

Die gotische Kathedrale und die Kunst des konstruktiven Kompromisses

Bruno Klein

Die Kathedrale zwischen Metapher und Realität

Kathedralen sind die Kirchen eines Bischofs, in denen sich dessen Lehrstuhl, die „Cathedra“, befindet. Zugleich sind sie Mutterkirchen in ihren Bistümern, deren Zuschnitt in der Frühzeit des Christentums weitgehend den römischen Verwaltungskreisen entsprach. Daher ist ihre Dichte im römischen Kernland Italien sehr hoch. Rund um Rom erheben sich die Kathedralen gelegentlich fast in Sichtweite, in der Regel sind es relativ kleine Kirchen. Je weiter man sich von Rom entfernt, desto größer werden die Bistümer – und damit auch ihre Kathedralen. Erst innerhalb eines weiträumigen Territoriums vermochten sie zu echten, auch baulich markanten Zentren zu werden. Dies war eine der Voraussetzungen dafür, dass die gotische Kathedrale zum Flaggschiff der mittelalterlichen Architektur wurde. Kein anderer Gebäudetyp ist je derart komplex zum Inbegriff einer ganzen Epoche geworden. Und umgekehrt konnten schließlich auch jegliche irgendwie exemplarische Bauten zu „Kathedralen“ werden, wofür sie nicht einmal Kirchen sein mussten. Es gibt die Kathedralen des Verkehrs, des Sports, des Wissens, des Kapitalismus und viele weitere.

Abb. 1 | Citroën DS 19, klassisches Modell auf der Autoausstellung in Filipstad 1957



Erstmalig rein metaphorisch wurde der Begriff „Kathedrale“ ohne direkten Verweis auf Gotik oder Kirche von Émile Zola in seinem 1883 publizierten Roman *Au Bonheur des Dames* („Das Paradies der Damen“) benutzt. Die Geschichte handelt von einem immer weiter expandierenden Kaufhaus, das als „die Kathedrale des modernen Geschäfts, fest und leicht zugleich, gemacht für ein Volk von Kunden“ (Zola 1964, S. 612) beschrieben wird. Gleich mehrere Metaphern werden hier angesprochen, die schon damals mit der gotischen Kathedrale verbunden waren und es bis heute geblieben sind: So spielt „fest und leicht“ darauf an, dass gotische Architektur wegen der Strebssysteme tatsächlich zwar höchst stabil sei, wegen der weitgehenden Auflösung der Wände in schlanke Stützen und große Fenster auf der anderen Seite aber auch filigran wirke.

Und auch die Identifikation der gotischen Kathedrale als „Volksbau“ war typisch für das 19. Jahrhundert: Der wortgewaltige französische Architekt, Denkmalpfleger und Kunsthistoriker des Second Empire, Eugène Viollet-le-Duc, beschrieb die Kathedrale als Ausdruck bürgerlicher Emanzipation wie auch als Merkmal und Triebfeder von Nationenbildung. Und noch wichtiger war es, die Kathedrale auch als Monument von Modernität zu verstehen. Viollet-le-Duc verglich die Entstehung der Kathedrale daher auch mit der technischen Innovation, die seine eigene Zeit am stärksten umwälzte, nämlich der Entwicklung der Eisenbahn (Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 2, S. 281). Hätte er ein paar Jahrzehnte früher geschrieben, so wäre er vielleicht auf die Idee gekommen, die Dampfmaschinen mit den gotischen Kathedralen in Beziehung zu setzen. Hundert Jahre nach ihm erklärte jedenfalls Roland Barthes 1957 den damals neuen Citroën DS zur modernen Kathedrale (Barthes 1993, S. 655) (Abb. 1), während sich heute wohl Computer und Digitalisierung als deren zeitgenössische materielle wie strukturelle Äquivalente benennen ließen (Dyson 2012). Welches Smartphone mag wohl die Kathedrale unter den Handys sein?

Zweifellos ist die gotische Kathedrale in den letzten 200 Jahren zu einem vermeintlichen Kronzeugen dafür geworden, dass zentrale Leitbegriffe der Moderne bereits im Mittelalter angelegt waren, oder eigentlich sogar schon immer existierten. Zu nennen



Abb. 2 | Pfarrkirche St. Maria in Lübeck

sind hierfür der quasi demokratische Hintergrund für die Entstehung dieser Bauten, die ihnen eigene technische Innovationsleistung sowie der ihrer Errichtung innewohnende nationale oder ethnische Impetus. Gerade der letztgenannte Aspekt hat von der Renaissance bis in die jüngste Vergangenheit oft zu missverständlichen, manchmal zu verheerenden und bloß gelegentlich zu produktiven Ansätzen der Gotik-Interpretation geführt.

Was könnten die Gründe für solche überschwänglichen Gotik-Interpretationen gewesen sein? Außer Frage steht, dass es vom 12. bis zum 15./16. Jahrhundert, also während der Kernzeit von Spätromanik und Gotik, eine deutliche Vorliebe für monumentale, weiträumige Kirchengebäude gab. Weiterhin ist unbestritten, dass der bei der Errichtung jener Bauten stilistisch übliche Formenapparat relativ frei anpassbar war: Ein Kirchenraum konnte leicht und filigran wirken, schwer und monumental etc. Welche Formen genau eingesetzt wurden, war variabel und hing zumeist von der lokalen Tradition oder der Gestalt der gewählten Vorbilder ab.

Mit der Renaissance wurde die Formenwahl komplizierter, weil damals eine Dichotomie zwischen guter alter, d. h. antiker Architektur und vermeintlich schlechterer neuer, also unantiker Architektur aufgemacht wurde. „Gute“ Architektur hatte

seitdem jahrhundertlang nach einem festen Regelwerk gestaltet zu sein, dem die gotischen Bauten nicht entsprachen.

Gotische Gestaltungsideale – und damit die für diese Zeit als am meisten repräsentativ empfundenen Bauwerke, nämlich die gotischen Kathedralen – ließen sich erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wieder langsam positiv deuten, gerade weil sie der klassischen Doktrin widersprachen. Die Romantiker glaubten, erst die Zeit der Gotik habe die einzige nach der Antike wieder innovative Architektur hervorgebracht. Und diese galt als erhaben, denn ihr wurde die Qualität zugesprochen, die Seele unmittelbar berühren zu können.

Nicht unabhängig von dieser Vorstellung wurde der Gotik vor allem im 19. Jahrhundert zugeschrieben, dass die Bauwerke dieses Stils trotz ihrer frömmigkeitsfördernden Erhabenheit im ideologischen Sinne eigentlich bürgerlich-profan und unerschwinglich sogar antiklerikal gewesen seien, so vor allem Viollet-le-Duc. Die Gotik – und mit ihr vor allem die gotische Architektur – erschien als eine Kunst, die zeitlos großartig war, und dies vor allem in ihrer Spitzenleistung, der gotischen Kathedrale, der nur noch ihr religiös-klerikaler Charakter ausgetrieben werden musste, um ihren wahren künstlerischen Kern erkennbar werden zu lassen.

