

STEFAN BÜRGER

Miszelle: Der Weg ist das Ziel

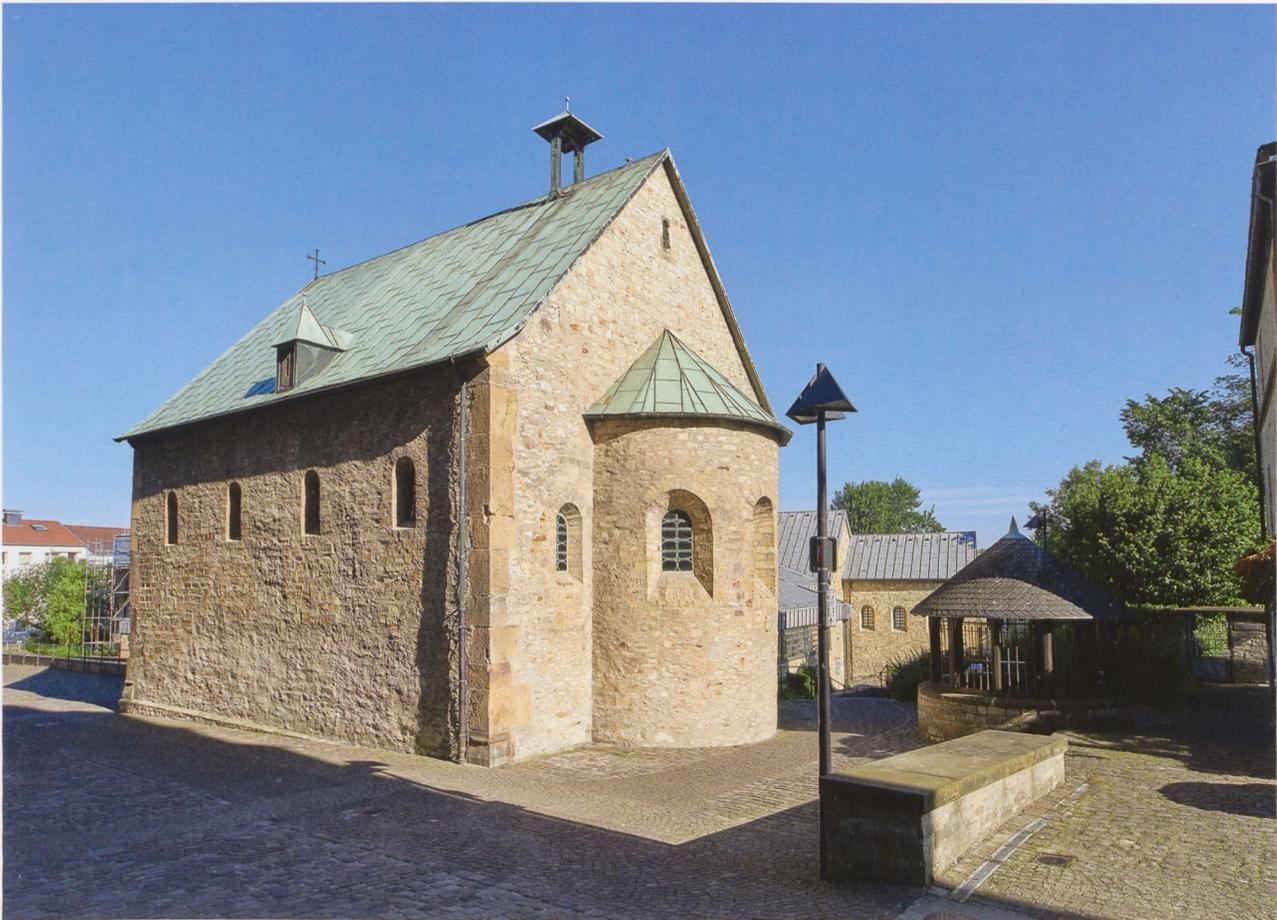
Überlegungen zu den architektonischen Ungereimtheiten der Bartholomäuskapelle in Paderborn

Die Bartholomäuskapelle ist nicht nur 1000 Jahre alt, sondern – und das wird seit vielen Generationen von ihren Besuchern und Bewahrern geschätzt und gewürdigt – ästhetisch und akustisch etwas Einzigartiges (vgl. vor allem die Beiträge Balzer, Gai, Böker, Grünbart, Altripp, Gerhards und Lieblang/Kandler in diesem Band in diesem Band). So außergewöhnlich wie die Kapelle, so bemerkenswert sind auch die Beschreibungen zur Kapelle. Anstelle eines forschungsgeschichtlichen Abrisses, der den Rahmen dieser Miszelle sprengen würde, sei hier nur darauf hingewiesen, dass oftmals bestimmte Wesenszüge ihrer spannungsreichen Inszenierung, die großräumig wirkende, wenn nicht gar raumvergrößernde Akustik, die hybriden Raumeigenschaften zwischen Hallenkrypta und Kirchensaal oder die von der Säule her gedachte Raumschöpfung betont werden. Mit solchen zunächst weichen Beschreibungen versuchen die Autoren zu Recht jene spezifischen Eigenheiten aufzuzeigen und zu würdigen, die sich den typologischen oder stilistischen Kriterien und den damit verbundenen Analogieschlüssen und Wertungen entziehen. Denn im Kern werden gemäß dem kunsthistorischen Methodenkanon vornehmlich Versuche unternommen, die Kapelle durch formales Vergleichen, durch das Herausarbeiten ihrer „Ähnlichkeiten mit“, mit möglichen „Einflüssen aus“, aus ihren „Verhältnisse zu“ oder dergleichen zu bewerten. Mit diesen wichtigen Beobachtungen lassen sich etliche, aber längst nicht alle architektonischen Phänomene des Bauwerkes erfassen.

Und so wäre vor diesem Hintergrund zu überlegen – in Umkehrung zu den bisherigen Vorgehensweisen – alle bau- und raumkünstlerischen Eigenheiten aufzuzeigen und zu fragen, was es womöglich mit dieser singulären Anhäufung spezifischer Phänomene auf sich hat.

