

CHRISTIAN FREIGANG

Die Kathedrale lebt. Zur Aktualität der mittelalterlichen Architektur

Eine der mittelalterlichen Architekturen in Deutschland, in deren Innerem der Besucher eine eindruckliche Verbindung von Alt und Neu, von Mittelalter und Moderne intensiv erleben soll, ist die ehemalige Stiftskirche St. Stephan in Mainz. (Abb.1) Die touristische Faszination, die der Bau ausübt, verdankt sich der farbigen Verglasung, die in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts von keinem geringeren als Marc Chagall, damals bereits in biblischem Alter, geschaffen wurde. „Das erste, was im Blick auf die Fenster fasziniert, sind ihre Farben, die unser Lebensgefühl unmittelbar ansprechen, denn sie erzählen von Optimismus, Hoffnung, Freude am Leben. Marc Chagall entnimmt seine Lebensbejahung und Hoffnung dem Weltbild der Bibel, und er hat die Gabe, etwas davon auf uns überspringen zu lassen, allein schon in seinen „singenden“ Farben. Dazu kommt die Bewegtheit seiner Bilder, geeignet, Leben einzufangen, denn zum Leben gehört wesentlich Bewegung.“, in diese Worte fasst es der rührige Initiator des Werks, der Pfarrer Klaus Mayer. (ebd. S. 6) Die eigenartige Verfremdung des gotischen Innenraumes durch die Blauverschiebung des Farbspektrums zum einen, die auf Genesis, Schöpfungslob und Kreuzerhöhung abhebende Ikonographie des Zyklus zum zweiten und zum dritten der Umstand, dass mit der Neuverglasung die Wiederinstandsetzung einer im Zweiten Weltkrieg stark zerstörten Kirche abgeschlossen wurde – all dies erzeugt ein Spektrum von markanten gegenwartsbezogenen Sinnperspektiven. Die so intensiv leuchtenden Fenster des französisch-jüdischen Künstlers können oder sollen nämlich als Versöhnungsgeste zwischen Christen und Juden sowie zwischen Deutschland und Frankreich gelesen werden, aber überdies auch als die Wiedergewinnung und Aktualisierung der mittelalterlichen Tradition der alten erzbischöflichen Stadt Mainz.

Manch einer wird sich wohl gerne der Penetranz dieser Botschaften entziehen wollen. So ist die Ikonographie zwar nicht ohne theologische Intelligenz entworfen, in ihrer Vermittlung durch naiv anmutende, erbauliche Bildszenen wirken sie aber leicht frömmelnd und in ihrer gegenständlichen Bildauffassung auch nicht gerade aktuell. Auch irritiert der Lichteffekt, der – in sich attraktiv und spektakulär – Touristen mehr als Gläubige anzieht und solchermaßen nachdrücklich beweisen will, dass hier ein modernes Chartres in seiner mystischen Verzauberung des gotischen Innenraumes entstanden ist. Ebenso könnte man auch Kritik daran üben, dass mit den Lichteffekten die mittelalterliche Substanz der Kirche vollständig gegenüber den effekthaschenden Glasbildern in den Hintergrund getreten ist.

Doch übt die neu-mittelalterliche Kirche eine große Faszination aus. Auch Personen, die ansonsten keinen Bezug zu historischen Monumenten haben, fühlen sich zu St. Stephan hingezogen, explizit wegen der Chagallfenster und ihrer „einzigartigen Magie“, die etwas „Meditatives ausstrahlt“. Das wird lebhaft anderen Mainz-Besuchern anempfohlen, unter anderem, weil man hier auch trotz der

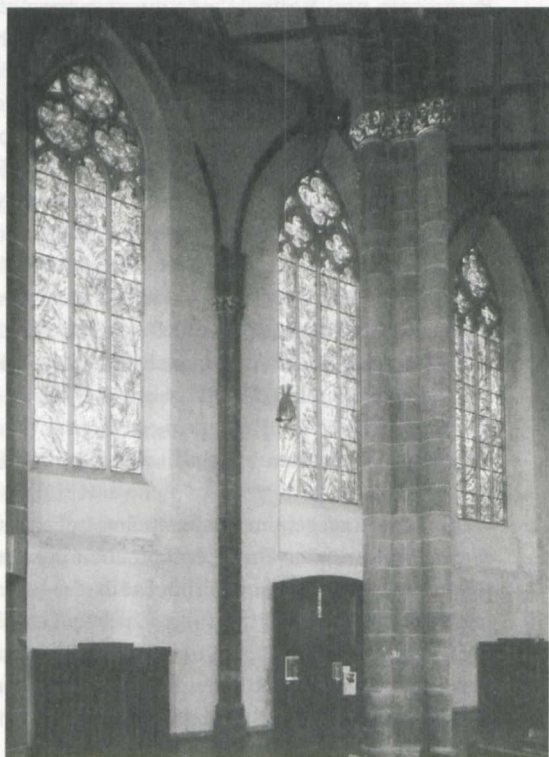


ABB. 1

200000 Besucher im Jahr Ruhe in dem wunderschönen Licht finde. Die mit St. Stephan verbundenen Internet-Links auf dem Städte-Guide **Qype.com** sind „alt“, „Berg“, „Blau“, „Chagall“, „Fenster“, „imposant“, „katholisch“, „Kirche“, „Licht“, „Stephan“, „Touristen“, „christlich“, „Christentum“ (http://www.qype.com/place/106753-St-Stephan-Mainz-Mainz?lang=de#review_876118, vom 20. März 2010). Lässt man sich hier weiterleiten, so kommt man vom Link „imposant“ interessanterweise sofort auf den „Kölner Dom“ mit den Stichworten „Bauwerk“, „beeindruckend“, „Dom“, „Fenster“, „Kathedrale“, „Kirche“, „Köln“, „riesig“, „Sehenswürdigkeit“, „Sightseeing“, „Wahrzeichen“.

Was in dieser Rezeption der attraktiven Kirche aufscheint, sind Fragmente und Restbestände eines verzweigten und vielfältigen Labyrinths des westlichen Denkens und Fühlens: Was reflektiert sich nicht alles in den eben genannten Assoziationen zu St. Stephan bzw. dem Kölner Dom: Christliches Glaubensverständnis, das gotische Architektursystem, die Ästhetik des Erhabenen sowie auch die Memorialfunktion von historischen Gebäuden, Restbestände romanischer Kunstauffassung. Aber als Spezifikum für die mittelalterliche Architektur sind die genannten Prädikate natürlich nicht aufzufassen: „alt“ heißt nicht „mittelalterlich“, „Fenster“ nicht „Maßwerkfenster“, „Licht“ sicher nicht die „lux nova“. Die epistemologischen Begriffe sind nicht nur fragmentiert, sondern auch erodiert zu unförmigen Brocken, die auch in andere Wissenssysteme eingesetzt werden könnten. Die gotische Kirche setzt höchstens unscharfe Ahnungen an ältere Bedeutungsschichten frei, Anmutungen, die allerdings implementiert sind in ganz neue Bedeutungsdimensionen.