Davon dürften weder Bauherren noch Künstler im 13. Jahrhundert auch nur das Geringste geahnt haben. Sie wussten nicht, dass es eine „Gotik“ gab und ihr vermeintlich inhärente Formvorstellungen. Statt mit modern geprägten Stilvorstellungen aufs Mittelalter zu schauen und „Romanik“ und „Gotik“ zu unterscheiden, ist es daher sinnvoller, den Blickwinkel der damaligen Akteure einzunehmen. Dann lässt sich nämlich erkennen, dass es in einigen Regionen Europas eine Zeit der Kathedralen gab, die mit der Zeit von Romanik und Gotik keineswegs synchron war: Sie begann in Italien mit Bauten wie dem romanischen

Abb. 3 | Dom zu Florenz, Südansicht mit Campanile





Abb. 4 | Basilika San Petronio in Bologna, Fassade

Dom von Pisa ab 1063, reichte über die großen französischen, englischen, spanischen und deutschen gotischen Kathedralen aus der Zeit des 12. bis 15. Jahrhunderts und letztlich wieder zurück nach Italien, wo der 1436 nach der Vollendung der großen Kuppel geweihte Florentiner Dom einen Endpunkt bildet. Die Romanik hatte schon vor dieser „Kathedralzeit“ begonnen und die Gotik war danach noch lange nicht zu Ende.

Solche zeitlichen Eingrenzungen sind natürlich nie absolut, zumal Kathedralen kontinuierlich von der Spätantike bis heute gebaut werden. Und auch der „kathedrale Bautyp“ war schon sehr früh variabel anwendbar, sodass nicht alles, was wegen seiner Monumentalität wie eine Kathedrale aussieht, auch wirklich eine Bischofskirche ist. In den Hansestädten rund um die Ostsee wurden Stadtpfarrkirchen groß wie Kathedralen errichtet. (Abb. 2) Auch in Italien gab es ganz unterschiedliche Bauten, die wie Kathedralen aussahen, es aber keinesfalls alle waren und hinter denen auch nicht immer ein Bischof als Bauherr stand: Echte Bischofskirchen waren die Dome von Florenz (Abb. 3) oder Siena – die aber von den Kommunen und nicht den Bischöfen gebaut wurden; in Florenz war sogar eine der Zünfte, nämlich diejenige der Wollweber, mit der Bauträgerschaft betraut. Eine „echte“ Kathedrale war auch der Mailänder Dom, der aber eigentlich das Monument der damals zur Herzogswürde aufgestiegenen Familie der Visconti war. Und der Riesenbau von San Petronio in Bologna, bei Weitem der größte in der mittelalterlichen Stadt, war ursprünglich nicht einmal mehr als eine städtische Votivkirche (Abb. 4).

Die Zeit der Kathedralen – Zeit der Chancen und Risiken

Am Ende des ersten christlichen Jahrtausends erfolgte nach einer langen, relativ statischen Periode ein Aufbruch: Die Kombination von günstigen Klimabedingungen, stetig steigenden Bevölkerungszahlen, verbesserten landwirtschaftlichen Methoden etc. bildete die Grundlage zu einer seit der Antike ungekannten kulturellen, insbesondere institutionellen Entwicklung samt allen ihren Folgen. Zugleich begann die Epoche der Kathedralen, deren eigentliche Hochzeit zwischen dem Ende des 11. Jahrhunderts und dem 14. Jahrhundert lag. Man kann diese Periode auch als diejenige der Konjunktur der Städte bezeichnen, in der diese zu den kulturell führenden Plätzen aufstiegen, in denen sich verschiedene Institutionen, Stände und Personen arrangieren mussten. Selbstverständlich gab es dabei Ausdifferenzierungen und Konflikte, z. B. zwischen Stadt und Land, zwischen Adel, Klerus und Laien, innerhalb der einzelnen Gruppen selbst, zwischen Geschlechtern, Generationen usw.

Für die Kathedrale, die architektonische Inkarnation jener Zeit, gilt das in ganz besonderem Maße: Ihre Rolle war nie statisch gewesen, sondern hatte sich schon im frühen Mittelalter immer wieder gewandelt. Dass sie gerade in der Zeit der Städte zur Projektionsfläche besonders vieler und keineswegs einheitlicher Erwartungen wurde, war wohl der eigentliche Grund dafür, dass sie sich damals zu einem derart markanten Bautyp entwickeln konnte. Dies hängt des Weiteren damit zusammen, dass Kathedralen immer zugleich Institutionen und Gebäude sind: Als Kirchen des Bischofs, als Eigentümerin oder Rechtsinhaberin sind sie Institutionen, die seit dem hohen Mittelalter von Domkapiteln getragen und verwaltet werden. Der Versammlung der Gläubigen, die dort beten, belehrt werden und die Sakramente empfangen, bieten sie den räumlichen Rahmen. Als Gebäude haben sie im Laufe der Zeit noch weitere Funktionen erhalten, indem sie z. B. mit Krypten und Kapellen für die Heiligenverehrung ausgestattet wurden sowie mit Räumen für Stifter, Privatpersonen oder Gruppen, die dort selbst beteten und für die dort auch Fürbitte geleistet wurde. Zudem boten sie Platz für zahlreiche zeremonielle Akte der Kirchenliturgie.

Dies alles waren Aufgaben, die den Kathedralen erst im Laufe der Zeit zugewachsen waren. Ur- und Frühchristentum brauchten und kannten keine Kathedralen. Erst im Zuge der Angleichung der institutionellen Strukturen der christlichen Gemeinschaften an diejenigen des römischen Staates kam es zu Ausdifferenzierungen und Hierarchisierungen zwischen und innerhalb der christlichen Gemeinden. Der sich besonders im 4. und 5. Jahrhundert entwickelnde Primatsanspruch des Bischofs von Rom, welcher sich über alle anderen Bischöfe stellte, ist hierfür sicherlich das deutlichste Indiz. Dass im Zuge solcher Pro-



Abb. 5 | Kathedrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur in Narbonne



Abb. 6 | Lübeck, Altstadt mit Dom (rechts) und Marienkirche (Mitte links)

zesse auch die Kirchengebäude der Bischöfe zu architektonischen Manifesten gerieten, ist kaum erstaunlich (Friedrichs 2015).

Freilich war es noch ein sehr langer Weg von den spätantiken Kathedralen hin zu jenen des Hoch- und Spätmittelalters. Einige Kontinuitäten sind dabei erkennbar, beispielsweise die Mehrschiffigkeit oder der basilikale Aufbau mit hohem Mittel- und niedrigeren Seitenschiffen, die Separierung von Kleriker- und Laienraum etc. Manche Kontinuitäten waren hingegen konstruiert: Dazu gehörten beispielsweise die im Mittelalter häufig inszenierten Verweise auf hochrangige Vorbilder: Dass der alte Dom von Paderborn, wie einige andere Kirchen auch, seit dem 9. Jahrhundert ein Westquerhaus besaß, ist ein Indiz dafür, dass die Kathedrale institutionelle Autorität aus dem Verweis auf die römische Peterskirche beziehen sollte, der ersten Kirche mit ausladendem Westquerhaus in der christlichen Sakralbaugeschichte. Aber solche hehren Verweise waren nicht auf alle Zeiten in Stein gemeißelt. So spielte etwa im Paderborner Domneubau des 13. Jahrhunderts das Westquerhaus keine dominante Rolle mehr. Dafür kam für das Langhaus der zwar regional bekannte, aber der früh-

christlichen Sakralarchitektur völlig fremde Typus der Hallenkirche mit gleich hohen Mittel- und Seitenschiffen zum Zuge. Der einst wichtige Rombezug in der Architektur des Paderborner Doms ging also zunehmend verloren, sodass er im heutigen, im Wesentlichen aus dem 13. Jahrhundert stammenden Bau nur noch an einigen Besonderheiten des Grundrisses für Spezialisten erkennbar ist.