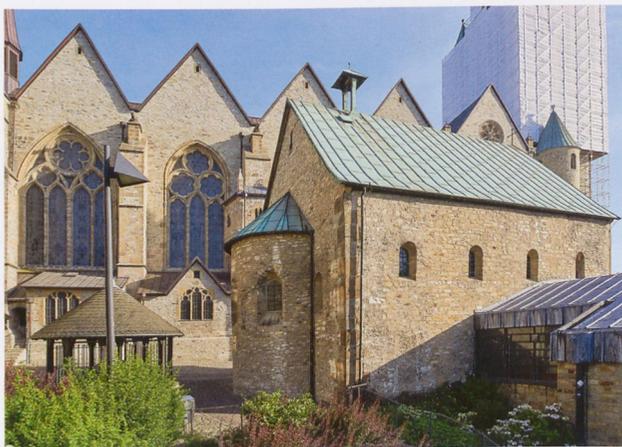
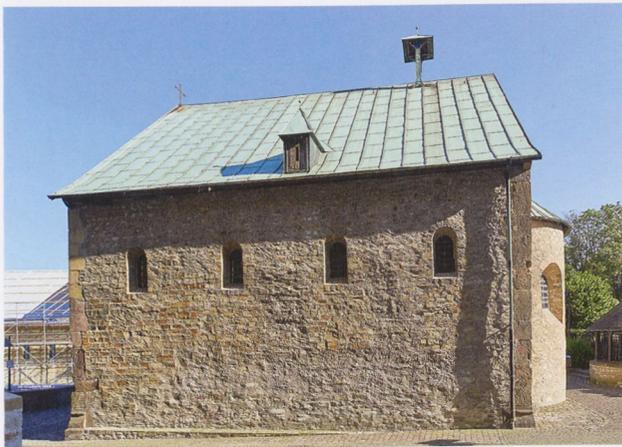
Als Besonderheiten fallen auf: 1. die Kargheit des Bauwerkes außen; 2. die oft erwähnte Körperlosigkeit der durch Basen angedeuteten Pilaster; 3. die Gestaltlosigkeit des Portals; 4. die Unterdrückung einer konzisen architektonischen Durchgliederung im Inneren; 5. das Fehlen von Viertelsäulen in den Raumecken; 6. das Fehlen von Wandvorlagen hinter den Halbsäulen; 7. das Fehlen von Kapitellen oder Gesimsen als horizontalen Gliederungselementen entlang der Wände; 8. die jochweise gekuppelten Baldachine; 9. das rechteckige Jochformat, die Korbbögen und ovalen Kuppeln; 10. der schnelle Rhythmus der Joche; 11. die Blendbögen und deren Facettierung der Architektur entlang der Wände; 12. die unterschiedlichen Höhen der Fenster und Blendbögen; 13. insbesondere die tiefer liegenden und kleineren Fenster im Osten; 14. die scharf eingeschnittenen Fenstergewände und das Fehlen von Fenstern im Westen; 15. der ungestaltete Gehäuseaufbau des Chores; 16. die Säulen als auffallend exponierte Bauglieder; 17. die Unterschiedlichkeit der Kapitelle der Halb- und Vollsäulen; 18. das Fehlen von Gurtbögen zwischen den Wölbjochen; 19. das Fehlen von Schildbögen entlang des Gewölbesaumes; 20. das Fehlen eines Chor- bzw. Triumphbogens.

Allein die Menge der Aspekte sollte jeden aufmerken lassen und Anlass geben, über das einzigartige „architektonische Arrangement“ genauer nachzudenken. Und dabei sollten nicht ver(un)klärende Umschreibungen gefunden werden, um am Ende auf das „Schwebende“, das „Erhabene“, „das Himmlische“ oder das „Transzendierende“ hinzusteuern. Stattdessen sollten die Formen als bewusst gewählte Teile einer aussagekräftigen Formensprache wahr- und ernstgenommen werden: Warum wurde die Bartholomäuskapelle genau so erbaut (was wären gegebenenfalls die Alternativen gewesen)? Und was sollte mit den Formen und Raumqualitäten erreicht werden?



Zunächst sollten die genannten Einzelaspekte gesondert in den Blick genommen werden:

1. Die Kargheit des Bauwerkes außen: Die Alternative wäre ein reich bzw. durchgegliederter äußerer Baukörper gewesen. Jedoch fehlen Gliederungselemente, um mit Vertikalen und Horizontalen die Körper und Flächen zu ordnen, die Verhältnismäßigkeit von Tragen und Lasten sichtbar zu machen und durch die Ordnung und Anordnung der Glieder die Verhältnismäßigkeit im Gegenüber



zum Betrachter herauszuarbeiten: einladend oder machtvoll, intim oder monumental, rustikal oder edel. Der Außenbau der Bartholomäuskapelle ist und bleibt unspezifisch und formsprachlich stumm. Die architektonische Aussage wurde offenbar nicht für einen Betrachtterraum im Außenbereich konzipiert. Sie ist kein manifestes Monument, kein Objekt der Verewigung, kein Erinnerungsmal, das zum Gedächtnis von irgendwem oder -was mit irgendwelchen Mitteln errichtet wurde, um irgendwas nach außen hin zu verkörpern und zu verewigen. Damit unterscheidet sich der Bau von Werken wie beispielsweise dem Mausoleum der Galila Placidia in Ravenna deutlich.

2. Die oft erwähnte Körperlosigkeit der durch Basen angedeuteten Pilaster: Allein diese an den Gebäudeecken angedeuteten Basen vertikaler Bauglieder vermitteln mit ihrer gestalterischen Qualität einen gewissen Anspruch. Ihr Sinn ist es eben, diesen „gewissen Anspruch“ zu vermitteln. Damit sollte jedem Betrachter klar werden, dass sich dieser Bau von anderen schlichten Gebäuden abhebt, es sich nicht um ein massives Lager-, Wirtschafts- oder Werkstattgebäude handelt. Die Überlegungen hinsichtlich einer möglicherweise aufwendigen Farbfassung sind zwar interessant, aber womöglich weniger bedeutsam als gedacht. Denn wenn mit einer farbigen Gestaltung ein Mehrwert erzeugt werden sollte, dann war dies nur temporär möglich, nicht im Sinne einer manifesten Gestaltqualität: Aufgrund der Mauerwerksstruktur und der Materialanschlüsse war es jedenfalls nur möglich, den Baukörper mit Anstrichen in vergänglicher Secocotechnik zu bemalen, nicht dauerhaft farbig – mit eingefärbten Putzen oder in Freskotechnik – zu fassen.

3. Die Gestaltlosigkeit des Portals: Es fehlen gestaltete und durch Profilierungen gebrochene bzw. aufgewertete Gewändesteine ebenso, wie ein bekrönender Abschluss, ein Zeichen oder Symbol; irgendetwas, das die Bedeutung und den Sinn dieses Portals als Schwellensituation deutlich machen würde. Der Betrachter wird mit der bloß in die Mauer eingeschnittenen Öffnung vollkommen im Unklaren gelassen. Es ist müßig, darüber nachzudenken, ob von vornherein irgendeine Art repräsentativerer Vorhalle oder eine Portikus angedacht waren, um diesen Mangel auszugleichen. Eine ehemals vorhandene Vorhalle mit quergelagertem Tonnengewölbe war erst später errichtet worden (vgl. den Beitrag von Michael Huyer in diesem Band). Alle baulichen Befunde sprechen jedenfalls gegen eine Inszenierung des Zugangs von au-



ßen, so dass wir auch bei der Entscheidung für eine solche form- und damit sprachlose Portalgestaltung von einem beabsichtigten Grundgedanken ausgehen müssen. Offenbar sollte der Betrachter dezidiert nicht von außen

angesprochen werden. Spätestens dadurch wird deutlich, dass das Bauwerk nicht als Verkörperung „von etwas“ im Gegenüber zum Betrachter errichtet wurde, sondern ganz offensichtlich als Gehäuse „für etwas“.







