

Christian Freigang

Wächter über der Stadt oder unnütze Skulptur? Bildwerke, die keiner sieht.

Die intensive jüngere Forschung zum Status und zur Funktion mittelalterlicher dreidimensionaler Bildwerke geht zumeist von der Annahme aus, dass deren visuelle Erfassung gleichsam ohne Einschränkung gewährleistet war.¹ Auch nach Aussage der mittelalterlichen Quellen spielt eine wesentliche Rolle, dass Skulptur durch ein Zielpublikum visuell wahrzunehmen war. So berichtet etwa die Vita des 988 verstorbenen hl. Erzbischofs Dunstan von Canterbury von der Translation des Prälaten in die damalige Kathedrale von Canterbury im Jahre 988. Dort wird er am vorher bestimmten Ort bestattet und danach eine Tumba in „hervorragender Werkstruktur“ errichtet, also wohl ein reliefiertes Grabbild – *eminentioris operis structura decenter opertus*. Beklagenswert und liebenswürdig zugleich sei dieses, so dass es den im Chor Psallierenden wie auch den zum Altar Emporschreitenden auf immer in Erinnerung bliebe. Beklagenswert nämlich sei dieses Werk, weil man das *monumentum* zwar täglich vor Augen habe, aber den verehrten Anblick des Heiligen dennoch entbehren müsse. Liebenswürdig jedoch sei es, weil, selbst wenn die Kleriker die sichtbare Präsenz (*visibili praesentia*) des toten Erzbischofs entbehren müssten, sie doch wüssten, dass sich sein unsichtbarer und unkörperlicher Geist auf dem himmlischen Throne erfreue und für ihr Seelenheil bete.² Bloß erinnerndes Vor-Augen-haben versus heilversicherndes Sehen bzw. bloß vorübergehende, sichtbare irdische versus ewige, unsichtbare himmlische Präsenz sind hier als Existenzbedingungen eines Grabmals benannt. Seine gute Sichtbarkeit ist essentiell: deswegen wird es als unübersehbares Bildwerk an gut einzusehender Stelle zwischen Psallierchor und Altar errichtet.

Eine weitere Quelle, die die Bedeutsamkeit von präziser und selektierender visueller Wahrnehmung herausstellt, bietet die Magna Vita des hl. Hugo, Bischof von Lincoln: Für das Jahr 1199 wird berichtet, wie dieser den Grafen Johann, den späteren König Johann I. Ohneland, vor das Westportal der Abteikirche von Fontevrault geführt habe. Vor deren Gerichtsportal im Westen, mit seinem in exquisitem Bildhauerwerk nach menschlichen Maßen ausgeführtem Portal, deutet Hugo auf die linke, den Verdammten gewidmete Seite des Tympanons, wo die Verdammnis mithilfe der Skulpturen in die Vorstellungskraft, die „Augen des Herzens“, eingegossen

1 — In Auswahl: SAUER, Christine, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1993; *Memoria als Kultur* (ed. Otto Gerhard Oexle). Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121. Göttingen 1995; BOERNER, Bruno, „Par caritas par meritum“: Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris. Freiburg (Schweiz) 1998; BEER, Manuela, *Triumphkreuze des Mittelalters: ein Beitrag zur Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*; mit einem

Katalog der erhaltenen Denkmäler 2005; FRICKE, Beate, *Ecce Fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*. München 2007; BOERNER, Bruno, *Bildwirkungen: die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*. Berlin 2008; TOUSSAINT, Gia, *Kreuz und Knochen: Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*. Berlin 2011.

2 — LEHMANN-BROCKHAUS, Otto, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*. 1. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München I. München 1955, Nr. 629.

werde. Anschließend führt Hugo aus, dass die Reliefs – *caelatura* – und Bilder dieser Art, die in angemessener Art und Weise vorne an der Kirche festgemacht seien, dazu dienten, den Eintretenden als denjenigen, die für ihre Notwendigkeiten Gott befragten, die höchsten Bedürfnisse gewahrt werden zu lassen. Dann gehen die beiden in die Kirche, worauf der Bischof, wiederum den Grafen an die Hand nehmend, seinen Begleiter an *paries oppositum*, also wohl die Innenseite der Westwand führt. Hier zeigt er ihm Darstellungen von Königen mit ihren Kronen, von einem Engel in die ewige Freude, in Richtung auf den höchsten Herrscher, geführt. Der Graf antwortet: *„Herr Bischof, das hättet Ihr vielmehr zeigen sollen; deren Vorbild und Gemeinschaft folge ich...“*³

