

Die handelnde Bauform – Überlegungen zum Verhältnis von Mensch und Stütze in der spätgotischen Baukunst

Stefan Bürger

Die spätgotische Baukunst scheint Säulenschäfte, die eine menschliche Gestalt besitzen, in der Breite der Baukultur nicht zu kennen. Sie gehören weder zum Formenkanon freistehender Stützen noch zum Repertoire vertikaler Wandgliederungen. Insofern stellt sich grundsätzlich die Frage, wie sinnvoll es ist, das Thema »Anthropomorphe Stützen« auf die spätgotische Baukunst auszuweiten. Wäre dieser Gegenstand nicht einmal mehr geeignet, den Graben zwischen spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur zu vertiefen? Und ließen sich mit dem Menschen als programmatisch baugebundenem Motiv nicht die humanistischen Dimensionen der neuzeitlichen Architektur viel besser begründen – in Abgrenzung zum Mittelalter? Wozu kann die Suche nach anthropomorphen Stützen in der spätgotischen Baukunst dienen, und wie lässt sie sich überhaupt bewerkstelligen?

Wenn schon die Suche nach regelrecht menschlich geformten Stützen in der spätgotischen Baukunst eher mühsam ist – und sich allenfalls vereinzelt Sonderformen finden (Abb. 1) –, dann lässt sich doch zumindest feststellen, dass den Stützen der spätgotischen Baukunst in vielfältiger Weise menschliche Aspekte innenwohnen konnten. Um diese menschlichen Anteile aufzuspüren, muss die Stütze als architektonisches Glied unterschiedlich untersucht und bewertet werden; am wenigsten allerdings morphologisch. Separat beschreiben und bewerten lassen sich erstens die menschlichen Formen bzw. Formanteile der Stütze, zweitens das Tragen als Funktion der Stütze und drittens die Stütze als Teil eines Raumes.

Menschliche Formen bzw. Formanteile von Stützen

Das spätgotische Bauhandwerk war zu einem guten Teil von Pragmatismus geprägt. Beispielsweise übertrug man in vielfältiger Weise menschliche Maße auf die Bauglieder, d.h. Architekturen wurden nach menschlichen Maßen geformt.¹ So steht beispielsweise im Werkmeisterbuch des Lorenz Lechler, den sog. *Unterweisungen* von 1516, Folgendes: »Item ein khor 30 Schuech weidt, 3 Schuech dickh, die mauren / aber mit den Pfeillern, die

Originalveröffentlichung in: Frommel, Sabine ; Leuschner, Eckhard ; Droguet, Vincent ; Kirchner, Thomas (Hrsgg.): *Construire avec le corps humain : les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle = Bauen mit dem menschlichen Körper : anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1. Paris 2018, S. 59-72
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007643>

mag 3 schuech dickh 2 ob dem schreggesimbß, / vnd alß dickh der Pfeiller ist zweimal alß Lang sol er sein, ...«.² Die Formgebung eines Strebepfeilers konnte demnach vollständig aus menschlichen Körpermaßen aufgebaut sein: Schuh und Ellen waren weit verbreitet (Abb. 3). Diese menschlichen Körpermaße zielten jedoch nicht darauf, die Architektur nach dem Bilde eines menschlichen Körpers zu formen, sondern lediglich menschliche Maße in normierter Form als handwerkliche Parameter zu nutzen. Einerseits ließ sich so recht schnell die Größe eines Bauteils bestimmen, abschätzen, auch besser kommunizieren und ausführen, andererseits ist festzuhalten, dass sich diese ursprünglich menschlichen Körpermaße als handwerkliche Maßeinheiten gewissermaßen selbstständig hatten. Die Bauwerksgestaltungen basierten zwar auf *anthropometrischen* Strukturen, doch zielten diese in keiner Weise darauf, die Architektur *anthropomorph* zu gestalten, sondern zeigten lediglich, dass die Architektur menschengemacht war. Nicht zuletzt aus diesem Grund finden sich weder anthropomorphe Stützen, noch Säulen mit regelrechten menschlichen Proportionen. Selbst der über Jahrhunderte tradierte Aufbau von Säulen, bestehend aus Basis, Schaft und Kapitell, verlor sich im 15. Jahrhundert zusehends. Dennoch standen die stützenden Bauglieder letztlich in dieser Tradition, so dass sich vereinzelt das menschliche Antlitz noch in einigen Gestaltungen widerspiegelte. Der deutlichste Rückbezug zeigt sich wohl in den sog. Kopfkonsolen. Säulen bzw. säulenhafte Dienste fehlen zwar, doch die Position des Kapitells wurde weiterhin durch einen Konsolkörper in Kopfform besetzt (Abb. 2 u. 4). Solche Kopfkonsolen finden sich recht häufig in den Bauwerken und können, wenn wie in Grongörgen die zugehörige Bemalung erhalten ist, ein Stück weit als Bau- und Bildakteure identifiziert werden (Abb. 5). Allerdings wird die Annahme, dass es sich rudimentär um anthropomorphe Strukturen in der Architektur handelt, durch mehrere Beobachtungen gemindert. Denn gerade dann, wenn markante vertikale Bauglieder vorhanden sind, wurde in der Regel darauf geachtet, den Kopf nicht auf den Schaft zu beziehen. Der Dienst sollte also nicht zwingend als menschlicher Körper verstan-

1. Trägerfigur im Chorgewölbe,
Lucka, St. Pankratius
2. Kopfkonsole im Chorgewölbe,
Gelthain-Wickershain, St. Marien
3. Maßstab vmtl. mit Fußenteilung auf der
Rückseite des Lettners, Bern,
Französische Kirche (ehem. Klosterkirche)
4. Büstenkonsole im Seitenschiffgewölbe,
Cottbus, Oberkirche
5. Büstenkonsole wohl einen Werkmeister
darstellend, Grongörzen, St. Georg

