

Bruno Klein

Bauen bildet – Aspekte der gesellschaftlichen Rolle von Bauprozessen mittelalterlicher Großbaustellen

Eine Leitfigur im Bauwesen des Hohen Mittelalters war der *sapiens architectus*,¹ der kluge und gebildete Baumeister. Er sorgte dafür, dass ein Bauwerk, zumeist eine Kirche, gut geplant, gebaut und vollendet wurde. Er stellte die Finanzierung und den Unterhalt sicher und beriet sich mit seinen Untergebenen oder Gleichgestellten, stets mit dem Ziel, das Projekt zu einem guten Abschluss zu bringen.

Wirklich realistisch war diese Vorstellung aber nie – vielmehr stellte sie eine Wunschvorstellung dar, an der es sich zu orientieren galt, oder um dem wahrscheinlich häufiger anzutreffenden *insapiens architectus* ein Idealbild vorzuhalten. Vor allem aber wurde die Vorstellung vom *sapiens architectus* in einer Zeit entwickelt, in der es noch möglich schien, dass eine einzelne Person nicht nur komplexe Verantwortung trug, sondern auch über sämtliche Kompetenzen verfügte, um eine so große Aufgabe wie den Bau einer Kirche leiten zu können. Da dies seit dem 12. und 13. Jahrhundert immer weniger möglich war, vor allem, weil sich die Dimensionen zumindest der Großbauten immer weiter steigerten und auch die zu beherrschenden Planungs- und Bautechniken immer komplizierter wurden, war der singuläre und individuelle *sapiens architectus* im späten Mittelalter eine durch die Realität überholte Figur geworden. Die Aufgaben des Einzelnen beim Bauen gingen auf mehrere Personen und Institutionen über. In diesen Prozess gehört die Aufgliederung des Architektenamtes in dasjenige des Bau- sowie des Werkmeisters, also in je eine für die Finanzierung und eine für den Entwurf und die Ausführung verantwortliche Person.²

Die Wandlung des Architektenberufes bildet nur einen Teilaspekt eines viel umfangreicheren Prozesses von Ausdifferenzierung ab, an dem die Großbaustellen als Subjekte und Objekte teilhatten. Eine zentrale Rolle spielte hierbei zweifellos auch die Entwicklung der Technik, doch kann diese nicht losgelöst von den kulturellen, speziell sozialen Entwicklungen betrachtet werden, in welche das Baugeschehen eingebunden war.

1 Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*, Köln 1996.

2 Vgl.: Stefan Bürger/Bruno Klein (Hg.), *Werkmeister der Spätgotik*, 2 Bde., Darmstadt 2009/2010. Die Vorstellung vom allumfassend kompetenten und verantwortlichen Architekten geriet am Ausgang des Mittelalters zwar zunehmend zum Mythos, der aber bei der gleichzeitig einsetzenden Konstruktion des modernen Künstlerbildes eine wichtige Rolle spielte.

So forderte und ermöglichte die vor allem seit dem 12. Jahrhundert feststellbare generelle Steigerung des Aufwands bei einem Großteil der Kirchenbauten, besonders in den Städten, Partizipation. Diese vollzog sich auf unterschiedlichen Feldern: Wenn beispielsweise die Gläubigen offen zu Spenden aufgefordert wurden, weil die Bauherren, wie sie selbst sagten, nicht in der Lage waren, eine neue Kirche allein zu finanzieren, dann „[...] kann man [darin] eine Art öffentlicher Zurücknahme von Machtautonomie erkennen.“³ Und wenn in einem von vielen Ablassbriefen wörtlich behauptet wird, der „[...] Neubau einer Kirche sei in Vertrauen auf die Spenden aller Gläubigen angeordnet [worden], damit dort dann das Volk Gottes zusammenkommen könne, um Gottes Wort zu hören“, dann entspricht „der kollektiven Spende [...] das Angebot einer kollektiven Verfügung über den Bau.“⁴ Die Konsequenzen solcher kollektiven Verfügung waren jeweils im Einzelfall auszuhandeln. Es entstanden offene Situationen, die in Institutionalisierungsprozessen gestaltet werden mussten: Im Laufe von Bauprozessen bildeten sich soziale Arrangements aus.

Der Verlauf solcher Prozesse war durch allgemeine Determinanten bestimmt. So war gerade im Falle des Kirchenbaus immer damit zu rechnen, dass die Notwendigkeit der Bauaufgabe als solche unumstritten war. Historisch schien die Kirche zunächst als Haus unbedingt erforderlich, damit sich die Gemeinde dort mit Gott versammeln konnte. Sodann war dieses Gebäude durch Weiheakte, in ihm stattfindende Sakramentsspenden und darin an vielerlei Stellen aufbewahrte Reliquien auch magisch aufgeladen worden.⁵ Man könnte eine mittelalterliche Kirche daher auch als magisches Zentrum einer Gemeinde bezeichnen, wobei sowohl die Diskursiheit innerhalb der Gemeinde als auch der „Zugriff“ auf das Heilige – das Heilige selbst war unverfügbar – permanent ausgehandelt werden mussten.