Es geht mir nicht um die inhaltliche Interpretation dieser Quellen, sondern darum, dass Zugänglichkeit, Sichtbarkeit und selektierendes, fokussierendes und hierarchisierendes Sehen im Bezug auf den jeweiligen Anbringungsort von großer Bedeutung für das mittelalterliche Bildverständnis waren. Eine weitere Quelle zur Kathedrale von Worcester vermag das zu untermauern: Vor 1297 hatte Bischof Giffard unmittelbar südlich des Hochaltars und in unmittelbarer Nähe der Grabstelle seiner Schwester Matilda von Evreux ein hohes Baldachingrab über dem Schrein des hl. Oswald errichten lassen. Einige Jahre später beanstandete indessen der visitierende Erzbischof Robert Winchelsey von Canterbury diese räumliche Lösung und forderte, das Grabmal umgehend abzutragen und an einer anderen Stelle neu aufzubauen, an der es von den Passanten auch besser betrachtet werden könne. Unter anderem rügte der Erzbischof, dass sich das Monument an der Stelle erhebe, an der eigentlich die Sedilien zu stehen hätten; außerdem beeinträchtigte es die Belichtung des Hochaltars und die Ehrwürdigkeit der Kathedrale.⁴ Die Hierarchie der liturgischen Ausstattung wurde also durch partikuläre Memorienorte beeinträchtigt, und bei diesen war zu unterscheiden zwischen ihrer allgemeinen optischen Präsenz bzw. der Möglichkeit, sie eingehender wahrzunehmen. Die Herstellung dieser räumlich-visuellen Ordnung war so wichtig, dass sie in diesem Fall vom Kirchenoberen geregelt wurde.

Wie aber steht es mit Bildwerken, die dieser visuellen Zugänglichkeit entzogen sind, weil sie sich an entlegenen, unzugänglichen Stellen im Bauwerk oder im Dunkeln befinden oder aber so weit entrückt sind, dass sie gerade mal in Andeutungen und perspektiver Verzerrung sichtbar sind? Viele anspruchsvolle Bauten zeigen solche höchstens schemenhaft sichtbaren Werke in hochgelegenen Partien, etwa die Kathedralen von Chartres und Le Mans oder der Regensburger Dom an den Türen. Diese Werke sind nicht in die Liturgie einzubeziehen, können nicht der Anbetung dienen, ja, sind teilweise schlicht nicht von unten sichtbar. Die Forschung hat sich damit bislang nicht intensiver befasst. Hier sei versucht, einige Aspekte davon zu problematisieren.

Der 1344 begonnene Prager Veitsdom, dem Klára Benešová den Hauptteil ihrer Studien gewidmet hat, enthält bekanntermaßen den Löwenanteil seiner Bau- und Skulptur nicht an den Portalen oder in den Kapitellzonen, sondern in den Bereichen

3 — LEHMANN-BROCKHAUS, Otto, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*. 3. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte

in München I. München 1956, Nr. 5859.

4 — ENGEL, Ute, *Die Kathedrale von Worcester*. Kunstwissenschaftliche Studien 88. München – Berlin 2000, S. 208–209, 239.

des Triforiums und des Obergadens. Zahlreiche Drollerien und Blattmasken an niemals von unten zu sehenden Stellen schmücken diese nach 1370 entstandenen Bauteile. In gewisser Weise geht das mit der auffälligen Zunahme und Verkomplizierung des Maßwerks in diesen Bereichen zusammen. Doch reines Zierwerk ist deswegen ein gewichtiger Teil der Skulpturen in diesen Bereichen nicht. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang zunächst der bekannte Skulpturenzyklus, der sich in der Osthälfte des Chor-triforiums, jeweils über den Durchgängen in den Strebepfeilern, erstreckt. Als Büsten dargestellt und mit Inschriften erläutert sind die Familie von Kaiser Karl IV., die ersten Erzbischöfe der neu gegründeten Metropolitankirche, die ersten drei Bauverwalter sowie die beiden