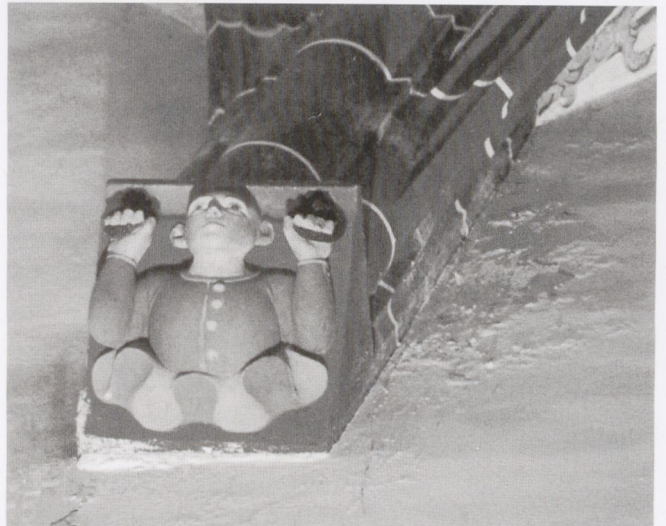


6. Büstenkonsole im Seitenschiffgewölbe, Weißenfels, St. Marien
7. Kopfkonsole im Gewölbe über dem sog. Singschor, Pegau, St. Laurentius
8. Kopfkonsolen neben den Diensten des Chorgewölbes, Jena, St. Michael
9. Büstenfigur über einem Wolkenband im Chorgewölbe, Saalfeld, St. Johannis

den werden. Stattdessen ragen in vielen Fällen die Köpfe regelmäßig als Büstenkonsolen aus der Architektur hervor: Menschenbild und Architektur wurden eher als gesonderte Bereiche verstanden (Abb. 6). Oder die Köpfe wurden lediglich auf geometrische Konsolkörper appliziert, so dass klar wird, dass es sich bei den Köpfen um auf die Bauglieder applizierte Bildnisse handelt (Abb. 7). Oder sie wurden neben die Dienste platziert (Abb. 8). Weiterhin finden sich solche Köpfe auch an anderen Orten der Architektur, die sich nur schwerlich mit Stützen vergleichen lassen. Und zudem wurden etliche tragende Glieder mit Tierdarstellungen oder Bildszenen versehen. Dienste und Konsolen sollten weniger als menschenähnliche Träger der Architektur, sondern umgekehrt die Architektur als Träger – bestenfalls als metaphorische Verkörperung – von Bildwerken, eben auch menschlichen Darstellungen fungieren.

Doch warum war das so? Spätmittelalterliche Bauwerke verfolgten nicht das Ziel, den Menschen als Maß aller Dinge herauszuheben. Im Gegenteil: Nicht der Mensch, sondern Gott war der Ursprung und das Maß aller Dinge. Sein Raum bemaß sich ins Unendliche. Um diese göttlichen, unendlichen und damit eigentlich ungestaltbaren Dimensionen überhaupt begreiflich zu machen, bot die biblische Überlieferung in der Offenbarung des Johannes das Bild von der Himmelsstadt Jerusalem.³ Am Ende der Zeit würde, so die Offenbarung, das neue Jerusalem aus dem Himmel herabkommen. Diese Stadt wurde durchaus mit menschlichen Maßen beschrieben, doch besaß die Gestalt eine so große und reiche Ausstattung, dass sich letztlich im »Maßlosen« – durchaus im doppelten Sinn – das Unendliche zu verkörpern schien.

In der spätgotischen Architektur spielte das Nachbilden dieser apokalyptischen Stadtgestalt eine untergeordnete Rolle. Zweifellos sollte sich in irgendeiner Weise das Offenbarte in der Architektur wiederfinden. So zeigt sich in etlichen Bauwerken das Bestreben, jenes Herabkommen der Himmelsstadt sichtbar zu machen. An die Stelle von Menschen und Köpfen traten vermehrt Engel als göttliche, anthropomorphe Wesen, die die Architekturen trugen und herabschweben ließen. Bemerkenswert



ist diesbezüglich eine Halbfigur in Saalfeld, die auf einer Wolke schwebend das Himmelsgewölbe mit Hilfe von zwei Griffen auf die Erde zu ziehen scheint (Abb. 9). Mehr als in den Architekturen menschliche Körper darzustellen, interessierte man sich aus diversen Gründen dafür, das Tragen als Handlung zu visualisieren.

Das Tragen als Funktion der Stütze

Für die spätgotischen Werkmeister scheint es kein vordergründiges Anliegen gewesen zu sein, menschenhafte Säulen als vertikale Träger von horizontalen Gebälken auszuformen. Zweifellos folgten auch die spätgotischen Bauwerke den statisch-konstruktiven Zwängen und Regeln des Tragens und Lastens, aber dies war nicht das eigentliche Thema, nicht das vornehmliche Ziel der Baukunst. Dieses Spiel zwischen tragenden und lastenden Teilen wurde stattdessen benutzt, um (neben dem Schweben) das Tragen als vermittelnde Handlung in vielfältiger Weise zu veranschaulichen. Das erste Interesse galt dem Handeln Gottes. Dieses Handeln Gottes äußerte sich sehr unterschiedlich – zumeist im Handeln der Menschen mit- und untereinander. Diese Stellvertreterposition, im Handeln der Menschen Gottes Werk erkennen zu können, ist für das Verständnis der Architektur wichtig.

Als prominentes Beispiel sei auf die *Legenda Maior* des Bonaventura zum Leben des hl. Franziskus hingewiesen, in der beschrieben wird, wie der Papst den ruinösen Zustand und die Einsturzgefahr der Lateransbasilika erkannte und sah, dass ein Mann, wohl der hl. Franziskus, die Kirche mit seinem Rücken stütze, um zu verhindern, dass sie einstürzte.⁴ Franziskus rettete die Kirche, und so malte Giotto den Heiligen anstelle einer Säule, um das Gebälk der wankenden Kirche zu tragen. Die beschriebene Art und Weise, nämlich wie (!) der Heilige die Kirche stützt, ist dabei von Bedeutung. Denn das Tragen von Lasten auf dem Rücken oder auf der Schulter war zumindest im abendländischen Kulturkreis die gebräuchliche Form; weniger das Tragen auf dem Kopf. Für die spätgotische Baukunst gewann dieses Tragen, als göttliches Handeln, im Bezug zur offenbarten Himmels-