Zwei Beispiele aus dem späten 11. und dem 12. Jahrhundert können dies erhellen. Sie stammen aus Oberitalien, einer Region, in der die Kommunalbewegung besonders früh ausgeprägt war. Dort wurde 1096 der Neubau der Kathedrale von Modena genau in dem Augenblick begonnen, in dem der Stuhl des Bischofs, bis dahin das Stadtoberhaupt, gerade unbesetzt war. Offenbar bot die Sedisvakanz der damals in Entstehung begriffenen Kommune die Möglichkeit, sich selbst zu etablieren, indem sie den Neubau der Kathedrale initiierte, des wichtigsten identitätsstiftenden Bauwerks der Stadt. Die Geschichte um die im Laufe des Bauprozesses notwendig gewordene Translation der Reliquien des Stadtheiligen spricht diesbezüglich für sich: Die Kommune und der

3 Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1976, S. 67–68.

4 Warnke 1976 (wie Anm. 3), S. 68. Vgl. auch Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, S. 41–43 mit weiterführender Literatur.

5 Carola Jäggi, Die Kirche als heiliger Raum: Zur Geschichte eines Paradoxons, in: Berndt Hamm/Klaus Herbers/Heidrun Stein-Kecks (Hg.), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit*, Stuttgart 2007, S. 75–89.

Klerus können sich nicht einigen, wer die Translation vornimmt, weil derjenige, der Hand an die Reliquien legt, ja auch Verfügungsmacht hat. Es werden dann zunächst Mathilde, die Markgräfin der Toskana, und der Papst eingeschaltet, um am Ende einen Kompromiss zu finden, in dessen Zentrum der Architekt des Neubaus steht. Dieser, dessen Name „Lanfrancus“ überliefert ist, nimmt die Translation dann eigenhändig vor, indem er die Gebeine des Lokalheiligen Geminianus vom alten zum neuen Aufbewahrungsort trägt.⁶

Das Beispiel ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert: Systematisch betrachtet zeigt sich, dass es gerade in einer politisch instabilen Situation – in diesem Falle der Sedisvakanz – einer interessierten Partei möglich war, durch Initiierung eines Kirchenbaus die bisherige Machtkonstellation zu verflüssigen und zugleich die eigene Position zu stärken. Und weil die Kirche als Transzendenzressource unbestritten war, wurde versucht, die gerade durch ihren parteiisch initiierten Neubau veranlassten und daher auch nicht ausgleichbaren Konflikte dadurch zu bewältigen, dass symbolische Lösungen gefunden wurden, die auf das Bauwerk und seine Errichtung bezogen waren.

Dieses Kompromissverfahren erforderte es geradezu, den Gegenstand immer bedeutender zu machen, an den sich der Kompromiss anlagern konnte und sollte, also in diesem Falle die Kirche als Gebäude. Man könnte auch sagen: Die Kirche wurde zum Fetisch. Besonders im Hoch- und Spätmittelalter wurde dabei der quantitativ materielle Aufwand immer größer, ebenso wie der qualitativ ästhetische Aufwand samt seiner Inszenierung. Implizit galt dies auch für den Bauprozess aufgrund seiner performativen Qualität.

In diesem Zuge gewannen auch die hauptsächlich an der Errichtung Beteiligten an Geltung. Dies waren keineswegs bloß die Bauherren oder diejenigen, die den Bau finanzierten, weil dieser Gruppe mit Recht die Verfolgung von eigensinnigen Zielen unterstellt werden konnte. Hingegen waren die eigentlichen Ausführenden, die das Werk konzipierten und auf verschiedene Arten konkret für seine Materialisierung sorgten, dem Verdacht der Eigensinnigkeit weit weniger ausgesetzt: Bei ihnen, den Handwerkern und Künstlern, handelte es sich um „Arbeiter im Weinberg des Herren“, deren Integrität durch ihre Beteiligung am Bau gesteigert wurde. Und so wurde in Modena ja nicht dem Bischof oder dem Bürgermeister, sondern dem Architekten die Verfügungsgewalt über die Transzendenzressource der Heiligenreliquien zugeteilt, weil ihm unterstellt wurde, dass er aufgrund seiner Fachkompetenz und seines Engagements im höchsten Maße für die gesamte Stadt oder auch die *communitas christiana* gemeinsinnig handelte.

6 Aus der reichhaltigen Literatur zu Modena seien nur ein Überblickswerk und die jüngste Untersuchung genannt, die ausführliche Literaturverweise enthält: Enrico Castelnovo/Adriano Peroni/Salvatore Settis (Hg.), *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romana*. Atti del convegno, Modena 24–27 ottobre 1985, Modena 1989; Adriano Peroni, La cripta del Duomo di Modena e l'avvio della costruzione dell'architetto Lanfranco, in: *Westfalen*, 87, 2009, S. 13–42.

Deshalb gibt es nicht zufällig gerade an der Kathedrale von Modena besonders ausführliche Künstlerinschriften. Weitere oberitalienische Kathedralen folgten diesem Beispiel.⁷ Es scheint, dass diese Bauaufgaben zur Institutionalisierung des Künstlerberufs beitrugen und wichtige Übergangsstationen auf dem langen Weg vom unfreien Handwerk zur freien Kunst waren.