ersten Baumeister, Matthias von Arras und Peter Parler. Damit bilden die Büsten diejenigen Personen ab, die finanziell und logistisch an der Errichtung der neuen Kirche in entscheidendem Maße beteiligt waren. Sie gehören wohl allesamt, einschließlich der Werkmeister, auch zu den *familiares* des Kaisers und haben, soweit sie in Prag begraben sind, ihre Tumba im Chor, teilweise sogar in vertikaler Entsprechung zu den jeweiligen Anbringungsorten der Triforienbüsten. Der Chor selbst war als Grablege ausschließlich Karl IV., den Mitgliedern der Vorgängerdynastie und den Erzbischöfen vorbehalten, der Umgang wurde von Kanonikern und Wohltätern belegt. Aus dieser Gruppe bilden die Büsten eine Auswahl von Personen ab, die als Stiftergemeinschaft der neuen Kirche bezeichnet werden muss.⁵ In den Auswahlkriterien ebenfalls vergleichbar ist die große Inschrift am Südturm des Veitsdoms, die dessen Grundsteinlegung im Jahre 1392 commemoriert und genau dieselbe Ämterauswahl wie der Triforienzyklus als Stifter nennt.⁶

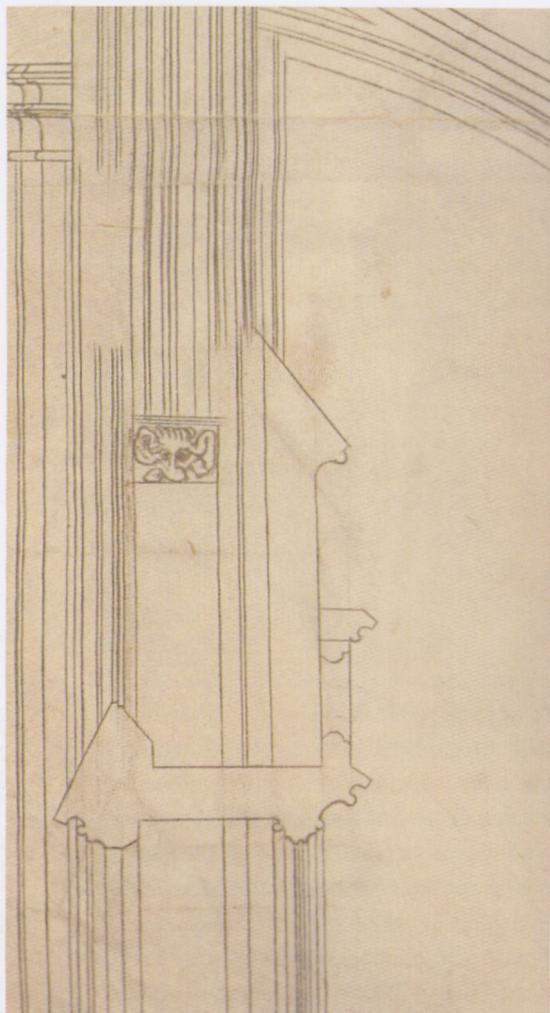
Warum aber wurde die Gruppe der Wohltäter im Triforiengang unter den Obergadenfenstern versteckt? Die Figuren stehen ganz offensichtlich in einer Tradition von Konsolbüsten, die normalerweise durch nicht individualisierte Köpfe oder Drollerien gebildet werden und die an zahlreichen Beispielen, insbesondere auch in England, aber auch in der Reimser Kathedrale zu sehen sind. Die bisweilen unter der Last der Architektur schmerzverzerrten Gesichter können schon im 12. Jahrhundert fall-

[1] Vendôme, Abteikirche St-Trinité, Nordquerhaus, Konsolfigur in Form eines Baumeisters, Ende des 12. Jahrhunderts

5 — FREIGANG, Christian, *Werkmeister als Stifter. Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten*, in: *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten* (eds. Bruno Klein – Harald

Wolter von dem Knesebeck). Dresden – Kassel 2002, S. 244–264.

6 — BENEŠOVSKÁ, Klára – HLOBIL, Ivo, *Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356–1399*. Prag 1999, S. 4 und 150–151.