stadt an Bedeutung. In der Offenbarung des Johannes heißt es: »Die Mauer der Stadt hat zwölf Grundsteine; auf ihnen stehen die zwölf Namen der Apostel des Lammes.«⁵ Das bedeutet, die Apostel galten als das tragende Fundament des Himmlischen Jerusalem bzw. der Kirche. Ein Nachteil dieses Bildes ist, dass Fundamente unsichtbar im Boden eingelassen und dadurch für Außenstehende unsichtbar sind. Aus diesem Grund übertrug man das Bild wohl auf die Pfeiler, so dass die Pfeiler einer Kirche als Apostel, als heiliges Kollegium im Kircheninnenraum gelesen werden konnten.⁶ Deutlich tritt diese Bildvorstellung in den Vordergrund, wenn Apostelfiguren wie in der Liebfrauenkirche Trier den Pfeilern aufgemalt wurden. Die körperhaften Schäfte der Pfeiler erschienen als Räume für die Heiligen bzw. die Schäfte wirkten so als würden sie die Körper der Heiligen wie Gehäuse einschließen. Dabei füllten die Körper der Apostel die Pfeilerschäfte bildhaft nicht zwingend aus, um mit ihnen identisch zu sein.

Um eine solche Durchdringung und bildhafte Identität auch bei Figurenzyklen zu erreichen, war es notwendig, die Körper der Pfeiler und die Heiligenfiguren zu verzahnen. Dafür spielten die Kapitelle der tragenden Dienste bzw. Konsolen und bekrönenden Baldachine als bedeutsame Bestandteile der Architekturikonologie entscheidende Rollen. Dieses Rollenspiel von Mensch und Stütze wurde jedoch nicht mit anthropomorphen Mitteln ausgetragen, sondern lediglich in allegorischer Weise verarbeitet. Der symbolische Ansatz, Stützen als menschliche Figurationen zu verstehen, kam allerdings auch ohne die Formen oder nur mit Teilformen des menschlichen Körpers aus (Abb. 10). So lassen sich beispielsweise die – was menschliche Körperformen anbelangt – gestaltlosen Freipfeiler in der Landshuter Heiliggeistkirche metaphorisch als Apostelkollegium lesen, genauer als Anordnung der Apostel seitlich jenes axialen Freipfeilers, der wie eine Christusfigur in Abendmahlsdarstellungen die zentrale Bildposition einnimmt.⁷ Nicht Menschen nehmen die Positionen von Stützen ein, sondern Rundpfeiler verkörpern zwischenmenschliche Konstellationen. Und mit der Christusmetaphorik des östlichen Achspfeilers wird deutlich, dass nicht nur

10. Aufgemalte Pfeilerfiguren samt
Kopfkonsolen, Stralsund, St. Nikolai

11. Portalgewände der Schönen Tür, Annaberg,
Annenkirche (ehem. Klosterkirche)

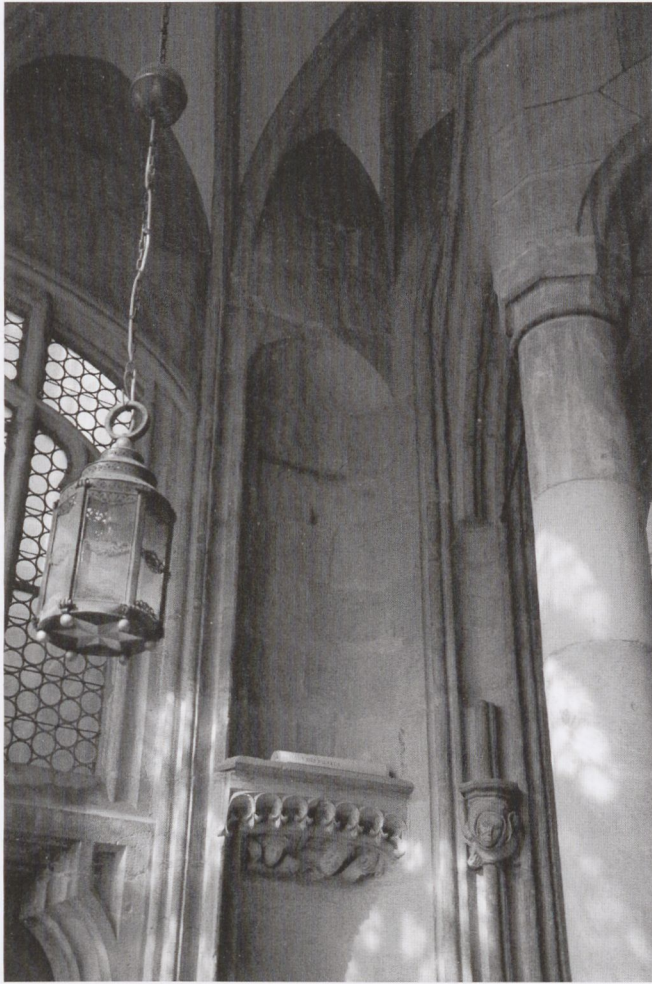


Menschen die Formen von Stützen annehmen konnten, sondern sich auch Gott als Mensch in Form einer Stütze vergegenwärtigen ließ. Handelt es sich deshalb bei dem Chorscheitelpfeiler um eine *theomorphe* Stütze?

Es ist wichtig zu verstehen, dass mit den spätgotischen Architekturgliedern weder bildhafte Bauformen noch deren ikonische Inhalte fest kodiert wurden. Vielmehr bestand die besondere Leistungsfähigkeit der Bauteile darin, als Projektionsflächen ggf. mehrere Bedeutungsebenen auf sich zu vereinen, d. h. je nach Deutungs- bzw. Handlungszusammenhang unterschiedlichen Sinn zu tragen. Ein Beispiel dafür sind die Sibyllen in den Ge-

wänden der Schönen Tür in Annaberg (Abb. 11). Während die eigentlichen, tragenden Säulen des Portalgewändes zierlich ausgestaltet wurden, erhielten die postamentartigen Säulen der Halbfiguren geradezu exzentrisch ausschweifende Sockelarchitekturen. Die Figuren sind in ihren Nischen sowohl als prägnante Einzelmonumente lesbar, sie sind aber auch als Teile der Portalarchitektur und Rahmung zu sehen, wirken jedoch durch ihre Unterordnung und Interaktion innerhalb der Portalikonographie als periphere Bildelemente. Die Gewände- und Säulenarchitektur hat an dieser differenzierten Bildregie maßgeblichen Anteil.