Denn durch den Bau solchermaßen Nobilitierten war ein gewisses Eigeninteresse an der Inganghaltung des Bauprozesses nicht abzusprechen. Doch ließ sich die Baudauer nicht beliebig strecken, weil eine Kirche irgendwann einmal fertig werden sollte. Doch das Bauen ließ sich ersatzweise ritualisieren. Die Indizien hierfür sind zahlreich: Beispielsweise wären die brauchumsreichen Bauhütten oder Steinmetzbruderschaften zu nennen, aber auch die Unabhängigkeit der Dombauhütten vom städtischen Zunftzwang sowie die als Versammlungen von Handwerkern oder Institutionen ganz singulären Bauhüttenstage, die man als fachspezifische „Hoftage“ bezeichnen kann.⁸

Druck und Drang, sich an der Baustelle zu beteiligen, um die eigene Gemeinnützigkeit zu inszenieren, waren enorm hoch. Die Anzahl der entsprechenden Phänomene vor allem aus dem Spätmittelalter, wie Kapellen-, Fenster- oder Gewölbbestiftungen, ist Legion. Ein frühes Beispiel aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts beleuchtet die bildende Rolle des Kirchenbaus auf besondere Art: In Lang- und Querhaus der 1122⁹ begonnenen Kathedrale von Piacenza finden sich an mehreren Pfeilern Reliefs mit Inschriften und figürlichen Darstellungen, die einzelne Personen, Handwerker oder Werkzeuge zeigen (Abb. 1). Dazugehörige Inschriften deuten darauf hin, dass es sich hierbei um Stiftungsbelege handelt.¹⁰ Dabei wird fast kaum zwischen stiftenden Personen und Institutionen unterschieden. So gibt es je eine Säule von Hugo dem Färber und Johannes dem Radmacher, die beide genauso wie die Bäcker und Schuhmacher in Ausübung ihres Handwerks dargestellt sind. Die Rundpfeiler wurden also sowohl von Einzelpersonen, die stellvertretend für Berufsgruppen zu handeln schienen, als auch von auf unbestimmte Weise kooperativ organisierten Handwerkerverbänden gestiftet, die sich damit alle zusammen zu Trägern der städtischen Kathedrale

7 Umfassend hierzu: Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens* (=Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut; 4. Folge, Bd. 6), 4 Bde., Berlin 2009. Zu Modena speziell: Bd. 2, S. 1052–1059.

8 Binding 1993 (wie Anm. 4), S. 107–109.

9 1122 gab es in Piacenza wie zuvor in Modena ebenfalls eine Sedisvakanz. Allerdings lässt sich dort keine vergleichbar schwere Auseinandersetzung zwischen Kommune und Klerus belegen. Zum Verhältnis zwischen Bischof und Kommune in Piacenza zuletzt: Pierre Racine, *I vescovi e il governo comunale*, in: Pierre Racine/Luca Ceriotti (Hg.), *Il Medioevo. Dalle Riforma gregoriana alla vigilia della Riforme protestante* (=Storia della Diocesi di Piacenza, 2), Brescia 2009, S. 96–123.

10 Bruno Klein, *Die Kathedrale von Piacenza – Architektur und Skulptur der Romanik*, Worms 1995; ders., Die „Scuola di Piacenza“, in: Herbert Beck/Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 651–664.

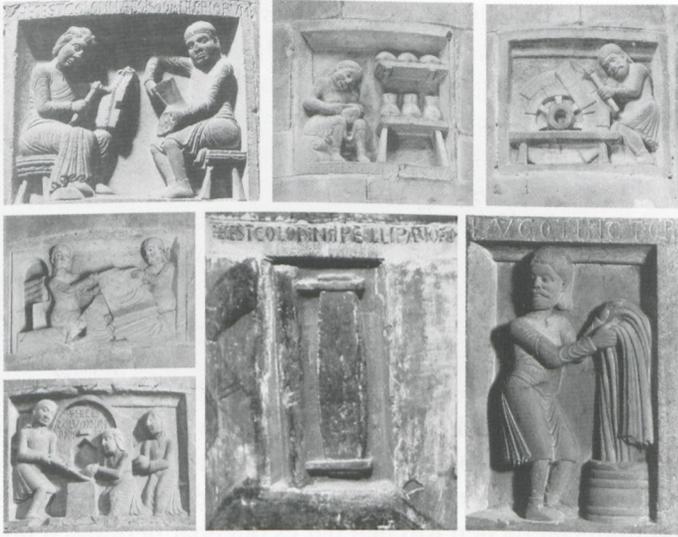


Abb. 1 Reliefs an den Langhauspfeilern der Kathedrale von Piacenza (zwischen 1122 und 1160):

a) Schuhmacherrelief I, b) Schuhmacherrelief II, c) Radmacherrelief, d) Tuchhändlerrelief, e) Bäckerrelief, f) Kürschnerrelief, g) Ugo Tinctore.

machten. Dies geschah zu einer Zeit, in der es in Piacenza noch keine Zünfte gab. Die zwischen Individualbildnissen und Darstellungen von Verbänden changierenden Reliefs dokumentieren damit nicht bloß den Institutionalisierungsprozess der damals jungen Kommune von Piacenza. So sind städtische Konsuln als politische Amtsträger erstmals 1121 belegt, also genau ein Jahr vor Baubeginn der Kathedrale, was bereits einen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen nahelegt. Darüber hinaus zeigen diese Reliefs aber auch, dass die sich in Piacenza im 12. Jahrhundert herausbildende kommunale Ordnung geradezu des Kathedralbaus bedurfte, um ihre eigene Struktur zu finden. Symbolisierungsleistungen wie die Stifterreliefs konnten dabei der realen Organisation der beteiligten Personen und Gruppen vorausgehen und sogar den Aufbau vorgeben.