weise durch Darstellungen von Werkmeistern als Träger des Baues ersetzt werden, wie zum Beispiel in der Abteikirche Ste-Trinité in Vendôme [ABB. 1] – und diese Tradition soll sich bekanntlich bis zu solch monumentalen Ensembles wie Anton Pilgrams Wiener Orgelfuß weiterentwickeln. Auch in Prag setzt sich der Büstenzyklus nach Westen in hervorragend gearbeiteten Drolieren fort. Im ersten Plan für den Obergaden in Prag, der sich in einer Pergamentzeichnung erhalten hat, tragen derartige Konsolen auch tatsächlich die strukturellen Elemente der Strebepfeiler, nämlich die Profilscharen des Fensters.⁷ [ABB. 2] Anstatt aber nur eine beliebige Werkmeisterfigur unter die Burlesken einzufügen, ist in Prag die umfangreiche Stiftergemeinschaft abgebildet, die – zusammen mit den Inschriften – zudem eine memoriale und chronikalische Funktion hat. Die Baumeisterkonsole erweitert sich zur Kommemorierung der Fundatorengruppe, die das Gebäude im wortwörtlichen Sinne auf ihren Schultern tragen. Man kann also von einer Aufspaltung der Memoria sprechen: Aus der Gruppe der Würdenträger, die im Chorinneren ihre Grablege und liturgische

Memoria hatte, wurde der Kreis derjenigen ausgesondert, deren Verdienst vorrangig die Errichtung des – wie der Nekrolog auf Karl IV. es sagt⁸ – neuen Salomonischen Tempels war, und solchermaßen in die ältere Tradition der Baumeisterkonsolen eingefügt. Im Prager Veitsdom machte dieser commemorative Charakter der entlegenen Büsten durchaus Sinn, denn ein reiner Nutzgang war das Triforium offenbar nicht. Schon im 16. Jahrhundert ist es mit den Namen *pergola* oder *ambitus* bezeichnet, was auf eine häufige Begehung hinweist; auch dürften von dem recht geräumigen Gang aus die Chortapissereien auf- und abgehängt worden sein.⁹

[2] Querschnitt durch den Prager Dom, Pergamentriss

7 — Wien, Akademie, Inv. Nr. 16821; BÖKER, Hans Josef, *Architektur der Gotik. Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*; mit einem Anhang über die mittelalterlichen Bauzeichnungen im Wien

Museum Karlsplatz. Salzburg und andere 2005, S. 74–79.

8 — *Fontes rerum bohemicarum. III* (ed. Josef Emler). Prag 1882–1884, S. 427.

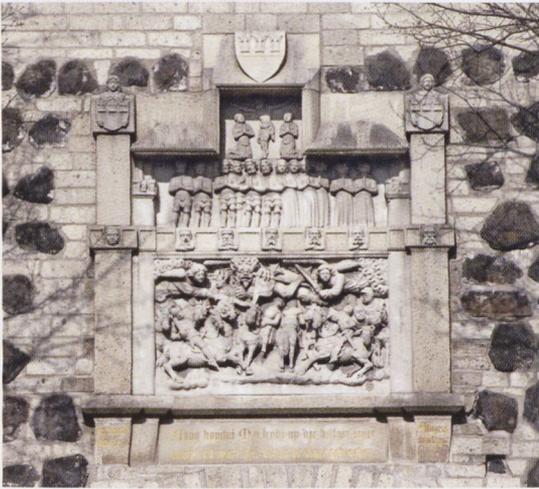
9 — BALBÍN, Bohuslav, *Miscellanea historica regni Bohemiae. I–VI*. Prag 1679–1688, Band I, S. 121 und 123; und Band III, S. 51.

Mit der Einplanung der Stifterbüsten im Triforium ging aber noch eine andere Änderung einher. Außen, im unteren Bereich der Fester und weder von innen noch von außen einzusehen, wurde eine weitere Reihe von Büsten angebracht, die Heilige zeigen. Christus und Maria im Apsisscheitel, sodann die böhmischen Hauptheiligen Wenzel und Veit, Prokop, Vojtěch, Ludmilla sowie Sigmund, Methodius und Cyrill [ABB. 3]. Auch sie erscheinen als Büsten, allerdings eingefügt in das Bogefeld einer Blendarkade. Doch während die Köpfe im unteren Triforium geradeaus nach vorne gerichtet sind, neigen sich die schräg in den Bogentympana angebrachten Heiligenbüsten nach unten, auf die Kathedralumgebung, den Hradschin und die gesamte Stadt Prag. Obzwar man der Büsten also nicht ansichtig wird, so blicken sie selbst auf die Burg hinab, fraglos als deren himmlische Wächter und Beschützer.