Großbauten wie der Dom von Paderborn waren tendenziell immer der Gefahr ausgesetzt, mit Bedeutung nicht nur beladen, sondern gelegentlich auch überfrachtet zu werden. Dies wurde vor allem dadurch ermöglicht, dass die Kathedrale die Kirche des gesamten Gottesvolkes sein sollte, was es einzelnen Mitgliedern und Gruppen dieser heterogenen Menge immer erlaubte, gerade ihre vermeintlich herausragende Bedeutung für die Kirche insgesamt zu inszenieren. Natürlich konnte dies immer nur in Bezug auf die vollständige Gemeinschaft geschehen und musste entsprechend modelliert werden. Klosterkirchen, die nur einer bestimmten Gruppe dienten, oder auch die oftmals als Eigenkirchen von Patronen abhängigen Pfarrkirchen, waren lange Zeit nicht so integrationsfördernd wie die Kathedralen.



Abb. 7 | Kathedrale von Chartres, Ausschnitt aus dem Fenster mit Szenen der Apostelgeschichte, gestiftet von der Zunft der Bäcker

Diese mussten dabei nicht nur unterschiedliche, sondern sogar widersprüchliche Interessen vereinen: Beispielsweise setzten sich die mittelalterlichen Domkapitel in der Regel aus Angehörigen des regionalen Adels zusammen, der in den selbstständiger werdenden Städten, in deren Zentrum sich die Kathedralen erhoben, einen zunehmend schweren Stand hatte. Diese Domkapitel organisierten den Kathedralbau, was vor allem bedeutete, dass sie seine Finanzierung sicherstellen mussten. Die dafür erschließbaren Mittel stammten aus unterschiedlichen Quellen: Teils wurden hierfür Pfründe der Domkapitel selbst verwendet, teils gab es herausragende Einzelstiftungen, aber die breite Grundfinanzierung war immer die Masse der kleinen Spenden (Vroom 2010). Es galt daher für die Mitglieder dieser Domkapitel, eine permanente Balance zwischen ihren eigenen Interessen als Mitglieder des stadtfernen Adels und denjenigen der zahlungskräftigen Stadtbevölkerung zu finden.

Dies ist nicht immer gelungen: In Reims kam es während des Baus der Kathedrale zwischen 1234 und 1240 offenbar aus – wie man heute sagen würde – „finanztechnischen Gründen“ zum Krieg zwischen Erzbischof und Domkapitel auf der einen Seite

und der Stadtbevölkerung auf der anderen. Dabei benutzten die Bürger sogar Steine, die für den Bau der Kathedrale vorgesehen waren, zur Errichtung von Barrikaden (Kurmman 2013). Hingegen wollte das Domkapitel von Narbonne ab 1272 eine Kathedrale bauen, deren Langhaus über die Stadtmauern hinausgereicht hätte. Da die Kommune dies ablehnte, blieb die Kathedrale ein Torso (Abb. 5). Und in Lübeck ist bis heute leicht erkennbar, was passieren konnte, wenn sich die Interessen von Domkapitel und Kommune zu stark auseinanderentwickelten (Abb. 6): Der Dom steht isoliert am Südrand der Stadt, während sich in deren Zentrum die viel größere Pfarrkirche St. Marien erhebt. Der Stadtrat hatte 1286 das Patronatsrecht an dieser Kirche vom Domkapitel erworben, woraufhin das Projekt für den schon zuvor sehr groß angelegten Bau noch einmal erweitert wurde und den Dom endgültig in den Schatten stellte (Finke 2010; Jacobs 2002; Müller 2002; Hasse 1983). In anderen Städten übernahm der Rat gleich die gesamte Bauverwaltung der Kathedrale, so in Straßburg oder Florenz, was in der Regel zu einer Steigerung der Dimensionen dieser Dome führte. Doch konnten solche kommunalisierten Kathedralbauprojekte auch in den Sog

innerstädtischer Turbulenzen geraten und dann scheitern, wie dies im 14. Jahrhundert in Siena der Fall war, wo der Kathedralbau innerhalb weniger Jahrzehnte zunächst hypertrophe Ausmaße annahm und dann, nach dem Wechsel der Stadtregierung, zu großen Teilen wieder abgerissen wurde (Middeldorf Kosegarten 1984; Haas/von Winterfeld 2006; Giorgi/Moscadelli 2005; Casarano 2009; Butzek 2010).

Es war daher intelligenter, Klerus und Laien gemeinsam in die Projekte einzubeziehen oder die Dombauten zumindest als Gemeinschaftsleistungen zu inszenieren. In Chartres, wo in den Fenstern des Chorobergadens hauptsächlich die Patronin Maria, Engel und Propheten zu sehen sind, werden am unteren Rand dieser Fenster auch Tuchhändler, Geldwechsler, Bäcker und Fleischer gezeigt. (Abb. 7) Damit soll augenscheinlich zum Ausdruck gebracht werden, dass diese Berufsgruppen Stifter der Fenster waren und somit zum Bau der Kathedrale beigetragen haben. Aber war dies wirklich so? Es könnte auch möglich sein, dass seitens der klerikalen Bauherren mit Hilfe dieser Bilder lediglich suggeriert wurde, die ganze Stadt Chartres und insbesondere ihre wichtigsten bürgerlichen Vertreter hätten den Bau gemeinschaftlich getragen. Darüber hinaus ist es auch denkbar, dass in Chartres an dieser zentralen Stelle ein im Kern rein alttestamentarisches Programm visualisiert werden sollte: Die im Achsfenster dargestellten Brotträger würden demnach nicht darauf verweisen, dass dieses Fenster von den Bäckern der Stadt gestiftet wurde, sondern vielmehr auf das Manna in der alttestamentlichen Bundeslade, als deren Reinkarnation die Chartreiser Kirche des 13. Jahrhunderts möglicherweise inszeniert wurde (Williams 1993; Kurmann/Kurmann-Schwarz 1997; Rauch 2004). Doch gibt es überhaupt eine exklusive, einzige Bildaussage der Chartreiser Hochchorfenster? Oder besteht die Leistung ihrer künstlerischen Konzeption nicht vielmehr darin, dass sie auf unterschiedlichen Ebenen und für ein unterschiedliches Publikum ganz verschiedenartige Interpretations- und Aneignungsmöglichkeiten eröffnet? Auf jeden Fall ist in diesen Bildern eine gewünschte Realität zu erkennen, nämlich dass ein Kathedralbau das gemeinschaftliche Projekt aller Christen sei, egal welchen Standes und welcher Zeit.