Solchen zugegebenermaßen polemischen „surveys“ zur populären Auffassung der Gotik entsprechen im übrigen auch die ganz persönlichen Erfahrungen innerhalb der universitären Lehre der mittelalterlichen Architekturgeschichte: Der „Mythos“ der Kathedrale als Jerusalem auf Erden oder aber als politisches Machtinstrument höchst weltlicher Instanzen sind keineswegs internalisiertes Vorwissen der Studierenden, sondern höchstens abgehobene

Themen der Wissenschaftsgeschichte, nicht einmal mehr selbstverständlicher Teil kunsthistorischer Curricula. Und ich kenne auch manch einen Kollegen, der sich mit französischer Kunstgeschichte beschäftigt, aber noch nie eine französische gotische Kirche betreten hat. Deren offenbar mangelnde aktuelle Sinnstiftung entspricht auf urbanistischer Ebene, dass mittelalterliche Großbauten in Sanierungsgebieten durchaus nicht den zentralen Fokus abgeben müssen. Historische Vereine, die ein Indikator dafür sind, in welchem Maße mittelalterliche Bauten auf ein bürgerliches Interesse stoßen, leiden vielfach an Überalterung und Mitgliederschwund.

Man könnte nun angesichts solch einer Auflösung sinnstiftender Relevanz der mittelalterlichen Architektur kräftig weiter ins Horn des Dekadentismus blasen und somit das öffentlich tun, was intern an manchem Mediävistenstammtisch geschieht. Ich möchte das ausdrücklich nicht betreiben, sondern etwas neutraler konstatieren, dass die öffentliche Relevanz und Rezeption der mittelalterlichen Architektur sich in der Tat verlagert hat. Die Gründe dafür liegen aber nicht in dem dekadentistischen Vorwurf, dass ein ehemaliges, einem konsensfähigen Ideal entsprechendes Interesse nunmehr geschwunden wäre bzw. sich verringert hätte. Dies liegt daran, dass sich die über lange Zeiten entwickelten Parameter, mit denen das Mittelalter auf die Gegenwart bezogen worden ist, modifiziert haben. Das kann man gerade auch am ehemaligen Supersymbols der gotischen Kathedrale – bzw. weitergefasst der mittelalterlichen Architektur – evident machen. Diese war nämlich, seit sie im 18. Jahrhundert in sinnstiftende Diskurse eingetreten ist, verbunden mit einer entschieden kollektiven Erinnerungskultur, die auf Gegenwart und Zukunft gerichtet war: Nationale bzw. regionale Gesellschaftsdefinitionen, christlich-religiöse Heilserwartung, ästhetisch-künstlerische Normen. Die Kölner Dom als deutsches Nationaldenkmal, die gotische Bauweise als das Modell schlechthin zur Einrahmung christlicher Religiosität oder die Forderung, Kunst nach den Maßgaben der göttlich beseelten Natur zu schaffen, sind nur einige, letztendlich der Romantik verpflichteten Stichworte in diesem Zusammenhang. Dabei eignen der gotischen Kathedrale bestimmte

Momente, die sie in besonderer Weise geeignet erscheinen ließen, zu dem kollektiv verstandenen Supersymbol schlechthin innerhalb der eben genannten Kategorien aufzusteigen: Es handelt sich um einen Baukomplex von markant erlebbarer historischer Anciennität: erodiert von der natürlichen Zeit und geschunden von den menschlichen Zeitläufen. Es war eine kollektive Aufgabe, eben der professionellen Baugeschichtsschreibung und der institutionalisierten Denkmalpflege, die Diagnose und Therapie dieses ehrwürdigen Alten zu übernehmen. Dabei eignet der gotischen Kirche ein ganz ausgeprägter Objektcharakter. Sie ist ein aufgrund komplizierter Logistik erstelltes Werk aus Stein, Holz, Eisen und Glas, unübersehbar von Weitem, städtebaulich an zentraler Stelle errichtet, bisweilen sogar die moderne Stadtentwicklung behindernd. Auch hier ist der in der modernen Rezeption aktivierte Gedanke des kollektiven Werks und Symbols unmittelbar erfahrbar. Nicht umsonst bilden gerade die gotischen Großbauten im 19. Jahrhundert die ideellen Zentren der Städte als sich gewaltig ausdehnender Bühne eines insbesondere dem Mittelalter verpflichteten Bürgertums als dominierender Gesellschaftsschicht. Mit dem Objektcharakter hängt schließlich auch der Aspekt historischer Autorität zusammen: Diese enzyklopädisch organisierten Bücher aus Stein bezeugten gerade in ihrer Widerstandsfähigkeit auch die Autorität der Vergangenheit, die mit den neuen Hilfsmitteln einer modernen, universitären und kollektiv organisierten Geschichtswissenschaften zu erschließen waren. Und bei alledem handelt es sich bei der gotischen Kirche ja schon architektonisch wie auch theologisch um eine Bauaufgabe, die als ecclesia Gemeinschaft zusammenführt, intensiviert und gar transzendiert.

Es scheint, daß diese vier Parameter: Anciennität, monumentaler Objektcharakter, historische Zeugenschaft und gemeinschaftliche Funktionalität bzw. Symbolkraft diejenigen sind, die für die kollektive Sinnstiftung einer bürgerlich verfassten, sich geschichtlich legitimierenden Gesellschaft von zentraler Bedeutung waren. Die Vereinnahmungen der gotischen Kirche etwa seit Goethes berühmtem Essay über das Straßburger Münster über Friedrich Schinkels und

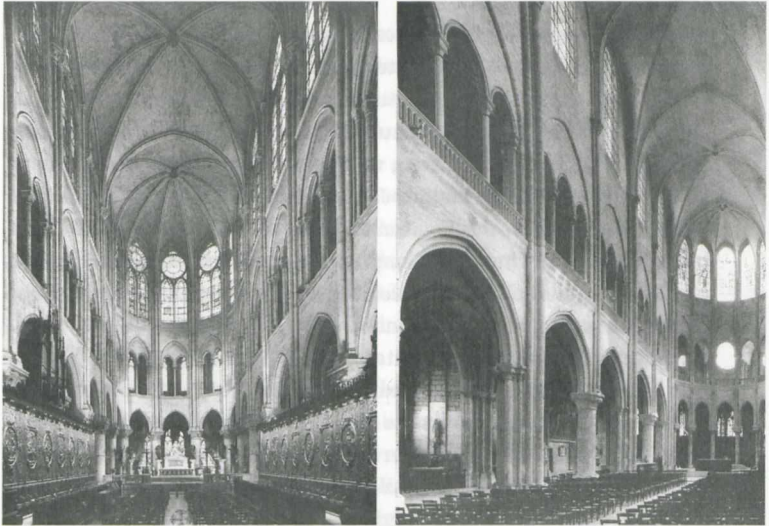


ABB. 2/3

Bruno Tauts Kristallmetaphern bis hin zu Hans Sedlmayrs neukatholischem und antimodernem Kathedralenbuch beschwören die gotische Kirche als Repräsentation von Kollektiven, seien diese nun national oder religiös definiert. Das gilt selbst noch für die Interpretationen der gotischen Bauwerke im Sinne einer politischen Ikonographie etwa durch Dieter Kimpel und Robert Suckale in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Zwar war das Bauen in diesem modernen Sinn nurmehr die Vorspiegelung von kollektiver Ideologie, eine Art Überbau, errichtet durch die Autorität der Macht. Auffälligerweise steckte aber noch hinter diesem materialistischen Ansatz die Vorstellung einer großen Erzählung in ereignis- und verfassungsgeschichtlichem Sinne: Reich und Kirche, Adelsparteien und Königtum als die Hauptakteure eines großen Kontinuums der europäischen Geschichte, die sich im Buch aus Stein mühelos ablesen ließen, solange man nur genau genug hinschaut und studiert. In diesem Sinne konnte man etwa begreifen, was den Pariser Diözesanstil als Machtausdruck von der architektonischen Programmatik der Grafen der Normandie unterschied (Abb. 2 und 3), wie die hochgotische Kathedrale anschließend ein imperialistisches Symbol