Insofern könnte man die Prager Heiligenbüsten auf den Zyklus von Engelsfiguren beziehen, der die Radialkapellen und den Obergaden der Kathedrale von Reims umzieht und wohl auf die neue heilige Stadt Jerusalem mit ihren zwölf von Engeln bestandenen Toren aus Apk 21, 12 zu beziehen ist. Anders aber als in Prag sind die Reimser Figuren deutlich auf Sichtbarkeit von unten angelegt: Die Engel an den Traufen der Radialkapellen sind etwas kleiner als die riesigen Freiskulpturen in den Strebebfeilerbaldachinen der Obergadenzone. Die Figuren beider Zyklen sind also von unten gut zu erkennen, und entsprechend nehmen die Obergadenengel mit ihren deiktischen Gesten und ihren Attributen Kontakt zum Betrachter unten auf. Auch ikonographisch scheint Vorsicht hinsichtlich einer zu engen Bezugnahme zwischen Reims und Prag angebracht, denn die Reimser Engel sind in ihren Attributen (zum Beispiel Märtyrerpalmes, Kelch, Sonne und Mond) noch nicht erschöpfend gedeutet.

Besser sind die Prager Triforiumsbüsten wohl mit dem konkreten Gebrauch von Kultbildwerke in Zusammenhang zu bringen. Für Köln etwa ist bekannt, dass die typischen Reliquienbüsten der Stadt, insbesondere diejenigen der 10.000 Kölner Jungfrauen, als magische Abwehr temporär auf die Stadtmauerkrone aufgefanzelt wurden oder aber zumindest das Abbild einer solchen Aufstellung die militärische Sicherheit der Stadt signalisieren sollte. So zeigt es das Relief an der Ulrepforte,





wohl um 1370 entstanden, heute im Kölner Stadtmuseum [ABB. 4]. Das Relief bezieht sich auf den Durchbruch der Kölner Befestigung an der Ulrepforte im Jahr 1268 durch die Verbündeten von Erzbischof Engelbert II. von Falkenburg. Nachdem die Angreifer hinter der Breche zurückgeschlagen werden konnten, erstritt sich die Stadt 1271 ihre erzbischöflich bestätigten Freiheitsprivilegien. Als 100 Jahre später Erzbischof Friedrich von Saarwerden erneut die Hand auf die städtischen Privilegien ausstreckte, wurde das Torrelief als Denkmal patrizischer Macht angefer-

tigt. Eine horizontale Zinnenreihe trennt die Darstellung in den Kampf zwischen den verfeindeten Parteien mit den städtischen Schutzengeln im unteren Register und den fürbittenden Scharen der Kölner Stadtheiligen Ursula und Gereon darüber. Die kuriosen „Wichtelmänner“ zwischen den Zinnen der abgebildeten Stadtmauer sind in Wirklichkeit durch Restaurierungen entstellte Heiligenbüsten, wie die Bildlegende eines barocken Stiches des Monuments erläutert: *Capita aliorum sanctorum vel sanctorum episcoporum defensorum*.¹⁰ Wie im Fall von Prag ging es hier auch nicht primär um die Frage der Sichtbarkeit der Büsten, sondern um ihre magische Abwehrfunktion, die durch ihre schiere Existenz gewährleistet wurde. Nicht der Anblick der Skulpturen war entscheidend, sondern ihre auch in anderen Zusammenhängen bekannte Fähigkeit, selbst zu sehen und zu wachen.

Auch für die – allerdings gut sichtbare – Gruppe der Anbetung der Hl. Drei Könige im Südquerhausportal der Stiftskirche St. Bartholomäus (des sogenannten Doms) in Frankfurt am Main lässt sich eine derartige Wächterfunktion zuordnen. Als im Zusammenhang der Judenpogrome der Mitte des 14. Jahrhunderts das ehemalige Judenviertel südlich der Bartholomäusstiftskirche abgebrannt wurde, entstand an dieser Stelle eine innerstädtische Wüstung, deren Territorium als Bauplatz offenbar sehr begehrt war, obwohl – oder gerade weil – sich hier zuvor der Friedhof und mehrere Anwesen der jüdischen Gemeinde befunden hatten. Doch in der Überbauung des jüdischen Friedhofs mit einem Dreikönigsportal wurde ebenso auch ein dezidiert antijüdischer Aspekt vermittelt, indem auf diejenigen weisen Herrscher abgehoben wurde, die als erste den Erlöser des Neuen Bundes erkannt hatten. Was dies städtebaulich bedeutete, macht eine chronikalische Nachricht für die Zeit um 1350 deutlich, in der den Juden vorgeworfen wird, ihr Feuer im Matzenofen an der Mainbrücke, etwa 200 m von der Kirche entfernt, nicht zu kontrol-