4. Die Unterdrückung einer konzisen architektonischen Durchgliederung im Inneren: Klar ist, dass ein Haus aufgrund der konstruktiven Notwendigkeiten tragende und lastende Teile besitzt. Aber im Inneren der Bartholomäuskapelle wurde diese Verhältnismäßigkeit in keiner Weise für eine architektonische Gestaltungsabsicht oder bestimmte Aussagekraft genutzt. Es scheint eher, als wären die bestehenden Bezüge und Verhältnisse durch die Gestaltung geradezu unterdrückt, konsequent negiert und dadurch in ihrer raumkonstitutiven Bedeutung gemindert worden.

5. Das Fehlen von Viertelsäulen in den Raumecken: Am Außenbau wurde ja die Kapelle nur durch die Betonung der Gebäudenkanten ausgezeichnet und architektonisch gefasst. Die damit verbundene Erwartungshaltung, wie sich diese Fassung im Inneren fortsetzen und ausformulieren ließe, wird vollständig enttäuscht. Gerade in den Raumecken fehlt dem Kapellenraum jegliche architektonische Fassung. Die gegliederten Wände erhielten keinen rahmenden Abschluss, sondern treffen stumpf, unvermittelt und unvermittelnd, aufeinander.





6. Das Fehlen von Wandvorlagen hinter den Halbsäulen: Hinsichtlich der Absicht, dem Raum bewusst keine architektonische Fassung, keine Gliederung und formsprachliche Vermittlungsabsicht zu verleihen, ist das Fehlen von Wandvorlagen folgerichtig. Die Halbsäulen wurden lediglich auf die Flächen appliziert. Es wurde nicht einmal im Ansatz versucht, eine Felderung der Wandflächen vorzunehmen. Die Umfassung läuft als Schirm hinter den Halbsäulen hinweg, ohne sichtbar gemachten Bezug zum applizierten Stützensystem. Allenfalls aufgrund der ehemaligen Farbfassung könnte dieser Effekt – je nach Ansinnen – verstärkt oder abgeschwächt worden sein.

7. Das Fehlen von Kapitellen oder Gesimsen als horizontale Gliederungselemente entlang der Wände: Die Glieder- und Vermittlungslosigkeit wurde entlang der Umfassungsarchitektur konsequent zu Ende gedacht. Nicht einmal die Halbsäulen erhielten Kapitelle, um sie als Scharniere zwischen tragenden und lastenden Raumpartien wirkungsvoll auszubilden. Die Halbsäulen erhielten lediglich runde Kämpferprofile, um kapitellartig die runden Bauglieder abzuschließen. Die Abakusplatten sind nicht einmal profiliert worden. Dadurch verbänden sie sich horizontal untereinander kaum zu einer raumgliedernden Zone, sondern scheinen lediglich auf die Funktion reduziert worden zu sein, zwischen den runden Säulen und den kantigen Gurtauflägern zu vermitteln. Darüber hinaus fehlen auch horizontale Gesimse oder



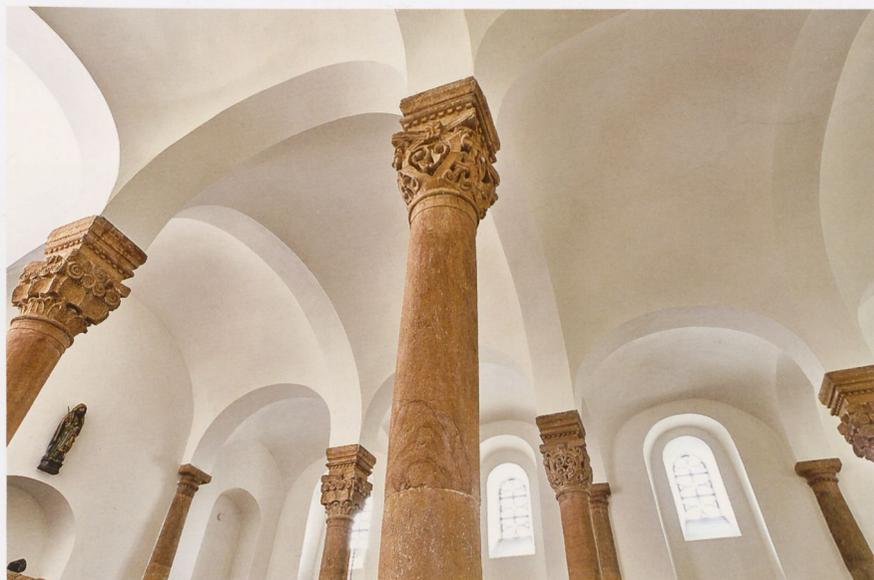


Kämpferprofile oder andere Gestaltungsmittel, um die Halbsäulen als untereinander in Verbindung stehend zu sehen. Lediglich ihr Vorhandensein und ihre Positionen sind für die Rasterung des Raumes mitbestimmend.

8. Die jochweise gekuppelten Baldachine: Die Bindungslosigkeit der Raumglieder setzt sich im Gewölbe fort. Offenbar wurde auch hier besonders darauf geachtet, die Raumteile nicht als große Einheiten oder Gesten zu artikulieren. Keine Tonnen- oder Kreuzgratgewölbe überziehen den Raum in ihren longitudinalen Dimensionen, sondern separat gekuppelte Einheiten reihen sich aneinander. Dabei ging es nicht einmal darum, die Joche so zu überwölben, dass mit den Kuppeln jochzentrierende Effekte erzeugt würden. Den Kuppeln fehlen jegliche dafür notwendigen rahmenden oder zentrierenden Elemente. Es handelt sich eher um formlose, allein durch die Konstruktion bedingte Jochüberspannungen, zunächst anscheinend ohne architektonisch gliedernde Raumgestaltungsabsichten.