Die hohe Zeit der Kathedralen endete, als die gesellschaftliche Ausdifferenzierung zu groß wurde und ein einzelnes Bauwerk nicht mehr die Interessen aller zum Ausdruck zu bringen vermochte. Große Kathedralen konnten nur noch gebaut und vollendet werden, wenn sich die Kommunen ihrer vollständig bemächtigt hatten, wie das beispielsweise in Florenz oder Straßburg der Fall war. Möglich war der Bau auch, wenn die Städte von Fürsten dominiert wurden, die ein Kathedralprojekt in eigenem Interesse vorantrieben: Dafür stehen exemplarisch Prag, Wien und Mailand. Gelegentlich konnten auch Bischöfe zu Fürstbischöfen aufsteigen und dann als Landesherren die Dom-

bauten weiterverfolgen. Trotz allem sind Spätmittelalter und Frühe Neuzeit nicht mehr die Zeit der Kathedralen gewesen: Pfarr- oder Bettelordenskirche, Rathaus, Burg und Schloss hießen die neuen Bauaufgaben, die alle größeren individuellen Gestaltungsspielraum boten als die Kathedralen. In Paderborn führten die Konflikte zwischen Kommune und Bischof dazu, dass letzterer seine Residenz 1275 vor die Tore der Stadt nach Schloss Neuhaus verlegte. In Straßburg und Köln bekriegten sich in genau derselben Zeit ebenfalls die Kommunen mit ihrem bis dahin bischöflichen Stadtherrn – der in allen Fällen unterlag. Während es in Paderborn immerhin noch möglich war, das Dombauprojekt abzuschließen, blieben einige andere dieser Unternehmungen für lange Zeit liegen: Das prominenteste Beispiel hierfür ist der Kölner Dom, dessen gewaltiger Torso als Monument des Scheiterns das Stadtbild für Jahrhunderte beherrschte, bis er im 19. Jahrhundert fern seiner ursprünglichen Bestimmung als ein preußisch-deutsches Nationaldenkmal vollendet wurde.

Die Kunst der Kathedralen

Die Baustellen der Kathedralen waren Laboratorien (Kurmann 2015) und Katalysatoren (Klein 2012). Dies gilt für die Zeit der Gotik noch stärker als für die der Romanik, weil deren Kirchen so gewaltige Dimensionen erreichten, dass Bauorganisation, Finanzierung und Realisierung zahlreiche komplizierte Aushandlungsprozesse zwischen den Akteuren erforderten. Mit dem Bau großer Kathedralen wurde immer auch ein dynamischer Prozess in Gang gesetzt, dessen Entwicklung die Verantwortlichen wie alle übrigen Beteiligten in der Regel zwar überblicken zu können glaubten, ihn aber eigentlich nie wirklich beherrschten.

Dennoch standen hinter jedem Neubauprojekt der Wille und die optimistische Erwartung, es auch vollenden zu können. Und tatsächlich sind die wirklich gescheiterten Kathedralbauten ja auch die Ausnahmen geblieben: In Narbonne und Siena verhinderten die politischen Konstellationen eine Fertigstellung, in Beauvais mehrmalige Baukatastrophen, sodass erst aufwendig repariert werden musste, bevor an einen Weiterbau überhaupt zu denken war. Doch in der Regel besaß ein einmal begonnener gotischer Dom eine dermaßen große ästhetische Evidenz, dass sich dieser nur schwer zu entziehen war. Exemplarisch können hierfür die Vollendungen der im Mittelalter nicht mehr fertiggestellten Dome von Köln (Abb. 8) oder Prag im 19. und 20. Jahrhundert stehen. Auch wenn der gesellschaftliche Kontext, der einst ihren Neubau veranlasst hatte, längst schon verloren war, so waren sie doch wegen ihrer Größe, ihrer städtebaulichen Dominanz und ihrer ästhetischen Qualität Bauwerke, die geradezu permanent nach Fertigstellung verlangten.

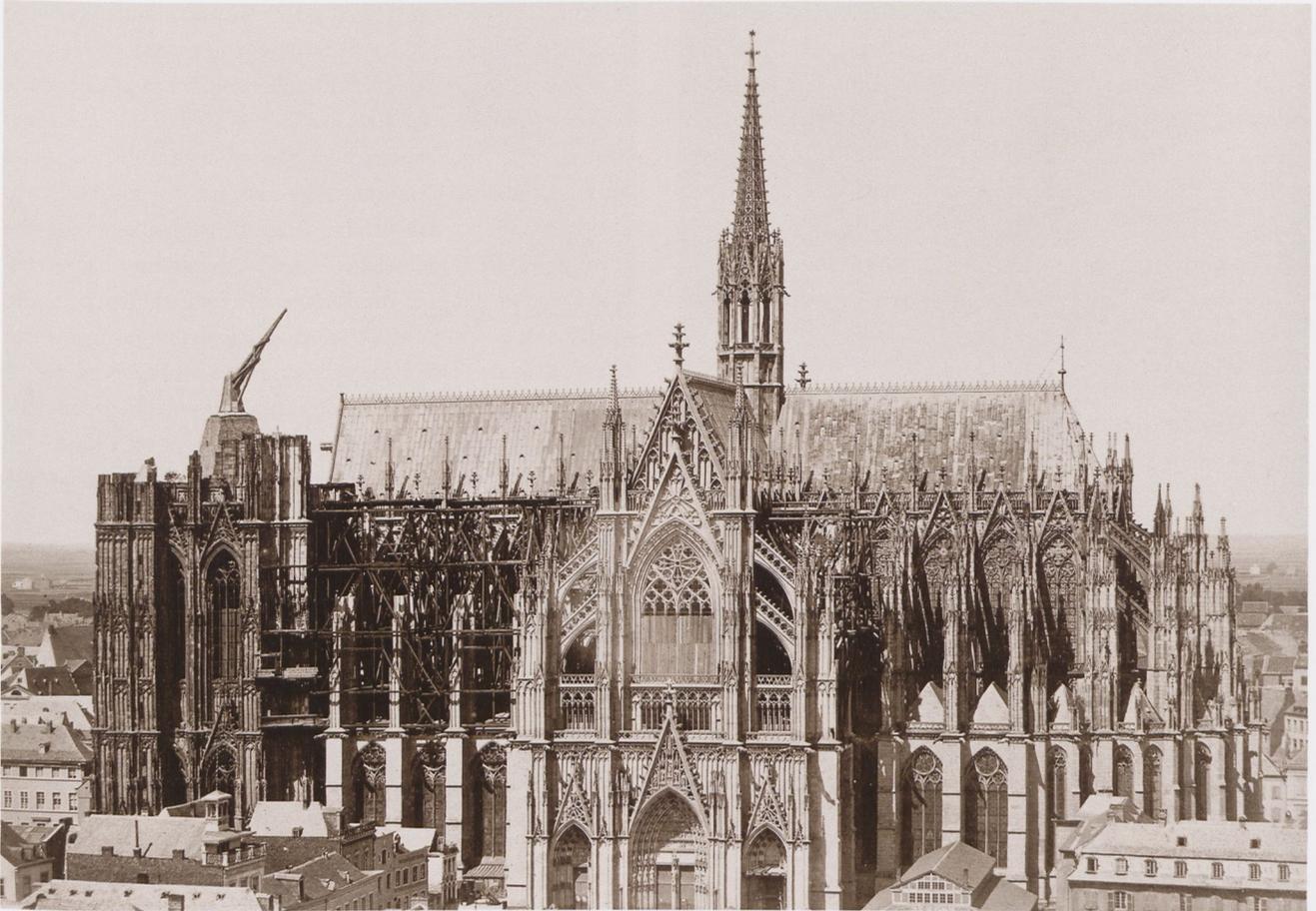


Abb. 8 | Kölner Dom, Zustand während des Weiterbaus im Jahr 1860, historische Fotografie von Johann Heinrich Schoenscheidt, Kölnisches Stadtmuseum (HM 1926/49, Köln)