- 12. Südwestportalvorhalle mit „Geißelsäule“ und Prophetenfiguren im Portalgewände, Annaberg, Annenkirche
- 13. Prophetenkopf mit Spruchband im Chorgewölbe, Görlitz, Frauenkirche
- 14. Darstellung der Lukretia im Wappensaal, Meißen, Albrechtsburg
- 15. Handwerker oder Werkmeisterbildnis im Chorumgang, Bamberg, Obere Pfarre



An einem weiteren Beispiel, der Südwestportalvorhalle der Peterskirche in Görlitz, lässt sich dies verdeutlichen. Der Aufbau zeigt zwar einige Gemeinsamkeiten mit der Architektur der Goldenen Pforte in Prag, doch sind etliche Formen auch sehr verschieden (Abb. 12). Dies betrifft vor allem die Säule in der Vorhalle, die nicht regulär als Trumeaupfeiler ausgeformt wurde. Diese Säule besteht im Unterschied zum Sandstein der Portalarchitektur aus rotfarbigem Marmor. Unzweifelhaft ist, dass die Peterskirche und ihre Vorhalle eine wichtige Rolle innerhalb von Passionsspielen besaßen. Der Baukörper symbolisierte das Haus des Pilatus, und die Säule besetz-

te darin den Ort der Geißelung.⁸ Innerhalb der möglichen Kontexte kann nun diese Säule unterschiedlich interpretiert werden. Ohne bildhafte Funktion ist die Säule schlicht ein Teil des architektonischen Aufbaus, wobei deutlich ist, dass sie formal nur marginale Bindungen zur Umgebung eingeht. Vermutlich wandelte sich im Verlauf der dort inszenierten Passionsspiele die architektonische Form zu einem Bildmotiv. Ikonisch übernahm die Stütze dann die Funktion einer Geißelsäule im Bühnenraum. Abseits dieser performativen Handlungen blieb aber dieser Ort durch weitere Zeichen, wie beispielsweise das Christusantlitz in einem nahegelegenen Schlussstein, ein

sichtbarer Ort der Passion, und die Säule blieb auf metaphorischer Ebene an diesen Kontext gebunden. Im Zuge dieses Zusammenwirkens übernahm die rotfarbige Säule auf architekturikonologischer Ebene die Rolle des geschundenen, menschlichen Körpers Christi. Dieses Rollenspiel war übertragbar und wiederum auf Säulen, gleichermaßen aber auch auf Dienste und Konsolen anwendbar. Da Christusbildnisse und Heilige oftmals in den Schlusssteinen die höchsten Positionen besetzten, wurden an den Diensten und Konsolen oftmals alttestamentliche Könige, Propheten und Sibyllen dargestellt (Abb. 13). Seltener sind dagegen Marienbildnisse, Heiligenfiguren oder gar in profanen Räumen mythologische Figuren, wie – im Zuge der nordalpinen Frührenaissance – die Frauenbüste der Lucretia im Wappensaal der Albrechtsburg Meißen (Abb. 14).

Den Aposteln und Heiligen folgend, waren auch Menschen gewillt – so sich ihnen die Möglichkeit bot –, sich als Teile und tragende Persönlichkeiten im Haus Gottes darzustellen. Die Last des Bauens und die Verantwortung dafür, dass am Ende die Kirchen sicher stehen und Zeiten überdauern würden, trugen die Werkmeister. Aus diesem Grund verwundert es kaum, dass sie sich mitunter als tragende Atlanten und stützende Akteure darstellten.⁹ Werkmeisterbildnisse tragen Dachtraufen, Gewölbeanfänger, Emporenbögen, Orgeltribünen, Sakramentshäuser, Kanzelkörbe u.v.m. (Abb. 5 u. 15). Wichtig blieb hierbei aber, dass ihre dienenden und damit ihre im architektonischen Rahmen untergeordneten Rollen im göttlichen Heilsplan sichtbar blieben. Ebenso wichtig war, dass sie kein herausgehobenes Bildziel darstellten, sondern bestenfalls eine Mittlerfunktion zwischen Oben und Unten einnahmen, um zwischen der Allgemeinheit und höheren Eliten, Heiligen oder dergleichen eine aktive Rolle zu besetzen. Sie trugen dabei durchaus Mitverantwortung bei der Vermittlung des Heils. Besonders weitreichend wurde diese Idee am Sakramentshaus in der Heilbronner St. Kilianskirche ausformuliert (Abb. 16). Der Werkmeister kniet auf einer Säule und unterstützt anstelle eines rahmenden Pfeilers die Architektur des Tabernakels. Doch auch hier nimmt die Figur nicht aufrechtstehend die Position einer Stüt-





ze ein, sondern der Meister trägt die Last auf seiner Schulter.

Diese Tradition, sich als Werkmeister und tragende Persönlichkeit darzustellen, verlor sich keinesfalls im 16. Jahrhundert, als sich mit dem Aufkommen der Renaissancearchitektur und der Verbreitung anthropomorpher Stützen Alternativen boten (Abb. 17). Ein Grund könnte sein, dass es sich bei solchen Bildnissen eben nicht um Formen innerhalb eines architektonischen Kanons handelte, sondern um eine mehr oder weniger fest mit der Baukunst verbundene Bildkonvention. Ein anderer Grund könnte sein, dass anthropomorphe Stützen als formale Alternative im Kanon der Säulenordnungen eine paarweise Anordnung der Figuren unter einem Ge-

bälk voraussetzen, was eine Funktion als architekturgebundener Bildträger für individuelle Verkörperungen wie Werkmeisterbildnisse ausschloss.