9. Das rechteckige Jochformat, die Korbbögen und ovalen Kuppeln: Die Merkwürdigkeit der architektonisch gestaltlosen Anordnung und Aneinanderreihung oval gekuppelter Joche wird durch ihre Grundrissformate verstärkt. Für einen Raum und dessen Wirkung ist die Disposition der Joche entscheidend. Es wäre ein Leichtes – ein viel Leichteres – gewesen, einen Raum in gleichgroße quadratische Joche zu unterteilen. Es wäre noch leichter gewesen, die Joche mit halbrunden Gurtbögen zu verbinden, die gleichgroße Radien und Stichhöhen aufweisen. Stattdessen musste die bewusst ins Rechteck veränderte Jochbildung im Grundriss mit zwei verschiedenen Grundmaßen, Breite und Länge, in den darüber gespannten Bögen mit unterschiedlichen, zum Teil sogar diskontinuierlichen Radien arbeiten. Dieser enorme Mehraufwand für die Herstellung von Korbbögen und ovalen Kuppeln hinsichtlich ihrer Entwurfskonstruktion, der geometrischen Anpassungsleistungen und technologischen Bewältigung der Aufrisskonstruktion, der





Anfertigung jeweils spezifischer Lehrgerüste oder Wölbhilfen, der den Jochen anzupassenden handwerklichen Ausführung der Gurte und Kuppelgewölbe und das mit diesen Eigenheiten verbundene zunehmende Risiko hinsichtlich der Tragfähigkeit und Dauerhaftigkeit der Konstruktion sind unmissverständliche Anhaltspunkte dafür, dass die Rechteckigkeit der Joche als entscheidende raumkonstitutive Gestaltungsabsicht zu beachten sind. Der Raum wurde konsequent vom Grundriss her gedacht und entwickelt, und die Rechteckigkeit in der Disposition ist als das primäre Gestaltungsziel zu veranschlagen, während die Korbbögen und ovalen Kuppeln die dafür notwendigen Kompensationsleistungen und Mehraufwendungen darstellen.

10. Der schnelle Rhythmus der Joche: Die Rechteckigkeit der Joche hat zur Folge oder, besser gesagt, zum Ziel, dass die Abstände der Stützen entlang der longitudinalen Reihen kürzer sind als ihre paarweisen Abstände zueinander.

Dadurch verkürzt sich der Jochtakt. Und dadurch erhöht sich die Geschwindigkeit der rhythmischen Taktung des Raumes analog zur Bewegung eines Menschen durch den Raum. Selbst in den „Seitenschiffen“ wurde auf eine in sich ruhende quadratische Anlage der Jochformate verzichtet.

11. Die Blendbögen und deren Facettierung der Architektur entlang der Wände: In ihrem Verhältnis zu den gekuppelten Jochen sind die Blendbögen der Fensternischen zu sehen, bzw. es ist zu sehen, dass die Kuppeljoche und Blendbögen – abgesehen von der Konvergenz ihrer Achsen – keine weiteren Bezüge untereinander aufweisen. Ihre Höhen und Radien korrespondieren nicht mit den „Schildbögen“ der Gewölbesäume, wobei letztere nicht einmal ausgestaltet wurden. Die Blendbögen sind auch zu schmal, um mit den verbleibenden Wandkompartimenten im Zusammenspiel mit den Halbsäulen einen prägnant getakteten Raumrhythmus zu erzeugen.





Sie sind aber auch zu weit, um bloß die Fenster einzurahmen und die Fensterachsen zu betonen. Sie sind genau so weit abgelegt, dass sie die Wandfelder in unbestimmbar große Flächen zergliedern und dadurch die Umfassungsmauern facettieren. Die flächenlosen Facetten sind jedenfalls kaum als Bildträger geeignet, um darauf raumgreifend ein Bildprogramm zu entfalten. Ebenso wie die konzise Raumgliederung wurde bewusst die Flächigkeit und Eigenwertigkeit der Wandflächen unterdrückt. Im Gegenzug rahmen die Blendbögen die Fenster, betonen auch die Anordnung der Fenster und werten so die Bedeutung des Lichts und die Wesentlichkeit der Lichtregie für die Raumwirkung auf.

12. Die unterschiedlichen Höhen der Fenster und Blendbögen: Die Rundbogenfenster wurden gleichermaßen wie die Blendbögen mit unterschiedlichen Höhen ausgeführt – bzw. umgekehrt. Dies zeigt an, dass mit den Blendbögen eben keine konzise und kontinuierliche

Gliederung und Einfassung des Raumes verfolgt wurde – im Gegenteil: Die Höhen der Blendbögen verspringen ebenso wie die Höhen der Fenster und zergliedern den Raum zusätzlich. Dabei ist zu sehen, dass die Höhen der Fenster entlang der Seitenwände auch keinen Bezug zu den Höhen der Halbsäulen besitzen. An der Ostwand dagegen fällt die Korrespondenz der Kämpferhöhen der Halbsäulen zu den Scheitelhöhen der Blendbögen auf. Dafür liegen die Ostfenster etwas niedriger als die seitlichen Fensteröffnungen.

13. Die tieferliegenden und kleineren Fenster im Osten: Die Entscheidung, die Ostfenster etwas tiefer anzulegen, muss bewusst getroffen worden sein. Ein erster Effekt, der damit womöglich bewirkt werden sollte, ist der, dass aus der Entfernung vom Westportal her sich eine raumperspektivische Wirkung ermöglichte: Der Betrachter sieht bzw. denkt, nach Osten blickend, die Fenster als in einer Reihe und damit in einer Höhe liegend. Der Be-





trachter bekommt das Gefühl, die Ostfenster würden in scheinbar größerer Entfernung liegen. Die Verkleinerung der Fensterformate unterstützte diesen Effekt, weil die Fenster untereinander in ihrer perspektivisch modifizierten Verhältnismäßigkeit zueinander gleich groß erscheinen. Der Raum wirkt dadurch deutlich länger. Diese offensiv vergrößerte Längenwirkung steht in einem Gegensatz zur Verkürzung des Raumes durch den beschleunigten Jochtakt der engstehenden Säulen. Diese bewusst inszenierte Gegenläufigkeit ist eine der Grundspannungen, die diesen Raum ausmachen und trotz oder gerade wegen der ansonsten raumkonstitutiven Gestaltlosigkeit ein hohes, dynamisches Potential entfalten.

14. Die scharf eingeschnittenen Fenstergewände und das Fehlen von Fenstern im Westen: Die Absenz hat womöglich zwei Gründe: Zum einen wäre unweigerlich durch eine symmetrische Anordnung und das Zusammenspiel von Portal- und Fensteröffnungen eine Schau-seite ausgebildet und eine Außenwirkung erzeugt worden. Dies sollte wohl vermieden werden. Zum anderen wurde im Innern die Kontinuität einer gleichmäßig umlaufenden Raumumfassung durchbrochen. Zudem wurden die „Seitenschiffe“ nicht als gesonderte Raumeinheiten besonders belichtet, übermäßig betont oder gar als Schiff mit einer raumbildenden Apsis abgeschlossen, sondern in ihrer Eigenwirkung und -wertigkeit gegenüber dem Hauptraum bewusst zurückgenommen. Die vornehmliche Beleuchtung des Raumes durch die größeren Seitenfenster zielte offenbar auf die exklusive Inszenierung des Kernraumes. Die „Seitenschiffe“ sollten eher im Verborgenen bleiben wofür auch die wenig aufgewei-



teten Fenstergewände sprechen. Das Licht wird kaum gestreut, sondern direkt ins Innere geleitet. Dies erzeugt einen deutlichen Kontrast zwischen hellem Raumkern und dunkler Raumperipherie – eine weitere Grundspannung der Bartholomäuskapelle. Dass dies offensichtlich beabsichtigt war, beweisen die Ostfenster, deren Gewände extrem weit geöffnet wurden, dadurch eine ausstrahlende und zugleich diffuse Lichtwirkung erzeugen und die Spannungsverhältnisse zusätzlich erhöhen.