Man könnte also schon allein den Bau von Kathedralen als Kunststück betrachten, da seine Realisierung vor den genannten sozialen und institutionellen Hintergründen so kompliziert war. „Tatsächlich waren die Kathedralbaustellen aber auch echte Kunstproduzenten, und dies nicht nur, weil die Kathedralen selbst riesige architektonische Kunstwerke waren. Denn für sie wurden auch zahlreiche Kunstobjekte aus anderen Gattungen hergestellt, wie Skulpturen, Glasmalereien usw. – ganz zu schweigen von den Ausstattungsstücken vom Kelch über das Messbuch bis hin zum Chorgestühl, die jeder Neubau benötigte. Und Kathedralbaustellen trugen schließlich auch im großen Umfang zur qualitativen Entwicklung der Kunst bei. Denn ebenso, wie der Bau dieser Kathedralen gesellschaftliche Entwicklungen hervorrief, provozierte er auch künstlerische Innovationen. Auch in diesem Bereich fanden ebenso dynamische wie unkalkulierbare Prozesse statt.

So wurden auf den französischen Kathedralbaustellen während der Gotik neue technische Verfahren des Steinschnitts und des Steinversatzes entwickelt, die es ermöglichten, die Bauten schneller und kostengünstiger zu errichten (Kimpel 1977; Brach-

mann 1998). Es ist nicht ganz einfach zu beurteilen, ob solche modernisierten Verfahren eher die Folge einer rationalisierten Bauorganisation waren, oder ob sie ihrerseits zu einer stärkeren Ausdifferenzierung zwischen den einzelnen Baugewerken führten. Jedenfalls ist in jener Zeit eine große Dynamik auf technischem und organisatorischem Gebiet zu beobachten. Dazu gehört auch, dass damals ein neues Medium entstand, nämlich die Architekturzeichnung auf Pergament, die sich leicht von einem Ort zum anderen transportieren ließ und die vor allem einen schnellen Transfer von Formen erlaubte. Gezeichnet wurde auch schon vor der Gotik, aber erst das 13. Jahrhundert ist die Epoche, aus der konsequent Entwürfe auf Pergament oder Ritzzeichnungen auf Wänden überliefert sind, von Profilen für einzelne Steine bis hin zu ganzen Grund- und Aufrissen. Man kann geradezu von einer Epoche der Lust am Zeichnen und damit auch der Lust am spielerischen Entwerfen sprechen. Erstmals ist in jener Zeit fassbar, wie sich aus verschiedenartigen Entwürfen realisierbare Projekte entwickelten. Und am Ende des Jahrhunderts steht mit dem großen „Riss F“ für die geplante Fassade des Kölner Doms eine monumentale Architekturzeichnung, die

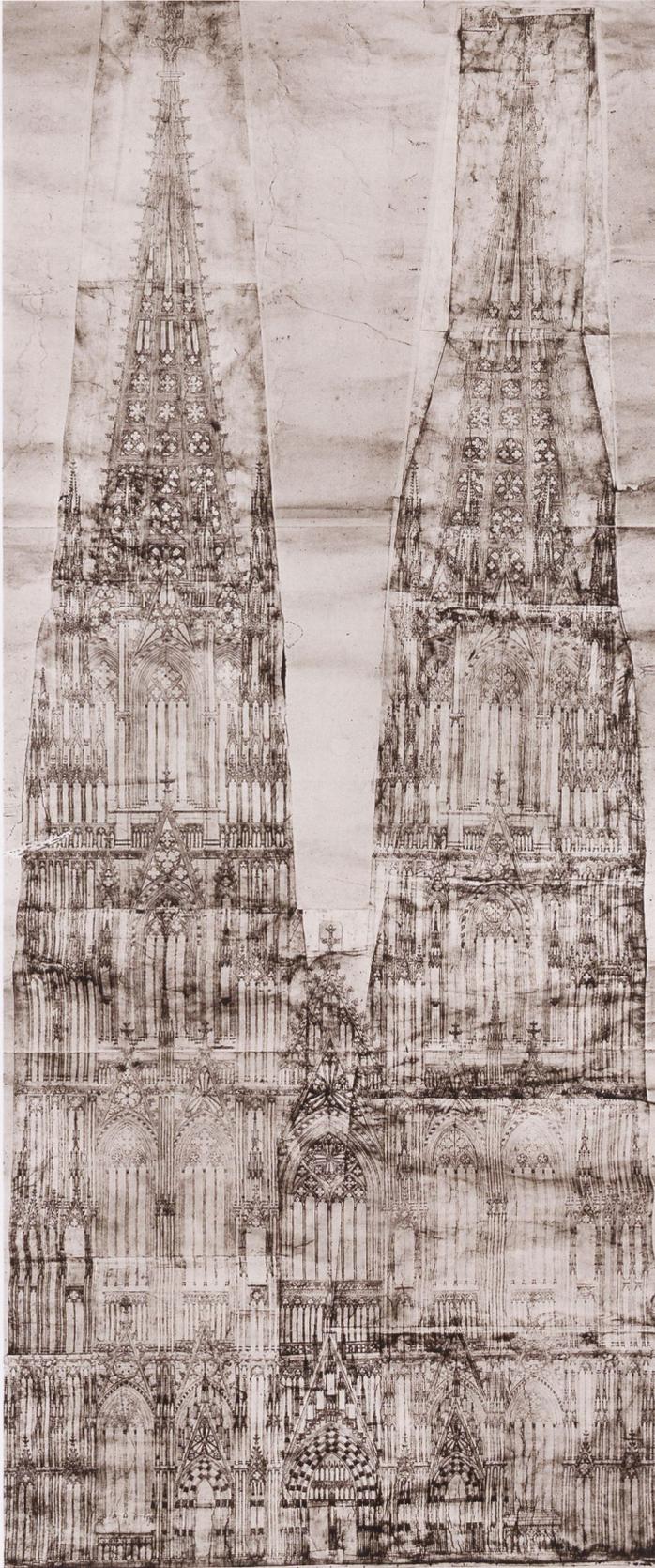


Abb. 9 | Kölner Dom, großer Fassadenplan F, um 1310/20, Kölner Dombauarchiv

einerseits als das Produkt geradezu überschäumender Phantasie und Imagination gelten kann, die aber andererseits schon durch ihre schiere Monumentalität – der Plan ist über vier Meter hoch – auch verhindern sollte, jemals von dem einmal als verbindlich befundenen Plan abzuweichen (Steinmann 2003; Steinmann 2005) (Abb. 9). Es handelt sich also um ein durchaus ambivalentes Dokument, das gleichermaßen für Phantasie und Planungswahn steht. Ein solcher Fassadenriss konnte nur entstehen, weil der Bauherr, der Baumeister und der Zeichner des Plans – wie die genaue Rollenverteilung aussah, ist ungewiss – erstmalig in der Geschichte in der Lage waren, eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie ihr künftiger Bau bis ins Detail aussehen sollte. Solche Pläne zeigen, dass die Phantasie damals weit über das hinauszuschießen begann, was man zuvor imaginieren konnte, als man für neu zu errichtende Bauten immer nur in derselben stereotypischen Weise zu sagen vermochte, dass sie nach dem Vorbild dieses oder jenes bekannten Gebäudes zu errichten seien.