Die Stütze als Teil eines Raumes

Um die den Stützen innewohnende anthropomorphe Dimension zu verstehen, ist es notwendig, sich statt einer architektonischen Disposition eine bildhafte Vorstellung zu machen. In einer Stundenbuchminiatur wird dies deutlich gezeigt (Abb. siehe Fußnote):¹⁰ Die rahmenden Säulen sind wie die Jakob-Isaak-Gruppe links und Moses mit der Ehernen Schlange rechts als im Raum handelnde Figurationen zu verstehen. Sie vermitteln zwischen dem Betrachtterraum und den zentralen Bildinhalten. Insofern sind auch die seitlichen Kreuze der Schächer durch ihre Farbgebung und Anordnung unter den Knospen als sinntragende Säulen aufzufassen. Es wurde bereits gezeigt, dass die Stützen metaphorische Verkörperungen von Heiligen sein konnten. Da die Stützen oft bestimmende Elemente in den Kircheninnenräumen sind, weiten sich auch der Handlungszusammenhang und die Interaktion der Apostel- und Heiligenkollegien auf den gesamten Raum aus; nicht zuletzt im Zusammenwirken mit den Betrachtern.

Solche Durchdringungen von Menschen und Räumen stellten in der spätgotischen Baukultur ein beherrschendes Thema dar, nicht zuletzt deshalb, weil die Kirchen auch als Abbilder sozialer Ordnungen verstanden wurden. So finden sich in Kathedralen Grabdenkmäler der Bischöfe, die nicht jedes für sich nur ein abgeschlossenes Einzelmonument darstellen müssen, sondern auch als Gruppe zusammenwirken können. Besonders anschaulich lässt bzw. ließ sich dies im Mainzer Dom nachvollziehen (Abb. 18). Die Bischöfe bildeten einen eigenen überzeitlichen Klerikerkonvent, welcher das Hauptschiff des Langhauses einfasste, dem Kirchenschiff eine räumliche Fassung und bildhafte Festigkeit verlieh.¹¹ Diese Aufstellung war nicht zufällig gewählt und auch nicht bloß als Spalier zum Chor gedacht, denn die Bischöfe umstanden die einst im Langhaus befindliche, hochaufragende Heiliggrabanlage. Bemerkenswert ist,

18. *Bischofsgrabplatten an den Langhauspfeilern, Mainz, Dom St. Martin*

19. *Grabplatten an den Chorpfeilern, Karlstadt, St. Andreas*

dass nur jene Pfeiler mit Grabplatten versehen wurden, denen keine Dienste vorgeblendet waren. Dies bezeugt nicht nur den Respekt gegenüber der althehrwürdigen Architektur, sondern legt nahe, die Bischöfe wie die Dienste erstens als Teile der Architektur, zweitens als Pfeiler der Kathedrale und drittens, in letzter Konsequenz, als feste und handlungsfähige Instanzen im Raum aufzufassen.

In herrschaftlichen Eigenkirchen oder Kirchen mit besonderen Patronatsverhältnissen konnten solche tragenden Rollen auch auf die Angehörigen führender Adelsgeschlechter übergehen. Stifter wurden zu Protektoren der Bauprojekte und die figürlichen Grabmäler bzw. Stifterbildnisse zu herausragenden Protagonisten im Kirchenraum. In St. Andreas in Karlstadt lässt sich dies beobachten, denn mit der Fundamentierung der Pfeiler wurden wohl die Grabmonumente mitgegründet bzw. gestalterisch ein sinntragender Zusammenhang herausgearbeitet, dadurch die Architektur durch die Formgebung der Monumente mitbeeinflusst bzw. umgekehrt (Abb. 19). Sockelfundament, Pfeiler, Grabmonument und Scheidarkaden wurden architektonisch und ikonisch als Einheit gestaltet. Die Figuren wurden so ein konstitutiver Teil der sakralräumlichen Pfeiler- und Kapellenarchitektur, hier mit besonderer Nähe zum Sanktuarium. Der stiftende Mensch wurde zum stützenden Teil des Bauwerkes, der Stifter idealerweise ein Teil der Kirche, dessen Körper substantiell im Grab ein Teil des Kirchenbauwerks, Bestandteil des Fundamentes und, wie die Apostel, ein fester Bestandteil des Gotteshauses, Bürger der Civitas Dei.

Besonders bei privaten Grabstiftungen sind die materiellen und immateriellen Verbindungen von Mensch und Architektur stark. Wie weitreichend dies verstanden und ausgeformt wurde, lässt sich an der Landauerkapelle in Nürnberg gut nachvollziehen (Abb. vgl. Fußnote). Ohne dies hier ausführlich in Text und Bild angemessen darstellen zu können, gestaltete der Werkmeister Hans Beheim d. Ä., wohl dem Wunsch Matthäus Landauers entsprechend, den Kapellenraum gemäß einer vor- und wohlüberlegten Bildvorstellung, die kurze Zeit später Albrecht Dürer in ganz ähnlicher Anordnung auf der zu-



gehörigen Altartafel umsetzte.¹² In abstrakter Weise übernahmen die architektonischen Formen die Rollen und Handlungen der Bildfiguren der Allerheiligentafel: Die untere Raumzone blieb wie die freie Landschaft ohne Gliederung. Die Bündeldienste entsprechen den Heiligen der mittleren Bildzone, die reich gegliederten Wandvorlagen den unendlichen heiligen Heerscharen. Die größte Bildparallelität besteht in den durch v-förmige Wolken eingefassten Kreuzdarstellungen: auf der Altartafel als Gnadenstuhl auf einer Wolkenbank, im Raum das durch einen herabhängenden Schlussstein markierte Kruzifix. Folgt man dieser Vorstellung, dann waren die seitlichen Hauptakteure, Maria und Johannes der Täufer, im Raum in den beiden gedrehten Säulen verkörpert. Wohl aus diesem Grund wurden diese beiden Pfeiler mit doppelten Basen ausgestattet, letztlich um sie im Verhältnis zur Wandgestaltung der oberen Bildzone zuordnen zu können. Die Schäfte erhielten bekrönende Baldachine, um sie klar als eingefasste Figuren auszuweisen. Das Säulenpaar bildete quasi eine den Raum ausfüllende, immerwährende Deesis. Dass dabei die Pfeilerfiguren als architektonische Abstraktionen des Figürlichen geformt wurden, ist vielleicht damit zu erklären, dass der Stifter und die zugehörige brüderschaftliche Fürbittgemeinschaft konstitutiv-handelnder Teil dieses Raumes waren. Zuerst besetzte vermutlich der Stifter selbst bzw. stellvertretend sein Gestühl, später dessen Stiftergrab, die entscheidende Position in dieser Anbetungsanordnung. Die architektonische Abstraktion bot die Möglichkeit, sich als Stifter in dieses bildhafte Rollenspiel einzubringen. Die entsprechenden Rollen übernahmen zeichenhaft die Wappen: So konnten die Wappen entlang der Wände als Teile des Heiligenkollegiums, das Wappen auf dem Grab bzw. im baldachinartigen Gewölbe des Westjochs als eine vierte Position der Deesisgruppe und das Wappen am hängenden Schlussstein als Teil des sich herabsenkenden Himmels gelesen werden.