wurde, das dem Hegemonialbestrebungen der französischen Monarchie folgte. Konsequenter weitergedacht, könnte diese „monumentalische“ (Nietzsche) Architekturgeschichtsschreibung der nationalen Stile bis in das 20. Jahrhundert fortgeschrieben werden und versichernde Identität stiften, und zwar – gemäß des materialistischen Ansatzes der achtziger Jahre – mit dem emanzipatorischen Anspruch, in der wechselweisen Interdependenz von Bau und Überbau, des fortschreitenden Kampfes der gesellschaftlichen Parteien um Deutungshoheiten im Bereich der Architektur die eigentliche Konstante ausmachen zu können.

Solche Perspektiven machten damals die Forschung zur mittelalterlichen Architektur zumindest in Deutschland so aktuell und faszinierend: sie war einerseits eingebunden in die große Tradition der Gotikinterpretation, andererseits auch Ausdruck und Teil der ideologischen Auseinandersetzungen zwischen den Machtblöcken, zwischen einer bürgerlichen und einer marxistisch-materialistischen Deutungshoheit über die großen historischen Erzählungen, von denen gerade auch die Kathedrale kündete. Das Kontinuum der reinen Formentwicklung, wie sie eine „bürgerlich-konservative“ Kunstgeschichte betrieb, wurde nun für alle, die eine fortschrittliche Architekturgeschichte schreiben wollten, politisch semantisiert und dadurch zum historisch argumentierenden Lehrbeispiel von der Dekoration der Macht. Auf der Grundlage solcher Interessensperspektiven gab es immerhin einen weit in die Gesellschaft reichenden Konsens, sich auch monographisch mit mittelalterlichen Gebäuden zu beschäftigen, und die damit erworbene Kennerschaft in die Deutung von Geschichte oder gerade auch in Denkmalpflege umzusetzen.

An diesen Grundvoraussetzungen hat sich einiges geändert: Mit der Auflösung der Machtblöcke seit 1990 verschwanden erstaunlich schnell auch methodische Polarisierungen. Die Hermeneutik der politischen Ikonographie der Architektur verlor ihren Charakter als „Gegenmodell“, aber auch ihre durchschlagende Überzeugungskraft. Noch entscheidender scheint mir, dass sich seit dem Ende des letzten Jahrhunderts die alten, mit kollektiven Erinnerungskulturen

verbundenen Vorstellungen der gotischen Architektur auch in besonderer Weise an neuen, hybriden Kulturen, wie sie ja eine der wesentlichen Erscheinungen der Globalisierung sind, brechen. Die christliche okzidentale Fundierung der kollektiven Erinnerung, wie sie hierzulande ohne Frage lange eine grundsätzliche Legitimierung von Denkmalpflege und Monumentenforschung abgegeben hat, hat sich beträchtlich verändert. Hinzu kommen interkulturelle Phänomene: die überbrachte Vorstellung, dass bestimmte Repräsentationsmedien historische Kulturen in sublimierter Weise ausdrückten – und dazu gehörte die gotische Kathedrale in besonderer Weise –, ist nicht mehr aufrecht zu erhalten. Wenn es keine „große Erzählung“ mehr gibt, statt dessen Geschichte sich grundsätzlich fragmentiert darbietet, welchen Reiz übt es dann aus bzw. in welcher Hinsicht besteht die Relevanz, sich mit den grundsätzlich nur partiell erhaltenen mittelalterlichen Bauten als Fragmenten dieser Fragmente zu beschäftigen? Umgekehrt hat es sich bisher als schwierig erwiesen, moderne Erkenntnisse zur grundsätzlichen Konstruiertheit von Sinn- und Wissenssystemen fruchtbar auf den Gesamtkomplex der mittelalterlichen Architektur zu übertragen. Gewinnbringend erscheint vor allem die zunehmende Anwendung von Methoden und Erkenntnisinteressen der historischen Anthropologie: Ritual- und Liturgieforschung lassen mittlerweile wesentliche Bestandteile der Architektur und ihrer bildlichen Ausstattung besser verstehen – aber umso deutlicher tritt auch zutage, dass die Bauten selbst nur steinerne Kulissen und Hüllen bilden.

Ich möchte mit diesen Bemerkungen nur einige grundsätzliche oder auch persönlich empfundene Gründe dafür benennen, warum die „gotische Kathedrale“ ihre ehemalige Relevanz für Forschung und Gesellschaft verloren bzw. verändert hat. Zu zeigen ist aber, dass bestimmte Tiefenschichten und Bestandteile der Jahrhunderte alten Rezeption und Interpretation dieses „Supersymbols“ zu hartnäckig verankert sind, als dass sie sich einfach in Luft auflösen würden. Allerdings erscheinen sie in neuen, durchaus aktuellen Zusammenhängen und Verbindungen.

Vorauszuschicken ist, dass es ohnehin unmöglich erscheint, das

Klischee der „gotischen Kathedrale“ wirklich mit einem eindeutigen Inhalt zu füllen. Es gibt sie historisch ebenso wenig wie die das häufig als Stilbezeichnung verwendete Adjektiv „kathedral“. Bischofskirchen aus der Zeit der Gotik können unterschiedlichste Ausprägungen annehmen, und wenn man landläufig unter der „gotischen Kathedrale“ vielleicht eine große Kirche mit Doppelturmwestfassade, Querhaus und Umgang mit Kapellenkranz sowie aufwendigem Strebewerk verstehen sollte, so ist daran zu erinnern, dass auch andere Kircheninstitutionen diese Disposition angewandt haben; Abteikirchen wie St-Denis oder Pfarrkirchen wie die Marienkirche in Lübeck zum Beispiel. Der Begriff der „gotischen Kathedrale“ ist eine hypostasierende Idealvorstellung, ein Konstrukt, das vor allem der Denkfigur Ausdruck gibt, einen Stil – gotisch – mit dem Amtssitz eines geistlich legitimierten Herrschers verbinden zu können. Über die Aktualität eines solchen in sich historischen Konstruktes zu räsonieren, erscheint obsolet, ist aber letztlich hilfreich, um zu tiefer liegenden Schichten der Gotikrezeption vorzudringen. In diesem Sinne geht es um grundsätzliche Merkmale der gotischen Architektur als eines Repräsentationssystems – Merkmale, die auch die Rezeption der Gotik sehr wesentlich mitbestimmt haben. Es handelt sich um einen Kirchenbau, der aufgrund einer perfekten Beherrschung der materiellen Technik – Logistik und Produktion – Voraussetzung für die Inszenierung von Bildern und Handlungen in verschiedensten Medien schafft: Dazu gehört eine höchst flexible Raumeinteilung, die es erlaubt, verschiedenste Kulte – zahlreiche Messen, Prozessionen, Reliquienaussetzungen, weltliche Zeremonien usw. – unter Teilnahme eines prinzipiell großen Publikums zu begehen. Das umfasst auch, ein Maximum an natürlichem Licht in das Innere dringen zu lassen, um zum einen zu ermöglichen, die hier stattfindenden Kulte und Kultgegenstände sowie Memorialmedien – Grabmäler, Inschriften usw. – optisch wahrzunehmen. Zum anderen erleuchtet das Licht aber auch gläserne Bilder, die dadurch in bislang unerreichter Weise im Inneren präsent werden. Charakteristisch erscheint dabei, dass sich beide Hauptaspekte, die flexible und virtuose Bautechnik und die Bereitstellung von Licht – in der Tendenz

