigerkirche, dass angesichts des stark gewachsenen Raumbedarfs ab ca. 1265 ein noch nicht einmal drei Jahrzehnte zuvor, d. h. 1238, geweihter Vorgängerbau in monumentaler Weise ersetzt wurde.

Ähnlich wie schon bei den Zisterziensern weisen auch die Ordensregeln der Franziskaner und der Dominikaner Bestimmungen auf, die jeglichem Bauluxus Einhalt gebieten sollten. Dass es hier in der Tat grundsätzlich sehr ähnliche Auffassungen gab, zeigt allein schon

die auffallende Nähe der Grundrisse früher italienischer Bettelordenskirchen zu solchen der Zisterzienser. Konkret sind bei den Franziskanern erstmals 1260 diesbezügliche Angaben zu finden: jene, dass die Kirchen mit Ausnahme des Altarbereichs ungewölbt zu sein hätten – und weiter: ‚Weil aber Erlesenheit und der Überfluss direkt der Armut entgegenstehen, ordnen wir an, dass die Erlesenheit der Gebäude an Malereien, Tabernakeln, Fenstern und Säulen und dergleichen, ebenso das Übermäßige an Länge, Breite und Höhe möglichst streng vermieden werden [...].‘ Die bereits 1228 verfassten *Constitutiones* der Dominikaner enthalten hinsichtlich der Wölbung ähnliche Angaben, ebenso zur Turmlosigkeit und zur Kirchenhöhe, die 30 Fuß nicht überschreiten sollte (Binding/Untermann 1985, S. 331 – 336). Wie schon die erste Kurzbeschreibung der Erfurter Predigerkirche gezeigt hat, folgten die reali-

sierten Bauten nur teilweise solchen Beschränkungen. Ebenso bemerkenswert ist jedoch, dass das – zumindest relative – Streben nach Bescheidenheit bei den Dominikanern und Franziskanern letztlich zu erstaunlich ähnlich aussehenden Kirchen führte. Eindrucksvoll demonstrierte dies ehemals das kaum zu unterscheidende Äußere der betreffenden Anlagen in Erfurt (□ 114).

Nach den starken Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg an der Franziskaner- oder Barfüßerkirche (deren Neubau ab 1291 wohl als Reaktion auf die benachbarte Predigerkirche), kann man sich in Erfurt nur noch in Letzterer ein authentisches Bild vom Inneren einer Bettelordenskirche machen. Es handelt sich bei ihr um eine homogen wirkende dreischiffige Basilika von eindrucksvollen 15 Jochen Länge, die im Osten in einem recht simplen, einschiffigen 5/8-Chorpolygon endet: eine eher seltene

□ 114 Erfurt, Barfüßerkirche, Außenansicht von Südost vor der weitgehenden Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, ab 1291



Lösung, wurde doch als Ostabschluss zumeist ein mehrjochiger einschiffiger Langchor bevorzugt, der den Mönchen vorbehalten war. Nur im Chorpolygon finden sich in der Erfurter Kirche schmale hochaufragende Fenster, deren Maßwerk mit den gestapelten (nach innen geöffneten) Dreipässen für eine Fertigstellung bis 1272 durchaus grundsätzliche Kenntnis prominenter gotischer Anlagen wie der Ste-Chapelle (bis 1245; ► 25) und deren Nachfolgebauten aufweist. In Variationen bleibt der Dreipass ein bestimmendes Motiv der ersten Kampagne, die die ersten fünf östlichen Joche umfasste und – mit Blick auf den noch existierenden Lettner – identisch ist mit dem vom Laienraum abgegrenzten Mönchschor. Die Hochschiffswand ruht auf schlichten, langgestreckten oktagonalen Pfeilern, die von einer schmalen Kapitellzone mit einfachem Blattwerk abgeschlossen wird. Ähnlich reduziert fallen die zweifach gekehlten Arkadenbögen aus. Die Einfachheit des Systems wird noch durch die fehlende Verzahnung von lastenden und tragenden Elementen, also von Gewölben und Pfeilern betont: So findet sich in den Arkadenzwickeln jeweils eine Konsole und darüber ein Runddienst, von dem die Rippen des Gurt- und der Diagonalbogen ihren Ausgang nehmen. Da eine Differenzierung zwischen beiden fehlt – beide sind jeweils einfache, gekahlte Rippen –, entfällt die jochweise Unterteilung des Kirchenschiffs weitgehend. Abgeschlossen wird die Hochschiffswand von kleinen zweiteiligen Maßwerkfenstern. In vereinfachter Form wiederholt sich das System in den auffallend hohen Seitenschiffen. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die Gewölbe nun direkt auf den Konsolen aufsitzen und dass die Fenster dreiteilig und damit erheblich größer ausfallen. Unter Verwendung eines in der deutschen Forschungsliteratur bereits in der 1. Hälfte des 20. Jh.s geprägten Begriffs spricht man hier – nun allerdings nicht nur die Bettelordenskirchen, sondern auch die erstaunlich große Anzahl vergleichbarer Phä-

nomene des späten 13. und frühen 14. Jh.s mit einbeziehend – von ‚Reduktionsgotik‘, die in der Summe zu einer ‚neuen Klarheit‘ in der gotischen Architektur geführt habe (Gross 1948, S. 38–50).

In für eine Bettelordenskirche ganz typischer Weise handelt es sich – trotz aller oberflächlichen Konformität – bei der Erfurter Predigerkirche um eine gemäß den geänderten Raumbedürfnissen *peu à peu* gewachsene Anlage. Dieses allmähliche, angepasste Wachstum konnte so aussehen, dass eine anfänglich lediglich einschiffige Kirche zunächst nur ein einziges Seitenschiff erhielt, um erst später zu einer dreischiffigen Anlage erweitert zu werden. Besonders häufig lässt sich das für Franziskanerkirchen nachweisen (vgl.: Salzwedel, Münster i. W.; Beispiele des 13. Jh.s für nur ein Seitenschiff u. a.: Höxter, Andernach, Metz, Visby; Schenkluhn 2000, S. 136). Noch üblicher war die jochweise Erweiterung nach Westen, wie das bei der Predigerkirche bis in das 15. Jh. hinein geschah. Einmal mehr auf die Bedürfnisse der Stifter und Spender, in diesem Fall zumeist der Bürger, zurückgehend, wurde auch bei den Dominikanern und Franziskanern bald schon von den verordneten Bescheidenheitsgeboten abgewichen (so bereits S. Francesco in Assisi, die vom Papst geförderte Grabeskirche des heiligen Ordensgründers; vgl. Einleitung). Beispiele verschiedener französischer und italienischer Bettelordenskirchen partiell katedralhafter Größe und Gestaltung (vgl. z. B. Franziskanerkirche S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig, ab ca. 1340; Dominikanerkirche Ste-Madeleine in St-Maximin-la-Ste-Baume, ab 1295) oder mit Chorumgängen (vgl. u. a. die Franziskanerkirchen Ste-Madeleine in Paris und S. Lorenzo Maggiore in Neapel, ab 1266, sowie die Dominikanerkirche in Metz, um 1250; Schenkluhn 2000, S. 70) belegen, dass es sich dabei in späteren Zeiten um keinen Einzelfall handelt.



Das Straßburger Münster

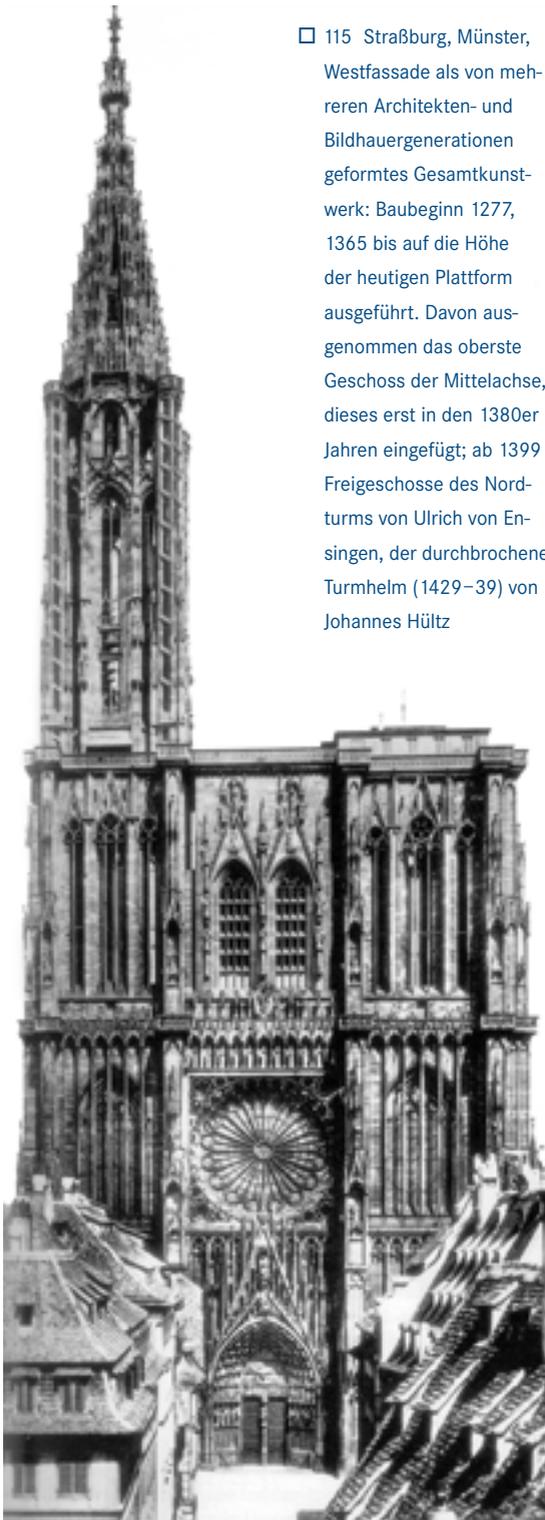
Die Westfassade als Bauaufgabe

Mehr als andere Bauten der Zeit ist das Straßburger Münster von Planwechseln geprägt, die seine über mehrere Jahrhunderte dauernde Errichtung begleiteten. Gerade im Vergleich mit dem Kölner Dom, der trotz mehrhundertjähriger Bauzeit heute noch wie aus einem Guss wirkt, muss die eher schrittweise, die einzelnen Planungsstadien überdenkende und revidierende Vorgehensweise in Straßburg auffallen: Nach einem recht massiven, der Romanik zuzurechnenden Chor (ab ca. 1200) folgte um 1225 der Ausbau des Querhauses, das Kenntnisse französischer frühgotischer Architektur und Skulptur zeigt. Dieser Einfluss intensiviert sich deutlich in den 1240er Jahren mit dem Bau des Langhauses, der Straßburg nun ganz auf Höhe der zeitgenössischen Architekturentwicklungen zeigt: mit den vierteiligen Fenstern, mit unzweideutig an St-Denis (zweite gotische Erneuerung, ab 1231, [□ vgl. 82](#)) gemahnenden Bündelpfeilern und einer filigranen Auflösung der Hochschiffswände in verschiedenste Rundstabschichten. Dass dabei keine ähnlich schwindelerregenden Gewölbehöhen wie bei den französischen Vergleichsbauten erreicht wurden, verhinderten allein die Vorgaben des romanischen Chores und Querhauses.

Gemeinsam mit der Kathedrale im benachbarten lothringischen Metz (Langhaus, 1240er Jahre) und dem Kölner Dom (Chor ab 1248) erweist sich das Straßburger Münster als einer jener Sakralbauten, die im zweiten Viertel des 13. Jh.s am Westrand des Heiligen Römischen Reiches in reinster Form zeitgenössische französische gotische Architektur des sog. *style rayonnant* rezipierten. Zweifellos hätte sein Langhaus mit den Bündelpfeilern und dem gänzlich

transparenten dreiteiligen Aufriss (inkl. durchfenestertem Triforium) so auch an einer der Kathedralen im Königreich Frankreich errichtet worden sein können. Es zeigt sich, dass die Verfügbarkeit von Modellen, Ideen und Formen zu diesem Zeitpunkt bereits eine andere war als noch im vorhergehenden Jahrhundert, ermöglichte und vereinfachte doch das immer mehr an Bedeutung gewinnende Entwurfsmedium der Planzeichnung ([→ Themenblock · Der Architekt, S. 224](#); [→ Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182](#)) den Austausch unter Architekten oder zwischen den Baustellen in einer bis dahin kaum gekannten Weise. Das ist zugleich der Grund, weshalb es nun andererseits deutlich schwieriger wird, die Abhängigkeiten zwischen einzelnen Bauprojekten klar zu definieren: weniger hinsichtlich der damals – zumindest im Reich – v. a. wirksamen allgemeinen Leitbilder der Kathedralen von Reims und Amiens sowie der zweiten gotischen Erneuerung von St-Denis als vielmehr hinsichtlich der Bezüge unter den Rezipienten. Unzweideutig weisen nämlich die genannten drei hochgotischen Bischofskirchen des Heiligen Römischen Reiches untereinander Ähnlichkeiten z. B. bezüglich der (vierteiligen) Fenster und im Aufriss auf. Daraus aber jeweils eine aufeinander aufbauende, unmittelbare Abhängigkeit und zeitliche Abfolge herauslesen zu wollen, wäre wohl verfehlt. Wie ein Blick z. B. auf die Kathedralen von Beauvais oder Clermont-Ferrand zeigt, teilen sie nämlich diese Eigenheiten auch mit zeitgleichen französischen Bauten; es scheint sich hier also eher um ein Zeitphänomen denn um eine jeweils direkte Beeinflussung und Abhängigkeit untereinander zu handeln.

Den eigentlichen Höhe- und Endpunkt der allmählichen Entwicklungen am Straßburger

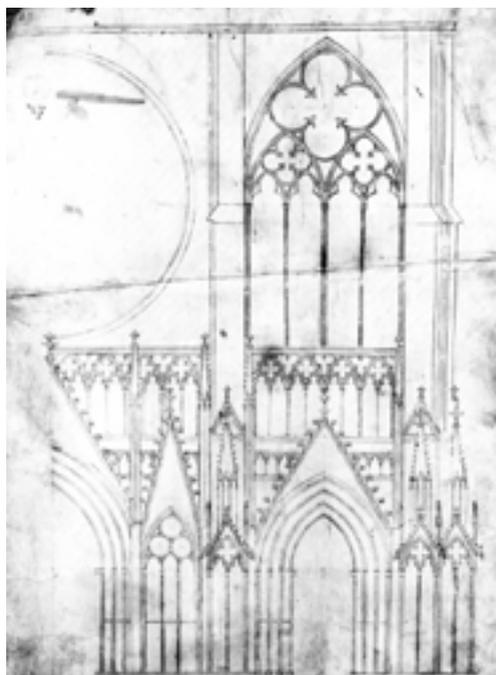


- 115 Straßburg, Münster, Westfassade als von mehreren Architekten- und Bildhauergenerationen geformtes Gesamtkunstwerk: Baubeginn 1277, 1365 bis auf die Höhe der heutigen Plattform ausgeführt. Davon ausgenommen das oberste Geschoss der Mittelachse, dieses erst in den 1380er Jahren eingefügt; ab 1399 Freigeschosse des Nordturms von Ulrich von Ensingen, der durchbrochene Turmhelm (1429–39) von Johannes Hültz

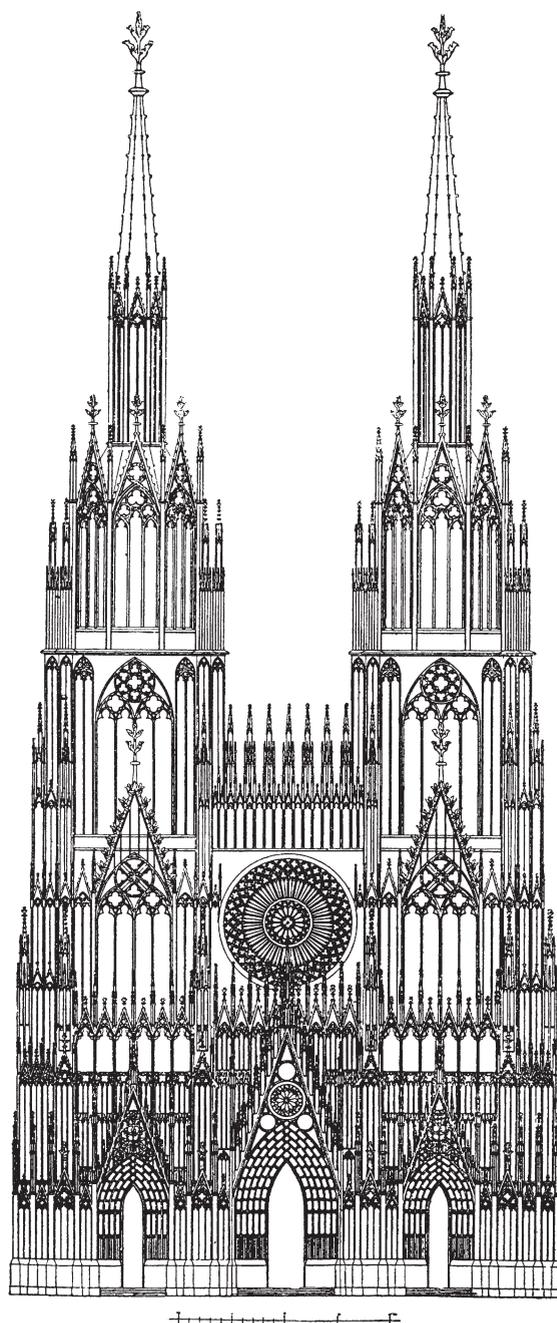
Neubauvorhaben stellt seine wahrlich spektakuläre Westfassade dar (□ 115, 116). Bis heute ist sie die eigentliche Dominante der Stadt, erhebt sie sich wie ein massiver Riegel hochhausgleich über Straßburg. In der Tat erscheint sie auf den ersten Blick wie eine überdimensionierte Ausgabe früherer, deutlich bescheidenerer Turmfassaden, wie sie sich im deutschsprachigen Raum z. B. noch an der Berliner Nikolaikirche oder am Braunschweiger und Havelberger Dom (12./13. Jh.) erhalten haben. Noch zutreffender ist aber wohl der Verweis auf die Kathedrale von Angoulême |► 14| mit ihrer ähnlich riegelartigen, das dahinterliegende Langhaus bei weitem überragenden Schau-fassade. Wie dort erkennt man nämlich beim Näheretreten auch in Straßburg, dass es sich hier nicht nur einfach um eine monumentale, auf Fernwirkung abzielende Großform handelt, sondern die Hauptansichtsseiten in nun atemberaubender Feinheit ausgearbeitet sind; eine geradezu flirrende, fadendünne, als eigene Ebene frei dem gemauerten Fassadenkern vorgelegte Maßwerkschicht von hoher Komplexität, das sog. ‚Harfenmaßwerk‘, findet sich hier angelegt. Mit ihm werden nicht nur geschickt die Massivität des Kerns kaschiert, sondern auch die verschiedenen, durch die vier Strebepfeiler und zwei markante Horizontalgesimse voneinander getrennten Felder der Fassaden – drei in die Breite und drei in die Höhe –, die sich um die zentrale Maßwerkrose anordnen, zu einer Einheit verwoben. So schlüssig die Gestaltung der Fassade bei einer ersten Kurzbeschreibung auch erscheinen mag: Die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden unteren und dem oberen Geschoss machen schnell deutlich, dass sie alles andere als aus einem Guss ist, und das nicht nur wegen des deutlich späteren Turmaufbaus an der Nordwestecke.

Ähnlich wie das Langhaus erweist sich auch die Fassade als Produkt eines lang andauernden, von mehreren Planänderungen geprägten Entwicklungsprozesses, an dem zwischen

dem ausgehenden 13. und dem späten 15. Jh. ein gutes Dutzend unterschiedlicher Architekten beteiligt war. Hinsichtlich des Aussehens der jeweiligen Planung gebliebenen Vorhaben ist man nicht allein auf Spekulationen angewiesen, hat sich doch in Straßburg zu einem relativ frühen Zeitpunkt und in ungewöhnlichem Umfang Planmaterial erhalten. Der erste damit in Verbindung zu bringende Plan – der um 1260, also bereits in der Zeit des Langhausbaus, entstandene Riss A (□ 116 links) –, der ausschnitthaft lediglich die rechte untere Hälfte der Fassade wiedergibt, fällt vergleichsweise bescheiden aus: Vollkommen ist er noch von der mehr oder weniger authentischen Spiegelung des Innenaufnisses (mit Arkaden, Triforium und Obergaden) dominiert, wobei die Proportionierung allerdings nicht exakt damit übereinstimmt. Das verwendete Maßwerk folgt ganz den Rayonnant-Formen, die das etwas ältere Langhaus kennzeichnen. Ebenso erscheinen die einzelnen Achsen hier im Vergleich zu



□ 116 Straßburg, Riss A (l.), um 1260; Riss B (r.), Wiedergabe der gesamten Fassade nach Bezold-Dehio (der originale Riss umfasst nur die linke Hälfte), Original von ca. 1275



den späteren Entwürfen recht deutlich durch die Strebebögen voneinander getrennt.

All das ändert sich grundlegend mit dem auch in anderer Hinsicht Dimensionen sprengenden zweiten Entwurf zu diesem Vorhaben, dem um 1275 entstandenen sog. Riss B (□ vgl. 116 rechts). Spätestens hier wird evident, dass es um mehr ging als um die Lösung des einfachen Problems eines Westabschlusses einer Kirche. Vielmehr sollte damit ein Machtsymbol bisher ungekannter Dimension entstehen. Dass man nun mit einem derartigen Ehrgeiz an das Projekt ging, hängt mit einer geänderten Auftraggeberschaft zusammen: Bereits 1262 hatten die Straßburger – wie so manche andere europäische Bürgerschaft auch – ihren bisherigen Herrn, den Bischof, aus der Stadt vertrieben und sich die Verfügungsgewalt über das Münster angeeignet. Das neue, ab 1277 umgesetzte Fassadenprojekt erscheint demnach als ein gänzlich städtisches. Riss B zeigt die linke Hälfte einer Doppelturmanlage, die an französischen Vorbildern orientiert ist. An erster Stelle zu nennen wären hier sicherlich die Westfassade der Reimser Kathedrale oder der dortigen Abteikirche St-Nicaise. Wenn auch nur noch sehr zurückhaltend, so wird auch bei Riss B in den unteren Partien der Fassade der Aufriss des dahinterliegenden Langhauses ablesbar. Nur in den beiden Seitenachsen wachsen dann darüber die Türme frei auf. Während sie – sich allmählich zum Oktagon verjüngend – ihren oberen Abschluss in einem geradezu tabernakelartigen Aufbau finden, war in der Achse über der zentralen Rose lediglich eine filigrane Maßwerk Galerie vorgesehen. 1277 begann man nach diesem Plan mit der Ausführung der Westfassade, ein in seiner Zeit kaum weniger ambitioniertes gotisches Großprojekt auf Reichsboden als es etwas rheinabwärts der damals ebenfalls noch im Bau befindliche Chor des Kölner Domes darstellte.

Trotz der genannten allgemeinen Verwandtschaft zu entsprechenden französi-

schen Beispielen gibt es auch einige markante Unterschiede: Insgesamt fällt die Fassade (□ vgl. 115) nämlich demgegenüber deutlich flacher und filigraner aus. Ihre kostbaren, oft mit komplizierten Profilen arbeitenden Formen, das ‚Papierdünne‘, fast an die Preziosität von Goldschmiedekunst Erinnernde ihrer Architektur hat seinen Ausgangspunkt in der Gestaltung zweier eigentlich ‚untergeordneter‘ Fassaden: jener am Querhaus von Paris' Notre-Dame, für dessen Nordseite ab ca. 1245 Jean de Chelles und ab 1258 Pierre de Montreuil für die Südseite verantwortlich zeichneten. Hinsichtlich des sicher virtuosesten Aspekts der Straßburger Westfassade bezog der planende Architekt seine Inspiration allerdings noch von einem anderen, ebenfalls eng mit der Pariser Architektur verbundenen Bau: von St-Urbain (□ vgl. 31), der 1262 von Papst Urban IV. an der Stelle seines Elternhauses in Troyes errichteten Stiftskirche, auf deren spektakulär filigrane Außenarchitektur sich – nun ins Monumentale gesteigert – die durchgängige Zwei-, an einigen Stellen sogar Dreischichtigkeit der Straßburger Fassade zurückführen lässt.

Besonders offensichtlich wird die Rücknahme von Plastizität zugunsten von Feinheit in Straßburg bei den drei großen Portalen. Sie sind nun nicht wie in Amiens, Reims oder anderen französischen Bauten als tiefe Trichter ausgebildet, sondern erscheinen fast schon wie in die Fläche geblendet, wodurch die drei Portale stärker als eine Einheit wirken. Dazu trägt auch das im Erdgeschoss durchlaufende System wimpergeböckelter Spitzbögen bei, das die Portale untereinander verbindet, deren reichste und plastischste Version sie gleichsam darstellen. Dass beides vom Entwerfer in der Tat als Einheit angesehen wurde, kommt zudem durch jeweils zwischen ihnen aufragenden Tabernakeln zum Ausdruck: ein Motiv, das über den Portalgiebeln zu noch schlankeren, kaum weniger hohen Fialen mutiert. Beides dient zugleich der geschickten

Vermittlung zu den angrenzenden Ebenen, insbesondere in der zentralen Achse, wo die Fialen in den sicherlich atemberaubendsten Teil der hinsichtlich Monumentalität wie Feinheit kaum mehr zu steigernden Fassade überleiten: zur riesigen 16-blättrigen Fensterrose von 21 m Durchmesser. In einer zweiten Ebene werden deren rahmende Zwickelflächen in den Ecken von fast noch filigraner gearbeiteten Maßwerkschleiern gefüllt, die endgültig

vergessen lassen, dass es sich hier eigentlich um Steinarchitektur handelt. Technisch möglich wurde die schwebend leicht wirkende Architektur, wie schon bei der Ste-Chapelle |► 25|, nur durch den geradezu inflationären Einsatz eines anderen, durchaus sehr ‚substantiellen‘ Baustoffs, des Eisens, das an dieser Fassade – sichtbar und unsichtbar – in Form von Ankern und Klammern tausendfach zum Einsatz kam.



Die Kathedrale von Narbonne: Die Weiterentwicklung des ‚klassischen‘ gotischen Kathedralkonzepts

|31|

Gerne lässt man Darstellungen zu gotischer Architektur in Frankreich mit dem Tod König Ludwigs IX. (1270) oder sogar schon etwas früher enden. Damals habe die Innovationskraft jener neuen Architektursprache deutlich nachgelassen, so nur eine von vielen ähnlich lautenden Aussagen. In der Tat hat man dieser Phase gotischer Architektur letztlich weit weniger Aufmerksamkeit geschenkt als den eineinhalb Jahrhunderten davor. Es kann deswegen kaum verwundern, dass die Kathedrale St-Just in Narbonne, Mutterkirche des ältesten Erzbistums des Languedoc, bis heute nicht den Sprung in den kunsthistorischen Kanon geschafft hat (□ 117, 118). Und das, obwohl sie mit ihren 41 m hohen Mittelschiffsgewölben – nur knapp hinter Amiens (42 m) – zu den größten Kathedralen überhaupt gehört und sie, da zwischen 1272 und 1332 errichtet, eigentlich eine ideale Brücke zwischen den zwei Stilphasen sein könnte, die man sich angewöhnt hat Hoch- und Spätgotik zu nennen. Man mag einwenden, dass die Kathedrale von Narbonne im

Mittelalter ja kaum über den Chor hinausgekommen ist. Allerdings unterscheidet sie sich darin ja nicht sonderlich von anderen, weit prominenteren Bauten, wie das bereits ein kurzer Blick auf den Kölner Dom zeigt.

Interessant ist die Kathedrale von Narbonne allein schon deswegen, weil wir aus einer Quelle des frühen 14. Jh.s erfahren, dass es explizites Anliegen der Auftraggeber – des Domkapitels und des Erzbischofs – gewesen sei, mit dem Neubauprojekt die ‚edlen und großartig gearbeiteten Kirchen‘ im französischen Königreich zu imitieren („*imitare ecclesiae nobiles*“; Freigang 1992, S. 11). Sicherlich nicht ganz zufällig geschah das ausgerechnet ein Jahr nach der Inbesitznahme des Languedoc durch den französischen König 1271. Der generelle Entschluss für einen Neubau scheint allerdings nicht ganz so spontan gefasst worden zu sein, wie ein Ablass Papst Urbans IV. zu dessen Gunsten von 1266 zeigt. Bemerkenswert wäre der Bau schließlich aber auch schon wegen seines Äußeren, zeigt er doch – ähnlich wie

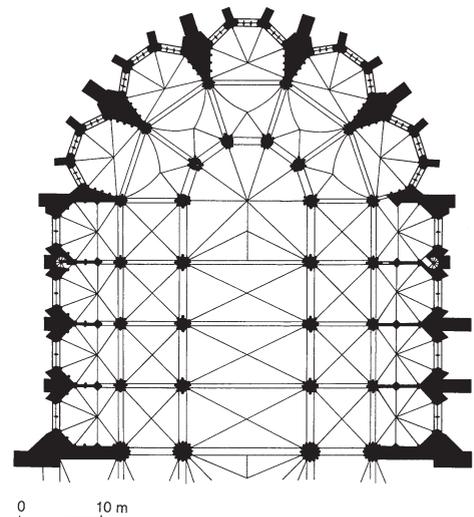
fast eineinhalb Jahrhunderte zuvor Abt Sugers St-Denis – noch einmal eindrucksvoll, dass weiterhin auch Sakralbauten im ganz praktischen Sinne militärisch verteidigungsfähige Objekte darstellen konnten. Denn das gesamte Strebewerk des Narbonneser Chores besitzt ein ausnehmend wehrhaftes Aussehen: mit seinen kleinen Türmchen, zwischen denen Bogen verlaufen, die in der Art zinnenbekrönter Wehrgänge ausgebildet sind.

So sehr es die genannte Quelle des mittleren 14. Jh.s betont, der gotische Neubau der Kathedrale von Narbonne, mit dem man einen wesentlich kleineren Vorgänger ersetzte, lässt sich nur schwer und unter Brüchen in die entsprechende Architektur der sog. Rayonnantgotik Frankreichs – also jene voll ausgereiften gotischen Bauformen um die Mitte des 13. Jh.s – einfügen. Nach derartig überreichen und zugleich gewaltigen Projekten wie den in den 1240er Jahren begonnenen Kathedralen von Beauvais (□ vgl. 25), Clermont-Ferrand, Metz und Köln, oder auch solchen filigranen, virtuos-verspielten Preziosen wie St-Urbain in Troyes (ab 1262; □ vgl. 31) macht Narbonne in der Tat einen aufgeräumten, ja geradezu kahlen Eindruck: Anders als z. B. bei der fast gleichzeitig begonnenen Kathedrale im weiter nördlich gelegenen Limoges (ab 1263) gelten hier offensichtlich etwas andere Leitbilder als für Bauten, die in der Chartres-Reims-Amiens- bzw. St-Denis-Nachfolge standen, mit ihren kantonierten oder Bündelpfeilern und mittels verschiedenster Rundstabschichten strukturierten Hochschiffswänden. Mit Narbonne hatte nun die Masse, ja, die Massivität der Wand und die Wirkung der Großform als ganz eigener Wert wieder in die Architektur zurückgefunden. Sie ist darin dem fast 75 Jahre älteren Bourgeser Kathedralprojekt (□ vgl. 88) nicht unähnlich. Vergleichbar erscheinen beide schon angesichts ihrer großen Individualität, die sich jeweils nur partiell an frühere gotische Architektur anschließen lässt: ein Bruch, der zumindest

im Fall von Narbonne zu Teilen mit fehlender Kontinuität erklärt werden könnte, lag doch mit Beauvais (beg. in den 1240er Jahren) der Beginn des letzten großen Rayonnantprojekts auf französischem Boden schon über ein Vierteljahrhundert zurück. Wie in Bourges scheint für die ungewöhnliche Lösung in Narbonne aber v. a. die Ferne vom französischen Kernland das eigentlich ausschlaggebende Moment gewesen zu sein. Sie mag den Druck, bestimmten Traditionen folgen zu müssen, etwas gelockert und eine individuellere Lösung ermöglicht haben. Wie auch immer, bemerkenswert ist zweifellos, dass hier in der ‚Peripherie‘ nicht einfach blind die Pariser und französische Architektur allgemein rezipiert wurde, sondern man im Detail mit eigenen neuen Ideen zur Weiterentwicklung gotischer Architektur beitrug.

Allerdings wäre ohne die angeführten älteren Bauten, bei aller Individualität, natürlich auch die Kathedrale von Narbonne nicht denkbar. Das wird besonders deutlich bei der – allgemeinem Standard gotischer Bauten entsprechenden – Chorlösung mit Umgang und Radialkapellen. Eine offensichtlich auf die Kathedrale von Clermont-Ferrand (ab 1248) zurückgehende Eigenheit ist es demgegenüber, die beiden

□ 117 Narbonne, Kathedrale, Grundriss der bis 1332 vollendeten Partien



äußersten Seitenschiffe eines fünfschiffigen Chores in Einzelkapellen mit polygonalem Schluss auszubilden. Gänzlich neu ist in Narbonne die Gestaltung der Detailformen. Schon in der ersten Bauphase, die sich auf den Kapellenkranz beschränkte (um 1290 fertiggestellt; die Maßwerke wurden später ergänzt), findet sich an den Wandpfeilern eine bemerkenswert fortschrittliche Lösung, die in mancher Hinsicht bereits auf spätgotische Architektur vorausweist: Nur unterbrochen durch eine ausnehmend schmale, von zwei schaftringartigen Gebilden abgesetzte Kapitellzone werden die Profile der Gewölberippen über die Wandvorlage weitergeführt und auf diese additive Weise der Grundriss der Bündelpfeiler geschaffen. Am etwas später ausgeführten Inneren, aber wohl dem Urplan angehörenden Chorpolygon (bis 1310; einschließlich der Triforiumsinnenwand) ist diese Idee interessanterweise mit einer weit weniger filigranen Form – nämlich mit für die Zeit und einen Kathedralbau eher ungewöhnlichen simplen, voluminösen Rundpfeilern – kombiniert. Grundsätzlich der älteren Lösung in Bourges nicht unähnlich, werden ihnen in teilweise recht weiten Abständen nun keine Dienste, sondern die entsprechenden Rippenprofile ‚appliziert‘. Die Scheidbogen der Arkaden sind dabei mitunter sogar direkt in die runde Pfeilerform ‚gesteckt‘: Das lastende Element wird also unter Verzicht eines Kapitells unvermittelt in das tragende Element übergeleitet. Mit Blick z. B. auf die seitlichen Vorhallen von St-Urbain in Troyes (ab 1262; [□ vgl. 31](#)) stellt das damals keine ganz neue Idee mehr dar. Die Kathedrale von Narbonne aber ist jener Bau, in dem diese für die weitere gotische Architektur wichtige Innovation zum ersten Mal konsequent für die Gestaltung eines gesamten Innenraumes genutzt wurde.

Weiterhin getreulich dem ursprünglichen Entwurf bildet auch in der nachfolgenden Bauphase das Arkadengeschoss mit dem restlichen Wandaufriß eine schlüssige Einheit. Erneut



□ 118 Narbonne, Kathedrale, Innenansicht des Chors, 1272–1332

sehr ähnlich wie in der Kathedrale von Clermont-Ferrand werden in Narbonne Triforium und Obergadenfenster zu einer Einheit verschmolzen, indem die Rundstäbe der Letzteren bis hinunter auf jenes Gesims geführt sind, das beide Zonen von den Arkaden scheidet. Einmal mehr Clermont-Ferrand gleichend, erfahren die einzelnen Triforienöffnungen Betonung durch eine eigens aufgelegte Rundstabschicht, die die Zone gegenüber den Fenstern etwas hervortreten lässt. Zwischen den einzelnen Obergadenfenstern, die mit feinteiligem, bereits deutlich

auf das 14. Jh. hinweisendem Maßwerk ausgestattet sind, finden sich auffallend große glatte Wandflächen, die lediglich durch aufgelegte Dienstbündel etwas Belebung erfahren. Wie bei früheren gotischen Bauten sind diese nach wie vor den Gewölben zugeordnet – doch wie wenig haben die geradezu spindeldürren Gebilde mit den vollrunden Diensten älterer Bauten gemein. Mehr noch als diese ist das Narbonneser Gliederungssystem nun in der Tat gänzlich zeichnerhaft zu verstehen.

Die mehrmalige Erwähnung von Clermont-Ferrand muss auffallen. Und tatsächlich wird für beide Kathedralen ein Jean Deschamps als planender Architekt genannt. In Clermont-Ferrand kennen wir seinen Namen und seine Tätigkeit aufgrund der Grabplatte des Architekten (→ Themenblock · Der Architekt, S. 224), während in Narbonne überliefert ist, dass am 28. November 1286 eine Person dieses Namens zum leitenden Baumeister ernannt worden sei. Ebenso kann man annehmen, dass er nicht nur an der

Kathedrale tätig war, sondern auch für die Ausführung des neuen erzbischöflichen Palastes verantwortlich zeichnete. Es ist früher versucht worden, um diesen Namen ein umfassendes Œuvre mit verschiedenen Kathedralen des Südens zu rekonstruieren, einschließlich jener von Rodez, Toulouse und Limoges. Berechtigterweise ist daran Kritik geübt worden. Gleichwohl ist immer noch nicht abschließend geklärt, ob es sich dabei tatsächlich um eine einzige Person, mehrere gleichnamige Angehörige derselben Sippe oder aber nur um eine rein zufällige Namensähnlichkeit handelt. Dazu muss man wissen, dass dieser Name ungefähr so spezifisch ist wie heute im Deutschen ‚Hans Müller‘.

Ob der Entwurf der erzbischöflichen Kathedrale von Narbonne ein Spätwerk des Architekten der Kathedrale von Clermont-Ferrand ist oder nicht, dieser Bau wird uns jedenfalls Mitte des 14. Jh.s überraschenderweise an einem ganz anderen Ort in Europa, nämlich in Prag, wieder begegnen | ► 41 |



Der Architekt und seine soziale Stellung

Die Bezeichnung ‚Architekt‘, die bereits in der Antike für den berufsmäßigen und sozial hochgestellten Entwerfer eines Bauwerks stand, tritt im Mittelalter lange Zeit gemeinsam mit anderen, recht uneinheitlichen Benennungen auf: In großer Vielfalt und mitunter sehr unpräzise ist in den zeitgenössischen Quellen von *magister* (Meister), *magister lathomorum* (Meister der Steinmetze) oder *magister lapicidae* (Steinmetzmeister) die Rede, alternativ in Frankreich von *maître de l'ouvrage* (Werkmeister) oder *maître de maçon* (Steinmetzmeister), im deutschsprachigen Raum (ab dem 14. Jh.) auch von *werkmestere* (Bürger/Klein 2009/2010). Andererseits kennen natürlich bereits mittelalterliche Quellen den Begriff *architectus* (vgl. Speyerer Dom,

11. Jh.) oder alternativ schlicht den des *artifex* (Kunstfertigen) oder *aedificator* (Erbauer; Modena, 11. Jh.: *mirabilis artifex, mirificus aedificator*). Zwar zeigt gerade die häufige Verwechslung der Rolle des planenden Entwerfers mit jener des rein administrativen *magister fabricae/operis* (→ Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182), wie sinnvoll eine genaue Differenzierung der Begrifflichkeiten ist. Gleichwohl soll angesichts einer fehlenden einheitlichen mittelalterlichen Terminologie und der Einfachheit halber im Folgenden weiterhin der etablierte, allgemeine Begriff ‚Architekt‘ Verwendung finden.

Gemeinsam mit sechs weiteren recht praktischen Tätigkeitsfeldern wie Handel, Medizin oder Garten-

und Ackerbau wird die Architektur im Mittelalter den *artes mechanicae* zugerechnet, wenn auch als eine eng mit der Geometrie – einer der sieben *artes liberales*, also der Freien Künste – verbundenen. Angesichts einer solch pragmatischen Sichtweise mag es nicht verwundern, dass für diese Epoche der Architekturgeschichte theoretische Traktate fehlen – einmal abgesehen von den sehr späten, eher wie Entwurfsanleitungen zu lesenden „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ (1486) des Regensburger Dombaumeisters Matthäus Roritzer oder dem „Fialenbüchlein“ von Hans Schmuttermeyer (beide gedruckt), die immerhin interessante Einblicke in die spätmittelalterliche Entwurfstechnik geben (Coenen 1990). Gleichwohl heißt das nicht, dass man sich für Architekturtheorie gar nicht interessiert hätte: Vitruvs „De architectura libri decem“ (22–14 v. Chr.) sind ja letztlich nur dank der im Mittelalter in erstaunlich großer Zahl angefertigten Kopien auf uns gekommen. Dabei zeigt sich anhand der in ihnen abgehandelten Themen (Ausbildung des Architekten; verschiedenste Bauaufgaben; Städtebau; Wasserleitungen; Entwurf von Maschinen oder Gerüstkonstruktionen für den Bau etc.), dass die Aufgaben des mittelalterlichen Architekten sich letztlich nicht allzu sehr von jenen des antiken unterschieden (vgl. das Themenspektrum im sog. Skizzenbuch des Villard de Honnecourt).

Ähnlich wie in der Antike sind anfänglich auch im Mittelalter von den Architekten kaum mehr als deren Namen bekannt, oft sogar nur deren nichtsagende Vornamen. Grundlegend ändert sich das – bei allen regionalen Unterschieden – erst mit dem 13. Jh. Bedingt ist das zum einen durch Änderungen in der Bauplanung und -leitung, die den Architekten bereits stärker zu dem machten, was man heute darunter versteht, verbunden mit einem deutlichen Anstieg des sozialen Status. Zum anderen hat es aber mit der verbesserten Quellenlage zu tun, die nun auch Kenntnisse über Verträge, Besitz und

selbst über gewisse Aspekte des Privatlebens zulässt. Wie die Beispiele der Dome von Modena und Pisa |►7, 9| zeigen, gibt es zumindest südlich der Alpen bereits seit dem 11. Jh. an prominenter Stelle angebrachte, auf Architekten bezogene Inschriften. Ausführlich wird in ihnen das Werk des – allerdings nur mit seinem Vornamen genannten – Planenden gerühmt. Über die Persönlichkeit selbst, ihre jeweilige Herkunft etc. erfahren wir jedoch recht wenig. Die früheste vergleichbare Bauinschrift nördlich der Alpen ist wohl diejenige des an der Aachener Pfalzkapelle genannten Odo von Metz, allerdings in enger Verbindung mit dem prominenten Stifter, Karl dem Großen, oder 1209 der an St. Quirin in Neuss für die Grundsteinlegung benannte Meister Wolbero.

Einer der wenigen Architekten im deutschsprachigen Raum, über den bereits Mitte des 13. Jh.s genauere Informationen vorliegen, ist Magister Gerardus. Dem Nekrolog des Kölner Klosters St. Pantaleon zufolge war er der *initiator nove fabrice maioris ecclesie*, d. h. des ab 1248 ins Werk gesetzten Kölner Doms |►26|. In einer ebensolchen Quelle taucht Gerardus dann mit großer Wahrscheinlichkeit ein weiteres Mal im Benediktinerkloster in Mönchengladbach auf, nun als *lapidica de summo*. Es scheinen eher die großen planerischen Leistungen dieses Steinmetzen und Leiters der Kölner Kirchenfabrik (*magistro Gerardo lapicide rectori fabrice ipsius ecclesie*) gewesen zu sein und weniger die Leitung des laufenden Bauprojekts, für die er 1257 – also gerade einmal neun Jahre nach der Grundsteinlegung des Doms – großzügige Bezahlung erhielt: eine vom Domkapitel gewährte günstige Erbpacht für ein Grundstück, auf dem der Architekt zuvor ein Haus zu seiner eigenen Nutzung errichtet hatte – gemeinsam mit weiteren, die ihm in Köln gehörten; ein guter Beleg für dessen hohe soziale Stellung.

Gerardus erweist sich damit als Zeitgenosse jener Architektenpersönlichkeiten, die seit Anfang

des 13. Jh.s im Kernland der Gotik, in Frankreich, konturierter in Erscheinung treten. Dass es gerade hier zuerst zu einer gesellschaftlichen Aufwertung des Berufs kam, erscheint nur folgerichtig, wurden doch in diesen Regionen mit Abstand die meisten Bauprojekte realisiert und zugleich die größten Innovations sprünge vollzogen. Ein erster Beleg dafür, dass damit auch auf anderer Ebene neue Standards Einzug hielten, ist das Grabmal Jean Deschamps' in der Kathedrale von Clermont (Kimpel/Suckale 1985, S. 456, 501). Ebenfalls ein Begräbnis in einem von ihm selbst entworfenen Bau erhielt der 1267 verstorbene Architekt Pierre de Montreuil, der in der Marienkapelle der Pariser Abteikirche St-Germain-des-Prés neben dem für die Kapellenstiftung verantwortlichen Abt beigesetzt wurde. In beiden Fällen bedeutete das damals für Laien ein nicht selbstverständliches Privileg, das im Weiteren allerdings viele von Pierres Berufsgenossen teilen sollten.

Als Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins des Berufsstandes lassen sich ab der zweiten Hälfte des 13. Jh.s in Frankreich – vergleichbar dem fast zeitgleich in Italien auftretenden Phänomen des ‚Künstlerlobs‘ (Claussen 1981) – zahlreiche Dokumente der Selbstinszenierung von Architekten finden. Sie wirken auf den ersten Blick geradezu wie eigenhändige Signaturen und Datierungen ihrer Arbeiten, um sich dann aber als Phänomene zu erweisen, die erst auf ihre Nachfolger des späteren 13. Jh.s zurückgehen. Solches trifft schon auf eine Mitte des Jahrhunderts am Amiens Südquerhausportal ausgearbeitete Inschrift zu, die das Jahr der Grundsteinlegung mit dem Namen des damals wohl nicht mehr lebenden ersten Architekten der Kathedrale, Robert de Luzarches, verbindet (vgl. auch die Inschrift zu Erwin von Steinbach am Straßburger Münster, |► 30 |). Das zweifellos prominenteste Beispiel ist jedoch die nach 1258 entstandene Inschrift am Südquerhaus von Notre-Dame in Paris (10 m Länge, 8 cm Höhe). Wiederum von seinem Nachfolger, dem bereits

genannten Pierre de Montreuil, initiiert, wird in ihr Jean de Chelles, der Entwerfer des ab ca. 1245 ausgeführten Nordquerhauses, auch als derjenige erwähnt, der das Südquerhaus begann. Als besonders eigenwillige und bemerkenswerte Phänomene des gestiegenen Selbstbewusstseins bzw. des Ansehens von Architekten sind sicherlich die 1288 bzw. zwischen 1287 und 1311 in die Fußböden der Kathedralen von Amiens und Reims eingearbeiteten Labyrinth anzusehen (□ vgl. 96). In beiden Fällen wurden sie von den jeweils letzten Baumeistern der Neubauprojekte initiiert. Dasjenige in Amiens wies in der Mitte eine Gedenkinschrift auf, die das Jahr der Grundsteinlegung, 1220, gemeinsam mit dem Namen des damals amtierenden Bischofs, Evrard de Fouilloy (1211–22), bzw. des französischen Königs nannte. Besondere Sorgfalt wurde auf die drei verantwortlichen Baumeister Robert de Luzarches und Thomas bzw. Regnault de Cormont sowie auf deren exakte zeitliche Abfolge gelegt. Ähnlich fiel das Labyrinth in Reims aus, dessen achteckiger Irrgang sich nun an den Diagonalseiten zu kleineren, wiederum achteckigen Seitenfeldern erweiterte. In ihnen waren die vier aufeinander folgenden Architekten Bernard de Soissons, Jean d'Orbais, Jean le Loup und Gaucher de Reims mit ihren Amtsdaten und den von ihnen ausgeführten Bauabschnitten wiedergegeben. Mit großer Wahrscheinlichkeit fand sich in ihrer Mitte der zur Grundsteinlegung amtierende Erzbischof, Aubri de Humbert (1207–18). Bemerkenswert ist, dass die Kirchenmänner die Architekten überhaupt in dieser Weise gewähren ließen: Denn selbst wenn in Amiens und Reims die (Erz-)Bischöfe ebenfalls dargestellt waren, hatten derartige Labyrinth keinerlei religiösen Hintergrund. Den alleinigen Schlüssel zur Bedeutung der erstaunlichen Monumente liefern die für sie im Französischen gebräuchlichen Bezeichnungen *dédale* oder *maison Dédalus* (Haus des Daidalos). Demnach sind sie als Hommage an den mythischen Daidalos, den genialen Baumeister, Erfinder und Techniker der Antike zu verstehen – wenn man so will, an den Urahn

der Architekten, der in Knossos auf Kreta für König Minos das Labyrinth als Gefängnis des Minotaurus errichtet hatte (vgl. die Inschriften am Dom in Pisa, an S. Martino in Lucca [11.–12. Jh.] und an der ab 1171 ausgeführten Mailänder Porta Romana, hier: *Hoc opus Anselmus Dedalus alter*; Claussen 1981).

Eine ungewöhnlich gut dokumentierte Persönlichkeit, an der sich die dramatische Veränderung des Architektenstandes im 13. Jh. bestens ablesen lässt, ist genannter Pierre de Montreuil, *cementarius* (Maurer) *de Sancto Dyonisio* (1247) bzw. *magister operum beatae Mariae Parisiensis* (1265). Dass Pierre aus seiner Tätigkeit beachtlichen finanziellen Gewinn schlug und mit diesem auch wirtschaftete bzw. sich weitere Einnahmequellen verschaffte, belegen der Besitz und Verkauf von Grundstücken in Paris und im weiteren Umland. Er ist darin u. a. dem 1260 verstorbenen John of Gloucester, dem Baumeister des englischen Königs, verwandt. Besonders interessant muss in diesem Zusammenhang zweifellos Pierre de Montreuil's Besitz eines Steinbruchs bei Conflans erscheinen, von dem vermutet werden darf, dass er ihn direkt mit seinen Architektorentwürfen ‚vermarktete‘. Dass eine solche Form zusätzlicher Einkünfte durchaus häufiger und auch nicht nur in Frankreich zu finden ist, zeigt das Beispiel Hans Krumenauers. 1405 belehnt ihn Herzog Johann III. von Straubing-Holland mit einem Steinbruch in Kapfelberg bei Regensburg; in eben jenem Jahr, in dem Krumenauer zum Dombaumeister im 100 km donauabwärts gelegenen Passau ernannt wurde, wo dann genau dieses Material zur Anwendung kam.

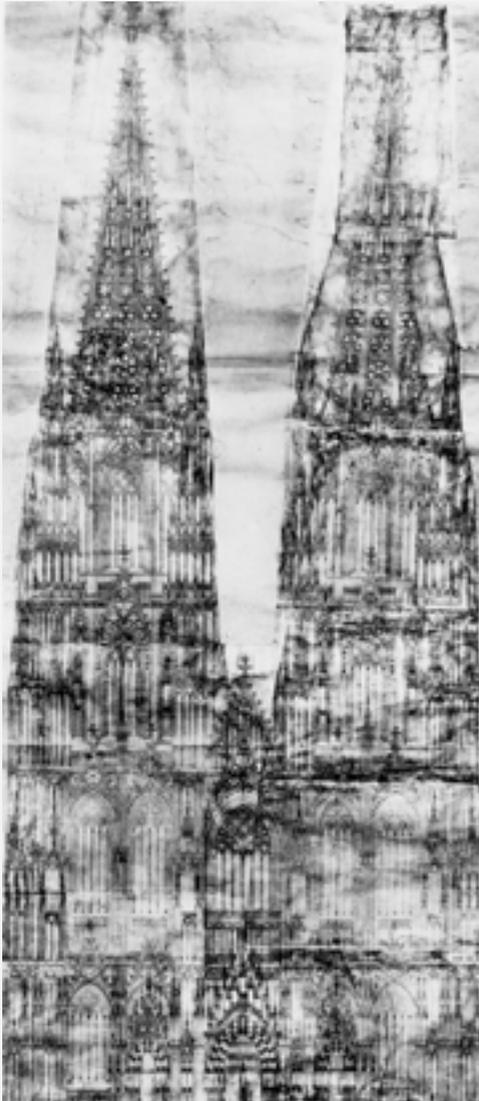
Bemerkenswert war aber auch die Inschrift auf Pierre de Montreuil's Grabmal in St-Germain-

□ 119 Grabstein von Hugues Libergier (gest. 1263), von 1229–63 Architekt der Reimser Abteikirche St-Nicaise. Seine Grabplatte befand sich ehemals ebendort, heute ist sie in der Reimser Kathedrale.

des-Prés, die ihn als *doctor lathomorum*, d. h. als ‚Professor der Steinmetze‘ bezeichnete und diesen Berufsstand damit in geradezu akademische Sphären erhob (Kimpel 1989). Das früheste erhaltene Beispiel (□ 119), das uns einen Architekten in derartiger Weise bildlich präsentiert, ist die Grabplatte von Hugues Libergier (gest. 1263): gemäß der Inschrift der für die Westfassade und das



Langhaus der Reimser Abteikirche St-Nicaise Verantwortliche (Auftragserteilung 1229, Baubeginn 1231). Seine elegante Tracht gibt ihn in der Tat als einem intellektuellen Beruf zugehörig zu erkennen, am wahrscheinlichsten jenem eines Notars. Außer Frage steht, dass Architekten spätestens damals, wohl aber schon zuvor, Spitzenverdiener waren, zumindest, wenn sie zu den führenden Kräften ihrer



Zunft und nicht zum Gros der aus dem Kontext des Steinmetzhandwerks entstammenden Bauhandwerker gehörten, die mit weniger anspruchsvollen Aufgaben wie einfachem Häuserbau betraut waren.

Hugues Libergiers filigrane Werkzeuge – u. a. ein Handzirkel und ein Richtscheit – sind ein deutlicher Hinweis auf den damals bereits erreichten hohen Abstraktionsgrad seiner Tätigkeit. Ehemals eher einem handwerklichen, praktisch geprägten Milieu zugehörend, waren Architekten spätestens mit dem 13. Jh. zu hochspezialisierten Experten avanciert, was eng mit den neuen durch maßstäblich verkleinerte Planzeichnungen ermöglichten Arbeitsmethoden zusammenhing (→ **Themenblock · Der Baubetrieb, S. 182**). Der um 1230 (?) entstandene Reimser Palimpsest, das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt (ca. 1230–40), die Risse der Straßburger Westfassade (ca. 1250/55) oder der Plan F der Westfassade des Kölner Doms (um 1280/1300; □ 120) sind dafür verschiedenartige frühe Beispiele. All dies ersetzte die ältere Planung im Maßstab 1 : 1, bei der man zuvor u. a. mit Messlatten und großen Bodenzirkeln einzelne Partien des Projekts auf einem mit Gips bedeckten Reißboden in Originalgröße festgehalten hatte. Dass sich dieser Berufsstand nun tatsächlich nicht mehr die Hände schmutzig zu machen brauchte, bringen beredt Libergiers Handschuhe zum Ausdruck – eine Entwicklung, an der sich im Übrigen sogleich die zeitgenössische Kritik entzündete (Kimpel/Suckale 1985, S. 227). Trotz dieser gegenüber früheren Perioden geradezu revolutionären Neuerungen arbeitete man in bestimmten Bauphasen nach wie vor im Maßstab 1 : 1. Davon künden die auch im 13. Jh. weiterhin zu findenden Reißböden, auf denen über in Realgröße aufgerissenen Zeichnungen die für den Versatz bestimmten, zumeist sehr komplizierten Elemente wie Maßwerkfenster, Strebebogen etc. vorab ausgelegt wurden, um so

□ 120 Köln, Dom, Plan F der Westfassade, 1280/1300

deren Passgenauigkeit zu testen (vgl. York, Clermont, Narbonne; □ vgl. 126).

Die neue, gegenüber früher stärker vorausplanende Vorgehensweise hatte auch in anderer Hinsicht Folgen: Musste der Baumeister bis dahin ständig vor Ort sein, um die Arbeiten zu beaufsichtigen, so konnte er nun in der Art eines Architekten unserer Tage die wesentlichen Planungen bereits vorab im verkleinerten Maßstab zu Papier – bzw. besser: zu Pergament – bringen. Das neue zweidimensionale Planungsmedium förderte zugleich die Verkomplizierung und Verfeinerung der Entwürfe, ebenso wie jetzt diese Ideen in nicht gekannter Weise Verbreitung finden konnten. Dem Architekten gewährte der neue Arbeitsprozess letztlich eine geradezu moderne Mobilität (→ Themenblock · **Der Baubetrieb, S. 182**), da er nun zur gleichen Zeit für mehrere, auch weit auseinander gelegene Projekte tätig sein konnte. Ein gutes Beispiel dafür ist Gautier de Varinfroy: Sein Vertrag mit dem Kapitel von Meaux (1253) enthält erstmals einen bemerkenswerten Passus, der ihm parallel dazu das Arbeiten an der Kathedrale im normannischen Evreux erlaubt. Gautiers Fall zeigt zudem, wie wenig gesichert damals von einem Personalstil eines einzelnen Architekten auszugehen ist. Gäbe es die Schriftquellen nicht, ließen sich die von Gautier an beiden Bauten ausgeführten Arbeiten in der Tat kaum auf ein und denselben Entwerfer zurückführen (Kurmann/von Winterfeld 1977). Solche Mehrfachverpflichtungen nehmen im 14. Jh. zu, ja, werden – zumindest was die Spitzenkräfte anbetrifft – geradezu zum Normalfall. Jacques de Fauran und seine Tätigkeit an den Kathedralen in Narbonne und Girona wäre hier ein erstes Beispiel.

Letztlich lassen die beschriebenen Veränderungen das Bild des Architekten deutlich tiefenschärfer werden, erfahren wir doch z. B. schon bei Gautier oder dem lothringischen Architekten Pierre Perrot (gest. 1400) sehr viel mehr über Absenz- und

Kündigungsregelungen, die Bezahlung in Geld wie Naturalien, ebenso über die Erstattung der Reisekosten inkl. der Versorgung der für die Reisen benötigten Transporttiere. Im 15. und 16. Jh. wird dann nicht nur die Kenntnis der Architektennamen geradezu eine Selbstverständlichkeit (z. B. in den Listen von Steinmetzbruderschaften). In sehr moderner Weise liegen nun auch Bewerbungs-, Empfehlungs- und Anforderungsschreiben der Architekten vor, mit denen sich ein recht klares Bild hinsichtlich ihrer Selbsteinschätzung oder ihrer Beurteilung durch Dritte gewinnen lässt. Ebenso sind aus Briefen etc. endlich zuverlässige Angaben über das gesamte Betätigungsfeld eines damaligen Architekten zu erhalten. Die Standardformulare, die für derartige Bewerbungsschreiben erstmals im 15. Jh. nachweisbar sind, belegen zudem, wie weit verbreitet solche damals schon waren (Bischoff 2009). Auch uns heute wohlvertraute Phänomene wie die Unterbreitung von Dumpingpreisen lassen sich in diesem Zusammenhang finden, in gleicher Weise Referenzlisten von Bauten, mit denen der Architekt gegenüber dem potentiellen neuen Auftraggeber seine fachliche Kompetenz und seinen Erfolg zu dokumentieren suchte. Die Initiative konnte natürlich auch von Letzterem selbst ausgehen. So wissen wir, dass die Mailänder Dombauhütte 1391 den Steinmetzen und Bildhauer Johann von Fernach beauftragte, im süddeutschen Raum nach einem geeigneten Werkmeister für das Mailänder Bauvorhaben Ausschau zu halten. Ebenso lassen sich damals schon wahre Netzwerke nachweisen: Gemeint ist damit weniger die Weitervermittlung ehemaliger Mitarbeiter an andere Baustellen als vielmehr das zunehmende Auftreten ganzer Familienclans, die über Generationen hinweg das Bauwesen einer Region dominierten. Prominente Beispiele dafür sind die Parler im 14./15. Jh., die aus Mecheln stammenden Keldermans im 15./16. Jh. oder schließlich die im 15. Jh. im süddeutschen Raum tätigen Baumeisterdynastien der Ensinger, Böblinger, Eseler und Roritzer.

|32| Der Dom von Florenz Ehrgeiz der Stadtkommune

Die bisher vorgestellten gotischen Bauten mögen – bei aller Lösungsvielfalt im Detail – eine recht stringente, bruchlos erscheinende Genese gotischer Baukunst nördlich der Alpen suggerieren, für deren erfolgreiche weitere Ausbreitung auch in Richtung Süden auf den ersten Blick der Mailänder Dom (|▶ 44|, □ vgl. 151) als Beleg dienen könnte. Dass dieser recht getreue Rezipient allerdings eher die Ausnahme denn die Regel darstellt, zeigt bereits das Beispiel des etwas älteren Florentiner Doms S. Maria del Fiore (□ 121, 122). Deutlich weist seine Architektur generelle Kenntnis derselben auf, so z. B. die Strebebögen, Kreuzrippengewölbe, Dreiecksgiebel über den Fenstern und ebenfalls die anderen damals und etwas früher in Florenz entstandenen Sakralbauten, die nun aber zu etwas ganz Neuem, Eigenständigem umgedeutet worden war: Anstatt der damals immer komplizierter und detailreicher werdenden Gestaltung, wie sie typisch ist für tatsächlich gotische Sakralbaukunst, findet sich hier nun ein ausnehmend reduzierter, fast schon minimalistisch zu nennender Raum, der auf gänzlich andere, d. h. großformatigere Effekte setzte. Großen Prunk entfaltet der Dom allerdings am Außenbau, wo seine Backsteinarchitektur nach einem kleinteiligen Dekorationssystem, das v. a. durch Bänder und rechteckige Felder gebildet wird, mit regionalem weißem, grünem und dunkelrotem Marmor verkleidet ist (partiell erst im 19. Jh. ausgeführt, vgl. z. B. Westfassade). Kräftigere strukturierende Elemente in dieser bemerkenswert flächigen Binnengliederung stellen lediglich die vier dezent vortretenden Strebebögen an den Langhausseiten und die Blendarkaden am Chor dar.

Wie ambitioniert auch das Vorhaben der neuen Bischofskirche in Florenz im 14. Jh. war, zeigt bereits ein Blick auf den Vorgängerbau des 11. Jh.s, den er ersetzte. Grabungen zufolge handelte es sich um eine im Vergleich zum Neubau geradezu winzige Anlage, kaum länger als zwei Drittel des Langhauses und mit einem fünfteiligen Staffelchor ausgestattet, dessen äußere Kapellen querhausartig über die Flucht der eigentlichen Kirche hinausragten – das 38 m breite neue Langhaus ummantelt ihn fast perfekt. Ganz anders demgegenüber der Neubau, der bereits hinsichtlich seines Bauvolumens um ein Vielfaches größer ausfiel. Man hat es hier allerdings nicht mit einem Projekt aus einem Guss zu tun. Vielmehr entwickelte es sich erst im Laufe der Jahrzehnte zu dem heute zu sehenden Ergebnis weiter. Viel sagt es über den steilen Aufstieg aus, den Florenz um 1300 aufgrund seines wirtschaftlichen Erfolges nahm. Wie schon bei früheren Beispielen in Italien |▶ 7| ist das Vorhaben wiederum nicht eigentlich ein bischöfliches – der Bischof tritt in keiner der Quellen als Bauherr auf –, sondern eines der Kommune (dazu passend das ungewöhnliche Fehlen eines das Domkapitel und den Bischof klar abgrenzenden Chores), insbesondere der reichen Tuchhändler- und Wollweberzünfte (Braunfels 1964, S. 67; vgl. dazu auch die Aussage einer Quelle von 1367, der Dom sei ‚zu Ehren und Lob Gottes und der Jungfrau Maria sowie zu Ehren der Gemeinschaft und der Bürger von Florenz und zur Zier der vorgenannten Stadt‘ – *ad honorem et laudem Dei et beatis Virginis Mariae, et ad honorem communis et populi Florentini, et ad decorem iamdicte civitatis Florentine* – errichtet worden (nach: Kreytenberg 1974, S. 76). Zweifellos ist

- 121 Florenz, Dom, Innenansicht, Baubeginn um 1296, nach Unterbrechung Weiterbau ab 1357 nach veränderten Plänen



es gemeinsam zu sehen mit der fast zeitgleich erfolgenden Auszeichnung des politischen Zentrums der Stadt, dem damals ebenfalls ins Werk gesetzten Neubau des Palazzo della Signoria, dem man hier nun jene des sakralen Mittelpunkts zur Seite stellen wollte. Wie schon beim Rathausbau war dabei die Konkurrenzsituation zwischen Florenz und Siena – den beiden wichtigsten Handelsmetropolen der Toskana – eine der weiteren wesentlichen Triebfedern |► 33|.

Wie dort ist auch im Fall der beiden Dombauprojekte der Unterschied zwischen Florenz und Siena beträchtlich: So errichtete man in Siena von den 1240er bis in die 1270er Jahre einen für italienische Verhältnisse teilweise recht ‚französisch‘ anmutenden, gotischen Dom. Der Kreuzungspunkt von basilikalem Langhaus, dem dreischiffigen Chor und dem ebenfalls drei-

schiffigen Querhaus wird von einer ungewöhnlichen, nämlich als unregelmäßiges Sechseck ausformulierten Vierung eingenommen. Über ihr erhebt sich ein – bemerkenswerterweise in den Obergadenbereich integrierter und nicht frei aufragender – Tambour auf zwölfeckigem Grundriss, welcher die abschließende große Kuppel trägt. In der Anlage durchaus älteren Bauten wie dem Pisaner Dom |► 9| vergleichbar, entwickelt er v. a. am Außenbau große Wirkung. Diese in den älteren Beispielen eigentlich nur als Auszeichnung für den Kreuzungspunkt für Lang- und Querhaus gedachte Kuppelkonstruktion bekommt nun mit dem Florentiner Entwurf eine ganz neue, bereits in andere Zeiten vorausweisende Bedeutung.

Bis es dazu kommen konnte, war allerdings ein gewisser Vorlauf notwendig. Den Quellen



□ 122 Florenz, Dom, Außenansicht: Langhaus ab 1296 bzw. 1357–78, Campanile 1334–50, Chor ab 1386, Kuppel 1421–36

nach begann man in Florenz mit dem Domneubau bereits um 1296, nach Plänen des berühmten Bildhauers und Architekten Arnolfo di Cambio (zur Baugeschichte: Kreytenberg 1974). Bis zu seinem Tod um 1302 konnte der Stadt- und Dombaumeister Teile der Fassade, die im 16. Jh. bereits wieder abgerissen wurden, sowie drei Fensterachsen der Seitenschiffswände auf halber Höhe fertigstellen. Erst 1331 wurden die Arbeiten nach veränderten Plänen und in der Verantwortung des Magistrats wieder aufgenommen, maßgeblich finanziert von der Wollweberzunft (Di Cagno 1994, S. 46–48). Sichtbarstes Zeichen ist hier die bemerkenswerte Verpflichtung nicht etwa eines Architekten, sondern des berühmten Malers Giotto (gest. 1337) zum Dombaumeister, nach dessen Plänen man dann zwischen 1334 und 1350 den Campanile errichtete (□ vgl. 122). Eine Kopie seines Entwurfs befindet sich heute in der Sie-

nener Domopera. (Dieser Entwurf wird ähnlich den nordalpinen Turmaufbauten noch von einem großen, spitzen Steinhelm über einem oktogonalen Geschoss bekrönt.)