Bauliche Innovation, Phantasie und Utopie waren zur Zeit der großen Kathedralbauprojekte noch nicht in Worte zu fassen. Die verbalen Konventionen blieben viel länger relevant als die bildlichen; was sich sprachlich noch lange Zeit nicht ausdrücken ließ, konnte im 13. Jahrhundert aber schon in der Zeichnung veranschaulicht werden. Reden konnte man damals nur über die Tradition – aber die Innovation ließ sich bereits in Bildern konkretisieren.

Dafür war keine diffuse Zeittendenz verantwortlich, sondern die Lebenswirklichkeit auf den Kathedralbaustellen. Denn je größer diese Monumente wurden, desto mehr waren die Organisatoren des Baus herausgefordert. Dabei ist es von grundsätzlicher Bedeutung, dass die Kathedralen der Gotik in der Regel in Hinblick auf ihre Grundfläche kaum größer waren als ihre Vorgängerbauten an gleicher Stelle, was auch für den im 13. Jahrhundert errichteten Paderborner Dom gilt. Denn als diese innerstädtischen Kirchen neu gebaut wurden, waren ihre Flächen meist längst festgelegt – wie dies für städtische Monumente in immer dichter besiedelten urbanen Zentren auch nicht anders zu erwarten war. So wuchsen die neuen Kathedralen eben nicht in der Fläche, sondern in der Höhe, was bis dahin unbekannte konstruktive und statische Probleme nach sich zog. Auch der offenbare Wunsch, die nunmehr sehr viel höheren Bauten im Gegensatz zu ihren flachgedeckten Vorgängern auch noch mit dekorativen Gewölben auszustatten, führte zwangsläufig zu gesteigerten Planungsansprüchen. Aus allen diesen und zahlreichen weiteren Gründen wurden die Kathedralbaustellen zu technischen Innovationszentren.

Aber dabei blieb es nicht: Da die Kathedralen, wie weiter oben beschrieben, Orte der Aushandlung unterschiedlicher gesellschaftlicher Interessen waren, konnte sich dies nicht allein



Abb. 10 | Dom zu Florenz, Zeichnung der unvollendeten, 1588 abgetragenen Westfassade von Bernardino Poccetti

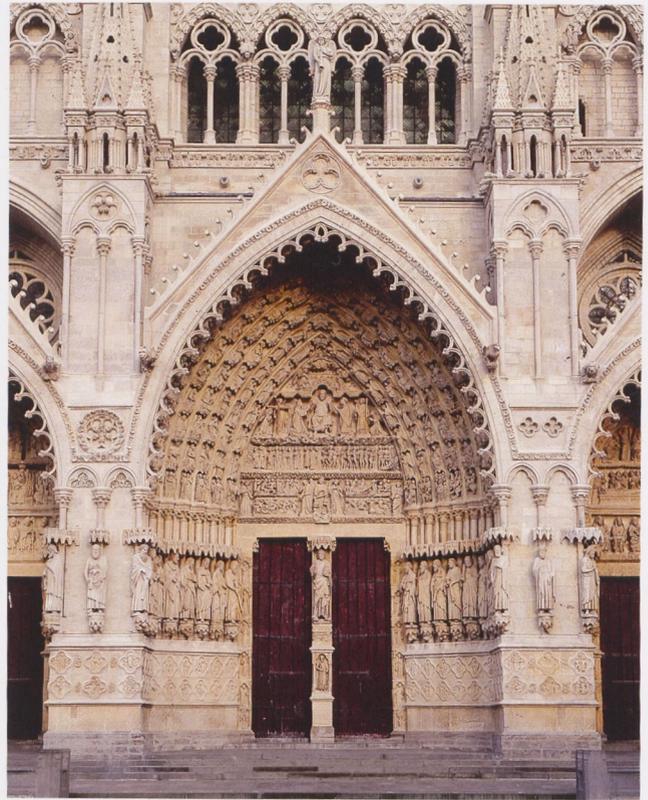


Abb. 11 | Kathedrale von Amiens, Mittelportal der Westfassade

in der Architektur ausdrücken, sondern erforderte weitergehende bildliche Manifestationen. Besonders geeignet waren hierfür die großen Bilderzyklen an den Portalen und in den Fenstern, die gerade zur Zeit der Gotik außerordentlich aufwendig wurden. Dabei gab es offenbar ganz unterschiedliche Verfügungsgewalten über die einzelnen Bildorte: Während die Portalprogramme eigentlich immer die Sicht des lokalen Klerus ausdrückten, also offenbar nie an Stifter vergeben wurden, war dies bei den Fenstern und später auch bei den Altartafeln anders. Offenbar eigneten sie sich viel besser für Einzel- und Gruppenstiftungen, weshalb sich Stifter, Klerus und Werkleute ins Benehmen setzen mussten, denn es konnte von Stiftern ja nicht jedes beliebige Thema und jede beliebige Form der Darstellung gewählt werden. Vielmehr musste alles zueinander passen, vor allem auch künstlerisch: Ein einzelnes Fenster, das Teil eines größeren Ensembles – etwa einer Chor-, Langhaus- oder Seitenschiffsverglasung – war, konnte beispielsweise nicht durch völlig ungewöhnliche Farbe und Helligkeit auffallen, stark veränderte Binnenproportionen aufweisen oder hinsichtlich der Themenwahl abweichen. Die in der Regel von Klerikern geleitete Dombauhütte musste hier einen Kompromiss zwischen Gesamtkonzept und individuellen Stifterinteressen finden, der für die Künstler mit ihren Mitteln

auch realisierbar war. Eigentlich waren nur solche Kompromisslösungen visuell präsentabel, die sich auch mittels der bereits bekannten Formen oder zumindest auf deren Grundlage ausdrücken ließen. Im 12. und bis weit ins 13. Jahrhundert hinein scheint dies noch kein größeres Problem gewesen zu sein, weil alle Beteiligten sich im Projekt eines Kathedralbaus doch relativ einfach zusammenfinden konnten. Danach aber ist ein zunehmendes Interesse an stärker individuell gestalteten Einzelstiftungen zu erkennen, was sich an den immer häufigeren Kapellenanbauten mit ihren speziellen Ausstattungen, insbesondere an Fenstern und Altartafeln, zeigt.