verselbständigen bzw. ihre mediale Qualität tendenziell transzendieren können: Bekanntlich wird die Steinmetzkunst über die gesamte Epoche der Gotik zu einer eigenwertigen Kunst verfeinert, die sich in komplizierten Maßwerken und Gewölben äußert und damit in verschiedenster Weise die physikalischen Eigenschaften des Steinwerks an die Grenzen des technisch Möglichen führt. Der Stein wird scheinbar präziöses Metallwerk oder wirkt immateriell.

Was die Glasfenster betrifft, so nehmen sie häufig architektonische Formen auf, die bisweilen illusionistisch den Fensterrahmen und die Fensterfüllungen in Form von Maßwerken weiterführen. Ergänzt wird dies dadurch, dass in den Glasmalereien eine scheinhafte Körperlichkeit und Räumlichkeit Einzug hält. Die Glasfenster sind nicht nur Projektionsflächen zweidimensionaler Bilder, sondern sie erweitern illusionistisch das Kircheninnere bzw. verwandeln die architektonische Raumhülle in eine selbstleuchtende ästhetische Grenze.

In einer solchen Auffassung kommt ein zentrales Spezifikum des gotischen Bauens zum Tragen, das dieses entschieden vom neuzeitlich-vitruvianischen Architekturverständnis unterscheidet: Dies definiert die Perfektion im Bauwerk gemäß einem anthropologisch-proportionalen Schönheitsbegriff sowie der Einhaltung bestimmter Forderungen nach sozialer Angemessenheit. Bekanntlich schlagen sich diese grundsätzlichen Auffassungen in einer als universell gedachten kommunikativen Fähigkeit der Architektur nieder. Die Säulenordnungen bilden hierbei ein prinzipiell kanonisches Vokabular, verstanden als ein Korpus von Interpretationen, in dem festgelegt wird, welche Bedeutungen und Wertschätzungen den grundlegenden architektonischen Elementen zugewiesen wird: Dorisch, ionisch, korinthisch bilden fürderhin eine universelle Matrix, die anthropologische, soziale und politische Relationen „repräsentiert“. Der Kontrast zur mittelalterlichen Architektur ist auf dieser Ebene überdeutlich: Denn sie ist nicht als primär bildhafte Repräsentation, also die Vergegenwärtigung von Nichtpräsentem, zu verstehen, sondern als naturanaloge Neuschöpfung zu verstehen, bei der die virtuose Bearbeitung des Naturmaterials eine essentielle Rolle spielt.

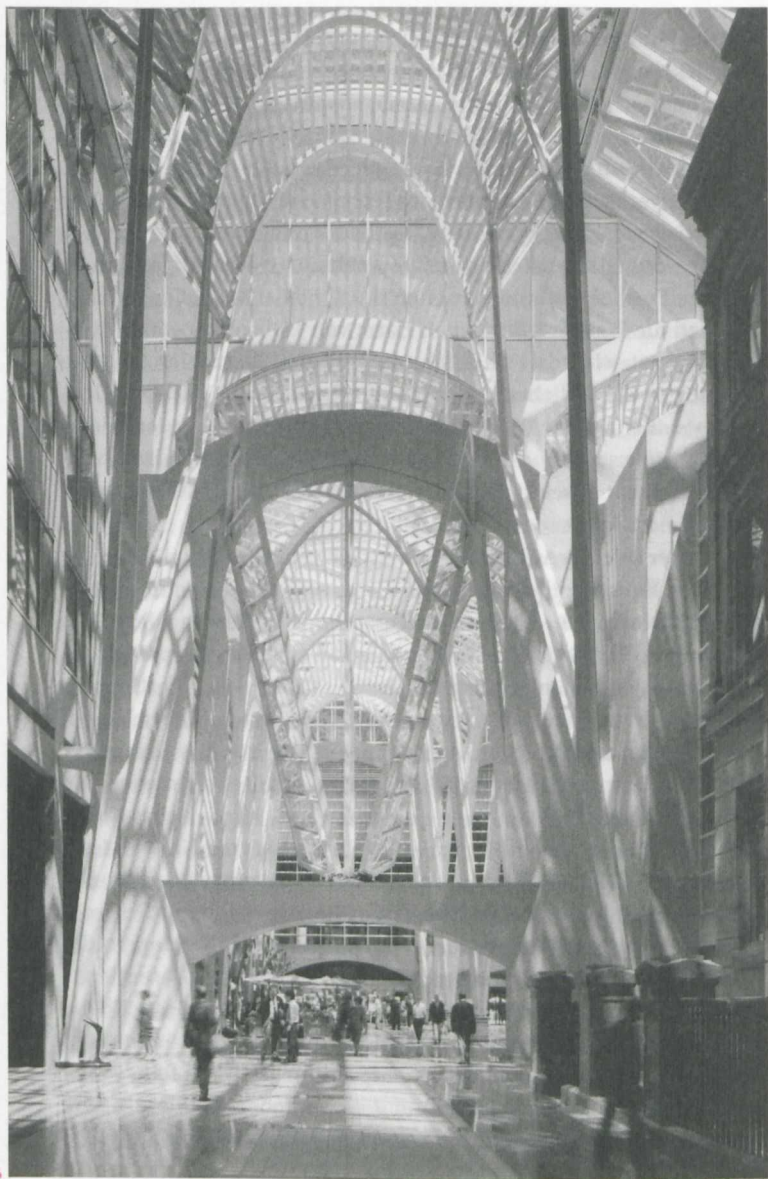


ABB. 4

Jacob Burckhardt hat diese grundsätzliche Differenz in das Gegensatzpaar der (mittelalterlich) organischen und der (neuzeitlich) abgeleiteten Architektur gegossen. Um zum Beispiel „Großartigkeit“ auszudrücken, geht es in der gotischen Architektur nicht an, die Vokale der Säulenordnung nach einer normativen Syntax intelligent zu kombinieren. Vielmehr muss immer eine technisch und materiell aufwendige Schöpfung verwirklicht werden.