Die heute stehenden Partien gehen demgegenüber auf eine 1357 von Francesco Talenti durchgeführte Umplanung von Langhaus und Chor zurück. Gerade Letzterer sollte gegenüber der Urplanung dank der damals gefundenen Lösung eine ganz neue Bedeutung und Gewichtung erhalten. Aber auch das bis 1378 fertiggestellte Langhaus erfuhr eine nachhaltige und in dieser Form bis dahin einmalige Umgestaltung (□ vgl. 121): Hier finden sich nun nicht in der üblichen Weise dicht gesetzte Pfeiler. Vielmehr wird das immerhin trotz 80 m Länge nur vierjochige Mittelschiff von riesigen, annähernd quadratischen Kreuzrippengewölben (Grundfläche: 20 m × 20 m!) mit einer schwindelerregenden Höhe von gut 45 m (vgl. Kölner Dom:

46 m) überfangen, denen in den Seitenschiffen ebenso gewölbte, nun aber wesentlich schmalere Joche antworten. Weist diese Wölbung deutlich auf die Kenntnis französischer gotischer Architektur hin, so haben die hier ansonsten auftretenden Formen wenig mit dieser zu tun. Der zweiteilige Aufriss, der aus einer sehr hohen Arkadenzone und einem um mehr als die Hälfte niedrigeren Obergaden mit einem einfachen, großen Okulus als Fensteröffnung besteht, ruht auf gewaltigen Pfeilern. Deren rechteckiger Grundriss scheint additiv aus den über ihnen aufragenden pilasterartigen Wandvorlagen zusammengesetzt, welche jeweils den großen jochteilenden Gurtbogen zugeordnet sind. Oder anders herum ausgedrückt: Die unteren Freipfeiler sind in der darüberliegenden Zone in die Wand geblendet. So weisen Pfeiler wie Wandvorlagen nicht nur die gleiche Höhe, sondern auch die gleichen kräftigen Sockel und breiten Kapitellzonen auf. Ohne dezidiertes Interesse, die gesamte Hochschiffwand als Einheit zu präsentieren, wird diese Zone von dem nachfolgenden Obergaden durch ein weit auskragendes, auf Konsolen ruhendes Gesims abgetrennt, das fast schon Assoziationen an einen Wehrgang weckt (vgl. die möglicherweise ebenfalls mit Arnolfo di Cambio verbundene, ab 1295 ausgeführte Franziskanerkirche S. Croce in Florenz). Durch die heute stark reduzierte Innenausstattung wirkt der Raum sicherlich noch wuchtiger und monumentaler als das ursprünglich der Fall war.

Im östlich daran anschließenden, 1386 begonnenen Chorbereich wird Arnolfo di Cambios älterer Plan nun ins Monumentale gesteigert (□ vgl. 122). Hier findet man eine Art überdimensionierten Dreikonchenchor, gebildet aus einem achteckigen zentralen Kuppelraum von über 90 m Höhe (mit beleuchtetem Tambour), an dessen drei frei stehenden Seiten sich jeweils eine monumentale, über fünf Seiten eines Achtecks gebildete Konche anschließt. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusam-

menhang, dass man vor Ausführung dieses in mancherlei Hinsicht recht ungewöhnlichen Chorprojekts die Bürgerschaft explizit aufforderte, ihre Meinung zu äußern (Di Cagno 1994, S. 46–48). Ähnlich wie bei einem Chorumgang sind in die Polygone zahlreiche Kapellen auf quadratischem Grundriss eingelassen. Zudem findet sich in den beiden Zwickeln zwischen ihnen jeweils ein als Sakristei genutzter Raum, der v. a. am Außenbau als eigenständiger Baukörper in Erscheinung tritt. Die die Kapellen begrenzenden, ausnehmend dicken Mauern machen deutlich, dass diese Partie ähnlich wie die gewaltigen Wandpfeiler auf der Westseite insbesondere als massive Basis für die Kuppelkonstruktion diene. Umfasst bereits der Unterbau ein riesiges Bauvolumen, das allein schon einer Kathedrale würdig gewesen wäre, so erhebt sich über ihm ein fast noch einmal so hoher Tambour mit einer gewaltigen Kuppel – angesichts der bis zu 45 m Durchmesser die größte, die bis dahin im Mittelalter errichtet worden war. Mit der Ausführung des in statischer Hinsicht besonders kühnen Bauteils betrat man in der Tat Neuland. Erst dem Bildhauer, Architekten und Ingenieur Filippo Brunelleschi (1377–1446), der sich 1418 in einem ausgeschriebenen Wettbewerb u. a. gegen Lorenzo Ghiberti durchzusetzen vermochte und ab 1421 *Governatore della Cupola Maggiore* war, gelang es in einer ingenieurtechnischen Meisterleistung, die erheblichen Probleme von Statik und praktisch-logistischer Umsetzung mit Hilfe einer zweischaligen Kuppelkonstruktion zu lösen. Bis heute sind sie und der Campanile unangefochtene Dominanten innerhalb der Stadt, die zusammen mit dem ähnlich hoch aufragenden Turm des Palazzo della Signoria von der Macht und Bedeutung dieser mittelalterlichen Handelsmetropole – und eben nicht des nominell hinter diesem Bau stehenden Bischofs – künden. Geweiht wurde der bis auf wenige Kleinigkeiten fertiggestellte Dom am 25. März 1436.



|33| Der Palazzo della Signoria in Florenz und der Palazzo pubblico in Siena Konkurrenzen im Bauen

Angesichts zunehmender Selbständigkeit und Macht des Bürgertums bekam die Bauaufgabe ‚Rathaus‘ in den europäischen Städten im Laufe des Mittelalters eine immer größere Bedeutung: Das Rathaus als Gebäudetyp diente nicht nur als rein funktionaler Ort, wo sich der Rat versammeln konnte, sondern auch für die Selbstdarstellung des Gemeinwesens. Hier erwachsen nun gänzlich neue gestalterische Möglichkeiten, die zu nachgerade palastartigen Lösungen führen konnten |► 34|. Den Begriff ‚Palast‘ im Titel trägt explizit auch ein frühes und besonders eindrückliches Beispiel dieser Bauaufgabe, das sich südlich der Alpen finden lässt: der in Florenz – dieser reichen norditalienischen Handelsstadt und Heimat der Medici – zwischen 1299 und 1319 ausgeführte Palazzo della Signoria (heute: Palazzo Vecchio; Planungen ab 1285; □ 123), d. h. der Palast der die Stadt und die Republik führenden Regierung (Pau 1969). Er bildete den Auftakt für die repräsentative Ausgestaltung der Piazza della Signoria, die in den nachfolgenden Jahrzehnten dank weiterer Bauten, u. a. der Loggia dei Lanzi (ab 1376) und dem Tribunale della Mercanzia (1359) und monumentaler Skulpturen (vgl. Michelangelos ‚David‘), zum ideellen und städtebaulichen (politischen) Zentrum der Florentiner Bürgerschaft aufgewertet werden sollte. Was man nun zu sehen bekommt, erinnert allerdings zunächst einmal kaum an einen Palazzo im Sinne eines repräsentativen, komfortablen Palastes als vielmehr an eine abweisende, trutzige Burganlage. Aus der Florentiner Geschichte wissen wir, dass dies weniger eine gestalterische Idee des Architekten darstellt, sondern – angesichts

der immer wieder aufflammenden Unruhen, ja heftigen Kämpfe zwischen den damals um die Macht in der Stadt streitenden Fraktionen – ganz handfeste Gründe hatte.

Mit welchen architektonischen Mitteln entsteht nun aber dieser eher abweisende, wehrhafte Charakter des Gebäudes? Auf den ersten Blick auffälligstes Element ist in diesem Zusammenhang natürlich der obere Abschluss des auf längsrechteckigem Grundriss errichteten, dreigeschossigen Gebäudes: ein über Konsolen auskragendes Freigeschoss mit Wehrgang und bekrönenden Zinnen. Damit nicht genug, findet sich an der Hauptfront zum Platz – die gesamte Stadt überragend und dominierend – ein etwas aus der Achse gerückter, insgesamt 94 m hoher Aussichtsturm, der einen tabernakelartigen Aufsatz zur Aufnahme einer Glocke besitzt. Seine Anlage beginnt bereits auf dem Bodenniveau, so dass an der Fassade in seiner Achse nur Blendfenster zu finden sind. Auffällig und geradezu festungsartig abweisend ist aber auch die restliche Fassadengestaltung: Einmal abgesehen von den zwei lediglich bescheiden dimensionierten Hauptzugängen und einigen sehr hochgelegenen kleinen Fenstern ist der größte Teil des Erdgeschosses fast gänzlich geschlossen. Das ändert sich erst in den beiden anschließenden Geschossen, wo jeweils über einem schmalen Gesims eine fortlaufende Reihe zweiteiliger Fenster versetzt und zusammengefasst ist. Dort findet sich auch erstmals so etwas wie ‚architektonischer Schmuck‘: Unter einem kunstvoll gearbeiteten, aus verschiedenen dimensionierten Keilsteinen gebildeten Bogen, der in der Stadt

geradezu zum Prototyp dieser Lösung an späteren Bauten werden sollte, strukturieren hier jeweils zwei marmorne Dreipassbogen die eigentlichen Fensteröffnungen. Recht deutlich folgt der Palast in seiner Grundanlage sowie in Details dem etwas älteren Palazzo dei Pri-

ri (1208–54/57) im nahe gelegenen Volterra, dem Palazzo Pretorio in Prato (1238–49) und schließlich dem Florentiner Palazzo del Bargello (1255–61, 1280–1346).

Maßgeblich für das wehrhafte Erscheinungsbild des Palazzo della Signoria ist allerdings bereits das verwendete Material: durchgängig roh behauene Quader aus den unweit von Florenz gelegenen Sandsteinbrüchen. Auffällig ist

□ 123 Florenz, Palazzo della Signoria, Außenansicht von Westen, 1299–1319



die sehr unterschiedliche Bearbeitung der in langen, durchlaufenden Lagen versetzten Steine: Scharfkantige, bruchraue wechseln sich mit grob abgespitzten Blöcken ab; neben flach gewölbten Bossen (2–3 cm) gibt es auch bis zu 10 cm aus der Wand hervortretende Buckel. Ebenso variieren die Höhe und die Quaderlängen. Insgesamt ergibt sich ein kontrastreiches Erscheinungsbild: eine durchgehende Rustizierung oder ‚Rustika‘ (vom bereits von den Römern genutzten Begriff *opus rusticum* – bäurisches/grobes Werk), wie der eigentliche *terminus technicus* für eine derartige Gestaltung einer Fassade lautet. Man verwendet dafür auch den Begriff „Bossenmauerwerk“: Unter Bosse (von mittelhochdeutsch *bozen* – schlagen bzw. von französisch *bosse* – Buckel, Beule) versteht man eine nur roh zugerichtete und daher bucklig gebliebene Oberfläche eines Steinquaders. Eigentlich handelt es sich dabei um einen Zwischenschritt auf dem Weg vom gebrochenen Stein mit unregelmäßigen Umrisen zur perfekten kubischen Form eines komplett ausgearbeiteten Hausteins (→ Themenblock · Steinmaterial, S. 238). Im Mittelalter wurden diese einerseits gröberen, andererseits zeitsparenden und deswegen auch kostengünstigeren Buckelquader gerade im 12. und 13. Jh. gerne für Wehr- und Burgenbauten verwendet (z. B.: Stadttore in Esslingen; Burgen im Elsass und im gesamten südlichen deutschen Sprachraum). Schon die Römer hatten sie bei einfacheren Bauten zum Einsatz gebracht. Auch in Florenz selbst waren sie bereits zuvor verwendet worden: bis dahin aber nur an Turmsokkeln, nicht aber für eine ganze Fassade (Eckert 2000). Die Rustika sollte dann allerdings im nachfolgenden Jahrhundert in der italienischen Renaissancearchitektur einen ungeahnten Aufschwung nehmen, wie das nicht zuletzt die beiden Florentiner Palazzi Medici-Riccardi (ab 1444) und Pitti (nach 1458) zeigen.

In der Innenraumaufteilung folgt der Palazzo della Signoria älteren lokalen Vorbildern wie – einmal mehr – dem Palazzo del Bargello

oder dem Palazzo di S. Giorgio in Genua: Dementsprechend findet sich auch hier an einer der Schmalseiten (im Norden) in allen drei Geschossen jeweils ein großer, die gesamte Breite einnehmender Saal, während der anschließende, größere Teil (in Florenz die südlichen zwei Drittel) um einen Innenhof angelegt ist, durch den zudem die Beleuchtung der Innenräume verbessert wird.

Die in der Toskana Ende des 13., Anfang des 14. Jh.s gegebene politische und wirtschaftliche Konstellation zeigt einmal mehr, wie sehr Konkurrenzverhältnisse durchaus auch in architekturgeschichtlicher Hinsicht produktiv sein konnten: Ganz offensichtlich war nämlich mit dem Bau des Florentiner Palazzo della Signoria nicht nur aufgrund örtlicher Bedürfnisse begonnen worden; vielmehr scheint es sich dabei um eine ganz unmittelbare Reaktion auf den fast zeitgleich ausgeführten Palazzo pubblico (ab 1297) in Siena (□ 124), dem ärgsten Konkurrenten der Florentiner in der Region, zu handeln. Auf diese Konkurrenz war ja bereits in Zusammenhang mit dem Florentiner Dom |►32| hingewiesen worden. An der großzügigen Piazza del Campo – wiederum dem Hauptplatz der Stadt – gelegen, fallen im heutigen Zustand eher Unterschiede denn Parallelen zwischen den beiden rivalisierenden Anlagen auf, handelt es sich doch beim Sieneser Bau um einen breitgelagerten, in allen Etagen stark durchbrochenen Backsteinbau. Lediglich die abschließenden Zinnen erscheinen vertraut und geben einen ersten Hinweis, dass beide Bauten anfänglich vielleicht doch etwas mehr Gemeinsamkeiten aufwiesen als es heute den Anschein hat. Das beginnt bereits mit der ursprünglichen Proportionierung des Sieneser Rathauses, denn zunächst wurde hier ebenfalls ein eher schmales, hochaufragendes Gebäude von vier Geschossen und vier Achsen errichtet. Sein Erscheinungsbild war jedoch nicht ganz so abweisend wie das des Florentiner Konkurrenten. Dessen Gestaltungsprinzipien geradezu ver-

- 124 Siena, Palazzo pubblico, Außenansicht von Westen, ab 1297



kehrend, dominieren hier nun nicht geschlossene Wandflächen, sondern die zahlreichen recht breiten Öffnungen: im Erdgeschoss die Spitzbogen einer ursprünglich offenen, in Travertin gearbeiteten Loggia, dreiteilige Fenster (Triforien) in den restlichen Geschossen. Die wenig späteren seitlichen Erweiterungsbauten und der die Anlage flankierende, alles überragende Torre del Mangia verstärken den transparenten, großzügigen Charakter des Baus. Bemerkenswert ist auch in Siena, dass der Bau wie sein Konkurrent in Florenz städtebaulich eingefügt und berücksichtigt wurde, gab es doch bereits ab 1280, also noch vor Baubeginn, strenge Auf-

lagen für die den Platz umstehenden Bauten, um solchermaßen dessen einheitliches Erscheinungsbild nicht zu beeinträchtigen.

Von fast noch größerer Bedeutung ist im Fall des Sieneser Palazzo pubblico jedoch dessen Innenausstattung, die sich weit umfänglicher als in Florenz erhalten hat: Hier unterstrichen die berühmten Fresken Simone Martinis (*Maestà* mit der monumentalen Darstellung einer thronenden Madonna, der Patronin der Stadt, 1315) und Ambrogio Lorenzettis („Allegorie der Guten und der Schlechten Regierung“, 1337–39) die Autonomie und das Selbstverständnis dieses Gemeinwesens.



Gewinnung, Bearbeitung und Versatz des Steinmaterials

liest man die Ausführungen Abt Sugers zum Neubau von St-Denis |► 17|, so versteht man schnell, dass es erst einmal ein ganz substantielles Problem zu lösen galt, bevor man überhaupt an den Beginn der Arbeiten denken konnte: das Auffinden eines Steinbruchs (alternativ einer Tongrube, → Themenblock · Backsteinarchitektur, S. 274), der in ausreichender Qualität und Umfang das benötigte Baumaterial liefern konnte, noch dazu – zur Vermeidung unnötiger Transportkosten – möglichst nah der zukünftigen Baustelle. Eingehend berichtet Suger in seinem „Libellus de consecratione“ (1144–51) darüber, auch über anfängliche, ganz anders gelagerte und nicht unriskante Bemühungen: ‚Als wir nämlich bei der Ausführung von solcherlei Arbeiten v. a. um das Übereinkommen und den Zusammenhalt des alten [karolingischen Langhauses] und des neuen Werks besorgt waren und beim Überlegen, Umherschauen und Nachforschen in verschiedenen Gegenden entfernter Gebiete keine finden konnten, von woher wir marmorne oder marmornen gleichwertige Säulen erhalten könnten, blieb uns [...] allein übrig, sie aus der Stadt Rom – wir hatten sie nämlich im Palast des Diokletian und in anderen Thermen oft wunderbar gesehen – über das Mittelmeer mit sicherer Flotte und weiter über das englische Meer und durch die windungsreiche Biegung des Seine-Flusses unter großem Aufwand [...] zu bekommen. Und viele Jahre lang haben wir uns oftmals durch Nachdenken und Fragen gequält, als plötzlich die großzügige Freigebigkeit des Allmächtigen sich zu unseren Mühen herabließ und [...] durch das Verdienst der heiligen Märtyrer angemessene und ganz vorzügliche Säulen offenbarte. [...] Der Ort freilich des wunderbaren Steinbruchs, der bei der [ca. 30 km entfernten] Burg Pontoise im Grenzgebiet unserer Ländereien an ein tiefes, nicht von der Natur, sondern durch menschlichen Fleiß ausgehöhltes Tal grenzte, bot den Brechern von Mühlsteinen von alters her ihren

Erwerb, und – so glauben wir – er bewahrte, während er bisher nichts Besonderes hervorbrachte, den Beginn so erheblicher Brauchbarkeit für einen so großen und göttlichen Bau, gleichsam als Erstlingsgaben für Gott und die heiligen Märtyrer.‘ (Speer/Binding 2000, S. 210–215.)

In Sugers ausführlichem Text deutet sich zugleich an, dass weniger die Materialbeschaffung als solche ein Problem darstellte, sondern v. a. die benötigte Qualität: Kleinformatiger, unregelmäßiger Bruchstein, wie man ihn bei einfachen Kirchen oder auch als Füllmauerwerk das gesamte Mittelalter hindurch verwendete, wäre wohl problemlos im direkten Umfeld von St-Denis zu finden gewesen, nicht aber solcher für die Herstellung von Säulen oder gar Skulptur. Für sie benötigte man große Steine weit feinerer Qualität und homogener Struktur: gerade für die statisch besonders beanspruchten monolithen Säulen, die *en délit*, also gegen ihre natürliche geologische Bettung senkrecht aufgestellt werden. Für das richtige Material nahm man hier immer wieder auch weite Transportwege in Kauf, wie das nicht nur Sugers Text, sondern z. B. auch die 7 m langen und 13 t schweren Säulen belegen, die man für den Mainzer Dom mit dem Schiff aus dem 100 km entfernten Miltenberg holte. Sieht man einmal von den damit oft verbundenen Bedeutungsansprüchen ab |► 1|, so scheint die hohe statische Belastbarkeit in der Tat einen weiteren, nicht unwesentlichen Faktor für die anfänglich so beliebte Wiederverwendung antiken Marmormaterials gewesen zu sein.

Beim Abbau des Steinmaterials, der ober- wie unterirdisch (Letzteres z. B. in Paris oder Aubigny) erfolgen konnte, profitierte man von der schon angeführten natürlichen Bankung, zumindest wenn es sich um Kalk- oder Sandstein handelte: also von den horizontalen geologischen Lagen (□ 125), die

□ 125 Steinbruch von Mereuil (Yonne): Die historische Aufnahme um 1900 – also vor Einsatz von schweren Maschinen und Sprengungen – vermag noch eine gute Vorstellung von den ursprünglichen Mühen der Gewinnung des benötigten Steinmaterials zu liefern. Deutlich erkennbar sind im Hintergrund die horizontalen geologischen Schichtungen, die man sich hier wie anderswo beim Abbau des Natursteins zunutze machte.

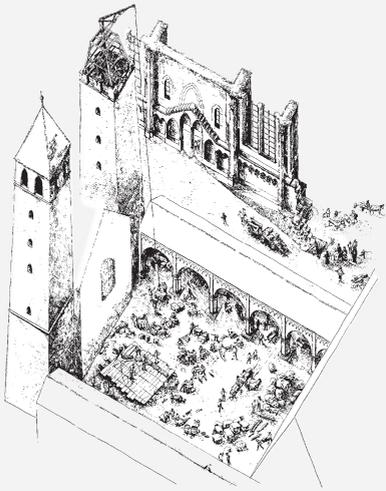


angesichts der dabei auftretenden waagrechten Fugen letztendlich die maximale Größe der Blöcke vorgeben. Ein noch gut erhaltenes Beispiel eines mittelalterlichen Steinbruchs ist u. a. in Kapfelberg bei Regensburg gegeben, woher die Steine für den dortigen Domneubau stammen. Etwas anders stellt sich der Fall bei gänzlich homogenem Material wie Marmor (Italien), Lavagestein (Clermont, Kathedrale) oder auch Jaumont-Kalkstein (Metz, St-Vincent; □ vgl. 100) dar, bei dem eine derartige natürliche Begrenzung nicht existierte. Zumindest in den beiden letztgenannten Fällen scheint man das im 13. Jh. zum Anlass genommen zu haben, nicht nur hinsichtlich der Grundfläche, sondern auch der Höhe immer gleiche Steine herauszubereiten bzw. sogar herauszusägen und so einen perfekt vorausplanbaren Bau mit exaktem Fugenplan zu konzipieren. Gegenüber der normalerweise variierenden Größe der versetzten Steinlagen, die jeweils zeitaufwändige individuelle Anpassungen notwendig machten, bedeutete das einen erheblichen Vorteil.

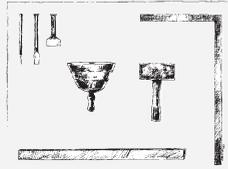
Trotz aller Bemühungen ließ es sich nicht immer vermeiden, dass die Steinbrüche letztlich doch ei-

nige Kilometer entfernt von der Baustelle lagen und für den Transport erst einmal eine entsprechende Infrastruktur anzulegen war. Im Idealfall konnte er über den Wasserweg erfolgen; oft war aber der Transport über Land mit Karren unumgänglich. Was das bedeutete, mögen die in Wien im 15. Jh. in den Rechnungen des Kirchenmeisteramts für St. Stephan aufscheinenden Stückzahlen bzw. die damit identischen Fuhren zeigen, die wohl hauptsächlich für den Bau des Südturms |► 43| aus den Steinbrüchen der Dombauhütte im gut 40 km – in diesem Zusammenhang wohl gut zwei Tagesreisen – entfernten Leithagebirge nach Wien gelangten (1415: 732; 1416: 629; 1417: 896; 1426: 963; 1427: 947; 1430: 761; Uhlirz 1902).

Bevor man nun zum Versatz schreiten konnte, bedurfte der gebrochene Stein noch einer eingehenden Bearbeitung, bei der die Transformation von einem unregelmäßig geformten Rohling zu einem Quader mit perfekt rechteckigen Kanten erfolgte (Kat. Regensburg 1989). Dazu waren eine ganze Reihe von zeitaufwändigen Zwischenschritten und die Anwendung sehr unterschiedlicher Geräte not-



a) Werkstattbetrieb



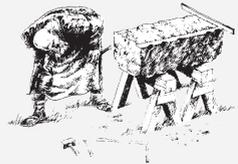
b) Werkzeug der ersten Arbeitsschritte



c) Abspregung einer Bezugskante



d) Ziehen des Randschlages



e) Bestimmung des vierten Eckpunktes



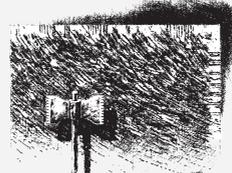
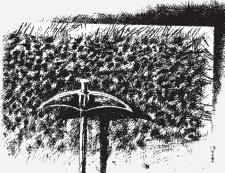
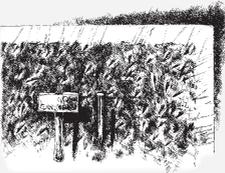
f) Grobes Arbeiten mit Spitzseisen



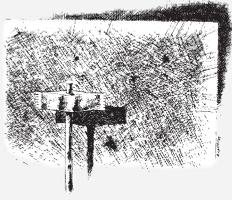
g) Feineres Arbeiten mit Zweispitz



h) Überarbeiten im „Stich“



i) Feines Überarbeiten mit der „Pille“



j) Fertiger Quader

wendig (□ 126). Die Arbeiten beginnen mit dem Absprengen einer ersten geradlinigen Bezugskante aus dem rohen Block mit einem Sprengisen. Ihm folgt das Ziehen eines Randschlages – eines ca. 2–3 cm breiten Randstreifens –, mit dem nach und nach die vier rechtwinklig aneinanderstoßenden Kanten einer Seite des Steins bzw. der Quaderfläche definiert werden. Die zwischen den Randschlägen verbleibende erhabene Fläche bezeichnet man als Bosse, die in weiteren Arbeitsgängen abzarbeiten und zu glätten ist. Bei einfacheren Bauten insbesondere im Bereich der Wehrarchitektur beließ man diese gerne aus Gründen der Zeitersparnis, aber auch wegen des trutzigeren Erscheinungsbildes |► 32|. Nach dem ersten groben Abspitzen folgt ein feineres Abarbeiten der Bosse mit dem sog. Zweispitz, dem sich das Überarbeiten der rauen Oberfläche ‚im Stich‘ anschließt. Dazu wird der Block gekippt aufgestellt, so dass mit dem schräg auftreffenden Schlag der beidhändig geführten Zahnfläche verhältnismäßig viel Material

mitgenommen werden kann. In vielen Fällen war das bereits der letzte Arbeitsschritt. Wollte man eine noch gleichmäßigere Oberfläche gewinnen, so galt es den Stein mit einer etwas feineren Zahnfläche zu ‚pillen‘, wodurch sich eine für gotische Bauten typische Oberflächenstruktur ergibt. Üblicherweise erfuhr nur die nach Versatz sichtbare Fläche des Steins diese aufwändige Bearbeitung. Ansonsten war wichtig, dass glatte Lager- und Stoßfugen (die Horizontal- bzw. Vertikalfuge) einen sauberen Anschluss zu den in gleicher Weise bereiteten Nachbarsteinen ermöglichten. Nach hinten beließ man die Blöcke dagegen meist roh: nicht nur aus Gründen der Zeitersparnis, sondern auch zugunsten einer besseren Verzahnung mit dem Füllmauerwerk. Weit mehr Zeit und v. a. technisches, partiell auch künstlerisches Können war demgegenüber bei der Anfertigung komplizierterer Werkstücke wie Profile und Gesimse etc. oder aber Kapitelle notwendig. Konnten Erstere noch durch Schablonen bestimmt und kontrolliert werden,

- 126 Verschiedene Schritte der Steinbearbeitung zur Herstellung eines versatzfähigen Hausteinquaders nach Aravidis/Schuller: a) Rekonstruktion des Werkstattbetriebs im Bereich des Atriums der romanischen Vorgängerkirche anlässlich des Neubaus des Regensburger Doms, 2. Hälfte des 13. Jh.s: erste fertiggestellte gotische Partien im Hintergrund; über einem Planriss, der 1 : 1 auf einem Holzboden ausgeführt ist, werden Einzelteile eines Fensters zur Probe ausgelegt; die Türme des Vorgängerbaus dienen als Krananlage; b) Werkzeug der ersten Arbeitsschritte: Stichel zum Anreißen, Schlageisen, Winkel, Knüpfel (Holz, l.), Schlegel (r.), Winkel; c) Erster Arbeitsvorgang: Absprengungen einer geradlinigen Bezugskante mit dem Sprengisen aus dem Rohblock; d) Ziehen des Randschlages; ca. 2–3 cm breiter Streifen, zum Festlegen der Quaderkanten. Ein zweiter Randschlag folgt rechtwinklig dazu und legt somit die erste Quaderebene fest. Werkzeuge: Schlageisen und Holzknüpfel; e) ‚Versehen‘ zweier Randschläge, um den vierten Eckpunkt der ersten Quaderfläche zu bestimmen; f) Zwischen den Randschlägen bleibt eine erhöhte Fläche stehen: die ‚Bosse‘. Grobes Abarbeiten mit Spitzseisen und Schlegel als Hauwerkzeug, oben Arbeitsvorgang, unten Werkzeug und Spuren auf der Steinoberfläche; g) Nach grobem Abspitzen feineres Abarbeiten der Bosse mit Zweispitz, senkrecht geschlagen mit beiden Händen; h) Überarbeiten der rauen Oberfläche im ‚Stich‘. Der Block ist schief aufgebänkt, der schräge, beidhändige Schlag mit der Zahnfläche nimmt verhältnismäßig viel Material weg; kann Endflächenzustand bleiben; i) Feines Überarbeiten der Oberfläche mit der ‚Pille‘, einer etwas feineren Zahnfläche. Schlagrichtung senkrecht zur Steinoberfläche mit wenig Krafteinsatz. Oberfläche mit feiner Strukturierung durch die Zahnspuren; für Sichtflächen; j) Fertiger Quader. Besonders eben und glatt die Sichtseite. Lager und Stoßfugen nur an der Vorderkante sorgfältig bearbeitet. Nach hinten immer gröber. Rückseite oft völlig unbearbeitet

so war für Letztere – zumindest bei ansprecher-der Qualität – oft bereits bildhauerisches Können und künstlerische Phantasie gefordert. Das ist der Grund, sie z. B. an nicht einsehbaren Stellen mitunter gar nicht erst richtig auszuarbeiten (vgl. Zwerggalerie des Speyerer Doms) oder aber die Kapitellzone auf ein Minimum zu beschränken (vgl. verschiedene Sakralbauten des 13. Jh.s), da es sich hier um einen erheblichen Zeit- und damit letztlich auch Kostenfaktor handelte. Mit den Aspekten von Kostenabrechnung stehen im Übrigen auch die oft – und in sehr unterschiedlicher Deutlichkeit – zu findenden Steinmetzzeichen (□ vgl. 110) in Verbindung, wurden die Kräfte doch nach der Stückzahl und nicht nach ihrer Arbeitszeit bezahlt. Alternativ konnten sie Zeichen einer erfolgten Qualitätskontrolle sein. Gerade hier gibt es zeitlich wie regional große Unterschiede zu berücksichtigen. Jedenfalls sind die Steinmetzzeichen nicht zu verwechseln mit Versatzmarken, die jedes Bauteil genau lokalisierbar machten (vgl. Reims, Westportale, |► 23|). Ebenfalls zu beachten ist, dass das Auftreten identischer Zeichen an verschiedenen Orten – wie gerade früher gerne angenommen – kaum zwingend auf ein und denselben Steinmetzen bezogen werden kann. Dazu sind sie in ihrer Anlage aus zumeist geometrischen Formen oder Strichen zu einfach und allgemein gültig.

Die beschriebene Detailbearbeitung erfolgte normalerweise direkt an der Baustelle. Es gibt aber auch Hinweise darauf, dass die entsprechenden Arbeiten – wohl v. a. zur Gewichtersparnis – in späteren Zeiten mitunter bereits in den Steinbrüchen selbst erfolgten. In diesem Zusammenhang scheint es sogar zu einem überregionalen Handel mit Architekturelementen gekommen zu sein, die nun gar nicht mehr an ein bestimmtes Projekt gebunden sein mussten, sondern sozusagen als ‚Konfektionsware‘ geliefert wurden. Ein besonders eindrückliches und großflächiges Beispiel ist hier Venedig, wo man im 14. Jh. für den Hausbau durch-

weg identische Fenstermaßwerkelemente verbaute, die zuvor in Serienfertigung auf der anderen Seite der Adria in den istrischen Steinbrüchen vorproduziert worden waren. Ähnliches lässt sich bereits im späteren 13. Jh. u. a. im Hennegau (Belgien) nachweisen. Hier wissen wir von der Bestellung fertiger Bauelemente, die für eine Abtei im fast 80 km entfernten Brügge bestimmt waren.

Versetzt wurden die auf diese Weise gewonnenen oder erworbenen Elemente üblicherweise mit einem fetten Kalkmörtel. Waren die Arbeiten in Bodennähe noch recht simpel, so wurden sie mit jedem Meter gewonnener Höhe zwangsläufig komplizierter, da sie entsprechender Gerüste bedurften. In Zeiten ausgefeilter Gewölbebauten stellte sich hier als besonders kritisch der Moment dar, wenn beim Einsetzen von Bögen und Gewölben zusätzliche Horizontalkräfte auftraten. Ihnen suchte man mit temporär eingezogenen hölzernen Zugankern zu begegnen. Für die zumeist aus leichterem Steinmaterial oder gar Ziegeln gemauerten Gewölbe wurden erst ganz zum Schluss mobile Lehrgerüste verwendet. Neben der klassischen Verbindung durch Mörtel spielte in diesem Zusammenhang von Anfang an auch Eisen – in Gestalt von Klammern und Ankern – eine Rolle (so bereits in Aachen, |► 1|). Mit den gotischen Bauten sollte dieses Material dann eine geradezu elementare Bedeutung erhalten, konnten doch die auf ein Minimum reduzierten steinernen Elemente, die dort überhaupt noch in den riesigen Fensterflächen verblieben waren, nur durch umfängliche Eisenkonstruktionen stabilisiert werden. Ebenso verband man z. B. die einzelnen *en-délit*-Schäfte der Wandvorlagen durch Eisendübel untereinander bzw. mit der Wand; die etwas größeren Dübellöcher wurden anschließend mit Blei ausgegossen. Doch schon zuvor waren zur Gewinnung einer festeren Wandstruktur selbst bei simpleren Bauten nicht selten die einzelnen Blöcke zusätzlich mit Eisenklammern zusammengefügt worden.

Die Tuchhalle in Brügge und das Rathaus in Löwen: Bürgerlich-städtische Repräsentationskultur nördlich der Alpen

Auch nördlich der Alpen sind es Rathäuser, die seit dem späten 12. Jh. die zunehmende Autonomie von Städten zum Ausdruck bringen. Besonders bemerkenswerte und aufwändige Beispiele lassen sich in diesem Zusammenhang im heutigen Belgien finden. Das kann kaum überraschen, existierte doch in den dortigen Handelszentren früher als anderswo und durchaus vergleichbar mit Italien eine hochkomplexe Stadtkultur, die eine intensive Selbstdarstellung implizierte: So wie sich der feudale oder geistlich-weltliche Landesherr in seinem Residenzschloss oder Palast architektonisch manifestierte, so schufen die inzwischen erstarkten Stadtgemeinden nun ebenfalls bauliche Symbole ihrer Macht. Hinsichtlich Reichtum und Dimensionierung standen solche Bauten den bis dahin das Stadtbild dominierenden Kirchen in nichts nach.

An den flämischen Beispielen wird zugleich eine bemerkenswerte Entwicklung dieser kommunalen Bauaufgabe offenbar. Anfänglich handelte es sich nämlich gar nicht um explizite Rathaus-, sondern um multifunktionale Bauten: Tuchhallen, im Deutschen mitunter auch (im Singular) ‚Gewandhaus‘ genannt. Man sollte allerdings besser den allgemeineren Begriff ‚Kaufhaus‘ oder ‚Handelshalle‘ verwenden, wissen wir doch z.B. hinsichtlich des betreffenden Gebäudes in Brügge, dass in ihm nicht nur Tuch, sondern auch gänzlich andere Waren, wie z.B. Gewürze, gehandelt bzw. gelagert wurden (□ 127; Ganshof 1962; Stabel 2006, S. 88f.). Auf einer Grundfläche von 84 m × 45 m um einen zentralen Innenhof angelegt, wurde der vierflüglige Bau in Brügge gemeinsam mit dem

Turmbau im letzten Viertel des 13. Jh.s nach einem für 1280 überlieferten Brand ausgeführt (zur weit nach Osten reichenden Rezeption dieser Anlagen vgl. z.B. das Rat-/Kaufhaus in Toruń/Thorn in Westpreußen, Ende 13. – Ende 14. Jh.). An der Hauptfassade zum größten Marktplatz der Stadt stellt sich die Tuchhalle als zweieinhalbgeschossiger Backsteinbau dar: eine Gliederung, die im Inneren ausschließlich durch entsprechende Holzkonstruktionen ausgebildet ist (Schröder 1914, S. 27). In Haustein gearbeitete Arkaden bilden rundum ein ausnehmend offenes Erdgeschoss. Akzente setzen die jeweils in der Mitte auftretenden großen Durchfahrten, die an allen vier Seiten den Zugang zum Innenhof gewähren. Im ersten Obergeschoss finden sich demgegenüber in etwas größeren Abständen spitzbogige Maßwerkfenster, über denen die rechteckigen Fenster des Mezzaningeschosses aufsitzen. Dass die Hauptfassade trotz all dieser architektonischen Feinheiten und Durchbrechung insgesamt einen recht wehrhaften Eindruck macht, liegt an dem abschließenden Zinnenkranz und den etwas höher aufragenden Ecktürmchen. Ob mit ihnen wirklich dieser zentrale Bau der Brügger Bürgerschaft hätte verteidigt werden können, darf bezweifelt werden – nicht zuletzt, da derartige fortifikatorische Formen an den anderen drei Fassaden fehlen.

An der Marktseite ragt aus dem Unterbau trutzig der nun in großformatigerem, stabilerem Hau- und Bruchstein errichtete, geradezu aberwitzig hohe Turm von 83 m Höhe auf. Einen ersten, reich gegliederten oberen Abschluss erfährt er in einem auskragenden,



□ 127 Brügge, Tuchhalle, Außenansicht, nach 1280, Turmaufstockungen Ende des 14. und 15. Jh.s

III. Schlüsselwerke

zinnenbekrönten Aufsatz, dessen Ecken wiederum von runden Ecktürmchen markiert werden. Bei etwas anderer Proportionierung findet sich diese Gliederung grundsätzlich noch einmal in der anschließenden mittleren Partie des Turmes. Die hier an allen Seiten auftretenden beiden Schallöffnungen gehen im Übrigen erst auf die Einbringung des städtischen Geläuts (1394–95) zurück. Der schließlich alle Maßstäbe und Proportionen sprengende abschließende oktagonale Aufsatz wurde 1482–86 ausgeführt. Er mag Indikator dafür sein, wie massiv der Turm des 13. Jh.s – noch aus ganz anderen, nämlich den benannten fortifikatorischen Gründen – angelegt worden war, so dass man ihm ein Jahrhundert später problemlos diese Mehrlast aufsetzen konnte. Ähnlich wie bei den angeführten norditalienischen Beispielen in Florenz und Siena |► 33| kann er nur partiell funktional erklärt werden: Vordergründig diente er zweifellos der Kontrolle des Umlands und der Stadt, ebenso der Anbringung der städtischen Warn- und Signalglocken, mit denen auch das städtische Leben strukturierende Zeitangaben vermittelt werden konnten. Es steht allerdings außer Frage, dass der Turm zugleich ein Statussymbol der Stadt war: ein Symbol der Stärke des für den Bau Verantwortlichen, darin unmittelbar vergleichbar den norditalienischen Geschlechtertürmen, mit denen sich jeweils die führenden Familien einer Stadt präsentierten (□ vgl. 6 und Bologna; als nordalpines Beispiel: Regensburg).

Bei einem derartigen, von der städtischen Kommune selbst errichteten Turm, wie er besonders häufig in den großen flämischen und nordfranzösischen Handelszentren zu finden ist (z. B. in Gent, Ypern, Tournai, Amiens), spricht man von einem Belfried (französisch: *beffroi*): In deutlicher Analogie zum Bergfried als dem besonders befestigten Kern einer Burg (vgl. auch die Namensähnlichkeit im Althochdeutschen, wo ein solcher Stadtturm als *berg-frithu* bezeichnet wird) bildet der ebenfalls wehrhaft

ausgebaute Belfried nun – in symbolischer wie in ganz realer Weise – das Zentrum einer Stadt und ihrer Bürgerschaft. In ihm versammelten sich die Schöffen; hier befand sich das städtische Archiv; von hier konnten die Stadt und das Umland überwacht werden. Er ist damit das Symbol städtischer Freiheit und Selbständigkeit schlechthin. Zahlreiche Beispiele lassen sich für diesen Bautypus benennen (auf ihn z. B. wohl auch der Kölner Ratsturm [1407–14] zurückgehend), doch sind sie oft – wie eben in Brügge – gerne mit für den Handel genutzten Hallen verbunden. Ähnlich zeitgleichen und späteren Beispielen im deutschsprachigen Raum wie in Dortmund (um 1240) oder Braunschweig (14. Jh.), war dabei das obere Stockwerk (oder zumindest Teile davon) der kommunalen Selbstverwaltung vorbehalten.

Es bietet sich an, im direkten Anschluss an die Brügger Tuchhallen dasjenige Gebäude in die Betrachtung einzubeziehen, welches dort Ende des 14. Jh.s die ausschließliche Rathausfunktion übernehmen sollte (□ 128). Interessanterweise ist der um 1380 begonnene Bau, der in Flandern das früheste spätgotische Beispiel seiner Art darstellt, etwas abseits der bislang die Bürgerschaft repräsentierenden Tuchhallen und des Belfrieds errichtet. Man hat dies mit Bedacht getan, handelt es sich doch genau um den Standort der Burg der bisherigen Stadtherren – der Grafen von Flandern –, die sich zu diesem Zeitpunkt endgültig aus der Stadt zurückgezogen hatten. Bis heute ist noch deren im Kern aus dem 12. Jh. stammende zweigeschossige Palastkapelle, die Heiligblutkapelle, erhalten. Vergleicht man das neue Brügger Rathaus mit seinem Vorgänger am Hauptmarkt, so wirkt es geradezu filigran, ja verspielt: Zwar gibt es immer noch das abschließende Wehrgang- und Zinnenmotiv, ebenso die frei aufragenden Ecktürmchen, die durch solche in der Mitte ergänzt werden. Noch weniger als bei den Tuchhallen möchte man aber annehmen, dass der Bau damit wirklich hätte verteidigt werden



□ 128 Brügge, Rathaus, Außenansicht des Neubaus (ab 1380) und der älteren Heiligblutkapelle (r.) der ehem. Burg der Grafen von Flandern (im Kern Mitte des 12. Jh.s mit späteren Modifizierungen; links Erweiterung des 16. Jh.s)

können. Auch macht nun die restliche Fassade alles andere als einen wehrhaften Eindruck. Diese Motive besitzen tatsächlich nur noch symbolischen Wert bzw. folgen der Tradition jener Bauaufgabe. Die restlichen Formen erweisen sich demgegenüber der Sakralarchitektur entlehnt: In der Art großer Kirchenfenster finden sich hier Öffnungen, die – die eigentlich zweigeschossige Gliederung verschleiern – die gesamte Fassade durchzulaufen scheinen. Neu sind auch die andersartigen Proportionen, hat man es hier doch nicht mehr mit einem breitgelagerten, sondern einem hochaufragenden Bau zu tun. Diesbezüglich und hinsichtlich seiner Einteilung in ein niedrigeres Erdgeschoss und einen hohen, das gesamte Obergeschoss einnehmenden Versammlungsraum, wie sie an den blinden Fensterfeldern im unteren Drittel abzulesen ist, weckt er Assoziationen an eine zweigeschossige Palastkapelle |► 25|. Getrennt werden die Fenster von schmalen, reich verzierten Mauerstreifen. Von Baldachinen überfangen ist an ihnen die

komplette Reihe flandrischer Grafen gezeigt: Wie schon mit der Wahl des Standortes wollte man damit offensichtlich die Bürgerschaft als legitimen Nachfolger dieser früheren adeligen Stadtherren herausstellen. Ein derartiges extrovertiertes, öffentliches Bildprogramm, das sich zweifellos an der entsprechenden Außengestaltung von Sakralbauten orientiert, steht in deutlichem Kontrast zu den entsprechenden Anlagen südlich der Alpen, bei denen solche Programme eher im Inneren zu finden sind.

Der recht frühe Brügger Rathausbau sollte sich als maßstabsetzend für nachfolgende Projekte der Region erweisen. Eines der reichsten und aufwändigsten Beispiele dafür ist das *Stadhuis* – so die niederländische Bezeichnung für ‚Rathaus‘ – in Löwen/Leuven (1448–63; □ 129). Mit ihm sind in der Tat alle für Brügge benannten Gestaltungsideen konsequent zu Ende gedacht. Ähnlich ist bereits seine Proportionierung: erneut ein relativ schmaler hochaufragender Bau auf längsrechteckigem Grundriss, der in seiner Gesamterscheinung

nun geradezu wie ein kleines, Stein gewordenes Schatzkästlein wirkt. Dazu trägt neben der überreichen Ornamentierung v. a. das ebenfalls vom Brügger Rathaus inspirierte, demgegenüber allerdings wahrlich überbordende Skulpturenprogramm bei, mit dem die Mauerflächen zwischen den Fensterachsen ausgefüllt sind. War das Programm schon in Brügge nur mit Mühe auf einen Blick zu dechiffrieren, so ist es nun in Löwen – angesichts der Ornament- und Detailfülle – nahezu unmöglich, die Botschaft der bis in große Höhen über mehrere Etagen verteilten Skulpturen (im 19. Jh. nach Befund erneuert) herauszulesen: Präsentiert werden

demnach in der untersten Reihe bedeutende Persönlichkeiten der Stadtgeschichte, in der zweiten Reihe Heilige, in der dritten schließlich verschiedene Grafen von Löwen und Herzöge von Brabant (wohl wie in Brügge wegen deren Rolle als ehemalige Stadtherren). Ergänzung findet das Bildprogramm durch biblische Szenen an den Konsolen, die sich v. a. mit dem Thema Schuld und Buße beschäftigen.

Bei der Außengestaltung des Löwener Rathauses ist ein gewisser *horror vacui* nicht von der Hand zu weisen: Keine Handbreit der Fassade bleibt ohne Zierrat; selbst das hohe Satteldach überzog man noch mit einer Fülle

□ 129 Leuven/Löwen,
Rathaus, Außenansicht,
1440–63



kleiner Gauben. Angesichts derartig kleinteiliger Pracht ist immer wieder der Vergleich zu zeitgenössischer Mikroarchitektur, insbesondere zu Reliquiaren gezogen worden, ohne dass jedoch ein konkretes Beispiel benennbar wäre. Von Brügge abweichend ist in Löwen allerdings der Umgang mit den Fenstern, wird hier doch nun eher die Horizontale denn die Vertikale be-

tont: Die Geschosseinteilung genau widerspiegelnd, haben wir es in Löwen mit drei identischen Fensterbändern zu tun, die jeweils durch eine schmale Brüstungszone voneinander getrennt werden. Dies wie auch die Betonung der Ecken durch recht massive Rundtürmchen scheint eher dem Brüsseler Rathaus (ab  1402) abgeschaut.

|35| S. Chiara in Neapel Besonderheiten eines Frauenklosters

Mit dem Doppelkloster, d. h. mit dem gemeinsam von Franziskanern und Klarissen genutzten Kloster S. Chiara, das von Robert d'Anjou, dem König von Neapel (reg. 1309–43), und seiner Gemahlin Sancia von Mallorca 1310 in ihrer Residenzstadt Neapel gegründet und 1340 in Anwesenheit der königlichen Familie geweiht wurde, lassen sich gleich mehrere Aspekte mittelalterlicher Architekturgeschichte beleuchten (□ 130, 131). Zum einen hat man es hier mit einer jener Ausnahmen zu tun, bei denen angesichts eines prominenten Stifters regulierende Bauordnungen eines Bettelordens außer Kraft gesetzt wurden. Zum anderen ist es ein Beispiel für ein in Europa im Mittelalter weit verbreitetes Phänomen: jenem, Sorge für das eigene Seelenheil und das der Familie zu tragen, ebenso in politischer Hinsicht für die eigene Dynastie eine repräsentative Grablege zu etablieren |► 16, 17, 47, 49, 50| und damit die noch junge Herrschaft der Anjou über das Königreich Neapel und Jerusalem (seit 1266) zu festigen. Der letzte und in diesem Fall wichtigste Aspekt ist allerdings, dass es sich hier erstmals – zumindest zur Hälfte – um ein Frauenkloster handelt, nämlich das Kloster des weiblichen Ablegers der Franziskaner, der

Klarissen. Lange Zeit haben Frauen-spezifische Phänomene innerhalb der Architekturgeschichte kaum oder gar keine Rolle gespielt. So gibt es zwar zahlreiche Publikationen zu mittelalterlicher Ordensbaukunst allgemein, allerdings waren erst jüngere Arbeiten explizit den Besonderheiten von durch weibliche Orden genutzten Bauten gewidmet (Jäggi 2006, Mohn 2006).

Die Bedeutung dieser Studien zeigt sich allein schon in dem Umstand, dass die geschlechtsspezifischen Übereinstimmungen in diesem Zusammenhang erstaunlicherweise wichtiger sind als jene, die aus der jeweiligen Ordenszugehörigkeit resultieren. Zu tun hat das mit den nur eingeschränkten Rechten, die Frauen im Mittelalter in der Kirche besaßen. Insbesondere fehlte ihnen jenes essentielle, die Messe zu zelebrieren: ein Ausschluss, der eine Nonne des Benediktiner-, des Zisterzienser- oder des Franziskanerordens in gleicher Weise betraf wie das Mitglied eines Damenstifts. Zwar waren – viel häufiger als heute angenommen wird – Frauen bereits seit dem Frühmittelalter an liturgischen Handlungen beteiligt. So konnten Nonnen dem Priester Wasser und Wein reichen, sich um den angemessenen Unterhalt der Altäre sorgen, von deren Reinigung bis zur Bereitstellung der Li-



□ 130 Neapel, Klarissen- und Franziskanerkloster S. Chiara, Gesamtansicht des Doppelklosters, 1310–40

turgiegeräte zu Festtagen. Wie bis heute in der katholischen Kirche waren sie aber kategorisch vom Priesteramt ausgeschlossen; insbesondere war ihnen jeglicher Umgang mit der geweihten Hostie untersagt (Jäggi 2006, S. 253–254). Insofern mussten weibliche Klostergemeinschaften für das Zelebrieren der Messe *volens nolens* auf männliche Unterstützung zurückgreifen – im konkreten Fall auf ihre Ordensbrüder, die Franziskanermönche.

Dieser Umstand ist fraglos ein essentieller Grund auch für die Anlage eines Doppelklosters am ehemaligen Stadtrand von Neapel (□ vgl. 130). Mit Blick auf Bettelordensklöster darf es mit der kaum mehr zu steigernden Anzahl von anfänglich 50 Klarissen-Nonnen und 10 Franziskaner-Mönchen (Schenkluhn 2000, S. 100), mit der zweifellos das Maximum an Prestige und Seelenheil für die dort Begrabenen gesichert werden sollte. Das trifft auch auf die Kirche selbst zu (□ vgl. 131), die zwar – einem Bettelorden angemessener Bescheidenheit folgend – lediglich einen geraden Chorabschluss und eine Holzbalkendecke und keine Gewölbe aufweist und auch ansonsten an Schlicht- und Kahlheit kaum zu übertreffen ist. Doch die

Maße des riesigen rechteckigen Baus sind im Mittelalter für eine Saalkirche mit ca. 100 m Länge, 33 m Breite (inkl. Seitenkapellen) und 40 m Höhe einzigartig. Die hochgesteckten Ambitionen der Stiftung kommen schließlich auch in der Wahl ausgerechnet der Franziskaner und Klarissen zum Ausdruck. Zweifellos hatte sie unmittelbar mit der Familie der ursprünglich aus Westfrankreich stammenden Anjou zu tun, war doch Roberts Bruder – Louis d’Anjou (1274–97), Franziskaner und Erzbischof von Toulouse – ein bedeutender, 1317 – also kurz nach dem Baubeginn des neapolitanischen Klosters! – kanonisierter Ordensheiliger.

Ursprünglich unter dem Patrozinium *S. Corpus Domini* oder *Hostia Sacra* entstand hier außerhalb des alten Stadtzentrums von Neapel in bemerkenswert kurzer Zeit zwischen 1310 bis 1328 eine der größten Klosterkirchen und -anlagen des Abendlandes. Wie der kleinere Klosterbezirk der Franziskaner unmittelbar an der Südseite der Kirche und das demgegenüber im Osten befindliche, um einen ungefähr dreimal so großen Kreuzgang angeschlossene Klarissenkloster zeigen, lag das Schwergewicht der Stiftung auf dem weiblichen Ordensteil (die



□ 131 Neapel, Klarissen- und Franziskanerkloster
S. Chiara, Innenansicht der Kirche, 1310–40

heute erhaltenen Bauten stammen überwiegend aus dem 18. Jh., entsprechen in ihren Ausmaßen jedoch den mittelalterlichen (Michalsky 2000, S. 126). Nördlich davon fügt sich ihm der gewaltige Kirchenbau an. Abgeschlossen wird dieser im Osten von dem monumentalen, fast die gesamte Höhe des Kirchenschiffs einnehmenden Grabmal des Stifters, Roberts des Weisen, das für die Franziskaner wie die Klarissen einen unzweideutigen Fixpunkt bei ihren Fürbittebeten darstellte. Flankiert wurde Roberts Grab ehemals auf der rechten Seite von jenem Karls von Kalabrien, dem früh verstorbenen Kronprinzen, und zur Linken von jenem Marias von Durazzo, der möglichen Thronfolgerin. Strukturierung und Bereicherung erhält der

restliche einschiffige Saalbau lediglich durch die im unteren Drittel in Erscheinung tretenden und am deutlichsten Vorbilder französischer Gotik reflektierenden Seitenkapellen und den darüberliegenden Emporen. In Ersteren waren – architektonisch und liturgisch stark untergeordnet – wichtige Hofbeamte der Anjou beerdigt (Freigang 2001, S. 50), während die Emporen in Frauenklöstern klassischerweise den Nonnen vorbehaltene Bereiche darstellten. Trotzdem ist der Teil, den man in Neapel letztlich tatsächlich als Nonnenchor bezeichnen kann, erstaunlich klein und heute kaum als solcher wahrnehmbar: Nicht der bereits beschriebene riesige, im Zweiten Weltkrieg stark zerstörte Kirchenraum war es, sondern der hinter dem Chorbereich befindliche, davon vollkommen abgeschottete kapellenartige Bereich – mitunter als Retrochor bezeichnet (Jäggi 2006, S. 214) –, den man den Nonnen zugedacht hatte, in der Grundfläche kaum mehr als eine Verdoppelung des Franziskanerchores. Mit ihren Ordensbrüdern waren sie lediglich durch eine Öffnung und über das eigentliche Zentrum der gesamten Anlage, das ehemals monumentale, heute durch Kriegsschäden stark dezimierte Grabmal des Stifters, König Roberts des Weisen, verbunden. In Doppelung der Darstellung auf der Seite der Franziskanerkirche fand sich seine Effigie auch noch einmal in der Klarissenkirche wiedergegeben. So waren die Gräber der Stifter in die Gebete beider Gemeinschaften eingeschlossen, in deren räumlichem Fokus sie jeweils standen. Dazu gehörten natürlich auch entsprechende Messen, wie sie von Königin Sancia verfügt worden waren und die dem Haus Anjou zu gelten hatten (Michalsky 2000, S. 138, 148–150). Die erwähnte Öffnung in der Wand, die offensichtlich auch zum Reichen der Hostie genutzt wurde (Jäggi 2006, S. 188), ermöglichte lediglich einem begrenzten Teil des Nonnenkonvents eine direkte Teilnahme an der Messe, während die meisten von ihnen sie lediglich hören, nicht aber sehen konnten. Woll-

te sich dieser Teil der Gemeinschaft nicht auf ein akustisches Erlebnis beschränken, war es möglich, das Visuelle über die – großteils nicht mehr erhaltenen – Malereien an den Wänden des Nonnenchors zu kompensieren. Immerhin ist für den Nonnenchor in S. Chiara eine Ausmalung Giotto's (ca. 1328–33) überliefert, von der sich noch Reste an der Chorwand erhalten haben (Schenkluhn 2000, S. 101).

Diese so sehr auf die Grabmäler der Stifter abgestellte Lösung ist für eine von Nonnen oder Stiftsdamen genutzte Kirche eher ungewöhnlich. Die das ganze Mittelalter hindurch üblichere und weniger stark trennende ist demgegenüber die Einrichtung einer Empore im allgemein zugänglichen Kirchenraum (□ vgl. 14): Diese enthobenen, erhöhten Bereiche ermöglichten

den Nonnen in der Tat auf recht einfache Weise zu sehen, ohne gesehen zu werden. Besonders beliebt war deren Anlage entweder am Westabschluss der Kirche oder aber im Querhaus. Das scheint anfänglich auch in Neapel – mit Blick auf die Emporen über den Seitenkapellen – vorgesehen gewesen zu sein. Offensichtlich ist es dann aber zu einer markanten Umplanung gekommen, bei der man erst das ursprünglich ausschließlich geplante Klarissenkloster mit einem solchen der Franziskaner kombinierte. Für eine Planänderung spricht auch das große Fenster, das ursprünglich als Chorfenster, jedoch kaum als verbindendes Element zwischen Mönchs- und Nonnenchor gedacht gewesen sein dürfte (Michalsky 2000, S. 129–131).



S. María del Mar in Barcelona

Reduktion als Stilmittel

|36|

In unterschiedlicher Ausprägung hatten schon die Kathedrale von Narbonne |►31| und der Florentiner Dom |►32| gezeigt, dass an der Wende vom 13. zum 14. Jh. Lösungen auf den Plan traten, welche die in den vorangegangenen Jahrzehnten in Frankreich etablierten Standards gotischer Baukunst in andere Bahnen lenkten. Aus heutiger Warte könnten diese neue Akzente setzenden Entwürfe geradezu als Gegenbewegung gesehen werden zur spätestens mit dem zweiten Neubau von St-Denis (ab 1231; □ vgl. 82) zunehmenden Verfeinerung der Detailformen und der Auflösung der Hochschiffswände in immer weitere Rundstabschichten bzw. größere Fensteröffnungen. Hinsichtlich Feinheit bei gleichzeitiger größtmöglicher Monumentalität hatte man spätestens mit den Kathedralen von Beauvais, Metz

und Köln (□ vgl. 108) in den 1240er Jahren eine erste Grenze erreicht. Natürlich wurden auch noch danach vergleichbare, weiterhin dem französischen Kathedralschema folgende Projekte (dreischiffige Basilika mit Querhaus, Umgang und Umgangskapellen, dreiteiligem Aufriss) realisiert, wie das u. a. in Frankreich die Kathedralen von Limoges (ab 1272), Orléans (ab 1287) und Evreux (ab 1300) oder aber die Abteikirche St-Ouen in Rouen (ab 1318) zeigen; ja, in den Niederlanden einschließlich des heutigen Nordfrankreich und Belgien behielt es in den reichen Bürgerstädten als Leitbild für deren ambitionierte Pfarrkirchen sogar das gesamte Mittelalter hindurch Gültigkeit (vgl. u. a.: St. Rombaut in Mecheln (ab 1342); Liebfrauenkirche in Antwerpen (ab 1352); Sint Jans in 's-Hertogenbosch (ab ca. 1375); St. Peter in



□ 132 Barcelona, Pfarrkirche S. María del Mar, Innenansicht, 1328–83

Leuven (ab 1400); Liebfrauenkirche in Breda (1468 - 1509). Angesichts ihrer vermeintlich fehlenden Eigenständigkeit haben all diese Bauten bisher leider nur ungenügend Würdigung erfahren (ein Überblick bei: Kurmann 1998). Es muss allerdings in der Tat auffallen, dass grob gesprochen um 1300 auch bei Großbauten immer häufiger ein Zug hin zur Reduktion, hin zur Konzentration auf die alleinige Wirkung gewaltiger Raummassen feststellbar wird. Dass das nicht immer so weit gehen musste wie im Fall des Florentiner Doms |► 32|, bei dessen Langhaus nur noch Details die Wurzeln seiner (gotischen) Architektur erkennen lassen, zeigt das Beispiel der zwischen 1328 und 1383 ausgeführten Pfarrkirche S. María del Mar im katalanischen Barcelona (□ 132): damals Hauptstadt des Königreichs Aragón, eine der

wichtigsten und reichsten Seefahrernationen des Mittelmeers. Deren Prosperität kam bereits beim ersten monumentalen Neubau gotischen Stils der Stadt zum Ausdruck: bei der 1298 begonnenen Kathedrale (□ 133). Stärker und reiner als in S. María del Mar ist bei ihr noch das französische Vorbild greifbar, insbesondere die Verwendung eines differenzierten Dienstsystems wie es am deutlichsten an den geradezu aberwitzig hohen, schlanken Bündelpfeilern in Erscheinung tritt. Bei allen grundsätzlichen Ähnlichkeiten hinsichtlich Auf- wie Grundriss zwischen S. María del Mar und der Kathedrale fehlen derartige Details in der kaum weniger monumentalen Pfarrkirche demgegenüber weitgehend. Zweifellos könnte man sie auf den ersten Blick schlicht als verkleinerte und in den Formen reduzierte Version der Bischofskir-

che einordnen (vgl. insbes. das fehlende Querhaus) und darin einen schlagenden Beleg für das Phänomen unterschiedlicher Anspruchsniveaus und ihrer Ausformulierung in der Architektur sehen. Das ist in diesem Fall jedoch nicht die ganze Wahrheit, steht doch S. María del Mar – die Kirche der sozialen Eliten, d. h. der Seefahrer und Kaufleute, der katalanischen Stadt – hinsichtlich ihrer Dimensionierung nur unwesentlich hinter der des älteren und vermeintlich wichtigeren Baus des Bischofs zurück; in manchem übertrifft sie diesen sogar. Mit Blick auf das Gesamtkonzept erscheint die Reduktion der Detailformen bei S. María del Mar wahrlich weniger als Bescheidenheitsgestus denn als Kunstgriff, mit dem die eindrucksvolle Größe des Raumes noch überwältigender zur Wirkung kommt. Dass dies die eigentliche Absicht war, zeigen bereits die neuen, unglaublichen Spannweiten der nun quadratischen Mittelschiffsjoche mit ihren ca. 14 m × 14 m Seitenlänge, die jene der Kathedrale (ca. 12 m × 9 m) bei weitem übertrafen: Problemlos könnte man darin zwei Joche der Kathedrale von Reims einfügen. Auffallend ist zudem der geometrische Schematismus, der im gesamten Entwurf ablesbar ist: So sind die Abseiten genau halb so tief wie das Mittelschiff, die Kämpferhöhe genau auf der Hälfte der Gesamthöhe. Alles erscheint aus den einfachsten geometrischen Formen von Quadrat und Achteck gebildet.

Ähnlich der Kathedrale von Barcelona handelt es sich bei der mit bemerkenswert kleinformatigen Steinen errichteten Kirche S. María del Mar um eine dreischiffige Basilika mit einem nun vierjochigen Langhaus und einem mit prächtigem 7/14-Schluss und vorgelagertem Halbjoche ausgestatteten Chor, der von einem Umgang eingefasst wird. In bekannter Weise ist daran ein Kranz von insgesamt neun Umgangskapellen mit polygonalem Abschluss

angefügt. Nun auf annähernd quadratischem Grundriss ausgeführt, finden die Kapellen seitlich des gesamten Langhauses Fortsetzung: eine Eigenheit, die schon bei den Kathedralen von Clermont-Ferrand (1248) und Narbonne (ab 1272; |► 31), aber auch in jener von Albi (ab 1282) begegnet, bei dieser in Kombination mit einer gewaltigen Saalkirche. Die beschriebenen weitgespannten Joche stehen in Barcelona auf bemerkenswert überlängten, schlichten oktogonalen Pfeilern, die an ihrem oberen Abschluss eine vergleichsweise schmale, aus Einzelkapitellen zusammengesetzte Zone aufweisen. Recht akkurat ist jedes von ihnen einem



□ 133 Barcelona, Kathedrale, Innenansicht des Chores mit Lettner und Chorgestühl, ab 1298

bestimmten Bogen der Wölbung zugeordnet. Der Aufriss ist zweiteilig, wobei – ähnlich wie u. a. schon beim Mailänder Dom (□ vgl. 151) – nur noch im obersten Fünftel Platz für einen kleinen Obergaden bleibt, in dem man auf kleine mit Maßwerk gefüllte Okuli trifft. Die Beleuchtung des Innenraumes erfolgt demgegenüber hauptsächlich über die Seitenschiffswände: Hier finden sich im unteren Bereich drei Seitenkapellen, die jeweils zweibahnige Maßwerkfenster beleuchten. Getrennt werden sie von Strebepfeilern, deren Stirn mit einer polygonalen Wandvorlage bereichert ist. An jeder dritten von ihnen nimmt über dem Kapitell eine weitere, den Seitenschiffsgewölben zugeordnete Vorlage ihren Ausgang. Der Rest der Seitenschiffswand bleibt auffällig ungliedert, einmal abgesehen von dem dezenten Gesims, das das Feld unmittelbar unter dem Schildbogen abgrenzt. In ihm ist ein weiteres, diesmal etwas breiteres, vierbahniges Fenster zu finden. Schon die Kürze der Beschreibung macht die generelle Schlichtheit der Architektur von S. María del Mar deutlich. Komplizierte, raffiniert geschnittene Profile oder Pfeilergrundrisse wird man hier auf jeden Fall vergebens suchen. So eigenständig und radikal der Entwurf von S. María del Mar ausfällt: Es wäre verfehlt, nun andere vergleichbar gestaltete Bauten der Zeit und Region um ihn zu scharen und ihr Aussehen als spezifische Handschrift eines bestimmten Architekten zu interpretieren. Denn der Planende, der aus Barcelona stammende Berenguer de Montagut, ist kurz zuvor, ab 1322, an der Kollegiatskirche von Manresa nachweisbar (Freigang 1992, S. 163), die zwar gewisse Ähnlichkeiten besitzt, letztlich aber eine gänzlich andere Lösung darstellt.