15. Der ungestaltete Gehäuseaufbau des Chores: Die Ostapsis ist lediglich dazu da, den Mittelraum nicht stumpf, sondern gerundet abzuschließen und damit diesen architekturtypologisch als Hauptraum auszuzeichnen. Das runde Chorgehäuse bildet aber keinen eigenständigen Raum aus: Er erhielt keine Einfassung mit Pilastern, keine architektonische Fassung durch einen Gurtbogen, keine Binnengliederung, keine Horizontalen oder Vertikalen. Nichts. Es ging somit nicht darum, den Chorraum und mit ihm den Altarstandort hervorzuheben. Oder anders: Es ging dezidiert darum, mit Chorraum und Altar, der liturgisch sicher notwendig war, keine übermäßige Fokussierung anzustreben. Die Apsis verbündet sich mit ihrer glieder- und formsprachlichen Bedeutungslosigkeit bzw. Nachrangigkeit mit den schlichten Umfassungswänden. Eine ehemalige Ausmalung könnte hier zu einem guten Teil eine Gegenspannung erzeugt haben, die heute aber nicht mehr erlebbar ist; und, wie sich zeigen soll, auch nicht zwingend erforderlich gewesen wäre.



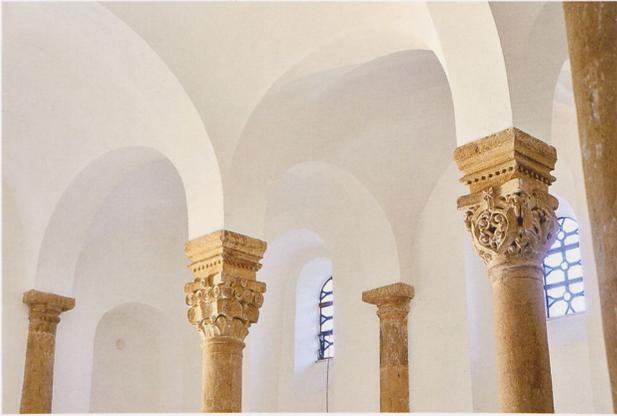




16. Die Säulen als auffallend exponierte Bauglieder: Gerade im Unterschied zur Gestaltlosigkeit der Chorapsis fällt der Formen- und Gestaltreichtum der Säulen auf. Die Disposition voll ausgebildeter, unvergleichlich präziös gestalteter und scharf proportionierter Säulen mit Basen, vollrunden, überschulenkten Schäften, reich ornamentierten Kapitellen und kräftig profilierten Kämpferblöcken beschränkt sich auf die sechs Freistützen. Diese auffallende Abweichung führt zu einer raumbestimmenden Exponiertheit dieser Bauteile und der richtigen Schlussfolgerung, die Raumschöpfung könnte von diesen Säulen ausgehend entwickelt worden sein. Der Beobachtung, dass diese sechs Stützen mit dem Doppeljoch eine Art „Baldachin“ ausbilden, ist unbedingt zu folgen (vgl. den Beitrag von Sebastian Storz in diesem Band). Gerade die kräftig und reich gestalteten Profile der Kämpferformationen sorgen dafür, dass sich die sechs Glieder zu einer Einheit verbinden. Durch die enge Stellung der Stützen wird dieser Eindruck, von Westen geschaut, noch einmal verstärkt. Ob die ehemalige Farbfassung diese Sonderformation des Doppeljoches verstärkt hat, ist möglich, aber nicht bekannt. In jedem Fall sind die Stützen die entscheidenden, tragenden Teile; weniger physisch gemeint, als gewölbeträgend, sondern eher durch ihre kontrastierende Werthaltigkeit metaphysisch als bedeutungsvoll und sinntragend.

17. Die Unterschiedlichkeit der Kapitelle der Halb- und Vollsäulen: Wichtig ist zu sehen, dass die sechs Binnensäulen nicht alleine im Raum stehen und somit der „Baldachin“ auch nicht das alleinige raumbildende bzw. raumstrukturierende Element ist. Alle Säulen sind durch Bögen nach den Seiten verspannt und korrespondieren mit den Halbsäulen in der Raumperipherie. Diese Halbsäulen sind in der Raumhierarchie nachrangig gestaltet, da ihnen entsprechende korinthische oder ornamentierte Kapitelle fehlen. Die kapitellhaften Schaftringe der Halbsäulen weichen von der Kapitellform ab, die durch ihren korinthischen Kalathos organisch zwischen dem jeweils zentrierenden Rund der Säule und der orthogonalen Ausrichtung ihrer Kämpferplatten und Gurtanfänger vermitteln würden. Die gerundeten Schaftringe entziehen sich der Orthogonalität des Raumrasters. Doch obwohl sich das baldachinartige Doppeljoch zu einer Einheit zusammenschließt, verspannen sich die Säulenpaare nach den Seiten zu Dreierarkaden. Jede dieser Arkaturen bildet eine Membran und dadurch eine jeweils schwach triumphbogenhafte Tor- und Schwellensituation, die den schnellen longitudinalen Raumrhythmus wie ein Resonanzkörper verstärkt. Die Differenz der Säulengestaltung ist zweifellos ein weiteres raumspezifisches Spannungsmoment.





18. Das Fehlen von Gurtbögen zwischen den Wölbjochen: Doch diese Rasterung und Verspannung des Raumes erfolgte nicht mit kräftigen, vollwertig ausgebildeten Scheidarkaden- oder Gurtbögen. Die Gurtunterseiten setzen nur folgerichtig über den Seiten der Kämpfer an und schwingen sich körperlos und zum Teil korbbo-genartig durch den Raum. Unmittelbar an diese Gurtbänder stoßen gratbildend die Flächen der Hängekuppeln. Die Rasterung des Raumes erfolgt somit grafisch in einer schwingenden Fläche. Die Gestaltung erfolgt dagegen dezidiert nicht mittels (kon-)struktiver Glieder, die der materiellen Körperhaftigkeit des Bauwerkes Plastizität oder der immateriellen Raumbildung im Inneren eine kräftige Struktur und damit der Architektur auch entsprechende Aussagekraft verleihen würden. Dieser offensichtliche formale „Entzug“ wird durchaus wahrgenommen, aber meines Erachtens mitunter etwas vorschnell als „Entrücktheit“ und Ausdruck von „Transzendenz“ ge-deutet bzw. die Lücken, die durch das Fehlen beschreib-barer Bauglieder entstehen, durch solche Formulierungen aufgefüllt. Denn bevor der Schluss gezogen wird, dass es so ist, muss anhand der Architektur nachgewiesen werden, warum das so ist.