Gemäß einer derartigen Definition ist es leichter, bis heute währende Traditionen der Gotikwahrnehmung zu verfolgen, die sich nicht als rein morphologisch-historistische Übernahmen verstehen. Allerdings gibt es letztere durchaus auch heute noch. Insbesondere auf dem amerikanischen Kontinent lassen sich viele neugotische Kathedralen und Kirchen aufzählen, an denen teilweise noch gebaut wird. Auch kann es nicht angehen, jegliche Äußerungsform von High-Tech Architektur, kühne Fachwerk- oder Schalenkonstruktionen, nun als Gotikrezeption zu stilisieren. So gilt es eher zu überprüfen, ob zum einen Elemente des eben umrissenen grundsätzlichen Architekturverständnisses der Gotik auch heute noch festgestellt werden können. Zum anderen möchte ich fragen, ob diese Rezeptionen auch dezidiert als Referenzen auf die Gotik markiert sind.

Da ist zum Beispiel das Werk des insbesondere als kühner Brückenbauer bekannten Architekten und Bauingenieurs Santiago Calatrava. Die jochartig repetitiven Skelettstrukturen seiner Werke ähneln sehr häufig Knochengerüsten von riesigen Tieren oder aber Baumreihen, wie etwa im BCE Place Gallery and Heritage Square in Toronto, 1992 fertig gestellt. (Abb. 4) Die teilweise äußerst kühnen Konstruktionen beruhen auf einer eingehenden Kenntnis statischer Möglichkeiten, die Calatrava insbesondere bei der Ausarbeitung seiner Dissertation an der ETH Zürich zur **Faltbarkeit von Tragwerken** erworben hatte. Ausgangspunkt waren hier die möglichen Variationen von Zug- und Druckkräften innerhalb eines Vierendeel-Fachwerkträgers. Diese primär technisch-statischen Problemlösungsmöglichkeiten verbinden sich aber seit der Etablierung Calatravas als Architekt in Zürich mit programmatischen Bezügen auf menschliche Figurinen, Tierskelette und Knochen. Hier interessieren vor

allem die Verbindungen von Einzelgliedern über Sehnen und Muskeln sowie die Form von Gelenken als Druckpunkten und Zugspannungen. In wenig überraschender Perspektive dienen solche Analogien dem Nachweis, in den architektonischen Werken anschaulich naturähnliche Gebilde zu schaffen, deren statische Gesetze sich analog zu Naturwerk verhalten und überdies den technischen Gebilden anthropo- oder zoomorphe Ausdrucksmöglichkeiten verleihen. Damit fügt sich Calatrava klar in mehrere Filiationen der Weiterentwicklung gotischen Bauens, wie sie vor allem von spanischen Architekten im 20. Jahrhundert vorgetragen wurden. Hier ist der spanisch-mexikanisch-US-amerikanische Architekt Felix Candela mit seinen selbsttragenden, extrem dünnen Betonschalenwerken zu nennen, die er vor allem in den fünfziger Jahren ausführte. Die Anwendung der darstellenden Geometrie auf Decken und Dächer folgt prinzipiell den Techniken und Formen der gotischen Architektur. Überdies nimmt Calatrava aber direkt Bezug auf Antonio Gaudí. Dessen seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts durchgeführten Statikberechnungen verstanden sich als technische Verbesserungen eines von Pugin und Viollet-le-Duc vertretenen Gotikkonzeptes. Das strikt nach physikalischen Gesetzen konzipierte Gebäude wurde bei Gaudí insoweit verbessert, als keine externen Stützsysteme mehr vonnöten waren, sondern die Bogenverläufe an allen Stellen genau den Resultierenden von Seitenschub und Erdanziehung entsprachen. Daraus ergaben sich parabelförmige Raumquerschnitte mit baumartig sich verzweigenden Stützen. Die elegante, ästhetisch beeindruckende Form ist das Resultat der perfekten Anwendung von Naturgesetzen. Derartige Konzeptionen und Formelemente sind den Werken Calatravas teilweise in aller Deutlichkeit anzusehen. Nicht zuletzt legen die dem Architekten gewidmeten Veröffentlichungen Wert darauf, diese historische Rückbindung vorzuführen, wobei außer den benannten Werkkomplexe natürlich auch die Eisen-Glas-Konstruktionen des 19. Jahrhunderts und Jean Prouvés Metallgliederarchitekturen aufgeführt werden, ihrerseits eindeutige Fortführer gotischer Prinzipien.

Tiefer in die Tradition der Gotikrezeption führt das Werk eines anderen Architekten: Jean Nouvels Architekturauffassung zielt insbesondere darauf, Raumsituationen zu inszenieren – nicht gerichtete Weite, dynamisiert fluchtende Enge, Tor- und Platzsituationen usw. Dabei bleiben die raumgliedernden Elemente in ihrer materiellen Qualität unsichtbar. Die Raumkonstruktion geschieht vielmehr durch Bilder und Projektionsschirme von perfekter Brillanz und Perfektion. Die spezifische Wahrnehmung der ganz unterschiedlich behandelten Bilder stimuliert demnach das architektonische Erlebnis. Es handelt sich also um den auch theoretisch formulierten Anspruch, das Material des Bauens soweit an seine physikalischen

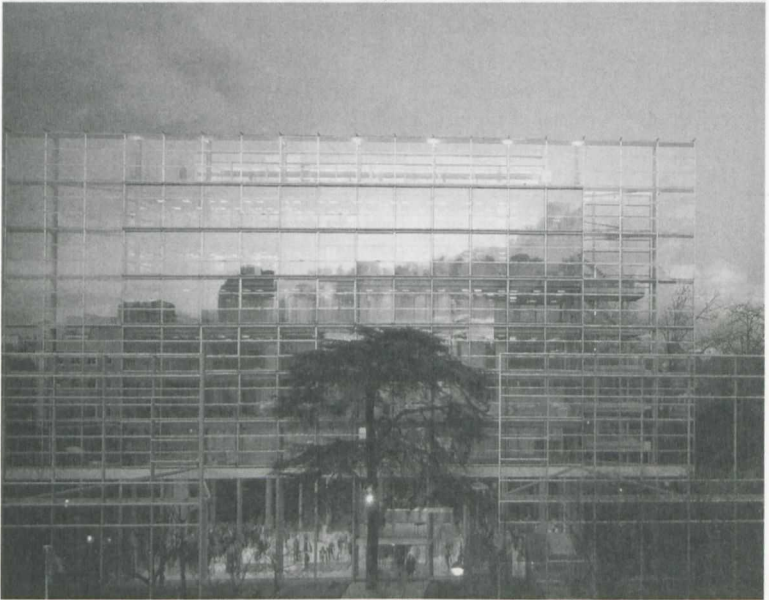


ABB. 5

Grenzen zu führen, dass sich seine Stofflichkeit selbst aufhebt. Programmatisch war dies am ersten Werk des Architekten, dem Ausstellungsraum der Fondation Cartier am Boulevard Raspail (Abb. 5) in Paris formuliert worden: Anstelle der Relieffassade am Blockrand erhebt sich eine riesige Glaswand, hinter der das eigentliche Gebäude