[4] Köln, Ulrepforte, Schlachtenrelief, Kopie

10 — EHBRECHT, Wilfried, *Stadtpatrone, Erzbischof und Stadt: Das Relief an der Ulrepforte, ca. 1370*, in: *Quellen zur Geschichte der Stadt Köln*. 1. Antike und

Mittelalter: Von den Anfängen bis 1396/97 (eds. Wolfgang Rosen – Lars Wirtler). Köln 1999, S. 261–263.

lieren. Eine durch Funkenflug drohende Feuersbrunst sei nur deshalb abgewendet worden, weil die Hl. Drei Könige über die Wüstung des ehemaligen Judenviertels hinweg das drohende Feuer hätten sehen und verhindern können.¹¹ Die Quelle ist auch deswegen interessant, weil sie konkret die Fernwirkung anspricht, die Fassadenbildern über große Plätze bzw. Wüstungen hinweg zugewiesen werden.

Entsprechende Funktionen dürften auch die zahlreichen Standfiguren haben, die die Obergeschosse der gotischen Türme beleben, aber ob ihrer schlechten Sichtbarkeit von der Forschung kaum wahrgenommen sind. Etwas bekannter sind die bildhauerisch höchst eindrucksvollen, bauzeitlichen Prophetenstandbilder am Oktogon des Freiburger Münsters. Sie haben hier einen ikonographisch durchaus sinnvollen Platz, denn als Seher und Kündler des Kommens Christi ist ihre Aufstellung als weit in die Ferne blickende Turmwächter durchaus gerechtfertigt. Vergleichbar in ihrer erhöhten Aufstellung, aber sehr viel besser sichtbar sind die Prophetenfiguren aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, die in den Chorstrebebepfeilertabernakeln des Ulmer Münsters stehen. Wie im Falle der unteren Triforienbüsten in Prag kann man auch für die Freiburger Standbilder annehmen, dass ihre Existenz trotz ihrer beträchtlichen Größe zwar kaum von unten visuell wahrgenommen wurde, aber durchaus von den Personen, die im Turm auf- und abstiegen, attestiert werden konnte. Alle Türme dienten als Aussichtspunkte für Turmwächter, deren geistliches Vorbild die heiligen Standbilder in großer Höhe waren. In ähnlicher Weise dürften auch zahlreiche andere, kaum beachtete Heiligendarstellungen zu interpretieren sein, die an einigen spätgotischen Türmen stehen. Sie waren von unten kaum zu sehen, wohl aber für diejenigen, die die Türme erstiegen. Dass dies nicht nur die Turmwächter waren, machen die Turmbesteigungen Kaiser Maximilians I. in Ulm 1492 und Frankfurt am Main 1494 deutlich. In Ulm soll er sich dabei als unerschrockener Herrscher über die ganze Welt und somit implizit als Schutzherr und politischer Wächter der Reichsstadt präsentiert haben.¹²

Auch für Straßburg ist eine derartige gelegentliche zeremonielle Nutzung der berühmten Treppenspindeln des Münsters denkbar. Auch in den überlebensgroßen Statuen eines Kaisers und eines Geistlichen, die an der Nordnordwestecke des Turm-
oktogons um 1400 angebracht wurden, hat man Autoritätsfiguren zu sehen, die über Münster und Stadt wachen und insofern gegen damalige Machtpräntionen des Straßburger Bischofs gerichtet sind.¹³ [ABB. 5] Am Beispiel Straßburg offenbart sich auch, wie kalkuliert die Sichtbarkeit der Skulpturen konzipiert wurde. Während sich nämlich die Figuren des Weltgerichtszyklus am Glockengeschoß zwar in großer Höhe befinden, so ist ihr Maßstab doch dermaßen überdimensional, dass sie klar von unten sichtbar sein sollen. Die Oktogonfiguren hingegen kann man nur im Hinaufsteigen wahrnehmen. Ganz oben, an den Zutritten zu dem im Inneren des Oktogons umlaufenden Laufgang, trifft man auch die Propheten wieder. Zwei davon befinden sich hier, zusammen mit den Heiligenfiguren von Katharina, Barbara und einer Madonna mit Kind sowie von einem Baumeister, einem Bären

11 — FRONING, R., *Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters*. Grotefend, Hermann, Quellen zur Frankfurter Geschichte. I. Frankfurt 1884, S. 8.