19. Das Fehlen von Schildbögen entlang des Gewölbe-saumes: Diese Körperlosigkeit des Baukörpers und die stattdessen in der Flächigkeit angelegten zarten Schwin-gungen der Linien und deren feinstofflichen Dynamisie-rungen im Inneren funktionieren aber nur (so gut), weil im Gegenzug auf eine kraftvolle Verspannung der Halb-säulen entlang der Raumränder komplett verzichtet wur-de. Von der Logik der Gurtbögen und Kuppelwölbungen her, wären von Halbsäule zu Halbsäule halbstarke, schild-bogenhafte Gurtbögen zu erwarten gewesen. Aber auch diese körperlich gedachte gestalterische Konsequenz wur-de geradezu unterdrückt, indem die Hängekuppeln wie Gewölbesegel unvermittelt an die Wände stoßen. Ein op-tisch ausformulierter Verbund wurde ebenso unterdrückt wie eine regelrechte Schildbogenarkatur der Umfassung. In den Raumecken, dort wo völlig bindingslos die Ecken der Gewölbesegel aus der Wand hervortreten, wird dies besonders deutlich. Die Wirkung der Raumgeometrie und Peripherie als den „Baldachin“ umgebender Schirm wird nicht durch einen architekturlogischen Verbund von Wand, Wandvorlagen, Halbsäulen und Bögen erzeugt, sondern allein durch die alternierende Abfolge von ma-teriellen Halbsäulen und immateriellen Lichtöffnungen.





20. Das Fehlen eines Chor- bzw. Triumphbogens: Bemerkenswert ist zudem, dass die Verspannung der Säulen auch in Längsrichtung geschah. Doch dabei wurden die beiden östlichen Halbsäulen dezidiert nicht am Chorbogen dreiviertelrund ausgebildet, um etwa den Chorraum vollwertig an die Baldachinarchitektur anzuschließen oder als Chorraum abzusondern und auszuzeichnen. Diese beiden Halbsäulen, die keinen verbindenden bzw. keinen raumtrennenden Gurt- und Triumphbogen erhielten, zeigen dagegen an, dass die Apsis klar zur Peripherie des Raumes gehören sollte. Die Chorapsis war aber durch ihre Formgebung und Lichtwirkung durchaus in der Lage, der Longitudinalität des Gesamtraumes den entscheidenden Impuls zu verleihen, um den „Baldachin“ nicht als statisch im Raum stehend, sondern mit einem dynamischen Moment in Richtung Ostapsis wahrzunehmen.

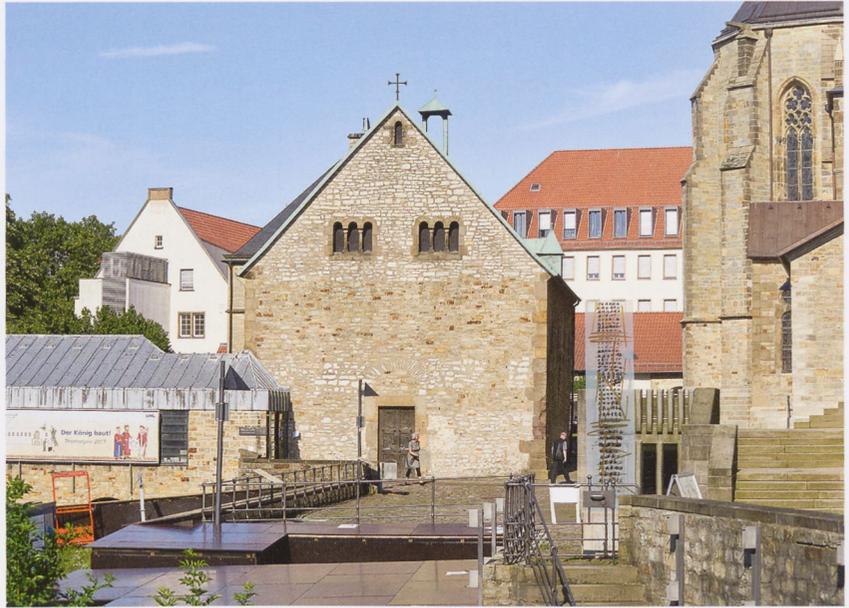
Zusammengefasst heißt das: Die Bartholomäuskapelle folgt keinem festen typologischen oder stilistischen Regelkanon, um sie durch Nachahmung oder irgendeine Form der Zitation in einen überregionalen Kontext einzubinden. Sie folgt also keinem, und das wäre anzuerkennen, architekturhistorisch oder architekturikonologisch vorgeprägten, Vorbildlichem Muster. Die Gestalt der Bartholomäuskapelle besitzt keine erkennbar prägnanten Kodierungen, die sich in irgendeiner Weise durch zeittypische baukünstlerische Mittel erklären ließen, die auf eine logische architektonische Durchgliederung und damit in ihrem Kern auf die bewusste Anwendung bzw. zielführende Nachbildung etablierter architekturhistorischer Modelle hindeuten. Die Kernaussage ihrer Gestaltung kann dadurch folgerichtig auch nicht als zeittypi-

sche architektonische Manifestation von vorgeprägten Effekten wie Sakralität, Herrschaftsrepräsentation, Memoria oder dergleichen gelten.

Um das Bauwerk aber dennoch als bedeutungstragende Architektur wahrnehmen zu können, musste die Gestaltung zwingend auf ein formensprachliches Setting zurückgreifen, um sie lesen und bewerten – zuvor aber überhaupt mit Bedeutung ausstatten zu können. Dabei fiel womöglich in der baukulturellen Umgebung des Domes dem „Fremden“, gegebenenfalls dem „Byzantinischen“ eine wichtige Rolle zu, weniger um auf Byzanz direkt zu verweisen, als vielmehr lokal auf den Ort und seine Rezeptionsbedingungen bezogen die beabsichtigte Eigenständigkeit und Eigenheit des Bauprojektes herauszustellen.

Doch worauf zielte der Bau ab? Wenn der Kapellenbau alle Art von Körperhaftigkeit, alle fest gefügten Gliederungen als Strukturgebilde tragender und lastender Teile, soweit möglich alle geregelten Zusammenhänge von Pfeiler und Gebälk, Säulen und Bögen, Baugliedern und Mauerzügen, Öffnungen und Wandflächen usw. vermied, dann ging es offenbar darum, einen – was die Gestaltungsabsichten anbelangt – atektonischen, lockeren Verbund der Teile herzustellen, der im Gegenzug eine bewegliche Raumbildung, eine Dynamisierung und Inszenierung des Bauwerkes erlaubte. Nicht die Verkörperung und Verewigung durch das Bauwerk, die Ausgestaltung einer irgendwie für die Gemeinschaft zu symbolisierenden und zu stabilisierenden Wertvorstellung, bildete das Gestaltungs- und Vermittlungsziel, sondern die Inszenierung eines dynamischen Prozesses, die Medialisierung eines gesellschaftlichen Handlungszusammenhangs.