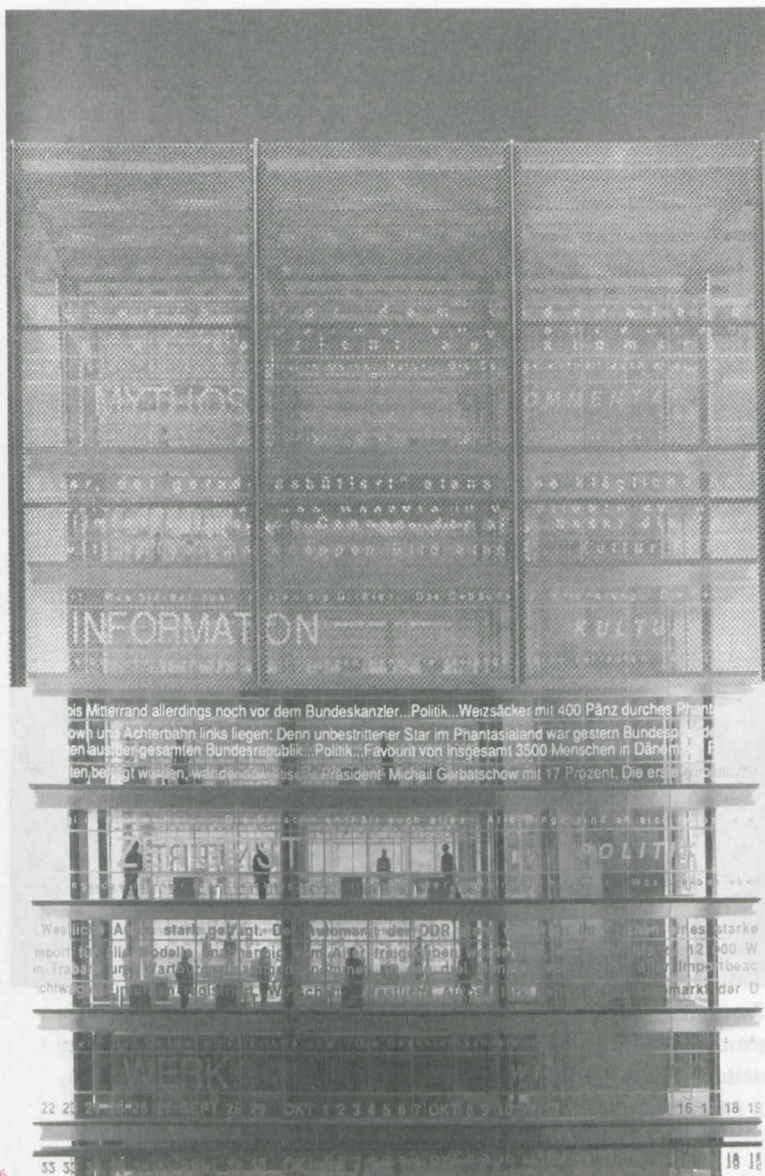


ABB. 6

als bloße bildliche Projektion seiner selbst erscheint. Und auch der seinerseits weitgehend verglaste Ausstellungspavillon hebt darauf ab, das in ihm vorgehende Leben als bewegte „Fassadenbilder“ zu zeigen. Das allseits dominierende Bauelement Glas erhält ungewöhnliche technische, etwa statisch tragende Funktionen. Doch soll seine Materialität nicht als solche präsent sein, sondern als Medium der Bildkommunikation dienen: das Haus als ein vielgestaltiger Bildschirm, auf dem das Leben im Inneren wie im Äußeren projiziert ist. Architektonische Kommunikation soll insofern nicht mehr durch eine räumliche Strukturierung erreicht werden, die sich über die Behandlung von Wand bzw. Öffnung regelt. Eine solch materiell physikalisch definierte Räumlichkeit solle einer virtuellen, über das projizierte Bild geregelten Kommunikation Platz machen. Die Mittel, die Nouvel dafür einsetzt, sind solche der Wahrnehmungssteuerung, die Präsenz und Distanz, Zerstreuung und Konzentration des Kommunikationsteilnehmers regeln. Um dies zu erreichen, arbeitet Nouvel mit Transparenz und Opazität, Verzerrungen, Überblendungen durch Schrift und Logos. (Abb. 6) Die virtuelle Bilderwelt dieser Bauten zielt darauf, in variationsreich breitem Spektrum Wahrnehmung und Verhalten auf verschiedensten Zeichenebenen zu konditionieren. Nouvel spricht von Symbol, Referenz, Metapher, Zeichen, Täuschung, Dekor, Humor, Spiel, Ironie, Tradition, Erneuerung, Stil. Diese Architektur der Stimulierung prätendiert demnach nicht, über eine stadträumliche Gliederung zu wirken. Vielmehr verbindet Nouvel mit dem Akzent, den er auf die Bildwahrnehmung legt, ein auf das Individuum gerichtetes emanzipatorisches Ziel. Bewusstwerdung des einzelnen Benutzers, nicht „autoritäre“ Raumgliederung für viele sei das Ziel seiner immateriellen Architektur. Und entsprechend schwingt bei den Rezensionen seiner Auffassung auch der Gedanke mit, hier werde für einen tendenziell immobilen, im Cyberspace sich bewegenden Bewohner konzipiert, der eine traditionelle, geometrisch räumlich nach den Prinzipien von Distanz und Nähe aufgebaute Stadt nicht mehr nötig habe.

Nouvel setzt sich dabei dezidiert von einer Architekturästhetik ab, die, wie im Fall von Calatrava, die bloße technische Bewältigung

der physikalischen Grundgesetze zur Grundlage der Architektur macht. Seine immaterielle oder virtuelle Architektur wendet sich gegen die Auffassung, der physikalisch messbare und entsprechend zu untergliedernde Raum müsse durch eine Konstruktion als anschaulich materielles Gebilde strukturiert werden. Diese Konzeption versteht sich durchaus nicht als außerhalb der Geschichte stehend. Im Gegenteil gibt es mannigfaltige Anknüpfungspunkte an die Glas-Eisen-Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, etwa des Londoner Kristallpalastes von Joseph Paxton, der Pariser Markthallen von Victor Baltard oder der Maison de verre von Pierre Chareau. Für die Überwindung der Schwere und die Inszenierung des Äußeren im Bild sind Grundpositionen der Moderne, wie sie etwa von Sigfried Giedion oder Le Corbusier formuliert wurden, unterschwellig präsent. Nouvel führt aber für sein Konzept einer immateriellen Architektur auch die gotische Architektur an, beschreibt etwa den „Schock“ (S. 12), den der Besuch der lichtstrahlenden und farbfunkelnden Pariser Ste-Chapelle verursacht habe. Die Architektur habe hier alles in ihren Dienst genommen, ihre Materialität habe sich dabei verflüchtigt und sei unfassbar geworden.