Die dank der weitgespannten Joche verringerte Zahl an Pfeilern trägt deutlich zur allgemeinen Transparenz und Klarheit des Innenraums bei. Gerade ein Vergleich mit dem über zwei Jahrhunderte älteren Speyerer Dom (□ vgl. 56) ist hier erhellend: Er liegt zwar in ei-

ner ganz anderen Region Europas, gleichwohl besitzt er mit dem quadratischen Grundriss der Mittelschiffsgewölbe in formaler Hinsicht – aber natürlich ausschließlich in dieser – große Ähnlichkeiten zu S. María del Mar. Angesichts der dank des sog. gebundenen Systems fehlenden Einheitlichkeit der Jochtiefen von Seiten- und Mittelschiffsjochen (auf ein Mittelschiffsjoch kommen zwei des Seitenschiffs) und der damit verbundenen größeren Zahl von Pfeilern werden in Speyer beide Raumeinheiten erheblich stärker voneinander getrennt. Querblicke durch die gesamte Kirche, die den Bau in seiner Gesamtheit, d. h. nicht nur in der Längen-, sondern auch in seiner Breitenerstreckung, für das menschliche Auge erfahrbar machen, sind hier noch nicht möglich. Demgegenüber wird solches in Barcelona noch weiter durch den fast hallenartigen Charakter der Kirche unterstützt, sind doch ihre Seitenschiffe unwesentlich niedriger als jene des Hauptschiffes. Die hinsichtlich ihrer Wölbung ausnehmend kühne Architektur von S. María del Mar sollte letztlich nur noch von einem einzigen anderen Bau der Region übertroffen werden: der Kathedrale von Girona (ab 1312), deren 23 m breites Langhaus man im 15. Jh. mit gewaltigen vierteiligen Gewölben – den größten gotischen Kreuzrippengewölben überhaupt – überspannte, und das bei einer Scheitelhöhe von 34 m. Es ist dies eine einzigartige ingenieurtechnische Leistung, die noch einmal nachhaltig die Wölbkunst als eine der hervorstechenden Qualitäten der katalanischen gotischen Architektur herausstreicht. Als weitere Belegbeispiele wären dafür darüber hinaus u. a. zu benennen: die in ihrer Anlage S. María del Mar eng verbundene Kathedrale von Palma de Mallorca (ab ca. 1306) mit einer Mittelschiffshöhe von 44 m – eine der höchsten des Abendlandes (Seitenschiffe immerhin noch 30 m) – oder auch der Saló del Tinell des Palau Real in Barcelona (1359–62) mit seinen über 33 m weit gespannten Transversalbogen (Freigang 1992).

Das schlichte innere Erscheinungsbild wird am Außenbau noch gesteigert. Offensichtlich hat man diesem keine allzu große Bedeutung beigemessen, verständlich angesichts des Umstands, dass ein Großteil der Kirche im eng bebauten Häusermeer des Viertels verschwindet. Dort, wo sie sichtbar wird, trifft man auf einen blockhaft schlichten Bau: eine in dichter Folge von den Maßwerkenfenstern der Seitenkapellen durchbrochene, ansonsten gänzlich glatte, undekorierte Wand im Arkadengeschoss, die im zurückspringenden Bereich des Obergadens im Langhausbereich lediglich durch vier auf Höhe der Mittelschiffpfeiler und am Chor etwas dichter gesetzte, massive Strebepfeiler

untergliedert wird. Gemeinsam mit den im Inneren die Seitenkapellen trennenden, am Außenbau unsichtbaren Pfeilern bilden sie das notwendige statische Grundgerüst des Gebäudes aus, das überhaupt erst die lichte und leichte Lösung im Inneren ermöglicht. Weitere Steigerung erfährt das ausnehmend reduzierte Erscheinungsbild des Außenbaus im Übrigen noch dadurch, dass man – ermöglicht durch ein regenarmes Klima – auf einen Dachaufbau im eigentlichen Sinne verzichtete. Wie öfters in Spanien und südlichen Ländern übernehmen die Funktion der Wasserabweisung die stärker verputzten Oberseiten der Mittel- und Seitenschiffsgewölbe.



Das Schloss von Vincennes

Vorgeschichte des neuzeitlichen Schlosses

|37|

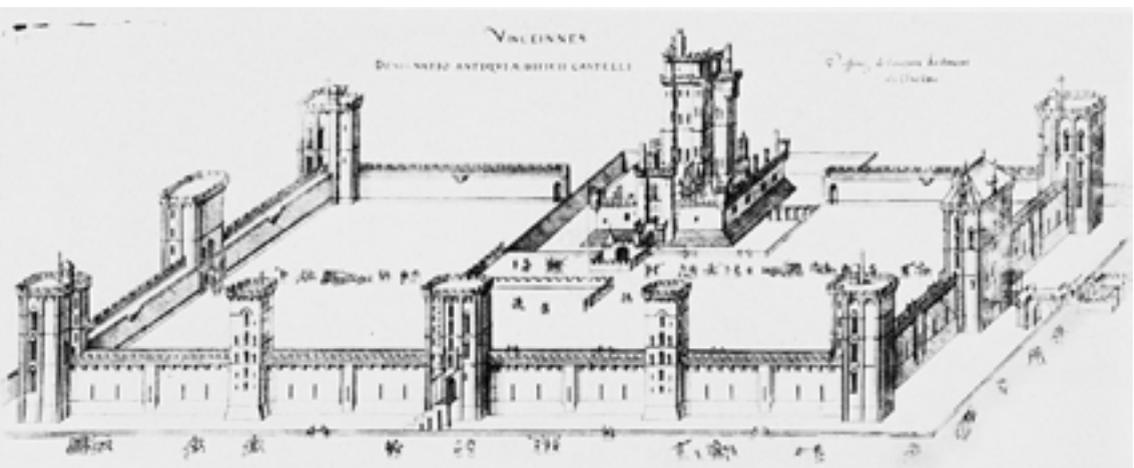
Das etwa sechs Kilometer vor den Toren des mittelalterlichen Paris gelegene und für den französischen König in relativ kurzer Zeit zwischen ca. 1361 und 1380 errichtete Schloss in Vincennes – in seiner Zeit eine der größten Anlagen dieser Art in Europa – ist ein ungewöhnlich gut erhaltenes und aufschlussreiches Beispiel, um die allmähliche Entwicklung von der mittelalterlichen Burg zum (früh-)neuzeitlichen Schloss zu verstehen (□ 134; Mesqui 1988, S. 332 f.). Deutlich sind hier noch Traditionen älterer französischer Wehrarchitektur greifbar, wie sie am Beispiel von Coucy |►24| vorgestellt worden sind. Zugleich weisen aber einige Eigenheiten des Vorhabens auf Zukünftiges, mehr auf Repräsentation und Komfort Ausgerichtetes voraus. Die weitläufige, bereits die Ausmaße einer kleinen Stadt besitzende Anlage entstand inmitten des königlichen Jagdgebietes und umschloss ursprünglich ein im

12. und 13. Jh. tatsächlich zu diesem Zweck errichtetes Schloss, das Château du Bois-de-Vincennes. Die Funktion sollte fortan eine ganz andere sein. So ging es dem königlichen Auftraggeber darum, neben dem Komplex auf der Île de la Cité und neben dem Louvre eine neue Residenz(-Stadt) vor den Toren der Stadt zu etablieren – durchaus vergleichbar der späteren, im 17. Jh. erfolgten Verlagerung des Hofes nach Versailles –, um sich so gegebenenfalls allen Gefahren der nicht immer leicht zu kontrollierenden Metropole Paris entziehen zu können (vgl. die Unruhen 1357–58). Treffend spricht Christine de Pisan, die Biographin Karls V., von einer *ville fermée*, die der König in Vincennes habe errichten lassen. In der Tat wurde es in der Folge die meistgenutzte Residenz des französischen Königs nach jener auf der Île de la Cité (eine Zusammenfassung der wichtigsten Daten und Fakten in: Mesqui 1988, S. 332–361;

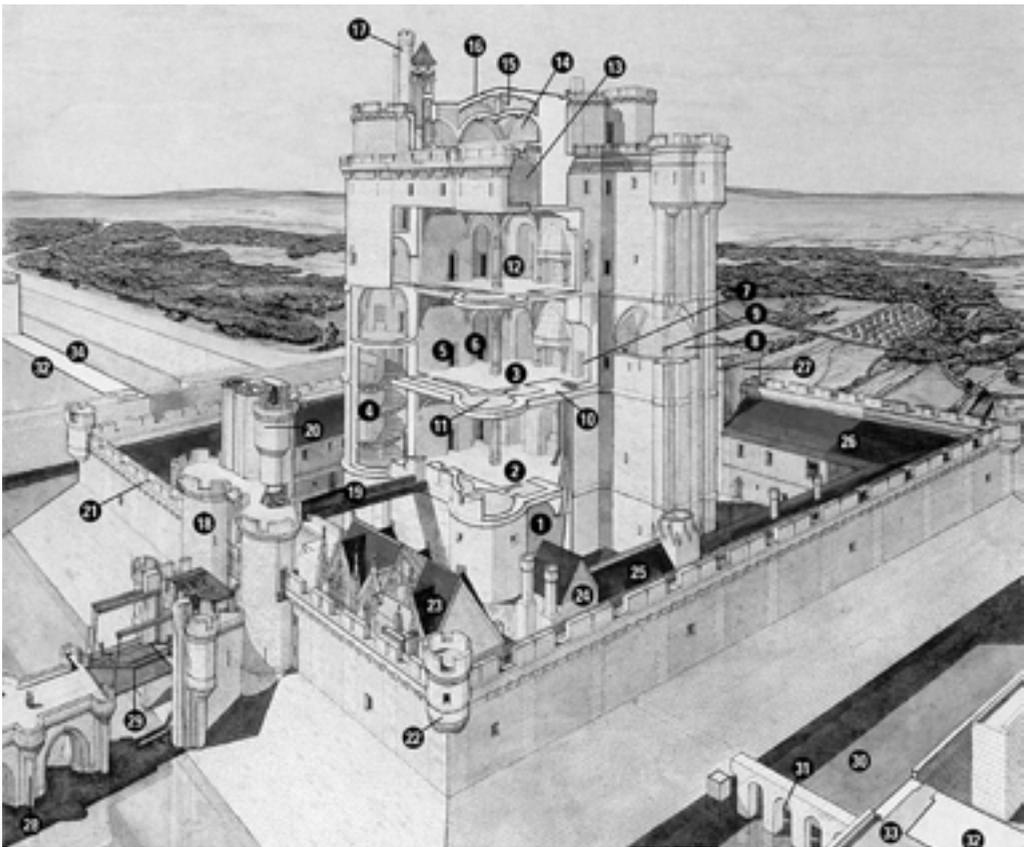
Chapelot 2001). Wichtig ist aber auch, was Christine de Pisan zudem berichtet, heißt es doch bei ihr im kompletten Wortlaut (in deutscher Übersetzung): ‚Er hatte die Absicht, eine befestigte Stadt zu errichten, und dort würde die Wohnung mehrerer Herren, Ritter und anderer geliebter Personen in Gestalt schöner Herrenhäuser bereitgestellt und jedem gewährt er dort eine Rente auf Lebenszeit, angemessen seiner Person.‘ (Christine de Pisan/Solente 1997, Bd. II, S. 40.)

Die Bauarbeiten an dieser gewaltigen Anlage, in der problemlos die 700–800 Angehörigen, die der Hof Ende des 14. Jh.s besaß (Chapelot 2001, S. 28), untergebracht werden konnten, erfolgten maßgeblich unter König Karl V. Er konnte dabei auf gewisse, bereits 1337 ausgeführte Vorarbeiten seines Großvaters Philipp VI. aufbauen (Chapelot 2001, S. 46). Es handelt sich um eine Mischung aus herkömmlicher Donjon-Burg und kastellartiger Anlage, die ganz offensichtlich Ideen einer Planstadt verfolgte. Die regelmäßige, auf längsrechteckigem Grundriss von 334 m Länge und 175 m Breite errichtete Anlage wird hinter einem breiten Graben von hohen Mauern und einer Vielzahl ehemals hochaufragender Türme von ca. 40 m Höhe ein-

gefasst. Derjenige in der Mitte einer jeden Seite ist dabei jeweils etwas größer als Toranlage ausgebildet. Einer von ihnen hat sich komplett erhalten, die sog. Tour du Village, die an der Nordseite zur Straße nach Paris hinausführt (wie die Reste zeigen, ehemals mit einem ausführlichen Bildprogramm ausgestattet). An der Westseite findet sich an dieser Stelle ein gewaltiger, extra umwallter und durch einen eigenen Graben geschützter Bereich, der ursprünglich über zwei Brücken von außen und innen erreichbar war. In seiner Mitte ragt nun der ca. 50 m hohe Donjon auf, der hinsichtlich Dimensionierung und Positionierung das unangefochtene Zentrum der gesamten Anlage darstellt (□ 135). Allem Anschein nach ist er auch der Ausgangspunkt des Neubauprojekts. Seine genaue Entstehungszeit ist umstritten. Die einen sehen ihn noch unter Johann dem Guten (gest. 1364) vollendet (Chapelot 2001, S. 51), während ihn andere für ein Werk König Karls V. halten (Albrecht 1986, S. 34). Eine Lösung dieser Frage mag darin liegen, dass Karl als Kronprinz bereits zwischen 1356 und 1360, also während der englischen Gefangenschaft seines Vaters, die Regierungsgeschäfte führte und zu dieser Zeit auch bereits maßgeblich beim Neubau der Schlossanlage in



□ 134 Jacques Androuet Ducerceau d. Ä.: Vincennes, Gesamtansicht der Schlossanlage von 1576, 1361–80



- 135 Vincennes, Isometrie des Donjons, nach 1361: 1 Küche; 2 Salle du Conseil; 3 Zimmer des Königs; 4 Treppe des Königs; 5 Pforte zur kleinen Wendeltreppe; 6 Pforte zum südöstlichen Eckturm, der auf dieser Ebene als Garderobe dient; 7 Pforte zum nordöstlichen Eckturm, in dem die Aufbewahrungstruhen des Königs untergebracht sind; 8 Latrine des Zimmers des Königs; 9 Tür zum Studierzimmer des Königs; 10 Oratorium; 11 Kapelle; 12 Raum unbekannter Nutzung; 13 als Unterkunft und für militärische Zwecke genutztes Stockwerk; 14–15 Zwischengeschosse; 16 Terrasse; 17 Wachturm; 18 östliche Toranlage; 19 Holzbrücke als einziger direkter Zugang zum Donjon; 20 Uhrenturm mit Glocke; 21 unbedeckter Wehgang; 22 aufgesetztes Ecktürmchen; 23–24 vom König außerhalb des Kernturms genutzte Räumlichkeiten; 25 Kapelle; 26 Wirtschaftsgebäude (communs); 27 Verteidigungsturm des Westzugangs; 28 steinerne Zugangsbrücke; 29 hölzerne Zugbrücke; 30 Graben; 31 Aquädukt; 32 Umwallung der Burg; 33 Ausfalltor; 34 Graben der gesamten Stadtanlage

Erscheinung treten konnte. Dass diese wirklich als eine neue Residenz, ja gleichsam als adäquater Ersatz für jene auf der Île de la Cité beabsichtigt war, zeigt schließlich die um 1379 begonnene Kapelle, die – dem Grundriss des älteren Jagdschlusses folgend – leicht schräg innerhalb der Anlage des 14. Jh.s steht. Als einziges erhalten gebliebenes bauzeitliches Gebäude

im Inneren des so aufwändig umfriedeten Bereichs trägt sie einen bezeichnenden Titel: den einer Ste-Chapelle (Heinrichs-Schreiber 1997). Tatsächlich ist der fünfjochige, fast gänzlich durchfensterte Bau als modernes Pendant der in den 1240er Jahren im Stadtzentrum entstandenen gleichnamigen Kapelle gedacht, sogar die Eigenheit der an der Nordseite ebenfalls

in Kapellenform errichteten kleinen Sakristei ist beibehalten. Die beiden Oratorien für König und Königin seitlich des östlichen Abschlusses sind demgegenüber eine Neuerung, ebenso der Verzicht auf die Zweigeschossigkeit der vorbildlichen Kapelle des 13. Jh.s.

Insgesamt hat Vincennes (□ vgl. 134) nur noch wenig mit einer klassischen Burganlage zu tun. Am ehesten mag einem noch eine Planstadt wie das ab 1248 im Auftrag des französischen Königs Ludwig IX., des Heiligen (reg. 1226–70), ausgeführte Aigues-Mortes (Ringmauer ab 1272 bis Ende des 13. Jh.s) in Südfrankreich in den Sinn kommen. Dort findet sich eine ähnlich regelmäßige Struktur auf längsrechteckigem Grundriss, mit einer vergleichbaren exakt symmetrischen Verteilung von Turm- und Torbauten. Doch gerade bei diesen zeigt ein genauerer Blick die großen Unterschiede zwischen den beiden Plananlagen des 13. bzw. des 14. Jh.s: Wenig haben die mehrere Stockwerke über die Stadtmauer aufragenden bis zu siebengeschossigen Türme in Vincennes mit solchen in Aigues-Mortes oder anderen entsprechenden Anlagen des 13. Jh.s, wie etwa Coucy oder Angers, zu tun. Gerade die reiche Durchbildung der Fassaden u. a. mit Strebepfeilern und die starke Durchbrechung mit Fenstern, die Existenz repräsentativer beheizbarer und gewölbter Räume sowie schließlich die schiere Größe (Grundriss wie Höhe betreffend; schon ein Chronist des späten 14. Jh.s bemerkte: *un chastel a onze grosses tours hault comme clochiers*, Chapelot 2001, S. 76) machen deutlich, dass sie in Vincennes kaum mehr reinen Verteidigungszwecken dienen. Stattdessen handelt es sich ungewöhnlicherweise um eine ganze Abfolge von Donjons: Wohntürme, die dazu gedacht waren, während des Aufenthalts des Königs den führenden Mitgliedern seines Hofes als Unterkunft zu dienen (Chapelot 2001, S. 80–82; Lorentz/Sandron 2006, S. 95). Intention des Königs war also, die – über Pensionen von ihm ausgehaltenen – Vertrauten in seiner

Nähe und damit unter ständiger Kontrolle zu haben (Albrecht 1986, S. 36). Es werden eben diese Turmbauten gemeint gewesen sein, wenn Christine de Pisan von den *manoirs* (Herrenhäusern) spricht, die der König in Vincennes seinen Gefolgsleuten errichten habe lassen (vgl. auch den Titel Tour d'Anjou, der zumindest für einen von ihnen überliefert ist und allgemein als Hinweis für eine Nutzung durch den Herzog von Anjou gesehen wird). Ob diese Idee auch realiter funktionierte, berichten uns die Quellen leider nicht. Lediglich die beiden kleineren, die an der östlichen Längsseite zwischen Eck- und zentralem Torturm zu finden sind, sind demgegenüber Wehrtürme im klassischen Sinne.

Der aufwändigste und die gesamte Anlage dominierende Bau ist zweifellos der ‚eigentliche‘, ehemals zinnenbekrönte Donjon an der Westseite (□ vgl. 135). Bereits unter König Philipp VI. waren für ihn um 1340 die Fundamente gelegt worden (Lorentz/Sandron 2006, S. 94). Hinter einem separaten breiten Graben wird er noch einmal von einer eigenen Wallanlage von 55 m × 55 m geschützt, die auf einer steilen gemauerten Böschung steht. Nach einer über das Wasser führenden Brücke gibt eine zweitürmige Toranlage den Weg zum Innenhof frei, den der allein vom König genutzte Donjon zum größten Teil einnimmt. Ansonsten fanden sich hier einige weniger wehrhafte, dafür aber für die Hofhaltung unabdingbare Bauten und Räumlichkeiten. Das unterste Geschoss des Donjons ist mit einer über 3 m dicken Mauer gänzlich geschlossen. Zugang zu ihm erhält man allein über eine in der Toranlage verborgene Treppe. Sie führt hinauf zu einer kleinen Zugbrücke, die dann direkt in das erste Obergeschoss des Donjons leitet. Ähnlich den Stadttoren, von denen noch die Rede sein wird |► 42, 46|, erhalten die Ecken der rahmenden zinnenbekrönten Wehranlage durch aufgesetzte Türmchen, die als Ausguck dienten, noch einmal besondere Betonung.

Weit komplexer in seinem Aufbau, als das etwa 150 Jahre früher an jenem in Coucy der Fall war, besitzt er einen Grundriss, der einem kantonierten Pfeiler nicht unähnlich ist. Deswegen, aber auch wegen seiner in der Tat partiell sehr vergleichbaren Innenaufteilung hat man ihn immer wieder in die Nähe des Pariser Tour du Temple (13. Jh.) gerückt, der allerdings eine etwas andere Proportionierung aufweist (Albrecht 1986; [□ vgl. 156](#) links außen). Grundsätzlich ähnlich ist jedoch die Aufteilung in einen zentralen Turmkern auf quadratischem Grundriss von nun 16 m × 16 m, der an den vier Ecken von – gegenüber der älteren genannten Turmanlage – vergleichsweise großen Türmen eingefasst wird. Partiiell sind die Treppen in sie integriert, aber auch kleine, beheizbare Privaträume, v. a. an der Nordwestseite, wo dem Donjon zu diesem Zweck auf rechteckigem Grundriss ein Annexbau angefügt ist. In ihm finden sich in den drei mittleren Hauptebenen z. B. die Latrine und das königliche Studierzimmer untergebracht, im gegenüberliegenden Rundturm der Nordostecke dagegen die Kapelle und direkt mit ihr verbunden das königliche Oratorium; das Türmchen in der Südwestecke dient schließlich als Garderobe des Königs. Der zentrale, bis zu 8 m hohe Raum wird in den einzelnen Ebenen auf recht unterschiedliche Weise jeweils von vier quadratischen Kreuzrippengewölben überfangen. In den drei mittleren, nahezu identischen Geschossen sitzen sie jeweils auf einer reich gestalteten zentralen Mittelstütze auf. Der unterste von ihnen (erstes Obergeschoss) mag noch ein öffentlich zugänglicher Aufenthaltsbereich des Hausherrn, des französischen Königs, gewesen sein. In der Literatur wird er demgemäß mitunter auch als Salle du Conseil bezeichnet. Von dort erreicht man das möglicherweise eher privat genutzte dritte Geschoss über die breite Treppe im Südostturm, während von dort nur noch eine schmale in das Mauerwerk eingelassene Wendeltreppe in das vierte Geschoss hinaufführt. Die tatsächliche Nutzung lässt sich

heute nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Gesichert ist nur, dass hier nicht die Königin und die Kinder des Paares untergebracht waren, da diese bei Aufenthalten in Vincennes jeweils im alten Jagdschloss logierten. Die daran anschließenden zwei letzten Geschosse, die immer noch sehr aufwändig gestaltet sind, scheinen dann gänzlich Verteidigungszwecken gewidmet gewesen zu sein. Das wenig repräsentative unterste, gänzlich unbeleuchtete Geschoss diente dagegen als Speicher und Küche (alle Angaben nach: Lorentz/Sandron 2006, S. 94 f.; Chapelot 2001, S. 51–63).

Mit seiner Dimensionierung, aber auch mit der markanten Verbesserung des Komforts und der Erhöhung des gestalterischen Aufwands, der nun den Wohn- über den Verteidigungsaspekt stellte, verkörpert Vincennes gleichermaßen den Höhe- wie Endpunkt der Entwicklungsgeschichte des Donjons. Aus dem mittelalterlichen Wehrbau hervorgegangen, beginnt es hier allmählich schwerzufallen, uneingeschränkt von einer Burg zu sprechen (Prinz/Kecks 1994, S. 38). Typisch ist in Vincennes dabei z. B., die vier eigentlich auf Verteidigungszwecke zurückgehenden runden Ecktürmchen umzudeuten und sie nun als effiziente Lösung zu verwenden, um einem zentralen Raum mehrere kleinere beizuordnen. Zugleich weisen die ihn in Vincennes mit der gesamten Wehrmauer rahmenden Türme mit ihrer Nutzung durch hochrangige Mitglieder des Hofes bereits auf entsprechende Pavillonsysteme weit späterer neuzeitlicher Residenzen hin (vgl. auch die etagenweise angeordneten Appartements inklusive Oratorien). Ganz konkret wirkt das regularisierte System von Vincennes mit seinem Donjon im Übrigen selbst im fast eineinhalb Jahrhunderte späteren Schlossbau von Chambord weiter, dessen Corps de Logis immer noch auf quadratischem Grundriss mit vier runden Turmbauten ausgeführt ist (v. Engelberg 2013, S. 126–130).



|38| Der Papstpalast in Avignon Das päpstliche Zeremoniell

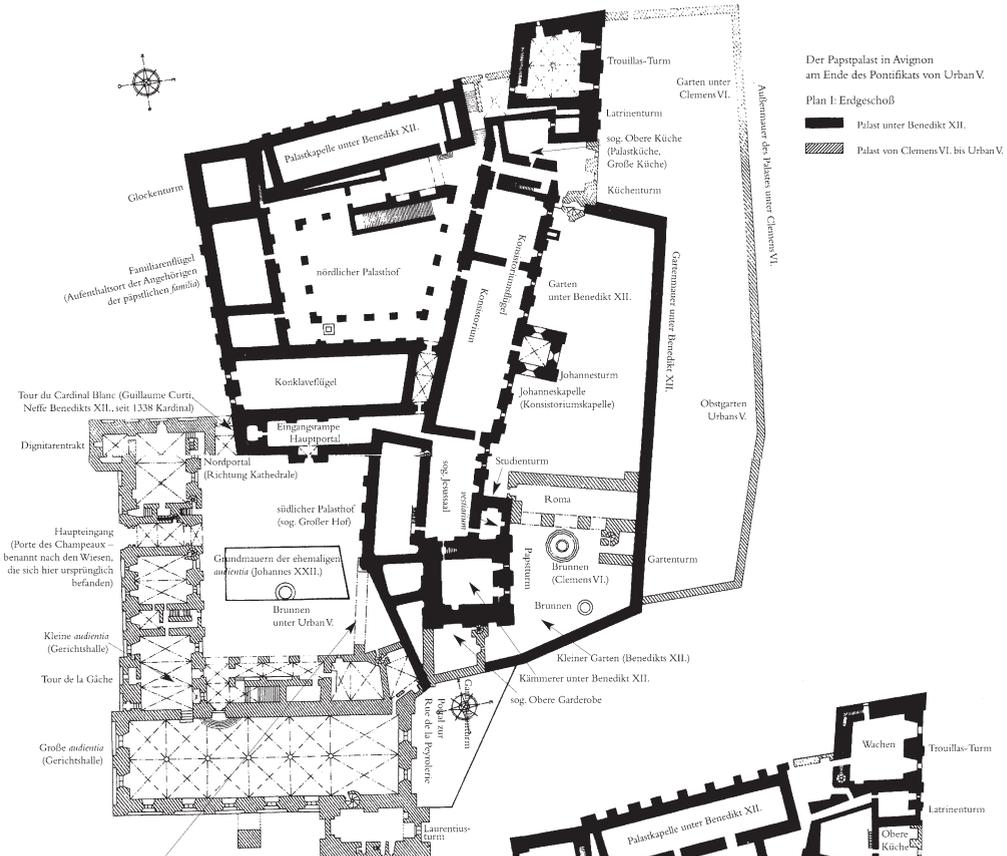
Bereits kurz vor dem französischen Königsschloss in Vincennes war im 14. Jh. der Neubau eines anderen maßstabsetzenden Residenzbaus in Angriff genommen worden: derjenige des Papstpalasts in Avignon (□ 136, 137). Bis heute stellt er eine der gewaltigsten Anlagen seiner Art und Zeit dar, größtenteils ausgeführt in zwei Baukampagnen während der Amtszeiten der Päpste Benedikt XII. (1334–42) und Clemens VI. (1342–52). Der ältere Palastteil ist dabei um den nördlichen, kleineren Innenhof angelegt, an dessen Südostecke sich ein freistehender Flügel anschließt (Palais Vieux). In

ihm waren u. a. die Privatgemächer des Papstes untergebracht. Zusammen mit der Erweiterung der jüngeren Bauphase bildet er nun eine Seite des zweiten, etwas größeren südlichen Innenhofes aus.

Gemeinsam mit der Errichtung in mehreren Bauabschnitten mögen v. a. die recht unterschiedlichen Strukturen der Höfe des höchsten geistlichen Würdenträgers und des französischen Königs der Grund dafür gewesen sein, dass in Avignon kein vergleichbar klar strukturierter, auf ein bestimmtes Zentrum hin ausgerichteter Komplex vorliegt wie in Vincennes.

□ 136 Avignon, Papstpalast, Gesamtaufnahme der in zwei Baukampagnen unter den Päpsten Benedikt XII. (1334–42) und Clemens VI. (1342–52) sowie ihren Nachfolgern entstandenen Anlage von Nordwesten





Brücke zwischen dem päpstlichen Appartement und der nördlichen Sakristei der *capella magna* (Palastkapelle), errichtet unter Clemens VI.

Der Papstpalast in Avignon am Ende des Pontifikats von Urban V.

Plan II: Obergeschoß

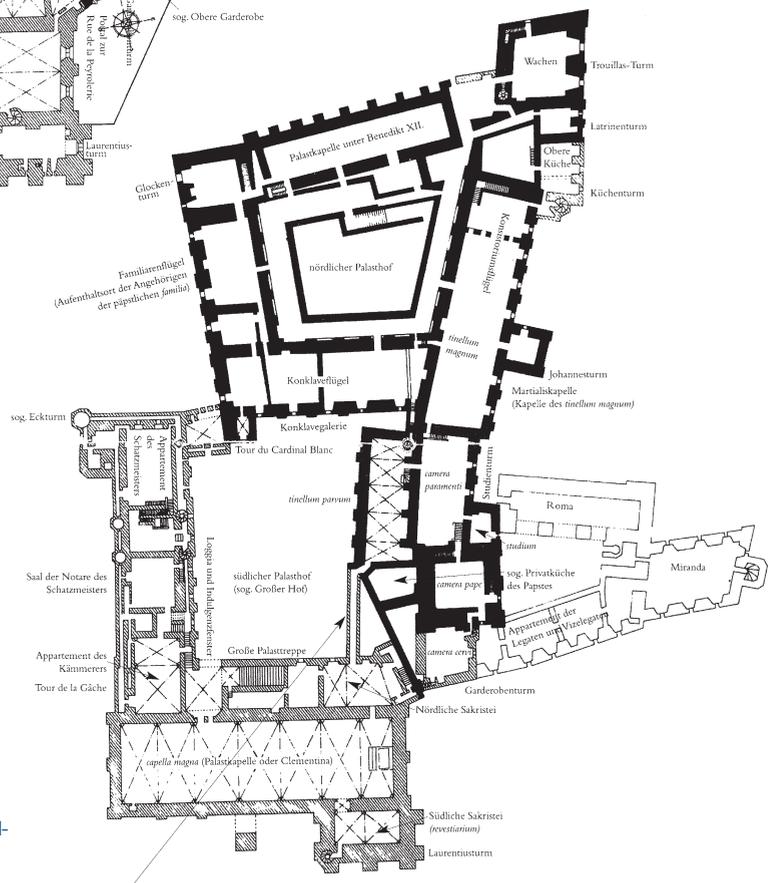
Palast unter Benedikt XII.
 Palast von Clemens VI. bis Urban V.
 spätere Ergänzungen und Gebäude der Legaten und Vizelegaten

□ 137 Avignon, Papstpalast, Grundriss, 1334–70

Der Papstpalast in Avignon am Ende des Pontifikats von Urban V.

Plan I: Erdgeschoss

Palast unter Benedikt XII.
 Palast von Clemens VI. bis Urban V.



Brücke zwischen dem päpstlichen Appartement und der nördlichen Sakristei der *capella magna* (Palastkapelle), errichtet unter Clemens VI.

Vielmehr trifft man hier auf eine kleinteilig gegliederte, im Inneren geradezu verwirrende Anlage, gebildet aus vielen einzelnen Baukörpern verschiedenartigster Dimensionierung. Die Intentionen der beiden Auftraggeber scheinen letztlich auch recht unterschiedlich gewesen zu sein, handelt es sich doch bei Avignon noch weit mehr um eine nach und nach gewachsene Burg. Tatsächlich macht die gesamte Anlage – von welcher Seite man sich ihr auch nähert – einen ausnehmend trutzigen, abweisenden Eindruck. Dazu tragen wesentlich die aus der zeitgenössischen südfranzösischen Wehrarchitektur übernommenen Blendarkaden bei, die fast das gesamte recht verschlossene Äußere des Palasts strukturieren. Mehr als bloße Gliederung, weisen sie in ihrem Scheitel Wurfschächte (sog. *mâchicoulis*) auf, die eine Bekämpfung des Feindes von oben ermöglichen. Akzente setzen mehrere hoch aufragende, geradezu donjonhaft wirkende Türme an den Ecken und nicht zuletzt die beiden kleinen Türmchen, die den Haupteingang an der Westseite markieren. Größere Fenster treten in derartiger Verteidigungsarchitektur lediglich in dem etwas jüngeren, unter Clemens VI. entstandenen Bauabschnitt in Erscheinung, der mit einer gewissen Umdeutung des Charakters der Anlage verbunden war. Unterschiede zwischen den beiden Baukampagnen werden ansonsten v. a. im Innern offensichtlich: Weisen die älteren, unter Papst Benedikt entstandenen Räume fast durchgängig Holzdecken auf – Tonnen oder flache Balkenkonstruktionen –, so sind die der jüngeren zumeist gewölbt. Zugeschrieben werden sie Jean de Louvres, den man gern als einen aus Paris kommenden Architekt identifiziert, während für den früheren Palais Vieux in den Quellen ein Pierre Poisson aus dem südfranzösischen Mirepoix bei Carcasonne in den Quellen genannt wird.

Was den Papstpalast so bemerkenswert macht, ist nicht nur seine schiere Größe, sondern v. a. die ungewöhnliche historische Situation, die zu seinem Bau führte, nämlich die

durch verschiedene Faktoren bedingte Verlagerung der Residenz des Oberhauptes der Kirche von Rom nach Avignon, nach damaliger Sichtweise in das Grenzgebiet zwischen französischem Königreich und Heiligem Römischem Reich. Bereits seit 1274 Herr über die nahe gelegene Grafschaft Venaissin, sollte dieser Besitz 1305 für den Papst, nun in Person von Clemens V., einer der Gründe sein, im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Kaiser und angesichts der unsicheren Lage in Rom sowie maßgeblich unterstützt vom französischen König Philipp IV. Avignon als neue Residenz zu wählen. Dies verfestigte sich unter dem nachfolgenden Johannes XXII., dem vormaligen Bischof von Avignon, der seinen Bischofs- nun als provisorischen Papstpalast umnutzte. Es war dann allerdings erst Benedikt XII., der diese Interimslösung ab 1334 durch einen monumentalen Neubau ersetzte. Dass der Papst seinen Palast nicht aus gänzlich ungefährdeter Position errichten konnte, zeigt bereits der beschriebene wehrhafte Charakter der Anlage, aber auch – als noch großformatigere Sicherungsmaßnahme – die in nicht minder großer Eile errichtete, ebenfalls gewaltige Stadtmauer.

Zu Beginn des 14. Jh.s stand man also nicht nur vor dem Problem, einen der bedeutendsten europäischen Höfe binnen kürzester Zeit translozieren zu müssen, sondern auch ein neues Machtzentrum, eine neue Hauptstadt zu etablieren, die sich mit London, Paris, Barcelona oder Neapel zu messen hatte. Demnach hätte eine Analyse des Papstpalasts also eigentlich auch die restlichen Strukturen dieser Stadt einzubeziehen, d. h. auch die damals fast durchgängig erneuerten oder neu errichteten Kirchen, in gleicher Weise die Palaisbauten hochrangiger Mitglieder des päpstlichen Hofes, insbesondere der Kardinäle (vgl. die Residenz von Kardinal Arnaud de Via, ab 1335 als neuer Bischofspalast weitergenutzt), die ebenfalls aus Rom übergesiedelt waren. Avignon wurde aber nicht nur neues geistiges Zentrum (vgl. z. B. die 1303

vom Papst gegründete Universität), sondern auch ein solches in ganz weltlicher Hinsicht: Zweifellos veränderte ihr rasantes Wachstum die Strukturen, zog die Stadt doch eine Fülle von Kaufleuten und anderen Weltlichen an, die man für das Funktionieren des Hofes benötigte, nicht zuletzt Künstler. Gerade Letztere sind im Übrigen ein beeindruckendes Beispiel mittelalterlichen Kulturtransfers, beauftragte der Papst doch nicht etwa irgendwelche lokale Kräfte, sondern engagierte damals die führenden italienischen Maler Simone Martini und Matteo Giovanetti, deren Aufenthalt in Avignon von 1335 bis 1344 bzw. von 1336 bis 1368 verbürgt ist.

Angesichts der beschriebenen historischen Situation hatte man sich in Avignon nun keinerlei Beschränkungen zu unterwerfen und konnte den Palast so anlegen, wie man ihn für das Oberhaupt der christlichen Kirche für angemessen hielt: als ideale architektonische Folie für das päpstliche Zeremoniell (Kerscher 2002, Freigang 1998). Definiert man das Zentrum der Palastanlage als den Ort, an dem die persönlichen Gemächer des Hausherrn zu finden sind, so tritt er für den Besucher in Avignon weit weniger offensichtlich in Erscheinung als in Vincennes mit dem zentralen, frei stehenden Donjon: Eingefasst von niedrigeren Bauten sind sie in Avignon in dem Turm des heutigen Ostflügels des südlichen Innenhofes untergebracht (Papst- oder Engelsturm). Diesem großen Raum auf quadratischem Grundriss unmittelbar angegliedert befand sich im ersten Obergeschoss – als der maßgeblich vom Papst privat genutzten Ebene – an der Nordseite ursprünglich ein Arbeitszimmer und ein kleiner privater Speiseraum (heute zerstört) sowie die zwischen beiden gelegene Paramentenkammer. In ihr schliefen nicht nur zwei Wachen, sondern wurden auch die Kurialen eingekleidet und für diese und andere hochgestellte Persönlichkeiten Empfänge veranstaltet. Ebenso war er Ort für geheime Beratungen. Er fungierte damit als Mittler zwischen privatem und öffentlichem Be-

reich, der nördlich mit dem großen Speisesaal (Grand Tinell) folgte, und fungierte bei Privataudienzen des Papstes als veritable *anticamera* (Kerscher 2002, S. 123–125). Die restlichen um den Innenhof hinter der Loggia aufgereihten Räume hatten dann stärker öffentlichen Aufgaben zu dienen: der sog. Konklaveflügel im Süden, die Räume für das päpstliche Gefolge im Westen und die Papstkapelle im Norden. In der äußersten Nordostecke findet sich etwas herausgerückt der sog. Trouillasturm mit den Vorratsräumen und der Waffenkammer. Südlich schloss sich daran in beiden Stockwerken eine Küche an, über die im Erdgeschoss das große Konsistorium (Tagungsort der Kurie) versorgt wurde, oder im Obergeschoss der genannte große Speisesaal (in beiden Geschossen mit angebauter Kapelle an der Ostseite). In vertikaler Richtung hatte der Papst im Engelsturm demgegenüber direkten Zugang zu der unter seinen Gemächern liegenden Schatzkammer und Bibliothek, die über eine eigene Treppe erreichbar waren. Diese ausgewiesene, das komplexe höfische Zeremoniell des Papsthofes spiegelnde Differenzierung von privaten zu immer stärker öffentlichen Räumen war ungewöhnlich in dieser Zeit. Als Vorbild dafür sind Schlossanlagen in Katalonien, v. a. der königliche Palast Almudaina in Palma de Mallorca benannt worden. Zumindest für den französischen Schlossbau ein Novum sind auch die Loggien im Innenhof, zu denen eine flache, für einen zeremoniellen Einzug gut nutzbare Freitreppe führt.

Unter Clemens VI. wird das Raumprogramm für den Papst noch differenzierter und repräsentativer: Nun schließt sich unmittelbar südlich der sog. Garderobenturm an (darin das päpstliche Arbeitszimmer, die aufgrund ihrer Landschaftsmalereien berühmte *Chambre du Cerf*), noch weiter südlich der neue Flügel mit der gewaltigen Privatkapelle im Obergeschoss und der nicht minder beeindruckenden Audienzhalle im Erdgeschoss. Im Obergeschoss konnte der Papst von einem an der Nordseite gelegenen

Vorraum mit dem großen Innenhof kommunizieren. Durch das größte Fenster des Palastes überhaupt (sog. Ablassfenster) war es möglich, der dort versammelten Menge Ablass zu verkünden oder Segen zu spenden. Einmal mehr ist für diese Kombination von Zeremonialtreppe, Loggia und Hofkapelle das entwickelte Hofzeremoniell des mallorquinischen Königshofs als Inspirationsquelle vermutet worden. Doch auch der Palast selbst sollte bald schon vorbildlich werden: Seit Ende des 14. Jh.s bestimmt er die Raumabfolgen von Kardinalsresidenzen in Italien und nach der Rückkehr des Papstes nach Rom selbst noch den Ausbau des Vatikans.

Sieht man einmal von der geräumigen einschiffigen Papstkapelle mit ihren beeindruckend weit über 16 m gespannten Gewölben oder dem darunter im Erdgeschoss gelegenen zweischiffigen Audienzsaal mit seinen ebenfalls ansprechenden architektonischen Detailformen ab, so fallen die Räume des Palastes heute recht unspektakulär aus: Große geschlossene, ja, kahle Wandflächen ohne weitere architektonische Gliederung dominieren das Bild. Zum einen hat das sicherlich damit zu tun, dass das gewaltige Vorhaben innerhalb kürzester Zeit zu erstellen war – die erste Bauphase umfasste ja kaum mehr als sieben Jahre –, man also schon deswegen auf (zeit-)aufwändig ausgearbeiteten Architekturdekor verzichten musste. Zum anderen ist zu berücksichtigen, dass der Eindruck, den man heute gewinnt, natürlich nur eingeschränkt der ursprüngliche ist, besichtigt man doch gleichsam den Rohbau des Palasts. Wie einige Spuren immer noch zeigen, erfolgte die Innengestaltung – möglicherweise stärker italienischen Gewohnheiten folgend, eventuell aber auch einfach der schnelleren Realisierbarkeit wegen – hauptsächlich durch das etwas weniger haltbare Medium der Wandmalerei. Man stelle sich z. B. die zeitgleichen Räume von Kaiser Karls IV. Burg Karlstein ohne Fresken und Inkrustationen vor: Sie hätten wohl eine ähnlich bescheidene Wirkung.

Dabei konnten die Wandmalereien tatsächlich bildliche szenische Darstellungen umfassen, wie das in der Kapelle St-Jean und im sog. Hirschzimmer im Garderobenturm (1343) der Fall ist, oder aber stärker dekorativer Natur sein, wie im zeitgleichen Schlafgemach des Papstes. Hier und an anderer Stelle zeigt sich, dass es zwar vordergründig um die Dekoration und Untergliederung großer Wandflächen ging, dass dabei aber v. a. auch kostbare Materialien suggeriert werden sollten. Im Sockel der beiden großen Säle sind das z. B. mehrfarbige Marmorinkrustationen (teilweise noch ablesbar), wie sie gerade in Spanien und Italien im Mittelalter im Profanbau zu finden sind. Wie jüngste Rekonstruktionen zeigen, sollen im Grand Tinel darüber – täuschend echt – hochaufragende, perspektivisch verkürzte steinerne Arkaturen gemalt gewesen sein, hinter denen die Imitation einer kostbaren, reich gemusterten purpurfarbenen Wandbespannung zu sehen war (vgl. auch die Fresken im Konklave-saal; Kerscher 2002, S. 191). Überfangen wurde der Raum ehemals von einer (heute rekonstruierten) hölzernen Spitztonne, an der mit silbernen Sternen auf blauem Grund gleichsam das Himmelszelt wiedergegeben war.

Einen weiteren, im heutigen Zustand fehlenden Aspekt thematisieren bereits die Wandmalereien im päpstlichen Schlafgemach und im *Chambre de Parement*: Gemalt finden sich dort mehr oder weniger kostbare farbige textile Wandbehänge, die veristisch an einigen Haken fixiert scheinen und entsprechende Falten ausbilden. Es sind dies dauerhafte Vertreter mobiler Ausstattungstücke, die in großem Umfang existierten: In der Tat lässt sich in den Quellen eine Fülle derartiger Wandbehänge finden. Aus den Dokumenten ist partiell sogar zu rekonstruieren, dass sie nach einer klaren Ordnung in bestimmten Räumen und zu bestimmten Anlässen angebracht wurden (Vingtain 1997). Die Pracht muss demzufolge gewaltig  gewesen sein.

Die Alhambra in Granada

Höfische Architektur im islamischen Kontext

Neben den gewaltigen Palästen des christlichen Abendlandes lohnt ein vergleichender Blick auf eine Anlage, die sich im Mittelalter zwar ebenfalls in Europa befand, die nun aber mit einem ganz anderen Kulturkreis verbunden ist: die im 13. und 14. Jh. in mehreren Bauphasen von den muslimischen Nasriden-Herrschern errichtete Alhambra im spanischen Granada (□ 138, 139), die dort eine bereits seit dem 9. Jh. in mehreren Phasen gewachsene Anlage ersetzte (Rosser-Owen 2010, S. 48–75; Dodds 1992, S. 127–172; Fernández-Puertas 1997). Ein Vergleich ist schon deswegen lohnend, weil erst auf diese Weise deutlich wird, auf wie viel Komfort damals bei den weiter östlich gelegenen Residenzen verzichtet wurde. Deren Wehr- oder Burgcharakter tritt gerade gegenüber diesem zeitgleichen muslimischen Vorhaben umso deutlicher hervor. Dem eigentlichen Residenzbau ist allerdings die ingenieurtechnische Meisterleistung voranzustellen, die ihn und v. a. seine Gartenpracht überhaupt erst ermöglichten, war doch in dieser immer schon extrem heißen und trockenen Region Europas die Wasserversorgung ein drängendes Problem. Wasser ist in der Alhambra allerdings – wie der Besucher bis heute dankbar wahrnehmen wird – weit mehr, nämlich ein ganz wesentliches Gestaltungselement. Egal, ob es sich dabei um Wasserbassins oder Springbrunnen in den verschiedenen Innenhöfen handelt, um kleine in den Boden eingelassene Rinnsale, die in vielen der Räume zu finden sind, oder aber im Garten um kleine Wasserströme, die in den Handläufen auf den Mauern der Treppenanlagen herunterfließen (vgl. die Escalera del Agua des Palacio del Generalife): all dies frühe und besonders intelli-

gente Vorformen von Air Conditioning, mit denen man schon damals der erbarmungslosen Hitze Andalusiens zu begegnen suchte. Möglich machte die Anlage derartiger Wasserspiele, die man im zeitgenössischen Burgen- und Schlossbau des christlichen Europas vergeblich suchen wird – zumindest in solcher Dichte und Vielfalt –, allein die nahe gelegene Sierra Nevada, auf deren bis zu 3500 m hohen Gipfeln selbst noch im Sommer Schneefelder zu finden sind, die ganzjährig den Fluss Darro mit Wasser versorgen. 6 km flussaufwärts von Granada wird dieses durch ein aufwändiges Kanalsystem (Acequia del Sultán) direkt zur Alhambra geführt, wo das Wasser eine ganze Reihe von Bädern speist und v. a. die gesamte Palastanlage und ihre Gärten in eine wahre grünende und blühende Oase verwandelt.

Ähnlich wie bei Vincennes handelt es sich auch bei der Alhambra nicht im eigentlichen Sinne um eine Burg oder ein Schloss, sondern um eine ganze Palaststadt: in diesem Fall diejenige des letzten islamischen Sultanats auf iberischem Boden, der Nasriden-Dynastie von Granada (reg. 1232–1492). Auf einer Anhöhe gelegen und eingefasst von einer turmreichen Mauer (einige der Türme im Übrigen ähnlich wie in Vincennes |►37| als Paläste genutzt; vgl. z.B. die Torre de las Infantas, Ende 14. Jh.) findet sich hier, ausgebreitet auf einer Länge von fast 1 km, ein ausnehmend komplexes Gebilde, dessen Einzelgebäude in einer Mischbauweise aus verputztem Ziegel- und Naturstein, mitunter aber auch als reine Ziegelbauten errichtet sind. Ehemals jeweils durch Mauern und Tore als eigene Einheit abgeriegelt, nimmt das schmale westlichste Fünftel der Anlage eine Wachburg, die Alcazaba, ein, die zwei öst-



□ 138 Granada, Alhambra, Gesamtansicht der in mehreren Etappen v. a. im 14. Jh. errichteten Palastanlage von Norden: im Osten flankiert von einer Stadtanlage (Medina), im Westen von einer Burg (Alcazaba); im Hintergrund die schneebedeckte Sierra Nevada, davor in der rechten Bildhälfte der später integrierte Palast Kaiser Karls V. (ab 1537) und die Kirche S. María de la Alhambra, 1581–1618

lichsten Fünftel eine wahre Stadt (Medina) mit Moscheen, Friedhof, Bädern und Werkstätten von Handwerkern, die hier durchaus ein autonomes Leben möglich machten, auch wenn die Alhambra immer eng verbunden war mit dem vor ihr im Tal liegenden Granada, der Hauptstadt des Nasriden-Reiches. Zur Palaststadt gehörte schließlich auch noch der etwas im Nordosten gelegene selbständige Sommerpalast Generalife (13./14. Jh.).

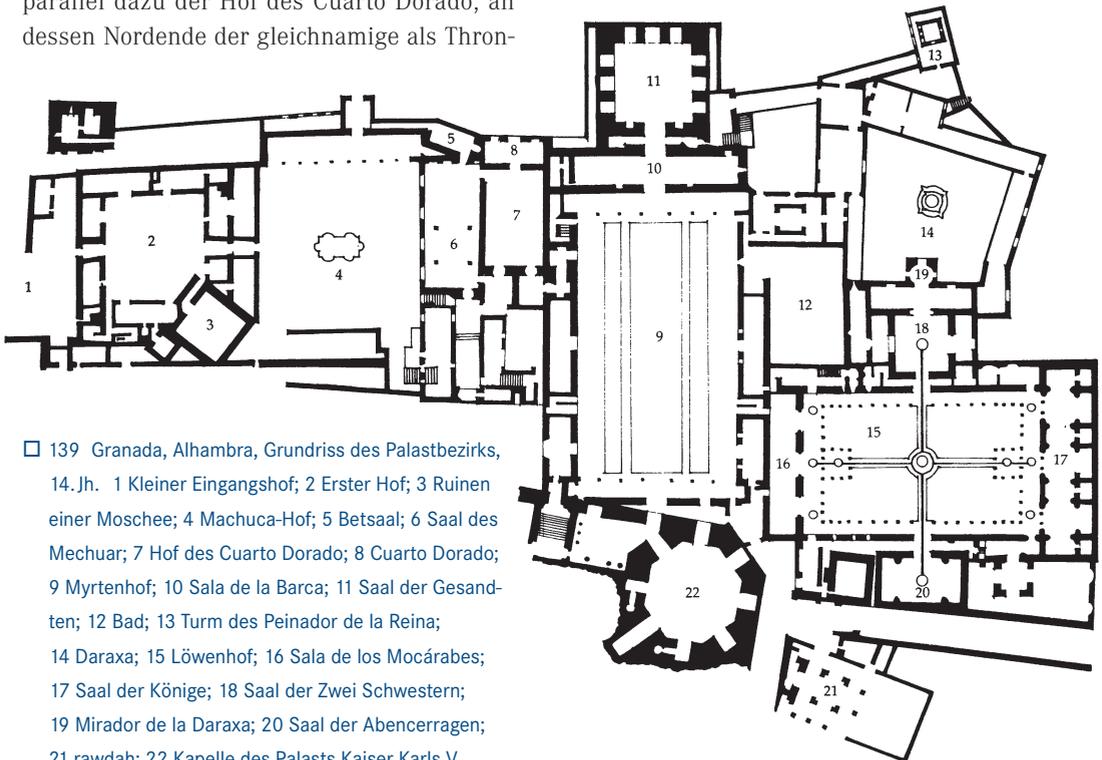
Die zentralen zwei Fünftel der Alhambra sind von verschiedenen Palästen eingerahmt (□ vgl. 138, 139). Trotz zahlreicher Ergänzungen und Veränderungen während des 13. und 14. Jh.s und der Zerstörung mehrerer Nasriden-Paläste nach der Eroberung Granadas 1492 durch König Ferdinand von Aragón ist – anders als bei den beiden vorgenannten Partien – immer noch viel von der originalen Architektur des 14. Jh.s und deren dekorativem Programm erhalten. Dies verdankt sich der Weiternutzung durch die neuen christlichen Hausherrn, die solchen Komfort, aber auch ihre Exotik zu schätzen wussten. Tatsächlich stellt die Alhambra damit das besterhaltene Beispiel islamischer Palastarchitektur des Mittelalters

überhaupt dar – nicht nur auf der Iberischen Halbinsel. Wie angedeutet, zeichnet sich die Alhambra durch ein geradezu einmaliges Zusammenspiel von Architektur und Landschaft – in Gestalt von Menschenhand geformter Natur, des Gartens – aus. Bis dahin im christlichen Abendland noch gänzlich unbekannt, ergeben sich auf diese Weise atemberaubende Ausblicke, jeweils gerahmt von den zahlreichen Palastbauten und Türmen der gesamten Anlage und ihrem alles bestimmenden lehmfarbenen, rötlichen Grundton, der auf den Verputz der Einzelbauten zurückgeht (daher auch der Name *al-hamra*, ‚rote Burg‘).

Ursprünglich bildeten sechs verschiedene königliche Paläste den Kern der Alhambra. Zu ihnen gelangte man, nachdem man entweder durch die Alcazaba, die Wachburg im Westen, oder aber im Süden durch die Puerta de la Justicia und die Puerta del Vino die Gesamtanlage betreten hatte. Von dem zwischen Alcazaba und den Palästen befindlichen Vorplatz näherte man sich deren Innerem von Westen über mehrere Höfe (größtenteils zerstört). Von den heute noch bestehenden, zumeist aus dem 14. Jh. stammenden besitzt die zusammen-

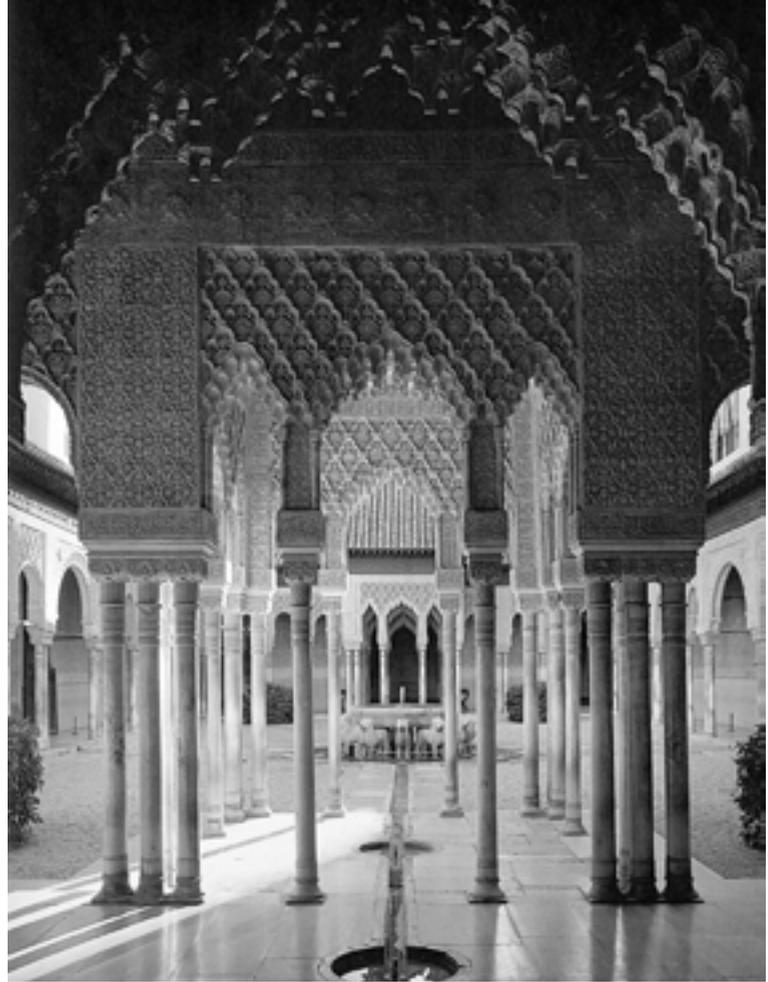
hängende Anlage des Comares-Palasts und des Palasts der Löwen sicherlich die größte Bedeutung. Beide Paläste sind das Werk v. a. zweier Sultane: Yusufs I. (reg. 1333–54) und seines Sohns Muhammed V. (reg. 1354–59, 1362–91). Angelegt sind sie jeweils um einen Innenhof, in dem Wasserspiele und aufwändige dekorative Programme ein einzigartig reiches Gesamtbild ergeben (Ruggles 2000, S. 163–208). Bereits während der Regierungszeit Ismails I. (1314–25) begonnen – im Kern haben sich noch Reste der überformten Anlage erhalten – und 1370 unter Muhammed V. vollendet, entstanden unter Yusuf I. die größten und wichtigsten Partien des um den Myrtenhof angelegten Comares-Palasts. In der nördlichen Hälfte seines Westflügels findet sich an der Außenseite zunächst die Sala Mexuar, eine Audienz- halle, über die der Besucher das eigentliche Innere der Palastanlage betrat und von der aus auch die Staatsgeschäfte geleitet wurden, und parallel dazu der Hof des Cuarto Dorado, an dessen Nordende der gleichnamige als Thron-

saal des Sultans genutzte Raum anschließt. Die Nordseite des Hofes nimmt demgegenüber – nach einer Säulenhalle und der Sala de la Barca – der auf quadratischem Grundriss errichtete Torre de Comares mit dem Saal der Gesandten (mitunter auch ‚Thronsaal‘ genannt) ein, den die Nasriden für Staatsempfänge nutzten. Abgeschlossen wird der hohe Raum von einer gewölbten Holzdecke, die überreich mit zahllosen aus zu Sternmustern angeordneten Holz- und anderen Teilchen dekoriert ist. Kaum mehr in Worte zu fassen sind die Dekorationsformen, die in leichter Reliefform die gesamten in Stuckplatten gearbeiteten Innenwände überspinnen. Interessanterweise ist die Architektur des Baus nun aber nicht allein auf die überbordende Innenraumwirkung abgestellt. Vielmehr kommuniziert er im Erdgeschoss über Öffnungen (jeweils drei an den drei frei stehenden Seiten) mit der Gartenanlage außen: auf diese



- 139 Granada, Alhambra, Grundriss des Palastbezirks, 14. Jh. 1 Kleiner Eingangshof; 2 Erster Hof; 3 Ruinen einer Moschee; 4 Machuca-Hof; 5 Betsaal; 6 Saal des Mexuar; 7 Hof des Cuarto Dorado; 8 Cuarto Dorado; 9 Myrtenhof; 10 Sala de la Barca; 11 Saal der Gesandten; 12 Bad; 13 Turm des Peinador de la Reina; 14 Daraxa; 15 Löwenhof; 16 Sala de los Mocárabes; 17 Saal der Könige; 18 Saal der Zwei Schwestern; 19 Mirador de la Daraxa; 20 Saal der Abencerragen; 21 rawdah; 22 Kapelle des Palasts Kaiser Karls V.

- 140 Granada,
Alhambra, Blick in den
Löwenhof, um 1370



Weise gerahmt, kann man sie aus dem kühlen Halbdunkel des Inneren betrachten und genießen, ohne der Hitze ausgesetzt zu sein.

Die Ostseite des Myrtenhofes wird in der nördlichen Hälfte von einer Badeanlage eingenommen, bevor sich weiter südlich der Komplex der mit dem Löwenhof verbundenen Gebäude anschließt. Diesen Bereich hat man gerne als den privateren angesehen, der den Wohnzwecken des Sultans gedient habe. Der Bau geht auf Muhammed V. zurück, der ihn interessanterweise erst in seiner zweiten Amtszeit, nach seinem zwischenzeitlichen Exil in Fès, hatte errichten lassen. Gerade dieses Detail bietet nun eine sehr andere Interpretation des Palastkomplexes an: ihn nämlich eher als Architektur gewordenen Monument für Muhammeds tri-

umphalen Rückkehr auf den Thron zu deuten (bemerkenswert sind die formalen Ähnlichkeiten zur Madrasa in Fès). Die einmal mehr sehr niedrigen, nur ein Erdgeschoss aufweisenden Gebäude sind vom zentralen Löwenhof (□ 140) durch einen rundum laufenden Säulengang abgetrennt. Mit dem namensgebenden Brunnen in der Mitte, dessen Schale von zwölf wasserspendenden Löwen getragen wird (diese im Übrigen ein gutes Beispiel dafür, dass auch in islamischer Sakral- wie Profanarchitektur des Mittelalters skulpturaler Schmuck denkbar war), ist die Anlage streng symmetrisch aufgebaut. Kreuzförmig nehmen hier zu allen vier Seiten kleine, von Platten gefasste Kanäle ihren Ausgang. An den Schmalseiten laufen sie jeweils unter einem frei stehenden kleinen Pavil-

lon aus, die ein wenig an Brunnenhäuser christlicher Kreuzgänge erinnern (an der Ostseite dahinter der sog. Saal der Könige/der Justiz anschließend, mit gemalten Szenen des Hoflebens in den Gewölben). An den Längsseiten führen sie demgegenüber unter einem breiteren, die Mitte des Hofes betonenden Bogen bis hinein in die angrenzenden Gebäude, nun etwas größerer Dimensionierung, wo sie wie bei den beiden Pavillons in einem runden Bassin enden: auf der Südseite im Saal der Abencerragen und auf der Nordseite im Saal der zwei Schwestern. Mit ihren hochkomplexen, die Pracht des Saals der Gesandten noch steigernden Gewölbelösungen sind sie sicherlich ein weiterer Höhepunkt der Palastanlage: Partiiell eingefügt in die den eigentlichen Bau überragenden Laternen, über die auch die Beleuchtung dieser Räume erfolgt, finden sich hier aus einer Unzahl von spitzbogigen Einzelelementen gebildete, in Gips oder weichem Stein gearbeitete Stalaktitengewölbe, sog. *muqarnas* (□ vgl. 77, Cappella Palatina in Palermo), die eine für islamische Baukunst typische Technik und Gestaltungsform ist (auch die anderen Räume sind in dieser Art überwölbt). Sie stellen einen spektakulären Abschluss der beiden ansonsten relativ kleinformatigen Räume dar. Das schon an sich überreiche Erscheinungsbild wird im Saal der Abencerragen insofern noch gesteigert, als die Grundform der Laterne bereits selbst ein achtzackiger Stern ist. Bemerkenswert ist auch der hinter dem Saal der zwei Schwestern stehende Daraxa-Turm: ein Aussichtsturm, dessen Funktion aber weniger eine militärische war, als vielmehr der Betrachtung der ihn umgebenden Gartenanlage diente.

Auch ansonsten herrscht hinsichtlich Dekoration in den Palästen der Alhambra kein Mangel. Hier finden sich Marmorsäulen mit reich verzierten Kapitellen, kostbare Fußböden und Wandverkleidungen mit komplizierten bunten Fliesenmosaiken, gebildet aus einer Vielzahl kleiner buntglasierter Einzelteile: ebenso die

beschriebenen Decken mit aufwändig modelliertem und bemaltem Stuck sowie nicht weniger virtuos ausgearbeitetem Schnitzwerk, das in dieser Qualität nur noch selten in der islamischen Baukunst anzutreffen ist. Ein letztes, wichtiges Gestaltungselement stellen schließlich die überall auftretenden Inschriften und Gedichte dar, verfasst von drei nasridischen Wesiren, von denen Ibn Zamrak (gest. 1393) der berühmteste ist. Die Texte beziehen sich dabei jeweils auf die Architektur. Manchmal beschreiben sie den Raum, manchmal dessen Funktion; in manchen Fällen scheint das Gebäude sogar selbst zum Besucher zu sprechen, aber immer betonen sie die Macht, Souveränität und Frömmigkeit des Nasriden-Herrschers.

Lange Zeit als eine nach innen gewandte Schöpfung der letzten islamischen Dynastie auf iberischem Boden, als eine letzte hochraffierte, elegante künstlerische Äußerung einer bedrängten Gesellschaft interpretiert, hat sich die Sichtweise auf die Alhambra inzwischen etwas geändert. Insbesondere werden heute viele ihrer Eigenheiten als aus der Tradition des mittelalterlichen islamischen Palastbaus abgeleitet verstanden: Die hoch entwickelten Formen können dabei problemlos aus der früheren Almohaden-Architektur Nordafrikas und der Iberischen Halbinsel abgeleitet werden. Weit über ihre große Bedeutung für die islamische Architekturgeschichte hinaus ist die Alhambra in der Tat ein herausragendes Beispiel der Weltarchitektur, das in ungewöhnlich anschaulicher Weise Auskunft über die komplexen künstlerischen und sozio-politischen Verbindungen gibt, die im hohen und späten Mittelalter zwischen dem christlichen Europa und den islamisch kontrollierten Regionen des Mittelmeerraums bestanden – zwischen dem nasridischen Granada und seinen Nachbarn im Norden und Süden und seiner engen Verbindung zum christlichen Europa als auch zu den islamischen Ländern. Der Austausch und das Wechselspiel zwischen Granada und den

Nachbarregionen, das hinsichtlich Künstler und künstlerischer Ausdruckformen gegeben ist, wird besonders deutlich, wenn man sich die architektonischen Parallelprojekte der Alhambra ansieht: so z. B. die genannte Madrasa im merinidischen Fès, wo Muhammed V. sein Exil verbracht hatte, oder – etwas näher an Granada – der Palast Pedros I. von Kastilien in Sevilla oder der Klarissenkonvent in Tordesillas in Kastilien-León, die deutlich von der politischen Allianz zwischen Muhammed V. und Pedro Zeugnis geben (Dodds/Balbale/Menocal 2008). Verbindungen mit weiter entfernten Kulturen der Zeit zeigen sich in einer Eigenheit, die die Nasriden mit der mongolischen Ilkhaniden-Dynastie im Iran teilt, nämlich die Wandfläche mit aufwändig modelliertem und geschnittenem Stuck sowie mit farbig glasierten Fliesen zu bedecken. In gleicher Weise ist durchaus auch eine Auseinandersetzung mit gotischer Kunst festzustellen, etwa in der bemalten Lederverkleidung der Decke im Saal der Könige/der Justiz an der östlichen Schmalseite des Löwenho-

fes: Zweifellos von christlichen (italienischen?) Künstlern ausgeführt, sind dort Jungfrauen zu sehen, die von Türmen aus muslimische und christliche Ritter beim Turnier und beim Schachspiel beobachten.