Folgt man dieser Vorstellung noch weiter, dann wird deutlich, dass es bei der spätgotischen Architekturkonzeption der Landauerkapelle (im Unterschied zur Bildtafel) eben nicht auf die körperliche Erscheinung der

20. *Wilde Leute am Astwerk im Chorgewölbe*, Pirna, St. Marien

21. *Trägerfigur und tanzende Engel an der sog. Tulpenkanzel*, Freiberg, St. Marien

Menschen ankam, sondern auf deren raumzeitliches Handeln: ihre Handlungen in der Vergangenheit, ihr Hinwirken auf das Künftige und ihr Zurück- und Einwirken auf die jeweilige Gegenwart – beispielsweise die eines Stifters oder eines Betrachters. Nicht von ungefähr wirken wohl die beiden Pfeilerschäfte, die Maria und Johannes den Täufer verkörpern sollten, als die bewegtesten Teile innerhalb der Architektur. Die gedrehten und gekehrten Schäfte mit ihren verschnittenen Säumen im unteren Bereich erscheinen wie die Gewänder der Heiligenfiguren im Bild. Ihre Bewegtheit wurde durch den baulichen Kontrast verstärkt, durch den Gegensatz zur vergleichsweise starren Erscheinung der Wandgestaltung, auch zu den auffallend formlos gestalteten Stabwerken der Fenster. Sucht man nach einer einheitlichen Komponente aller bisher beschriebenen Formaspekte, wird deutlich, dass der handelnde Mensch selbst ein konstitutiver und damit stützender Teil der Architektur und Raumkunst war.

Der handelnde Mensch als stützender Teil der Architektur

Das *Tragen* von Figuren als vergangene Handlung und gegenwärtiges Handeln, das *Herabschweben* der Himmelsstadt als zukünftiges und ebenso vergegenwärtigtes Ereignis, die *Bewegung* von Heiligen in Bildräumen, die *Narrative*, d.h. die *Interaktion* von Heiligen und Figuren im Raum, auch das soziale Zusammenspiel von Personen in gegenwärtigen und überzeitlichen Konstellationen, letztlich das *Handeln* selbst als Bild- und Raumthema, all das setzt Bewegungen und damit Zeitflüsse voraus. Die Zeit war der entscheidende Faktor hinsichtlich der Frage, wie sich Menschen in Architekturen verkörpern ließen. An drei weiteren Beispielen lässt sich die Bedeutung der Zeitstellungen – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – konkreter darstellen:

1. Im Chorgewölbe der Pirnaer Marienkirche wurden ein Wilder Mann und eine Wilde Frau dargestellt (Abb. 20 ; Taf. VII). Diese sagenhaften Gestalten verkörpern als angebliche Nachfahren des Kain das Vergangene im Raum. Im Unterschied zu einem dämonischen Drachen im



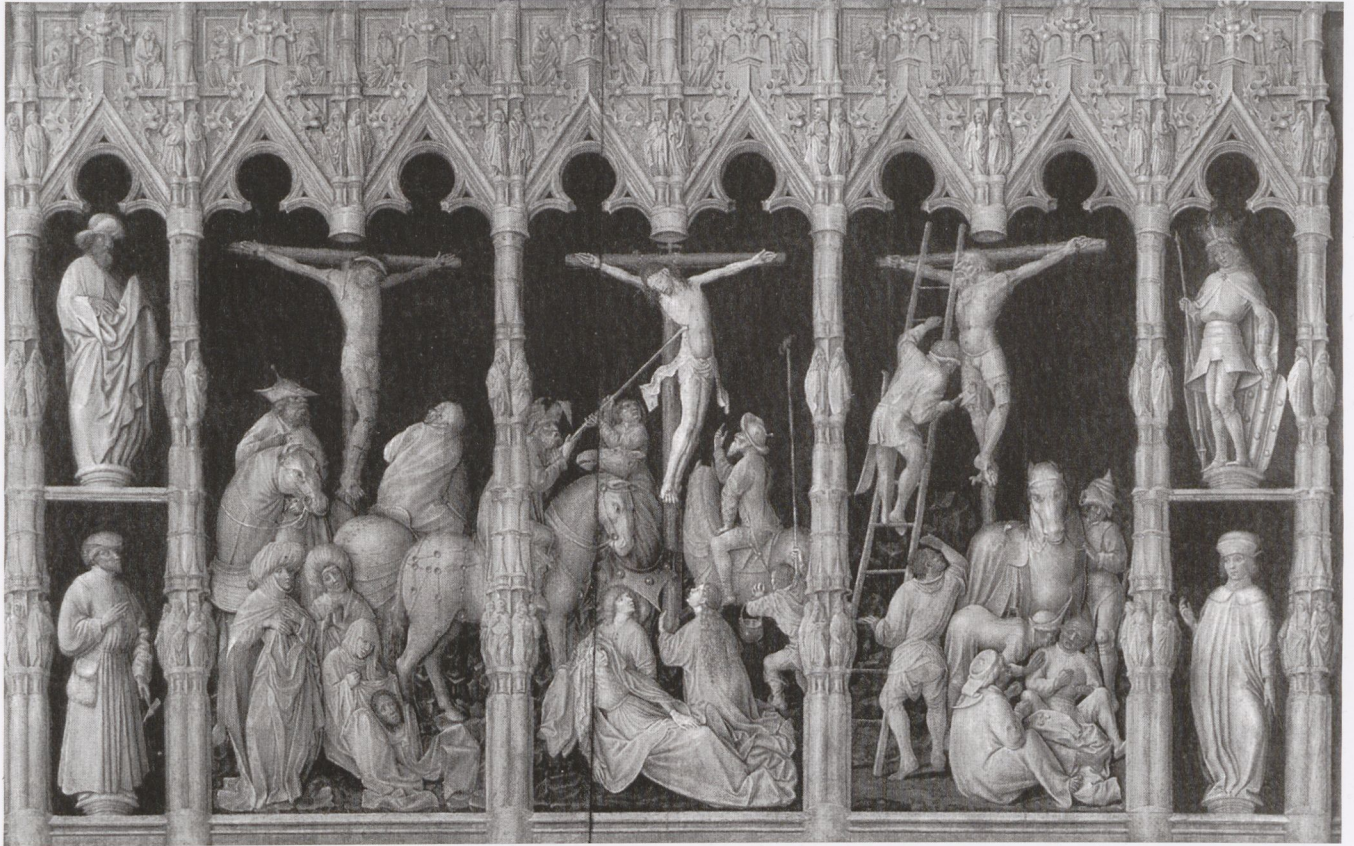
Westen der Kirche klettern die beiden Figuren an Baumstämmen empor. Nicht nur das Chorgewölbe und seine bewegte Maßwerkfiguration weisen auf den chaotischen Urzustand der Welt hin, sondern auch die Wilden vertreten den ungebändigten Urzustand, den Anfang der Welt.¹³ Doch bereits vor diesem Anfang existierte Gott, somit auch der Raum als Haus Gottes; denn bevor die Wilden im göttlichen Raum emporklettern konnten, mussten zuvor die von Gott geschaffenen Stämme wachsen, gefällt und im Himmelsgewölbe verankert werden, um Halt zu bieten. Alle Handlungen weisen somit auf Vergangenes, von dem aus sich dann eine weitere, in die Zukunft gerichtete Ikonographie des Kirchenraumes entwickeln kann.