Nouvel's Position entspricht nicht den rationalistischen Gotikinterpretationen insbesondere eines Viollet-le-Duc, nach dem das Bauen als ein Paradigma von Konstruktion und physikalischer Rationalität aufzufassen sei. Ganz offenbar speist es sich aus jenem populären, in zahllosen Bildbänden und Inszenierungen präsenten Verständnis der Gotik als einer mysteriösen Lichtarchitektur. Wir fassen hiermit die Filiation einer Architekturauffassung, die mangels einer eigenen Theoriebildung nur ungenügend bekannt ist. Gleichwohl bilden die Auffassungen von Materialtranszendenz und Raumauflösung eine häufig als literarische Fiktion beschriebene Antithese zur Akzentuierung von Konstruktion und Raumgliederung, wie dies in der normativen Architekturtheorie abgehandelt ist. So ist die Vorstellung der „mystischen Lichtarchitektur“ maßgeblich durch den 1898 erschienenen, ungemein erfolgreichen Roman *La cathedrale* von Joris Karl Huysmans geprägt. Für Le Corbusier etwa zählte das

Buch zu den zentralen Leseerfahrungen vor 1910. Das Werk steht in der Tradition des Bildungsromans, in dessen Verlauf der Protagonist Durtal über Gespräche und emotionale Erlebnisse in die Bilderwelt insbesondere der Kathedrale von Chartres eingeführt wird. Im Gegensatz aber zu der gleichzeitig erscheinenden Abhandlung Emile Mâles über die Vollendetheit der Kathedrale als bildgewordenes Buch der mittelalterlichen Theologie ist Huysmans Sakralbau eine unfassbare, eben nur dem Auge zugängliche Erscheinung, die durch das Licht hervorgerufen wird. Aus dem Dunkel des Chartreser Innenraums entstehen immer wieder klar erstrahlende religiöse Bilder, bei denen die Transformation vom Material in die Bildlichkeit ein beständig variiertes Motiv darstellt. Architektur löst sich auf, verwandelt sich in plastische Bildwerke, und diese wiederum in die lichthaltige Erscheinung eines heiligen, edelsteinfunkelnden Portraits. Nur vage sind architektonische Orte definiert, das ganze Gebäude scheint vielmehr aus immateriellen Bildern zu bestehen, die sich überlagern und beim Fortschreiten im Gebäude verändern. Die Wahrnehmung der Bilder verändert den Gemütszustand des Protagonisten: aus Interesse wird Verzückung, aus Schreiten wird Schweben. Wichtig für den Zusammenhang mit Nouvels Denkfiguren ist aber auch die Kontrastierung zweier Raumsysteme. Der lebenswirkliche Raum bei Huysmans erstreckt sich weit und muss mühevoll mit der Eisenbahn überwunden werden. Davon abgesetzt ist der immaterielle Bilderraum der Kathedrale, der nur rudimentär eine physikalisch beschreibbare Binnengliederung aufweist. Nur minimal bewegt sich der Protagonist selbst in diesem Raum. Der Akt der visuellen Wahrnehmung macht die Essenz der mystischen Erkenntnis aus. Die perspektivisch-topographisch geordnete Welt steht gegen die Bilderwelt, die sich in der Imagination Durtals einstellt.

Lassen wir die mystische Glaubenserfahrung des Protagonisten beiseite, so sind bei Huysmans Denkfiguren vorgebildet, die, kaum verändert, bei Nouvel wiederkehren: die Ausrichtung der Architektur auf ein bilderverarbeitendes Bewusstsein und die Transzendierung der Materialität in eine Bildlichkeit, die gewohnte Raumauf-

fassungen außer Kraft setzt. Vor allem aber vereint Nouvel und Huysmans, dass sie gegen prinzipiell ähnliche Positionen argumentieren. Die Bedeutung der Chartresinterpretation Huysmans liegt darin, dass sie sich einer naturgesetzlich begründeten Architekturauffassung als „Konstruktion“ entgegenstellt, die über eine vernunftgemäße Vorführung von Tektonik den Betrachter des Wirkens einer physikalisch bestimmbar Naturordnung versichert.

Eben diese grundsätzliche Polarität kann nun aber auch weiter in die Geschichte zurückverfolgt werden. In den dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts behandelt der große französische Historiker Jules Michelet im zweiten Band seiner **Histoire de France** die grundsätzlichen Aspekte der gotischen Architektur. Das Prinzip der Materialtranszendenz wird hier zum grundsätzlichen Distinktionsmerkmal. Die antike Kunst habe in ihrer Verehrung der Materialität ihre Werke nach den stützenden Säulen klassifiziert: toskanisch, dorisch, ionisch. Die mittelalterliche Kunst hingegen, Abkömmling der Seele und des Geistes, habe nicht die Form, sondern das Aussehen und die visuelle Wahrnehmung zum grundlegenden Prinzip. Nicht die Säule, sondern die Rippenüberkreuzung, nicht das Plastisch-körperhafte, sondern das Leere seien wesentlich. Zwei grundsätzliche Auffassungen der Architektur ließen sich unterscheiden: in der griechischen Kunst drücke sich in der Säule die natürliche und vernunftgemäße Ordnung der Welt aus. Die gotische Kunst sei hingegen übernatürlich und übermenschlich. Das Gotteshaus benötige keine starken Säulen, das Wunder bringe sich dadurch zum Ausdruck, dass die kühne Konstruktion gegen das Wirken der Naturgesetze dennoch widerstehe. Diese Bauart könne nicht auf irdische Schönheit berechnet, sondern müsse hässlich und immer unvollendet sein. In ihren immensen Dimensionen und ihrer Verschwendungssucht habe die gotische Kunst allerdings den Kontakt zum Volk verloren, sich mit der Monarchie verbündet, sei aufgrund von deren Verderbtheit todgeweiht und notwendig von dem klassisch-vitruvianischen Architektursystem abgelöst worden, das der sozialen Ordnung adäquateren Ausdruck gebe.

Michelet übernimmt seinerseits den Gedanken der übernatürlichen gotischen Konstruktion bereits aus Diskursen des 18. Jahrhunderts. Sowohl Germain Soufflot, der Architekt des Pariser Panthéon, als auch der Architekturessayist Marc-Antoine Laugier hatten bereits die effektvollen Wirkungen, das Erstaunen und die Verwunderung gutgeheißen, die die kühnen gotischen Konstruktionen hervorrufen konnten. Die Argumentationsgrundlage bildete dabei allerdings die Forderung der „Wahrscheinlichkeit“, der künstlerisch geläuterten Veranschaulichung des Konstruktiven in den richtig gehandhabten kanonischen Säulenordnungen. Der offensichtliche Verstoß der Gotik gegen dieses klassische Prinzip war eben nur mit der perfekt gehandhabten kühnen Technik der mittelalterlichen Baumeister zu legitimieren. Dadurch konnten nicht nur immense Dimensionen, sondern erstaunliche bildliche Eindrücke durch Licht- und Perspektivwirkungen entstehen. In dieses Lob mischte sich schon damals auch das Bewusstsein einer unendlichen Distanz zu jenen wunderbaren Bauwerken. Bereits in der Architekturtheorie des 18. Jahrhundert fassen wir also Rudimente des Verhältnisses zwischen exzellent beherrschter Grazilität und den davon hervorgerufenen emotionalen Wirkungen, ohne dass allerdings hierbei das Umschlagen von vernunftgemäß erfassbarer Materialität in virtuelle Bildlichkeit eine Rolle spielen würde, wie dies dann von Michelet formuliert wird. Für dessen Interpretation liegen die Quellen zum einen in der romantischen Wertschätzung des geheimnisvoll Wunderbaren in der gotischen Architektur, das in Frankreich vor allem Chateaubriand unter Bezug auf die Metapher der Gotik als Wald hervorgehoben hatte. Zum anderen ist aber auch das Nachwirken der phantastischen Architekturschilderung zu beachten, wie sie insbesondere in der frühromantischen Gothic novel einen Höhepunkt im 18. Jahrhundert erlebt hatte. Die Fiktionalisierung gerade der gotischen Architektur ist hier ein konstitutives Prinzip zur Schilderung emotionaler und psychologischer Momente. Die Wurzeln dazu liegen allerdings bereits in den allegorischen Architekturbilderwelten der mittelalterlichen Architektur. Irreales und Subjektives sind hierbei geradezu topisch als übernatürliche, ihre physikalische Bedingt-

heiten überwindende Konstruktionen beschrieben. Zahllose Bauelemente in unmöglich erscheinenden Dimensionen und aus kostbarsten Materialien werden in der Imagination Wirklichkeit und stimulieren, etwa im Bild des kristallinen *chastel d'amour*, vielzählige übertragene Bedeutungsdimensionen.