12 — CRUSIUS, Martin, *Schwäbische Chronick... biß auf das Jahr 1596... Aus dem Lateinischen erstmals übersetzt, und mit einer Continuation vom Jahr 1596 bis 1733 versehen*.

Nebst einer Vorrede, dem Leben des Autoris... ausgefertiget von Johann Jacob Moser. Frankfurt/M. 1733, S. 591.

13 — DUPEUX, Cécile, *L'Empereur et le Clerc de l'Octogone*, in: *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique* (ed. Philippe Lorentz). Ausstellungs-Katalog Straßburg 2008. Straßburg 2008, S. 118–123.



und einem Stier. Sie hocken auf der Balustrade und blicken nach oben in den berühmten Turmhelm.²⁴ [ABB. 6] In ikonographischer Hinsicht sind hier offenbar die Propheten als Turmwächter mit den Hauptheiligen des Patroziniums vereint und durch Drolieren und den Baumeister – gemeinhin mit Ulrich von Ensingen identifiziert – ergänzt. Einer ähnlichen Gruppe zweier nach oben zum Helm blickender Baumeister mit ihren Attributen – einer davon als Hans Hültz gedeutet – begegnet man im unteren Teil der Südseite des Oktogons [ABB. 7]. Der bildhauerische Witz liegt offenbar darin, dass diese Figuren von ihrem traditionellen Sehen in das Umland bzw. auf die Stadt gleichsam abgelenkt sind, um das architektonische Wunderwerk der Helmkonstruktion zu betrachten. Aus den Wächtern über der Stadt sind nun staunende Besucher bzw. geniale Werkmeisters geworden, die den Turmbesteigenden Bewunderung ob des virtuosen Werks abnötigen. Das Turmgebäude verselbständigt sich zu einer virtuosen Meisterleistung, die über das Werkmeisterportrait signiert und gleichzeitig als herausragendes Werk gekennzeichnet wird.

[5] Straßburg, Turmoktogen, Nordwestseite, Figuren eines Kaisers und eines Geistlichen

[6] Straßburg, Turmoktogen, oberer Umgang, sogenannte Ulrich von Ensingen

Ein derartiger Zusammenhang wird durch einen anekdotenhaft überlieferten Vorfall 100 Jahre später an der Kathedrale in Rouen bestätigt: Der Werkmeister Roulland Le Roux hatte hier nämlich eigenmächtig den bei einem Brand zerstörten Vierungsturm 1514 nicht nur erneuert, sondern durch Einfügung eines etwa drei Meter hohen Zwischengeschosses auch noch erhöht. Das verschlang Kosten, die das Kapitel nicht vorgesehen hatte. Deswegen kam es zu einer Anhörung, bei der Roulland angab, die eigenmächtige Erhöhung des Turms sei *ad sumptuositate[m] et decorem ecclesie* geschehen, und deswegen habe er auch sein Selbstportrait in einer Nische des Ecksteins platziert.¹⁵

Hier offenbart sich also ein Auseinanderklaffen zwischen dem vom Kapitel vergebenen Auftrag und dessen praktischer Übererfüllung, die durch die technische Meisterschaft der offenbar eigenmächtig handelnden Künstler begründet wird. Damit in Parallele zu setzen ist der Umstand, dass zumindest in den deutschen und schweizerischen Beispielen die Turmprojekte die finanziellen Möglichkeiten der Kommunen meist überstiegen, weshalb ja viele der Türme nie vollendet wurden. Entsprechend waren die kaum sichtbaren Skulpturen in großer Höhe offenbar als nachträgliche Zustiftungen konzipiert. Viele der mittelalterlichen Turmpläne – die Straßburger Plänsätze sind hier eine Ausnahme – verzichteten darauf, Figuren bzw. ein ikonographisches Programm vorzusehen. Die meisten Tabernakel blieben deswegen leer oder die Zyklen unvollendet. Der Grund hierfür lag wohl in einer Kosten/Nutzen-Rechnung, in der nun, am Ende des Mittelalters, das Kriterium der Sichtbarkeit auch auf den ästhetisch auszeichnenden Charakter der Bauplastik bezogen wurde. Damit sind wir wieder bei der Frage der guten optischen Einsehbarkeit durch eine möglichst große



[7] Straßburg, Turmoktogon,
Südseite, Baumeisterfiguren

15 — Vgl. DEVILLE, Achille, *Revue des Architectes de la cathédrale de Rouen*. Rouen 1848, S. 112.