Piacenza kann aber auch als Beispiel dafür dienen, dass die allzu enge Verknüpfung der Bauprozesse mit einzelnen Institutionen, vor allem wenn hierbei starke parteiische Interessen ins Spiel kamen, auch kontraproduktiv sein konnte. Denn als bischöfliche und kommunale Stadtverwaltung sich im späteren 12. Jahrhundert auseinanderentwickelten, erlahmte das profan-kommunale Interesse an diesem Bau offenbar. Die Stadt errichtet sich ihren eigenen Palast, während der mit der Bauaufgabe „alleingelassene“ Klerus seine Kathedrale nicht mehr fertigstellen konnte, so dass sie bis heute unvollendet geblieben ist.

Es scheint denkbar, dass gerade solche Negativerfahrungen dazu geführt haben, dass beinahe gleichzeitig in Frankreich mit der gotischen Kathedrale

ein neues, auf lange Sicht erfolgreicherer Modell entwickelt wurde. Dort findet sich nämlich zumindest in der Frühzeit der Gotik, das heißt bis ungefähr in die 1220er Jahre, kaum ein Beleg für das übermäßig starke Engagement einzelner Personen, Gruppen oder Institutionen. Auch die zuvor so häufig genannten Künstler scheinen auf einmal ebenso wie alle anderen Individuen hinter dem Werk zu verschwinden.¹¹ Gleichzeitig illustrieren die Bildprogramme in der Regel eine wohlorganisierte Gesamtheit der christlichen Gemeinschaft, zwar mit Protagonisten, die jedoch, so die Botschaft, immer wieder fürs Gemeinwohl handeln.¹²

Ungefähr seit der Mitte des 13. Jahrhunderts sind dann erneute und verstärkte Individualisierungsprozesse und Vereinnahmungen von Bauwerken zu beobachten; Stifterdarstellungen und Künstlerinschriften werden wieder häufiger. Es spielte sich ein ähnlicher Prozess ab wie schon einmal über 100 Jahre zuvor in Italien, der dann jedoch, da die französische Gotik inzwischen zu einer europäischen Leitkultur geworden war, ganz andere Auswirkungen hatte. Beim Bau von mittelalterlichen Kirchen hat es offenbar periodisch und individuell wandelbare Konstellationen von Interessen, Engagement und Ertrag gegeben.

*

Beim Blick auf das Bild einer spätmittelalterlichen Stadt ist erkennbar, wie sich die Veränderungen von kommunalen und kirchlichen Interessen und wandelnder spiritueller Bedürfnisse am Ende in einer großen Menge von Sakralbauten geradezu sedimentiert hatten. Doch waren es weniger die fertigen Kirchen, welche eine bestimmte gesellschaftliche Konstellation und spirituelle Gefühlslage in einer präzisen historischen Situation zum Ausdruck brachten, sondern vielmehr diejenigen, die geplant, begonnen, mitten im Bau oder eben erst vollendet waren, weil sie geradezu seismografisch genau der je aktuellen Situation entsprachen. Daher waren die Stadtbilder dynamisch und besonders dank ihrer Kirchenbauten im permanenten Wandel begriffen: Dieses Phänomen ist aus der Distanz heraus kaum noch nachvollziehbar. Doch wie präsent es war, zeigen zwei in kurzem Abstand entstandene Tafeln von einem Altartafel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts von Hans Bornemann, die heute in der Lüneburger Nikolaikirche aufbewahrt werden (Abb. 2, 3). Auf beiden bildete eine Vedute Lüneburgs, die vom gleichen Standpunkt aus gemalt wurde, den Hintergrund. Der Maler befand es dabei für wichtig, an mehreren Punkten die Veränderungen der Stadt genau kenntlich zu machen, die innerhalb eines kurzen Zeitraums stattgefunden hatten.¹³

11 Peter Cornelius Claussen, Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47, 1993/1994, S. 141–160.

12 Bruno Boerner, „Par caritas par meritum“. *Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (=Scrinium Friburgense, 7), Freiburg i. Ü. 1998.