Das Modell der Gotik als transzendenter Architektur höchst emotionaler Wirkhaftigkeit kann also auf eine erstaunlich dichte und bis in die Gegenwart reichende Tradition zurückblicken. Wenn das Wiener Architekturbüro Coop Himmelb(l)au sich schon in seinem Namen ebenso programmatisch wie ironisch der überirdischen Konstruktion und der Farbe Blau verschreibt, dann schwingen allein in dieser Marketing- und Branding-Strategie augenzwinkernde Referenzen auf historische Denkfiguren mit: Die Eroberung des Himmels, das Fliegen, das Aufgeben der Schwerkraft in der Befreiung von irdischer Verhaftung, das Neue Jerusalem. Die von dem Architektur-

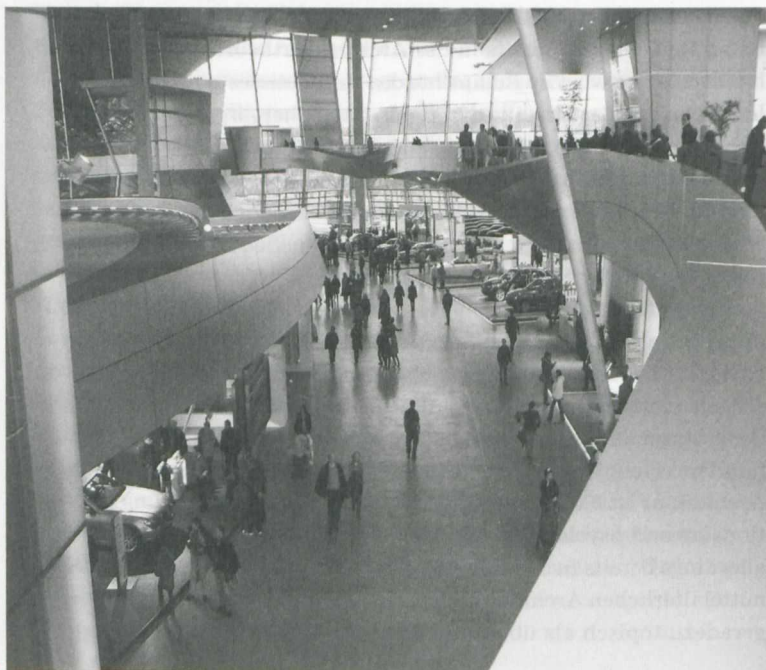


ABB. 7

büro ausgeführte und jüngst eröffnete BMW-Welt in München verspricht in gleichem Sinne nicht nur in ihrem Namen die Eroberung eines neuen Biotops, das Life-Style, Exklusivität, Technik und Sinnlichkeit miteinander verbindet. In der poetischen Einrahmung des Werkes (Abb.7) durch die Architekten wird die Vergänglichkeit und Unfassbarkeit der Wolkengebilde aus dem Dialog zwischen Hamlet und Polonius bei Shakespeare kombiniert mit dem Wunsch, der Wind möge einen Körper haben, wie ihn Moby Dick bei Melville äußert: Es geht darum, Statik in Dynamik aufzulösen, die Imagination ins Dreidimensionale zu überführen. „Das Spiel der dynamischen Kräfte in der Natur war uns schon immer Anregung und manchmal sogar Vorbild, um den Raum (die Architektur) von der Schwerkraft zu befreien, denn Architektur ist auch, wie schon in den gotischen Kathedralen zu lesen, der Traum vom Fliegen im schwerelosen Raum. Bigger than life.“(ebd. S. 136)

Und so treten wir ein in dieses irdische Paradies, diese gotische Kathedrale von heute, in der sich der Himmel auftut zwischen nahtlos schwingenden sinnlichen Profilen und künstlichen Wolken auf schwebenden Ebenen – Lounge, Museum, Hotelloobby, Showroom, Verkaufsraum in einem und vor allem Ort des Empfangs jener verehrten Gaben von Kraft und Stil, Segnung und Verheißung. Technik hebt sich auf, Bilder werden Wirklichkeit: Ja, die Kathedrale lebt, unauslöschlich, sich aufsplitternd in zahllose Sinndimensionen, von der Kirche zum Liebesschloss zum Automobilparadies, von Generation zu Generation neu erfunden und doch miteinander verbunden. Lehnen wir uns nun entspannt zurück, legen den nächsten Gang ein und beschleunigen in einer sanften Kurve ins 13. Jahrhundert

LITERATUR

Jacob Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Nach der Erstausgabe der „Geschichte der Renaissance in Italien“*, München u. Basel 2000 (= Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 5).

Gilles de Bure, Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner: *vier Projekte in Deutschland*, Zürich [u. a.] 1992.

Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1972.

Kimpel, Dieter/Suckale, Robert, *Die gotische Baukunst in Frankreich, 1140–1270*, München 1985.

Klaus Mayer, *St. Stephan in Mainz*, Regensburg 2003/13

Klaus Niehr, *Gotik-Bilder Gotik-Theorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999.

Peter Noever (Hrsg.), *Coop Himmelb(l)au, Beyond the Blue*, Ausst.-Kat. Wien 2007, München 2007.

Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Salzburg 1951

ABBILDUNGEN UND LEGENDEN

- 1 Mainz, St. Stephan, Langhaus mit Verglasung von Marc Chagall (nach Mayer, *St. Stephan in Mainz*, Regensburg 2003)
- 2 Paris, Notre-Dame, Ostteile, beg. 1163 (nach Kimpel/Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich*, 1985).
- 3 Mantes, Stiftskirche Notre-Dame-de-l'Assomption, Ostteile, 3. Drittel 12. Jh., (nach Kimpel/Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich*, 1985).
- 4 Toronto, BCE Place (Santiago Calatrava, nach Jodidio, *Santiago Calatrava, Complete Works, 1979–2009*, 2009).
- 5 Paris, Fondation Cartier, 1991–1995 (Jean Nouvel) (nach Boissière, *Jean Nouvel*, Paris 2001).
- 6 Projekt für das Verwaltungsgebäude Dumont-Schauberg in Köln, 1990 (Nouvel/Cattani, nach de Bure, *Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner: vier Projekte in Deutschland*, Zürich [u. a.] 1992).
- 7 München, BMW-World, 2001–2007 (Coop Himmelb(l)au, Foto: Autor).