Gemeinschaft, wie das bei den eingangs zitierten Quellen thematisiert wurde: Skulpturen, die sowieso nicht oder nur für wenige zu sehen waren, sollten insofern gar nicht oder wenigstens ökonomisch angefertigt werden. Auch hierfür gibt uns eine Station aus dem Leben des schon genannten Roulland Le Roux aus Rouen weitere Auskunft. Schon 1512 nämlich hatte es Auseinandersetzungen für die in großer Höhe befindlichen Teile des Westportals der normannischen Kathedrale gegeben. Diese hatte Le Roux gemäß seinem Handwerksethos fein und entsprechend kostenaufwendig ausgeführt und sich deswegen schon einmal vor dem Kapitel dafür verantworten müssen: Er solle, so dessen Vertreter, die Verfeinerung der oberen Teile nicht allzu weit treiben. Angesichts der Höhe, in der die Skulpturen platziert seien, müsse man sie nicht mit vollendeter Feinheit anfertigen, um so mehr als die Archivolten auf mittlerer Höhe, ebenfalls mit größter Sorgfalt geschlagen, selbst schon kaum mehr erkennen ließen, was sie an Fähigkeit, Zeitaufwand und Kosten verursacht hätten.¹⁶

Im Vergleich zu den eingangs zitierten Quellen aus dem Hochmittelalter stellt man hier also eine wichtige Erweiterung der Bewertungskriterien fest. Die Zugänglichkeit und Sichtbarkeit der Bauskulptur wird nunmehr über werkimmanent-künstlerische Kriterien – die Wertschätzung der technischen Virtuosität – geregelt. Die heilstiftende Funktion, die die gute Sichtbarkeit in den früheren – freilich auf nahsichtige Objekte bezogenen – Quellen begründet hatte, spielt in der angeführten Roueneser Auseinandersetzung keine Rolle mehr. Natürlich sollte man die isolierte Quelle nicht überstrapazieren, doch scheint damit durchaus eine generelle Tendenz der neuzeitlichen Bauskulptur benannt. Diese ist ja in ihrem Durcharbeitungsgrad generell stark von ihrer optisch-bildhafte Wirkung determiniert, kaum sichtbare Bildwerke gibt es höchstens als Ausnahme. Die mittelalterlichen Werke hingegen bleiben in dem relativ hohen Durcharbeitungsgrad generell integral präsent und insofern gleichsam autonome Werke mit einem virtuellen Handlungspotential – insbesondere als heilsversichernde Repräsentationen von heiligen Wächtern –, selbst wenn sie nur von wenigen Personen oder nur zeitweise beim Aufstieg auf luftige Höhen genauer zu sehen waren.

16 — BEAUREPAIRE, Ch. de, *Notes sur les architectes de Rouen*. Bulletin de la Société des Amis des Monuments rouennais I/1901–IV/1906, passim, hier: 1905, S. 120; s. a. NEAGLEY, Linda Elaine, *Disciplined*

Exuberance. The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen. University Park (Pennsylvania State University Press) 1998, S. 149, Anm. 63.



k článku Christiana Freiganga:

- ABB. 1 Vendôme, Abteikirche St-Trinité, Nordquerhaus, Konsolfigur in Form eines Baumeisters, Ende des 12. Jahrhunderts (foto: Christian Freigang).
- ABB. 2 Querschnitt durch den Prager Dom, Pergamentriss (Wien, Akademie, Nr. 16821), Ausschnitt (nach H. J. Böker, *Architektur der Gotik*. Salzburg – München 2005).
- ABB. 3 Prag, Veitsdom, Oberes Triforium, Maria (nach Klára Benešová – Ivo Hlobil, *Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356–1399*. Prag 1999).

- ABB. 4 Köln, Ulrepforte, Schlachtenrelief, Kopie (foto: Hans Peter Schaefer).
- ABB. 5 Straßburg, Turmoktogonal, Nordwestseite, Figuren eines Kaisers und eines Geistlichen (nach Philippe Lorentz [ed.], *Strasbourg 1400*. Strasbourg 2008).
- ABB. 6 Straßburg, Turmoktogonal, oberer Umgang, sogenannte Ulrich von Ensingen (historische Aufnahme, nach Otto Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*. Frankfurt 1924, Band 1).
- ABB. 7 Straßburg, Turmoktogonal, Südseite, Baumeisterfiguren (Kopien) (foto: Christian Freigang).