Solche speziellen Anforderungen konnten in Kathedralen oft nur schwer umgesetzt werden, da sie *per definitionem* Bauten der ganzen christlichen Gemeinschaft zu sein hatten. In den Pfarrkirchen oder auch den moderneren Bettelordenskirchen war es einfacher, für individuelle Stiftungen Raum zu schaffen. Das markanteste Beispiel dafür, dass die Kathedrale das gemeinschaftliche und auch am meisten gemeinsinnige Monument einer Stadt zu sein hatte, ist der von der Kommune geförderte Florentiner Dom: Es gab an ihm keine Individualkapellen, und es war verboten, in seinem Inneren in den Raum hineinragende Monumente einzelner Stifter zu errichten (Haines 2003). Dies war wahrscheinlich eine verzweifelte Reaktion darauf, dass das bild-



Abb. 12 | Dom zu Paderborn, Paradiesportal, um 1240

hauerische Fassadenprogramm derselben Kathedrale im 14. und 15. Jahrhundert wegen zu großer Erwartungen und viel zu komplizierter programmatischer Ansprüche so sehr aus dem Ruder lief, dass seine Realisierung schließlich 1428 abrupt abgebrochen wurde (Poggi 1909; Middeldorf Kosegarten 1999) (Abb. 10). An den französischen Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts, in deren Nachfolge auch die Anlage des Südportals des Paderborner Doms steht, war dies anders: Hier gab es in der Regel klare Programme: Das historische Wirken Gottes auf Erden von der Schöpfung bis zur Himmelfahrt Christi bildete den ersten Themenkreis und das künftige Weltgericht den zweiten (Abb. 11). Dazwischen wurde in einem dritten Themenkreis die Bedeutung der Institution Kirche, speziell der lokalen, geschildert und ihr Anteil an der Erlösung der Menschheit dargelegt. Hierzu wurden vor allem Bilder der Heiligen, insbesondere heiliger Lokalbischöfe oder sonstiger Patrone, sowie Maria als Inkarnation der gesamten Ecclesia gezeigt.

Das Bildprogramm des Paradiesportals, des Haupteingangs des Paderborner Doms, ist hierfür ein typisches Beispiel (Abb. 12): Zu sehen ist in der Mitte Maria-Ecclesia, in den Gewänden folgen die Apostel und ganz links ein heiliger Bischof, wohl Julian, von dem 1243 Reliquien nach Paderborn kamen. Ganz ungewöhnlich sind die beiden hölzernen Figuren der älteren Paderborner Bischofsheiligen Liborius und Kilian auf den Türflügeln. An dieser Stelle wären sie an einer nordfranzösischen Kathedrale, woher die gesamte Portalidee im Wesentlichen stammte, niemals angebracht worden. Gleichwohl bringt das Programm unmissverständlich zum Ausdruck, dass das Paderborner Bistum samt seines Klerus Anteil an der Heilsgeschichte hatte. Dieses Portal sollte offenbar durch ein weiteres ergänzt werden, von dem wahrscheinlich nur die wenigen Reliefs mit Szenen aus dem Leben Christi und den klugen und törichten Jungfrauen angefertigt wurden, die heute an der Südwand des Ostquerhauses angebracht sind. Da das Jungfrauenthema eindeutig zu einem Weltgerichtportal gehört, ist es klar, dass auch dieses Thema, bei dem sich ebenfalls die Rolle der Kirche für die Erlösung illustrieren ließ, am Paderborner Dom prominent präsentiert werden sollte.

Die Künstler der Kathedralen

In Hinblick auf emphatisch begonnene, dann aber doch gescheiterte Portalprogramme steht Paderborn im Deutschland des 13. Jahrhunderts nicht alleine. An den ungefähr zeitgleich erbauten Domen von Bamberg und Magdeburg geschah dasselbe: Auch dort finden sich heute Reste von nie realisierten figürlichen Portalprojekten, deren vorgesehene Gestaltung sich kaum rekonstruieren lässt. Über die Gründe kann nur spekuliert werden: Eher unwahrscheinlich ist es, dass es über die Inhalte der Programme zu

größeren Auseinandersetzungen kam, beispielsweise zwischen Bischof, Klerus und Stadtbevölkerung. Die „kommunale“ Kathedrale von Straßburg mit ihrer inhaltlich und künstlerisch höchst elaborierten figürlichen Westportalanlage ist hierfür das beste Gegenbeispiel. Wahrscheinlicher ist es daher, dass es schwierig, wenn nicht gar unmöglich war, das System der von der inhaltlichen Konzeption bis zur praktischen Ausführung äußerst genau kalkulierten französischen Portale einfach zu übertragen. Denn die offenbar als höchst attraktiv empfundenen modernen französischen Kathedralbauten ließen sich keineswegs einfach imitieren, wenn die dafür notwendige Infrastruktur fehlte: Im weiteren Bereich der Île-de-France und der angrenzenden Regionen wie vor allem der Picardie und der Champagne, dem Kerngebiet der Gotik, hatte sich seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert ein theoretisch und praktisch höchst elaborierter Diskurs über den Kirchenbau entwickelt. Daran hatten die älteren Kathedralschulen sowie die jüngere Pariser Universität führenden intellektuellen Anteil (Boerner 1998). Aber auch die Reform des französischen Königtums, die Entwicklung von Städtelandschaften und schließlich eine Innovation des Bauwesens von der Organisation bis zur handwerklichen Produktion waren wichtige Faktoren (Kimpel/Suckale 1985). Die großen nordfranzösischen Kathedralen und Abteikirchen der Gotik sind Ausdruck dieser dynamischen Konstellation. Dass sie nicht nur im 19. und 20. Jahrhundert, wie eingangs dargelegt, als in höchstem Maße attraktiv empfunden wurden, sondern dass ihre zahlreichen Qualitäten auch den Zeitgenossen nicht entgangen sind, dürfte außer Frage stehen. Gerade deutschen Prälaten, die oftmals in Paris studiert hatten und zugleich dank der Tradition des sogenannten ottonischen Reichskirchenwesens von ihrer besonderen Rolle bis hin zur Selbstüberschätzung überzeugt waren, dürfte der Bau derart monumentaler Kirchen im höchsten Maße attraktiv erschienen sein (Sandron 2012). Doch konnten sie solche Kirchen weder selbst noch alleine bauen, sondern benötigten hierfür intellektuelle, finanzielle, organisatorische und praktische Unterstützung, die ihnen aber in der Regel nicht in hinreichendem Maße zur Verfügung stand.

Am leichtesten ließ sich lokal, trotz aller weiter oben geschilderter Probleme, wahrscheinlich die Finanzierung sicherstellen – auf diesem Gebiet besaß die Kirche nämlich Erfahrung und Kompetenz; im Hinblick auf Bauorganisation und Programmkonzept dürfte dies schon schwieriger gewesen sein, wenn z. B. kein Kleriker vorhanden war, der ein Bildprogramm zu entwerfen in der Lage war, das von der Qualität her mit den französischen Vorbildern mithalten konnte. Und auch die erfolgreiche Organisation eines großen, innovativen Kathedralbaus musste gelernt werden. Bestand schon an Organisatoren und Konzepturen, die man durchaus als Künstler bezeichnen kann, ein Mangel, so war dieser bei den eigentlichen Handwerkern bzw.