Die Alhambra besitzt aber noch in ganz anderer, zukunftsweisenderer Form Bedeutung: Die im 19. Jh. begonnene Restaurierung hatte nämlich durchaus auch Einfluss auf die zeitgenössische romantische Kunst, sowohl für Maler oder Dichter als auch für Architekten. Unter ihnen war es Owen Jones, dessen Publikation und Ausstellung im Crystal Palace in London die Alhambra überhaupt erst in das öffentliche Bewusstsein brachte. Die Werke der Nasriden standen in Europa fortan für islamische Kunst und Architektur schlechthin. Fasziniert von der Exotik des Orients wurden damals Bauformen und Gestaltung der Alhambra in ganz Europa und in Amerika als ‚maurischer‘ Stil adaptiert und in verschiedensten Projekten neu interpretiert (Rosser-Owen 2010, S. 108 – 145).



|40| Die Marienkirche von Danzig Bürgerliches Bauen in einer Handelsstadt

Von der Nordsee bis zur Ostsee zieht sich eine lange Reihe reicher Handelsstädte, zu deren kommunaler Repräsentation neben den bedeutsamen profanen Bauten selbstverständlich die großen Pfarrkirchen gehörten – beides oft in Backstein ausgeführt. Die mitunter gewaltigen Türme der Kirchen sollten das flache Land, die Häfen und die See dominieren, ihre Baumasse die dicht gedrängten Bürgerhäuser überragen. Dazu wählte man z. B. bei Unserer Lieben Frau in Antwerpen (beg. 1352) eine deutlich auf französische Kathedralarchitek-

tur zurückgehende Lösung mit Umgangschor und Radialkapellen, Querhaus, einem basilikalischen, dreischiffigen Langhaus und einer Zweierturmfassade: ein gängiges Schema kirchlicher Großbauten, das den städtischen Bauherren als Inbegriff des Repräsentativen galt. Zudem bot es auch für bürgerliche Nutzer und Besucher vielfältige Möglichkeiten, individuelle Jenseitsvorsorge und Gebetsgedenken (*memoria*) zu installieren, was verbunden war mit der Anlage von Grabmälern, der Stiftung von Altären samt zugehörigen Messen, Altargerät und liturgi-

schen Textilien usw. Ähnlich ‚französische‘ Bauten wurden mit der Lübecker Marienkirche oder der Stralsunder Nikolaikirche errichtet (nach 1260 und 1280 bzw. nach 1276); andernorts setzte man auf wuchtige Einzeltürme im Westen: so bei Liebfrauen (ab 1320) und St. Salvator (nach 1275) in Brügge oder den beiden Liebfrauenkirchen in Wismar und in Stralsund (spätes 14./15. Jh.).

Die Danziger Marienkirche, die Hauptpfarrkirche einer der größten und v. a. reichsten europäischen Handelsstädte, gehört ebenfalls in diese Reihe (□ 141, 142). Ihr Anspruch und ihre Nutzung entsprechen denen anderer großer Pfarrkirchen mittelalterlicher Städte. Gleichwohl eröffnet die heutige Marienkirche gegenüber den ‚Konkurrentinnen‘ gänzlich neue Dimensionen – und dies nicht nur wegen ihrer schieren Größe, die mit 105 m Länge und 66 m Breite (Gewölbehöhe: 30 m) in der Tat beachtlich ist. Über das Aussehen des 1271 erstmals erwähnten, durch Herzog Swantopolk II. gestifteten Vorgängers, der wohl noch an anderer Stelle lag, ist nichts bekannt. Die Voraussetzungen für die heutige Marienkirche wurde demgegenüber 1342 durch eine Verordnung des Hochmeisters des Deutschen Ordens, des damaligen Stadtherrn, geschaffen, in denen er festlegte, dass innerhalb des Stadtgefüges ein entsprechend großer Bauplatz freizuhalten sei. Interessanterweise gleichzeitig mit dem Neubau der Stadtmauer begann man am 28. März 1343, d. h. zu ihrem Patrozinium passend am Fest Mariä Verkündigung (Drost 1963, S. 13–17, 43; Hermann 2007, S. 5), mit dem Bau der heutigen Kirche.

Das sich über gut eineinhalb Jahrhunderte hinziehende Vorhaben ist ein weiteres gutes Beispiel dafür, wie an mittelalterlichen Sakralbauten immer wieder Erneuerungen und Veränderungen vorgenommen wurden, und zwar unter teilweise recht umfassender Weiterverwendung der älteren Substanz. Angesichts der guten Quellenlage wissen wir in Danzig



□ 141 Danzig, Marienkirche, Innenansicht: noch mit der originalen Ausstattung vor den Kriegszerstörungen, ab 1343, bei mehreren Planänderungen und Modifikationen fertiggestellt bis 1498

in fast allen Details, wer wann für welche der verschiedenen Einzelschritte verantwortlich zeichnete (vgl. Drost 1963): So wurde der Bau zunächst in schneller Folge von Ost nach West in basilikaler Form errichtet (bereits 1363 Eingangshalle in Nutzung). Seine Architektur wies deutliche Ähnlichkeiten zur Kirche der nahe gelegenen Zisterzienserabtei Pelplin auf (gegründet 1276, damals wohl auch Baubeginn der Kirche mit für das europäische Festland sehr frühen Sterngewölben), wo die auf achteckigem Grundriss errichteten Arkadenpfeiler segmentartig an der Hochschiffswand weitergeführt sind (vgl. das grundsätzlich verwandte Prinzip bei der Kathedrale von Bourges |►20|) oder aber, noch näher stehend, bei italienischen Backsteinkirchen wie z. B. S. Francesco in Bologna, 1236–56). Ob aus dieser Übereinstimmung im Detail auch zwingend zu schließen ist, dass die Danziger wie die Pelpliner



□ 142 Danzig, Marienkirche, Außenansicht, 1343–1498

Kirche von Anfang an über einen – ja gerade bei Zisterzienserkirchen beliebten ▶ 13 | – flachen Chorschluss verfügten, sei dahingestellt. Angesichts der letztlich gefundenen Lösung ist das zumindest nicht unwahrscheinlich. Auf der Ebene der Stadtpfarrkirchen wäre sie damit einem anderen bedeutenden Backsteinbau der Zeit sehr ähnlich: St. Maria Magdalena (1342–62) im schlesischen Breslau, eine ebenfalls hohe, querhauslose Basilika mit geradem Chorschluss.

Von der 1343 begonnenen Danziger Anlage stehen heute nur noch die beiden unteren Turmgeschosse einschließlich der seitlich anstoßenden Kapellen sowie die unteren Partien der Mittelschiffpfeiler. Sie bildeten die Vorgabe für die hochaufragenden wuchtigen Achteckpfeiler mit ihren kleinen, die Ecken betonenden Rundstäben, die heute das Raumbild dominieren (Gruber 1929, 1952; Drost 1963, 35 f.). Bereits kaum 20 Jahre nach seiner Fertigstellung kam es nämlich zu einer markanten Umpfanung und Vergrößerung des Neubaus. 1379 schloss die Stadt dazu mit dem Maurermeister Heinrich Ungeradin, der zugleich verantwort-

lich für die Ausführung des Neuen Rathauses war (Drost 1963, S. 51), einen Vertrag über die Errichtung eines neuen und gegenüber dem Vorgänger zweifellos weit aufwändigeren Chores. Dazu nutzte man das gesamte noch verbliebene Grundstück, einschließlich eines Friedhofs, und nahm beim neuen Chorgrundriss sogar einige Unregelmäßigkeiten in Kauf. Hinsichtlich des Aufrisses wurde nun zu einer völlig anderen Struktur gegriffen: So sind Chor und Querhaus (eines der frühesten an einer größeren Kirche des Ostseeraums) jeweils als einander durchkreuzende dreischiffige Hallen angelegt, wofür als Vorbild mitunter die Zisterzienserkirche Neuenkamp bei Stralsund (gegr. 1231) benannt wird (Bürger 2007). Geschickt rückte man die Außenwand der Schiffe bis auf Höhe der äußeren Strebepfeiler-Stirn (vgl. das ähnliche Konzept bereits am Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd (□ vgl. 37), ab 1351), wodurch zum einen innen raumhohe Seitenkapellen entstehen, die von reichen Bürgern und Bruderschaften für Stiftungen genutzt werden konnten, zum anderen außen jene glatten Wandflächen, die der Marienkirche

ihr blockhaft-nüchternes und damit letztlich monumentales Aussehen verleihen und sie zur unangefochtenen Stadtkrone Danzigs werden lassen. In den ursprünglich noch farblich homogenisierten und mit einem weißen Fugennetz gegliederten Backsteinflächen wirken die Fenster geradezu wie eingeschnitten: Auf eine differenziertere gestalterische Hervorhebung der Öffnungen wurde weitgehend verzichtet. In überraschender Parallele mit ihrem ebenfalls aus Backstein errichteten Schwesterbau, der Münchner Frauenkirche (ab 1468), zeigt die Marienkirche in Danzig damit die monumentalen Möglichkeiten des Backsteinbaus in einer besonders reinen, gleichsam abstrakten, weil weitgehend schmucklosen Form auf. Dazu verzichtete man hier nun sogar auf die auch an der Ostsee sonst üblichen gewaltigen Dachflächen. Stattdessen erhält die Hauptkirche der Stadt durch die niedrigeren, in den nördlichen Niederlanden beliebten Paralleldächer, durch Giebel und Ecktürmchen sowie die geraden Schlüsse von Chor und Querhaus eher die Anmutung einer Burg. Diese Holz und damit Gewicht sparende Dachlösung mag ihren Grund aber auch schlicht in der beachtlichen Größe und Höhe dieser Hallenkirche haben.

Es ist anzunehmen, dass das zweite Neubaukonzept des 14. Jh.s von Anfang an auch die Umgestaltung des Langhauses beinhaltete. Zur Vereinheitlichung des Raumeindrucks machte man sich allerdings erst ganz am Schluss, zwischen 1484 und 1498, daran. Dazu wurde – im Norden vor dem Süden – zunächst eine neue Außenmauer angelegt, bevor man die Wände über den alten Mittelschiffsarkaden heraus schlug, die Pfeiler nach oben verlängerte und so letztlich auch hier eine Halle erhielt. Auch die Bauarbeiten des Chores wurden von einigen Unterbrechungen und Baumeisterwechseln geprägt. Bis Mitte des 15. Jh.s waren die betreffenden Arbeiten innen und außen – einschließlich der nun reicher gegliederten Giebel über dem Nord- und dem Südquerhaus mit

all ihren Fialen und Türmchen – weitgehend abgeschlossen. Obwohl immer noch die Gewölbe fehlten, beschloss man 1452 zunächst den bestehenden Turm bereits beachtlicher Größe nochmals um einige Geschosse aufzustoßen – bemerkenswerterweise genau zu der Zeit, als die mächtige Stadt die Burg ihres bisherigen Herrn, des Deutschen Ordens, zerstörte (vgl. die ähnliche Situation in Brügge im 14. Jh.; |► 34), als Zeichen gewachsenen städtischen Selbstbewusstseins.

Zwischen 1498 und 1502 ging man schließlich daran, die Kirche in einem Zug zu wölben. Jetzt erst kam es zu dem bis heute wirksamen Kontrast zwischen der monumental-schlichten Gesamtanlage und den ausnehmend kleinteiligen und komplexen Gewölben. Wie die Quellen berichten, muss das mit großem logistischem Aufwand in der – angesichts des bewältigten Volumens – fast unvorstellbar kurzen Zeit von vier Jahren geschehen sein: kleinteilige Sterngewölbe im Mittelschiff, Netzgewölbe in den Querhausjochen und Zellengewölbe in jenen der Seitenschiffe. Besonders interessant sind Letztere: Soweit wir wissen eine Erfindung des wohl aus Leipzig stammenden Arnold von Westfalen, die sich so erstmals um 1471 am Meißner Residenzneubau nachweisen lassen. Von dort sollten sie ihren Siegeszug im gesamten mittleren und nördlichen deutschsprachigen Raum antreten, von Böhmen und Mähren bis an die Ostsee. Schon hier fanden ausschließlich Ziegel Verwendung, die bei dieser Wölbtechnik ohne unterstützende Rippen aus Haustein gemauert sind. Das hatte nicht nur eine gewisse Aufgaben- und Bedeutungsverschiebung zwischen Maurern und Steinmetzen zur Folge, sondern auch – angesichts der insgesamt starken Vereinfachung des Bauprozesses – eine rasante Zunahme der Bauschwindigkeit: Eine raffinierte Mauertechnik ermöglichte es nämlich nun, durch Knickung versteifte Gewölbekappen auf ähnliche Weise freihändig zu mauern, wie das zuvor nur die

Netz- und Sterngewölbe mit ihren steinernen Gewölberippen als tragendem Gerüst zugelassen hatten. Demgegenüber werden jetzt die sich an den Graten spitzwinklig treffenden, hochkant gestellten Ziegel statt auf die Rippen unmittelbar auf die Lehrbogen aufgesetzt. Aufgrund der durch die Faltungen erzielten Versteifung der Gewölbeschale besitzen diese Zellenwölbungen große Tragfähigkeit. Gern nahm man dafür den Nachteil eines deutlich erhöhten Materialbedarfs in Kauf, der sich durch die gegenüber konventionellen Konstruktionen vielfach gebrochene und zerklüftete Gewölboberfläche zwangsläufig ergab (Bischoff 2004).

Die auf die evangelische Zeit der Marienkirche zurückgehende weiße Fassung der Kirche übergießt heute alles mit gleichmäßiger Hel-

le – doch zeigen einige freigelegte Fragmente, dass der Kirchenraum ursprünglich farbig gefasst war, sicher auch die Netzgewölbe des Mittelschiffs und die Zellengewölbe in den Seitenschiffen (als gut erhaltene Beispiele einer solchen Fassung: Stralsund, St. Nikolai; Stargard, St. Maria, um 1400). Überliefert ist in der Marienkirche dagegen noch großteils die mobile Ausstattung, die – ähnlich den Nürnberger Pfarrkirchen (□ vgl. 8, 38, 39) – bis heute eine recht authentische Vorstellung vom Inneren einer Pfarrkirche in solch einer reichen Handelsstadt vermittelt: Die Vielzahl der Altarretabel, Heiligenstatuen, Grablagen und Wandbilder bot einen ebenso verwirrenden wie überwältigenden Anblick.

MH



Zur Geschichte des Backsteinbaus

Bereits vor 10 000 Jahren wurden im Vorderen Orient getrocknete Lehmsteine als Baumaterial verwendet. Es dauerte allerdings noch bis ins 6. Jh. vor Chr., bevor mit den reich verzierten Prunkbauten der Hauptstadt des Babylonischen Reichs gebrannter Ziegel Einzug in die Architektur hielt. Seine frühesten Zeugnisse sind in Europa Dachziegel, von deren römischer Bezeichnung *tegula* auch der deutsche Begriff ‚Ziegel‘ abgeleitet ist. Während man diese mittels Holzmodel formte, wurde zur Gewinnung von Mauerziegeln anfänglich und noch bis in das Mittelalter hinein Lehm flach auf dem Boden ausgeschlagen, in Platten geschnitten und nach dem Trocknen schließlich gebrannt. Die Länge, die sich an der doppelten Breite dieser sehr flachen Ziegel orientierte, entsprach etwa dem Maß von anderthalb Fuß (ca. 0,45 m) und übertraf damit bei weitem die heute üblichen Formate. Dem Material waren insofern immer Grenzen gesetzt, als der gleichmäßige Brand eines Steines überhaupt nur

bis zu einer bestimmten Größe möglich ist, welche deutlich unter derjenigen für Hausteine üblichen liegt. Nicht nur wegen der anfangs oft landesherrlichen Besitzrechte an den Tonvorkommen, sondern auch wegen des für die Herstellung in großem Umfang benötigten Heizmaterials (Holz, Torf) und technischen Know-hows – für die Konstruktion des Brennofens, dessen Beschickung für einen optimalen gleichmäßigen Brand sowie die Herstellung von Formsteinen und -stücken – blieb das Material in nachantiker Zeit anfänglich oft ‚gehobenen‘ Bauaufgaben vorbehalten. Das sollte sich im späteren Mittelalter nachhaltig ändern (zum Thema allgemein: Badstübner/Albrecht 2001, Badstübner/Schumann 2003; Staehl 1937).

Größere Verbreitung fand die Ziegelherstellung in Europa erstmals zur Römerzeit: Zunächst eher ein Ersatzmaterial, das man mit Hausteine verblendete oder verputzte, wurde der Ziegel in der Spätantike

bereits zu gestalterischen Zwecken genutzt. Bemerkenswert ist der Variationsreichtum von Mauerverbänden aus Naturstein mit Ziegeldurchschuss, Backsteingewänden und Ziegelfriesen. Anfang des 9. Jh.s berichtet Einhard, Kleriker und Biograph Kaiser Karls des Großen, erstmals in nachantiken Zeiten über die Herstellung von Backsteinen in einem offenen Holzkasten (vgl. die ältere Dachziegelproduktion). Ebensolche Backsteine ließ Einhard für seine Stiftung im hessischen Steinbach bei Michelstadt/Odw. (823–827) fertigen, wo sie hauptsächlich im Kern- und nicht im Sichtmauerwerk der Kirche Verwendung fanden. Scheint man in diesen Gebieten Europas das Material erst wieder bzw. neu entdeckt zu haben, so war es in anderen – partiell ehemals römisch besetzten – Regionen offensichtlich immer präsent geblieben oder durch andere Kulturen importiert worden | ► 39, 3, 5|. Hier lässt sich mit der Wallfahrtskirche St-Sernin in Toulouse | ► 11| im 11. Jh. auch im Westen bereits ein früher Monumentalbau finden, der gänzlich mit Backsteinplatten spätantiker Produktionstechnik errichtet wurde: ein erster Markstein einer langandauernden lokalen Backsteintradition.

Nach verschiedenen bedeutenden nachantiken Bauprojekten, die man in Oberitalien in Backstein ausgeführt hatte, ist kurz nach Mitte des 12. Jh.s auch nördlich der Alpen eine zunehmende Verwendung des Materials feststellbar. Bemerkenswerterweise ging sie oft mit der Rezeption architektonischer Details italienischer Bauten einher. Mit fast dem gesamten Nord- und Ostseeraum, Mitteldeutschland und Schlesien handelt es sich dabei größtenteils um Regionen, in denen Ton reichlich zur Verfügung stand, während Naturstein eher Mangelware war. In einigen Gebieten Sachsens, Thüringens und Bayerns, die über ausreichende Bruch- oder sogar Hausteinvorkommen verfügten, muss dagegen von einer bewussten Materialwahl ausgegangen werden. Dabei spielte nicht zuletzt die rote Färbung des Backsteins eine wichtige Rol-

le. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die oft nachweisbare originale Farbfassung, bei der man die Backsteinbauten mit einer einheitlichen roten Schlemme versah, auf die mit weißer Farbe das Fugennetz des tatsächlichen Mauerverbandes nachgezeichnet wurde.

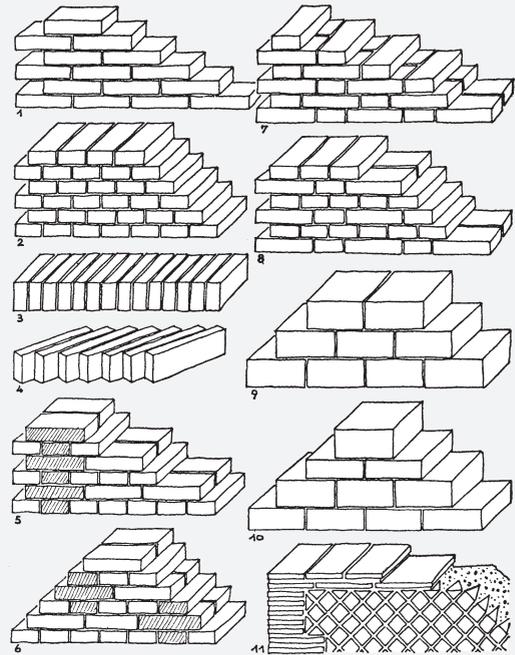
Wie in anderen europäischen Regionen traten auch in Oberitalien früh, um 1100, mit Holzformen gefertigte Mauerziegel handlicheren Formats auf. Gleichbleibend entsprachen sie nun etwa der Länge eines Fußes, womit sie gleichsam zum Modul für die restlichen Gebäudemäße wurden. Die Maßhaltigkeit von Mauerverbänden nahm zu, was nicht zuletzt auch die Ausführung aufwändiger Dekorationssysteme erleichterte. Mit Hilfe seriell vorgefertigter Formsteine entstanden Rundstäbe, Rundbogenfriese, Konsolen, Gesimse und Kapitelle. Ebenso wurden die Muster, die aus einem entsprechenden systematischen Einsatz von Bindern (der mit der Schmalseite in der Mauerflucht liegende, in die Mauer ‚einbindende‘ Stein) und Läufern (der mit der Längsseite in der Mauerflucht liegende Stein) resultierten, bereits früh zur Belebung der Mauerflächen eingesetzt. Gerne machte man sich dabei auch die beim Brand entstehenden Farbschwankungen zur Hervorhebung bzw. für die Zierverbände zunutze, fallen doch z. B. bei größerer Hitzezufuhr Backsteine allgemein härter und v. a. dunkler aus | ► 46|.

Mit der Normierung der Ziegelgrößen kam es nun nördlich der Alpen zu genau geplanten, regelmäßigen Versatzschemata, bei denen sich in verschiedensten Variationen in einer Lage Binder und Läufer abwechseln (sog. Wechselverbände; □ 143). Dabei wies die äußere Mauerschale bei den frühen Backsteinverbänden mit einem Wechsel von zwei Läufern auf einen Binder relativ wenige Binder auf, während sich seit dem 14. Jh. immer mehr der sog. gotische Verband mit einem dauernden Wechsel von Läufer und Binder durchsetzte. Im späten

15. Jh. fanden schließlich – von Holland ausgehend – im ganzen nördlichen Mitteleuropa schneller ausführbare Mauerverbände Verwendung mit nun durchgehenden Läufer- und Binderlagen.

Jeweils geprägt von seinen spezifischen Materialeigenschaften, besaß Backsteinarchitektur immer Teilhabe am zeitgenössischen Architekturdiskurs, egal, ob hinsichtlich der Auf- und Grundrisslösungen, der Detailformen oder aber schließlich des zeittypischen Wettstreits um immer höhere Turmbauten. Der Turm der Landshuter Martinskirche (beg. 1385) ist hierfür das monumentalste Beispiel. Mit der seit dem 14. Jh. deutlich gestiegenen Verfügbarkeit des Baumaterials hatte es allerdings zugleich immer mehr an Exklusivität verloren. Kaum verwunderlich, dass die farbigen Raumfassungen von Backsteinbauten inzwischen gerne teureren Sand- und Kalkstein oder sogar Marmor imitierten. DS

□ 143 Typische Versatzschemata im mittelalterlichen Backsteinbau



Mauerverband

- | | | |
|-----------------|--------------------|---|
| Ziegelverbände: | | Steinverbände: |
| 1 Läuferverband | 5 Blockverband | 9 Opus Isidomum |
| 2 Binderverband | 6 Kreuzverband | 10 Opus Pseudoisidomum |
| 3 Rollschicht | 7 Got. Verband | Figurierter Verband: |
| 4 Sägeverband | 8 Holländ. Verband | 11 Netzverband (Opus Reticulatum) im Fußmauerwerk |

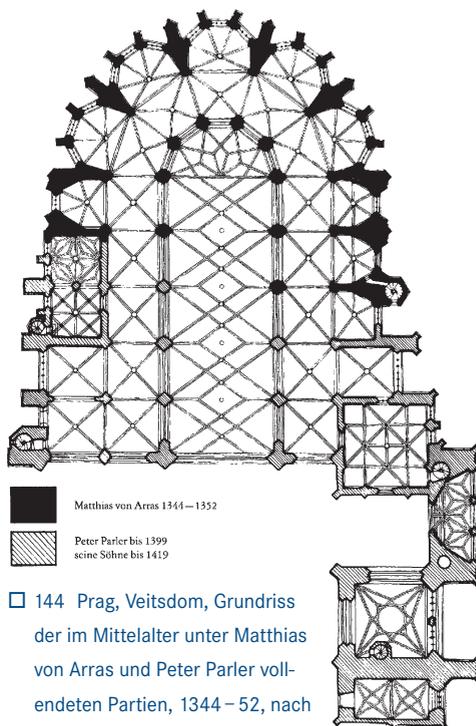
|41| Der Prager Veitsdom Scharnier zur Spätgotik

Nach der ersten Blütezeit unter König Ottokar II. (reg. 1253–78), unter dem es in Böhmen zu einer regen, deutlich an westlichen Maßstäben orientierten Bautätigkeit gekommen war |►27|, sollte eine noch bedeutendere Epoche kaum ein Jahrhundert später in Verbindung mit einem anderen Herrscherhaus folgen: den Luxemburgern. Schon der Name zeigt, dass man es hier mit einer ganz neuen Qualität von Westorientierung zu tun hat, stammte dieses Geschlecht doch in der Tat aus dem

gleichnamigen westeuropäischen Land. Doch damit nicht genug, es gab sogar unmittelbare verwandtschaftliche Beziehungen zum französischen Königshaus. Als nun Karl IV., König von Böhmen (1347–78) und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (König ab 1346; Kaiser ab 1355–78), Mitte des 14. Jh.s daranging, Prag als Hauptstadt Böhmens und des gesamten Reichs auszubauen, lag die Übernahme der Herrschaft durch seine Familie in dieser Region gerade einmal eine Generation zurück. Erst

durch die Heirat seines Vaters, Johanns des Blinden (reg. 1310–46; aufgrund seiner Erblindung hatte er bereits 1341 die Administration des Königreichs an Karl IV. übertragen), mit der Tochter des letzten böhmischen Königs war die Regentschaft der Familie zugefallen.

Seinem Vater Johann – einem Sohn Kaiser Heinrichs VI. von Luxemburg – gleich, erfuhr Karl seine Erziehung am Pariser Hof. Wie sehr das zu dessen Horizontbildung beitrug, belegen nachdrücklich die Stiftungen des Kaisers, insbesondere sein zentrales Vorhaben, der gotische Neubau des inmitten der Prager Hofburg, des Hradschin, gelegenen Veitsdoms (□ 144, 145; Baumüller 1994, Schurr 2003). Das gewaltige, die bescheidene Zweichoranlage der Vorgängerkirche weit übertreffende Bauprojekt hatte mehrere Funktionen zu erfüllen. Zunächst einmal sollte es in angemessener Weise die vom böhmischen König betriebene und 1344 – nicht zufällig im Jahr der Grundsteinlegung – tatsächlich erfolgte Aufwertung des Bistums Prag zum Erzbistum verdeutlichen. Zugleich war der Dom aber auch weiterhin Krönungskirche und Grablege der böhmischen Könige. Karl kam in diesem Zusammenhang das Privileg eines Stifters zu, wurde er doch an überaus prominenter Stelle, inmitten des Chores, beigesetzt. Eine weitere damit in Verbindung stehende Maßnahme stellte die Neuinszenierung von Karls Vorgängern in den Chorumgangskapellen dar, wo diese aufwändige, mit Liegefiguren – sog. Gisants – ausgestattete Grabmäler erhielten. Innerhalb des Kirchenraumes sollten sie den teilweise schon seit Jahrhunderten Verstorbenen eine ganz neue Präsenz verleihen. Auch die vier zentralen Schutzheiligen des böhmischen Königreichs erfuhren Aufwertung, fanden sie doch – in diesem Fall allerdings ohne Skulpturenschmuck – nun ein neues Begräbnis an den Enden eines imaginären Kreuzes. Wohl kaum Zufall ist es, dass an dessen Kreuzungspunkt das Grab Karls IV. lag. Zweifellos folgte der Kaiser mit



□ 144 Prag, Veitsdom, Grundriss der im Mittelalter unter Matthias von Arras und Peter Parler vollendeten Partien, 1344–52, nach Planwechsel ab 1356–99

dieser Neuinszenierung einem ihm aus Paris, genauer gesagt aus St-Denis, geläufigen Programm |► 17|. Dort hatte im 13. Jh. – ebenfalls begleitet von einem gotischen Neubau – der französische König Ludwig IX. (reg. 1226–70) eine vergleichbare, in dieser Systematik damals gänzlich ungewöhnliche Neuordnung der königlichen Grablege vornehmen lassen: eine eindrucksvolle Demonstration der Tradition und Legitimation des französischen Königtums, die in dieser Form in ganz Europa Schule machen sollte (vgl. aber auch den ersten Plan für den gotischen Kölner Dom, in dem Hauptreliquien und erzbischöfliche Grablegen ebenfalls ein imaginäres Kreuz gebildet hätten).

Wie sieht nun aber in Prag die architektonische Lösung all der genannten Aufgaben aus? Wie konnte man insbesondere Mitte des 14. Jh.s in angemessener Weise den Anspruch und die Würde eines neu geschaffenen Erzbistums präsentieren? Tatsächlich war es zu diesem Zeitpunkt einmal mehr nicht ganz einfach,



- 145 Prag, Veitsdom,
Innenansicht des
Chors: die unteren
Partien 1344–52; bis
1369 Wölbung des
Chorseitenschiffs, 1385
Weihe des Chores,
1390er Jahre Beginn
der Arbeiten am Lang-
haus und am Südturm

dafür ein adäquates Leitbild zu finden, hatte doch – zumindest nördlich der Alpen – die entsprechende gotische Erneuerung der meisten Kathedralen bereits in den vorangegangenen zwei Jahrhunderten ihren Abschluss gefunden. Angeboten hätte sich sicherlich zunächst einmal, das Modell der französischen Krönungskirche Reims (□ vgl. 96–98) zur Anwendung zu bringen. Und tatsächlich griff man in Prag bei dem Fragment gebliebenen und erst im 20. Jh. vollendeten Vorhaben auf das damals schon vergleichsweise konservative französische Kathedralkonzept mit Chorumgang und Radialkapellen sowie dreiteiligem Aufriss zurück.

Eines der wichtigsten Leitbilder bzw. das Konkurrenzprojekt scheint allerdings weniger Reims dargestellt zu haben, als vielmehr – zu-

mindest für den Bereich des Heiligen Römischen Reichs gesprochen – der einzige Dom, der dort das genannte französische System bis dahin in Reinheit übernommen hatte, nämlich die Mutterkirche des wichtigsten und mächtigsten Erzbistums auf diesem Territorium überhaupt, der 1248 begonnene und im Chorbereich bis 1322 geweihte Kölner Dom (weitere Beispiele für eine mehr oder weniger authentische Übernahme des französischen Kathedralkonzepts bei einer Bischofskirche im Heiligen Römischen Reiches sind Magdeburg, ab 1209, sowie der Ostchor des Augsburger Doms, 1356–1431). Gleichwohl ist der Kölner Dom nicht der einzige Einfluss nehmende Bau (Freigang 1998).

Mit der Planung und Ausführung wurde in Prag nun nicht ein lokaler oder aus einer an-

deren Region des Heiligen Römischen Reiches kommender Architekt beauftragt. Vielmehr erfolgte die Wahl erneut überregional |► 19|, verpflichtete man doch 1344 einen aus dem nordfranzösischen Arras stammenden Baumeister, der zuvor für den Papsthof in Avignon tätig gewesen war, also für jenen Hof, dem mit Papst Clemens VI. (reg. 1342–52) ausgerechnet Karls ehemaliger Erzieher aus Pariser Zeiten vorstand. Bemerkenswert ist dabei nicht allein die Verbindung als solche, sondern auch, dass sich die beiden unterschiedlichen Generationen angehörenden Persönlichkeiten einer durchaus sehr vergleichbaren Aufgabe gegenübergestellt sahen, nämlich jeweils mehr oder weniger aus dem Nichts für eine der wichtigsten Mächte Europas in Böhmen bzw. in Südfrankreich eine neue, diesem Anspruch gemäße Residenz zu etablieren |► 38|. Die Verpflichtung eines französischen Architekten stellte in Böhmen im Übrigen keine vollkommene Neuheit dar, hatte doch schon 1333 der Prager Bischof für den Bau der Elbbrücke – wenn auch nur für ein Jahr – Guillaume d’Avignon, also bereits damals einen aus der Papststadt stammenden Architekten, nach Roudnice/Raudnitz geholt (Swoboda 1969, S. 87).

Blickt man von Osten auf den sich auftürmenden Chor des Prager Veitsdoms – gemeinsam mit dem gewaltigen Südturm die einzige tatsächlich im Mittelalter realisierte Partie –, so ist der Eindruck tatsächlich ein dem Kölner Dom verwandter: Vor allem das kaum mehr durchschaubare doppelte Strebesystem mit all seinen krabben- und maßwerkverzierten Bogen und Strebepfeilern erscheinen sehr vergleichbar. Die Details lassen den Veitsdom allerdings als deutlich später errichtet erkennen, insbesondere was die Durchbildung der aufwändigen Dekorationen mit Blendmaßwerk betrifft. Dass hier aber nicht tatsächlich – gleichsam in einer leicht aktualisierten Version – einfach der Kölner Dom reproduziert wurde, macht ein Blick auf den Grundriss deutlich. Auffallen

müssen hier v. a. die dem ältesten Baubestand angehörenden, jeweils in einem Polygon endenden Kapellen, die an den Langchorseiten jene des Umgangs fortsetzen (□ vgl. 144), eine Lösung, wie sie für die 1272 begonnene erzbischöfliche Kathedrale von Narbonne (□ vgl. 17) benannt worden ist. Andere südfranzösische Bischofskirchen wie Clermont-Ferrand, Rodez oder Toulouse wären ihr noch hinzuzufügen. Eine solche Ähnlichkeit macht v. a. im Fall von Narbonne und dem in dieser Hinsicht etwas jüngeren Toulouse (Erzbistum seit 1317) durchaus Sinn, stellen doch beide die letzten vor Prag realisierten Projekte dieser besonderen Bauaufgabe auf französischem Boden dar. Ebenso passen sie natürlich bestens in den südfranzösischen Kontext, dem ja Matthias von Arras den Quellen nach bei seiner Verpflichtung nach Prag entstammte. Dass es tatsächlich diese Architektur war, an der er sich orientierte, zeigen dann nicht nur erstaunlich ähnliche Maße, wie die annähernd gleiche Jochbreite in Narbonne und Prag sowie ihre jeweils fast quadratischen Seitenschiffsjoche, sondern auch die Detailformen. Charakteristisch ist für diesen Bereich v. a. die fehlende Trennung von Stütze und Last: So werden z. B. die Birnstäbe der Gewölberippen der Umgangskapellen in der für Narbonne bereits beschriebenen Weise fast ohne Unterbrechung mit dem gleichen Profil in die vertikale, tragende Wandvorlage weitergeführt, so dass sich durch die Addition all dieser meist geschärften Einzelelemente sehr kompliziert profilierte Pfeilerformen mit einem mitunter etwas spröden Gesamteindruck ergeben. Angesichts seines frühen Todes im Jahre 1352 gedieh Matthias’ Werk nicht über die unteren Partien des Chorumgangs hinaus. Die Position des Franzosen nahm nach kurzer Pause 1356 ein demgegenüber geradezu blutjunger und bis dahin noch nicht in Erscheinung getretener Architekt ein: der damals gerade einmal 23 Jahre alte Peter Parler. Bis zu seinem Tod 1399 sollte er die folgenden Jahrzehnte ausschließlich mit

den Arbeiten am Veitsdom und mit den Planungen für andere kaiserliche Projekte beschäftigt sein. Wie die Inschrift unter seinem berühmten Porträt im Prager Veitsdom zu berichten weiß, war er Sohn des aus Köln gebürtigen Architekten Heinrich Parler, der seit 1351 den Neubau der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd (□ vgl. 37) leitete. Doch auch ohne diese Information wäre allein schon anhand seines Familienamens ableitbar gewesen, dass Peter Parler einer eng mit dem Bauwesen verbundenen Familie entstammen musste: Unzweifelhaft lässt sich der Name Parler auf das französische *parler* für ‚sprechen‘ zurückführen, das später – in entsprechenden Zusammenhängen – zu dem Wort ‚Polier‘ verballhornt wurde, also zu dem Titel jener Persönlichkeit, die im Fall der Abwesenheit des Architekten dessen Pläne auf der Baustelle ‚zum Sprechen‘ bringt.

Da in der genannten Inschrift am Veitsdom explizit die Rede davon ist, dass Kaiser Karl IV. Peter Parler aus Schwäbisch Gmünd herbeigeht habe, besteht kaum Zweifel, dass er zuvor an dem Bauprojekt seines Vaters mitgearbeitet hatte, ohne dass genauer zu bestimmen wäre, in welchem Maße. Von dort wechselte Peter Parler im Übrigen nicht unbedingt als ‚Jungstar‘ – wie man das heute wohl nennen würde – zum prestigeträchtigen Domprojekt nach Prag. Vielmehr gehörte er, bei neutraler Betrachtung der Quellen, einer Gruppe von kaisernahen Bürgern der schwäbischen Stadt an, die damals Gleiches taten und kurze Zeit später ebenfalls im Umfeld des kaiserlichen Hofes zu finden sein sollten (Moraw 2004, S. 22).

Bemerkenswert erscheint nun, dass der in der Literatur zumeist als der Innovator schlechthin, als der gleichsam personifizierte ‚Erfinder‘ der Spätgotik in Erscheinung tretende Peter Parler in dem von ihm geleiteten Bauabschnitt die für die Zeit durchaus modernen Profile seines Vorgängers durch vergleichsweise traditionelle Formen ersetzte (□ vgl. 145): zumindest im unteren Bereich, wo er auf Bündelpfeiler zu-

rückgriff, die wie bei jenen der Rayonnantgotik aus einfachen runden Diensten und jeweils sie trennende Kehlen komponiert sind. Auch besitzen sie nun wieder in sehr traditioneller Weise Kapitelle. Nicht weniger bemerkenswert ist – egal, ob es nun der Eigenwilligkeit und Durchsetzungskraft des noch jungen Architekten Peter Parler oder aber der Flexibilität des Auftraggebers, also des Prager Erzbischofs und des Domkapitels, verdankt wird –, dass man im Gegensatz etwa zu Köln und anderen hochgotischen Bauten in Prag das Konformitätsprinzip außer Acht und inmitten des Chors einen deutlichen Planwechsel zuließ. Er fällt insofern nicht ganz so schwer ins Gewicht, als man es in erster Linie mit einer horizontalen Fuge zu tun hat, kommt doch Parlers wegweisend neue Architektur eigentlich erst im Triforium und Obergaden zum Tragen (1369: Wölbung der Chorseitenschiffe; 1374: Arbeiten an Triforium und Obergaden des Chores; 1385: Weihe des Hochchores; ab 1392: Langhaus; ab 1396 Südturm). An erster Stelle ist dabei sicherlich die Aufhebung von Raumgrenzen zu nennen: Parler geht hier noch weiter als das in Vorformen bereits für die im 13. Jh. errichtete Kathedrale von Lincoln |► 22| und vergleichbaren englischen Bauten zu sehen ist. Deswegen hat man sogar eine Lehrzeit Parlers in England vermutet, was allerdings durch Quellen nicht zu belegen ist. Auch wird bei einem direkten Vergleich schnell deutlich, dass es zwischen beiden Bauten nicht wirklich direkte Anknüpfungspunkte gibt. In einer weit dekorloseren Form geht es Parler nun nämlich sowohl um eine Verschleifung im Bereich der Gewölbe als auch an der Hochschiffswand. Gerade sie modelliert er in bis dahin unbekannter Weise plastisch durch. So trifft man nun im vollständig durchfensterten Triforium nicht mehr nur auf eine simple fortlaufende Bogenreihe, sondern auf eine reiche, die Ansätze der Säulchen der Arkatur kaschierende Maßwerkalustrade, was das Zurückspringen der Triforienebene gegen-

über der Arkadenwand um gut einen Meter ermöglicht. Hier trifft man im Übrigen auch auf ein anderes, überaus bemerkenswertes Phänomen in Peter Parlers Entwurf, diesmal in Bezug auf die skulpturale Ausstattung: auf die bereits erwähnte Folge von (idealisierten) Porträtbüsten aller am Kathedralneubau Beteiligten, d. h. sowohl des Kaisers und seines Hofes als auch des Klerus sowie der beiden Architekten (→ **Themenblock · Der Architekt, S. 224**), einschließlich der bereits erwähnten Inschriften.

In der darüberliegenden Zone hat das zurückgesetzte Triforium zur Konsequenz, dass die Sohlbank des anschließenden Obergadenfensters nicht mehr gerade durchläuft, sondern an den Seiten eines jeden Jochs bis zur Front der Wandvorlage vorspringt. Dadurch ergibt sich an der Hochschiffswand insgesamt ein bewegtes Zickzack, ein Vor- und Zurückschwingen der Wand. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass in der betreffenden Bahn der großen sechsteiligen Fenster jeweils in gleicher Weise ein kleines bogen- und fialenbekröntes Einzelfenster ausgestellt ist. Als Vorläufer für diese bemerkenswerte Wandmodellierung wird immer wieder gern die spornartige Verkröpfung des Geschossgesimses im Schwäbisch Gmünder Chor (□ **vgl. 37**) benannt. Allerdings sieht man bei einem direkten Vergleich schnell, dass es sich hier nur um ein sehr mittelbares Vorbild handeln kann. Insbesondere ist die Lösung in der Heiligkreuzkirche nicht mit einem solch komplexen Wandaufbau verbunden wie in Prag.

Auch Parlers Gestaltung des Couronnements der Obergadenfenster eröffnete neue Dimensionen mit ihren sehr individuellen, raffiniert geschnittenen Maßwerklösungen, die von sphärischen über Fischblasen bis hin zu anderen organischen Formen reichen. Fast noch wegweisender für das, was man gemeinhin und etwas unscharf Spätgotik nennt, ist allerdings die den Raum vereinheitlichende Gewölbungs- lösung, die Parler anstelle der von Matthias

von Arras vorgesehenen konventionellen, vierteiligen Gewölbe setzte. Ohne trennende Gurtbogen verschmelzen hier jochübergreifende Diagonalrippen zu verschieden dimensionierten Rautenformen, die in der Summe ein ganz neuartiges Netzgewölbe ausbilden. Exakter beschrieben handelt es sich pro Joch um eine Art Verdoppelung der jeweiligen Kreuzrippen (deswegen zwei Schlusssteine pro Joch), wobei jede Rippe nur noch an einer Seite direkt an der Wandvorlage ansetzt, während sie auf der anderen Seite in einer Art Stummelrippe – eben das, was von dem einstmaligen Gurtbogen übrig geblieben ist – endet. Ähnlich kompliziert vierteilig erscheint das sternförmige Gewölbe des Chorschlusses. Resultat ist eine den gesamten Chorbereich durchlaufende halbrunde Längsrippe, in die an den Fenstern im Vergleich zur konventionellen Lösung niedrigere Sticksappen dezent einschneiden. Welche Entwicklung mit dieser Mitte des 14. Jh.s zumindest in Kontinentaleuropa einmaligen Lösung ihren Ausgang nahm, zeigt im Übrigen eindrucksvoll der an Virtuosität und Größe kaum mehr zu übertreffende Wladislawsaal, der nur wenige Meter entfernt, ebenfalls auf dem Hradschin, eineinhalb Jahrhunderte später von 1493 bis 1503 von Benedikt Ried ausgeführt wurde (v. Engelberg 2013, S. 123).

Fast noch spektakulärer, wenn auch vor der Öffentlichkeit verborgen, erscheint Parlers Konstruktion des ‚hängenden Schlusssteins‘ oder ‚Abhänglings‘, der auf der Nordseite in der zweijochigen Sakristei (bis 1362) zu finden ist. Es handelt sich dabei um ein zapfenförmiges, herabhängendes Element, das durch ein integriertes Eisen seinen Halt am eigentlichen Schlussstein oben erhält und auf dem nun strahlenförmig frei im Raum stehende Rippen zum eigentlich tragenden Gewölbe zurückgeführt sind, eine Lösung, die ihren Ausgang in der heute zerstörten Katharinenkapelle (1. Hälfte 14. Jh.) am Straßburger Münster genommen zu haben scheint (Recht 1980, S. 106; Recht

1974, S. 54–56). In Variation findet sich das Arbeiten mit solchen Luftritten in der Vorhalle des Südportals, an der eine für die geringe Größe des Raumes gewollt komplizierte, auf dem Dreistrahlgewölbe aufbauende Lösung auftritt. In nicht minder virtuoser Weise hatte Parler sie im Übrigen auch schon als Leitmotiv des Gewölbes im östlichen Sakristeijoch eingesetzt.

All diese beschriebenen zukunftsweisen, überraschend vielfältigen Erfindungen kontrastieren mit anderen – auf den heutigen Betrachter geradezu irritierend altertümlich wirkenden – Lösungen: Dazu gehört das in altehrwürdiger Weise als Mosaik ausgeführte Bildprogramm am Südportal oder aber die in ihrer Innenraumwirkung stark auf die Verkleidung mit Halbedelsteinen abgestellte Wenzelskapelle (Weihe 1367) – ebenfalls auf der Südseite –, die erst auf den zweiten Blick anhand der Architekturdetails erkennen lässt, dass es sich hierbei immer noch um die gleiche Planung und Bauphase handelt (vgl. bzgl. der Gestaltung die ebenfalls auf Karl IV. zurückgehende Anlage von Burg Karlstein, ab 1348). Hier ging es dem Auftraggeber ganz offensichtlich um etwas anderes: nicht um die modernste Lösung, sondern um das Evozieren von Anciennität, von Altehrwürdigkeit des böhmischen

Königtums, die nicht zuletzt durch die Verwendung besonders kostbarer Baumaterialien unterstützt wurde.

Berechtigterweise sind die neuen, von Peter Parler für den Prager Veitsdom gefundenen Lösungen als wesentliche Schritte zu einer – zumindest im deutschsprachigen Raum – ganz neuen Maximen folgenden spätgotischen Architektur benannt worden. Dabei gilt aber zu beachten, dass auch hier vieles bereits in Vorstufen vorlag, was von Parler allerdings zu einem neuartigen Gesamtkonzept zusammengeführt wurde (vgl. S. 68): durchaus vergleichbar mit dem Fall des anderen von der Forschung zum maßgeblichen Innovationsbau der Frühzeit gotischer Architektur stilisierten St-Denis |► 17|. Trotzdem kann mit Fug und Recht für den Veitsdom weiterhin die in der Überschrift angeklungene Scharnierstellung in Anspruch genommen werden, und zwar allein deswegen, weil man ihn zwar noch nach dem klassischen Konzept französischer Kathedralen begonnen hatte, seine Architektur dann aber durch den jungen Parler eine vollkommene, zukunftsweisende Neuinterpretation erfuhr – eine besondere Leistung dessen, was man heute ‚Bauen im Bestand‘ nennen würde.



|42| Die Prager Karlsbrücke Mittelalterliche Ingenieurbaukunst

Handels- und Verkehrswege nachhaltig vereinfachend und verkürzend, stellen steinerne Brücken als sichere Übergänge über Flüsse oder andere Hindernisse eine zentrale Bauaufgabe in der abendländischen Architektur dar. Hatten diese auf den ersten Blick stark ingenieurtechnisch bestimmten Anlagen zur

Römerzeit eine erste Blüte erfahren (vgl. z. B. die Steinbrücken von Córdoba und Alcántara oder die Mischkonstruktion aus Stein und Holz in Trier; ebenso Aquädukte wie der Pont du Gard), so fristete der Brückenbau für den Rest des ersten Jahrtausends eher ein Schattendasein: Zum einen blieben die römischen Anlagen



□ 146 Prag, Karlsbrücke, ab 1357

noch lange Zeit nutzbar, zum anderen konnte ein Fluss natürlich auch mittels einer Fähre oder durch eine Furt über- bzw. durchquert werden, wenn auch in etwas weniger sicherer Weise. Die große Bedeutung der letztgenannten Lösung im frühen Mittelalter kommt dabei gerade in den Namen zahlreicher europäischer Städte zum Ausdruck (Frankfurt, Ochsenfurt, Erfurt, Hereford, Bedford etc.). Bei Neuanlagen beschränkte man sich dagegen zunächst auf hölzerne Konstruktionen (so auch bei der für Karl den Großen überlieferten Erneuerung der römischen Rheinbrücke bei Mainz), die natürlich kaum die gleiche Stabilität und Haltbarkeit wie Steinbogenbrücken aufweisen konnten. Blickt man etwa auf den deutschsprachigen Raum, so sind derartige massive Anlagen größeren Ausmaßes erst wieder im 12. Jh. zu finden, wie das z. B. die ‚Steinerne Brücke‘ in Regensburg (1135–46) und die nicht mehr erhaltenen entsprechenden Beispiele in Würzburg (ab 1133) und in Prag (ab 1171) zeigen (Frankreich: Beaugency, 12. Jh.). Wie teuer sie in Bau und Unterhalt waren, belegen dabei unzweideutig die in ganz Europa nachweisbaren Brückenzölle.

Dass Brücken durchaus mehr sein konnten als reine Nutzarchitektur, soll ein Blick auf jene Konstruktion zeigen, die nur knapp 200 Jahre später, nach Hochwasserschäden, in Prag die genannte romanische Brücke ersetzte: die

ab 1357 auf Geheiß des böhmischen Königs Karl IV. und zugleich Kaiser des Heiligen Römischen Reiches |► 41| ausgeführte Karlsbrücke (□ 146, 147; Fehr 1944). Sie ist ein bis heute beeindruckendes Bauwerk, das hinsichtlich seiner Dimensionen den nur einige Meter weiter flussabwärts parallel zu ihm geführten Vorgänger, die sog. Judithbrücke, deutlich übertreffen sollte. Bei bemerkenswerten 10 m Breite und auf hoch aufragenden Pfeilern ruhend, die zur Abweisung des Flusswassers mit mächtigen keilförmigen Vorlagen verstärkt sind, überspannt die Brücke auf einer Länge von über einem halben Kilometer mit 16 tonnengewölbten Bogen die Moldau. Hinzu kommen noch die Rampen an beiden Flussseiten, die den Nutzer vom eigentlichen Uferniveau bei moderater Steigung auf die – bedingt durch die großen Rundbogen – weit höher gelegene Brücke führen.

Auch wenn der eigentlichen Brücke, die zu den größten erhaltenen des Mittelalters gehört, jegliche weitere architektonische Dekoration fehlt (das Skulpturenprogramm stammt erst aus dem frühen 18. Jh.) – sie also ausschließlich durch ihre Konstruktion wirkt –, ist die Karlsbrücke im Kontext der Regentschaft Kaiser Karls IV. weit mehr als nur ein rein verkehrstechnisches Bauwerk, mit dem die Infrastruktur eines Siedlungsraumes verbessert werden sollte. Sie stellt die einzige direkte Verbindung zwischen den damals unabhängigen Städten auf der Ostseite

der Moldau (Staré Město und Nové Město), der Bürgerstadt, und der Westseite (Malá Strana), der eigentlichen Residenzstadt mit dem über ihr aufragenden Hradschin und dem Veitsdom, dar. Überdies ist sie Teil eines weit umfassenderen Bauprogramms, dem der Neubau des Prager Veitsdoms |►41| ebenso zuzurechnen ist wie eine Fülle weiterer, teilweise von Karl IV. gestifteter Kirchen (vgl. Einleitung). Absicht war es, mit diesem die Hauptstadt des böhmischen Königreichs baulich zum neuen Zentrum des gesamten Heiligen Römischen Reiches, dem er als Kaiser ja vorstand, aufzuwerten. Insofern verwundert es nicht, dass wir in der begleitenden Inschrift zum bereits genannten Bildnis des zweiten Architekten des Veitsdoms |►41|, Peter Parlers, im dortigen Triforium erfahren, dass er nicht nur für den Dombau verantwortlich gewesen sei, sondern auch den Bau der Moldaubrücke geleitet habe (*rexit pontem multavit*). Dass auf ihn auch der eigentliche Plan zurückging, ist immer wieder angezweifelt worden, insbesondere, da die Grundsteinlegung fast unmittelbar nach seiner Übersiedlung nach Prag erfolgte, also nicht besonders viel Zeit für Planung und Vorbereitung geblieben wäre. Auch hat man sich zu Recht den Kopf über die Aufgabenverteilung zwischen ihm und einem in den Quellen als *magister pontis* genannten Otto (Otlín) zerbrochen. Möglicherweise hatte Parler die Leitung des Projekts tatsächlich erst später von diesem übernommen, wie dies immer wieder vermutet wurde. Außer Frage steht allerdings, dass Peter Parler den Entwurf für den markanten Torturm auf der Altstädter Seite lieferte (die Toranlage auf der Westseite erst aus dem 15. Jh. nach dem Vorbild des Altstädter Torturms), der Funktion und Gestalt nach einem Stadttor vergleichbar. Eine Brücke auf diese Weise fortifikatorisch abzusichern, war damals nichts Neues mehr, wie das die entsprechenden Anlagen z. B. in Regensburg oder Cahors (ab 1308) zeigen. Bemerkenswert ist jedoch der Umfang der Gestaltung des Alt-

städter Turmes: nicht nur durch Blendbogen und zahlreiche andere architektonische Detailformen, die heute zumindest noch die gesamte Ostseite strukturieren, sondern auch durch das dieser Gliederung eingeschriebene Bild- und Zeichenprogramm (als ein früher, bescheidener Vorläufer vgl. das Bildprogramm des 1240 im Auftrag Kaiser Friedrichs II. errichteten Brückentores von Capua in Apulien). Geschickt nutzte man diese – in verkehrstechnischer Hinsicht – Engstelle, um mit dem Programm auf den Nutzer der Brücke einzuwirken, mit ihm zu kommunizieren. Im unteren Teil des Turms, direkt über der Durchfahrt, sind die Wappen der von Karl IV. regierten Länder wiedergegeben. Im ersten Geschoss folgt dann – als eigentliches Zentrum des Programms – unter einem großen offenen Dreipass in der Mitte der auf einem kleinen Brückenmodell (interessanterweise mit einer etwas weiteren und flacheren Bogenführung als im Original) stehende hl. Veit. Als einer der Nationalheiligen Böhmens, dem ja auch der erzbischöfliche Dom geweiht war, wird Veit auf diese Weise zugleich als Beschützer der Brücke präsentiert. Flankiert ist er von Karl IV. und dessen Sohn Wenzel IV., jeweils mit Bügelkronen des Kaisers bzw. des deutsch-römischen Königs dargestellt. Unter Flügelhelmen sind zwischen ihnen die Wappen des Königreichs Böhmen (Löwe) und des Heiligen Römischen Reichs (Reichsadler) gezeigt, die jeweils auch noch einmal an den Konsolen der die Figuren überfangenden Baldachine auftreten. Zur Linken verweist der Adler mit dem Schachbrettmuster auf das wichtigste Teilgebiet des Königreichs Böhmen – auf die Markgrafschaft Mähren –, während zur Rechten Karls das Wappen mit den Türmen den durch das Tor Schreitenden darauf hinweist, auf welchem Grund der Brückenturm steht: auf dem der Prager Altstadt. Überfangen wird das Programm im Scheitel durch den Přemysliden-Adler, das Wappen jenes Geschlechts, über das Karl IV. seinen Anspruch auf den böhmischen Königsthron de-

finierte, war doch seine Mutter als Tochter des letzten Königs aus dem Geschlecht der Přemysliden dessen legitime Erbin. Im zweiten, rundum von einer Blendarkatur untergliederten Geschoss, das nach oben von einem Zinnenkranz abgeschlossen wird, ist das Programm wieder exklusiv auf böhmische Aspekte fokussiert, finden sich hier doch zwei weitere Schutzheilige des Landes, St. Adalbert und St. Sigismund, wiedergegeben (eine späte Rezeption des Programms evtl. beim 1425 vom bayerischen Herzog Ernst finanzierten Bayertor in Landsberg am Lech). Auf der im 17. Jh. beschädigten Westseite antwortete ursprünglich eine Marienfigur zwischen den knienden Darstellungen Karls IV. und seiner Gemahlin Elisabeth von Pommern (Crossley/Opačić 2006, S. 206). Die in gemalter wie skulptierter Form am gesamten Turm zu findenden Liebesknoten, die einen Eisvogel rahmen – die persönliche Devise Wenzels –, mag Hinweis darauf sein, dass das Bildprogramm zumindest zu Teilen erst nach Karls Tod fertiggestellt wurde. Bemerkenswert erscheint schließlich auch der für die eigentliche Durchfahrt gewählte Aufwand, wo sich – für einen Profan- bzw. Wehrbau recht ungewöhnlich – *en miniature* ein ähnlich kompliziertes Netzgewölbe findet wie im weiter östlich auf dem Hradschin gelegenen Chor des Veitsdoms. Für das Programm und all den genannten architektonischen Aufwand ausschlaggebend war sicherlich nicht nur seine Funktion als alltäglicher Zugang zur eigentlichen Residenzstadt, sondern auch, Bestandteil des Krönungsweges des böhmischen Königs zu sein.

Ist die Karlsbrücke damit ein Beispiel für ein herausragendes verkehrstechnisches Bauwerk, das man mit seiner Toranlage in der Art eines Stadttors als Kommunikationsfläche innerhalb der Stadt nutzte, so wurde diese zwangsläufige Engführung des Verkehrs,

die mit einer Brücke selbst ohne Tor verbunden ist, auch in weniger repräsentativer und propagandistischer Weise genutzt: In der Tat scheint es, dass nicht wenige mittelalterliche Brücken – dabei oft bescheidener in Holz ausgeführt – ein ganz anderes Konzept verfolgten. Der hölzerne Vorgängerbauten ersetzende Florentiner Ponte Vecchio (ab 1333; □ 148; Brown 1994, S. 30) und die Krämerbrücke in Erfurt (ab 1325) sind dafür bis heute prominente Beispiele. In beiden Fällen wird nun nicht die Über-



□ 147 Prag, Karlsbrücke, östlicher Brückenturm von Osten, 1370/80er Jahre



□ 148 Florenz, Ponte Vecchio von Westen, ca. 1333–45

querung eines Flusslaufs inszeniert; vielmehr bewegt man sich jeweils in einer recht engen Gasse, gerahmt von Läden, worauf ja bereits der Name der Erfurter Brücke hinweist (dort schon die Vorgänger seit dem 8. Jh. mit Buden). Dass es sich hier nicht um zwei kuriose Ausnahmen handelt, sondern man innerhalb dicht bebauter Stadträume – insofern das technisch möglich war – solche Möglichkeiten für die Erweiterung von Wohnraum oder Verkaufsflächen nutzte, zeigen u. a. die mittelalterlichen Brücken in Paris. Sie sind heute allerdings nur noch in Bildzeugnissen überliefert, wie etwa der Grand-Pont, der in einem von Jean Fouquet ausgeführten Stundenbuch (ca. 1452–60) abgebildete hölzerne Pont St-Michel (ab 1379) oder der in gleicher Bauweise anfangs des 15. Jh.s errichtete Pont Notre-Dame. Ausnahmslos wurden sie zu beiden Seiten von Ladenbauten gerahmt, die die Stadt teilweise direkt vermietet oder ihr aber zumindest zusätzliche Steuereinnahmen einbrachten (Lorentz/Sandron 2006, S. 21–25). Dass das ein durchaus einträgliches Geschäft war, belegt der nach einem Hochwasser notwendig gewordene Neubau des Pont Notre-Dame im frühen 15. Jh., bei dem man ganz selbstverständlich das alte Konzept der flankierenden Ladenbauten bei der neuen, steinernen Konstruktion beibehielt. Von Florenz

wissen wir, dass die Nutzung der Brücke noch von ganz anderer, stärker mit der Lage mitten im Fluss zusammenhängender Art sein konnte: Sind in Zusammenhang mit Brückenbauten verständlicherweise oft Mühlen zu finden (vgl. z. B. Regensburg), so waren es im Fall des Ponte Vecchio anfänglich die geruchsintensiven Gewerbe der Schlachter und Gerber, die sich dort ansiedelten, um auf diese Weise ihre Abfälle direkt in den Arno ableiten zu können. Erst im späten 16. Jh. ersetzte man sie per Dekret durch das feinere Gewerbe der Goldschmiede. Ähnlich motiviert wie bei den Gerbern ist im Übrigen auch die Ansiedlung von Hospitälern in Fluss- und oft auch in Brückennähe (vgl. z. B. Paris, Nürnberg, Pont-à-Mousson). Doch ging es hier nicht nur um die Entsorgung von Abfällen, sondern auch darum, an solch exponierten Stellen gängiger Reiserouten Aufnahmestellen für erkrankte Pilger vorzuhalten (Jetter 1966, S. 29; Jetter 1986, S. 47–49).

Damit nicht genug, kann der Ponte Vecchio im Vergleich mit der fast zeitgleichen Karlsbrücke schließlich auch noch helfen, einen ganz anderen Aspekt zu beleuchten: die damals – Mitte des 14. Jh.s – offensichtlich bereits gegebenen, sehr verschiedenartigen ingenieurtechnischen Lösungen für die Überbrückung eines Hindernisses. Ist es in Prag oder bei der Erfur-

ter Krämerbrücke noch die klassische Abfolge vergleichsweise hoch aufragender Rundbogen, die auf massiven Pfeilern im Flussbett lagern, so finden wir in Florenz – was die eigentliche Brücke betrifft – eine wesentlich leichter, geradezu modern wirkende Lösung. Als eines der frühesten Beispiele dieser Art überbrücken hier drei leicht unterschiedlich dimensionierte Segmentbogen (der mittlere ist höher und weiter als die beiden seitlichen), die jeweils ungefähr die eineinhalbfache Spannweite der Prager Bogen besitzen (Florenz: max. 30 m; Prag: max. 23,5 m), mit großer Eleganz den Fluss – zweifellos eine ingenieurtechnische Meisterleistung, die im 14. Jh. ihresgleichen suchte

(zeitgleich entstanden sind die vier Segmentbogen der Brücke St-Bénézet in Avignon, eine um 1345 ausgeführte Erneuerung der Rundbogenbrücke des 13. Jh.s). Durch die flachere Bogenführung hat die Florentiner Konstruktion zudem den entscheidenden Vorteil, dass das Brückenniveau über dem Fluss erheblich niedriger ausfällt (evtl. auch ermöglicht durch den allgemein niedrigeren Wasserstand des Arnos gegenüber der Moldau). Auf diese Weise können zu beiden Seiten die Auffahrtsrampen, die in Prag und vergleichbaren Konstruktionen normalerweise lange vor dem eigentlichen Flusslauf ansetzen, wesentlich einfacher in den Stadtraum eingefügt werden. 

Der Wiener Stephansdom Hallenkirche mit spektakulärem Turmbau

|43|

Das recht homogene Erscheinungsbild des Wiener Stephansdoms (□ 149) täuscht darüber hinweg, dass es sich um ein ähnlich komplexes, über mehrere Jahrhunderte gewachsenes Gebilde handelt wie etwa das Straßburger Münster. Heute ist der Stephansdom eine Bischofskirche; anfänglich war er aber nicht mehr als eine Pfarrkirche, die zwar in enger Verbindung mit dem in Wien residierenden Hof der Erzherzöge von Österreich stand, die aber eigentlich zu einer ebenso wohlhabenden wie ehrgeizigen Bürgerstadt am Ostrand des Heiligen Römischen Reiches gehörte. Insofern überrascht es wenig, dass der ca. 1220–63 errichtete, bereits recht ambitionierte Vorgängerbau kaum 40 Jahre nach seiner Fertigstellung 1304–40 einen neuen Ostabschluss erhalten sollte. Hinsichtlich des Grundrisses möglicherweise an dem donauaufwärts gelegenen Regensburger Dom (Chor ca. 1273–1310) orientiert, handelt es sich

um einen Staffelchor. Anders als in Regensburg setzt er sich in Wien allerdings aus drei annähernd gleich dimensionierten, über fünf Seiten eines Achtecks geschlossenen Apsiden zusammen. Ein noch gravierenderer Unterschied zwischen den beiden Anlagen besteht darin, dass es sich beim Wiener Chor Neubau um eine Halle handelt, also um einen in diesem Band bisher noch nicht erläuterten Kirchentypus. Seit der ersten Hälfte des 13. Jh.s stellte er v. a. im deutschsprachigen Raum eine Alternative zur klassischen Basilika mit ihren höheren Mittel- und niedrigeren Seitenschiffen dar. Unabhängig von der jeweiligen Dimensionierung sind die Hauptcharakteristika jeder Halle dagegen die mehr oder weniger gleich hohen Kirchenschiffe sowie – und das ist wichtig – der fehlende Obergaden. Bei einer sog. Staffelhalle (□ 150), wie sie am Stephansdom vorliegt, ist das Mittelschiff zwar nach wie vor höher als die Seiten-



□ 149 Wien, Stephansdom, Ansicht von Südwesten: Südturm unter mehreren Planänderungen von Mitte des 14. Jh.s bis 1433 ausgeführt; Westtürme 1. Hälfte 13. Jh.

III. Schlüsselwerke

schiffe, weist aber eben keine eigenen Fenster auf. Die Beleuchtung des Kircheninneren erfolgt demnach ausschließlich durch die Öffnungen in den Seitenschiffen. Anders als man erwarten könnte, bedeutet das nicht unbedingt Einbußen hinsichtlich der Helligkeit – ganz im Gegenteil, ergibt sich doch auf diese Weise eine fortlaufende Reihe hoher und oft auch großformatiger Seitenschiffsfenster, die das Gebäude weit einheitlicher beleuchten als das bei einer Basilika der Fall ist. In voller Ausprägung lässt sich die Halle für einen großformatigen Sakralbau im deutschsprachigen Raum erstmals bei einer der frühesten Rezeptionen französischer gotischer Architektur im Heiligen Römischen Reich überhaupt finden, nämlich bei der 1235 begonnenen Marburger Elisabethkirche. Hinsichtlich der Dimensionierung gehört der Stephansdom in seiner heutigen Form, d. h. nach Abschluss der Langhauserneuerung in Hallenform, zu den größten Vertretern dieses Typus. Hallen sind im Übrigen bereits am Außenbau relativ leicht erkennbar, weisen sie doch angesichts der nicht vorhandenen Abstufung zwischen Mittel- und Seitenschiff sowie der in der Konsequenz fehlenden Obergadenfenster üblicherweise ein einheitliches, alle Schiffe unter sich vereinigendes Dach auf. Jenes von St. Stephan gehört zu den größten jemals im Mittelalter verwirklichten Konstruktionen dieser Art. Wohl um ihre Mächtigkeit etwas abzumildern, aber auch um dem Wind am Dachansatz nicht zu viel Angriffsfläche zu bieten, finden sich über der Traufzone rundum gesetzte riesenhafte, von Maßwerk gegliederte Wimpergbauten.