Insofern ist es naheliegend und einmal mehr bedeutsam auf die Funktion des Bauwerkes im Zusammenhang mit dem Königszeremoniell und der Investitur zu Zeiten Bischof Meinwerks hinzuweisen (vgl. Beitrag Manfred Balzer). Das Bauwerk war ein steinerner (nicht aber versteinertes) Bestandteil einer temporär zu veranstaltenden Prozession. Es bildete ein großes, gebautes Ziborium, geschützt in einem Gehäuse, das besondere, einmalige Möglichkeiten der Inszenierung erlaubte. Es handelt sich also um eine repräsentative Festarchitektur, die einen latent ephemeren Charakter besaß. Damit rückt die Kapelle tatsächlich in die Nähe repräsentativer, festlich-höfisch gestalteter Baldachinarchitekturen, wie sie zur herrschaftlichen Nobilitierung oder sakralen Transzendierung von Personen oder Handlungen in Bildwerken gebraucht wurden. Der Verweis auf entsprechende Bildkonzepte, wie jene in den gemalten Viten der Hll. San Clemente und Alessio in der Unterkirche von San Clemente in Rom sind dafür zielführend (vgl. Beitrag Sebastian Storz). Allerdings dürfen die Architekturen der Bartholomäuskirche nicht nur als exkludierende und dadurch nobilitierende Bildrahmungen missverstanden werden. Sondern sie sind als dynamisch hierarchisierende und Handlungen strukturierende Raumglieder mit entsprechend dafür notwendigen Grenz- und Schwellensituationen wahrzunehmen.

Wie funktionierte das genau? Um sich dies vor Augen zu führen, hilft es, einen einfachen zeremoniellen Ablauf in Gedanken durchzuspielen und zu schauen, ob und wie ggf. die architektonischen Bestandteile mit dem potentiellen Zeremoniell zusammenspielen. Das Bauwerk ist also als

Quelle hinsichtlich seiner interaktiven Möglichkeiten mit den Akteuren und deren Handlungen zu untersuchen. Folgendes Zeremoniell wird unterstellt: A. Annäherung der Prozession; B. Eintritt in die Bartholomäuskapelle; C. zeremonielle Handlung in Innern; D. Auszug; E. Weitergang zum Dom. Im Rahmen des Handlungsverlaufs wären dann die Interaktionen und Wirkungszusammenhänge der Architektur mit der Hauptperson der Prozession, mit weiteren Akteuren des Zeremoniells und hinsichtlich der Wirkung im Gegenüber zum Betrachter zu analysieren.

A. Annäherung der Prozession: Durch die unspektakuläre Art der Gestaltung des Außenbaus wird klar, dass es sich bei der Bartholomäuskapelle nicht um einen herausgehobenen Zielort oder einen Endpunkt einer Dramaturgie gehandelt haben kann. Anfang und Ende waren der Palast und der Dom. Die Kapelle lag auf dem Weg dazwischen, war Teil des Weges. Auf diesem Weg sollte offenbar eine Handlung ablaufen und mit ihr eine Transformation erfolgen. Es spielte also keine Rolle, wie der Außenbau beschaffen war. Für das feierliche Gesamtbild wird es günstig gewesen sein, dem Bau womöglich einen neuen, leuchtenden (ggf. farbigen) Anstrich zu verpassen, so wie weitere ephemere Bauten und Dekorationen, Textilien, Wandbehänge, Banner, Fahnen u.v.m., für die Zeit des Zeremoniells den Weg festlich geschmückt haben dürften.

B. Eintritt in die Bartholomäuskapelle: Es ging somit darum, auf dem Weg einen zeremonialen „Zwischenraum“ zur Verfügung zu stellen. Es war aber offenbar nicht notwendig oder gewollt, dabei weitere Zwischen-





höhepunkte zu schaffen. So wurde auf eine Ausgestaltung der Fassade und des Portals verzichtet, denn dies hätte der Prozession gewissermaßen eine Zeit der Betrachtung abverlangt bzw. wäre dies als würdevoller Hintergrund sinnvoll gewesen, wenn man eine Inszenierung in den Außenraum beabsichtigt hätte. Dies war offenbar nicht vorgesehen.

C. Zeremonielle Handlung in Innern: Für die Investitur, die Einkleidung des Königs als zeremonielle Handlung stellte die Bartholomäuskapelle offenbar einen angemessenen Rahmen aber vor allem auch einen vorstrukturierten Handlungsort dar. Sie unterstützte die Handlung selbst so effektiv wie möglich, das heißt, sie verkörperte bestmöglich den dafür notwendigen Transzendierungsvorgang als dynamisch-kommunikativen Prozess. Was ist gemeint? Stellen wir uns vor, wir befin-

den uns mit anderen als Zuschauer im Innern, in einem der Seitenräume. Als Zeugen des Geschehens fällt uns eine wichtige Aufgabe zu. Wir sehen, wie der König in den Raum einzieht. Der Einzug ist besonders effektiv dadurch, dass die Hauptperson durch ein kleines Portal eintritt. Im Westteil ist es am dunkelsten, da das Streulicht der Westfenster fehlt. Es ist möglich, dass nachträglich genau zu diesem Zweck, diesen kontrastierenden Effekt der Dunkelheit zu verstärken, die finstere, tonnengewölbte Westvorhalle angefügt wurde. Die Hauptperson tritt ein und begibt sich gen Osten auf dem Hauptweg der Inszenierung. Der breite, zeremonielle Hauptweg führt durch den Raum Richtung Altar. Um die Wichtigkeit des Weges zu betonen und die Nachrangigkeit der seitlichen Betrachterräume zu artikulieren, erhielten die Mittelschiffjoche querrechteckige Formate und eine höchstmögliche Auszeichnung mittels der kunstvollen



Säulen. Um den Einzug als exklusiven Vorgang zu inszenieren wurden die seitlichen Fenster (wie Spotlights) auf den Mittelweg und Mittelraum ausgerichtet. Dafür wurden die Fenster so hoch angelegt, dass das Licht ungehindert über den Köpfen der Betrachter hinweg auf die Prozession ausstrahlen konnte.