Abb. 13 | Dom zu Paderborn, Südansicht

Künstlern noch größer. Die Anzahl diesbezüglich kompetenter Fachleute war wahrscheinlich so manches Mal kleiner als der Repräsentationswille der Auftraggeber. Schließlich wollte ein solches Bauwerk nicht nur vom Grundriss bis zu den Turmspitzen entworfen sein, sondern es war dafür zu sorgen, dass möglichst jeder Steinmetz immer informiert war und auch verstand, welche speziellen Werksteine, Ornamente und figürlichen Skulpturen er gerade herzustellen hatte.

Mit der neuzeitlichen Idee vom individuellen Künstler, der frei und alleine schafft, lässt sich die Realität einer mittelalterlichen Kathedralbaustelle weder erfassen noch erklären. Denn dort waren Werkgemeinschaften gefragt, deren Qualität nicht nur in derjenigen der einzelnen Künstler lag, sondern gerade in ihrer Kooperationsfähigkeit, die sowohl horizontal funktionieren musste – also zwischen den auf ihren jeweiligen Fachgebieten führenden Personen, sei es in Bezug auf Finanzierung, Architektur, Skulptur, Glas- und Wandmalerei etc. – als auch vertikal, das heißt vom einfachen Gehilfen bis zum Werkmeister.

Insofern setzten die Kathedralbauprojekte nicht nur Aushandlungs- und Stabilisierungsprozesse zwischen den wichtigsten Auftraggebern und Finanziers in Gang, sondern trugen auch dazu bei, das Verhältnis zwischen den handwerklich und künstlerisch am Bau Beteiligten auszutarieren und zu neuen Positionsbestimmungen zu gelangen.

Von wesentlicher Bedeutung war dabei, dass die französischen Kathedralbauhütten des 12. und 13. Jahrhunderts aufgrund ihrer Erfahrung anderen in Europa überlegen waren. Offenbar führte dies dazu, dass eine rege Künstlerwanderung von Frankreich aus einsetzte, weil die dort ausgebildeten Spezialisten auch in anderen europäischen Ländern gebraucht wurden. Dies war nicht überall in gleichem Maße der Fall: Spanien, England und Deutschland haben damals wohl mehr französische Bauleute importiert als Italien, wo es bereits zuvor gut funktionierende Bauorganisationen gegeben hatte. Dabei ist es gerade für Deutschland markant, dass um 1200 der seit Langem praktizierte Künstlerimport aus Italien endete und durch denjenigen aus

Frankeich abgelöst wurde; vermutlich, weil es im Reich keine Kathedralbaustelle gab, die, wie diejenigen von Reims oder Amiens, wahre Akademien zur Ausbildung kompetenter Künstler waren. Anzunehmen, diese Künstlerwanderung habe immer nur von West nach Ost stattgefunden, wäre jedoch zu einfach. Denn es war ja geradezu unerlässlich, immer auf dem neuesten Stand zu sein. Also musste man ebenfalls immer wieder den Weg von Ost nach West einschlagen, um auf dem Laufenden zu bleiben. Die Zeit der Kathedralen ist auch eine Zeit der dynamischen Entwicklung des Künstlertauschs (Schurr 2007).

Für all diese Prozesse ist der Paderborner Dom des 13. Jahrhunderts ein besonders charakteristisches Beispiel (Abb. 13): Der Neubau wurde offenbar bloß begonnen, weil der Altbau den im 12. und frühen 13. Jahrhundert gesteigerten Ansprüchen an eine Kathedrale nicht mehr genügte. Jedenfalls gibt es keine Indizien dafür, dass der alte Dom aus anderen Gründen erneuert wurde, etwa weil er baufällig oder durch Brand beschädigt war. Man begann dann mit Westturm und -chor auf der einen Seite und mit der östlichen Chorpartie auf der anderen, wobei das offenbar ursprüngliche Konzept, nämlich den Altbau in möglichst gleichartigen Formen durch einen vergrößerten Neubau zu ersetzen, schließlich aus den Fugen geriet und der Bau immer „gotischer“ wurde. Es muss den Protagonisten des Paderborner Dombaus im Laufe der von ihnen in Gang gesetzten Erneuerung ihrer Kathedrale in zunehmendem Maße bewusst geworden sein, dass die Errichtung einer solchen Kirche nach dem damals neuen und dominanten französischen Muster im Hinblick auf Dimension, Organisation, Form und Stil durch einen bloß oberflächlichen Imitationsversuch nicht zu bewältigen war.

Schriftliche Zeugnisse hierfür liegen nicht vor. Doch das Domgebäude selbst ist die wichtigste Quelle für diese Prozesse

(Lobbedey 1990). Anders als es die ältere Kunstgeschichte noch bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts verstand, zeigt eine Kathedrale wie diejenige von Paderborn nicht bloß Form- und Stilgenese zwischen „Romanik“ und „Gotik“ an, sondern ist ein beredetes Zeugnis für religiöse, soziale, politische und künstlerische Aushandlungsprozesse. Aber der Bau des Paderborner Doms war diesbezüglich nicht nur passiv im Sinne eines Spiegels, sondern er war wie viele andere Großkirchen der Zeit auch ein Akteur, dessen Errichtung einen wesentlichen Anteil an den gerade erwähnten Entwicklungen hatte.

Es gibt einen Zusammenhang zwischen den eingangs geschilderten Metaphern der gotischen Kathedrale, wie sie vor allem im 19. und 20. Jahrhundert formuliert wurden, und der tatsächlichen gotischen Kathedrale. Aber nicht in dem Sinne, dass es zwischen beiden irgendeine inhaltliche Verbindung gäbe. Der Zusammenhang besteht vielmehr darin, dass die authentische gotische Kathedrale Ausdruck vielfältiger Dynamiken und Stabilisierungsleistungen war, was in späteren Epochen als vorbildlich und daher auch nachahmenswert gelten konnte, weil man glaubte, dass es der eigenen Zeit daran mangle.

Es bleibt eine dauerhafte Aufgabe, die Position jeder einzelnen gotischen Kathedrale zwischen mittelalterlicher Realität und moderner Zuschreibung immer wieder neu herauszufinden.

Literatur: Barthes 1993; Boerner 1998; Brachmann 1998; Butzek 2010; Causarano 2009; Dyson 2012; Freigang 1992; Finke 2010; Friedrichs 2015; Giorgi/Moscadelli 2005; Haas/von Winterfeld 2006; Haines 2003; Hasse 1983; Jacobs 2002; Kimpel 1977; Kimpel/Suckale 1985; Klein 2012; Kurmann/Kurmann-Schwarz 1997; Kurmann 2013; Lobbedey 1990; Middeldorf Kosegarten 1984; Middeldorf Kosegarten 1999; Müller 2000; Poggi 1909; Rauch 2004; Sandron 2012; Schurr 2007; Steinmann 2003; Steinmann 2005; Viollet-le-Duc 1854–1868; Vroom 2010; Williams 1993; Zola 1964