13 Hansjörg Rümelin, Das Einzelne im Ganzen. Das Bild der Hansestadt Lüneburg auf den Altartafeln des Hans Bornemann von 1446/47, in memoriam Johannes Zahlten

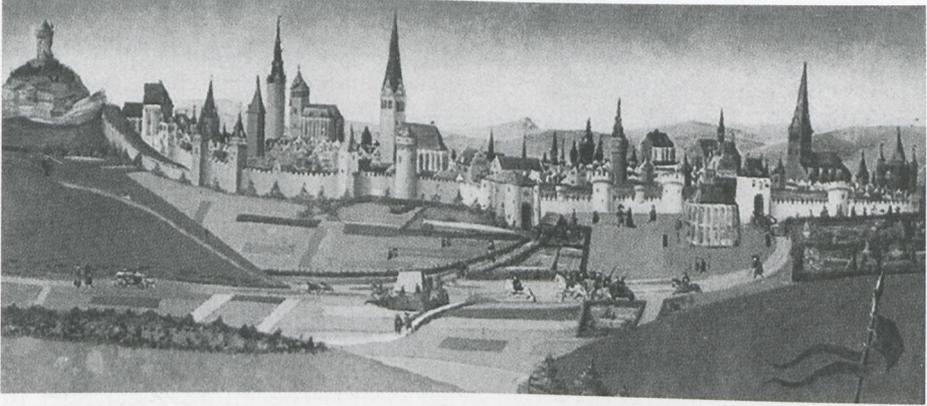


Abb. 2 Hans Bornemann, Begegnung Abrahams mit Melchisedech vor einer Stadtansicht von Lüneburg, Tafel des Heiligentaler Passionsaltars (Detail), 1444-1447, St. Nicolaikirche Lüneburg.

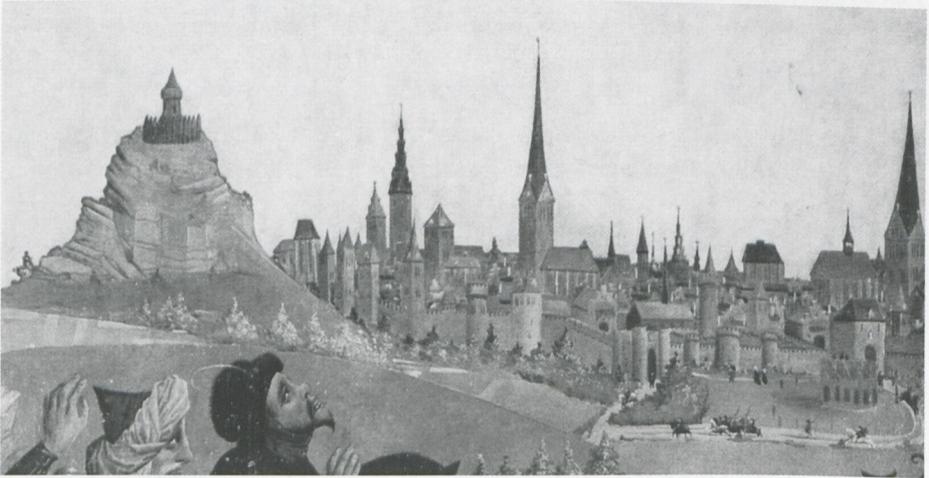


Abb. 3 Hans Bornemann, Bestrafung des Statthalters Aegeas nach der Hinrichtung des Apostels Andreas, Tafel des Heiligentaler Passionsaltars (Detail), 1444-1447, St. Nicolaikirche Lüneburg.

Eine Besonderheit des Lüneburger Beispiels liegt darin, dass dort ausnahmsweise einmal rascher Wandel dokumentiert ist. Viel häufiger vollzog sich der Neu- und Umbau jedoch langsamer, weshalb die Stadt gerade in ihrem Zentrum jahrzehnte- bis jahrhundertlang, das heißt über Generationen hinweg, eine Baustelle war. Bauten, an denen gearbeitet wurde, waren der Normalfall, und nicht solche, die vollendet waren. Besonders deutlich machen dies jene Kirchen, die im Mittelalter nicht mehr vollendet werden konnten

(1938–2010), in: Ulrich Klein (Hg.), *Rathäuser und andere kommunale Bauten*, (=Jahrbuch für Hausforschung, 60), Marburg 2010, S. 21–50.

und deren provisorischer Übergangszustand wie eingefroren als Endzustand erhalten geblieben ist. Dabei ist für das Mittelalter mit einer viel größeren Anzahl solcher Bauten als heute zu rechnen, weil in der Epoche von Klassizismus und Historismus eine Vielzahl von ihnen aus ihrer Starre herausgeholt worden und trotz jahrhundertelanger Unterbrechung vollendet worden ist (Abb. 4). Das bekannteste Beispiel hierfür dürfte der Kölner Dom sein, dessen immer mehr zum Torso geratende Baustelle die Stadt über ein halbes Jahrtausend dominierte. Er dokumentierte, wie die anderen langandauernden Kirchenbaustellen auch, dass eine zur Planungs- und ersten Bauzeit existente oder gewünschte soziale Konstellation, in der ein solches Monument Sinn gemacht hätte, immer weiter abhanden gekommen war.

Gerade wegen der Präsenz der vielen Großbaustellen nebeneinander ist auch mit deren Konkurrenz untereinander zu rechnen. Aus der asynchronen Baugeschwindigkeit verschiedener Projekte ließen sich Argumente für den Erfolg oder Misserfolg der jeweiligen Bauherren und ihre Intentionen herstellen: Die in der Regel zügig errichteten Bettelordenskirchen ließen sich als Beweise für den spirituellen Erfolg der dahinterstehenden Ordensgemeinschaft interpretieren, während gleichenorts der schleppende Baufortschritt an der Kathedrale die Krise bischöflicher Macht zu dokumentieren schien – gleichzeitig aber auch als permanente Mahnung inszenierbar war, sich für eine christliche Gemeinschaft zu engagieren, von der Bischof und Domkapitel behaupteten, sie anzuführen.