Die Beziehung zwischen dieser Pfarrkirche und den vor Ort residierenden Landesherren, den Erzherzögen von Österreich (schon im Vorgängerbau gab es für sie eine Empore in der Westanlage), sollte sich im Laufe des 14. Jh.s deutlich intensivieren. Ähnlich wie kurz zuvor bei Karl IV. und dem Prager Veitsdom, erkor auch der Habsburger Rudolf IV. (reg. 1358–65) diesen mit Abstand wichtigsten Sakralbau sei-

ner Residenzstadt zur Grablege, ebenso wie er sich maßgeblich für die Einrichtung eines eigenen Bistums Wien mit St. Stephan als dessen Mutterkirche engagierte, wozu auch 1363 die Einrichtung eines Stiftes ebendort gehörte. Allerdings sollte es in diesem Fall noch ein Jahrhundert dauern, bis dem Ansinnen Erfolg beschieden war. Gleichwohl ist es essentiell für das Verständnis all der vorgenommenen kostenintensiven Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen, die bezeichnenderweise in der zweiten Hälfte des 15. Jh.s fast zeitgleich mit der Erhebung Wiens zum Bistum ihren Abschluss fanden. Es ging also offensichtlich von Anfang an um die Errichtung eines Gebäudes, das eines Bischofs würdig war.

Bemerkenswert und geradezu einzigartig am ambitionierten Wiener Bauvorhaben ist, dass sich bei ihm nicht nur – wie schon im Fall von Köln und Straßburg – für das Gesamtprojekt Planmaterial erhalten hat. Vielmehr gibt es auch solches zu verschiedensten Details, wodurch sehr genaue Rückschlüsse auf einzelne Entwurfsschritte und überhaupt auf den Einsatz derartigen auf Pergament oder Papier ausgeführten Planmaterials in einer mittelalterlichen Bauhütte gezogen werden können. Der bis heute in Wien erhaltene Bestand ist dabei der größte überhaupt noch existierende. Ja, seine annähernd 300 Blatt mit ihren ca. 440 Einzelzeichnungen stellen fast schon ein Fünftel des weltweit überlieferten Materials dar. Dass es dabei eher um Planung, Diskussion und Entscheidungsfindung denn Ausführung ging, zeigt bereits der gute Erhaltungszustand der Blätter. Auffallend ist zudem, dass in den Beständen auch eine Reihe von nicht direkt mit Wien zu verbindenden Rissen überliefert sind. Das macht wahrscheinlich, dass sie in bestimmten Fällen offensichtlich auch zu den Bewerbungsunterlagen eines Architekten gehörten, der auf diese Weise dem potentiellen Auftraggeber schon einmal sein entwerferisches Können demonstrieren konnte. Das trifft sicherlich für ein

- 150 Wien, Stephansdom, südliches Seitenschiff der Staffelhalle, Blick nach Westen, ca. 1430–74



entsprechendes 1359 dokumentiertes Verfahren zu, bei dem verschiedene Baumeister ihre jeweiligen Projekte für den Weiterbau des Stephansdoms vorlegten. Gemeinsam mit jenem für den Mailänder Dom von 1389 |►44| handelt es sich hier um einen der frühesten derartigen Wettbewerbe überhaupt. Dass die Wiener Dombauhütte im deutschen Sprachraum großes Renommee besaß, kommt übrigens nicht zuletzt in der Ordnung des Regensburger Hüttentags zum Ausdruck, der 1459 unter Leitung der Straßburger und der Wiener Dombaumeister, Dotzinger und Spinning, stattfand (Kronberger 2011).

Die für den gotischen Neubau des Wiener Stephansdoms benannten hochgesteckten Zie-

le scheinen noch einmal besonders deutlich in dem dafür gewählten Leitbild auf. Angesichts der fast identischen Ausgangslage und dem übereinstimmenden Anspruchsprofil konnte dafür in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s eigentlich nur ein Bau herangezogen werden, zumindest im Heiligen Römischen Reich: der Prager Veitsdom |►41|. Dies gilt umso mehr, wenn man so enge verwandtschaftliche Beziehungen zu Kaiser Karl IV. besaß wie der maßgebliche Stifter, Rudolf IV., der mit Karls Tochter Katharina von Böhmen verheiratet war. Insofern ist es nur konsequent, wenn es auch in architektonischer Hinsicht signifikante Übereinstimmungen zwischen dem Veits- und dem Stephans-

dom gibt (Böker 2008). Am auffälligsten sind hier sicherlich die merkwürdigen seitlichen Türme, die angesichts ihrer gewaltigen Dimensionen fast wie Querhäuser wirken und auf diese Weise im fünften Joch die Grenze zwischen Chor und Langhaus markieren. Dies stellt zweifellos eine Reminiszenz des ganz anders, nämlich durch die Prager Topographie begründeten Hauptturms des Veitsdoms dar, der sich dort an vergleichbarer Stelle der im Tal gelegenen Stadt zuwendet. Eine Reihe von Indizien erhärten den Befund: die Gestalt der Portalvorhallen mit ihren drei spitzbogigen Öffnungen, das Netzgewölbe im Langhaus oder aber die mit Prag ganz unmittelbar verwandten hängenden Schlusssteine, die als ingenieurtechnische Kabinettstücke wie in der Prager Sakristei die Gewölbe der beiden Kapellen, die den Türmen im Norden wie im Süden vorgelagert sind, bereichern.

Die bis heute beeindruckendsten und spektakulärsten Bauteile des Wiener Stephansdoms sind jedoch seine beiden Türme, auch wenn letztlich nur der Mitte des 14. Jh.s begonnene im Süden (□ vgl. 149) in Gänze realisiert wurde (zum spätgotischen Turmbau u.a.: Nußbaum 1985, S. 192–204). Als dieser um 1433 schließlich vollendet war, stellte er damals und auch noch für geraume Zeit gemeinsam mit dem 1437 fertiggestellten Straßburger Turm (dieser je-

doch nicht von Grund auf frei entwickelt ▶ 30], sondern erst auf einem älteren, demgegenüber recht massiven Fassadenblock aufsitzend) eines der höchsten Gebäude nicht nur des Abendlandes dar. Angesichts seiner Formenvielfalt ist er ein kaum im Detail zu beschreibendes, von großen Wimpergen geprägtes Gebilde, das sich nach oben hin stockwerksweise von einem quadratischen zu einem oktogonalen Grundriss hin verjüngt, um schließlich in einem fast schon nadelartig dünnen, durchbrochenen Turmhelm zu enden. Insgesamt 136 m wurden auf diese Weise erreicht – dabei Steinmassen verschlingend, mit denen man bereits einen Großteil der eigentlichen Kirche hätte errichten können (→ Themenblock · Steinmaterial, S. 239). Auch hier zeigt das überlieferte Planmaterial, dass der heutige Turm nicht von Anfang an so geplant war, sondern das Produkt eines letztlich fast 100 Jahre andauernden, von verschiedenen Architekten begleiteten Entwicklungsprozesses darstellte (vgl. auch die zahlreichen, bis zu 5 m großen Risse für den Planung gebliebenen Nordturm). Vollendet war damit etwas, was in Köln ▶ 26] – als dem hinsichtlich der Dimensionierung vergleichbarsten Vorhaben – mit dem gewaltigen Riss F lange Zeit Architekturphantasie bleiben und erst im 19. Jh. seine tatsächliche Realisierung finden sollte.



Der Mailänder Dom

Frühe internationale Expertenrunden

|44|

Auch wenn in der Literatur v. a. der Mailänder Erzbischof und Gian Galeazzo Visconti, der spätere erste Herzog von Mailand ▶ 47], als Initiatoren für den 1386–87 ins Werk gesetzten Neubau der Mutterkirche des

Erzbistums Mailand genannt werden, scheint die eigentlich treibende Kraft die Bürgerschaft der Stadt gewesen zu sein (□ 151). Außer Frage steht demgegenüber, dass der Mailänder Dom (bis 1409 Vollendung der Ostteile, 1450–1572

- 151 Mailand, Dom,
Innenansicht, Ostteile
ab 1386/87 – 1409,
Langhaus 1450 – 1572



des Langhauses) dasjenige italienische Bauprojekt ist, das am unmittelbarsten vergleichbar jenen nördlich der Alpen erscheint – selbst wenn man in Betracht zieht, dass große Teile des besonders gotisch wirkenden Außenbaus erst ein Produkt des 19. Jh.s sind. Zugleich war der Mailänder Dom bis zum Neubau von St. Peter in Rom der größte Sakralbau auf der Apenninen-Halbinsel überhaupt. Die hochgesteckten Ambitionen scheinen bereits im durchgängig fünfschiffigen, achtjochigen Langhaus auf, das zudem eine bemerkenswerte, nur von wenigen Kathedralen des Nordens erreichte Gewölbehöhe von fast 47 m aufweist.

Der Grundriss als solcher ließe sich allerdings grundsätzlich bereits aus der italienischen Architektur herleiten: z.B. das Langhaus, das man auch wie das einer frühchristlichen Basilika lesen könnte, in die man durchgängig vierteilige Gewölbe französischer Machart eingefügt hat. Nach einem dreischiffigen Querhaus, das vergleichbar dem Dom von Piacenza (ab 1133) jeweils in einer polygonalen Apsis endet, schließt sich der Chor an, der wie bei französischen Kathedralen üblich von einem Umgang eingefasst wird. Fehlen hier schon die eigentlich zu diesem Modell gehörenden Kranzkapellen, so stellt auch der Aufriss vor diesem Hinter-

grund eine Neuheit dar: Hier nehmen im Mittel wie in den Seitenschiffen hoch aufschießende Arkaden bereits fast 5/6 der Höhe der Hochschiffswand ein, so dass nur noch Platz für relativ niedrige Obergadenfenster, aber nicht mehr für ein Triforium bleibt. In technischer Hinsicht wurde das möglich durch die Verwendung von steinernen Flachdächern am Außenbau. Dabei ist bemerkenswert, dass man zumindest dort – zwischen all dem Gewirr der reich verzierten Strebesysteme – offensichtlich die Illusion eines dreiteiligen Aufrisses zu erhalten suchte: Über den Obergadenfenstern findet sich nämlich eine weitere Fensterzone, welche kurioserweise und recht einmalig der Beleuchtung des Dachraumes über den Gewölben dient. Angesichts der vergleichsweise kleinen Fenster in diesem Bereich obliegt die Beleuchtung den weit größeren, nun geschosshohen Seitenschiffsfenstern sowie den drei gewaltigen Öffnungen am Chorumgang: Doch auch diese vermögen nicht ganz die Düsternis des Innenraumes aufzuheben. Der Raumeindruck ist dem der Ende des 12. Jh.s begonnenen Kathedrale von Bourges (□ vgl. 88) nicht unähnlich, zu der auch die Pfeiler gewisse Bezüge erkennen lassen, selbst wenn die Profilierung im Detail natürlich ihrer zwei Jahrhunderte späteren Entstehung geschuldet ist. Wie dort ruht die Hochschiffswand auf Pfeilern, deren Kern von zahlreichen Birnstabdielen, die jeweils zur Mitte hin eine Nase aufweisen, umstellt werden, ohne einen Bündelpfeiler im eigentlichen Sinn auszubilden. Deutlich wird die grundsätzliche Bekanntheit des älteren Bourgeser Modells dann weiter oben, wo die Pfeiler als Segment in der Hochschiffswand weiterlaufen. Neu ist dabei, dass die Zone unmittelbar nach den Kapitellen – wohl um die gewaltige Höhe der tragenden Elemente etwas zu kaschieren bzw. zu beleben – eine ganz neuartige Struktur erhält, in der in Nischen zahlreiche Figuren Aufstellung finden.

Trotz der genannten generellen Übereinstimmungen mit der Kathedrale von Bourges

sollte man aber nicht außer Acht lassen, dass diese Eigenheiten evtl. durch einen ihrer Ableger nach Mailand vermittelt wurden. Ebenso lässt sich manches sehr gut aus lokalen Traditionen oder solchen des Mittelmeerraums ableiten: So gibt es z.B. mit der Kathedrale von Barcelona (beg. 1298; □ vgl. 33) hinsichtlich der Proportionierung des Aufrisses durchaus einen zeitlich und in manchen Details näher stehenden Vergleichsbau (allerdings dort noch mit kombinierter Obergaden- und Triforienzone wie in Bourges). Mit der radikalen Reduzierung auf ein kleines Obergadenfenster erinnert das Mailänder Projekt dagegen eher an ältere Vorhaben wie die Florentiner Dominikanerkirche S. Maria Novella (ab 1246) oder die Pfarrkirche S. Maria del Mar (beg. 1329; ▶ 32|), wiederum in Barcelona.

Wie man aus Quellen weiß, kam es am Mailänder Dom gleich zu Beginn zu einem markanten Planwechsel. Mit ihm erst erfolgte die Abwendung von der etablierten lokalen Lösung einer Ausführung gemäß den Traditionen des lombardischen Backsteinbaus. Stattdessen wandte man sich nun einer in der Region ungewöhnlich reinen Hausteinkonstruktion zu, ausgeführt in gotischen Formen des Nordens: ein Wechsel, der nicht ohne Widerspruch blieb und zu reichlich Diskussionen führte. Die Probleme und Bedenken, die diese in Mailand noch unbekannteren Bauformen in Verbund mit der Komplexität und den gewaltigen Dimensionen des Domes mit sich brachten – erinnert sei nur an seine ungewöhnlichen Mittelschiffsgewölbe –, führten schließlich zur Einberufung mehrerer Expertenrunden. Im ganz modernen Sinne dürfen sie ‚international‘ genannt werden. Deren gut dokumentierte Diskussionen (veröffentlicht in: Nava 1854, Cantu 1877–83) geben bis heute einen erstaunlich detaillierten Einblick nicht nur in das aktuelle Baugeschehen um den Mailänder Dom, sondern auch in die allgemeine zeitgenössische Architekturdebatte. Von besonderem Interesse ist dabei die bemerkens-

wert unterschiedliche Perspektive südlich und nördlich der Alpen (Freigang 2008).

Den Quellen nach umfassten die – mehrsprachigen – Expertenkommissionen nicht nur Architekten: So wurden im Laufe der Zeit aus dem heutigen Italien verschiedene Mitglieder der italienischen Baumeisterfamilie da Campione sowie der Mathematiker (!) Gabriele Stornaloco zu Rate gezogen, aus Frankreich Nicolas de Bonaventure und später der Maler (!) Jean Mignot. Aus dem deutschsprachigen Raum berief man dagegen einen Johann von Freiburg, Ulrich von Ensingen (1350–1412), der im 14. Jh. in Süddeutschland durch verschiedene Turmbauprojekte hervorgetreten war (vgl. Ulm, Straßburg |►30|), sowie zwei Mitglieder der Parler-Sippe, von der schon in Zusammenhang mit dem Prager Veitsdom die Rede gewesen war |►41|. Wie bereits erwähnt, ist auch für Mailand nicht immer klar, ob es sich bei den dort genannten Hans und Heinrich wirklich um Nachkommen des berühmten Peter Parler handelt oder der Name lediglich deren Berufsbezeichnung darstellt. Ein grundsätzliches Problem der von diesen bemerkenswert unterschiedlichen Persönlichkeiten im 14. Jh. geführten Diskussion war wiederum die gewisse Vorbildlosigkeit eines derartig gewaltig dimensionierten Großbaus zur damaligen Zeit, gab es doch – sieht man einmal vom Prager Veitsdom ab – kaum aktuelle Großprojekte, die man zum unmittelbaren Vergleich hätte heranziehen können: gerade was die Aufrisslösung im Verbund mit der Fünfschiffigkeit betraf.

Die Debatte der Kommission kreiste nicht allein um Planungsprobleme; vielmehr geriet sie schnell zu einer allgemeinen Kontroverse zwischen ‚Ingenieur-‘ und ‚Kunst-Architektur‘. Argumentiert und diskutiert wurde dabei nicht nur mit Worten, sondern offensichtlich in erheblichem Umfang auch mit – heute leider lediglich rudimentär erhaltenem – Planmaterial. Die Quellen legen dabei nahe, dass wirklich jeder Schritt, jedes Detail zuvor in diesem zweidimensionalen Medium Erörterung gefunden

hatte. Den Kernpunkt der Diskussion stellte der Aufriss dar, insbesondere die genaue Proportion von Höhe zu Breite, die in der schließlich gefundenen Lösung – für eine gotische Kathedrale recht ungewöhnlich – annähernd 1 : 1 beträgt: ein Verhältnis, zu dem es weniger aus statischen Gründen denn aus solchen einer mathematisch exakten, ausgewogenen Proportionierung und damit verbundenen transzendenten Harmonievorstellungen gekommen war.

Kontrovers waren die Ansichten darüber, ob ein Aufrissystem nach einem aus der Quadratur oder der Triangulatur abgeleiteten Modulsystem zu entwickeln sei. In den sog. Einwänden und Rechtfertigungen (*dubia et responsiones*) wurden die auf diesem sehr formelhaften Regelsystem aufbauenden Lösungsmöglichkeiten intensiv erörtert. So vermochte sich Heinrich Parler, der zunächst ein hoch aufragendes Mittelschiff vorgeschlagen hatte, wie man es von gotischen Bauten nördlich der Alpen wie Köln oder Ulm her kannte, nicht gegen die Italiener durchzusetzen, die aus den genannten Gründen demgegenüber einen breiter gelagerten Bau wünschten. Schon Heinrich, der die Kommission nach der Ablehnung unter Protest verließ, wies auf die großen statischen Probleme einer solchen Variante hin. In der Tat wusste 1400 der stark von der Vorstellungswelt französischer gotischer Kathedralbaukunst geprägte Jean Mignot von 54 Mängeln zu berichten, die bei der unmittelbar bevorstehenden Einwölbung des ‚italienischen‘ Projekts zwangsläufig zum Einsturz des Gewölbes führen würden. Wenig beeindruckt zeigten sich von derartigen technischen Einwänden allerdings seine lombardischen Kollegen, die demgegenüber auf einer ganz anderen, nämlich auf einer künstlerischen Ebene argumentierten, forderten sie doch, das französische System aktuellen ästhetischen Vorstellungen anzupassen. Bemerkenswert vertraut mit französischer Architektur diskutierten sie in diesem Zusammenhang z. B. die Fehler eines anderen fünfgeschiffigen Baus, Notre-Dame in Paris, ins-

besondere deren mangelhafte Beleuchtung, die man nun u. a. dank einer anderen ‚ausgewogeneren‘, klassisch-antiken Proportionierung beseitigen wollte: konkret mit einem Entwurf des Mathematikers Stornaloco, dessen Aufrisschema auf dem pythagoräischen Konzept gleichschenkliger Dreiecke aufbaute, das lediglich den bereits ausgeführten Partien anzupassen war. Eine korrekte Proportionierung, d. h. die Anwendung der richtigen Maße, sollte nach damaliger Vorstellung zudem zwangsläufig zu einem auch in struktureller Hinsicht korrekten Bau führen. Recht selbstbewusst glaubte man die statischen Probleme, die aus dem für einen gotischen Bau bis dahin unbekanntem Konzept resultieren würden, mit der eigenen Bau erfahrung lösen zu können; verwiesen wurde insbesondere auf die stärkere Belastbarkeit des lokalen Marmors im Vergleich zum französischen Kalkstein.

Seinen Höhepunkt sollte der Streit schließlich in dem berühmt gewordenen, die Problematik in einem einzigen Satz verdichtenden Ausspruch Mignots *ars sine scientia nihil est*

(‚Kunst ist nichts ohne Wissenschaft‘) finden – d. h., in seiner Sicht stellte die beste technische Lösung zugleich die beste gestalterische dar –, dem auf italienischer Seite recht trocken mit dem genau andersherum gewichteten Statement *scientia sine arte nihil est* (‚Wissenschaft ist nichts ohne Kunstfertigkeit‘) gekontert wurde. In beiden Fällen handelt es sich – mit Blick auf das gesamte Architekturgeschehen der Zeit – um alles andere als allgemein gültige und genau definierte Kategorien. Ebenso zeigt die diskutierte Lösungsbreite, dass es damals noch nicht im eigentlichen Sinne fundiertes, theoretisches Wissen über die Anlage eines derart großen Baus gab. Es existierten immer noch keine mathematisch-systematischen Berechnungen, ebenso wie manches, von Anfang an bestehende Problem erst während der laufenden Arbeiten einer Lösung zugeführt wurde (Ackermann 1949). Vieles beruhte weiterhin auf Erfahrungswerten, die von Architekt zu Architekt, von Region zu Region durchaus erheblich variieren konnten.



Das Esslinger Rathaus

Aspekte mittelalterlicher Holzarchitektur

|45|

Ein wesentlichen Bestandteil mittelalterlicher Baukunst stellt die Holzarchitektur dar. Von Bedeutung ist sie natürlich nicht nur bei bestimmten, lokal begrenzten Sonderformen, wie den gänzlich aus Holz errichteten skandinavischen Stabkirchen (z. B. Borgund, Norwegen, Ende 12. Jh.), oder gerade beim frühen Sakralbau mit den oft aufwändig bemalten hölzernen Decken (z. B. Zillis, Schweiz, ca. 1109–14; St. Michael, Hildesheim, 13. Jh.; Dädesjö, Schweden, 2. Hälfte 13. Jh.; Dom von Monreale, Mitte 12. Jh., |► 15|). Verschiede-

ne gotische Holzgewölbe in den Niederlanden (Atzbach 2007), in England (z. B. York, Kathedrale und Chapter House, 14. Jh.; Ely, Vierungsgewölbe der Kathedrale, bis 1340; London, Hammerbalken-Gewölbe in der Westminster Hall, 1395/96) oder in Italien (vgl. Padua, Palazzo della Ragione, nach 1420) zeigen vielmehr, dass man das Material später durchaus auch zu komplexeren Lösungen heranzog. Von größerem Interesse sind hier allerdings die gewaltigen und konstruktiv eigenständigeren Dachwerke der Kathedralen, die oft ganze Wäl-

□ 152 Bourges,
Kathedrale, originaler
Dachstuhl des 13.Jh.s



der verschlungen. Eines der größten erhaltenen Beispiele findet sich in Bourges |► 20; □ 152|. Ingenieurtechnische Meisterleistungen wurden aber auch an anderen sakralen wie profanen Großbauten vollbracht. Dies gilt insbesondere für Speicherbauten oder aber Brücken |► 42|. Ein spätes noch erhaltenes Beispiel einer monumentalen Holzbrücke ist Andrea Palladios Brücke in Bassano del Grappa (ab 1569). Als Konstrukteure von Baugeräten, wie z.B. Krananlagen oder von Waffentechnik – zumindest vor Einführung der Feuerwaffen – nahmen Zimmerleute im Mittelalter eine wichtige Rolle ein, ebenso der Holzbau als solcher, an dessen Stelle dann, genau besehen, in der Moderne zu Teilen die Eisenarchitektur treten sollte.

Die umfangmäßig bedeutendste Form mittelalterlicher Holzarchitektur stellt der Fachwerkbau dar, d.h. die Errichtung eines Gebäudes in Skelettbauweise mit einer tragenden hölzernen Grundkonstruktion (Verbindung der Einzelelemente jeweils durch dicke Holzapfen, Blatt oder Schwalbenschwanz), deren Gefache (freie Felder zwischen der Holzkonstruktion) mit Staken, Ruten, Stroh und Lehm oder auch mit

Back- und Bruchstein gefüllt werden. Gerne nutzte man sie als einfachste, effektivste und deswegen billigste Möglichkeit, ein dauerhaftes und stabiles Gebäude schnell zu errichten (als Einführungen dazu: Binding/Mainzer/Wiedemann 1984, Großmann 1986; Klöckner 1978). Mitunter fehlten in den betreffenden Regionen aber auch schlicht für den Hausbau brauchbare Natursteinvorkommen, so dass selbst stattliche Bürgerhäuser in dieser Technik ausgeführt wurden. Man denke nur an solche bis heute von Fachwerk geprägte mittelalterlich-frühneuzeitliche Stadtanlagen wie in Troyes, Rouen oder York, ganz zu schweigen von deutschen Städten wie Hildesheim, Goslar, Marburg, Alsfeld, Michelstadt usw.; und selbst die größten europäischen Metropolen London und Paris bestanden im Mittelalter hauptsächlich aus Fachwerkbauten.

Diese besonders in den (laub-)waldreichen Gebieten nördlich der Alpen gern zum Einsatz gebrachte Bauweise ist allerdings zugleich der Grund dafür, dass mancherorts nur mehr recht wenig Substanz aus dieser Epoche erhalten ist: Die auf diese Weise errichteten Gebäude konn-

ten natürlich wesentlich leichter und vollständiger innerstädtischen Feuersbrünsten zum Opfer fallen als Steinkonstruktionen. Auch erfolgte hier der allgemeine Verfall z.B. durch Feuchtigkeitsschäden erheblich schneller und nachhaltiger. Schon Vitruv, der antike Architekturtheoretiker, thematisierte dieses Problem in seinen „Zehn Büchern über Architektur“ (1. Jh. v. Chr.), wenn er meint: ‚Fachwerk, wünschte ich, wäre nie erfunden. Soviel Vorteil es nämlich durch die Schnelligkeit seiner Ausführung [...] bringt, umso größer und allgemeiner ist der Nachteil, den es bringt, weil es bereit ist zu brennen wie Fackeln [...]. Auch macht das unter Verputz liegende Fachwerk durch die senkrechten und querliegenden Balken am Verputz Risse.‘ (II.7, Vitruv/Fensterbusch 1964, S. 200.)

Trotz all dieser Anfälligkeit sind an verschiedenen Orten in Europa immer noch vergleichsweise frühe Beispiele bürgerlicher Fachwerkhäuser überliefert. So haben sich aus dem 13. bzw. 14. Jh. datierende Bauten z. B. in Quedlinburg, Limburg, Alsfeld oder Esslingen erhalten (Lohrum 2001, Großmann 1979; Großmann 1986, S. 96–101), allerdings oft nur noch fragmentarisch und im Verborgenen, d. h. nicht mehr unbedingt mit ihrer Fassade. An ihnen und anderen überlieferten frühen Bauten lässt sich gut eine allgemeine Entwicklung ablesen von recht einfachen, rein statisch begründeten Lösungen hin zu immer komplexeren, fein ausgearbeiteten, die dann in der Tat dazu gedacht waren, die Fachwerkkonstruktion zu zeigen und unverputzt zu bleiben. Weit entfernt davon eine rein funktionale Lösung zu sein, mit der – folgt man den Ausführungen Vitruvs – lediglich versucht wurde, kostengünstig Steinarchitektur zu imitieren, gibt es gerade im Spätmittelalter eine große Zahl durchaus repräsentativ gestalteter, monumentaler Fachwerkbauten.

□ 153 Esslingen, Rathaus, Ansicht von Südwesten, ab 1422

Ein herausragendes Beispiel dafür stellt das nach 1422 errichtete Esslinger Rathaus dar (□ 153, 154): ursprünglich ein multifunktionaler Bau, der Kauf-, Steuer-, Rat-, Tanz- und Lagerhaus in einem war. Das eigentliche Rathaus stand damals und bis zu seiner Zerstörung im 18. Jh. noch an anderer Stelle (die weiteren Angaben nach: Lempp 1926, Rohrberg 1975). Dabei machen die in Esslingen verwendeten Mengen Holz und dessen Qualität – Tanne und an statisch besonders beanspruchten Stellen Eiche – deutlich, dass es hier vorderhand nicht wirklich um ‚billiges‘ Bauen ging. Das an den Längsseiten eng umstellte, zweigeschossige Gebäude mit seiner fast ebenso hohen, zur Lagerung von Gütern genutzten dreigeschossigen Dachanlage (deswegen ursprünglich



□ 154 Esslingen, Rathaus, Große Halle im Erdgeschoss, ab 1422



an der Ostseite ein großer Dachaufbau mit einem Aufzug) ist auf einer Grundfläche von ca. $36\text{ m} \times 15\text{ m}$ errichtet. Eigenheit des Esslinger Rathauses und des Fachwerkbaus allgemein sind die geschossweise auftretenden Auskragungen. Nur dank dieser Bautechnik ausführbar, kann mit ihr auf jeder Etage die größtmögliche Nutzfläche ausgebildet werden. Dass diese, den eigentlichen Grundriss des Gebäudes stark erweiternde Maßnahme im Mittelalter von den Bauherren gerne auch einmal zu weit getrieben wurde, zeigen Erlasse in verschiedenen Städten, in denen die Größe eines derartigen Überstandes genauestens festgelegt wurde.

Abgesehen von der nördlichen Giebelfront zum Hauptmarkt, der erst eine Veränderung des späten 16. Jh.s darstellt, wird der Außenbau des Esslinger Rathauses von einer straff verstreuten, fest gefügten Holzkonstruktion geprägt: von den Balkenköpfen der Decken der jeweiligen Etage und darauf stehend die in allen Geschossen in gleichmäßigen Abständen gesetzten, X-förmigen Trageelemente, ‚Stehender Mann‘ oder auch ‚Schwäbisches Weible‘ genannt. Die Konstruktion ist hier also zugleich die Gestaltung des Baus, die ‚Zweckform‘ identisch mit der ‚Kunstform‘. In technischer

Hinsicht handelt es sich um dicke Ständer (die senkrechten Elemente), die mittels Kopf- und Fußbänder (die zwei schrägen Streben am oberen und unteren Ende des Ständers) jeweils unten in die Schwelle und oben in die Oberschwelle oder den Rähm (ein jeweils horizontal verlaufender Balken) eingebunden sind. Dank ihrer partiell doppelten Ausführung, insbesondere an den statisch wichtigen Stellen der Hauptachsen und der Ecken, erhält die Konstruktion in Verbund mit den horizontal verlaufenden Querverbindungen – den sog. Riegeln – große Festigkeit. In die Felder zwischen dieser Konstruktion sind im ersten Obergeschoss jeweils Fenster eingefügt, im Erdgeschoss – etwas weniger systematisch – spitzbogige Zugänge. Diese haben sicherlich mit der ursprünglichen Nutzung des dahinter liegenden Raumes als Kaufhalle mit den Verkaufsständen der Bäcker und Metzger zu tun, die ihre Waren zuvor im Freien feilgeboten hatten (□ 154). Eine Reihe von mächtigen eichenen Säulen, die mit ihren nach allen Seiten auskragenden doppelten Kopfbändern geradezu baumartig wirken, unterteilt ihn in zwei weit gespannte Schiffe: In dieser Dimensionierung wäre das in Steinarchitektur – insbesondere mit Gewölben – wohl nicht ganz so einfach zu erstellen gewesen. Die

Eichensäulen stimmen in ihrer Position genau mit den wichtigsten tragenden Elementen des Außenbaus überein, mit denen sie im Übrigen auch über Riegel verspannt sind. Gemeinsam mit dem auf ihnen lagernden doppelten Unterzug haben die Säulen die gesamte Innenlast des Baus zu tragen. Im ersten Obergeschoss, das ehemals über eine zweiläufige Freitreppe an der Westseite erreichbar war, befanden sich demgegenüber im Norden ursprünglich zwei Stuben, von denen zumindest eine der städtischen Finanzverwaltung vorbehalten war. Südlich schloss sich daran nach der Treppenvorhalle ein großer, bis heute erhaltener Saal an, der Versammlungs- und Repräsentationszwecken der Esslinger Bürgerschaft diente. Darauf weist nicht nur die imposante Größe, sondern auch die größere Feinheit der architektonischen De-

tails hin, einschließlich des erhaltenen Skulpturenprogramms an den Bogen der Mittelsäulen: neben Christus der Kaiser und das ihn wählende Kurfürstenkollegium. Unzweifelhaft sollte mit ihnen auf die Eigenheit Esslingens angespielt werden, als Freie Reichsstadt direkt dem Kaiser zu unterstehen und damit über eine vergleichsweise große Unabhängigkeit zu verfügen (vgl. die späteren Kaisersäle in Abteien des 17. und 18. Jh.s). Dass es sich bei diesem Esslinger Bau in der Region tatsächlich um eine wegweisend neue Konstruktion handelte, belegt eindrücklich die nur wenig spätere Rezeption beim Rathausbau im benachbarten Markgröningen (ab ca. 1440), der im Übrigen anfänglich ein ähnlich multifunktionales Nutzungskonzept besaß wie sein Vor-



Das Uenglinger Tor in Stendal

Die Zeichenhaftigkeit von Wehrbauten

|46|

Fast mehr noch als mittelalterliche Sakralbauten sind bis heute Wehranlagen dieser Zeit touristische Ziele von großer Anziehungskraft, insbesondere, wenn sie sich mehr oder weniger vollständig erhalten haben. Über ganz Europa verteilt, sind sie an Orten wie Visby (Schweden), Rothenburg, Verona (Italien), Carcassonne (Frankreich) oder Ávila (Spanien) Ausgangspunkt und Bestandteil einer romantisch-verklärenden Wahrnehmung der jeweiligen Städte im Detail und des Mittelalters im Ganzen – oft verbunden mit ‚Mittelaltermärkten‘ oder ‚Ritterspielen‘, die gleichsam in ‚Zeitreisen‘ dieses Ambiente noch authentischer wirken lassen sollen.

Im Mittelalter ist ein derartiges aus Mauer, Wehrtürmen und Toranlagen bestehendes En-

semble dagegen v. a. Ausweis einer ‚richtigen‘ Stadt. Mit ihr setzte sie sich vom Umland unmissverständlich ab; mit ihr konnte sie regulieren, wer sie betrat bzw. verließ: natürlich auch im Sinne einer erfolgreichen Verteidigung gegen ihre Feinde. Zugleich war eine derartige Befestigung reale wie symbolische Grenze zwischen dem von Menschenhand geformten und dominierten Kulturraum der Stadt und dem deutlich weniger kontrollierten und gestalteten Naturraum vor den Toren. Sie markiert damit nicht nur einen sicheren, geschützten Bereich, sondern auch – angesichts des darin geltenden Stadtrechts – einen eigenen Rechtsraum, in dem zumindest nominell Freiheit und Gleichheit eines jeden Bürgers festgeschrieben waren (Bader/Dilcher 1999, S. 426ff.). Gerade das Bei-



□ 155 Breslau (Bresla), Darstellung in Hartmann Schedels „Liber chronicarum“ (Weltchronik), gedruckt von Anton Koberger, Nürnberg 1493, fol. 233v–234r

spiel der Vielzahl europäischer Bischofs- und Residenzstädte mit ihren fürstlichen und geistlichen Stadtherren, mit denen sich die Bürgerschaft jeweils auseinandersetzen musste, zeigt aber, dass die tatsächliche Situation hier wesentlich komplexer war – dass durchaus auch innerhalb einer Stadt Abhängigkeiten bestehen konnten. Beispiele sind die vieltürmigen herrschaftlichen Kastelle der entsprechenden fürstlichen Stadtherren in Pavia, Ferrara oder Mantua (jeweils 2. Hälfte 14. Jh.).

Doch wer auch immer letztlich die Kontrolle über eine Stadt hatte: Wehranlagen und gerade die zugehörigen Türme sind in allen Fällen das Ausdrucksmittel *par excellence*, um die eigene Macht und das eigene Selbstbewusstsein zu präsentieren. Ihr diesbezüglicher Stellenwert kommt z. B. in den verschiedenen schematisierten Stadtansichten der gedruckten „Schedelschen Weltchronik“ (Nürnberg, 1493) deutlich zum Ausdruck, bei denen sich die Darstellungen – neben anderen Turmbauten, etwa der Kirchen – v. a. auf die maßstäblich übertriebenen, turmreichen Stadtbefestigungen und deren Tore fokussieren (□ 155). Wie zahlreiche mittelalterliche Stadtsiegel zeigen, sind derar-

tige Anlagen in noch verkürzterer Form das Signet schlechthin für das Phänomen ‚Stadt‘. Diese Gleichsetzung von Stadt und Stadttor bzw. -mauer konnte dabei mit dem Bild des Himmlischen Jerusalem in der Johannes-Apokalypse auf ein prominentes Vorbild zurückgreifen, dessen Beschreibung sich ebenfalls auf die Wehranlagen konzentriert: eine wie Jaspis glänzende Mauer, die auf zwölf Grundsteinen mit den Namen der zwölf Apostel errichtet ist und von zwölf Toren untergliedert wird (Off. 21,11–21; Borger 1974).

Die in der Apokalypse die verschiedenen Stämme Israels symbolisierenden Toranlagen haben auch innerhalb der realen, mittelalterlichen Wehranlagen eine besondere Stellung: Als hoch aufragende Marken in der Landschaft gaben sie dem Reisenden Orientierung, ebenso wie von dort aus das Umland kontrolliert werden konnte. Es war der Ort der Zollzahlungen; hier fand der lebensnotwendige Austausch mit dem Umland statt, hier wurde der Besucher- und Warenstrom überwacht. In diesem Sinne sind die Tore ähnlich der Fassade einer Kirche und ihren Portalen Mediatoren zwischen zwei Bereichen. Es ist wenig verwunderlich, dass

auch dort oft Bildprogramme zu finden sind, mit denen auf die Passierenden eingewirkt wurde. In besonders aufwändigen Fällen handelt es sich dabei um dreidimensionale figurale Darstellungen. Beispiele dafür sind etwa die freie, monumentale Umsetzung des Stadtsiegels am Trierer Neutor (nach 1142) mit der lebensgroßen Darstellung Christi zwischen den beiden Stadtheiligen, Petrus und Eucharius, und der (im Original lateinischen) Inschrift ‚Der Herr segne die Stadt Trier und ihre Bevölkerung‘ (Ronig 2005) sowie das Baseler Spalendor (ca. 1398) mit monumentaler Madonna und zwei Propheten |► 42|. Zumeist handelt es sich aber um skulptierte oder gemalte Wappenprogramme. Seltener sind so komplexe Anlagen wie etwa das 1250 errichtete Tor St-Nicolas der nordfranzösischen Stadt Arras, an der eine Gedenktafel angebracht war, die an die für das Königreich Frankreich zentrale Schlacht von Bouvines (1214) erinnerte, deren Austragungsort der Reisende auf diesem Weg nach einigen Kilometern passierte (Duby 1973, S. 240).

Nimmt man einmal die schon dargelegte Kontrollfunktion etwas zurück und hebt demgegenüber stärker einen positiven Aspekt hervor, so kommt Toren innerhalb einer Befestigungsanlage zugleich im ganz realen Sinne die Funktion einer Türschwelle zu, an der man seinen Gast in Empfang nimmt (grundlegend: Lampen 2009, S. 18–20). Dazu nur zwei besonders gut belegte Beispiele aus dem Leben Karls IV.: So zog der Kaiser 1356 bei seinem Besuch in Metz nicht direkt in die Reichsstadt ein, sondern wurde vom Bischof, dem gesamten Metzener Klerus sowie der Führung der Bürgerschaft vor den Toren der Stadt erwartet, wo man ihm einen aufwändigen *Adventus* (lateinisch für ‚Ankunft‘, ‚herrscherlicher Einzug‘) bereitete. Nach Übergabe der Schlüssel, die den Kaiser als den eigentlichen Herrn der Reichsstadt zu erkennen gab, ritt Karl baldachinbekrönt in diese ein, begleitet nicht nur von geistlichen Gesängen, sondern auch von allen Heiligen,

die die Stadt aufzubieten hatte, repräsentiert durch deren in Reliquiaren mitgeführte sterbliche Überreste (Hergemöller 1989). 21 Jahre später, 1377, bei seinem Besuch in Paris, war Karls Position zwar eine etwas andere. Das änderte allerdings nur wenig am allgemeinen Prozedere: Auch hier wurde er wieder vor den Toren der Stadt empfangen – diesmal vom König von Frankreich, seinem Neffen Karl V., und dessen Gefolge. Das in den „Grandes Chroniques de France“ (illuminiert von Jean Fouquet, ca. 1455–60; □ 156) auf der entsprechenden Miniatur wiedergegebene Skulpturenprogramm des Stadtores mit den heiligen Pariser Märtyrern Dionysius, Rusticus und Eleutherius lässt dabei sofort erkennen, wo die Szene stattfindet, während das von einer Krone überfangene Wappen mit den *fleurs de lys* verdeutlicht, dass es sich hier um die Residenzstadt des Königs von Frankreich handelt.

All diese Ausführungen sind der Analyse eines der prächtigsten erhaltenen Torbauten des europäischen Mittelalters insofern voranzustellen, als bei ihm die Quellen in dieser Hinsicht nicht ganz so üppig sprudeln. Die Rede ist vom Uenglinger Tor (□ 157), das ehemals die nordwestliche Ecke der Befestigung Stendals markierte. Die Stadt war im Mittelalter eine der reichsten der Mark Brandenburg und zudem seit 1359 – gemeinsam mit Salzwedel – wichtigstes altmärkisches Mitglied der Hanse. Für das Verständnis der überaus aufwändigen und reichen Gestaltung des Stendaler Stadtores ist das ein nicht unerhebliches historisches Detail. Denn für Uenglingen – ein winziges Dörfchen, auf das man nach Verlassen der Stadt in Richtung Nordwesten als Erstes trifft – dürfte all dieser Aufwand kaum betrieben worden sein. In der Tat müsste man die Anlage eigentlich eher ‚Lübecker‘ oder ‚Rostocker Tor‘ nennen, denn diese Seestädte bzw. sie und all die anderen nördlich von Stendal gelegenen Hansestädte, die man über die beiden am Uenglinger Tor ihren Ausgang nehmenden Straßen erreicht



□ 156 J. Fouquet: Der französische König Karl V. empfängt im Januar 1378 Kaiser Karl IV. an der Pariser Porte du Temple; Darstellung in den „Grandes Chroniques“, ca. 1460, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms Fr 6465, fol. 444

(Salzwedel – Lüneburg – Hamburg – Lübeck; Pritzwalk – Rostock), sind zweifellos die eigentlichen Adressaten der ungewöhnlichen Anlage. Sie stellt im Übrigen keine singuläre, um 1450/60 ausgeführte Baumaßnahme dar. Vielmehr ist sie Bestandteil eines wahren Neubaubooms in einer Phase besonderer wirtschaftlicher Blüte Stendals in der ersten Hälfte des 15. Jh.s (Götze 1929, S. 259 f.). In ihr wurden nicht nur die zahlreichen Kirchen der Stadt (sog. Dom, 1423–50; Petrikirche, um 1450; Marienkirche, um 1470) erneuert oder gänzlich neu gebaut, sondern auch das Rathaus (um 1450/60) sowie die insgesamt vier Tore der Stadtbefestigung (erhalten das Tangermünder Tor als wohl zeitgleiche verkleinerte Variante des Uenglinger Tores). Über Stendal hinaus gesehen, sind sie Bestandteil einer Großregion, die sich durch eine in Backstein ausgeführte Wehrarchitektur

höchster Qualität und Originalität auszeichnet. Zahlreiche Beispiele ideen- und variantenreich konzipierter (Tor-)Türme in der Mark Brandenburg, Mecklenburg und Pommern – von Chojna/Königsberg i. d. Neumark, über Brandenburg (dort u. a. der Mühlorturm laut Inschrift von Nikolaus Craft aus Stettin erbaut), Neubrandenburg, Friedland, Templin, Prenzlau, Grimme bis zu den verschiedenen Hansestädten an der Ostsee – zeugen bis heute davon (Troost 1959). Hinsichtlich Monumentalität und Detailvielfalt kann es allerdings keiner dieser Bauten mit dem Uenglinger Tor aufnehmen.

Hatte man anfänglich Stadttore, den römischen Vorbildern folgend, v. a. als von zwei Rundtürmen flankierte Durchlässe konzipiert, so sollte sich bald der Typus des Einzelturms mit integrierter Durchfahrt durchsetzen, wie ihn auch das Uenglinger Tor repräsentiert. Dieses ist kein vollkommener Neubau, sondern verwendet zumindest im untersten Geschoss Reste des aus granitene Feldsteinen errichteten Vorgängerbaus des 13. Jh.s. Beim darüber aufragenden Neubau des 15. Jh.s handelt es sich um eine Kombination der zwei für einen Turm hauptsächlich verwendeten Grundformen: ein dreigeschossiger Turm auf quadratischem Grundriss (mit den beheizbaren Wächterräumen), dem ein etwas kleinerer zweigeschossiger, runder Turm aufgesetzt ist. Dahinter mag die Absicht stehen, insgesamt ein möglichst reiches Erscheinungsbild zu gewinnen. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass der Architekt auf diese Weise geschickt die allzu eintönige, plump-monumentale Form eines durchgehenden kubischen Blocks vermied und dank des Rücksprungs zugleich in intelligenter Weise auf zwei Ebenen (den jeweils zinnenbekrönten Abschlüssen der beiden Turmteile) Platz für das Verteidigungspersonal gewann. Abgeschlossen wurde der Turm ehemals wohl mit einem steinernen Spitzhelm, durch den er eine stattliche Gesamthöhe von etwa 30 m erreichte. Der heutige abschließende Zinnen-

kranz ist eine – dem Original entsprechende – Rekonstruktion des 19. Jh.s.

Geschickt werden am Uenglinger Tor Akzente gesetzt, Einzelelemente miteinander verschränkt, zugleich aber auch Übergänge kaschiert. Formal machen die dreimal in Erscheinung tretenden, schräggestellten (heute leeren) Wappenkartuschen im Zusammenspiel mit den markanten Friesen aus reliefierten Terrakottplatten (oberer Abschluss über Erdgeschoss und zweitem Obergeschoss) und/bzw. den Dreipassfriesen (Abschluss am zweiten Geschoss und am zweiten Geschoss des Rundturms) deutlich, aus welchen Grundelementen man sich den Turm komponiert zu denken hat: aus dem Erdgeschoss mit der Durchfahrt sowie den jeweils zwei Geschossen des sich daran anschließenden rechteckigen bzw. des runden Turmteils. Als vermittelnde Zone zwischen den beiden oberen Partien tritt über dem zweiten Obergeschoss der zinnenbekrönte Wehrgang in Erscheinung, dessen Ecken durch kleine Rundtürmchen Betonung erfahren. Von Stockwerk zu Stockwerk immer weiter auskragend, nehmen Letztere bereits im ersten Geschoss ihren Ausgang. Gemeinsam mit dem Wehrgang überspielen die Türmchen, die ganz offensichtlich keine praktische Funktion besitzen, geschickt den Rücksprung zwischen eckigem und rundem Turmteil, dessen Ansatz durch diesen Kunstgriff im Verborgenen bleibt.

Reich ist die Binnengliederung der einzelnen Flächen: Grundsätzlich lebt die Architektur vom Kontrast der in Backstein ausgeführten Partien zu den geputzten, möglicherweise ehemals farbig gefassten Feldern, wie sie v. a. in den oberen Partien des Rechteckturmes und als Horizontalgliederung auftreten. Doch auch im Mauerwerk sind Unterschiede feststellbar: Während der untere Teil im sog. märkischen Verband gemauert ist (auf zwei Läufer folgt ein Binder), findet sich im oberen, runden Turmteil ein sog. gotischer Verband (ständiger Wechsel von Läufer und Binder). Damit nicht genug,



□ 157 Stendal, Uenglinger Tor, ca. 1450/60

trifft man hier auf ein weiteres für diese Architektur typisches Stilmittel (vgl. die Tore in Tangermünde und Werben): So ist z. B. im unteren runden Geschoss der Binder jeweils aus einem etwas anderen, dunkleren Material – härter gebrannte, gesinterte Ziegel, die vielleicht auch noch eine leichte Glasur erhalten haben –, wodurch sich in der Summe eine markante, schrä-

ge Bänderung ergibt. In ähnlicher Art finden auch die Ansätze der Ecktürmchen Betonung, hier partiell in Zick-Zack-Form ausgebildet. Ein letztes gestalterisches Detail stellt schließlich die Betonung der Mittelachse dar: im ersten Geschoss durch ein Zwillingfenster, an dessen Stelle im Nachfolgenden eine von mehreren Bögen überfangene, überwölbte Nische tritt, die ganz offensichtlich für eine Skulptur vorgesehen war. Ebenso subtil wie konsequent setzt die Gliederung des anschließenden Wehrganges und das oberste Geschoss des Rundturmes diese Betonung der Mittelachse fort.

Angesichts eines solch ausgeprägten Repräsentationsbedürfnisses verwundert es kaum, dass die unmittelbaren Inspirationsquellen des

Stendaler Stadtttores weniger im Bereich dieser Bauaufgabe zu finden sind. Am verwandtesten erscheinen demgegenüber Türme, die sich in Zusammenhang mit Rathäusern oder anderen innerstädtischen Bauten finden lassen. Das schlagendste Beispiel ist hier der 1280 errichtete, nachträglich aufgestockte Belfried der Tuchhalle in Brügge (□ vgl. 127), damals eine der wichtigsten Handelsstädte Europas, von wo auch Stendal sein Tuch für den Zwischenhandel bezog. Bemerkenswert und sehr typisch für eine mittelalterliche Stadt ist im Übrigen schließlich das direkte Umfeld des Tores mit dem vor ihm, unmittelbar außerhalb der Stadt gelegenen Gertraudenhospital (Gründung 1370).



|47| Die Kartause S. María de Miraflores Eine spätmittelalterliche Klosteranlage

Mit Fontenay und Maulbronn (□ vgl. 72) sind Idealbeispiele einer hochmittelalterlichen Klosteranlage – in diesem Fall zisterziensischer Prägung – vorgestellt worden. Ihnen folgt nun mit der in unmittelbarer Nähe von Burgos gelegenen Kartause S. María de Miraflores eine solche aus spätmittelalterlicher Zeit (□ 158, 159). 1442 hatten sie König Juan II. von Kastilien (1406–54) und seine Gemahlin Isabella von Portugal (1428–96) als ihre Grablege gegründet. Die Bauarbeiten scheinen sich einige Jahrzehnte hingezogen zu haben; die Realisierung des für die Stiftung eigentlich wichtigsten Elements, des Grabmals der beiden Stifter, erfolgte sogar erst in den 1490er Jahren. Unter den Kartäuserklöstern gehört die privilegierte Stiftung zu den eher späten Gründungen. Es trotzdem an dieser Stelle vorzustellen, hat v. a. mit seinem besonders guten Erhaltungs-

zustand zu tun, der in seltener Klarheit und Authentizität bis heute die Ideen dieses Ordens nachvollziehbar macht.

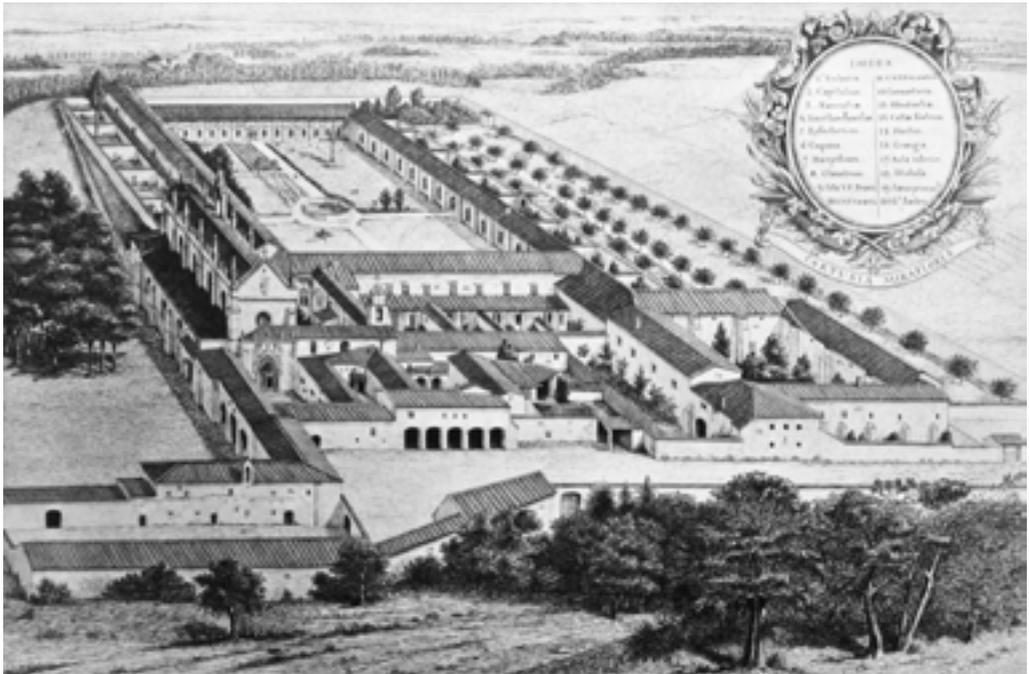
Der Orden der Kartäuser entstand fast zeitgleich mit den Zisterziensern, zu denen im Übrigen große Ähnlichkeiten in der Ordensstruktur bestehen (z. B. jährliches Generalkapitel; |► 12), verfolgte allerdings gänzlich andere Ideale. Die Kartäuser gehen auf den hl. Bruno von Köln (1032–1101) zurück, der 1084 gemeinsam mit sechs Begleitern nördlich von Grenoble in der Bergwildnis der Chartreuse, einem voralpinen Gebirgsmassiv – noch ohne die Absicht, einen eigenen Orden zu etablieren –, ein erstes Kloster gründete: die im 17. Jh. nach Zerstörungen in den Religionskriegen größtenteils erneuerte Grande Chartreuse, das Mutterkloster des Kartäuserordens. Ist es in der Ortswahl abseits jeglicher menschlichen Besiedlung durchaus

den zeitgleich aufkommenden Zisterziensern vergleichbar, so stellt die Kombination der Idee einer klösterlichen Gemeinschaft mit – diesem Gedanken eigentlich widersprechend – jener des Eremitentums gegenüber den Benediktinern einen neuen Aspekt dar: Bruno wollte den Mönchen im Kloster ein Einsiedlerleben ermöglichen und auf diese Weise deren Verlangen nach Meditation in vollkommener Einsamkeit so weit als möglich befriedigen (Braunfels 1969, S. 153). Könnte man meinen, dass genannter Aspekt – ähnlich wie bei den zeitgleichen Zisterziensern – ausschließlich zur Anlage der Kartausen in Einöden, fernab menschlicher Siedlungen, geführt hätte, so gibt es tatsächlich zahlreiche Ausnahmen davon. Zumindest im Spätmittelalter sind sie in allen erdenklichen Kontexten zu finden, selbst innerhalb von Städten (vgl. Kartausen in: Köln, 1334 gegr., Kirche erhalten; Nürnberg, 1380 gegr., als Teil des Germanischen Nationalmuseums großteils erhalten).

Kartausen waren üblicherweise mit 12 Mönchen und einem Prior besetzt. Diese symbolhaft auf die Gemeinschaft der 12 Jünger und Jesus Christus anspielende Zahl konnte bei großen Stiftungen auch als Doppelkartause auf 24 oder noch mehr Mönche erweitert werden, wobei die bedeutungsvolle Zwölfzahl grundsätzlich beibehalten blieb. Erneut den Zisterziensern vergleichbar ist die Existenz von sog. Konversen, also Laienmönchen, die sich um das Funktionieren des täglichen Lebens und die Versorgung der gerade anfänglich v. a. in unbesiedelten Regionen auftretenden Klöster zu kümmern hatten. Wie der dem Kloster vorstehende, als Einziger von der strengen Abgeschlossenheit ausgenommene Prior waren sie ebenfalls in öffentlicher zugänglichen, dem eigentlichen Klausurbereich vorgelagerten Gebäuden untergebracht, wo sie jeweils ihre eigene Zelle besaßen. Dort fanden sich auch alle benötigten Wirtschaftsgebäude. In den ersten beiden Jahrhunderten nach der Gründung sollte den Kar-

täusern weit weniger Erfolg und Zulauf beschieden sein als den Zisterziensern. Zwar wurden 1133 die sechs Jahre zuvor verfassten, 80 Kapitel umfassenden „*Consuetudines Cartusiae*“, die u.a. auch das strenge, nur an Sonn- und Feiertagen und beim wöchentlichen Spaziergang aufgehobene Schweigegebot festschrieben, vom Papst als Regel approbiert. Es dauerte jedoch noch bis 1170, bevor die Kartäuser als Orden anerkannt waren. In der Folge breiteten auch sie sich über fast ganz Europa aus. Bis 1200 existierten gerade einmal knapp 40 Kartausen. Das sollte sich erst in den nachfolgenden Jahrhunderten ändern – bemerkenswerterweise in einer Zeit, in der parallel dazu für die Zisterzienser bereits ein gewisser Niedergang eintrat. Eine gewandelte Spiritualität, aber auch die unvergleichliche Strenge des Ordens, ließ die Kartäuser nun eine ganz neue Attraktivität gewinnen. Gerade an der Wende vom 14. zum 15. Jh. ist ein wahrer Gründungsboom auszumachen, der die Zahl der Kartausen europaweit schlagartig auf 200 anwachsen ließ.

Sehr oft sind die Gründungen gerade dieser Phase mit der Aufnahme der Grablege eines Stifters verbunden. War Laien ein Begräbnis innerhalb der Klosterkirche zunächst untersagt, so lockerten die Kartäuser bereits 1174 diese Vorgaben zugunsten von Stiftern, bevor sie dann 1276 sogar einem noch größeren Kreis die Bestattung in einer Kartause erlaubten (Zadnikar 1983, S. 77). Die wichtigste und in diesem Zusammenhang wohl auch maßstabsetzende Anlage, die Anregung für zahlreiche spätere Gründungen lieferte, ist die 1385 vom Herzog von Burgund in Champmol, unweit seiner Hauptstadt Dijon, gestiftete Kartause. Mit der zugehörigen Stiftungsurkunde haben wir hier auch ein aussagekräftiges Dokument hinsichtlich der Motivation des Herzogs, heißt es dort doch recht eindeutig: „Für das Seelenheil gibt es nichts Besseres als die Gebete der frommen Mönche, die aus Liebe zu Gott freiwillig Armut erwählen und alle Nichtigkeiten und



Freuden der Welt fliehen.' Da die Kartäuser unablässig Tag und Nacht für das Heil der Seelen und für die gedeihliche Entwicklung des öffentlichen Wohles und der Fürsten beteten, wolle der Herzog aus seinen Mitteln für 24 Mönche, 5 Laienbrüder und ihren Prior diese Kartause gründen (Braunfels 1969, S. 163). Es darf demnach gefolgert werden, dass bei der Anlage von Champmol als Doppelkartause nicht so sehr Prestigegründe, sondern die auf diese Weise verdoppelte ‚Gebetskraft‘ der Mönche, die Aufrechterhaltung eines ununterbrochenen Messdienstes, im Vordergrund stand. Angesichts der damals gültigen Vorstellung, dass die Seelen der Verstorbenen so lange vom Fegefeuer verschont blieben, wie für sie Messen gelesen würden bzw. für sie gebetet würde, erscheint das nur konsequent |► 12|.

Angesichts der beschriebenen, sehr individuellen Vorgaben erstaunt es wenig, dass sich der in der Cartuja de Miraflores idealtypisch gespiegelte Grundriss einer Kartause markant von jenem eines ‚normalen‘ Klosters unter-

scheidet: Gegenüber diesem haben wir es hier eigentlich mit zwei Klöstern zu tun, mit denen man versuchte, die in der Regel der Kartäuser aufscheinenden unterschiedlichen, ja, sich eigentlich widersprechenden Aspekte von Einsamkeit und Gemeinschaft zu vereinigen. Es scheint, als gingen diese markanten Anlagen bereits auf die Zeit der Abfassung der genannten ‚*Consuetudines*‘ zurück. Erstmals tritt das Konzept mit dem 1132 geweihten zweiten Neubau des Mutterklosters La Grande Chartreuse auf den Plan: zu genau eben jener Zeit, als parallel dazu die Zisterzienser ihrerseits mit dem Neubau von Clairvaux einen Idealtyp für ihren Orden entwickelten. Interessanterweise wies dabei bereits ein Besucher, Petrus Venerabilis, Abt von Cluny, im frühen 12. Jh. auf die große Ähnlichkeit der Kartäuseranlagen zu den alten ägyptischen Klöstern hin (*more antiquo Aegyptiorum monachorum*). Unzweifelhaft spielt er auf die entsprechenden frühen Gemeinschaften von Eremiten an, wie sie sich schon zu Zeiten des hl. Antonius finden lassen,

□ 158 Burgos, Kartäuserkloster S. María de

Miraflores, ca. 1454 – 84: Ansicht und Grundriss der Gesamtanlage;

A) Hauptzugang zu Kirche und Kloster;

B) Hof; C) Mönchschor; D) Lettner;

E) Kirche der Laienmönche; F) Grabmal des

kastilischen Königspaares; G) Sakristei;

H) angebaute Nebenkappen; I) Kleiner

Kreuzgang; J) Kapitelsaal; K) u. L) Kapellen;

M) Refektorium; N) Küche; O) Zugang zur

Klausur; P) Zellen des Priors; Q) Großer

Kreuzgang; R) u. S) Kreuz bzw. Brunnen auf

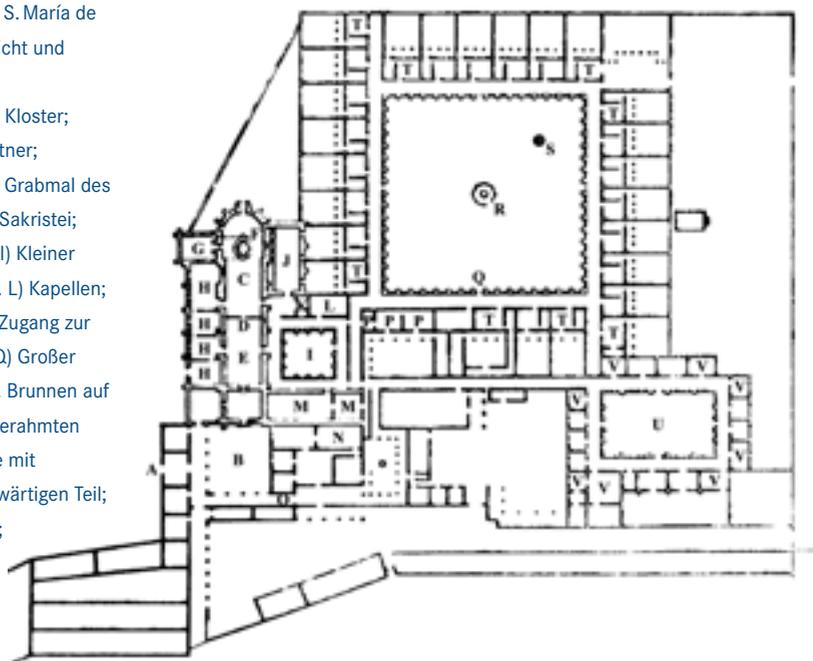
dem vom Großen Kreuzgang gerahmten

Friedhof; T) Zellen der Mönche mit

abgegrenztem Garten im rückwärtigen Teil;

U) Kreuzgang der Laienbrüder;

V) Zellen der Laienbrüder



oder aber auf die etwas späteren Eremitensiedlungen, wie sie durch Pachomius und Basilius im 4. Jh. organisiert worden waren. Bei solchen Ordensgemeinschaften lebten die Mönche auf einem ummauerten Gelände, in Einzelzellen voneinander abgesondert, also tatsächlich in der Art von Eremiten. Andererseits feierten sie die Liturgie zusammen, ebenso wie sie einem gemeinsamen Abt (*abbas*) unterstanden (Zadnikar 1983, S. 68).

Auffällig ist in der Cartuja de Miraflores (□ vgl. 158) und anderen Kartausen zunächst einmal die Existenz von zwei Kreuzgängen sehr unterschiedlicher Dimensionierung: ein ausnehmend kleiner (*claustrum minus*), in altbekannter Weise in unmittelbarer Nähe der Kirche und ein um ein Vielfaches größerer (*claustrum maius*), der südlich daran anschließt. Gut geben ihre Dimensionierung Aufschluss über die Gewichtung zwischen gemeinschaftlichem und eremitischem Leben der Kartäusermönche. Denn die bekannten Gemeinschaftsbauten eines Klosters wie Refektorium, Kapitelsaal

und Bibliothek, die auch hier im unmittelbaren Umfeld der Kirche ausgebildet sind, werden nur an Sonn- und Festtagen genutzt; tatsächlich diente der kleine Kreuzgang so letztlich nur als Kommunikationsgang zwischen den wenigen und kleinen Gemeinschaftsräumen. Nicht viel anders steht es um den gemeinschaftlich besuchten Kirchenbau, in dem man sich lediglich zur täglichen Messe, der Matutin und der Vesper, versammelte (Zadnikar 1983, S. 154). Zumeist handelt es sich um bescheidene einschiffige Anlagen, in denen durch einen Lettner der Bereich der Mönche von jenem der Konversen geschieden war. Ähnlich wie bei den Zisterziensern lassen sich bei diesen großteils recht bescheidenen Anlagen immer wieder markante, auf die Prestigewünsche des Stifters zurückgehende Abweichungen finden (vgl. insbes. unten die Ausführungen zur Certosa di Pavia).

In der in direkter Verbindung zum Gründungsbau des sog. isabellinischen Stils – dem Hieronymitenkloster El Parral in Segovia – ste-



□ 159 Burgos, Kirche des Kartäuserklosters S. María de Miraflores, Innenansicht, ca. 1454–84, Stiftergrabmal 1493 vollendet, Hochaltar 1496–99

henden und auf den offensichtlich deutschstämmigen Architekten Hans von Köln (Juan de Colonia') zurückgehenden Cartuja de Miraflores fällt v. a. der Formenreichtum der Gewölbe der ansonsten in architektonischer Hinsicht recht kahlen Kirche (□ vgl. 159) auf. Auf reich verzierten Konsolen ruhend, finden sich einmal im Langhaus fünf fein gearbeitete mehrteilige Sterngewölbe, wie sie für diese

Zeit typisch sind, und einmal der einzigartige, an Komplexität kaum mehr zu steigernde 9/18-Chorschluss, der gemeinsam mit dem zugehörigen kleinen Vorjoch noch einmal besonders reich dekorierte Rippen aufweist. Hier, inmitten des Mönchschores und unmittelbar vor dem Hochaltar, liegt auch das extravagant gearbeitete Stiftergrabmal (1493) auf sternförmigem Grundriss, über und über mit Skulptur-

renschmuck versehen. Ergänzung findet das Programm durch ein entsprechendes Grabmal des früh verstorbenen Sohnes der Stifter, Alfonso (gest. 1468). Alle drei sind in ewiger Andacht gezeigt, nehmen also als Effigien nicht nur ständig am Chorgebet der Mönche teil, sondern beten auch permanent für ihr eigenes Seelenheil bzw. motivieren mit ihrer Orantenhaltung die Mönche, ihnen darin nachzufolgen. Sie tun das im Angesicht eines nicht weniger opulenten Altares (1496–99), nach spanischen Gepflogenheiten eine riesige Schauwand, die fast den gesamten Chorschluss ausfüllt. Wie das Grabmal handelt es sich um ein Werk des damals in Kastilien führenden Bildhauers Gil de Siloé (gest. um 1501).