2. Ganz anders die Bildsprache des Stützens der Freiburger Tulpenkanzel (Abb. 21)¹⁴. Hier ist alles auf eine Gegenwart, die Gegenwart der Predigt bzw. die Allgegenwart von Gottes Wort ausgerichtet. Es ging mit der Konzeption dieser Bildarchitektur offensichtlich darum, diese Gegenwart darzustellen, und zwar nicht durch das Einfrieren einer Handlung; im Gegenteil. Dies gelang dadurch, dass insbesondere Handlungen verkörpert wurden, die von momentanem Erleben zeugen: das Tanzen der Engel, das Brüllen der Löwen, vor allem auch das Kräfte zehrende Tragen der Treppe und das Aufblühen des Kanzelkelchs. Alles ist fragil und kurzzeitig und nur für diesen einen Moment von hoher Präsenz und höchster Prägnanz. Alles trägt zum unmittelbaren Erleben der Predigt bei, den Sehenden und Hörenden als momentanes Angebot dargebracht. Wäre hier eine feste Kanzelarchitektur geschaffen worden, mit architektonischen Stützen und an einem Pfeiler fixiert, das Werk würde Dauerhaftes, damit Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges gleichermaßen verkörpern. Der junge Mann unter der Treppe der Tulpenkanzel übernahm zwar die Funktion einer architektonischen Stütze, um die fragile Treppenkonstruktion zu tragen, jedoch ging es dabei gerade nicht um die Stabilität und Dauerhaftigkeit dieser Konstruktion, sondern um sichtbare Flüchtigkeit bzw. nur für einen Moment garantierte Festigkeit. Die Verwendung einer anthropomorphen Stütze, wie sie spätere Kanzeln aufweisen, kam in einem

solchen zeitlich klar zu bestimmenden Narrativ nicht in Frage.

3. Noch schwieriger war es, in Räumen ein künftiges Geschehen zu visualisieren, vor allem dann, wenn dieses Geschehen nicht als unmittelbar von der Allgegenwart und Unendlichkeit Gottes ausgehend, sondern mit Bezug auf die gegenwärtig handelnden Menschen sichtbar werden sollte. Eine Stütze im Raum war dafür von vornherein ungeeignet, da sie immer körperlich präsent ist: gegenwärtig, und damit unweigerlich vergegenwärtigend. Eine Möglichkeit bestand darin, die Abwesenheit von etwas Stützendem zu thematisieren. Hängende Schlusssteine können bspw. als etwas aus dem künftigen Himmel, aus der Zukunft Hinüberschwebendes gedeutet werden. Sie visualisieren das Fehlen einer Stütze, sie formen diese Fehlstelle aus, so dass ggf. im Raum handelnde Menschen als nunmehr tragende Elemente diese Positionen einnehmen können. Dieses bildhafte Nutzen solcher Fehlstellendispositionen als räumlich-gestalterische Mittel lässt sich durch entsprechende Bildwerke nachvollziehen. In Bildwerken ist mitunter ein Kompositionsschema im Zusammenspiel mit der rahmenden Architektur zu finden, bei dem beispielsweise Figuren oder, wie in einem hier gezeigten Beispiel, die Kreuze auf dem Berg Golgatha die Positionen tragender Säulen einzunehmen scheinen (Abb. 22). Jedoch befinden sich die aufgestellten Kreuze in einer hinteren Bildebene, was wiederum die chorschrankenartige Architektur als trennendes und zugleich rahmendes Element erscheinen lässt. Diese soll dabei als architektonisches Bauwerk verstanden werden, mit eigener Tragwirkung, wie die Podeste für die Sockel der zwei seitlichen, oberen Heiligenfiguren zeigen.

Dass solche architektonisch fragil erscheinenden Orte in dieser Art verstanden wurden, lässt sich durch einen Befund in der Marktkirche in Halle belegen. Dort wird ein Stück der umlaufenden Empore nicht von Bögen getragen. Diese ungewöhnliche bauliche Lösung wurde mit einem Schriftzug kommentiert: »Es thun iher viel Fragen wie sich diese 2 Stvck tragen.« Mit diesem unteren Schriftzug wurde dieses Architekturteil als Bedeutungsträger ausgewiesen. Parallel dazu wurde – sogar



mit semantischen und syntaktischen Parallelen – ein weiterer Schriftzug platziert: »Wer mich liebet der wirt mein Wort halten vnd mein Vater wirt ihn lieben vnd wir werden zu im kome.« Der lesende Betrachter war also aufgefordert, sich selbst über die bauliche Situation in diese gedankliche Konstruktion zu integrieren¹⁵. Der Angesprochene sollte als Säule im Hause des Herrn fungieren, keine wankende Stütze sein, sondern fest und aufrecht.