Aber auch andere Konstellationen waren vorstellbar, z. B. wie im Falle von Straßburg die Übernahme der Kathedralbauhütte durch die Stadt, bei gleichzeitiger Steigerung der Dimensionen dieses Bauwerks.¹⁴ Umgekehrt konnte eine Stadt auch den Weiterbau einer Kathedrale verhindern und diese damit zum Monument des Scheiterns klerikaler Machansprüche machen, wie konkret in Narbonne, aber indirekt wohl auch in Köln und Prag geschehen.

Die an den fragmentarischen Bauten sichtbare Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit wurde immer wieder als Herausforderung angesehen. In der Neuzeit wurde große künstlerische Energie in die Projekte zur Fertigstellung der unvollendeten Kirchen gesteckt. Die Beispiele hierfür sind zahllos, wie sich beispielsweise an den Entwürfen bedeutender Architekten für die vielen bis heute im Rohbau steckengebliebenen Florentiner Kirchenfassaden oder an der Fassade der großen Stadtkirche San Petronio in Bologna ablesen lässt.

Im Spätmittelalter dürfte dies kaum anders gewesen sein. Neben der weiter oben skizzierten Bedeutung, welche die Kirchenbaustelle als solche strukturell für die Genese des Künstlertums gehabt haben dürfte, muss darüber hinaus allein die Menge der damals im Bau befindlichen Kirchen ganze Wellen künstlerischer Dynamik ausgelöst haben. Dies auch aus dem Grund, dass die in der

14 Bruno Klein, *Das Straßburger Münster als Objekt kommunaler Repräsentation*, in: Jörg Oberste (Hg.), *Repräsentationen der vormodernen Stadt*, Regensburg 2008, S. 83–93.

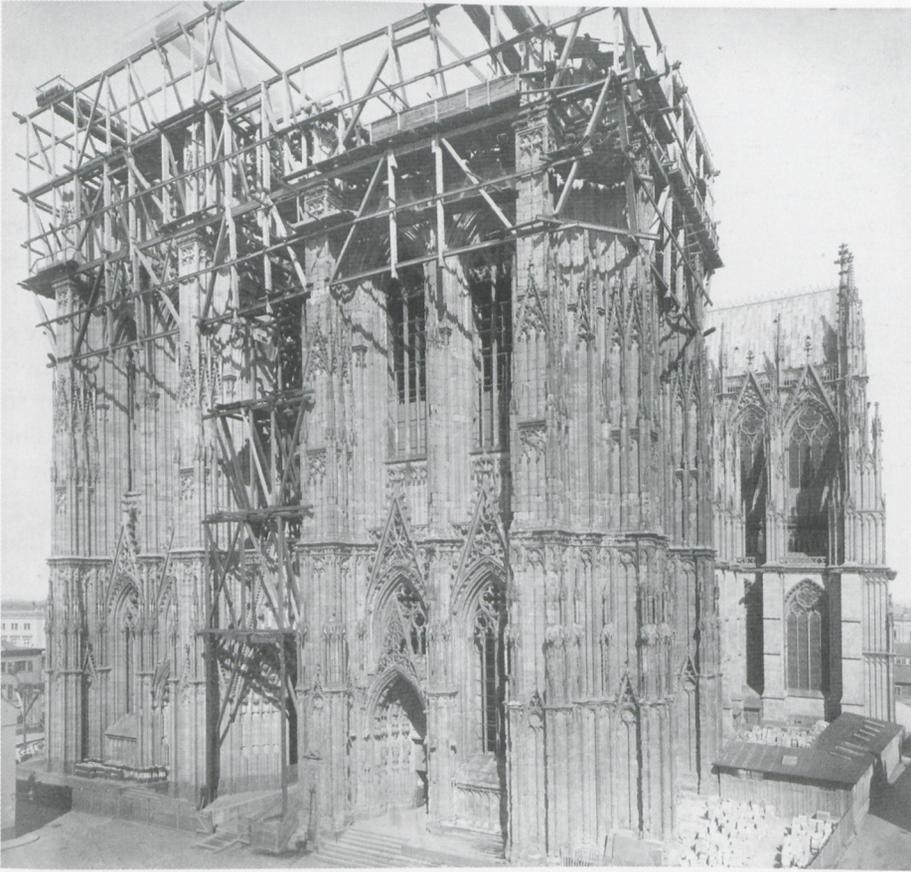


Abb. 4 Theodor Creifelds, Westfassade des Kölner Doms, Fotografie, 1870.

Mehrzahl vergleichsweise offenen Planungs- und Bauprozesse langsam vorstättengingen und Eingriffsmöglichkeiten immer wieder möglich waren oder schienen. In der Regel lässt sich dies an den Bauten selbst ablesen, während die verbalen Diskurse nur selten auch schriftlich dokumentiert sind. Das, was wohl eher zufällig überliefert ist, dürfte noch nicht einmal die Spitze des Eisberges sein.¹⁵

Beispielhaft sind die Auseinandersetzungen um den Weiterbau des Mailänder Domes oder der Kathedrale von Girona¹⁶ (Abb. 5): In letzterem

15 Eine knappe Zusammenfassung bei: Binding 1993 (wie Anm. 4), S. 260–266.

16 Christian Freigang, Was geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie, in: Markéta Jarošová/Jiří Kuthan/Stefan Scholz (Hg.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, Prag 2008, S. 427–442; ders., Die Expertisen zum Kathedralbau in Girona (1386 und 1416/17). Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur, in: ders. (Hg.), *Gotische Architektur in Spanien* (=Ars Iberica, 4), Frankfurt am Main 1999, S. 203–226.