Der kleine Kreuzgang ist zugleich Mittler zwischen Kirche und großem Kreuzgang, an den er unmittelbar anschließt. In der Mitte als riesiger Klosterfriedhof genutzt, sind ihm ringsum für die 12 bzw. 24 Mönche Einzelzellen angelagert. Zumindest in der Gründungszeit des Ordens bildet dies noch ein absolutes Novum, das seine Ursache natürlich im besonderen Charakter der Kartäuserregel hat. Bereits ein kurzer Blick auf den Plan zeigt, dass es sich hier um mehr als um die üblichen Mönchszellen handelt. Vielmehr finden sich dort gut organisierte und durchdachte kleine Häuser, die nicht nur Platz für das Leben und Meditieren, sondern auch für die körperliche Arbeit des Mönches schufen. Kern dieser Behausung stellte ein beheizter Raum dar, in dem auch die vier jedem Mönch gestatteten Möbelstücke – ein Bett, eine Bank, ein Tisch und ein Büchergestell – standen. Ein rückwärtig anschließender, von einer hohen Mauer gerahmter Garten sorgte für eine gewisse Autonomie hinsichtlich der Versorgung. Gleichwohl erhielten die Mönche ihr Essen üblicherweise mittels einer speziell konzipierten, in den großen Kreuzgang für jede Zelle eingebauten Durchreiche, die jegliche Kommunikation mit dem Verteilenden unmöglich machte. Im Re-

fektorium wurde dagegen nur an den hohen Festtagen gemeinsam gespeist. Möchte man angesichts des gerade Dargelegten vom großen Kreuzgang als einem absolut von der Öffentlichkeit abgeschotteten Bereich ausgehen, so wird man beim Studium von Quellen eines Besseren belehrt: Zum Beispiel wissen wir, dass es einen großen Besucherstrom zum heute als ‚Mosesbrunnen‘ bezeichneten Kreuz inmitten des großen Kreuzgangs von Champmol gab, ja, dass der Herzog sogar zeitweise versuchte, hier eine Pilgerfahrt zu initiieren, wie das entsprechende Ablässe belegen (Smith 1985). Insgesamt finden sich bei den verschiedenen Kartausen – nicht zuletzt bedingt durch die Topographie eines jeden individuellen Bauplatzes – im Detail zahlreiche Variationen zu der gerade beschriebenen Lösung. Eine sehr häufig zu findende Eigenheit ist dabei, den Kreuzgang im Inneren direkt mit dem Lettner zu verbinden und weiterzuführen (vgl. Clermont und Nürnberg).

Wie monumental ein Kartäuserkloster aber auch ausfallen und wie weit es sich von den ursprünglichen Idealen wegbewegen konnte, zeigt abschließend die 1395 von Gian Galeazzo Visconti (1351–1402; |►44|) unweit von Pavia in Oberitalien gegründete Kartause (Certosa di Pavia): Das betrifft weniger die Klosteranlage, die als Doppelkloster für 24 Mönche konzipiert ist, sondern die monumentale Kirche, die in ihrer gesamten Anlage (dreischiffig mit angelagerten Seitenkapellen, Querhaus, Vierungsturm, Staffelchor), den Dimensionen, aber auch dem Formenreichtum eher an eine Kathedrale denn an eine Kartäuserkirche erinnert. Auch hier hat das mit dem Anspruch des Stifters zu tun, der der Kirche erneut die Rolle der Grablege seiner Dynastie zudachte. Kein Zufall dürfte es dabei sein, dass die Stiftung wie zuvor in Champmol in unmittelbarem Zusammenhang mit einer markanten Rangerhöhung des Auftraggebers steht: in diesem Fall vom Herrn zum Herzog von Mailand im Jahre 1395. 

|48| King's College Chapel in Cambridge Der Perpendicular Style

Aufbauend auf Erfindungen wie die *crazy vaults* der Kathedrale von Lincoln (frühes 13. Jh.; [□ vgl. 94](#)) und ähnliche Phänomene, entwickelten sich in England in der Folge immer verspieltere Gewölbeformen. Dies ging einher mit einem allgemein komplexer werdenden Formenvokabular, das sich durch aufwändige, von Blendmaßwerk oder Mustern gebildete Oberflächendekorationen, aber auch durch kaum weniger reich dekorierte Gewölberippen auszeichnete. Unverändert beibehalten wurde demgegenüber der bis dahin etablierte englische Kirchen- oder Kathedraltypus. Die zwischen ca. 1240 und 1330 auffällige Dekorationsfreude in der englischen Architektur war es auch, die in modernen Zeiten dieser Phase englischer Gotik zu ihrem Namen, nämlich *Decorated Style*, verhalf (klassischerweise beginnend mit Westminster Abbey und mit Bauten wie dem Chor der Kathedrale von Wells [beg. 1333] endend). Auch die dem *Decorated* nachfolgende Phase, der *Perpendicular Style* (englisch für: ‚rechtwinklig‘, ‚senkrecht‘; Harvey 1978), ist letztlich nichts anderes als eine Spielart davon. Charakteristisch sind für sie von dünngratigem (Blend-)Maßwerk gebildete rechtwinklig gerasterte Fenster- und Wandflächen, die ins nachgerade Monumentale gesteigert werden. Dank verbesserter Bautechnik ging dies einher mit der nun stärker an den Urvorbildern der französischen Rayonnantgotik und der damit verbundenen Idee einer *cage de verre* [|► 25, 26|](#) orientierten, nahezu kompletten Durchfensterung der Wände, die den betreffenden Bauten einen ausnehmend transluziden Charakter verlieh. Als prominente, monumentale Beispiele hierfür wären die Langhäuser der Kathedralen von Canterbury (ab 1375) und

Winchester (ab 1394) oder aber der atemberaubende Chor von Gloucester (ca. 1337–60) zu nennen. In Vollkommenheit ließ sich die Idee maximaler Durchfensterung allerdings weit besser in etwas kleinformatigeren Bauten realisieren. Nach der gegen Ende des 14. Jh.s in England weitgehend abgeschlossenen Erneuerung fast aller wichtigen Kathedralen und anderer sakralen Großbauten sollten es in der Tat sie sein, die das Bild der Baukunst des nachfolgenden 15. und des frühen 16. Jh.s dominierten. Die Gebäude und insbesondere die Kapellen einiger damals gerade erst neu eingerichteter Colleges in den bereits seit dem 13. Jh. bestehenden Universitäten von Oxford und Cambridge sind dafür besonders schöne Beispiele.

Von Bedeutung war hier zunächst das New College, das William of Wykeham (ca. 1320–1404), Bischof von Winchester und Kanzler von England, 1379 in Oxford gegründet hatte. Für dieses errichtete man ein neues, um einen Innenhof angelegtes College-Gebäude, von dem ein Flügel durch eine eigene Kapelle gebildet wurde (vgl. Kowa 1990, Abb. 210). Das war eine Neuheit, hatte man doch dafür bei den älteren Colleges noch auf bestehende Pfarrkirchen zurückgegriffen. Damit waren Standards gesetzt, denen einige Jahrzehnte später auch König Heinrich VI. (1422–71) folgte, als er 1441 das King's College an der Universität von Cambridge gründete (Woodman 1986, S. 23). Nach ersten bescheideneren Planungen erwarb er bereits 1443 zusätzliches Bauland und vergrößerte das College erheblich. Zu ihm gehörte auch der 1448 begonnene Neubau der heutigen Kapelle ([□ 160, 161](#); Woodman 1986, S. 24, 38), ein gewaltiger, auf rechteckigem Grundriss errichteter und fast vollständig durchfensterter



□ 160 Cambridge, King's College Chapel, Außenansicht, 1448 – 1515

einschiffiger Raum von 87 m Länge und beachtlichen 28 m Höhe, untergliedert von zwölf gleichartigen Jochen. Jeweils das letzte von ihnen ausnehmend, wird es in der Sockelzone zu beiden Seiten von kleinen Seitenkapellen flankiert. Über diesen ragen riesige, die gesamte Breite zwischen den Strebepfeilern einnehmende Fenster mit ihrem typischen langgezogenen, rechteckigen *perpendicular*-Maßwerk auf. Bemerkenswert ist auch die fehlende eindeutige Ausrichtung des außen als mächtiger, durchgängiger Kubus in Erscheinung tretenden Baus. Fände sich an der Westseite unter dem großen, fast die gesamte Fassade ausfüllenden Fenster (wiederum identisch mit dem Ostabschluss) nicht das Hauptportal, der Chor könnte sowohl hier als auch an der Ostseite zu finden sein. Deutlich wird das erst durch die Ausstattung im Inneren: Heute von einem Lettner abgetrennt, liegen der Hauptaltar und das Gestühl in den zuerst fertiggestellten sechs östlichen Jochen. Nur hier tritt eine hohe geschlossene Sockelmauer in Erscheinung, die den direkten Zugang zu den angelagerten Sei-

tenkapellen unmöglich macht. Diese sind von den Westjochen bzw. durch eine Tür im Chor erreichbar, wobei man, um in die einzelnen Kapellen zu gelangen, in umständlicher Weise oft eine ganze Reihe vorgelagerter Kapellen zu durchschreiten hat. Die geschlossene kubische, gleichförmige Erscheinung wird noch dadurch gefördert, dass das Dach an den Seiten gar nicht oder kaum in Erscheinung tritt, sondern von einer vergleichsweise hohen Blendmauer verborgen wird. Lediglich die darüber aufragenden Fialen der Strebepfeiler durchbrechen dieses System etwas, ebenso die vier Türmchen, welche die Ecken markieren. Mit ihren Treppen gewähren sie zugleich den Zugang zum Dachgeschoss: Sie mögen aber auch statische Gründe haben und der Eckverstärkung des filigranen Baus dienen.

Auch wenn man es angesichts ihrer Homogenität heute kaum glauben möchte: Die King's College Chapel ist das Werk von vier verschiedenen Architekten, mit zahlreichen Unterbrechungen ausgeführt in fast sechs Jahrzehnten; angesichts der relativ späten Entstehung sind

ihre Namen und ihre Tätigkeiten am Bau gut überliefert. Die ungünstige politische und finanzielle Situation (etwa die Einkkerkerung des Stifters Heinrichs VI. zwischen 1461 und 1470) hatte dazu geführt, dass man unter dem ersten Architekten Reginald von Ely bis zum Tod des Stifters 1471 lediglich den Sockelbereich fertiggestellt hatte, in den östlichsten vier Jochen immerhin schon die untere Hälfte des Aufzuges einschließlich dreier Seitenkapellen sowie schließlich die ersten zwei Drittel der Westfassade. Das heißt, auch wenn sich der Bau dann noch jahrzehntelang hinzog, so war er doch bereits zu diesem Zeitpunkt grundsätzlich festgelegt. Einen Einfluss der jüngeren Architektur der Kathedrale von Ely wollte man nicht nur angesichts des Namen des Architekten vermuten: Auch manche Eigenheiten der frühen Partien der Kapelle in Cambridge weisen darauf hin, wie etwa die Liernengewölbe der besagten östlichen Seitenkapellen, die genau so auch in Ely auftreten (Kowa 1990, S. 265). Der Innenaufzug lässt allerdings – abstrahiert man einmal die angesichts der langen Bauzeit eingetretenen Modifikationen – von einer solchen Nähe wenig erkennen. Hier finden sich eher deutliche Anklänge an Bauten der ersten, bereits einige Jahrzehnte älteren Generation des *Perpendicular Style*: Hinsichtlich des generellen Wandaufbaus, des einfachen rechteckigen Grundrisses (mit vier Ecktürmchen) sowie der Proportionierung in Zusammenhang mit einer Kapelle wird immer wieder die (zerstörte) St. Stephen Chapel (ca. 1292–1334) am Westminster Palace (Woodman 1986, S. 186; Kowa 1990, S. 171–177) angeführt. Allerdings resultiert ihre am Außenbau ablesbare Proportionierung mit kleineren unteren und größeren oberen Fenstern aus der deutlich der Ste-Chapelle folgenden Anlage mit Unter- und Oberkapelle; Seitenkapellen in der Art wie in Cambridge fehlen dagegen. Manche Detailformen, v. a. aber das aus (Blend-)Maßwerk gebildete generelle Rastersystem, das die verschiedenen Zonen (Seitenkapellen [zumindest

in den vier Westjochen]; Fenster; Zwickelflächen über diesen) überspinnt und zu einer Einheit verschmelzen lässt, erinnert sicherlich an den Chor von Gloucester oder das Langhaus von Canterbury (beide Mitte und 2. Hälfte 14. Jh.), um hier nur zwei frühe Beispiele dieser sehr homogenen englischen Stilphase herauszugreifen.

Bemerkenswert ist auch die dezente bildliche Ausgestaltung des Baus, mit den Kronen in den Fenstergewänden der fünf westlichen Joche bzw. den großen von einem Greif und einem Windspiel gehaltenen und ebenfalls bekrönten Wappen Heinrichs VII. über den Seitenkapellen. Wie schon unter den Kronen an den Fenstergewänden finden sich seitlich davon zwei von Heinrich VII. (1485–1509) kombinierte Bilddevisen: die Rose für das Haus Tudor und das Fallgatter (*portcullis*) für das Haus Beaufort, dem Heinrich mütterlicherseits entstammte. Unmissverständlich wird mit diesem Zeichenprogramm dem Besucher verdeutlicht, wer der Bauherr dieser Kapelle war: ein englischer König, der zu beiden genannten Geschlechtern verwandtschaftliche Beziehungen aufwies. Könnte man nun glauben, damit einen ersten eindeutigen *terminus ad quem* zu besitzen, zu dem zumindest die Dekoration angebracht bzw. – partiell sogar – die betreffenden Partien ausgeführt worden waren, so sprechen die überlieferten Daten eine andere Sprache. Wir wissen nämlich, dass zunächst unter Heinrichs Vorgänger, Edward IV., zwei unterschiedliche Architekten (John Woolryche, Simon Clark) die Außenmauern der ersten fünf östlichen Joche zur Gänze, jene der anschließenden zwei Joche zum allergrößten Teil fertigstellten. Damals sollen noch Holzgewölbe vorgesehen gewesen sein (Woodman 1986, S. 99). Das spektakuläre steinerne Fächergewölbe stammt demgegenüber erst aus der letzten, angesichts politischer Wirren noch einmal über 20 Jahre später, zwischen 1508 und 1515 unter König Heinrich VIII. (1509–47) ausgeführten Bauphase (Architekt: John Wastell), mit der die Kapelle endlich ihre



□ 161 Cambridge, King's College Chapel, Innenansicht, 1448 – 1515

Vollendung erfuhr. Die Finanzierung wurde dabei durch eine entsprechende testamentarische Verfügung König Heinrichs VII. sichergestellt (Kowa 1990, S. 265).

Die unter Heinrich VIII. 1512–13 realisierten Fächergewölbe (Woodman 1986, S. 166–169), die den fast 13 m breiten Raum in kühner Weise fast horizontal überspannen, stellen in

ingenieurtechnischer Hinsicht sicherlich den eigentlichen Glanzpunkt der Kapelle dar. Vorformen dafür finden sich bereits um 1360/70 im Kreuzgang von Gloucester. Der tatsächliche Ausgangspunkt dafür scheinen allerdings die für Lincoln beschriebenen Tierceron-Gewölbe (1. Hälfte 13. Jh.; □ 93) gewesen zu sein, deren Grundstruktur man nun erheblich durch

Maßwerkformen bereicherte, so dass stärker als bisher Wand und Gewölbe zu einer Einheit verschmelzen. Wie dort nehmen von den Wandvorlagen palmettenartig Rippen ihren Ausgang, wobei die seitlichen Verbindungsrippen hier kreisförmig geführt sind. Resultat ist ein klar strukturiertes, feinmaschiges Gebilde, das geradezu den Eindruck dreidimensional verzogener Fensterrosen entstehen lässt. Die eigentliche Grundform ist jedoch vielleicht besser als eine Serie halbiertes umgedrehter sphärischer Kegel zu beschreiben, die oben horizontal abgeschnitten sind und im Gewölbescheitel zusammentreffen. In statischer Hinsicht wird das gegenseitige Abstützen von Kräftelinien ausgenutzt. So übernehmen die in der Mitte der halbierten Trichter jeweils von Wand zu Wand geführten Gurtbogen die Funktion von Widerlagern. In den zwischen den Bogen liegenden Feldern ist die angestammte Trennung zwischen Rippe und Gewölbesegel aufgehoben. Die Gewölbe sind hier nach einem kom-

plizierten System einheitlich mit ineinander verzahnten Steinplatten ausgeführt, die ein in der Mitte angebrachter Schlussstein verspannt. Die Lastabtragung der Gewölbekappen verläuft also nicht mehr über eine Skelettkonstruktion, sondern ganzflächig. Die Wölbung der King's College Chapel sollte nur den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe kaum weniger spektakulärer, spätgotischer Lösungen in England bilden; genannt seien nur die Kapelle Heinrichs VII. in Westminster Abbey mit ihren berühmten hängenden Schlusssteinen (1502–09) oder das Gewölbe der St. George's Chapel von Windsor Castle (frühes 16. Jh.; Kapelle ab 1476). Trotz einer auch hier bald einsetzenden Standardisierung waren sie im Vergleich zu einfachen Rippenkonstruktionen um ein Vielfaches (12 Pfund gegenüber 20 Pfund) teurer (Nußbaum/Lepsky 1999, S. 210) – sicher auch, weil nun das Gewölbe durchgängig aus exakt bearbeitetem und dekoriertem Haustein bestand.



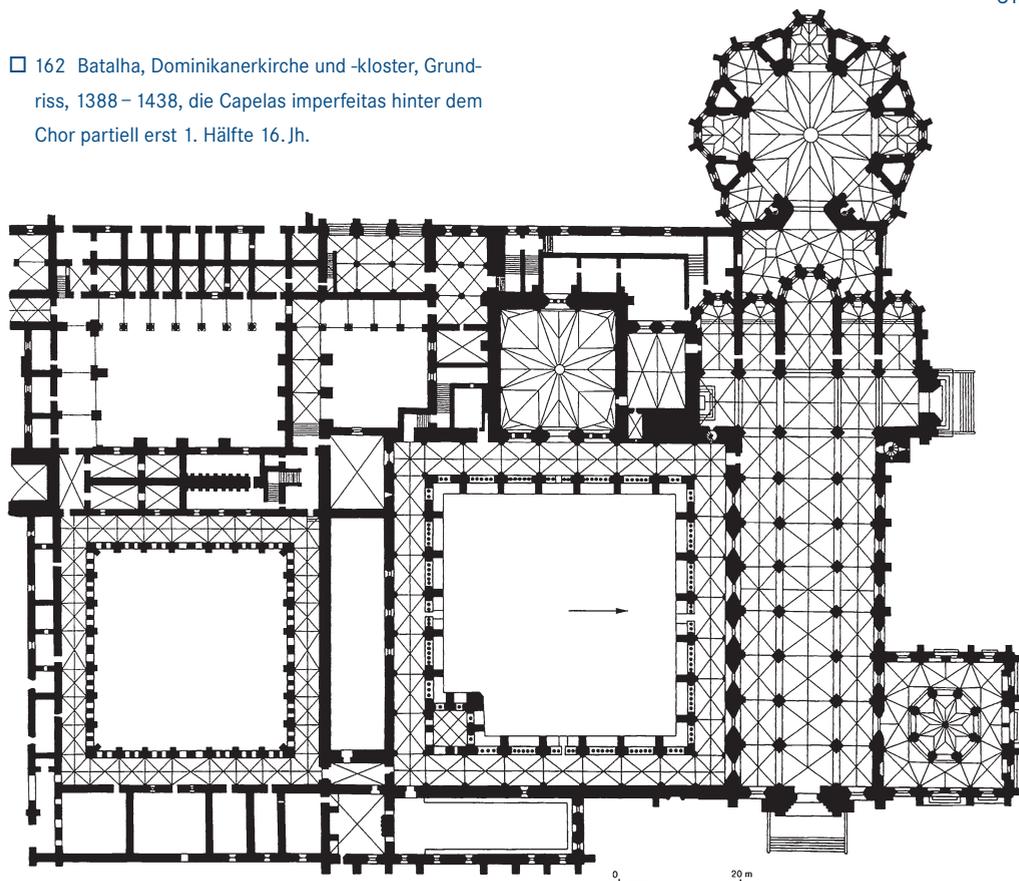
|49| Die Klosterkirche Batalha Grablege und Schlachtengedenken

Gemeinsam mit den vorangegangenen zwei Schlüsselbauten |► 47, 48| ist die portugiesische Klosterkirche Batalha ein gutes Beispiel für die Spielarten spätgotischer Architektur in den verschiedenen europäischen Regionen (□ 162, 163). Zwar wird dabei das obere Zeitlimit des Bandes – d. h. ‚1500‘ – nun nicht nur erreicht, sondern partiell bereits überschritten, doch zeigen gerade diese Fälle, wie sehr nördlich der Alpen einerseits die Detailformen zwar allgemein immer moderner werden (z. B. Maßwerk, Profile, Dekor), mitunter auch schon Renaissance-Einflüsse erkennen lassen. Ande-

rerseits erweisen sich die mit ihnen verbundenen Großstrukturen, d. h. Grund- und Aufrisse dieser und vergleichbarer spätgotischer Kirchen, mit Blick auf die vorangegangenen Jahrhunderte als kaum gewandelt: Problemlos könn(t)en sie immer noch ‚mittelalterlich‘ genannt werden.

Schon der Name Batalha des etwa 100 km nördlich von Lissabon gelegenen Ortes bzw. der Titel ‚Mosteiro Santa Maria da Vitória‘ gibt unmittelbaren Aufschluss über die Bestimmung bzw. den Grund für die Existenz der Anlage: Ersteres bedeutet auf Portugiesisch

- 162 Batalha, Dominikanerkirche und -kloster, Grundriss, 1388 – 1438, die Capelas imperfeitas hinter dem Chor partiell erst 1. Hälfte 16. Jh.



nichts anderes als ‚Schlacht‘, Letzteres ‚Kloster der Jungfrau Maria vom Siege‘. Wie bei einer ganzen Reihe anderer europäischer Sakralbauten des Mittelalters diente er also der Kommemoration einer Schlacht, wobei es sich in den betreffenden Fällen sowohl um den tatsächlichen Ort des Geschehnisses als auch nur um die Einlösung eines damit verbundenen Gelübdes handeln konnte (vgl. z. B.: Kirchenstiftungen der Anjou im 14. Jh. im Königreich Neapel; Dominikanerinnenkloster Tulln (Österreich), 1280; Franziskaner- und Klarissenkloster Königsfelden (Schweiz), 1308; in Verbindung mit einem Gelübde beim frz. König Ludwig XI. und Notre-Dame in Cléry, 2. Hälfte 15. Jh.). Letzteres traf auf Batalha zu: In Erfüllung seines Versprechens vor der siegreichen Schlacht von Aljubarrota (1385) – einem un-

weit von Batalha gelegenen Ort – gegen die übermächtigen Kastilier, mit der die Unabhängigkeit des Königreichs Portugal festgeschrieben wurde, hatte König João I. (1385–1433) 1388 an dieser Stelle ein Dominikanerkloster errichten lassen. Wie schon bei einigen der vorangegangenen Beispiele |► 35, 47|, war auch hier der ebenso hochstehende wie ambitionierte Stifter der eigentliche Grund dafür, dass in Batalha in den folgenden Jahren trotz aller restriktiven Ordensregeln ein für die Dominikaner ausnehmend prächtiger Bau monumentalen Ausmaßes entstand, charakterisiert durch ein langgezogenes dreischiffig-basilikales Langhaus (Länge: 80 m; Breite: 22 m; Höhe: 32,5 m), dessen Joche jeweils von vierteiligen Gewölben mit ebenfalls durch Rippen betonten Längs- und Querscheiteln überfangen sind.

- 163 Batalha, Dominikanerkirche, Blick in das Gewölbe des königlichen Mausoleums, die Capela do Fundador, beg. 1426



Es wird von einem schmalen Querhaus abgeschlossen, an dessen Ostseite ein fünfteiliger Staffelchor (Chor und angelagerte vier Kapellen jeweils mit eigenem Joch und polygonaler Apsis) folgt. Die zweiteilige Hochschiffswand ruht auf schlanken, hochaufragenden Bündelpfeilern, die fast drei Viertel der gesamten Höhe einnehmen. Über ihnen sind dann nur noch vergleichsweise kleine Obergadenfenster zu finden. In kaum mehr als 50 Jahren wurden die Kirche und die ursprünglichen Klostergebäude von den beiden Architekten Alfonso Domingues (1388-1401/02) und Hu-

guet (1402-38) ausgeführt (Gottschlich 2012, S. 47-49). Hinsichtlich des Grundrisses hat man immer wieder auf Zisterzienserkirchen hingewiesen. Die in diesem Fall unmittelbar wirksamen Vorbilder sind aber zweifellos Dominikanerkirchen des Mittelmeerraums, unter denen sich der Typus recht häufig finden lässt. Als Beispiele seien hier nur S. Nicoló (ca. 1282-1389) in Treviso oder aber, Batalha zeitlich und auch hinsichtlich der Dimensionierung näherstehend, SS. Giovanni e Paolo (ab 1333) in Venedig genannt. Unter Einschränkungen können ebenso São Domingo (ab 1267)

im portugiesischen Elvas angeführt werden (Schenkluhn 2000, S. 168, 184, 187), wie überhaupt der Grundriss in einfacherer Form zuvor in Portugal des Öfteren anzutreffen ist. Die Ähnlichkeiten der 1397 wiederum als Votivkirche von dem Heerführer König João I. gestifteten Lissaboner Karmelitenkirche S. Maria del Carmo (Gottschlich 2012, S. 338) stellen dann bereits einen ersten Reflex auf Batalha dar.

Die enge Beziehung zwischen dem für seine Dynastie entscheidenden Sieg, Kloster und Stifter kommt darin zum Ausdruck, dass König João I. Batalha zudem zu seiner Grablege machte, in der auch die engsten Familienangehörigen beigesetzt wurden, möglicherweise mit der weitergehenden Absicht, auf lange Sicht eine solche für die gesamte von ihm begründete Avis-Dynastie zu etablieren. Das etwas spätere Begräbnis des französischen Königs in der ebenfalls mit Schlachtengedenken verbundenen Stiftskirche Cléry – das einzige Begräbnis eines französischen Königs nach dem 13. Jh. außerhalb von St-Denis | ► 17 | – zeigt, dass Batalha in dieser Hinsicht kein Einzelfall ist. Anders als Ludwig XI. ließ sich João allerdings nicht in der Kirche selbst oder in einer mit dieser unmittelbar kommunizierenden (Seiten-)Kapelle bestatten, wie das damals schon seit langem auch in Dominikanerkirchen gang und gäbe war. Wesentlich zukunftsweisender wurde zu diesem Zweck in Batalha – architektonisch abgestimmt auf die Westfassade – 1426 an der Südostecke der Kirche eine separate Grabkapelle, die Capela do Fundador errichtet. Ihre Nordseite ist identisch mit der Mauer des Seitenschiffs, von dem es durch ein Portal getrennt bzw. erschlossen wird. Ein direkter Zugang von außen zu der in der Größe einer eigenen Kirche errichteten Anlage (sie verdeckt fast die Hälfte der Länge des Langhauses der Klosterkirche), in der João 1434 gemeinsam mit seiner bereits 1415 verstorbenen Frau die letzte Ruhe fand, fehlt demgegenüber. Bisher kaum thematisiert wur-

de, dass mit dieser Datierung die Kapelle ein ausnehmend frühes Beispiel für ein derartiges, als Zentralbau errichtetes Mausoleum darstellt (□ vgl. 163): In dieser Form sollte es eigentlich erst in der Renaissance zu einem gängigen Phänomen werden. Am ehesten vergleichbar erscheint die Capela do Fundador der sog. Santiago-Kapelle, also der zwischen 1435 und 1440 am Chorumgang der Kathedrale von Toledo errichteten Grabkapelle von Konstabler Don Álvaro de Luna und seiner Familie. In den Dimensionen durchaus ähnlich, ist sie allerdings erst nach Batalha errichtet, ebenso wie sie nicht wie dort einen gänzlich von der restlichen Kirche abgeschlossenen Raum darstellt (das gilt auch für die bereits 1364 im Scheitel des Umgangs errichtete Grabkapelle von Kardinal Gil de Albornoz). Angesichts der in Batalha hinter der Stiftung stehenden Ambitionen mag die ungewöhnliche Lösung allerdings kaum verwundern.

Die Kapelle ist auf quadratischem Grundriss errichtet. Jede der frei stehenden, 20 m langen Seiten weist drei durch Strebebögen begrenzte Achsen mit ebenso vielen Fenstern auf (die Strebebögen sind evtl. Ergänzungen des 19. Jh.s, vgl. Gottschlich 2004). Von einem eingeschossigen Umgang mit trapezförmigen, fünfteiligen Gewölben (die Eckzwickel des Quadrats mit einem zweiteiligen Gewölbe gefüllt) eingefasst, erhebt sich in der Mitte von auf oktagonalem Grundriss angeordneten Bündelpfeilern ein Tambour, der von einem prachtvollen Rippenstern abgeschlossen wird. Inmitten der Anlage, direkt unter seinem dort als Schlussstein angebrachten Wappen, ruht João gemeinsam mit seiner Frau auf einer frei stehenden Doppeltumba, eingerahmt von ihren Kindern und einigen Enkeln, die in bescheideneren, entlang der Mauer in Nischen aufgestellten Grabmälern ihre letzte Ruhe fanden.

Ein weiteres Meisterstück seines entwerferischen Könnens hatte Huguet zeitgleich bei dem ähnlich groß dimensionierten, erneut auf qua-

dratischem Grundriss errichteten Kapitelsaal geliefert (□ vgl. 162). Als Variation wird er nun stützenlos von einer monumentalen Variante des Sterngewölbes der Capela do Fundador überspannt. Auf Huguet scheint schließlich auch noch die Fragment gebliebene spektakulärste Anlage des gesamten Klosterkomplexes zurückzugehen: die hinter dem Staffelchor angelegte zweite, noch größere Grabkapelle, auf annähernd kreisrundem Grundriss; die sog. Capelas Imperfeitas, die João's Sohn und Nachfolger, Duarte I. (reg. 1433–38), für sich und seine Familie bestimmt hatte. Mit Blick auf den Grundriss und die Lage mag der mitunter zu findende Verweis auf die Heilig-Grab-Kirche in Jerusalem (□ vgl. 46; Gottschlich 2012, S. 320–322) verlockend sein. Allerdings zeigt sich schnell, dass die Übereinstimmungen eher assoziativer Natur sind: Zwar sind Heilig-Grab-Kopien oft recht vage |▶ 21|, doch bliebe die Frage nach dem ganz unmittelbaren Bezug zu beantworten, insbesondere in Verbindung mit einer dynastischen Grablege, die so nirgendwo nachweisbar ist. Die spanischen Vergleichsbauten wie u.a. die Capilla del Condestable in der Kathedrale von Burgos (1482) stammen dagegen alle erst aus dem späteren 15. oder dem 16. Jh., womit sie bei einer Zuschreibung der Planung der Kapelle in Batalha an Huguet keine Bedeutung besitzen (Götz 1968, S. 346; Gottschlich 2012, S. 326–327). Demgegenüber hat man es in Batalha erneut mit einem Zentralraum zu tun, der nun von einem noch gewaltigeren Gewölbe von 20 m Durchmesser überfangen werden sollte. Von ihm gehen in alle Richtungen sieben kleine Kapellen mit polygonalem Abschluss ab. Die achte Seite öffnet sich dem Vorraum, der zur eigentlichen Kirche vermittelt und durch zwei seitliche Portale den Zugang von außen gewährt. Die Zwickelflächen zwischen den Kapellen werden von separaten, am Außenbau etwas niedriger ausfallenden (Kapellen?)Räumen auf annähernd dreieckigem Grundriss

eingenommen. Mit Blick auf die ausgeführten Architekturformen scheint Huguet allerdings lediglich den generellen Entwurf geliefert zu haben. Das aufgehende Mauerwerk der geistreichen Anlage entstand wohl erst gegen Ende des 15. bzw. in der ersten Hälfte des 16. Jh.s (Gottschlich 2012, S. 283, 338). Doch kam man damals nicht über das Untergeschoss hinaus, das aber immerhin bereits die eigentlichen Kapellen mit ihren zwei jeweils alternierenden Gewölbelösungen sowie die Strebepfeiler der zentralen Kuppel umfasste. Wie der nach oben und in der Vorhalle zunehmende, üppige Dekor zeigt, wurden die Arbeiten an der Kapelle offensichtlich in verschiedenen Bauphasen realisiert. Hier und auch in Teilen der Klausur (Erweiterung bzw. Erneuerung) finden sich in den jüngeren Partien die ungewöhnlichsten Erfindungen, wie etwa Schiffstau, zwei ineinander verschlungene Baumstämme mit Zweigen und Laubwerk anstatt von geometrischem Maßwerk, oder aber in den oberen Partien des Oktogons eine Mischung von ausnehmend plastisch ausgearbeiteten gotischen und Renaissance-Dekorformen. Kombiniert sind sie mit solchen an den Fernen Osten oder an islamische Baukunst erinnernden, was sicherlich durch die sich damals gerade etablierenden Handelsverbindungen Portugals zu diesen Regionen gespeist wurde.

Nicht ganz präzise nennt man diesen Stil nach König Manuel (reg. 1495–1521) Manuelismo oder Manuelinik, obwohl einzelne Formen auch schon früher in Erscheinung treten. Als Gründungsbau gilt die Christuskirche in Setúbal, die ab den 1490er Jahren von dem Hofarchitekten Manuels, Diogo Boytaca, umgebaut wurde. Er zeichnet auch für das noch bedeutendere Hieronymus-Kloster S. Maria de Belem in Lissabon (ab 1501) verantwortlich (Grablege König Manuels). Interessanterweise ist er zwischen 1509 und 1528 mehrfach in den Quellen des Klosters Batalha nachweisbar (Stabel 2002, S. 82).



St-Nicolas-de-Tolentin in Brou

Brabantische Flamboyantgotik in Savoyen

|50|

Ein Schlüsselbegriff zum Verständnis spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst und Architektur ist jener der Repräsentation: In einem verflachten Sinne versteht man heute unter einem repräsentativen Bauwerk eines, das machtvoll, monumental dasteht oder reich geschmückt ist – was im Fall der Kirche des Augustinereremitenklosters Brou bei Bourg-en-Bresse sicherlich zutrifft (□ 164, 165). In einem tieferen Sinn bezieht sich der Begriff allerdings eher auf das ‚Wieder-Vorzeigen‘ einer dahinter stehenden Idee: jener von der Rechtmäßigkeit und Macht eines Amtes und seines Inhabers bzw. seiner Inhaberin. Das repräsentative Gebäude belegt beides, wenn Letztere(r) nicht anwesend sein kann, was im Mittelalter angesichts der zum Machterhalt notwendigen regen Reisetätigkeit der Herrschenden häufig der Fall war. Die Bedeutung repräsentativer Architektur liegt also auf der Hand – und das auch über den Tod des Auftraggebers hinaus. Brou ist für dieses Prinzip sicherlich ein ebenso extremes wie bedeutendes Beispiel: Die Herrscherin, die es errichten ließ, hat ihren Repräsentationsort nie betreten, trieb aber über knapp ein Vierteljahrhundert hinweg den größten Aufwand, ihren Bau in höchstmöglicher Qualität zu verwirklichen. Erst als Leichnam erreichte Margarete von Österreich (1480–1530) – Tochter Kaiser Maximilians I., zweifache Witwe und Regentin der Niederlande – ihr Kloster, und dies noch nicht einmal vollständig, denn damaligen Gepflogenheiten entsprechend teilte man ihren Körper. Die Eingeweide wurden in ihrer Residenzstadt Mechelen beigesetzt, das Herz gelangte in eine weitere Stiftung der Regentin, das Annunziatenkloster von Brügge, während der übrige

Körper nach Brou kam, wo ein prachtvolles Grabmal auf ihn wartete.

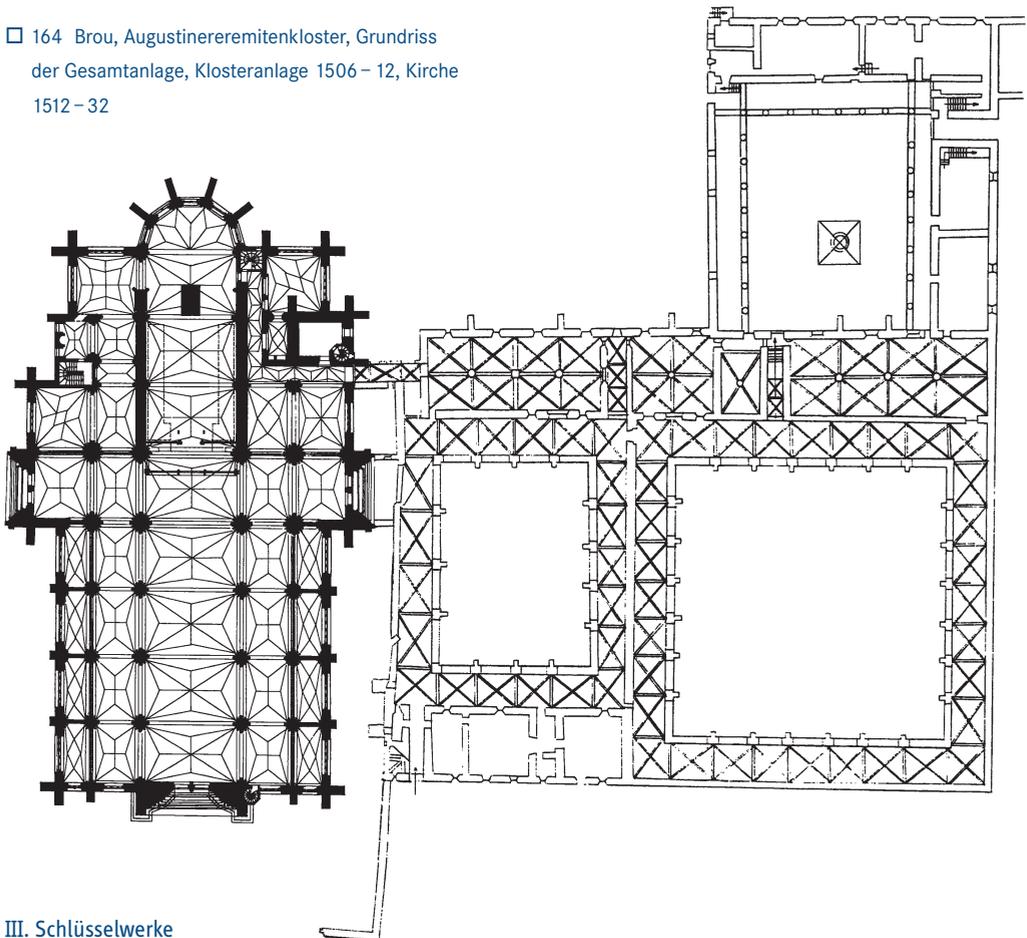
Dessen deutlich auf die Klosterkirche abgestimmte Kleinarchitektur ist Kern und Angelpunkt der gesamten Anlage. Es handelt sich um ein sog. Doppeldecker-Grabmal, das Margarete in Gestalt der herausragenden, von Konrad Meit (1470/85–1550/51; Ausst.-Kat. München 2006) gefertigten Figuren zweifach zeigt: unten, aus Alabaster gearbeitet, die wie schlafend wirkende Verstorbene im Leichenhemd; oben die Regentin in ihrer Amtstracht, nun gemeißelt aus Marmor, der – dies sicherlich ein bemerkenswerter Aufwand – aus den berühmten Brüchen von Carrara stammt. Den oberen und unteren Abschluss bilden von Putten gehaltene Inschriften und Wappenschilde. Überhöhung erfährt das Ganze durch einen gewaltigen Baldachin. Reich ist er verziert mit Heiligenfiguren sowie den Bilddevisen und dem Motto der Verstorbenen (*Fortune – infortune – fortune*; das von den Schicksalsschlägen der Stifterin geprägte Motto in etwas holpriger deutscher Übersetzung: ‚Glück – Unglück – eine Starke‘). Zwar steht Margaretes Grab nicht in der eigentlichen Ehrenposition, d.h. im Zentrum der Kirche vor dem Altar: diese nimmt das Grab ihres früh verstorbenen Gatten, Herzog Philiberts II., des Schönen, von Savoyen (geb. 1480, reg. 1497–1504) ein, auf dessen Herrschaftsgebiet sich ja auch die Kirche von Brou befand. Gleichwohl macht das bei Philibert fehlende auszeichnende Element des Baldachins klar, dass Margarete, die Kaisertochter, die für diese Stiftung eigentlich wichtige Person ist. Schließlich galt es noch ein drittes Grab unterzubringen: das der Schwiegermutter, Margaretes von Bourbon, deren Gemahl es im Übrigen auch gewesen

war, der lange Zeit zuvor nach einem Jagdunfall das Gelöbnis zur Erneuerung des damaligen, noch recht bescheidenen Klosters in Brou abgegeben hatte. Der Standort von Margaretes Grab ist durchaus mit Bedacht gewählt, steht es doch unter der Arkade, die ihre Privatkapelle vom Hauptchor der Mönche trennt, also zwischen den beiden Altären: ihrem – von ihr letztlich niemals genutzten – privaten in der den Sieben Freuden Mariä geweihten Nordkapelle und dem Hauptaltar der Kirche. Zudem ist ein doppelgeschossiges Oratorium, das westlich an die Nordkapelle anschließt, auf die Altäre ausgerichtet. Es besitzt offene Kamine und in die Wand eingearbeitete Öffnungen, die den Blick auf die Altäre ermöglichen. Über einen der Regentin (und allenfalls hochgestellten Personen) vorbehaltenen Gang ist es von den Klosterge-

bäuden her zu erreichen, in denen Margarete ursprünglich auch Residenz nehmen wollte.

Die Architektur der Kirche von Brou ist somit aus ihren Funktionen entwickelt. Sie sollte zunächst der Regentin einen Rückzugsort zur Ausübung ihrer persönlichen Frömmigkeit bieten, danach ihre Grablege werden; beides eingebunden in das Wirken der Augustiner-mönche, die ständig anwesend waren und – möglichst bis zum Jüngsten Gericht – Fürbitte zu leisten hatten – für sie und ihre Angehörigen sowie für weitere hochgestellte Angehörige des Hofes, die ebenfalls in der Kirche begraben lagen. All das war um 1500 nichts Neues mehr; im vorliegenden Fall scheint es sogar eine direkte Verbindung zu einem bereits angeführten Beispiel zu geben: zur Kartause von Miraflores |► 47|, die sie während ihrer kur-

□ 164 Brou, Augustinereremitenkloster, Grundriss der Gesamtanlage, Klosteranlage 1506–12, Kirche 1512–32



zen Ehe mit dem spanischen Thronfolger Juan (1478–97), Enkel des Stifters von Miraflores, kennengelernt haben dürfte. Generell scheint hier aber einmal mehr die noch ältere, eigentlich maßstabsetzende Stiftung der Kartause Champmol auf, also die Grablege der burgundischen Herzöge aus dem Hause Valois, dessen letzter männlicher Vertreter der bereits 1477 verstorbene Großvater Margaretes von Österreich mütterlicherseits, Karl der Kühne, gewesen war.

Es muss auffallen, dass die Kirche in Brou ungewöhnlicherweise durch einen schmalen Zwischenraum von den restlichen, um zwei Kreuzgänge und einen zusätzlichen Wirtschaftshof angelegten Klostergebäude abgesetzt wird. Ausschlaggebend war dafür, dass jener Teil und der Turm der Kirche bereits unmittelbar nach Philipberts II. Tod zwischen 1506 und 1512 ganz in der Tradition der Architektur der savoyischen Bresse (vgl. Franziskanerkloster in Bourg-en-Bresse) von lokalen Baumeistern ausgeführt wurde. Die demgegenüber an gänzlich anderen Leitbildern orientierte Kirche sollte dann erst einige Jahre später folgen. Das hat damit zu tun, dass Margarete nach dem Tod ihres Bruders, König Philipps des Schönen von Kastilien (1478–1506), 1507 Statthalterin ihres Vaters, Kaiser Maximilians, in den Vereinigten Niederlande wurde: Jetzt nicht mehr Herzogswitwe in der Provinz, sondern als kaiserliche Statthalterin in Mecheln residierend, verwundert es wenig, dass sie nun für den noch ausstehenden Kirchenbau in Brou nach einer künstlerisch anspruchsvolleren Lösung suchte, die auch den Standards der neuen Wahlheimat standhalten konnte. Dazu zog sie zunächst ihren französischen Hofdichter Jean Lemaire de Belges, den Maler-Architekt Jean Perréal sowie den bereits recht betagten Bildhauer Michel Colombe heran, der durch sein Grabmal für die Herzöge der Bretagne in der Kathedrale von Nantes (1502–07) für diese Aufgabe besonders geeignet schien. In der

Folge sollte sich eine gerade für die Kunstgeschichtsschreibung interessante Korrespondenz entwickeln, deren eher theoretisches Ergebnis die Empfehlung einer Ausführung von Gebäude und Grabmal in antikem Stil als der Bedeutung Margaretes angemessenen Lösung stand. Konkrete Pläne lieferte dieser Künstlerkreis allerdings nicht, weswegen die Regentin beschloss, das Projekt lieber mit besser kontrollierbaren brabantischen Kräften zu verwirklichen. Dazu wählte sie den aus einer Steinmetzen- und Steinlieferantenfamilie stammenden Louis van Boghem (Bodeghem), der sich fortan exklusiv um das Vorhaben zu kümmern hatte.

Im Vergleich zu den eingangs genannten einschiffigen, turmlosen Kartausenkirchen der vorbildlichen Stiftungen (Miraflores, Champmol) übt sich die zwischen 1512 und 1532 errichtete Kirche von Brou nicht in Bescheidenheit (Hörsch 1994). Sie verfügt über ein fünfschiffiges basilikales Langhaus von vier Jochen Länge, dessen beiden äußersten Schiffe jeweils durch jochweise zwischen die Pfeiler gezogene Holzschranken zu Privatkapellen umgearbeitet sind. Ein nur wenig über die Flucht hinausragendes Querhaus trennt es von dem in einem 5/12-Polygon endenden Chor. Wie der noch erhaltene Lettner bzw. die Chorschranken mit dem Chorgestühl zeigen, beginnt dieser in liturgischer Hinsicht bereits in der östlichen Hälfte des Querhauses. Das Chorpolygon besitzt schmale, zweibahnige Fenster. Die Massivität der recht kräftigen Mauer zwischen ihnen lockerte man im Inneren mit tiefen Kehlen an den Gewänden auf, vor denen wie an den Gesimsen zahlreiche virtuos frei gearbeitete Bildmotive sitzen. Es sind dies die bereits am Grabmal auftretenden Bild- und Wortdevisen Margaretes von Österreich, denen man in der Kirche immer wieder begegnet: die auf Margaretes Namen anspielenden Margeritenblüten, die Märtyrer-Palmen der hl. Margarethe, das erwähnte Motto der Erzherzogin, ebenso Hinweise auf den savoyischen Standort



□ 165 Brou, Augustinereremenkloster, Innenansicht der Klosterkirche, 1512 – 32

und auf die Eheverbindung Burgund/Habsburg-Savoyen. Für Letztere stehen die durch Schnüre verbundenen Buchstaben „M“ (= Marguerite) und „P“ (= Philibert). In auffälliger Weise wurde zudem der Rolle der Habsburger als der neuen Herzöge von Burgund Rechnung getragen: durch die burgundischen Bilddevisen des Andreaskreuzes und des Feuerstahls sowie einer Statue des hl. Andreas, die man über dem Hauptportal anbrachte. Abrundung fand das komplexe Programm schließlich mit der einstigen Turmbekrönung in Gestalt einer

kaiserlichen Bügelkrone sowie dem umfangreichen Wappenprogramm in den Glasfenstern des Chors (Merindol 2005): Nur im zentralen finden sich religiöse Szenen, auf die sich beiderseits das kniende Stifterpaar mit seinen Schutzpatronen beziehen.

Angesichts der angeführten Entstehungsumstände verwundert es wenig, dass die Kirche – obwohl in der Bresse gelegen – alle Züge der brabantischen Architektur der Zeit aufweist: Ihre ohne Kapitelle durchlaufenden Profile – ein Architekturmotiv, das sich bereits

Ende des 13. Jh.s aus der hochgotischen Architektur entwickelt hatte – treten in der in Brou gegebenen Form an einem der bedeutendsten Pfarrkirchenbauten der Niederlande, der Kirche St. Peter in Leuven, in Erscheinung. Allerdings scheint deren immer noch dem französischen Kathedraltypus folgende Chorlösung mit Umgangschor und Kapellenkranz für Brou zu aufwändig gewesen zu sein; vielleicht erschien sie auch einfach nur als zu schematisch. Jedenfalls übernahm van Boghem für sein Projekt letztlich den Grundriss und damit die gesamte Disposition der fünfschiffigen Brüsseler Kirche der Schützengilden: der Kirche Unserer Lieben Frau auf dem Sande. Allerdings bereicherte er die kühle und mitunter etwas spröde wirkende brabantische Architektur im Detail deutlich. So wurden z. B. die Profile der Langhausarkaden, die mit ihren halbierten Birnstäben im Prinzip früheren Bogenprofilen ähneln (vgl. älteren Kreuzgang in Brou), um zahlreiche weitere Elemente erweitert. Die Logik gotischer Gurt- und Scheidbogensysteme mit ihrer Abstufung von wichtigen zu unwichtigen Baugliedern (Scheidbogen – Gurtbogen – Rippe) wurde konsequent

beibehalten, so dass aus der Zusammenführung aller Profile ungemein kräftig und reich erscheinende Pfeiler entstanden. Imposant wirken ihre aus einer Vielzahl kleiner Söckelchen gebildeten Sockel, wobei Erstere aus der gestalterischen Maxime resultieren, jedem Profil einen entsprechenden Einzelsockel in Glockenform zu verleihen: Je wichtiger desto tiefer, je kleiner desto weiter oben setzen diese Sockel an – ein munteres Spiel, das den Steinmetzen großes handwerkliches Können und beachtliche Virtuosität abverlangt. Dieser reiche und filigran gearbeitete Schmuck ist konsequent vom kleinsten bis zum größten Bauteil durchgehalten. Zwar sind viele höfische Bauten des 15. und 16. Jh.s in Frankreich und Spanien auf diese Weise verziert (in den burgundischen Niederlanden eher nur die Kleinarchitektur) – u. a. auch in Amboise, dem Schloss, auf dem Margarete als Gemahlin des französischen Königs ihre Kindheit und Jugend verbracht hatte: Doch in Brou wird all dies gesteigert und zu einer ganz neuen Einheit von Form und Funktion zusammengeführt.



MH

Nachwort des Autors

Es muss auffallen, dass in den allgemeinen kunsthistorischen Diskursen der letzten Jahre die Bedeutung dreidimensionaler Medien, d. h. der Skulptur wie der Architektur, deutlich nachgelassen hat, insbesondere wenn es sich um Werke des Mittelalters handelt. Das Interesse wieder zu wecken und eine solide Grundlage für das Verständnis und einen eigenständigen Umgang mit dieser Phase der Architekturgeschichte zu schaffen, ist ebenso ein Anliegen dieses Bandes, wie für ihre fundamentale Bedeutung für die allgemeine Kunstgeschichte zu werben.

Die Erstellung einer solchen Publikation in vergleichsweise kurzer Zeit konnte nur durch die Unterstützung und Hilfe anderer gelingen. Für Gastbeiträge habe ich zu danken: Glaire Anderson (Chapel Hill) zur Alhambra in Granada |▶ 39|, Markus Hörsch (Bamberg) zu Brou |▶ 50| und zur Danziger Marienkirche |▶ 40| sowie Dirk Schumann (Berlin), der seine Expertise zum abendländischen Backsteinbau in den entsprechenden Themenblock einbrachte. Stefan Bürger half in Fragen der Bauorganisation; Steffen Eigl, Andrea Schraepfer und Ulrike Weber erledigten in den letzten beiden Jahren in zuverlässiger Weise Recherchearbeiten, so dass ich mich in dem von UNC Chapel Hill freundlicherweise gewährten Freisemester in der zweiten Jahreshälfte 2012 auf die Erstellung des Manuskripts konzentrieren konnte. Evelin Wetter (Bern) möchte ich für Anregungen – gerade beim Themenblock Liturgie –, Kritik und wichtiges Korrekturlesen sowie für ihre Geduld und moralische Unterstützung danken, Andreas Brachmann (München) für die diversen in bewährter Qualität erstellten Graphiken.

Chapel Hill, im Mai 2013
Christoph Brachmann

IV. Anhang

Zeittafel

- 119** Rom, Pantheon (bis 125)
- 305** Trier, sog. Konstantin-Basilika: Palastaula Konstantins des Großen (bis 312)
- 313** *Toleranzedikt von Mailand: Gleichberechtigung des Christentums.*
- 324** *Gründung Konstantinopels*
Jerusalem, Grabeskirche (bis 353)
- 326** Rom, Alt-St. Peter: Weihe
- 330** *Verlegung der Hauptstadt des Römischen Reiches nach Konstantinopel (heute: Istanbul)*
- um 336** Jerusalem, Grabeskirche: Anastasis-Rotunde
- 340–350** *Doppelkaisertum: Constantius II. (Osten), Constans (Westen)*
- 341** *Verbot der heidnischen Opfer und Schließung der Tempel*
- 350–361** *Constantius II. ist Alleinherrscher*
- 352** Rom, S. Maria Maggiore in Rom (bis 366)
- 375–568** *Völkerwanderung*
- 400** *Ravenna wird Hauptstadt des Weströmischen Reichs*
- 455** *Vandalen verheeren Rom*
- 476** Rom, S. Stefano Rotondo (bis 483)
Ende des Weströmischen Reiches
- 497/98** *Taufe des fränkischen Königs Chlodwig I. durch Bischof Remigius in Reims*
- 526** Ravenna, San Vitale (bis 547)
- 527** Byzanz, Sergios- und Bacchos-Kirche (bis 536)
- 532** Ravenna, S. Apollinare in Classe (bis 548)
Konstantinopel, Hagia Sophia (bis 537)
- 537** Benedikt von Nursia: *Regula Benedicti*
- 691** Jerusalem, Felsendom
- 7. Jh.** Poitiers, Baptisterium; Metz, Benediktinerinnenkirche St-Pierre-aux-Nonnains; Trier, St. Irminen: jeweils Umnutzung von römischen Profangebäuden des 4. Jh.s für sakrale Zwecke
- 706** Damaskus, Al-Walid-Moschee (bis 715)
- 8. Jh.** Qasr al-Msatta (Jordanien), Palast Uhaidir (Irak), Palast
- 711** *Araber dringen von Nordafrika aus nach Spanien vor*
- 754/55** St.-Denis, Fulradbau
- um 780** Ingelheim, Pfalz Karls des Großen
- 785** Córdoba, Mezquita (bis 990)
- um 790** Aachen, Pfalz Karls des Großen
Fulda, Dom (bis 817)
- 799** Centula/St-Riquier, Benediktinerabtei: Weihe des Neubaus
- 800** *Krönung Karls des Großen zum römischen Kaiser in Rom*
- um 822** Corvey, Benediktinerkirche (bis 844)
- 823** Steinbach, sog. Einhards-Basilika (bis 827)
- um 830** St. Gallen, Benediktinerabtei: sog. Klosterplan
- 831** Hersfeld, Benediktinerkirche (bis 850)
- 843** *Vertrag von Verdun, Dreiteilung des Reichs Karls des Großen in ein Ost-, ein Mittel- und ein Westreich*
- 873** Corvey, Benediktinerkirche: ‚Westwerk‘ (bis 885)
- um 900** Byzanz, Lips-Kloster
- 10. Jh.** Kairo, al-Azhar-Moschee
- 943** Werden, St. Peter: ‚Westwerk‘
- um 955** Cluny II, Benediktinerkirche (bis 981)
- 955** *Sieg Kaiser Ottos I. über die Ungarn auf dem Lechfeld*
- 959** Gernrode, St. Cyriakus
- 968** *Gründung des Erzbistums Magdeburg*
- 972** *Heirat Kaiser Ottos II. mit der byzantinischen Fürstentochter Theophanu*
- um 979** Memleben, Benediktinerkirche
- 984** Köln, St. Pantaleon
- 997** Tours, St-Martin
- 1000** *Gründung des Erzbistums Gnesen*
- 1001** Dijon, St-Bénigne
- 1005** Reims, St-Remi: Langhaus (bis 1034)
- 1009** Paderborn, Dom (bis 1015)
- 1010** Hildesheim, St. Michael (bis 1033)
- 1012** Loches, Donjon (bis 1035)
- 1017** Paderborn, Bartholomäuskapelle
- nach 1020** Chartres, Kathedrale: romanischer Vorgängerbau
- 1025** Limburg a. d. Haardt, Benediktinerkirche (bis 1045)
- 1027/30** Speyer, Dom (bis 1061)
- 1035** Mont-St-Michel, Benediktinerkirche
- 1036** Mainz, Dom: Weihe
- um 1037** Kiew, Sophienkathedrale
- 1040** Köln, St. Maria im Kapitol (bis 1049)
Jumièges, Benediktinerkirche (bis 1067)
- 1046** Nivelles, Ste-Gertrude: Weihe
- um 1050** Conques, Ste-Foy
- 1059/61** Florenz, Baptisterium: Erneuerung
1060 Tournus, St-Philibert
- ab 1060/80** St-Savin-sur-Gartempe, Benediktinerkirche
- 1060/65** Caen, Ste-Trinité und St-Etienne
- 1063** Venedig, San Marco
Pisa, Dom

- 1066** *Eroberung Englands durch die Normannen*
- 1070** Canterbury, Kathedrale: Neubau
- Ende 11. Jh.** Saint-Benoît-sur-Loire, Benediktinerkirche: Westbau
- 1073/4** Lincoln, Kathedrale: Mittelteil der Westfassade (bis 1092)
- 1075** Santiago de Compostela, Kathedrale
- 1077** *Höhepunkt des Investiturstreits: Kaiser Heinrichs Treffen mit Papst Gregor in Canossa*
- 1078** London, (White) Tower mit St. John's Chapel
- 1079** Winchester, Kathedrale: Neubau
- um 1080** Speyer, Dom: Umbau (bis um 1106)
- 1080** Toulouse, St-Sernin
- nach 1081** Ely, Kathedrale
- um 1084** *Bruno, Benediktiner aus Köln, gründet den Kartäuserorden*
- um 1085** Hirsau, Benediktinerkirche
- 1089** Cluny III, Benediktinerkirche (bis 1130)
Gloucester, Kathedrale
- um 1090** Beauvais, St-Lucien (bis 1140)
- 1090** Paray-le-Monial, Prioratskirche
- 1093** Durham, Kathedrale
- 1096** *Erster Kreuzzug (Einnahme Jerusalems 1099)*
- 1099** *Gründung des Zisterzienserordens*
- 1099** Modena, Dom
- 1105** Paulinzella, Benediktinerkirche (bis 1115)
- 1115** Angoulême, Kathedrale (bis 1136)
- 1118** Peterborough, Kathedrale
- 1120** Autun, St-Lazare
Vézelay, Ste-Madeleine
- um 1120** Caen, Ste-Trinité und St-Etienne: Wölbung
- 1122** *Ende des Investiturstreits*
- 1130** Palermo, Capella Palatina (Weihe 1143)
Tournai, Kathedrale
- 1131** Cefalù, Dom
- 1132/33** Paris, St-Martin-des-Champs
- nach 1132** St-Germer-de-Fly, Benediktinerkirche
- 1135** Regensburg, ‚Steinerne Brücke‘ (bis 1146)
- 1137** St-Denis, Benediktinerkirche: Westbau (bis 1140)
Mainz, Dom: Weihe der St-Gotthard-Kapelle
- 1139** Fontenay, Zisterzienserkirche
- 1140** Sens, Kathedrale
St-Denis, Benediktinerkirche: Chor (bis 1144)
- 1143** Alvastra (Schweden), Zisterzienserkirche
- nach 1148** Noyon, Kathedrale
- um 1150/55** Laon, Kathedrale
- 1151** Zamora, Kathedrale (bis 1171)
- nach 1152** Clairvaux, Zisterzienserkirche: Zweiter Chorbau (bis 1174)
- um 1155** Morimond, Zisterzienserkirche: Chorbau
- 1160** Noyon, Kathedrale: Querhauskonchen (bis 1165)
- um 1160** Orvieto, Rathaus
- 1160/70** Perigueux, St-Front: vollendet
- 1161** Reims, St-Remi: Chor (bis 1182)
- 1163** Paris, Notre-Dame
- um 1170** Reims, St-Remi: Chor (bis 1180)
- 1174** Canterbury, Kathedrale (bis 1184)
Monreale, Dom
- um 1180** Cîteaux, Zisterzienserkirche: Dritter Chorbau (bis 1193)
- 1184** Palermo, Dom
- nach 1185** Köln, Groß St. Martin: Veränderungen des 1172 geweihten Baus
- Ende 12. Jh.** Ávila, Kathedrale
Lausanne, Kathedrale
- um 1190** Paris, Louvre: erster Bau (bis 1200)
Soissons, Kathedrale: Langhaus und Chor (bis 1212)
- 1194** Chartres, Kathedrale
- um 1195** Bourges, Kathedrale
- 1197** Chateau-Gaillard, Burg
- vor 1200** Laon, Kathedrale: Westfassade
- 1200** Ebrach, Zisterzienserkirche
- 1202** Heisterbach, Zisterzienserkirche (bis 1237)
- um 1203** Lincoln, Kathedrale: erstes Tiercerongewölbe im Hugh's Choir
- 1204** *Plünderung Konstantinopels während eines Kreuzzugs*
- 1208** Segovia, S. Sepolcro/Vera Cruz: Weihe
- 1209** Magdeburg, Dom: Chor
- 1210** Coutances, Kathedrale
- 1211** Reims, Kathedrale: Grundsteinlegung
- 1213** Limburg, St. Georg (bis 1235)
- ca. 1215** Bamberg, Dom (Weihe 1237)
- 1215** Auxerre, Kathedrale
- 1219** Köln, St. Gereon: Umbau des Dekagons (bis 1227)
- 1220** Amiens, Kathedrale: Westfassade und Langhaus
Dijon, Notre-Dame
Salisbury, Kathedrale (bis 1266)
Lincoln, Kathedrale: Langhaus (bis 1240)
- nach 1220** sog. Reimser Palimpsest
- 1221** Burgos, Kathedrale
- 1222/23** Toledo, Kathedrale
- 1224** Vercelli, Sant'Andrea: Weihe
- um 1225** Coucy, Burg (bis 1242)
- 1227** Bamberg, Dom: Westchor (bis 1234)
- 1228** Assisi, S. Francesco (bis 1253)
- 1230** Bayeux, Kathedrale
- 1230er Jahre** Amiens, Kathedrale: Chor
- 1230/40** sog. Skizzenbuch des Villard de Honnecourt
Nürnberg, St. Sebald: Langhaus und Westchor des heutigen Baus
- 1231** *Beginn der Eroberung Preußens durch den Deutschen Orden*
St-Denis, Benediktinerkirche: zweiter gotischer Neubau
- 1235** Marburg, Elisabethkirche: Grundsteinlegung
Trier, Liebfrauenkirche

- um 1235** Toul, Kathedrale
- 1236** Bologna, San Francesco (bis 1256)
- 1238** St-Germain-en-Laye, Schlosskapelle
- 1239** Mainz, Weihe des Westchors des Doms
- vor 1240** Castel del Monte, Burg (bis ca. 1250)
- nach 1240** Metz, Kathedrale: Langhaus
Beauvais, Kathedrale: Chor
Siena, Dom (bis 1263)
- 1241** Reims, Kathedrale: Weihe des liturgischen Chores
Paris, Ste-Chapelle (bis 1248)
- 1241** *Ende des Mongolensturms: Rückzug trotz ihres Sieges bei Liegnitz*
- 1244** *Eroberung Jerusalems durch die Muslime*
- 1245** London, Westminster Abbey (bis 1269)
- um 1245** Straßburg, Münster: Langhaus
- 1246** Florenz, S. Maria Novella
Paris, Notre-Dame: Nordquerhaus von Jean de Chelles
- 1248** Köln, Dom: Chor (Weihe 1322)
Clermont-Ferrand, Kathedrale
Metz, St-Vincent, Benediktinerkirche
- um 1250/55** Risse zur Straßburger Westfassade
- 1250/60** Prag, Altneu-Synagoge
- 1253** Tournai, Kathedrale: Weihe des Chors
- 1256** Lincoln, Kathedrale: Angel Choir (bis 1280)
- 1258** Paris, Notre-Dame: Südquerhaus von Pierre de Montreuil
- 1259** Altenberg, Zisterzienserkirche
- um 1260** Marburg, Burg (Weihe der Kapelle 1288)
Friedberg, Mikwe
- 1262** Troyes, Stiftskirche St-Urbain
- um 1268** Trebnitz, Zisterzienserinnenkirche: Hedwigskapelle (bis 1275)
- 1270** *7. Kreuzzug*
- 1270er Jahre** Bösig/Bezďěz, Burg
- 1271** Munster-en-Lorraine, Stiftskirche: Stiftung des Trierer Erzbischofs (Weihe 1293)
- 1272** Narbonne, Kathedrale: Chor (bis 1332)
Limoges, Kathedrale
Aigues-Mortes, Planstadt
- 1272/73** Erfurt, Predigerkirche: Fertigstellung des Chors
- 1273** Regensburg, Domchor
Verden, Dom: Hallenumgangschor (bis 1313)
- 1276** Kyllburg, Stiftskirche: wie Munster eine Stiftung des Erzbischofs von Trier
- 1277** Straßburg, Münster: Westfassade
- vor 1280** Marienburg: Ordensburg des Deutschen Ordens (bis Ende 14. Jh.)
- um 1280** Freiburg, Münster: Westturm (bis ca. 1330)
Lübeck, Marienkirche: Beginn des Umbaus
- nach 1280** Brügge, Tuchhalle
- um 1280/1300** Köln, Dom: Riss F der Westfassade
- 1282** Albi, Kathedrale
- um 1285** Salem, Zisterzienserkirche: (1307 erste Altarweihen im Chor)
- 1285** Weißenburg/Wissemburg, Benediktinerkirche: Langhaus (bis ca. 1310)
- 1287** Uppsala, Dom
Orléans, Kathedrale
- zw. 1287 u. 1311** Reims, Kathedrale: Labyrinth mit Architektendarstellungen
- 1288** Amiens Kathedrale: Labyrinth mit Architektendarstellungen
Heiligenkreuz, Zisterzienserkirche: Chor
- 1290** Orvieto, Dom
- nach 1291** Erfurt, Barfüßerkirche
- um 1292** London, Westminster Palace: St. Stephen's Chapel (bis ca. 1297)
- 1294/95** Florenz, Franziskanerkirche Santa Croce
- 1295** St-Maximin-la-Ste-Baume, Dominikanerkirche Ste-Madeleine
- 1296** Paris, Notre-Dame: durchgehender Einbau von Seitenkapellen (bis 1320)
- 1297** Siena, Palazzo pubblico
- 1298** Barcelona, Kathedrale
Bristol, Kathedrale, ehem. Benediktinerabtei St. Augustine's
- 1299** Remiremont, Damenstiftskirche: Weihe
Florenz, Palazzo della Signoria (bis 1319)
- 1300** Evreux, Kathedrale
- 1304** Wien, St. Stephan: Chor (bis 1340)
- um 1306** Palma de Mallorca, Kathedrale
Gebweiler, Dominikanerkirche
- 1308** Königsfelden, Klarissen- und Franziskanerkloster
- 1309–78** *Verlegung der päpstlichen Residenz von Rom nach Avignon*
- 1310** Neapel, Klarissen- und Franziskanerkloster S. Chiara (bis 1340)
- 1312** Gerona, Kathedrale: Chor
- 1318** Rouen, St-Ouen
- 1320** Auxerre, Kathedrale: Langhaus
Prenzlau, Marienkirche
Straßburg, Jung-St. Peter: Weihe
- um 1320** Niederhaslach, Stiftskirche
- 1320/25** Kaiserslautern, Stiftskirche
- 1320/30** St. Arnual (Saarbrücken), Stiftskirche: Langhaus
Lübeck, Marienkirche: Langhaus
- 1321** Ely, Kathedrale: Marienkapelle (bis ca. 1345)
- vor 1325** Köln, Dom: Westfassade (bis 1880)
- 1325** Prenzlau, Marienkirche
- 1328** Barcelona, Pfarrkirche S. Maria del Mar (bis 1383)
- um 1328** Oppenheim, Katharinenkirche: Südfassade
- 1330** Schwäbisch Gmünd, Hl.-Kreuz-Kirche: Hallenlanghaus
- wohl 1331** Soest, Wiesenkirche
- 1333** Wells, Kathedrale
Venedig, SS. Giovanni e Paolo
- nach 1333** Florenz, Ponte Vecchio (bis 1345)
- 1334** Avignon, Papstpalast

- 1334/35** Aachen, Rathaus
- 1335** Pont-à-Mousson, ehem. Antoniterkirche: Weihe
- 1335/40** Esslingen, Langhaus der Frauenkirche
- 1337** Gloucester, Kathedrale: Umbau des Chores (bis 1360)
- 1340–1453** *Hundertjähriger Krieg zwischen England und Frankreich*
- 1340** Venedig, Dogenpalast
Münster, Liebfrauenkirche
- 1342** Breslau, St. Maria Magdalena (bis 1362)
- 1344** Prag, Veitsdom: Chor Neubau
- 1347** Prag, Emmauskloster: Stiftung durch Kaiser Karl IV.
- 1347–53** *Pestepedemie in ganz Europa*
- 1348** Karlstein, Burg
- Mitte 14. Jh.** Granada, Alhambra (bis Ende 14. Jh.)
- 1351** Schwäbisch Gmünd, Hl.-Kreuz-Kirche: Hallenchor
- 1352** Antwerpen, Liebfrauenkirche
- 1356** *Kaiserkrönung Karls IV. in Rom, Erlass der Goldenen Bulle*
Prag, Veitsdom: Ausbau des Chors durch Peter Parler (bis 1385)
Aachen, Münster: Chor (bis 1415)
Augsburg, Dom: Ostchor (bis 1431)
- 1357** Florenz, Dom: Wiederaufnahme des 1296 begonnenen Projekts nach stark modifizierten Plänen (Langhaus bis 1378 fertiggestellt)
Breslau, Elisabethkirche: Weihe 1359
Wien, St. Stephan: Langhaus
Prag, Karlsbrücke
- 1360** Kolin, St. Bartholomäus: Chor (bis 1378)
Winchester, Kathedrale (bis 1390)
Erfurt, Predigerkirche: Ausbau des Langhauses
- 1361** Nürnberg, St. Sebald: Chor (bis 1379)
Vincennes, Schloss (bis 1380)
- 1367** Prag, Veitsdom: Weihe der Wenzelskapelle
- 1370er Jahre** Paris, Louvre und Bastille: Um- bzw. Neubau
- 1375** Canterbury, Kathedrale: Langhaus (bis 1405)
- um 1375** s'Hertogenbosch, Sint Jans
- 1379** Canterbury, Kathedrale: Langhaus
Berlin, St. Nicolai: Chor
Danzig, Marienkirche: Hallenbau (bis 1502)
- 1380** Prag, Karlsbrücke: Altstädter Brückenturm (bis 1400)
Kaschau, St. Elisabeth (bis 1440)
- nach 1382** Stralsund, Marienkirche
- 1385** Champmol, Kartause
- 1386** Florenz, Dom: Chor (bis 1436)
- 1386/87** Mailand, Dom (bis 1572)
- 1388** Batalha, Dominikanerkirche: Langhaus
- 1393** Braunschweig, Altstadtrathaus (bis 1396)
- 1395** Mantua, Castello S. Giorgio
Pavia, Kartause
- 1396** Prag, Veitsdom: Südturm
- 1400** Leuven, St. Peter
- 1401** Tarascon, Burg (bis 1449)
- 1402** Sevilla, Kathedrale
Brüssel, Rathaus
- 1405** Passau, Dom: Chor
- 1407** Landshut, St. Martin: Langhaus unter Hans von Burghausen
Köln, Rathausturm
- 1413** Florenz, Dom: Kuppeltambour fertiggestellt
- 1417** Gerona, Kathedrale: Langhaus
- 1422** Esslingen, Rathaus
- 1426** Batalha, Capela do Fundador
- 1427** Nördlingen, St. Georg
- 1433** Wien, St. Stephan: Südturm vollendet
- nach 1433** Batalha, Capelas Imperfeitas
- 1437** Straßburg, Münster: Turmhelm vollendet
Nürnberg, St. Lorenz: Chor (bis 1477)
- nach 1442/54** Miraflores, Kartäuserkloster
- 1444** Florenz, Palazzo Medici-Riccardi
- 1448** Leuven, Rathaus (bis 1463)
Cambridge, King's College Chapel (bis 1515)
- um 1450** *Erfindung des Buchdrucks*
- 1450/60** Stendal, Uenglinger Tor und Rathaus
- nach 1458** Florenz, Palazzo Pitti
- 1468** Breda, Liebfrauenkirche (bis 1509)
- 1471** Meißen, Albrechtsburg
- 1476** Toledo, S. Juan de los Reyes
- 1481** *Wiederaufnahme der Reconquista in Spanien*
- 1491** Schwäbisch Gmünd, Hl.-Kreuz-Kirche: Einwölbung des Chors (bis 1497)
- 1492** *Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus*
- 1493** Prag, Wladislawsaal des Hradschin (bis 1503)
- 1499** Annaberg, Annenkirche
- 1500** Amboise, Schloss
- 1501** Lissabon, Hieronymuskloster Santa Maria de Belém
- 1502** Pirna, St. Marien
London, Westminster: Kapelle Heinrichs VII. (bis 1509)
- 1506** Brou, Augustinereremitenkloster (Kirche 1512 – 32)
- 1509** Augsburg, Fuggerkapelle (bis 1519)
- 1512** Kuttendorf, St. Barbara
- 1513** Salamanca, Kathedrale
- 1525** Segovia, Kathedrale

Glossar

Abakus Lat. von griech. *abax* = Tischplatte. Meist rechteckige oder quadratische Deckplatte, die den oberen Abschluss des → Kapitells und damit der gesamten Säule bildet.