Schluss

Am Ende stellt sich also ganz grundsätzlich die Frage, welche Rollen anthropomorphe Stützen in spätgotischen Räumen hätten übernehmen können. Solche

Stützen wirken starr, eingezwängt, ohne Möglichkeiten in den architektonischen Räumen und Zusammenhängen handeln zu können. Zwar dienen sie, und dieses Dienen hätte in Kirchenräumen auch als eine Art Gottesdienst versinnbildlicht und verstanden werden können. Allerdings war ja gerade die spätmittelalterliche Frömmigkeitspraxis, anstatt bloß dienende Teilnahme zu ermöglichen, viel stärker darauf ausgerichtet, den Glaubenden neue und vielfältige Möglichkeiten zur aktiven Teilhabe anzubieten.

Aus diesem Grund waren starre Verbindungen zwischen Mensch und Architektur wohl eher hinderlich und dem Menschenbild der Zeit wenig zuträglich. Ob Ausnahmen die vorgestellten Annahmen bestätigen, wäre zu diskutieren.

ANMERKUNGEN

- ¹ HECHT 1997.
² LECHLER 1990, S. 179.
³ Off. 21, 9–27; bes. 17.
⁴ Zuletzt: MICHAELS 2010.
⁵ Off. 21, 14.
⁶ Dazu: REUDENBACH 1980; BINDING 2003.
⁷ SEIPPEL 1989.
⁸ BÜRGER/WINZELER 2006, S. 37–42, 58–59; BÜRGER 2017, S. 52–57.
⁹ LEGNER 2009; GERSTENBERG 1966; KRINGS 2016.
¹⁰ Vgl. Abb. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Stundenbuch_der_Maria_von_Burgund_Wien_cod._1857_43v.jpg>.
¹¹ Dazu ist ein Beitrag von Markus THOME in Vorbereitung: THOME 2018.
¹² Vgl. BÜRGER 2015; BÜRGER 2017, S. 88–103.
¹³ STURM 2005; BÜRGER 2011. Zu wilden Leuten: B. BOERNER/M.C. BOERNER 2017.
¹⁴ BÜRGER 2017, S. 250–256.
¹⁵ Dazu: BÜRGER 2013.

BIBLIOGRAPHIE

- BINDING 2003: Günther BINDING, *Vom dreifachen Wert der Säule im frühen und hohen Mittelalter*, Stuttgart/Leipzig, 2003 (*Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse*, 138, 2).
- B. BOERNER/M.C. BOERNER 2017: Bruno BOERNER, Maria Christina BOERNER, »Wilde Kunst und haarige Leute«, in: *Capriccio und Architektur – Das Spiel mit der Baukunst, Festschrift Bruno Klein*, hg. von S. BÜRGER, L. KALLWEIT, Berlin, 2017, S. 31–39.
- BÜRGER 2011: Stefan BÜRGER, »Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos. Die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 74, 2011, S. 123–132.
- BÜRGER 2013: Stefan BÜRGER, »Der Tempel, der heilig macht? – Überlegungen zu literarischen Sprachformen und architektonischen Formsprachen und dem Wechselverhältnis von Wort und Werk in der spätgotischen Baukunst«, *Kritische Ausgabe, Zeitschrift für Germanistik und Literatur*, 24, 2013, S. 11–17.
- BÜRGER 2015: Stefan BÜRGER, »Begehbare Bild oder handelndes Bauwerk? Zur Interpretation spätgotischer Raumkunst am Beispiel der Landauerkapelle in Nürnberg und des Landauer-Altars von Albrecht Dürer«, in: *Räume der Kunstgeschichte*, hg. vom Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Wien, 2015, S. 34–57 <<http://www.kunsthistoriker.at/?nav=service&gruppe=jobs&artikel=9014>>.
- BÜRGER 2017: Stefan BÜRGER, *Fremdsprache Spätgotik. Anleitungen zum Lesen von Architektur*, Weimar, 2017.
- BÜRGER/WINZELER 2006: Stefan BÜRGER/Marius WINZELER, *Die Stadtkirche St. Peter und Paul in Görlitz. Architektur und Kunst*, Döbel, 2006.
- COENEN 1990: Ulrich COENEN, *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland*, München, 1990.
- GERSTENBERG 1966: Kurt GERSTENBERG, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin, 1966.
- HECHT 1997: Konrad HECHT, *Maß und Zahl in der gotischen Baukunst*, Hildesheim/Zürich u.a., 1997.
- KRINGS 2016: Anne KRINGS, *Die Inszenierung von Bildhauerfiguren in der Kirchengestaltung um 1500: »Der maister, der diß stuck gepawt, bat sich so kunstlich selbs einghawt«*, Regensburg 2016.
- LEGNER 2009: Anton LEGNER, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung – Eine illustrierte Anthologie*, Köln, 2009.
- MICHAELS 2010: Daniel T. MICHAELS, »Narrative disposition and theology. Bonaventure's 'Major Legend' and the Basilica of Saint Francis in Assisi«, in: *Medieval Renaissance Baroque*, hg. von D.A. LEVINE, J. FREIBERG, New York, 2010, S. 1–24.
- REUDENBACH 2003: Bruno REUDENBACH, »Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegesischer Literatur im Mittelalter«, *Frühmittelalterliche Studien*, 14, 1980, S. 310–351.
- SEIPPEL 1989: Ralf-Peter SEIPPEL, »Architektur und Interpretation. Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation«, in: *Kunst – Geschichte und Theorie*, hg. von K. BERING, Bd. 12, Essen, 1989, S. 119–129.
- STURM 2005: *Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna*, hg. von A. STURM, Pirna, 2005.
- THOME 2017: Markus THOME, »Die Kathedrale als Gedächtnisraum. Das Bischofsgrabmal des Spätmittelalters und die Visualisierung liturgischer Gemeinschaft im Mainzer Dom«, in: *Grab, Erinnerung, Raum. Repräsentationskonzepte in der christlichen und islamischen Kunst der Vormoderne*, hg. von F. GIESE, M. THOME, A. PAWLAK, Berlin, 2018 (in Vorbereitung).