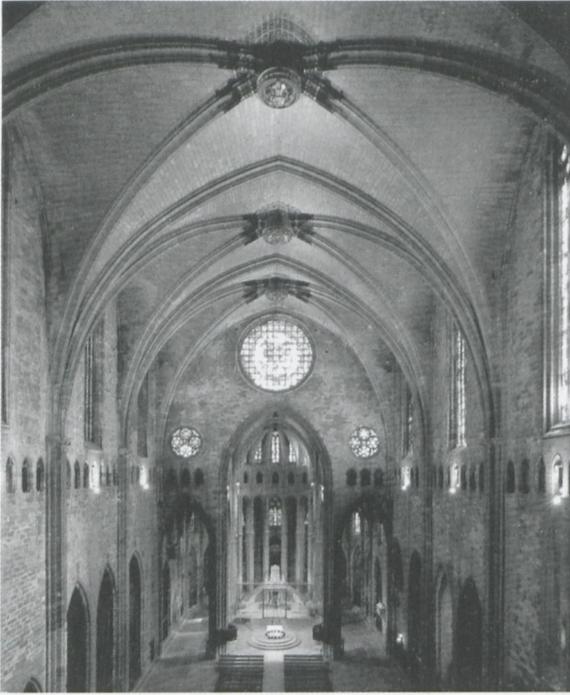


Abb. 5 Girona, Kathedrale Santa Maria, Langhaus und Chor, Innenansicht von Westen, 1312 bis 1604.

Falle bedurfte es jahrzehntelanger Diskussionen, um endlich zu entscheiden, wie die Kirche vollendet werden sollte: dreischiffig – wie im Chor angelegt – oder einschiffig, dafür aber von bis dahin unerreichter Gewölbspannweite. Dabei ging es um die Frage, ob es denn technisch überhaupt möglich sei, ein so weitgespanntes Gewölbe zu errichten. Die Befürchtungen, dass dies unmöglich sei und man den Bau damit zum Abbruch, wenn nicht gar Einsturz bringen könnte, waren nicht ganz von der Hand zu weisen.

Und tatsächlich schwang bei den großen Baustellen des Mittelalters auch immer

die Option des Scheiterns mit. Denn Bauen konnte nicht nur bilden, sondern auch zerstören; die Konstruktion barg immer auch die Möglichkeit der Destruktion, was Baudarstellungen jener Zeit auch illustrieren. Der Turmbau zu Babel war das biblische Exemplum für das paradigmatisch chaostiftende Bauprojekt.¹⁷

*

Es scheint, dass Bauprozesse im späten Mittelalter zunehmend als rational empfunden wurden und Großbaustellen vor allem seit dem 15. Jahrhundert immer mehr als beherrschbar galten: Dass sich in dieser Zeit das Verhältnis zwischen dem „Planbaren und dem Unverfügbaren“¹⁸ veränderte, ist kaum zu übersehen. Als ungefähr zeitgleiche Exponenten dieser Diskursverschiebung können Albertis Traktat „*de re aedificatoria*“ von 1452 und van Eycks Bild der heiligen Barbara von 1437 mit der Darstellung des von ihr in Auftrag gegebenen Turms im Hintergrund gelten (Abb. 6). Verbal wie visuell kommt in beiden Fällen zum Ausdruck, dass der Bauprozess als solcher, der zuvor als kontingent galt, nunmehr zunehmend als planbar betrachtet werden konnte, und dies selbst – oder gerade – bei solch einem Riesenprojekt wie dem Barbara-