Abseite → **Seitenschiff**

Abtei Unter der Leitung eines Abtes bzw. einer Äbtissin stehende Klostergemeinschaft; bezeichnet in den Quellen in gleicher Weise die Personengemeinschaft, die Wohninheit und den Besitz.

Achse Von lat. *axis*. Als Achse bezeichnet man in Architektur und Städtebau eine gedachte Gerade, die durch ein Gebäudeensemble, einen Baukörper oder ein Bauteil gezogen werden kann und als Gestaltungs- und Ordnungsmittel benutzt wird. Eine Vertikalachse gliedert zum Beispiel die Ansicht eines Gebäudes, seine Fassade, in zwei Hälften. Als Horizontalachse bezeichnet man Achsen, die im Grundriss zu erkennen sind, z. B. die Längsachse und Querachse einer Kirche. Mit dem Begriff der Fensterachse wird die Anzahl der senkrecht gegliederten Fensteröffnungen eines Gebäudes beschrieben.

Akanthus (griech.-lat.), im Mittelmeerraum sehr verbreitete Distelart (Bärenklau), deren meist große, buchtig ausgerandete und an der Spitze leicht eingerollte Blätter in mehr stilisierter Form ein beliebtes Dekorationselement der griechischen und römischen Baukunst sind, typisch besonders für das korinthische Kapitell und seine Abwandlungen im Mittelalter.

Almemor → **Bima**

Altar Opferstein oder -tisch, in christlichen Kirchen zentraler Ort der Abendmahlsfeier, oft verwechselt mit dem dahinter befindlichen Aufbau (→ Retabel).

Anker Konstruktive Vorrichtung (aus Eisen oder Holz) zur zugsicheren, meist horizontalen Verbindung eines Bauteils mit einem anderen oder zur Aufnahme von Zugspannungen, die durch Schubwirkung entstehen. Ringanker nehmen z. B. bei Kuppelgewölben entstehende Ringspannungen auf, die nicht allein von der Mauerkonstruktion aufgenommen werden können.

Apsis, Apsiden Griech. für Rundung, Bogen. Identisch mit den Begriffen Exedra und Konche. In spätröm. Zeit aufkommende Bezeichnung für einen halbkreisförmigen, mit einer Halbkuppel überwölbten (Profan-)Bau, der einem ihm übergeordneten Hauptraum ein- oder angebaut ist und sich üblicherweise in seiner vollen Breite und Höhe zu diesem öffnet. Apsiden findet man meist als Abschluss eines Kirchenschiffes, gewöhnlich mit einer Halbkuppel überwölbt. In der Apsis einer frühchristlichen Kirche befanden sich der Bischofsstuhl und die Sitze der höheren Geistlichen. Später im Mittelalter durch komplexere Choranlagen ersetzt.

Architrav Ital. *architrave* von griech. *archi* = ‚Ober‘-, ‚Haupt‘-, und lat. *trabs* = ‚Balken‘. Waagrechtter Schlussbalken, der in der griechischen Architektur auf Säulen, in der römischen und abendländischen Architektur aber oft auch auf Pfeilern und Bogenstellungen aufliegt.

Archivolte Bogenläufe im Gewände romanische und gotische Portale, die die Fortsetzung der Gewändegliederung bilden und häufig mit Skulpturen (Archivoltenfiguren) besetzt sind.

Arkade Lat. *arcus* = Bogen, Bogenstellung über Pfeilen und Säulen.

Atrium Innerer Wohnhof des römischen Privathauses, an den sich die Kammern und Wohngemächer angeschlossen. In der frühchristlichen und mittelalterlichen Baukunst ein der Kirche vorgelagerter, meist vier-eckiger, von einer Säulenhalle umschlossener Hof mit einem Brunnen.

Aufriss Zunächst die zeichnerische maßhaltige Darstellungsform der unverkürzten Ansicht eines Gebäudes in Orthogonalprojektion; in einer Architekturbeschreibung synonym mit der Struktur des aufgehenden Mauerwerks.

Baptisterium Taufkirche, oft als eigenständiger Zentralbau bei einer größeren Kirche.

Basilika Seit der röm. Baukunst eine mehrschiffige überdeckte Anlage, deren Mittelschiff breiter und höher ist, so dass der Bau durch Obergadendenfenster Beleuchtung erfährt. Später wurden Eopaden und Apsiden hinzugefügt. Zu Römerzeiten diente die Basilika profanen Zwecken, etwa als Markt- oder auch Gerichtshalle. Dieser Typus wurde von den Christen als Versammlungsraum übernommen. Sie besteht aus drei, fünf oder mehr Schiffen, die in der Höhe gestaffelt sind. Die Wände des Obergadens können auf Säulen (Säulenbasilika), Pfeilern (Pfeilerbasilika) oder beiden abwechselnd ruhen (vgl. z. B. Sächsischer Stützenwechsel). An der östlichen Schmalseite mündet das Mittelschiff in die → Apsis mit dem Altar.

Basis Der Fuß einer → Säule oder eines → Pfeilers, der einen Übergang zwischen dem vertikalen Säulenschaft und der waagrechteten Fußplatte ästhetisch vermittelt.

Belfried, Belfroi Vgl. → Bergfried, oft auch frei stehender Stadt- oder Rathausturm in mitteleuropäischen Städten, häufig mit Geläut.

Bema Andere Bezeichnung für das um eine oder mehrere Stufen erhöhte Presbyterium der altchristlich-byzantinischen Basilika.

Bergfried Hoher starker Turm der mittelalterlichen Burg als Beobachtungsstand und v. a. als letzte Zuflucht für die Burgbewohner. Im Gegensatz zum ähnlichen → Donjon nicht für das dauerhafte Bewohnen gedacht.

Bettelordenskirche/Mendikantenkirche Sammelbezeichnung für die von den Bettelorden, besonders von Franziskanern (auch Minoriten oder Barfüßer genannt) und Dominikanern (Prediger) errichteten Kirchen, die angesichts ihrer zumeist sehr schlichten Architektur – vergleichbar den etwas früheren Zisterziensern – in der gotischen Kirchenbaukunst eine Sondergruppe bilden.

Biforium Eine zweiteilige, durch eine Mittelsäule untergliederte (Fenster-)Öffnung.

- Bima** Hebräisch ‚Bühne‘, auch Almemor, von arabisch *al minbar* = ‚Redestatt‘, erhöhter und umgrenzter Platz des Vorlesers in der Mitte der Synagoge.
- Binder** Schmalseite eines Backsteins.
- Binnenchor** Mittlere Raumeinheit bei mehrschiffigen Choranlagen.
- Birnstab** Birnenförmiges Profil für Rippen und Dienste.
- Blendbogen (-arkaden, -gliederung etc.)** Architektonische Gliederung, die einer geschlossenen Wand dekorativ vorgelegt ist und häufig Strukturen eines Gliederbaus abbildet.
- Bogenseitel** Höchster Punkt eines Bogens.
- Bosse** (von mhd. *bozen*: ‚schlagen‘): Die nur roh zugerichtete, daher bucklige Ansichtsfläche eines Werksteins.
- Bruchstein** Roherbearbeiteter Stein, der vor dem Versatz nicht oder kaum bearbeitet wird.
- Bündelpfeiler** Pfeilerform der Spätromanik und Gotik, die rundum von verschiedenen starken Dreiviertelsäulen umgeben ist. Diese Reihung kann in der Hochgotik so dicht werden, dass der eigentliche Pfeilerkern kaum mehr zu erkennen ist.
- Chor** Ursprünglich für den Gottesdienst und das Chorgebet des Klerus reservierter Platz vor dem Hochaltar von Kloster-, Stifts- und Domkirchen; erst seit dem 14. Jh. Bezeichnung für den Hochaltarraum jeder Kirche.
- Chorflankentürme** Zwei den Chor(ansatz) flankierende Türme, in deren Obergeschoss sich oft eine Kapelle findet. Typisch v. a. für ottonische Baukunst.
- Chorpolygon** Im Gegensatz zur halbkreisförmigen Apsis vieleckig gebrochener Chorabschluss.
- Chorscheitel** Äußerster Punkt auf der Längsachse des Chorraumes.
- Chorschluss** Der Abschluss des Chors. Er kann halbrund, gerade oder polygonal, d. h. aus mehreren Seiten eines Vielecks gebildet und von einem Chorumgang bzw. von Chorkapellen umgeben sein.
- Chorschranke** Seitliche bzw. rückwärtige schrankenartige Abgrenzung des Chores zu einer anderen Raumeinheit, insbesondere zum Umgang. Zumeist in Verbindung mit einem Lettner.
- Chorumgang** Den Binnenchor umfassende Raumzone, meist in Fortsetzung der Seitenschiffe.
- Corps de logis** Franz. für Wohntrakt: Meist in der Mittelachse gelegener Hauptteil einer mehrflügeligen Schlossanlage.
- Couronnement** Oberer, vom Bogen eingefasster Abschluss eines Fensters.
- Diagonalrippe** Diagonal zur Längs- und Querachse eines Raumes verlaufende Rippe.
- Dienst** Langes, dünnes Viertel- bis Dreiviertelsäulchen der got. Baukunst, das als Teil eines Bündel- oder Wandpfeilers die Gurte und Rippen des Kreuzrippengewölbes aufnimmt. Die Dienste treten meistens in Bündeln auf. Hierbei stützen die stärkeren Dienste die Quer- und Längsgurte, die schwächeren Dienste wiederum die Gewölberippen.
- Donjon** Turmartiger Kernbau einer (v. a. franz.) Burg, meist frei stehend im ummauerten Hof, Wohnzwecken dienend.
- Dormitorium** Lat. Bezeichnung für den Schlaflsaal eines Klosters.
- Empore** Galerieartiger Einbau über Seitenschiffen oder Chorumgängen auch im Westen über das Mittelschiff gespannt oder zwischen die Wände.
- Emporenbasilika** Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen.
- En-délit (Versatz)** Von franz. *lit* = Bett, im Sinne von ‚gegen die Bettung‘ (Schichtung) des Steins. Bezeichnet wird damit im Steinbau ein Element, das so verbaut ist, dass die horizontalen geologischen Schichten des Steins senkrecht stehen. Normalerweise wird Steinmaterial wie Sandstein oder Kalkstein so versetzt, dass die Schichten waagrecht liegen. In dieser Weise verbaut, nimmt der Stein die Last am besten auf, während bei senkrechtem Versatz die Gefahr von Rissen und Abplatzungen weit größer ist. In der früh- und hochgotischen Architektur hat man dennoch sehr schlanke Rundschäfte, sog. Diens- te, als frei vor dem Mauerwerk aufsteigende Bauelemente *en délit* versetzt. Die letztlich nur geringe Lasten tragenden Dienste sind eher als ästhetisches Element zur Betonung der Vertikalen zu verstehen. Typisch für die gotische Architektur in Frankreich, insbesondere im 12. Jahrhundert.
- Exedra** → **Apsis**
- Fächergewölbe** Aus fächerförmig sich entfaltenden Gewölbekegeln und einem horizontalen Scheitelstück in der Jochmitte zusammengesetztes Gewölbe.
- Fassade** Von ital. *faccia* = Gesicht, Außenansicht – zu- meist jene im Westen – eines Gebäudes.
- Fiale** Schlankes, spitz auslaufendes Türmchen als Zierform auf Strebepfeilern und Wimpergen oder an Portalen und Galerien. Auf dem von kleinen Giebeln bekrönten Schaft sitzt der sogenannte Riese: eine mit Kreuzblume und Krabben verzierter Helmpyramide.
- Fischblase** Auch Schneuß, im spätgotischen Maßwerk häufig vorkommendes Motiv, das dem Umriss einer Schwimmblase der Fische ähnelt. Die Fischblase kann auch S-förmig geschwungen und in Gruppen angeordnet sein.
- Flügel** Baukörper, die an einen Hauptbau anschließen.
- Fries** In der Architektur allgemein jeder schmale Streifen zur Abgrenzung oder Teilung von Flächen, dabei sehr unterschiedliche Ausprägung (vom klassischen Akanthusfries bis zu einem mittelalterlichen Rund- oder Spitzbogenfries).
- Galilaea** → **Narthex**
- Gebälk** Horizontales, in der klassischen (Säulen-)Ordnungsarchitektur meist dreigeteiltes Bauglied, bestehend aus (von unten nach oben) Architrav, Fries und → Gesims (Geison).

Gebundenes System Ein quadratischer, auf das → Vierungsquadrat zurückgehender Schematismus, der dem gesamten Grundriss einer gewölbten romanischen → Basilika zugrunde liegt: Einem Quadrat im Mittelschiff entsprechen in den beiden Seitenschiffen je zwei Quadrate von halber Seitenlänge.

Gekuppelt Zwei gleiche Bauteile (z. B. Säulen, Fenster) werden nebeneinandergesetzt und zu einer Zweiergruppe verbunden.

Geschlechterturm Wohnturm (des Adels) in einer Stadt mit gewisser Verwandtschaft zum Bergfried oder Donjon.

Gesims Horizontales, lineares Bauelement, oberster Teil des → Gebälks oder auch isoliertes Element, oft zur Stockwerksgliederung. Als oberer Abschluss eines Gebäudes, häufig besonders hervorgehoben als sog. Kranzgesims.

Gewände Die schräg geführte Mauerfläche (Laibung) seitlich eines Fensters oder Portals. Das Gewände kann profiliert sein, manchmal stehen in den Abtreppungen des Gewändes auch Säulen oder Skulpturen.

Gewölbe Einen Raum überdeckende, gekrümmte Mauerfläche, die sich selbst trägt und zwischen Widerlager gespannt ist; in der Gotik zumeist durch Grate oder Rippen in mehrere – üblicherweise vier, sechs, manchmal auch drei – Kappen/Einzelsegmente unterteilt.

Gewölbekappe Von Graten oder Rippen begrenztes Gewölbefeld.

Gewölbescheitel Höchster Punkt des Gewölbes.

Gurtbogen Verstärkungsbogen, der zugleich die Gliederung eines Gewölbes in Joche betont. Er kommt hauptsächlich beim Tonnengewölbe und beim Kreuzgewölbe vor.

Halle Ein mehrschiffiger Raum mit jeweils gleichhohen Gewölben in allen Schiffen.

Hallenchor Mehrschiffiger, als Halle errichteter Chor.

Haustein Der vor dem Bauen allseits regelmäßig bearbeitete Naturstein; im Gegensatz zum Bruchstein, der ohne weitere Bearbeitung verwendet wird.

Joch Auch frz. *Travée*: Ein Gewölbefeld innerhalb einer Folge gleichartiger Gewölbefelder. Mitunter etwas ungenau auch als die konstruktive Einheit der in der Querachse zusammengehörigen Joche aller Schiffe einschließlich des zugehörigen Strebewerks gemeint.

Kalotte Kugelabschnitt.

Kämpfer Betonte Zone, an der die Krümmung eines Bogens oder eines Gewölbes beginnt, und an der die Lasten derselben vom aufgehenden Mauerwerk aufgenommen werden. Hervorgegangen aus der Gebälkzone klassischer Architektur, was an manchen mittelalterlichen Beispielen (v. a. bei frei stehenden Stützgliedern) noch ablesbar ist.

Kannelur, kanneliert Die Gliederung der Oberfläche des Säulenschaftes durch senkrechte, gerundete Eintiefun-

gen; ein Charakteristikum der klassischen Säulenordnungen. In der Neuzeit werden Kanneluren häufig als Steigerungsmotiv verwendet. Bei kompositen Säulen sind in die Kanneluren im unteren Bereich halbrunde Stäbe, sogenannte Pfeifen oder Flöten eingefügt, was die Bedeutung der Säule nochmals steigert.

Kantonnierter Pfeiler Ein Pfeiler, dessen runder, polygonaler oder rechteckiger Kern mit (runden oder eckigen) Vorlagen, meist Halb- oder Dreiviertelsäulen, besetzt ist.

Kapelle Kleiner Sakralraum, entweder selbständig oder in ein anderes Gebäude inkorporiert bzw. als Annex angeschlossen.

Kapellenkranz Um ein Chorhaupt herum geordnete Folge von Kapellen.

Kapitell Das ausladende ‚Haupt‘ eines vertikalen Stützglieds, wie einer Säule, → eines Pilasters etc.: Es sitzt auf dem Säulenschaft und trägt das Gebälk. Der ‚Fuß‘ einer Säule wird → Basis genannt. Sowohl Basis als auch das häufig reich verzierte Kapitell haben für ihre jeweilige (Säulen-)Ordnung typische und festgelegte Formen.

Kapitelsaal Raum in einem Kloster, meist am Ostflügel des Kreuzgangs, in dem Weisungen an die Mönche erteilt wurden.

Kathedrale Von lat. *cathedra* = Thron (eines Bischofs), Rangbezeichnung einer Bischofskirche, Synonyme im Deutschen ‚Dom‘, in einigen Fällen auch ‚Münster‘.

Klausur Der nur den Mönchen oder Nonnen zugängliche Teil eines Klosters.

Kolonnade Eine Säulenreihe, die einen Architrav trägt, im Gegensatz zur Bogenreihe der → Arkade.

Konche Halbrunde Apsis.

Konsole Ein vorkragender Tragstein im Steinbau, der als Basis für Dienste, Bögen, Gesimse u. a. dient.

Krabbe Gotische Kriechblume an den Kanten von Fialen, Wimpergen, Turmpyramiden etc.

Kreuzgang Um den zentralen Rechteckhof eines Klosters angelegter, gedeckter und zum Hof zumeist durch Arkaden geöffneter Gang.

Kreuzgratgewölbe Die Durchdringung von zwei Tonnengewölben gleicher Größe ergibt ein Kreuzgewölbe, wegen der dabei entstehenden Grate heißt diese Form Kreuzgratgewölbe.

Kreuzkuppelschema Kirchenbautypus; → Zentralbau, bestehend aus meist von Tonnen überdeckten, gleich langen Kreuzarmen und einer überkuppelten → Vierung.

Kreuzrippengewölbe → Kreuzgratgewölbe mit unterlegten Rippen, die von einer Stütze über den Gewölbescheitel zur schräg gegenüberliegenden Stütze verlaufen und sich miteinander überkreuzen.

Krypta Niedriger Raum unter dem Chor der Kirche – je nach Entstehungszeit – verschiedener Ausprägung (stollen- bis hallenartig), der dem Grab- und Reliquienkult dient.

Kuppel Gewölbte, oft turmartig erhöhte Überdeckung eines Joches in runder oder polygonaler Form. Auch

sphärisches Gewölbe, meist in Form eines Kugelabschnittes über kreisförmigem Grundriss. Die häufigste Form der Kuppel ist die Halbkugel.

Laibung Seitliche Einfassung eines Portals, Fensters o.ä.

Langhaus Der ein- oder mehrschiffige Hauptraum der Kirche zwischen Westbau und Vierung oder Chor, die Längsachse bildend.

Lanzettbogen Schlanker, stark überhöhter Spitzbogen mit geringer Spannweite.

Läufer Längsseite eines Backsteins.

Lettner Geschlossene oder durch Arkaden gegliederte Schranke, die den Chor als Raum der Geistlichen von der im Langhaus gelegenen Laienkirche trennt; der Lettner dient als Bühne zum Verlesen der Evangelien, vor ihm steht der Volksaltar.

Lisene Bandartige, flache Wandvorlage ohne → Kapitell und → Basis.

Luftrippe Rippengewölbe ohne Gewölbekappen, bei dem die Rippen frei durch die Luft geführt sind.

Maßwerk Geometrische Schmuckform der Gotik, die zur Unterteilung von Fenstern, Giebeln, Wänden, Wimpergen, Brüstungen und anderen Flächen verwendet wird. Das Maßwerk ist entstanden, weil die großen Öffnungen gotischer Fenster unterteilt werden mussten (kleine Scheibenformate, Winddruck u. a.). Die einfachsten Bildungen sind Lochformen. Die wichtigste Grundform des Maßwerks sind der → Pass und der Schneuß bzw. die → Fischblase.

Mezzanin(-geschoss) Halbgeschoss.

Mikwe Jüdisches Reinigungsbad.

Mittelschiff Mittlere, von Arkaden oder Kolonnaden seitlich begrenzte Raumeinheit einer mehrschiffigen Anlage.

Modul Maß, Grundeinheit zur Berechnung von Gebäudeproportionen, z. B. die Breite eines Gewölbejochs; nach Vitruv meist der untere Durchmesser eines Säulenschaftes.

Narthex Auch Galiläa, Vorhalle am Haupteingang einer Kirche. Bei frühchristlichen und mittelalterlichen Sakralbauten kann auch der von Säulenhallen umgebene Vorhof als Narthex bezeichnet werden.

Netzgewölbe Gewölbe mit netzartiger Rippenfigur.

Obergaden Auch Lichtgaden oder Fenstergaden. Der über den Arkaden oder Kolonnaden des Mittelschiffs einer → Basilika sich erhebende Wandabschnitt mit den Hochschiffsfenstern.

Oktogon Achteck.

Okulus Lat. ‚Auge‘: Ein kreisrundes oder ovales Fenster, das meist dekorativ über Portalen oder im Giebelbereich eingesetzt wird. Eine seit der Antike bekannte, auch in mittelalterlicher Architektur verwendete Fensterform.

Palas Von lat. *palatium*, Wohn- bzw. Saalbau einer Burg oder Kaiserpfalz.

Pass Der Kreisbogen des gotischen → Maßwerks. Nach der Zahl der im Durchmesser gleichen Kreisbögen, die durch Nasen getrennt sind, unterscheidet man Drei-, Vier-, Sechspass etc.

Patene Kleinerer runder Teller aus Gold o.ä., das als *Vasa sacra*, d. h. als liturgisches Gefäß, bei der Heiligen Messe verwendet wird.

Patrozinium Titel einer Kirche oder Kapelle, meist benannt nach einem Heiligen oder einem christlichen Fest.

Pendentikkuppel Hängekuppel, üblicherweise in Kugelsegmentform. Zur Überleitung auf einen meist quadratischen Raum dienen vier dreieckige, sphärische Zwickel in den Raumecken, die sog. Pendentifs.

Pfeiler Mauerstütze/Stützglied zwischen Öffnungen, gewöhnlich mit quadratischem, rechteckigem oder polygonalem Grundriss, meist in Anlehnung an den Aufbau einer → Säule gestaltet.

Pilaster Flache Wandvorlage in der Art eines → Pfeilers, mit → Kapitell und → Basis (im Gegensatz zur → Lisene).

Polygon Vieleck.

Presbyterium → Sanktuarium

Prothesis Nebenraum byzantinischer und frühchristlicher Kirchenbauten zur Vorbereitung des Messopfers, neben der Apsis.

Querhaus Quer zum Langhaus verlaufender Bauteil. Durch das Querhaus erhält der Grundriss einer Kirche die Form eines lateinischen Kreuzes, am Durchdringungspunkt der Kreuzarme entsteht die → Vierung.

Refektorium Lat. für ‚Speisesaal‘ in einem Kloster.

Retabel Lat. für ‚Rücktafel‘; Aufbau hinter dem Altarisch (Mensa), meist mit Bildern der dort verehrten Heiligen, oft auch irrtümlich mit dem → Altar selbst gleichgesetzt.

Rippe Unter die gemauerte Schale eines Gewölbes gespannter Bogenschenkel, in Verbindung mit anderen Rippen zu unterschiedlichsten Rippenfiguren kombiniert.

Risalit/Rücklage Vorspringender Teil einer Fassade, oft zur Betonung der Ecke oder Mitte und zur Rahmung der (meist weniger reich dekorierten) sogenannten Rücklagen.

Riss Allgemein für (meist maßhaltige, proportionale) Bauzeichnung.

Rustika/Rustizierung Raue, d. h. scheinbar un- oder wenig bearbeitete Oberfläche einer Fassade, meist an untergeordneten Zonen, z. B. dem Sockel, oder als ‚Verstärkung‘ an Gebäudeecken. Typisch für den mittelalterlichen Wehrbau.

Saal Unterteilter, einschiffiger Longitudinalraum, oft mit Gewölbe versehen.

Säule Ein im Querschnitt kreisförmiges, senkrecht stehendes Stützglied, dessen Schaft in klassischer Architektur meist leicht gebauht ist (sog. Entasis), im Mittelalter dagegen oft nur nach oben oder gar nicht verjüngend. Die Säule der antiken Säulenordnungen besteht aus → Basis, → Schaft und → Kapitell; ursprünglich waren die Proportionen der einzelnen Teile nach Harmonieregeln definiert, die im Mittelalter jedoch kaum mehr Gültigkeit haben. Anfangs tragen die Säulen ein → Gebälk, erst später über Bögen eine Mauer. Neben der frei stehenden Säule gibt es die nur teilweise hervortretende Wand- oder Halbsäule; ist ihr Radius bei gleichzeitig großer Höhe gering, spricht man von einem Dienst (gotische Architektur). Diese Formen erfüllen sowohl konstruktive als auch dekorative Zwecke.

Säulenordnung, Ordnung Architektonische Gliederung aus vertikalen (→ Säulen, → Pfeiler, → Pilaster) und horizontalen Elementen (→ Gebälk), die festgelegten Gesetzmäßigkeiten folgt und neben der konstruktiven und dekorativen vor allem semantische (zeichenhafte) Funktionen erfüllt; zentraler Gegenstand der → vitruvianischen Architekturtheorie.

Sakramentshaus Turmartiger Aufbau mit einem tabernakelartigen Gehäuse zur Aufbewahrung des Allerheiligsten, des Sakraments.

Sanktuarium Lat. *sanctus* = ‚heilig‘; in allen Kultbauten Stätte des Heiligtums. In christlichen Kirchen der Altarraum, oft identisch mit dem → Chor, der allerdings erheblich größer sein kann.

Schaft Mittelstück eines vertikalen Stützgliedes. Seine Höhe steht in klassischer Architektur nach der → Säulenordnung in einem festen Verhältnis zum unteren Durchmesser, was im Mittelalter aber kaum mehr von Bedeutung ist.

Scheidbogen Ein Bogen, der zwei Raumteile voneinander trennt, z. B. das Mittelschiff und die Seitenschiffe.

Schiff Längsgerichteter Raumteil z. B. einer Kirche, meist aus mehreren → Jochen gebildet. Man unterscheidet je nach Lage Mittel- (oder Haupt-), Seiten- und Querschiff.

Schildbogen Der Bogen an der Wand- bzw. an der Fensertseite eines Gewölbes.

Schleifensterngewölbe Sterngewölbe aus gekrümmten und miteinander verschlungenen Rippen.

Schlingrippe Bogenrippe, die mit anderen Rippen schlingenartig verflochten ist.

Schlussstein Stein im Scheitel eines Bogens; beim Rippengewölbe Hauptknotenpunkt der Rippen im Gewölbescheitel.

Schlussstein, hängender/Abhängling Zapfenförmig herabhängender Schlussstein v. a. in spätgotischen Gewölben, zumeist durch einen integrierten senkrechten Eisenanker ermöglicht.

Sechsteiliges Gewölbe Kreuzrippengewölbe, das durch eine Transversalrippe in der Jochmitte ergänzt wird und sechs Einzelkompartimente/Kappen ausbildet.

Seitenschiff Seitlich, zumeist beidseits eines Mittelschiffs gelegene Raumeinheit einer mehrschiffigen Anlage; vom Mittelschiff durch Arkaden oder Kolonnaden getrennt.

Sockel Unterer, etwas vorspringender Teil eines Bauwerks oder Baugliedes (z. B. Säule).

Spolie Ein wiederverwendetes Bauteil aus einem älteren, zumeist zerstörten Gebäude.

Staffelchor Chor mit verschieden weit ausgreifenden, möglicherweise auch unterschiedlich hohen → Apsiden.

Staffelhalle Auch Stufenhalle oder Pseudobasilika; Halle mit stufenweise zur Mitte hin ansteigender Raumhöhe, in den einzelnen Schiffen jedoch ohne Fenster im Obergaden.

Sterngewölbe Gewölbe mit sternförmiger Rippenfigur.

Stiftskirche Kirche einer nicht in klösterlicher Gemeinschaft von Stiftsprüden lebenden Gruppe von Klerikern.

Strebebogen Ein schräg ansteigender Bogen, der den Gewölbeschub vom Hochschiff einer gotischen → Basilika auf den Strebepfeiler überträgt.

Strebepfeiler Stützkonstruktion einer Wand zur Ableitung von seitlich einwirkenden Kräften (z. B. Gewölbeschub), bevorzugt in der mittelalterlichen Architektur: Mauerstück, das meist im 90°-Winkel an eine Wand gestellt ist, um diese zu verstärken, oft auch zur Trennung von dazwischen angegliederten Räumen (→ Kapellen) genutzt.

Tabernakel In der Außenarchitektur fialenähnlicher, aber offener Aufbau mit Ecksäulchen und spitzem Dach.

Tambour Franz. für Trommel; der zylinderförmige Unterbau einer Kuppel mit Fenstern zur Belichtung des Kuppelraums.

Tondo Kreisrundes Bauelement, Bildwerk etc.

Tonnengewölbe Gewölbe in Form eines liegenden Halb- oder Teilzylinders; als Querschnitt kommen neben dem Halbkreis auch Parabel, Spitz- und Segmentbogen vor.

Transept → **Querhaus/-schiff**

Traufe Untere Begrenzungslinie eines Dachs.

Travée → **Joch**

Triforium Ein in der Wand ausgesparter Laufgang, der sich über den → Arkaden und unter den Fenstern des → Obergadens befindet und sich zum Mittelschiff in dreifacher Bogenstellung öffnet. Entspricht außen der Zone der Seitenschiffsdächer. Das Triforium wurde bereits in der romanischen Baukunst als Gliederung der Hochschiffwand entwickelt und ist in der Gotik ein wichtiger Teil des Wandaufbaues der klassischen Kathedrale. Bei einem Blendtriforium entfällt der Gang hinter den Arkaden.

Trikonchos Raumgefüge aus drei Konchen (muschelförmigen, d. h. gewölbten Nischen, vgl. → Apsis).

Triumphbogen Bogen, der den Chor von Vierung oder Langhaus trennt.

Trumeau(-pfeiler) Franz.; der mittlere Steinpfosten eines Portals, der das → Tympanon unterstützt.

Tympanon Das Giebelfeld eines antiken Tempels mit oder ohne Bauplastik. Im Mittelalter das Bogenfeld über einem Portal, ebenfalls mit oder ohne plastischem Schmuck.

Umgang Der um einen mittleren Bauteil herumgeführte Gang, besonders im Chorbereich (Umgangschor).

Unterkirche Eigenständiges Geschoss eines zweigeschossigen Sakralbaus (vgl. San Francesco in Assisi, Ste-Chapelle in Paris); nicht immer eindeutig vom Begriff → Krypta abzugrenzen.

Verkröpfung Herumführen einer waagerechten Wandgliederung, etwa eines Gesimses oder Gebälks, über vorstehende Vertikalglieder wie Wandpfeiler oder Dienst.

Vierung Der durch die Durchdringung von → Langhaus und → Querhaus entstehende Raumteil einer Kirche.

Volute Franz.; Spiral- oder Schneckenform, die häufig an → Konsolen, Giebeln und → Kapitellen vorkommt.

Vorlage (Wandvorlage) Senkrecht, sehr unterschiedlich profiliertes Glied vor der Fläche einer Wand oder einer Stütze; in der Gotik meist als schlanker Dienst geformt, häufig auf rechteckiger Rücklage.

Wasserspeier Oftmals figürlich gestalteter Wasserabfluss an der Dachrinne.

Westbau Aus weitgehend selbständigen Baukörpern wie Turm, Vorhalle oder Querhaus gebildete Westfront einer Kirche.

Wimperg Meist mit Maßwerk, Krabbe und Kreuzblume geschmückter Ziergiebel eines Fensters oder Portals.

Zellengewölbe Meist rippenloses, figuriertes Gewölbe (ab 1470er Jahre) mit prismatisch vertieften Gewölbekappen, zwischen denen sich scharfkantige Grate bilden.

Zentralbau Bauform mit völlig oder annähernd gleicher Längen- und Breitenausrichtung, die auf eine Mitte hin orientiert ist; oft über einfachen geometrischen Grundformen (Kreis, Quadrat, Polygon).

Zwerggalerie Niedriger Laufgang unter der Traufe.

Literatur

- Ackermann, James:** *Ars Sine Scientia Nihil Est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, in: The Art Bulletin 31, 1949, S. 84 – 111
- Albrecht, Uwe:** *Von der Burg zum Schloß, Französische Schloßbaukunst im Spätmittelalter*, Worms 1986
- Atzbach, Katrin:** *Gotische Gewölbe aus Holz in Utrecht, Gent und Brügge*, Schöneiche 2007
- Avril, François:** *Le Livre des Tournois du Roi René de la Bibliothèque Nationale* (ms. français 2695), Paris 1986
- Bader, Karl; Dilcher, Gerhard:** *Deutsche Rechtsgeschichte. Land und Stadt – Bürger und Bauer im alten Europa*, Berlin 1999
- Badstübner, Ernst:** *Die Wartburg*, Regensburg 2001
- Badstübner, Ernst; Albrecht, Uwe (Hrsg.):** *Backsteinarchitektur in Mitteleuropa*, Berlin 2001
- Badstübner, Ernst; Schumann, Dirk (Hrsg.):** *Backsteintechnologien in Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 2003
- Bandmann, Günther:** *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951
- Baumüller, Barbara:** *Der Chor des Veitsdomes in Prag: die Krönungskirche Kaiser Karls IV.; Strukturanalyse mit Untersuchung der baukünstlerischen und historischen Zusammenhänge*, Berlin 1994
- Bayer, Clemens M. M.:** *Die Aachener Marienkirche in der Diözese Lüttich: zu Funktionen, zur rechtlichen Stellung und zur Stiftsverfassung. Eine Skizze*, in: Maintz, Helmut (Hrsg.): *Dombaumeistertagung in Aachen 2009. Vorträge zum Aachener Dom*, Aachen 2011, S. 41 – 64
- Biller, Thomas:** *Die Adelsburg in Deutschland. Entstehung, Form und Bedeutung*, München 1993
- Binding, Günther (Hrsg.):** *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt 1978
- Binding, Günther; Mainzer, Udo; Wiedenau, Anita:** *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Fachwerkbbaus*, Darmstadt 1984
- Binding, Günther; Untermann, Matthias:** *Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland*, Darmstadt 1985
- Binding, Günther:** *Deutsche Königspfalzen. Von Karl dem Großen bis Friedrich II. (765 – 1240)*, Darmstadt 1996
- Binding, Günther:** *Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen*, in: Bauer, Dieter R. u. a. (Hrsg.): *Mönchtum – Kirche – Herrschaft 750 – 1000*, Sigmaringen 1998, S. 187 – 211
- Binding, Günther:** *architectus, magister operis, wermeisterre: Baumeister oder Bauverwalter im Mittelalter*, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 34, 1999, S. 7 – 28
- Binding, Günther:** *Heiliggrabkapellen*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. V, 1999, Sp. 2030
- Binding, Günther:** *Vom dreifachen Wert der Säule im frühen und hohen Mittelalter*, Stuttgart 2002
- Bischoff, Franz:** *Zur Frage nach der Verbreitung der sächsischen Zellengewölbe: Der Nachfolgekreis um Arnold von Westfalen und die Region Nordböhmen*, in: Wetter, Evelin (Hrsg.), *Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 – 1526)*, Ostfildern 2004, S. 269 – 283
- Bischoff, Franz:** *Wie kamen die Werkmeister an ihre Aufträge bzw. in ihre Dienststellungen? Bewerbungs-, Empfehlungs- und Anforderungsschreiben*, in: Bürger, Stefan; Klein, Bruno (Hrsg.): *Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 2009, S. 111 – 128 u. 181 – 228
- Böker, Hans Josef:** *Veitsdom und Stephansdom: architektonische Beziehungen zwischen karolinischem Prag und rudolphinischem Wien*, in: Jarošová, Markéta; Kuthan, Jiří (Hrsg.): *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310 – 1437*, Prag 2008, S. 299 – 312
- Borger, Hugo:** *Die mittelalterliche Stadt als Abbild des himmlischen Jerusalem*, in: *Symbolon N.F. 2*, 1974, S. 21 – 48
- Brachmann, Christoph:** *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239 – 1260): Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin 1998
- Brachmann, Christoph:** *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsaß, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb 2008
- Brachmann, Christoph:** *Pierre Perrat (gest. 1400): „maistre de l'ouaige“ der Trois-Évêchés: Quellen und Befunde*, in: Bürger, Stefan; Klein, Bruno (Hrsg.): *Werkmeister der Spätgotik*, Darmstadt 2010, S. 61 – 82
- Brachmann, Christoph:** *Die Liebfrauenkirche und die Anfänge hochgotischer Architektur im Heiligen Römischen Reich*, in: Heinz, Stefan; Tacke, Andreas (Hrsg.): *Liebfrauen in Trier – ein Schlüsselbau der europäischen Gotik*, Petersberg 2013 (im Druck)
- Braun, Joseph:** *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. [1907] 1964
- Braun, Joseph:** *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924
- Braun, Joseph:** *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932
- Braunfels, Wolfgang:** *Der Dom von Florenz*, Freiburg i. Br. 1964
- Braunfels, Wolfgang:** *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969
- Brown, David J.:** *Brücken – Kühne Konstruktionen über Flüsse, Täler, Meere*, München 1994
- Brucher, Günter:** *Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert*, Köln 1987
- Brunow, Nicolaj:** *Ein Denkmal der Hofbaukunst von Konstantinopel, Belvedere* 1926, S. 217 – 236

- Bruzelius, Caroline:** *The 13th-Century Church at St-Denis*, New Haven/London 1985
- Büchsel, Martin:** *Die Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche St.-Denis*, Freiburg 1997
- Bürger, Stefan:** *Steinwerk und Raumbild. Eine Gotik der Werkmeister 1350 - 1450*, in: Klein, Bruno (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 3, Gotik, München u.a. 2007, S. 284 - 325
- Bürger, Stefan; Klein, Bruno (Hrsg.):** *Werkmeister der Spätgotik*, 2 Bde., Darmstadt 2009/2010
- Bunjes, Hermann:** *Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 13,3), Düsseldorf 1938
- Burckhardt, Jacob:** Über das Mittelalter (1882/84), in: ders.: *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Historische Fragmente aus dem Nachlass* (Gesamtausgabe, Bd. 7), Berlin/Leipzig 1929, S. 248 - 255
- Cagno, Gabriella:** *Il Duomo, il Battistero e il Campanile*, Florenz 1994
- Cantu, Cesare:** *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*. 6 Bde. u. 3 Registerbände, Mailand 1877 - 1883
- Cassanelli, Roberto:** *La cathédrale de Modène de Lanfranco aux maîtres de Campione*, in: Aceto, Francesco u. a. (Hrsg.): *Chantiers médiévaux*, Paris u.a. 1996, S. 145 - 168
- Caviness, M. H.:** *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral*, Princeton 1977
- Chapelot, Jean:** *Le Château de Vincennes. Une résidence royale au Moyen Age*, Paris 2001
- Chapelot, Odette:** *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Age*, Paris 1985
- Claussen, Peter Cornelius:** *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in: Clausberg, Karl; Kimpel, Dieter; Kunst, Hans-Joachim; Suckale, Robert (Hrsg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, Gießen 1981, S. 7 - 53
- Coenen, Ulrich:** *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland. Untersuchung und Edition der Lehrschriften für Entwurf und Ausführung von Sakralbauten*, München 1990
- Corvisier, Christian:** *Le château de Coucy et l'enceinte de la ville*, Paris 2009
- Crosby, Sumner McKnight:** *The Royal Abbey of St-Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475 - 1151*, ed. V. Pamela, Z. Blum, New Haven/London 1987
- Crossley, Paul:** *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great*, Krakau 1985
- Crossley, Paul:** *Peter Parler and England, a problem revisited*, in: Strobel, Richard (Hrsg.): *Architektur, Skulptur, Restaurierung; Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd*, 17. - 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 155 - 179
- Crossley, Paul; Opačič, Zoë:** *Prag. Die Krone des böhmischen Königiums*, in: Fajt, Jiří: *Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310 - 1437*, München/Berlin 2006, S. 197 - 217
- Dehio, Georg:** *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Neubearb./besorgt durch die Dehio Vereinigung, Band „Thüringen“, bearb. v. Stephanie Eißing u. a., Berlin 1998
- Dittelbach, Thomas:** *Rex imago Christi: der Dom von Monreale; Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003
- Dodds, Jerrilynn Denise:** *Al-Andalus - the Art of Islamic Spain*, New York 1992
- Dodds, Jerrilynn Denise; Krasner Balbale, Abigail; Menocal, Maria Rosa:** *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*, New Haven 2008
- Draper, Peter:** *English with a French Accent. Architectural Franglais in the late-twelfth-Century England?*, in: Clarke, Georgia; Crossley, Paul (Hrsg.): *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture c. 1000 - c.1650*, Cambridge 2000, S. 21 - 35
- Drost, Willi:** *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze* (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe A, Kunstdenkmäler der Stadt Danzig 4), Stuttgart 1963
- Droste, Thorsten:** *Burgund*, München 2001
- Drußner, Frank:** *Der Chor der Kathedrale von Canterbury. Architektur und Geschichte bis 1220*, München 1993
- Duby, Georges:** *Le Dimanche de Bouvines. 27 Juillet 1214*, Paris 1973
- Durandus, Wilhelm:** *Rationale divinarum officiorum, Der geistliche Sinn der göttlichen Liturgie, Prolog und Buch IV*, eingeleitet und übersetzt von Claudia Barthold, Föhren-Linden 2012
- Durliat, Marcel:** *L'art roman*, Paris 1982
- Eckert, Anja:** *Die Rustika in Florenz. Mittelalterliche Mauerwerks- und Steinbearbeitungstechniken in der Toskana*, Braubach 2000
- Effmann, Wilhelm:** *Die Kirche der Abtei Corvey*, aus dem Nachlass d. Verf. hrsg. v. Alois Fuchs, Paderborn 1929
- Eikermann, Renate (Hrsg.):** *Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance; „desgleichen ich kein gesehen ...“*, München, Bayerisches Nationalmuseum, München 2006
- Engel, Ute:** *British Art and the Continent*, in: Ayers, Tim (Hrsg.), *The New History of British Art*, Bd. 1: *The Middle Ages, 600 - 1600*, London 2008, S. 53 - 67
- Engelberg, Meinrad v.:** *WBG Architekturgeschichte. Die Neuzeit, 1450 - 1800*, Darmstadt 2013
- Erlande-Brandenburg, Alain:** *Le roi est mort: étude sur les funéraires, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genf 1975
- Erlande-Brandenburg, Alain:** *The cathedral: the social and architectural dynamics of construction*, Cambridge u. a. 1994
- Esser, Karl Heinz:** *Über den Kirchenbau des hl. Bernhard von Clairvaux. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung*

- aufgrund der Ausgrabung der romanischen Abteikirche (mit Ausgrabungsbericht), in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 5, 1953, S. 195 – 222
- Faensen, Hubert:** *Kirchen und Klöster im alten Rußland. Stilgeschichte der altrussischen Baukunst von der Kiewer Rus bis zum Verfall der Tatarenherrschaft*, Leipzig 1982
- Fehr, Gottfried:** *Die Karlsbrücke zu Prag*, Berlin 1944
- Fernández-Puertas, Antonio:** *The Alhambra*, London 1997
- Fernie, Eric:** *The architecture and sculpture of Ely Cathedral in the Norman period*, in: Meadows, Peter; Ramsay, Nigel (Hrsg.): *A History of Ely Cathedral*, Woodbridge 2003, S. 95 – 112
- Fischer, Joachim:** *Architektur als ‚schweres Kommunikationsmedium‘ der Gesellschaft. Zur Grundlegung der Architektursoziologie*, in: Trebsche, Peter; Müller-Scheeßel, Nils; Reinhold, Sabine (Hrsg.): *Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoder-ner Gesellschaften*, Münster 2010, S. 63 – 82
- Fischer, Ulrich:** *Stadtgestalt im Zeichen der Eroberung. Englische Kathedralstädte in frühnormannischer Zeit, 1066 – 1135*, Köln u. a. 2009
- Freigang, Christian:** *Gotische Architektur und Skulptur in Katalonien und Aragón (13. – 14. Jahrhundert)*, in: Hänsel, Sylvaine; Karge, Henrik (Hrsg.): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1992, S. 155 – 172
- Freigang, Christian:** *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms 1993
- Freigang, Christian:** *Der Papstpalast in Avignon*, in: Toman, Rolf (Hrsg.): *Die Kunst der Gotik. Architektur – Skulptur – Malerei*, Köln 1998, S. 188 – 189
- Freigang, Christian:** *Köln und Prag. Der Prager Veitsdom als Nachfolgebau des Kölner Domes*, in: Honnefelder, Ludger u. a. (Hrsg.): *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln*, Köln 1998, S. 49 – 86
- Freigang, Christian:** *Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen*, in: Michalsky, Tanja (Hrsg.): *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Berlin 2001, S. 33 – 60
- Freigang, Christian:** *Was geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie*, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310 – 1437). Internat. Konferenz aus Anlass des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, März – April, 2008, Prag 2008, S. 427 – 442
- Freigang, Christian:** *WBG Architekturgeschichte. Die Moderne, 1800 bis heute*, Darmstadt 2014.
- Ganshof, François I.:** *Les Halles et le Beffroi de Bruges*, in: Congrès Archéologique de France 120, 1962, S. 16 – 28
- Götz, Wolfgang:** *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*, Berlin 1968
- Götze, Ludwig:** *Urkundliche Geschichte der Stadt Stendal*, Stendal 1929
- Gombrich, Ernst H.:** *Geschichte der Kunst*, Stuttgart 1982
- Gottschlich, Ralf:** *Ein Beispiel englischer Gotik auf portugiesischem Boden? Das Kloster Batalha und die Wandlung seines Erscheinungsbildes im 19. Jahrhundert*, in: *Forschung* 107, 1/2004, S. 9 – 34
- Gottschlich, Ralf:** *Das Kloster Santa Maria de Vitória in Batalha und seine Stellung in der iberischen Sakralarchitektur des Spätmittelalters*, Hildesheim 2012
- Gross, Werner:** *Um 1300*, Stuttgart 1948
- Großmann, Georg Ulrich:** *Limburg – Quedlinburg – Marburg – Alsfeld: Fachwerkbau vor 1400*, in: *Hessische Heimat* 29, 1979, S. 116 – 121
- Großmann, Georg Ulrich:** *Der Fachwerkbau. Das historische Fachwerkhäuser, seine Entstehung, Farbgebung, Nutzung und Restaurierung*, Köln 1986
- Großmann, Georg Ulrich:** *Zur Residenzfrage aus kunsthistorischer Sicht: Schloss Marburg als Residenz im 13. Jahrhundert*, in: *Forschungen zu Burgen und Schlössern* 8, 2004, S. 107 – 116
- Großmann, Georg Ulrich:** *Mythos Burg*, Ausst.-Kat., Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Dresden 2010
- Gruber, Karl:** *Die Baugeschichte der Marienkirche in Danzig*, in: *Die Jubiläumstagung der Koldewey-Gesellschaft in Stuttgart, Karlsruhe 1952*, S. 50 – 53
- Gruber, Karl; Keyser, Erich:** *Die Marienkirche in Danzig (Die Baudenkmäler der Freien Stadt Danzig 1)*, Berlin 1929
- Hartmann-Virnich, Andreas:** *Was ist Romanik? Geschichte, Formen und Technik des romanischen Kirchenbaus*, Darmstadt 2004
- Harvey, John:** *The Perpendicular Style, 1330 – 1485*, London 1978
- Hayes, Dawn Marie:** *Body as Champion of Church Authority and Sacred Place: The Murder of Thomas Becket*, in: *dies., Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100 – 1389*, New York 2003, S. 71 – 93
- Heinemeyer, Walter:** *Das Marburger Landgrafenschloß und die Wartburg – Marburg und Eisenach*, in: *Ausst.-Kat., Hessen und Thüringen – Von den Anfängen bis zur Reformation*, Marburg 1992, S. 39 – 46
- Heinrichs-Schreiber, Ulrike:** *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360 – 1420*, Berlin 1997
- Herbers, Klaus:** *The Miracles of St. James*, in: Williams, John (Hrsg.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen 1992, S. 11 – 36
- Hergemöller, Bernd-Ulrich:** *Der Abschluß der „Goldenen Bulle“ zu Metz 1356/57*, in: *Friedrich Bernward Fahlbusch; Peter Johaneck H., Studia Luxemburgensia. Festschrift Heinz Stooß zum 70. Geburtstag*, Warendorf 1989, S. 123 – 232
- Hermann, Christof:** *Danzig Marienkirche*, Olsztyn 2007
- Heslop, T. A. (Hrsg.):** *Medieval art and architecture at Lincoln Cathedral*, London 1986

- Hörsch, Markus:** *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507 - 1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse* (Diss. TU Berlin 1991), Brüssel 1994
- Jacobsen, Werner:** *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840*, Berlin 1992
- Jaeggi, Carola:** *Frauenklöster im Spätmittelalter im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006
- Jaeggi, Carola:** *Hildesheim, ehem. Klosterkirche St. Michael*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 1: Karolingische und ottonische Kunst, hg. v. Bruno Reudenbach, München u.a. 2009, S.431
- Jetter, Dieter:** *Geschichte des Hospitals*, Bd.1, Wiesbaden 1966
- Jetter, Dieter:** *Das europäische Hospital von der Spätantike bis 1800*, Köln 1986
- Jung, Jacqueline:** *The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200 - 1400*, New York 2013
- Karge, Hendrik:** *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und León*, Berlin 1989
- Kat. Bernward 1993**
Ausst.-Katalog, *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Mainz 1993
- Kat. Karolinger 1999**
Ausst.-Kat., *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, 3 Bde., Mainz 1999
- Kat. Otto 2001**
Puhle, Matthias (Hrsg.): *Otto der Große. Magdeburg und Europa*, 2 Bde., Mainz 2001
- Kat. Regensburg 1989**
Morsbach, Peter (Hrsg.): *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung*, München u.a. 1989
- Kat. Staufer 2010**
Schneidmüller, Bernd; Wieczorek, Alfried; u.a. (Hrsg.): *Die Staufer und Italien: Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, Ausst. der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen; Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen, 19. September 2010 - 20. Februar 2011, 2 Bde., Stuttgart 2010
- Kat. Ste-Chapelle 2001**
Ausst.-Kat., *Le trésor de la Sainte-Chapelle, Musée du Louvre*, Paris 2001
- Kerscher, Gottfried:** *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen, Avignon - Mallorca - Kirchenstaat*, Tübingen u.a. 2000
- Keynes, Simon:** *Ely Abbey 672 - 1109*, in: Meadows, Peter; Ramsay, Nigel (Hrsg.): *A History of Ely Cathedral*, Woolbridge 2003, S.3 - 58
- Kimpel, Dieter:** *Die Versatztechniken des Kölner Domchores*, in: *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/1980, S. 277 - 292
- Kimpel, Dieter:** *Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe: ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen*, in: Möbius, Friedrich; Schubert, Ernst (Hrsg.): *Architektur des Mittelalters*, Weimar 1983, S.246 - 262
- Kimpel, Dieter:** *Die Soziogenese des modernen Architektenberufs*, in: Möbius, Friedrich; Scieurie, Helga (Hrsg.): *Stil und Epoche: Periodisierungsfragen*, Dresden 1989, S.106 - 143
- Kimpel, Dieter; Suckale, Robert:** *Gotische Architektur in Frankreich 1140 - 1270*, München 1985
- Kimpel, Dieter, Suckale, Robert:** *Die gotische Kathedrale: Gestalt und Funktion*, in: Busch, Werner (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Bd. 1, München 1987, S.29 - 54
- Klein, Bruno:** *Beginn und Ausformung der gotischen Architektur in Frankreich und seinen Nachbarländern*, in: Toman, Rolf (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik. Architektur - Skulptur - Malerei*, Köln 1998, S.28 - 115
- Klein, Bruno:** *Internationaler Austausch und Beschleunigte Kommunikation. Gotik in Deutschland*, in: Klein, Bruno (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd.3, „Gotik“, München u.a. 2007, S.9 - 33
- Glöckner, Karl:** *Alte Fachwerkbauten. Geschichte einer Skelettbauweise*, München 1978
- Klotz, Heinrich:** *Geschichte der deutschen Kunst: 1. Das Mittelalter 600 - 1400*, München 1998
- Knapp, Ulrich:** *Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung*, Esslingen 2004
- Knapp, Ulrich:** *Ottonische Architektur. Überlegungen zu einer Geschichte der Architektur während der Herrschaft der Ottonen*, in: Beuckers, Klaus Gereon; Cramer, Johannes u.a. (Hrsg.): *Die Ottonen. Kunst - Architektur - Geschichte*, Petersberg 2006, S.205 - 258
- Kosch, Clemens:** *Auswahlbibliographie zu Liturgie und Bildender Kunst/Architektur im Mittelalter*, in: Kohlschein, Franz; Wünsche, Peter (Hrsg.): *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster 1998, S.243 - 378
- Kowa, Jürgen:** *Die Architektur der Englischen Gotik*, Köln 1990
- Krautheimer, Richard:** *Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, S.1 - 33
- Krautheimer, Richard:** *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965; New Haven/London 1986
- Kreytenberg, Gert:** *Der Dom zu Florenz: Untersuchungen zur Baugeschichte im 14. Jahrhundert*, Berlin 1974
- Kroesen, Justin E. A.:** *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen: Standort - Raum - Liturgie*, Regensburg 2010
- Kronberger, Michaela (Hrsg.):** *Der Dombau von St. Stephan. Die Originalpläne aus dem Mittelalter*, Wien 2011
- Kroos, Renate:** *Farbe, liturgisch. II. Mittelalter, Neuzeit bis zum Tridentinum*, in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, begr. v. Otto Schmidt, hg. v. Zentralinstitut

- für Kunstgeschichte München, Red. Karl-August Wirth, Bd. 7, München 1981, Sp. 54 – 90
- Krüger, Kristina:** *Die „Pilgerstraßenkirche“ in Frankreich und Spanien*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 6, Köln 2002, S. 37 – 48
- Krüger, Kristina:** *Zur liturgischen Benutzung karolingischer ‚Westwerke‘ anhand von bauarchäologischen Zeugnissen und Schriftquellen zu Liturgie und Altarstellen*, in: Altripp, Michael; Nauwerth, Claudia (Hrsg.): *Architektur und Liturgie*, Wiesbaden 2006, S. 125 – 142
- Kubach, Erich; Haas, Walter:** *Der Dom zu Speyer*, München 1972
- Kunst, Hans-Joachim; Schenkluhn, Wolfgang:** *Die Kathedrale in Reims: Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Frankfurt a. M. 1988
- Kurmann, Peter:** *La façade de la cathédrale de Reims*, Lausanne 1985
- Kurmann, Peter:** *Architektur der Spätgotik in Frankreich und den Niederlanden*, in: Toman, Rolf (Hrsg.): *Die Kunst der Gotik. Architektur – Skulptur – Malerei*, Köln 1998, S. 156 – 187
- Kurmann, Peter:** *Die älteste exakte Kopie in der Monumentalkunst des Mittelalters: das Tympanon am Südquerhausportal der Kathedrale von Meaux und sein Vorbild in Paris*, in: Augustyn, Wolfgang; Söding, Ulrich (Hrsg.): *Original – Kopie – Zitat*, Passau 2010, S. 51 – 72
- Kurmann, Peter; Winterfeld, Dethard v.:** *Gautier de Varinfoy, ein „Denkmalpfleger“ im 13. Jh.*, in: Grisebach, Lucius; Renger, Konrad (Hrsg.): *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin 1977, S. 101 – 159
- Kuthan, Jiří:** *Přemysl Otakar II. – König, Bauherr und Mäzen; höfische Kunst im 13. Jahrhundert*, Wien u. a. 1996
- Lampen, Angelika:** *Das Stadttor als Bühne*, in: Johaneck, Peter; Lampen, Angelika (Hrsg.): *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln u. a. 2009, S. 1 – 36
- Lange, Dorothea:** *Theorien zur Entstehung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche*, in: *Architectura* 16, 1986, S. 93 – 112
- Lauer, Rolf:** *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Köln 2006
- Lempp, Rudolf:** *Das alte Rathaus in Esslingen*, Esslingen 1926
- Leniaud, Jean-Michel; Perrot, Françoise:** *La Sainte Chapelle*, Paris 2007
- Lexikon des Mittelalters**, 9 Bde., Stuttgart 2000
- Linscheid-Burdich, Susanne:** *Suger von Saint-Denis. Untersuchungen zu seinen Schriften Ordinatio – De Consecratione – De Administratione*, München 2004
- Lorentz, Philippe; Sandron, Dany:** *Atlas de Paris au Moyen Age. Espace urbain, habitat, société, religion, lieux de pouvoir*, Paris 2006
- Lorhum, Burghard:** *Neue Forschungen zum mittelalterlichen Baubestand in Esslingen. Der Baukomplex Landolinsgasse 16*, in: Schäfer, Hartmut (Hrsg.), *Stadt-Findung. Geschichte, Archäologie und Bauforschung in Esslingen*, Bamberg 2001, S. 207 – 224
- Lüpnitz, Maren:** *Die Chorobergeschosse des Kölner Domes. Beobachtungen zur mittelalterlichen Baubfolge und Bautechnik*, Köln 2011
- Macridy, T.:** *The Monastery of Lips and the Burials of the Palaeologi*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 18, 1964, S. 253 – 278
- Maines, Clark:** *Good works, social ties, and the hope for salvation*, in: Gerson, Paula Lieber (Hrsg.): *Abbot Suger and Saint-Denis*, New York 1986, S. 76 – 94
- Marschies, Christoph:** *Gibt es eine „Theologie“ der gotischen Kathedrale? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg 1995
- Maron, A. J.:** *What Became of the Bones of St. Thomas?*, Cambridge 1920
- Mathews, Thomas F.:** *The Byzantine Churches of Istanbul*, University Park PA 1976
- Meckseper, Cord:** *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Stadt im Mittelalter*, Darmstadt 1982
- Megaw, Arthur H. S.:** *The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 18, 1964, S. 279 – 298
- Meiborg, Christa; Roth, Helmut:** *Die Ausgrabungen auf dem Marburger Landgrafenschloß (1989/90)*, in: *Hessen und Thüringen – Von den Anfängen bis zur Reformation*, Ausst.-Kat. Marburg 1992, S. 47 – 48
- Mérindol, Christian de:** *Le programme iconographique du couvent de Brou. Réflexions sur les églises à destination funéraire*, in: Guillaume, Jean (Hg.), *Demeures d'éternité. Eglises et chapelles funéraires aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996*, Paris 2005 (*De architectura* 10), S. 147 – 156
- Mesqui, Jean:** *Ile-de-France gothique 2*, Paris 1988, S. 134 – 159
- Mesqui, Jean:** *Les programmes résidentiels du château de Coucy du XIIIe au XVIe siècle*, in: *Congrès archéologique de France* 148, 1990, S. 207 – 247
- Michalski, Andreas:** *St. Peter zu Bad Wimpfen im Tal*, München 1985
- Michalsky, Tanja:** *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000
- Michler, Jürgen:** *Studien zur Marburger Schloßkapelle*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 33 – 84
- Michler, Jürgen:** *Zur Stellung von Bourges in der gotischen Baukunst*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 41, 1980, S. 27 – 86
- Michler, Jürgen:** *Die ursprüngliche Chorform der Zisterzienserkirche in Salem*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, S. 3 – 46
- Mohn, Claudia:** *Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen: Architektur der Frauenklöster im mitteldeutschen Raum*, Petersberg 2006
- Mora, Domi:** *La catedral de Santiago: belleza y misterio*, Barcelona 2011

- Morant-Fromm, Anna (Hrsg.):** *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Ostfildern 2003, S. 59 – 83
- Moraw, Peter:** *Kaiser Karl IV. und Peter Parler im deutschen Reich des späten Mittelalters*, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd, 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 19 – 23
- Nava, Ambrogio:** *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Mailand 1854
- Noell, Matthias:** *Der Chor von Saint-Etienne in Caen: Gotische Architektur in der Normandie unter den Plantagenêt und die Bedeutung des Thomas-Becket-Kultes*, Worms 2000
- Nußbaum, Norbert:** *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen*, Köln 1985
- Nußbaum, Norbert; Lepsky, Sabine:** *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, München/Berlin 1999
- Oexle, Otto:** *Das entzweite Mittelalter*, in: Althoff, Gerd (Hrsg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*, Darmstadt 1992, S. 7 – 28 u. 168 – 177
- Ousterhout, Robert:** *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999
- Pau, Jürgen:** *Der Palazzo Vecchio. Ursprung und Bedeutung seiner Form*, Florenz 1969
- Pelizaues, Anette:** *Die Predigerkirche in Erfurt. Studien zur gotischen Bettelordenskirchen- und Pfarrkirchenarchitektur in Thüringen*, Köln u. a. 2004
- Pisan, Christine de:** *Le Livre des Fais et Bonnes Meurs du Sage Roy Charles V*, ed. v. Suzanne Solente, Paris 1940 (Neued. 1997)
- Prache, Anne:** *Le début de la construction de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle, l'apport de l'archéologie et de la dendrochronologie*, in: Decrock, Bruno; Demoucy, Patrick (Hrsg.): *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, Langres 2008, S. 41 – 52 u. 205 – 206
- Prinz, Wolfram; Kecks, Ronald G.:** *Das französische Schloß der Renaissance*, Berlin 1994
- Ravaux, Jean-Pierre:** *Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle*, in: *Bulletin Monumental* 137, 1979, S. 7 – 66
- Recht, Roland:** *L'Alsace gothique de 1300 à 1365*, Colmar 1974
- Recht, Roland:** *Strasbourg et Prague*, in: *Ausst.-Kat.*, Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400, Bd. IV., Köln 1980, S. 106 – 117
- Reinhardt, Hans:** *La cathédrale de Reims*, Paris 1963
- Rohrberg, Erwin:** *Alemannische Fachwerkbauten – Die Rathäuser von Esslingen, Markgröningen und Geislingen*, in: *Schwäbische Heimat* 26, 1975, S. 316 – 339
- Ronig, Franz:** *Das Bild Christi über dem Stadttor: ein Beitrag zur Geschichte und Deutung des Neutores in Trier*, in: *Kurtrierisches Jahrbuch* 45, 2005, 91 – 136
- Rosser-Owen, Mariam:** *Islamic Arts from Spain*, London 2010, S. 48 – 75
- Roth, Hermann:** *Burg und Stadt Friedberg*, Friedberg 1949
- Rüffer, Jens:** *Die Kathedrale von Santiago de Compostela (1075 – 1211). Eine Quellenstudie*, Freiburg i. B. u. a. 2010
- Ruggles, D. Fairchild:** *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, University Park PA 2000, S. 163 – 208
- Rupprecht, Bernhard:** *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1975
- Schaub, Andreas:** *Zum Baubeginn der karolingischen Marienkirche Karls des Großen in Aachen*, in: Otten, Thomas (Hrsg.): *Fundgeschichten – Archäologie in Nordrhein-Westfalen*, Ausst.-Köln 2010, Mainz 2010, S. 207 – 209
- Sauer, Joseph:** *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Münster 1964
- Schenkluhn, Wolfgang:** *Architektur der Bettelorden: die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000
- Schönfeld de Reyes, Dagmar v.:** *Westwerkprobleme: zur Bedeutung der Westwerke in der kunsthistorischen Forschung*, Weimar 1999
- Schröder, F.:** *Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland*, Berlin 1914
- Schröder, Jochen:** *Gervasius von Canterbury, Richard von Saint-Victor und Methodik der Bauerfassung im 12. Jahrhundert*, Bd. II, Köln 2000
- Shurr, Marc Carel:** *Die Baukunst Peter Parlers: der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte*, Ostfildern 2003
- Schwarz, Alberto:** *Architektur und Gesellschaft von Kaiser Konstantin bis zu Karl dem Großen*, Leipzig 1989
- Sedlmayr, Hans:** *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz 1950
- Simson, Otto v.:** *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt 1968
- Smith, Jeffrey C.:** *The Chartreuse de Champmol in 1486: the earliest visitor's account*, in: *Gazette des Beaux-Arts* (6. Pér.) 106, 1985, S. 1 – 6
- Stabel, Peter:** *From the market to the shop. Retail and urban space in late medieval Bruges*, in: Blondé, Bruno; Stabel, Peter u. a. (Hrsg.): *Buyers & Sellers. Retail circuits and practices in medieval and early modern Europe*, Turnhout 2006, S. 79 – 108
- Stabel, Jochen:** *Navis Ecclesiae Militantis: Zur Schiffsallegorie in der emanuelinischen Baukunst*, in: Hüttel, Barbara (Hrsg.): *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Berlin 2002, S. 77 – 96
- Staebl, Otto; Wentzel, Horst:** *Backsteinbau*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 1, Stuttgart 1937, Sp. 1339 – 1371

- Stalley, Roger:** *Early Medieval Architecture*, Oxford/New York 1999
- Steinmann, Marc:** *Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F*, Köln 2003
- Stubbs, William:** *Gervasius, Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae*, in: ders. (Hrsg.): *The Historical Works of Gervase of Canterbury*, Bd. I, London, 73, 1879, S. 1 – 29
- Suckale, Robert:** *Peter Parler und das Problem der Stil-lagen*, in: Legner, Anton (Hrsg.): *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Ausst.-Kat., Köln, Schnütgen-Museum 1978, 5 Bde., Köln 1978 – 80, Bd. 4: *Internationales Kolloquium vom 5.-12. März 1979*, Köln 1980, S. 175 – 184
- Suckale, Robert:** *Bamberger Domsulptur. Technik, Block-behandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 38, 1987, S. 27 – 82
- Suckale, Robert:** *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln 1998
- Suckale, Robert:** *Der mittelalterliche Kirchenbau im Gebrauch und als Ort der Bilder*, in: Schneede, Uwe (Hrsg.): *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*, Hamburg 1999, S. 15 – 25
- Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures**, edited, translated, and annotated by Erwin Panofsky, Princeton ²1978
- Suger von Saint-Denis:** *De Consecratione*, kommentierte Studienausgabe, hrsg. v. Günther Binding und Andreas Speer, Köln 1995
- Suger von Saint-Denis:** *Ausgewählte Schriften*, „Ordinatio“, „De consecratione“, „De administratione“, hrsg. v. Andreas Speer u. Günther Binding, Darmstadt 2000
- Sutter, Heribert:** *Form und Ikonologie spanischer Zentralbauten: Torres del Río, Segovia, Eunate*, Weimar 1997
- Swoboda, Karl M. (Hrsg.):** *Gotik in Böhmen*, München 1969
- Trizzino, Lucio:** *Die Kathedrale von Monreale: Was für eine Collage!*, in: *Daidalos* 16, 1985, S. 64 – 80
- Trost, Heinrich:** *Norddeutsche Stadttore zwischen Elbe und Oder*, Berlin 1959
- Uhlirz, Karl:** *Die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes von St. Stephan zu Wien*, Wien 1902
- Ungruh, Christine:** *Die normannischen Gartenpaläste in Palermo: Aneignung einer mittelmeeischen „Koiné“ im 12. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 51, 2007, S. 1 – 44
- Untermann, Matthias:** *Der Zentralbau im Mittelalter: Form, Funktion, Verbreitung*, Darmstadt 1989
- Untermann, Matthias:** *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, München/Berlin 2001
- Vingtain, Dominique:** *Les tentures du Palais des Papes au XIVe siècle*, in: Ausst.-Kat. *Histoires tissées*, Avignon, Palais des Papes, Avignon 1997, S. 127 – 137
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel:** *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris 1859 – 1868, hier Bd. 4, 1860
- Vitruv:** *Zehn Bücher über Architektur*, übers. u. mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964
- Warnke, Martin:** *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt 1984
- Weilandt, Gerhard:** *Die Sebalduskirche in Nürnberg: Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007
- Wolff, Arnold:** *Der Kölner Dombau in der Spätgotik*, in: Borchers, Günther (Hrsg.): *Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II*. Albert Verbeek zum 65. Geburtstag, Düsseldorf 1974, S. 137 – 150
- Woodman, Francis:** *The Architectural History of King's College Chapel and its place in the development of late gothic architecture in England and France*, London u.a. 1986
- Wyss, Michaël (Hrsg.):** *Atlas historique de Saint-Denis. Des origines au XVIIIe siècle*, Paris 1996
- Zadnikar, Marijan:** *Die Kartäuser. Orden des Schweigens*, Köln 1983
- Zuliani, Fulvio:** *Le chantier de la basilique Saint-Marc (1063 – 1094)*, in: Aceto, Francesco; Andoloro, Maria (Hrsg.): *Chantiers médiévaux, Saint-Léger-Vauban* 1996, S. 71 – 98

Register der Orte und Bauten

Die **in Striche** gesetzten Zahlen geben die Nummer des Schlüsselwerkes an.