17 Siehe den Aufsatz von Peter Bell in diesem Band.

18 Ich danke den Kollegen vom gleichnamigen Teilprojekt L des SFB 804 für diese Formulierung.

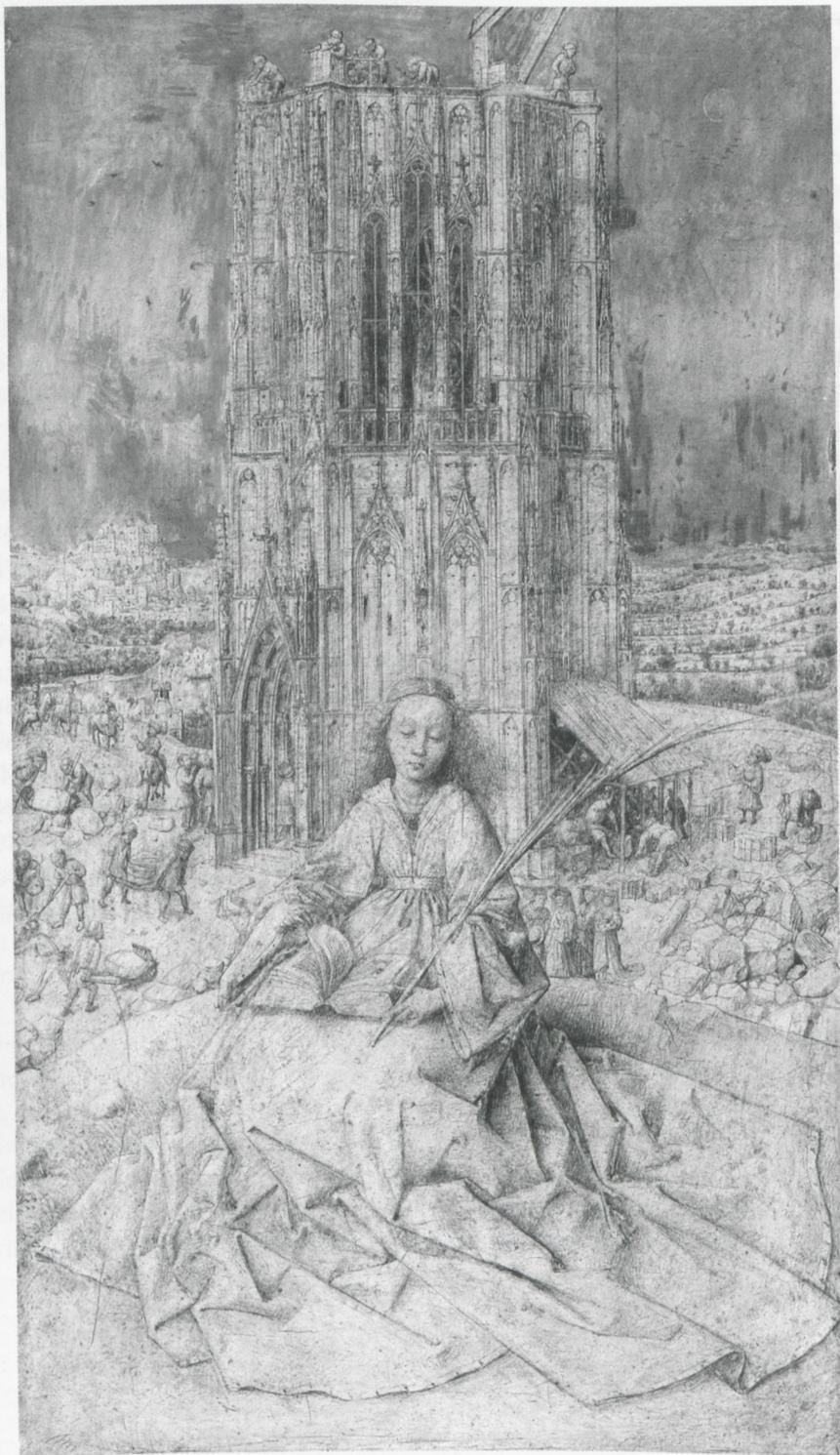


Abb. 6 Jan van Eyck, Heilige Barbara, 1437, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Turm, der sämtliche bis dahin gemalten Turmbauten von Babel in den Schatten stellt.

Damit stehen beide Werke, das von Alberti und das von van Eyck, am Ende einer Epoche, in der die Bauprozesse als schwer steuerbar und mit zahlreichen, nicht nur technischen Risiken behaftet galten. Dabei ist zu beachten, dass die diskursive, sei es die sprachliche, sei es die bildliche Bewältigung solcher Prozesse nicht auf allen gesellschaftlichen Ebenen gleichermaßen erfolgte. Die Entstehung der Heiligen Barbara von Jan van Eyck und Albertis Architekturtraktat ist interessanterweise weder in einem exklusiv höfischen noch einem primär klerikalen oder bürgerlichen Kontext zu verorten. Vielmehr stehen diese Werke genau an der Schnittstelle von alledem, loten also die Gestaltungsmöglichkeiten im sozialen Grenzgebiet aus und definieren diese neu.

*

Als Abt Suger von Saint-Denis auf der Bronzetür der von ihm erneuerten Kirche die Inschrift mit den Worten *opus superat materiam* anbringen ließ, hatte er zweifellos vor allem sein eigenes Bauprojekt und sein Engagement hierfür im Auge. Gleichwohl zeigen diese höchst interpretationsfähigen Worte auch an, dass ihr Autor ein Bewusstsein für den Bauprozess *opus* besaß, der sich von dem durch den Bauprozess erzeugten Werk, *materia*, unterscheiden ließ. Erst die neuzeitliche, auf das fertige Werk fixierte epistemologische Kunsttheorie hat vergessen gemacht, welche Rolle der Prozess der Entstehung des Kunstwerks einst spielte, zumal mit dem Paragonediskurs der Renaissance die Mühen des Schaffens zu körperlichen Leistungen erklärt wurden, die gegenüber den Emanationen des rein geistigen Konzepts als minderwertig galten. Dies ist paradoxerweise gerade ein entferntes Resultat jenes Bedeutungsgewinns, welchen Künstler aufgrund ihrer Beteiligung an hoch- und spätmittelalterlichen Bauprozessen gewonnen hatten.

Bauen bildet – aber was es bildet, ist unplanbar.