Kursiv gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Abbildungen.

Aachen

- Aula Regia 31,42
- Pfalzkapelle **|1|** 17, 19, 31, 32, 42, 43, 46, 70, 71, 77, 78, 79, 80, 81, 91, 94, 95, 105, 108, 111, 167, 168, 192, 193, 195, 225, 242
- Rathaus 31

Aigues-Mortes Planstadt 258

Aix-en-Provence 167

Albi Kathedrale 253

Alcántara Steinbrücke 282

Aljubarota Schlachtfeld 315

Alsfeld 296, 297

Altenberg Zisterzienserabtei 26, 40, 127

Alvastra Zisterzienserabtei 66

Amalfi 111

Amboise Schloss 76, 323

Amiens

- Belfried 245
- Kathedrale 13, 61, 62, 164, 167, 182, 185, 194, 200, 203, 204, 217, 220-222, 226

Andernach

- Franziskanerkirche 216
- Mikwe 208

Angers Burg 197, 258

Angoulême Kathedrale **|14|** 135, 136, 137, 138, 139, 218

Annaberg Annenkirche 74

Antwerpen Liebfrauenkirche 251, 270

Arles 84, 119

Arras Stadttor St-Nicolas 301

Asir Palast 144

Assisi San Francesco 64, 176, 216

Aubigny Steinbruch 238

Augsburg

- Dom 103, 278
- Heiliges Grab 171
- Fuggerkapelle 74

Autun

- Kathedrale 55, 126
- röm. Stadttor 84

Auxerre Kathedrale 61, 69, 94, 164

Avignon 37, 66, 184, 278

- Papstpalast **|38|** 260, 261, 264
- Brücke St-Bénézet 287

Ávila

- Kathedrale 58, 151

Babel Turm 183, 184

Bamberg

- Bistum 100
- Dom 27, 28, 38, 100, 103, 205
- Synagoge 205

Barcelona

- Kathedrale 197, 213, 252, 253, 293
- S. María del Mar **|36|** 251, 252, 253, 254, 255, 293
- Saló del Tinell al Palau Reial 2, 245

Basel

- Münster 38
- Spalenter 301

Bassano del Grappa Brücke 296

Batalha S. Maria da Vitoria, Dominikanerkirche **|49|** 17, 314, 315, 316, 317, 318

Battle Abbey (bei Hastings) 121

Bayeux Kathedrale 64

Beaugency Brücke 283

Beauvais

- Kathedrale 56, 57, 167, 202, 222, 251
- St-Étienne 153
- St-Lucien, Abteikirche 149

Bebenhausen Zisterzienserabtei 208

Bedford 283

Berlin

- Befreiungsdom 200
- Dominikanerkirche 22
- Franziskanerkirche 22
- Nationaldenkmal, Viktoriapark 201, 204
- St. Nikolai 21, 71, 218

Bethlehem Geburtskirche 84

Bösig/Bezděz Burgkapelle 204, 211

Bologna

- Geschlechtertürme 27, 245
- S. Francesco 64, 271
- S. Sepolcro 169

Bonn Münster 155

Borgund Stabkirche 295

Bourg-en-Bresse Franziskanerkloster 321

Bourges 39, 192

- Kathedrale **|20|** 61, 164, 165, 166, 167, 222, 223, 271, 293, 296

Bouvines 301

Brandenburg 20

- Mühlerturm 302

Braunschweig

- Dom 218
- Rathaus 74, 275
- Residenz Heinrichs des Löwen 212

Breda Liebfrauenkirche 252

Breslau 64, 300

- St. Elisabeth 69
- St. Maria Magdalena 272

Bristol Kathedrale 68

Brou St-Nicolas-de-Tolentin, Augustinereremitenkloster **|50|** 17, 19, 198, 319, 320, 321, 322, 323

Brügge 20, 242

- Annunziatenkloster 319
- Liebfrauenkirche 271
- Rathaus 245, 246, 273
- St. Salvator 271
- Tuchhalle **|34|** 243, 244, 245, 304

Brüssel

- Rathaus 248
- Unser Lieben Frauen auf dem Sande 323

Burgos

- Kathedrale 64, 167, 186, 318
- S. Maria de Miraflores **|47|** 304, 305, 306, 307, 308, 309, 320, 321

Bury St. Edmunds 116

Byzanz → Konstantinopel

Caen 116, 118, 161

- St-Étienne **|16|** 145, 146, 147 - 149, 159, 163
- Ste-Trinité **|16|** 89, 145, 146, 147, 148, 149, 151

Cahors

- Brücke 184
- Kathedrale 139

Cambrai Kathedrale 156

Cambridge King's College Chapel **|48|** 17, 310, 311, 312, 313, 314

Canterbury

- Kathedrale **|19|** 36, 68, 118, 141, 159, 160, 161, 162, 163, 171 - 173, 190, 310, 312
- St. Augustine's Abbey 121

Capua Brückentor 284

Carcassonne 262, 299

Carrara 319

Cefalù Dom 140, 144

- Centula** → St-Riquier
Chambord Schloss 259
Champmol Kartause 305, 309, 321
Charroux Heiliges Grab 171
Chartres Kathedrale 60, 61, 151, 164, 166, 167, 171, 173, 180–183, 185, 222
Château Gaillard Burg 190
Cimitile Pilgerkirche 155
Cîteaux Zisterzienserabtei 55, 56, 126–128
Civray St-Nicolas 136
Clairvaux Zisterzienserabtei 127
Clermont-Ferrand
 – Kartause 309
 – Kathedrale 14, 36, 38, 200, 217, 222–224, 226, 229, 239, 253, 279
Cléry Notre-Dame de Cléry 315, 317
Cluny Benediktinerabtei St-Pierre-et-St-Paul |12| 38, 55, 56, 81, 99, 113, 123, 124, 125, 126, 131, 147, 151, 197
Cölln (Berlin) 21, 22
Conflans 227
Conques Ste-Foy 122, 125
Corbie 86
Córdoba
 – Mezquita 42, 144
 – Steinbrücke 282
Corvey
 – Johanniskapelle 88
 – Klosterkirche |2| 85, 86, 87, 88, 89, 92, 94, 96, 138
Coucy
 – Burg |24| 187, 188, 189, 190, 255, 259
Coutances Kathedrale 64
Crac des Chevaliers Kreuzfahrerburg 187
Dädesjö 295
Damaskus Al-Walid-Moschee 42
Danzig/Gdańsk 20
 – Marienkirche |40| 270, 271, 272, 274
 – Neues Rathaus 272
Dijon 124, 305
 – Notre-Dame 164
 – St-Bénigne 169
Doberan Zisterzienserabtei 196
Dortmund Rathaus 245
Dourdan Donjon 189
Durham Kathedrale 108, 148
Ebrach Zisterzienserabtei 128
Eisenach Wartburg 211
Eltz Burg 210
Elvas São Domingo 316
Ely Kathedrale |10| 115, 116, 117, 118, 119, 146, 159, 295, 314
Ephesos Johanneskirche 110
Erfurt 283
 – Barfüßerkirche/Franziskanerkirche 213, 214, 215, 216
 – Krämerbrücke 285–287
 – Predigerkirche |29| 213, 214, 215, 216
Essen Damenstiftskirche 168
Esslingen 297
 – Frauenkirche 69, 72
 – Rathaus |45| 35, 295, 296, 297, 298, 299
 – Stadttor 296
Eunate Templerkirche 170
Evreux Kathedrale 229, 251
Ferrara
 – Dom 107
 – Kastell 300
Fès Madrasa 268, 270
Florenz
 – Baptisterium 115, 167
 – Bettelordenskirchen 64
 – Dom Santa Maria del Fiore |32| 68, 230, 231, 232, 233, 251, 252
 – Palazzo del Bargello 235, 236
 – Palazzo della Signoria (heute: Palazzo Vecchio) |33| 234, 235, 236, 231, 233, 245
 – Palazzo Medici-Riccardi 236
 – Palazzo Pitti 236
 – Ponte Vecchio 286, 287
 – S. Croce 233
 – S. Maria Novella 293
Fontenay Zisterzienserabtei |13| 66, 126–128, 129, 304
Fontevrault Benediktinerabtei 136
Frankfurt am Main 27, 283
 – Dom 78
Frankfurt an der Oder St. Marien 71
Freckenhorst 89
Fréjus Baptisterium 167
Friedberg
 – Mikwe 207, 208, 209
 – Pfarrkirche 208, 209
Friedland Torturm 302
Fulda St. Michael 43, 169
Genf Kathedrale 65
Gent Belfried 245
Genua 111
 – Palazzo di S. Giorgio 236
Gernrode Stiftskirche St. Cyriakus 44, 45, 96
Gerona/Girona Kathedrale 184, 229, 254
Gisors Donjon 189
Gloucester Kathedrale 34, 68, 310, 313
Gnesen 39
Goldenkron/Zlatá Koruna Zisterzienserabtei 204
Goze Benediktinerabtei 18
Goslar 296
Granada
 – Alhambra |39| 265, 266, 267, 268–270
 – Alhambra, Generalife 265
Grenoble Kartause 35, 304, 306
Grimme Stadttor 302
Halberstadt
 – Dom 89, 195–199
 – Liebfrauenkirche, Stiftskirche 198
Havelberg 218
Heisterbach Zisterzienserabtei 157
Hennegau 242
Hereford 283
Hildesheim 296
 – Dom 93, 94
 – St. Michael |4| 19, 44, 45, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 129, 200, 205
Hirsau Abteikirche 125
Höxter 89
 – Franziskanerkirche 216
Hohenfurt/Vyšší Brod Zisterzienserabtei 205
Ingelheim Pfalz 42
Ingolstadt Marienkirche 73
Istanbul → Konstantinopel
Istrien 242
Jerusalem 170
 – Felsendom 42
 – Grabeskirche 17, 31–33, 80, 84, 85, 121, 169, 171, 318
Jumièges Abteikirche 54, 108
Kairo Al-Azhar- und Ibn-Tulun-Moschee 144

- Kaiserslautern** Stiftskirche 69
- Kapfelberg** Steinbruch 227, 239
- Karlstein/Karlštejn** Burg 264, 282
- Kaschau/Košice** Dom 66, 67
- Kiew** Sophienkathedrale |5| 92, 96, 97, 98, 99
- Knossos** 227
- Kobern** Matthiaskapelle 169
- Köln** 20, 22, 33, 39
 - Dom |26| 13, 19, 26, 31, 33, 40, 43, 65, 69, 103, 145, 155, 159, 195, 198, 200, 201, 202-204, 217, 221, 222, 225, 228, 232, 251, 272-279, 289
 - Franziskaner 26
 - Groß St. Martin |18| 154, 155, 156, 157, 158, 159
 - Kartause 305
 - Mikwe 208
 - Rathaus 74, 245
 - St. Andreas 155
 - St. Aposteln 155
 - St. Gereon 33, 34, 65, 154
 - St. Maria im Kapitol 121, 125, 154 - 156
 - St. Pantaleon 44, 102, 225
 - Synagoge 208
- Königsberg i. d. Neumark/Chojna** Stadttor 302
- Königsfelden** Franziskaner- und Klarissenkloster 315
- Kolin** St. Bartholomäus 23
- Konstantinopel** 41, 42, 97, 108, 110, 140, 143
 - Apostelkirche 110
 - Hagia Sophia 49, 50, 90, 97, 110, 168
 - Kaiserlicher Palast 81
 - Lips-Kloster |3| 90, 91, 92, 97, 99
 - Sergios-und-Bacchos-Kirche 81
- Konstanz** Münster 169
- Krakau** 25
 - Synagoge 298
- Kuttenberg/Kutna Hora** St. Barbara 74
- Kyllburg** Stiftskirche 69
- La Ferté** Zisterzienserabtei 127
- Landsberg am Lech** Bayertor 287
- Landsberg (Sachsen-Anhalt)** Burgkapelle 168
- Landshut** Martinskirche 276
- Laon**
 - Kathedrale 59, 148, 157, 190
 - Templerkirche 171
- Lausanne** Kathedrale 65
- Leipzig** 273
- Le Mans** Kathedrale 167, 185
- Lemberg** 66
- León** Kathedrale 64
- Le Puy** 119
- Ligugé** 130
- Limburg** Dom 65, 297
- Limburg an der Haardt** Abteikirche 51, 52, 100
- Limoges**
 - Kathedrale 222, 224, 251
 - St-Martial 122
- Lincoln** Kathedrale |22| 68, 171, 172, 173, 174, 175, 280, 310, 312
- Lissabon** 314
 - Hieronymus-Kloster S. Maria de Belem 318
 - S. Maria del Carmo 318
- Loches** Donjon 50, 51
- Löwen/Leuven**
 - St. Peter 251, 252, 323
 - Rathaus |34| 246, 247, 248
- London** 262, 296
 - Alt-St. Paul's 175
 - Crystal Palace 270
 - Templerkirche 171
 - Westminster Abbey 175 - 176, 192-193, 310, 314
 - Westminster Hall 295
 - Westminster Palace, St. Stephen Chapel 312
- Lucca** S. Martino 227
- Lübeck** 301, 302
 - Marienkirche 20, 65, 69, 271
- Lüneburg** 302
- Lyon**
 - Amphitheater 41
 - Kathedrale 41
- Magdeburg** Dom 39, 42, 64, 65, 93, 95, 103, 152, 169, 197, 198, 205, 278
- Mailand** 20, 202
 - Dom |44| 37, 68, 229, 230, 254, 290, 291, 292, 295
 - Porta Romana 227
 - Rathaus 21
 - S. Ambrogio 108
 - S. Lorenzo 80
- Mainz** 33, 39
 - Dom 103, 156, 177, 238
 - Römerbrücke 283
 - St.-Gotthard-Kapelle 168
- Manresa** Kollegiatskirche 254
- Mantua** Castello S. Giorgio 76, 300
- Marburg** 296
 - Schloss |28| 209, 210, 211, 212
 - Elisabethkirche 35, 67, 156, 172, 196, 209, 289
- Markgröningen** 299
- Marrakesch** Qubbat-al-Barudiyin 144
- Maulbronn** Zisterzienserabtei 129, 134, 304
- Meaux** Kathedrale 34, 229
- Mecheln** 229, 321
 - St. Rombout 251
- Meißen** Albrechtsburg 76, 273
- Memleben** Abteikirche 93
- Metz** 20, 23, 39, 301
 - Dominikanerkirche 216
 - Franziskanerkirche 216
 - Kathedrale 24, 89, 154, 172, 177, 217, 222, 251
 - Klarissenkloster 24, 25
 - Notre-Dame-la Ronde, Stiftskirche 192
 - St-Pierre-aux-Nonnains, Benediktinerinnenkirche 24, 25, 82
 - Ste-Ségolène, Pfarrkirche 24
 - St-Vincent, Benediktinerkirche 24, 185, 186, 239
 - Templerkirche 171
- Michelstadt** 196, 275, 296
- Miltenberg** 238
- Minden** 89
- Mirepoix** 262
- Modena** Dom |7| 55, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 114, 184, 198, 225
- Mönchengladbach** Abteikirche 26, 225
- Moissac** Kreuzgang 84
- Monreale** Dom |15| 140, 141, 142, 143-145, 295
- Montecassino** Abtei 130
- Mont-St-Michel** Abteikirche 143
- Morimond** Zisterzienserabtei 127, 128
- Mschatta** Palast 42
- München** Frauenkirche 273
- Münster** Franziskanerkirche 216
- Münster/Munster-en-Lorraine** Stiftskirche 16, 69
- Nantes** Kathedrale 321
- Narbonne** Kathedrale |31| 58, 221, 222, 223, 224, 229, 251, 253, 279
- Naumburg** Dom 38, 178, 195, 198
- Neapel** 142, 262

- S. Chiara, Klarissen- und Franziskanerkloster |35| 19, 248, 249, 250, 251
- S. Lorenzo Maggiore 216
- Neubrandenburg** 21, 302
- Neuenheerse** 89
- Neuenkamp** Zisterzienserabtei 272
- Neuss** St. Quirin 155, 225
- Nevers** 125
- Niederhaslach** 69
- Nivelles** Ste-Gertrude-et-St-Pierre, Damenstiftskirche 46, 102
- Nola** 155
- Noyon** Kathedrale 56, 59, 157, 163
- Nürnberg** 20, 30
 - Burgkapelle 168
 - Frauenkirche 205
 - Hospital 286
 - Kartause 305, 309
 - St. Lorenz 27, 28, 29, 71, 73, 154, 185, 196, 274
 - St. Sebald 27, 28, 29, 71, 72, 185, 196, 274
 - Synagoge 204
- Ochsenfurt** 283
- Oppenheim** Katharinenkirche 69
- Orange** 81
- Orléans** Kathedrale 251
- Orvieto** Rathaus 21
- Ottmarsheim** Damenstiftskirche 31, 168
- Oxford** 310
- Paderborn**
 - Dom 43, 89
 - Bartholomäuskapelle 36, 45, 46
- Padua**
 - Palazzo della Ragione 295
 - Rathaus 21
- Palermo** 112, 140
 - Dom 144
 - Königspalast und Cappella Palatina 144, 145, 193, 269
- Palma de Mallorca**
 - Kathedrale 254
 - Palast Almudaina 263
- Paray-le-Monial** Prioratskirche 55, 126
- Paris** 20, 22, 64, 79, 119, 190, 238, 262, 296, 301
 - Bastille 74
 - Brücken (Grand-Pont, Pont Notre-Dame, Pont St-Michel) 286
 - Île de la Cité 255
 - Louvre 74, 187, 255
 - Notre-Dame 13, 34, 38, 59, 63, 165, 184, 190, 194, 198, 220, 226, 294
 - Stadtmauer 187
 - Ste-Chapelle |25| 71, 78, 154, 190, 191, 192, 193, 194 - 196, 197, 211, 216, 246, 257, 312
 - St-Germain-des-Prés 226, 227
 - Ste-Madeleine 216
 - St-Martin-des-Champs 58, 153
 - Tour du Temple 259, 302
- Parma** Baptisterium 167
- Passau** Dom 227
- Paulinzella** Benediktinerabtei 55
- Pavia**
 - Kartause 307, 309
 - Kastell 300
- Pelplin** Zisterzienserabtei 271
- Périgueux** Kathedrale 53, 110, 135
- Piacenza** Dom 293
- Pirna** Marienkirche 73
- Pisa**
 - Baptisterium 115, 163
 - Campanile 115
 - Campo Santo 115
 - Dom |9| 54, 111, 112, 113, 114, 115, 143, 227, 231
 - S. Sepolcro 169
 - Turmhäuser 112
- Poitiers** Notre-Dame la Grande 136
- Pont-à-Mousson**
 - Brücke und Hospital 286
 - ehem. Antoniterkirche 16, 29
- Pont du Gard** 282
- Pontigny** Zisterzienserabtei 127
- Pontoise** Burg 238
- Prag** 23
 - Agneskloster 204
 - Altneu-Synagoge |27| 204, 205, 206 - 208
 - Altstädter Brückenturm 25
 - Emmauskloster 25, 70
 - Fronleichnamskapelle 25
 - Hradschin, Hofburg 276 - 282
 - Judithbrücke 283
 - Karlsbrücke |42| 25, 282, 283, 284, 285, 286-287
 - Karlishof, Augustinerchorherrenstift 25
 - St. Maria im Schnee 25
 - Teynkirche 25
 - Veitsdom |41| 23, 37, 68, 70-74, 159, 276, 277, 278, 279-282, 284, 290, 291, 294
 - Wenzelskapelle 23, 282
 - Wladislawsaal 74, 76, 281
- Prato** Palazzo Pretorio 235
- Prenzlau**
 - Marienkirche 69
 - Torturm 302
- Pritzwalk** 302
- Qasr al-Mushatta** Palast 144
- Quedlinburg** 297
- Qusair al'Amra** Palast 42
- Raudnitz/Roudnice** Elbbrücke 279
- Ravenna** 42, 79
 - S. Apollinare in Classe 46, 47, 48, 49
 - S. Vitale 46, 48, 80, 81, 168, 249
- Regensburg** 227, 239
 - Bischofspalast 41
 - Dom 63, 196, 287
 - Geschlechterturm 245
 - Steinerne Brücke 283, 284, 286
 - Synagoge 208
- Reichenau** Benediktinerabtei 131
- Reims** 20, 31, 39, 81
 - Bischofskapelle 193
 - Kathedrale |23| 27, 61, 69, 89, 101, 111, 136, 139, 164, 166, 167, 169, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 197, 202, 205, 209, 217, 220, 222, 238, 242, 253, 278
 - St-Nicaise 220, 227, 228
 - St-Remi 122, 136, 179, 181
- Remiremont** Damenstiftskirche 167
- Riez** 167
- Rioux** Notre-Dame 118
- Rodez** Kathedrale 224, 279
- Roermond** 155
- Rom** 20, 41, 42, 66, 79, 143, 238
 - Alt-St. Peter 17, 82, 83, 84, 93, 95, 113, 125, 292
 - Pantheon 32, 33, 50, 85, 169
 - S. Agnese fuori le mura 121
 - S. Clemente 198
 - S. Costanza 80
 - S. Giovanni in Laterano 82, 145
 - S. Lorenzo 80
 - S. Maria in Cosmedin 198
 - S. Maria Maggiore 94
 - S. Maria Rotonda (S. Maria ad Martyres) 33, 84
 - S. Paolo fuori le mura 82, 125, 145
 - S. Stefano Rotondo 80
 - Vatikan 264
- Romans-sur-Isère** St-Barnard 195, 196
- Rostock** 331
- Rothenburg** 299

- Rouen** 296
– St-Ouen 251
- Royaumont** Zisterzienserabtei 127
- St-Denis** Abteikirche |17| 13, 28, 33, 42, 52, 57, 58, 63, 68, 143, 146, 162, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 176, 179, 193, 203, 217, 222, 227, 251, 277, 282, 317
- St-Germain-en-Laye** 193
- St-Germer-de-Fly** Benediktinerabtei 59
- St-Leu-d'Esserent** 153
- St-Maximin-la-Ste-Baume**
Ste-Madeleine 216
- St-Riquier** Benediktinerabtei 43, 89
- St-Savin sur Gartempe** Benediktinerabtei 82
- Saintes** Kathedrale 94
- Salem** Zisterzienserabtei 15, 16, 35, 39
- Salisbury** Kathedrale 36, 37
- Salzwedel** 301, 302
– Franziskanerkirche 216
- S. Gimignano** Geschlechtertürme 26, 27
- St. Annual** (Saarbrücken) Stiftskirche 69
- St. Blasien** 55
- St. Gallen**
– Benediktinerabtei 131
– Klosterplan 93, 129, 131, 132, 198
- Santiago de Compostela** Kathedrale |11| 52, 55, 116, 119, 120, 121, 122, 136, 151, 170, 202
- Schulpforta** 185
- Schwäbisch Gmünd** Heiligkreuzkirche 71, 72, 272, 280, 281
- Segovia**
– Corpus-Christi-Kirche 206
– Hieronymitenkloster El Parral 307
– S. Sepolcro |21| 169, 170, 171
– Synagoge 206
- Senlis** 190
- Sens** Kathedrale 95, 150, 161, 162, 166
- Sevilla** Palast Pedros I. 270
- 's-Hertogenbosch** Sint Jans 251
- Sierra Nevada** 265
- Siena**
– Dom 231
– Palazzo Pubblico 236, 237, 245
- Soest** Wiesenkirche 69
- Soissons** Kathedrale 180
- Speyer**
– Dom |6| 51, 98 – 100, 101, 102 – 104, 109, 147, 148, 242, 254
– Mikwe 208
- Stablo** Abteikirche 121, 125
- Stargard** St. Maria 274
- Steinbach** Benediktinerabtei 275
- Stendal**
– Dom 502
– Gertraudenhospital 304
– Marienkirche 302
– Petrikerche 302
– Rathaus 302
– Tangermünder Tor 302
– Uenglinger Tor |46| 299–302, 303, 304
- Stettin** 302
- Stralsund** 21
– Marienkirche 271
– Nikolaikirche 271, 274
– Rathaus 74
- Straßburg** 20
– Jung-St. Peter 69
– Münster |30| 12, 13, 38, 63, 100, 112, 217, 218, 219, 220, 221, 154, 184, 206, 226, 228, 281, 285, 289, 291, 294, 298
- Syrakus** 140
- Tangermünde**
– Rathaus 74
– Tor 303
- Tarascon** Burg 74, 75, 76
- Templin** Torturm 302
- Thessaloniki** 45, 90
- Thorn/Toruń** Rat-/Kaufhaus 273
- Toledo**
– El Tránsito 206
– Kathedrale 64, 317
– Santa María la Blanca 206
- Tomar** Templerkirche 171
- Tordesillas** Klarissenkloster 270
- Torres del Río** Heiliggrabkirche 170
- Toul** Kathedrale 39, 65, 167, 176, 181
- Toulouse**
– Kathedrale 224, 279
– St-Sernin 122, 125, 275
- Tournai**
– Belfried 245
– Kathedrale 156, 157, 185
- Tournus** St-Philibert 128
- Tours** St-Martin 121
- Trebnitz** Zisterzienserinnenabtei 46
- Treviso** S. Nicolò 316
- Trient** Konzil 195
- Trier** 20, 33, 39
– Aula Nova/Konstantin-Basilika 49, 82, 83, 102
– Liebfrauenkirche 65, 85, 167, 169, 172
– Neutor 301
– Porta Nigra 41
– St. Irminen 42
– St. Maximin 93
– Römerbrücke 282
- Trondheim** Nidarosdom 175
- Troyes** 296
– Kathedrale 153, 184
– St-Urbain 63, 220, 222, 223
- Tulln** Dominikanerinnenkloster 314
- Uhaidir** Palast 144
- Ulm** Münster 294
- Uppsala** Kathedrale 64
- Utrecht** Dom 64
- Venaissin** Grafschaft 262
- Venedig** 242
– Dogenpalast 68
– SS. Giovanni e Paolo 316
– S. Marco |8| 53, 68, 108, 109, 110, 111, 113, 135, 136, 147
– S. Maria Gloriosa dei Frari 216
- Vercelli** S. Andrea 64
- Verden** Dom 71
- Verdun** Kathedrale 39, 103
- Verona** 108, 299
- Versailles** 255
- Vézelay** Prioratskirche 52, 53, 56, 119
- Vianden**
– Burg(-kapelle) 168, 212
- Vincennes** Schloss |37| 192, 255, 256, 257, 258, 259, 267
- Visby** Franziskanerkirche 216, 299
- Volterra** Palazzo dei Priori 235
- Wells** Kathedrale 68, 310
- Werben** Stiftskirche 303
- Werden** Benediktinerabtei 44, 89
- Wien** Stephansdom |43| 66, 239, 287, 288, 289, 290, 291
- Wienhausen** Zisterzienserinnenabtei 199
- Wimpfen** Stiftskirche 171
- Winchester** Kathedrale 68, 116, 118, 310

Windsor

– Schloss, St. George's Chapel 314

Wismar Liebfrauenkirche 271**Worms**

– Dom 100, 103

Personenregister

Nichtadlige Personen werden mit wenigen Ausnahmen unter ihren Nachnamen aufgeführt, Adlige und kirchliche Würdenträger unter ihren Vornamen. Angesichts der im Mittelalter oft sehr lückenhaften Überlieferung handelt es sich bei vielen der Datierungen um Näherungswerte, bei einigen Personen fehlen Lebensdaten sogar gänzlich.

Adalbert *Heiliger* 285

Adalhard *Abt von Corvey* (gest. 826) 86

Adenauer Konrad (1876–1967) 176

Adolf von Nassau (gest. 1298) 100

Albrecht von Habsburg (1255–1308) 100

Alfons III. *König von Asturien* (gest. 910) 120

Alfons VI. *König von Kastilien* (1040–1109) 125

Alfons von Kastilien (gest. 1468) 309

Altdorfer Albrecht 208

Andreas *Apostel* 110, 322

Angilbert *Hofkaplan Karls des Großen* 43

Anjou *westfranzösisches Grafengeschlecht* 64, 66, 74 142, 258, 315

Anna von Byzanz (gest. ca. 914) 97

Anselm von Canterbury *Erzbischof von Canterbury* (gest. 1109) 162, 163

Antonius *Heiliger* 306

Arnaud de Via *Kardinal* (gest. 1335) 262

Arras Matthias von *Baumeister* (gest. 1352) 37, 278

Aubri de Humbert *Erzbischof von Reims* (1207–1218) 226

Augustinus *Heiliger, Kirchenvater* (gest. 430) 130

Aignon Guillaume d' *Baumeister* 279

Avis portug. *Königsdynastie* (1383–1580) 317

– Mikwe 208

– Synagoge 205, 208

Würzburg

– Marienkapelle 205

– Steinerne Brücke 283

– Synagoge 205

Balduin II. von Courtenay *Kaiser des Lateinischen Kaiserreichs* (1217–1272) 192

Basileios II. byz. *Kaiser* (958–1025) 97

Basilius *Kirchenlehrer* (gest. 379) 307

Beaufort *engl. Adelsgeschlecht* (14.–15. Jh.) 312

Becket Thomas (1118–1170) 162

Belges Jean Lemaire de *Hofdichter* (gest. 1515) 321

Benedikt von Aniane *Reformabt* (gest. 821) 131

Benedikt von Nursia (gest. 547) 39, 125, 126, 130–133

Benedikt XII. *Papst* (1334–1342) 260–264

Berg, Grafen von 40

Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) 40, 125, 127

Bernward *Bischof von Hildesheim* (reg. 993–1022) 44, 92–94, 96

Böblinger *süddeutsche Baumeisterdynastie* (15.–16. Jh.) 229

Boghem Louis van *Baumeister* (1470–1540) 321–323

Bonanno *Bronzegießer* 145

Bonaventure Nicolas de *Baumeister* 294

Bonifatius *Heiliger* 43

Boytaca Diogo *Baumeister* (gest. ca. 1528) 318

Brunelleschi Filippo *Bildhauer, Baumeister* (1377–1446) 233

Bruno *Heiliger* (gest. 1101) 304

Busketus *Baumeister* (gest. ca. 1116) 114, 115

Cambio Arnolfo di *Bildhauer, Baumeister* (gest. ca. 1310) 232, 233

da Campione *ital. Bildhauerfamilie* (14. Jh.) 294

Canterbury Gervasius von *Chronist* (gest. ca. 1210) 160–162, 184, 185, 190

York 296

– Chapter House 295

– Kathedrale 229

Ypern Belfried 245**Zillis** 295

Cellarius Christoph *Historiker* 11, 17

Chelles Jean de *Baumeister* (gest. ca. 1265) 220, 226

Chlodwig I. *Frankenkönig* (gest. 511) 176, 177, 179

Chrodegang *Bischof von Metz* (gest. 766) 38, 43

Clark Simon *Baumeister* 312

Clemens V. *Papst* 262

Clemens VI. *Papst* (1342–1352) 260–264, 279

Coblenz Isaac 208

Colombe Michel (gest. 1513) 321

Contarini Domenico *Doge* (reg. 1043–1071) 108

Cormont Regnault de *Baumeister* 226

Cormont Thomas de *Baumeister* 226

Craft Nikolaus *Baumeister* 302

Daedalus/Daidalos 114, 115, 226

Dagobert *Erzbischof von Pisa* (reg. 1088–1099) 112

David *König* 30

Deschamps Jean *Baumeister* 14, 224, 226

Diokletian *röm. Kaiser* (gest. 313) 238

Dionysius *Heiliger* 57, 147, 301

Dionysius Areopagita (6. Jh.) 57

Domingues Alfonso *Baumeister* (gest. 1402) 316

Dominikus *Heiliger* (gest. 1221) 213

Dotzinger Jost *Straßburger Dombaumeister* 290

Duarte I. *König von Portugal* (reg. 1433–1438) 318

Durandus Wilhelm *Bischof von Mende* (gest. 1296) 198

Edward IV. *König von England* (1442–1483) 312

Einhard *Kleriker und Biograph Karls des Großen* (gest. 840) 275

Eleutherius *Heiliger* 301

- Elisabeth von Pommern** (1347–1393) 285
- Elisabeth von Thüringen Heilige** (1207–1231) 209
- Ely Reginald von Baumeister** 312
- Enguerrand III. de Coucy** (gest. 1243) 187
- Ensingen Ulrich von Baumeister** (gest. 1412) 294
- Ensinger süddeutsche Baumeister-dynastie** (14.–15. Jh.) 229
- Ernst von Bayern Herzog von Bayern-München** (1373–1438) 285
- Eseler süddeutsche Baumeister-dynastie** (15. Jh.) 229
- Eucharius Heiliger** 301
- Evrard de Fouillois Bischof von Amiens** (reg. 1211–1222) 226
- Fauran Jacques de Baumeister** 229
- Ferdinand II. von Aragón** (1452–1516) 266
- Fernach Johann von Steinmetz** 229
- Fouquet Jean** (gest. ca. 1481) 286, 301
- Franz von Assisi Heiliger** (gest. 1226) 40, 213
- Friedrich II. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (1194–1250) 284
- Friedrich Wilhelm III. König von Preußen** (reg. 1797–1840) 13
- Gaulle Charles de** (1890–1970) 176
- Geoffrey Ridel Bischof von Ely** (gest. 1189) 118
- Germinianus Bischof von Modena** (4. Jh.) 104
- Ghiberti Lorenzo Bildhauer** (gest. 1455) 233
- Gil de Albornoz Kardinal** (gest. 1367) 317
- Giotto di Bondone Maler** (gest. 1337) 233, 251
- Giovanetti Matteo Maler** (gest. 1368) 263
- Girard II. Bischof von Angoulême** (reg. 1101–1136) 135
- Gloucester John von Baumeister** (gest. 1260) 227
- Goethe Johann Wolfgang von** 13
- Gregor VII. Papst** (gest. 1085) 105
- Hadrian röm. Kaiser** (gest. 138) 85
- Hadrian II. Papst** (gest. 872) 79
- Haimo Abt von St-Pierre-sur-Dives** 183
- Hans (von Köln, ‚Juan de Colonia‘) Baumeister** 308
- Heinrich der Löwe Herzog von Sachsen und Bayern** (gest. 1190) 46, 212
- Heinrich von Finstingen/Fénétrange Erzbischof von Trier** (reg. 1260–1286) 69
- Heinrich I. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (gest. 936) 15, 93, 103
- Heinrich I. König von England** (gest. 1135) 125
- Heinrich I. Landgraf von Hessen** (1244–1308) 209, 213
- Heinrich II. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (gest. 1024) 78, 100
- Heinrich II. König von England** (gest. 1189) 140, 159
- Heinrich III. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (gest. 1056) 100
- Heinrich III. König von England** (1207–1272) 191
- Heinrich IV. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (gest. 1106) 100, 102
- Heinrich V. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (gest. 1125) 100
- Heinrich VI. König von England** (1422–1471) 310–314
- Heinrich VI. von Luxemburg Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (1240–1288) 277
- Heinrich VII. König von England** (1485–1509) 312–314
- Heinrich VIII. König von England** (1509–1547) 312
- Helena Mutter Kaiser Konstantins** (gest. um 330) 30, 33
- Henri de Sully Erzbischof von Bourges** (1183–1200) 164
- Honnecourt Villard de** 66, 179, 182, 184, 225, 228
- Hugo von Avallon Bischof von Lincoln** (1186–1200) 172
- Hugo von Semur Abt von Cluny** (1049–1109) 125
- Huguet Baumeister von Batalha** (tätig von 1402–38) 316–318
- Ida Äbtissin** (gest. ca. 1060) 155
- Ilkhamiden iranisches Herrscher-geschlecht** 270
- Innozenz IV. Papst** (gest. 1254) 191
- Isabella von Portugal** (1428–1496) 304
- Ismail I. Begründer der Safawiden-Dynastie** (1314–1325) 267
- Itier Archambaud Domkanoniker** (gest. 1125) 135
- Jakobus d. Ä. Apostel** 119–121
- Jaroslav Großfürst von Kiew** (reg. 1019–1054) 96–98
- Jean de Jandun Theologe** (gest. 1328) 190
- João I. König von Portugal** (1385–1433) 315–318
- Johann III. Herzog von Straubing-Holland** (1374–1425) 227
- Johann der Blinde König von Böhmen** (1310–1346) 277
- Johann der Gute König von Frankreich** (1319–1364) 256
- Johann (von Freiburg) Baumeister** 294
- Johannes Cassianus** 130
- Johannes der Täufer** 130
- Johannes XXII. Papst** (gest. 1334) 262
- Jones Owen** (1809–1874) 270
- Juan II. König von Kastilien** (1406–1454) 304, 321
- Justinian I. byz. Kaiser** (gest. 565) 47, 49, 110
- Karl der Große Kaiser** (gest. 814) 19, 42–44, 46, 70, 77–79, 86, 106, 108, 111, 168, 225, 275, 283
- Karl der Kühne Herzog von Burgund** (1433–1477) 321
- Karl von Anjou Herzog von Kalabrien** (gest. 1328) 250
- Karl IV. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (1316–1378) 23, 66, 70, 264, 276–285, 289, 290, 301
- Karl V. König von Frankreich** (1338–1380) 255, 256, 301
- Kasimir König von Polen** (1333–1370) 25
- Katharina von Böhmen** (1342–1395) 290
- Keldermans niederl. Baumeister-dynastie** (14.–16. Jh.) 229
- Konrad von Hochstaden Erzbischof von Köln** (gest. 1261) 200
- Konrad II. Kaiser des Hl. Röm. Reiches** (990–1039) 51, 100, 102
- Konstantin der Große röm. Kaiser** (gest. 337) 17, 30, 31, 33, 40, 49, 82, 121, 169
- Krumenauer Hans Baumeister** (gest. 1410) 227
- Lanfrancus Baumeister** 105
- Lanfrank Erzbischof von Canterbury** (1070–1089) 162
- Leo III. Papst** (gest. 816) 77

- Libergier Hugues** *Baumeister* (gest. 1263) 227, 228
- Lips Konstantinos** (gest. 917) 90
- Lorenzetti Ambrogio** *Maler* (1290–1348) 237
- Louis d'Anjou** (1274–1297) 249
- Loup Jean le** *Baumeister* 226
- Louvres Jean de** *Baumeister* 202
- Ludwig der Fromme** *Kaiser* (778–840) 86
- Ludwig VI.** *König von Frankreich* (1081–1137) 57
- Ludwig VII.** *König von Frankreich* (1120–1180) 57
- Ludwig VIII.** *König von Frankreich* (1187–1226) 187
- Ludwig IX., der Heilige** *König von Frankreich* (1214–1270) 192, 221, 258, 277
- Ludwig XI.** *König von Frankreich* (1423–1483)
- Lukas** *Apostel* 110
- Luna Alvaro de** (gest. 1453) 317
- Luzarches Robert de** *Baumeister* (gest. 1222) 194, 226
- Manuel I.** *König von Portugal* (1469–1521) 318
- Margarete von Bourbon** (1438–1483) 319
- Margarete von Österreich** (1480–1530) 319–323
- Margarethe** *Heilige* 321
- Maria von Durazzo** 250
- Markus** *Evangelist* 108
- Martin von Tours** *Bischof von Tours* (gest. 397) 130
- Martini Simone** *Maler* (1284–1344) 237, 262
- Mathilde von Flandern** (gest. 1083) 146, 147
- Mathilde von Tuszien** (gest. 1115) 104
- Maximilian I.** *Kaiser des Hl. Röm. Reiches* 319, 321
- Medici ital.** *Dynastie* 234
- Meister der Darmstädter Passion** 30
- Meister Gerhard/Magister Gerardus** (gest. ca. 1271) 200, 225
- Meister Wolbero** *Baumeister* 225
- Meit Konrad** *Bildhauer* (gest. 1551) 319
- Metz Odo von** *Baumeister* 77, 225
- Michael** *Erzengel* 93
- Michelangelo Buonarroti** (1475–1564) 234
- Mignot Jean** *Maler* 294, 295
- Minos** *König* 227
- Minotaurus** 227
- Montagut Berenguer de** *Baumeister* 254
- Montreuil Pierre de** *Baumeister* (gest. 1267) 194, 220, 226, 227
- Muhammed V.** *Nasridenherrscher* (1338–1391) 267
- Napoleon** *frz. Kaiser* (1769–1821) 12, 79, 201
- Nasriden** *muslimische Dynastie des Emirats von Granada* (13.–15. Jh.) 265–270
- Nicasius** *Bischof von Reims* (gest. ca. 451) 180
- Nimrod** *König* 183
- Noiers Gaufrido de** *Baumeister* 172–175
- Odysseus** 88, 115
- Orbais Jean d'** *Baumeister* 226
- Otlin** *Baumeister* (?) 284
- Otto I., der Große** *Kaiser des Hl. Röm. Reiches* (912–973) 15, 42, 103, 197
- Otto II.** *Kaiser des Hl. Röm. Reiches* (955–983) 15, 45, 155
- Otto III.** *Kaiser des Hl. Röm. Reiches* (980–1002) 93
- Ottokar II.** *König von Böhmen* (1232–1278) 204, 206, 276
- Ovid** *Dichter* (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) 191
- Pachomius** *Gründer der ersten christlichen Klöster* 307
- Palladio Andrea** (1508–1580) 117, 296
- Parler süddeutsche** *Baumeisterdynastie* (14. Jh.) 229, 294
- Parler Heinrich** *Baumeister* (gest. ca. 1370) 71, 280
- Parler Peter** *Baumeister* (gest. 1399) 14, 23, 68, 71, 72, 159, 279–281, 284, 294
- Paulus** *Apostel* 57
- Perrat Pierre** *Baumeister* (gest. 1400) 229
- Perréal Jean** *Maler, Baumeister* (1450–1530) 321
- Petrus** *Apostel* 82, 301
- Petrus Venerabilis** *Abt von Cluny* (gest. 1156) 306
- Philibert II., der Schöne** *Herzog von Savoyen* (1480–1504) 319, 321
- Philipp I., der Schöne** *König von Kastilien* (1478–1506) 321
- Philipp IV.** *König von Frankreich* (1268–1314) 262
- Philipp VI.** *König von Frankreich* (1293–1350) 256, 258
- Philippe II. Auguste** *König von Frankreich* (1165–1223) 187, 190
- Pippin der Jüngere** *König der Franken* (gest. 768) 77
- Pizan Christine de** (gest. 1430) 255, 256, 258
- Poisson Pierre** *Baumeister* 262
- Prämysliden** *ostmitteleuropäisches Herrschereschlecht* (Ende 9.–14. Jh.) 204, 284, 285
- Rainald von Dassel** *Erzbischof von Köln* (gest. 1167) 202
- Reims Gaucher de** *Baumeister* 226
- Remigius** *Bischof von Reims* (gest. 533) 180
- René d'Anjou** (1409–1480) 74, 75, 132
- Richard Löwenherz** *König von England* (1157–1199) 190
- Ried Benedikt** *Baumeister* (gest. 1534) 281
- Robert d'Anjou** *König von Neapel* (1278–1343) 248–250
- Robert von Molesme** (gest. 1111) 126
- Roger II.** *König von Sizilien* (1095–1154) 140, 144
- Roritzer** *Baumeisterdynastie* (15.–16. Jh.) 229
- Roritzer Matthäus** *Baumeister* (gest. ca. 1492) 225
- Rudolf von Habsburg** (1218–1291) 100
- Rudolf IV.** *Herzog von Österreich* (1339–1365) 289, 290
- Rusticus** *Heiliger* 301
- Samson de Mauvoisin** *Erzbischof von Reims* (gest. 1161) 179
- Sancia von Mallorca** (1286–1345) 248
- Schedel Hartmut** *Verleger* 300
- Schinkel Karl Friedrich** *Baumeister* (1781–1841) 12, 14, 200
- Schmuttermayer Hans** *Baumeister* 225
- Sens Wilhelm von** *Baumeister* 37, 160–163, 190
- Sigismund** *Heiliger* (gest. 524) 285

- Siloé Gil de Bildhauer** (gest. 1501) 309
- Simeon Abt von Ely** (1081–1093) 115, 118
- Skylla Meeresungeheuer** 88
- Soissons Bernard de Baumeister** 220
- Sophie von Brabant** (gest. 1275) 209
- Spinning Laurenz Wiener Dom-baumeister** (gest. 1477) 290
- Staufer schwäb. Adelsgeschlecht** (12./13. Jh.) 210, 211
- Steinbach Erwin von Baumeister** (gest. 1318) 13, 226
- Stornaloco Gabriele Mathematiker** (14. Jh.) 294, 295
- Suger Abt von St-Denis** (gest. 1151) 42, 57, 143, 149–154, 222, 238
- Swantopolk II. Herzog von Pommerellen** (gest. 1266) 271
- Talenti Francesco Baumeister** (gest. 1369) 232
- Theoderich der Große König der Ostgoten** (gest. 526) 47
- Theophanu Kaiserin des Hl. Röm. Reiches** (960–991) 45
- Timotheus Apostel** 110
- Tudor engl. Herrschergeschlecht** (15.–17. Jh.) 312
- Ungeradin Heinrich Maurermeister** (14. Jh.) 272
- Urban IV. Papst** (gest. 1264) 63, 220, 221
- Valois frz. Herrscherdynastie** (14.–16. Jh.) 321
- Varinfroy Gautier de Baumeister** 229
- Vasari Giorgio Baumeister, Maler** (1511–1574) 15
- Veit Heiliger** 284
- Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel Architekt** (1814–1879) 13, 14, 147
- Visconti Gian Galeazzo Herzog von Mailand** (1351–1402) 291, 309
- Vitruv Architekturtheoretiker** (1. Jh. v. Chr.) 84, 225, 297
- Wala Abt von Corbie** (gest. 836) 86
- Walkelin Bischof von Winchester** (reg. 1070–1098) 118
- Wastell John Baumeister** (gest. ca. 1515) 312
- Wenzel IV. König von Böhmen** (1378–1419) 284, 285
- Westfalen Arnold von Baumeister** 75, 273
- Wilhelm der Eroberer König von England** (1028–1087) 118, 146, 147, 162
- Wilhelm I., der Fromme Herzog von Aquitanien** (gest. 918) 124
- Wilhelm II. König von Sizilien** (gest. 1189) 140, 143, 144
- Wilhelm II. deutscher Kaiser** (1859–1941) 79
- Wilhelmus Bildhauer** 104
- William of Wykeham Bischof von Winchester** (gest. 1404) 310
- William the Englishman Baumeister** 163
- Wladimir I. Fürst von Kiew** (gest. 1015) 96, 97
- Woolryche John Baumeister** 312
- Yusuf I. Nasridenherrscher** (1318–1354) 267
- Zamrak Ibn Wesir** (gest. 1393) 269

Abbildungsnachweis

- Aceto, Francesco/Andoloro, Maria (Hgg.): *Chantiers médiévaux, Saint-Léger-Vauban 1996*: Abb. 118
- akg-images: Abb. 61, 85
- akg/Bildarchiv Monheim: Abb. 30, 36, 76, 160
- akg-Images/Erich Lessing: Abb. 11, 129
- akg-Images/Hervé Champollion: Abb. 26
- akg-Images/Paul M. R. Maeyaert: Abb. 73
- akg-Images/R. u. S. Michaud: Abb. 19
- Allain, Yves-Marie: *L'art des jardins en Europe*, Paris 2006: Abb. 138
- Amandi, M.: *Il Duomo di Modena, Modena 1985*: Abb. 59
- Archiv des Verlages: Abb. 54, 62, 68, 146
- Ausst.-Kat.: *L'Europe des Anjou, Aventure des princes angevins*, Paris 2001: Abb. 131
- Ausst.-Kat.: *Les bâtisseurs des cathédrales, Strasbourg 1989*: Abb. 116a
- Avril, François (Hg.): *Jean Fouquet: die Bilder der Grandes Chroniques de France, Graz 1987*: Abb. 156
- Azevedo, Carlos de/Brummel, Chester: *Igrejas de Portugal*, New York 1985: Abb. 159, 163
- Back, Ulrich: *Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen: Befunde und Funde aus der gotischen Bauzeit*, Köln 2008: Abb. 107
- Barrucand, Marianne: *Maurische Architektur in Andalusien*, Köln 2002: Abb. 140
- Bednorz, Achim: Abb. 6, 12, 14, 22, 23, 24, 27, 28, 32, 37, 49, 56, 64, 65, 67, 74, 75, 87, 93, 108, 121, 123, 124, 127, 132, 145, 151
- Binding, Günther: *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt 1978: Abb. 99
- Binding, Günther: *Was ist Gotik?*, Darmstadt 2000: Abb. 81
- Binding, Günther: *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter*, Darmstadt 2003: Abb. 71
- Bonnet-Laborde, Philippe: *Les premières cathédrales de Beauvais*, Paris 2006: Abb. 25
- Borngässer-Klein, Barbara/Hilbich, Markus: *2000 Jahre Bauen in Deutschland*, Darmstadt 1993: Abb. 46
- Brachmann, Andreas: Abb. 4, 41, 100, 126, 158, 164
- Brachmann, Christoph: Abb. 5
- Brachmann, Christoph: *Gotische Architektur in Metz*, Berlin 1998: Abb. 97
- Buran, Dušan (Hg.): *Gotika – Dejiny Slovenskeho Vytvameho Umenia*, Bratislava 2003: Abb. 34
- Burian, Jiří: *Der Veitsdom auf der Prager Burg*, Prag 1979: Abb. 144
- Chapelot, Jean: *Le château de Vincennes. Une résidence royale au Moyen Age*, Paris 2001: Abb. 135
- La Collégiale de St-Barnard Romans, *Romans-sur-Isère 2000*: Abb. 105
- Conant, Kenneth John: *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge MA 1968: Abb. 69
- Cook, G. H.: *Portrait of Canterbury Cathedral*, London 1949: Abb. 86
- Corvisier, Christian: *Le château de Coucy et l'enceinte de la ville*, Paris 2008: Abb. 101
- Crippa, Maria/Zibawi, Mahmoud: *L'art paléochrétien*, Paris 1998: Abb. 17
- Dehio, Georg/Bezold, Gustav von: *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart 1887–1901: Abb. 43
- Die Denkmalpflege 1902: Abb. 110
- Dijon, Musée de la Vie Bourguignonne Perrin du Puyconsin: Abb. 125
- Drost, Willi: *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963: Abb. 141, 142
- Erlange-Brandenburg, Alain: *Triumph der Gotik 1260–1380*, München 1988: Abb. 117, 136
- Erlange-Brandenburg, Alain: *La cathédrale de Reims*, Paris 2007: Abb. 96
- Faensen, Hubert: *Kirchen und Klöster im alten Rußland. Stilgeschichte der altrussischen Baukunst von der Kiewer Rus bis zum Verfall der Tatarenherrschaft*, Leipzig 1982: Abb. 55
- Fillitz, Hermann: *Das Mittelalter 1 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5 1)*, Berlin 1969: Abb. 58
- Foto Marburg: Abb. 147
- Frankl, Paul: *Gothic Architecture, revised by Paul Crossley*, New Heaven/London 2000: Abb. 31, 115, 116b, 120, 133, 150
- Grabar, Oleg: *Die Alhambra*, Köln 1981: Abb. 139
- Großmann, Dieter: *Das Schloß zu Marburg an der Lahn*, München 1985: Abb. 112
- Hartmann-Virnich, Andreas: *Was ist Romanik? Geschichte, Formen und Technik des romanischen Kirchenbaus*, Darmstadt 2004: Abb. 91
- Herdinger, Christine: *La Ste-Chapelle, in: Das Münster 55*, 2002: Abb. 106
- Hilbich, Markus: Abb. 35
- Hörsch, Markus: *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse*, Brüssel 1994: Abb. 164
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bamberger_Dom_1880.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamberger_Dom_1880.jpg), 05.11.13: Abb. 7
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Tarascon_Le_Chateau.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tarascon_Le_Chateau.jpg), 05.11.13: Abb. 40
- <http://suquestapieetra.altervista.org/blog/wp-content/uploads/2012/09/1-ANTICA-BASILICA-4-FERRABOSCO-foglio-V.jpg>, 05.11.13: Abb. 45
- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Town_hall_Bruges.jpg, 05.11.13: Abb. 128
- Hubel, Achim/Schuller, Manfred (Hg.): *Der Dom zu Regensburg*, Regensburg 1989: Abb. 126
- Imhof, Michael: *Karl der Große, Petersberg 2005*: Abb. 13
- Jacobsen, Werner: *Ottosische Großbauten zwischen Tradition und Neuerung: Überlegungen zum Kirchenbau des 10. Jahrhunderts im Reichsgebiet (919–1024)*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 58, 2004: Abb. 53
- Kerscher, Gottfried: *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zereemoniellen Voraussetzungen*, Avignon – Mallorca – Kirchenstaat, Tübingen [u. a.] 2000: Abb. 137
- Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: *Gotische Architektur in Frankreich, 1130–1270*, München 1985: Abb. 29, 82, 88, 89, 98, 102, 103, 119, 152
- Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: *Die gotische Kathedrale: Gestalt und Funktion*, in: *Werner Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Bd. 1, München 1987: Abb. 80
- Knapp, Ulrich: Abb. 2, 15
- Koepf, Hans/Binding, Günther: *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 1999: Abb. 143
- Krönig, Wolfgang: *Il Duomo di Monreale e l'Architettura Normanna in Sicilia*, Palermo 1965: Abb. 77
- Kunsthistorische Arbeitsblätter 11, 2002, 1.2.1: Abb. 47
- Landesbildstelle Rheinland-Pfalz: Abb. 21
- Latitude Images: Abb. 130
- Legner, Anton: *Romanische Kunst in Deutschland*, München 1982: Abb. 83
- Lemp, Rudolf: *Das alte Rathaus in Esslingen*, Esslingen 1926: Abb. 153, 154
- Mango, Cyril: *Byzantinische Architektur*, Stuttgart 1975: Abb. 52
- Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Abb. 1, 9, 16, 18
- Musset, Lucien: *Normandie Romane, Bd. I*, Paris 1967: Abb. 78
- Nußbaum, Norbert: *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen*, Köln 1985: Abb. 149
- Nußbaum, Norbert/Lepsky, Sabine: *Das gotische Gewölbe*, München/Berlin 1999: Abb. 42, 94, 95, 161
- Peroni, Adriano: *Il Duomo di Pisa, Bd. 2*, Pisa 1995: Abb. 63
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Paris city of art*, New York, 2003: Abb. 104, 134
- Poirot, Marie-Françoise: *Le monastère royal de Brou*, Paris 2000: Abb. 165
- Recht, Roland/Châtelet, Albert: *Ausklang des Mittelalters*, München 1989: Abb. 162
- Ronig, Franz: *Die Liebfrauen-Basilika zu Trier*, Passau 1996: Abb. 33
- Rossi, Guido Alberto (picture alliance/CHROM-ORANGE): *France, Centre, Loches, Luftaufnahme*: Abb. 20
- Rücker, Elisabeth: *Hartmann Schedels Weltchronik, Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit*, München 1988: Abb. 155
- Schenkluhn, Wolfgang: *Architektur der Bettelorden: die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000: Abb. 113
- Schütz, Bernhard: *Die deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster*, Freiburg 1990: Abb. 57, 90
- Schütz, Bernhard: *Klöster: Kulturerbe Europas*, München 2004: Abb. 70, 79
- Stalley, Roger: *Early Medieval Architecture*, Oxford 1999: Abb. 92, 109
- Stierlin, Henri: *Imperium Romanum. Von den Etruskern bis zum Untergang*, Köln 2002: Abb. 10
- Stoffel, Arnulf: *Marburger Schloss*, Luftaufnahme: Abb. 111
- Suckale, Robert: *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln 1998: Abb. 44, 72
- Tarin y Juaneada, Francisco: *La real Cartuja de Miraflores*, Burgos 1897: Abb. 158
- Theis, Lioba: *Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau*, Wiesbaden 2005: Abb. 50, 51
- Toman, Rolf: *Die Kunst der Romanik*, Köln 1996: Abb. 60, 66
- La cathédrale Notre-Dame de Tournai et son trésor, hg. v. Jean Dumoulin u. Jacques Pycke, Tournai 1988: Abb. 84
- Turner, A. Richard: *The Art of Florence*, London 1988: Abb. 122
- UNC Chapel Hill Art Department Visual Resources: Abb. 114
- Untermann, Matthias: *Architektur im frühen Mittelalter*, Darmstadt 2006: Abb. 48
- Wedel, Carola: *Die neue Museumsinsel*, Berlin 2002: Abb. 3
- Weilandt, Gerhard: *Die Sebalduskirche in Nürnberg: Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007: Abb. 8, 38, 39
- Trotz sorgfältiger Recherche ist es nicht immer möglich, die Inhaber von Urheberrechten zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgeglichen.

Frömmigkeit und Fürstenhöfe

Im Zentrum dieses Bandes stehen 50 Schlüsselwerke der mittelalterlichen Baukunst aus ganz Europa, von der Pfalzkapelle in Aachen über die Kathedrale von Reims bis zur Karlsbrücke in Prag. Die eingehende Beschreibung dieser kanonischen Bauten zeichnet die Entwicklung der Architektur von der Karolingerzeit bis ca. 1500 in ihrem jeweiligen kulturellen, religiösen und politischen Zusammenhang nach.

Einzelne Beispiele schärfen zudem das Bewusstsein für den Austausch mit außerhalb des westlichen Abendlandes gelegenen Kulturräumen. Themenblöcke widmen sich den antiken Vorgaben, der Rolle des Architekten, der Bauorganisation, Steinbearbeitung und Backsteinbau, dem Klosterschema oder Liturgie und Kirchengestaltung.

Christoph Brachmann ist Mary H. Cain Distinguished Professor of Art History an der University of North Carolina at Chapel Hill, USA. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunstgeschichte sowie der Architektur der Moderne.

www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-27023-1