Weniger wichtig war dann die Handlung unmittelbar am Altar, also nicht das Altarsakrament stand hier im Vordergrund, sondern eine Interaktion zwischen den Liturgen und dem König, der hier eingekleidet und für den Gang in den Dom vorbereitet werden sollte. Für diese Handlung als kommunikatives Verhältnis war die Doppelposition des „Baldachins“ womöglich günstig und vorgesehen. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit erfolgte der Hauptteil der Handlung in der herausgehobenen Raummitte mit einer durch den Altar als Heilsort vorgegebenen Schwerpunktverlagerung nach Osten. Und da die Handlung des Einkleidens mit weiteren Liturgen und dafür raumgreifenderen Interaktionen zu denken ist, musste der Handlungsraum entsprechend geräumig ausgestaltet werden, weshalb der „preziöse Baldachin“ mehr ist als nur ein nobilitierendes Gehäuse einer Person bzw. einer Doppelfiguration bestehend aus Bischof und König. In welcher Art die Inszenierung dieses

Vorganges im Verhältnis zum Betrachterraum stattfand und ihren Höhepunkt fand, ist ungewiss. In jedem Fall unterstützte die Raumgestaltung eine solche Inszenierung. Die seitlichen Fenster ermöglichten eine allseitige, schattenfreie Beleuchtung des Bühnenraums. Und die tieferliegenden östlichen Fenster unterstützten dies: Zum einen wurde die Aufführung koronaartig hinterstrahlt, zum anderen reichten die Köpfe der handelnden und dabei vor der Ostwand stehenden Personen fast bis an die Unterkante der Fenstergewände heran, so dass diese Hauptakteure (bedeutungs)perspektivisch deutlich größer wirkten als die seitlichen Zuschauer. Dadurch rückten die Hauptpersonen noch einmal deutlich von den Betrachtern ab, wirkten noch erhabener und transzendenter.

Ob dabei bereits eine Entrücktheit in himmlische Sphären beabsichtigt wurde, könnte sein, ließe sich aber ebenso bezweifeln. Denn immerhin stellte das Zeremoniell (nur) einen Zwischenhöhepunkt auf dem Weg dar. Aber es ist möglich, dass die Handlung als unter dem Himmel stehend und damit im Angesicht Gottes vollzogen wurde. Wichtig war womöglich, dass die Bartholomäuskirche nicht das Haus Gottes, nicht die *Civitas Dei* und nicht das Himmlische Jerusalem verkörperte. Dafür wurde der Bau entsprechend gestalterisch entschärft und



womöglich war auch die Ausmalung Ausgestaltung weniger programmatisch als vielmehr festlich gestaltet.

D. Auszug und E. Weitergang zum bzw. in den Dom:

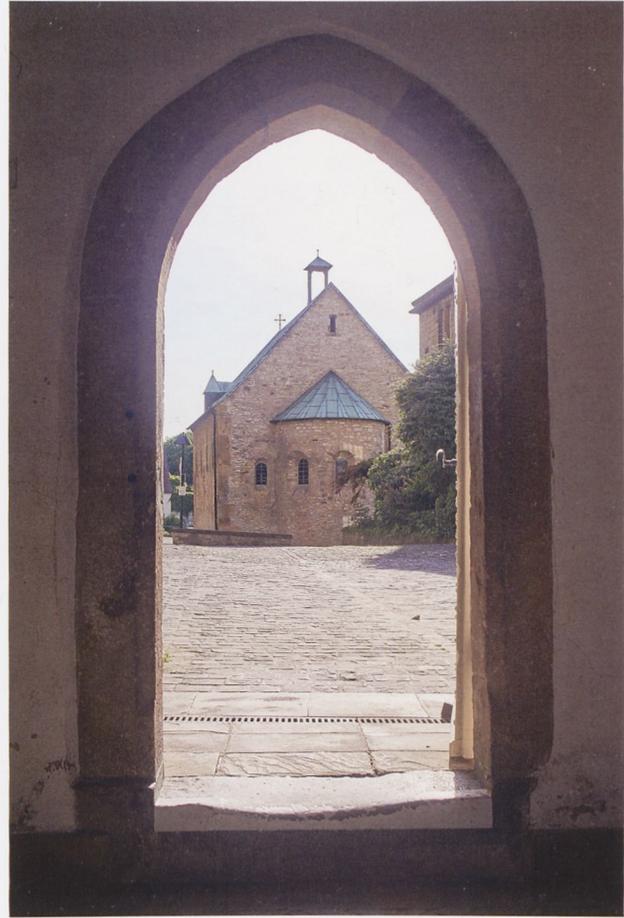
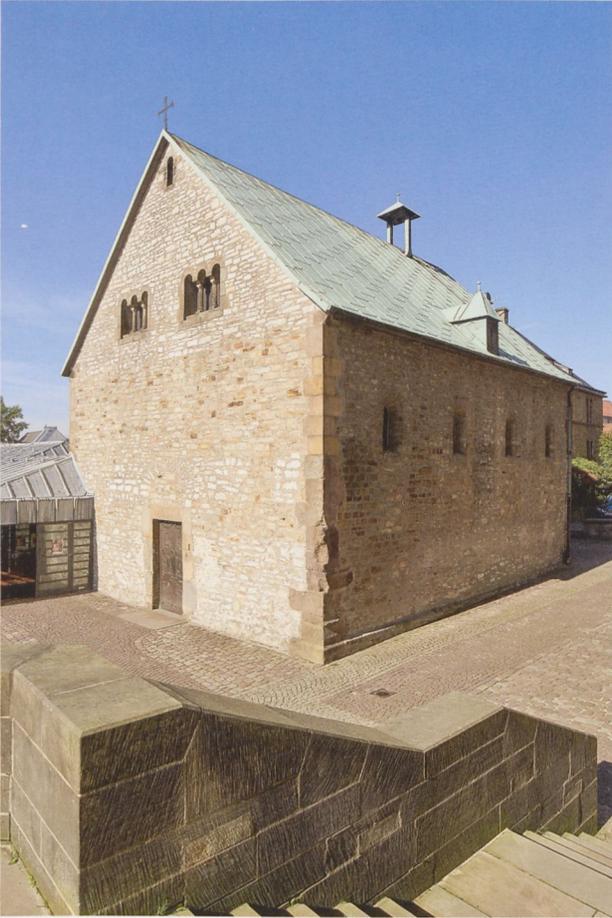
Für den Auszug und Gang zum Dom gilt das Gleiche, wie für den Einzug. Für den Moment des Austritts als auch für den Verbindungsweg zum Dom war offenbar keine heute noch erkennbare inszenatorische Unterstützung durch die bauliche Gestaltung vorgesehen. Ob dies durch ephemere Bauwerke und Ausstattungen geleistet wurde, ist denkbar, aber unbekannt.

Am Ende bleibt nur eines zu bedenken: Dass dieses Bauwerk nicht bloß als temporäre Anlage, sondern in Stein errichtet wurde, ist bemerkenswert. Die Verkörperung eines erhöhenden Weges und einer transzendierenden Handlung als alles entscheidendes Gestaltungs- und Vermittlungsziel der Bartholomäuskapelle deutet darauf, dass diesem spezifischen Handlungszusammenhang of-

fenbar eine besondere überzeitliche Verbindlichkeit und überregionale Rechtskraft verliehen werden sollte. Und mit diesem Bauwerk sollte dieser Bedeutungszusammenhang am Ort Paderborn verstetigt, der Ort dadurch als bedeutungsvoll herausgehoben werden und diese Bedeutsamkeit vom Ort ausstrahlen. Die Strahlkraft zielte dabei weniger auf irdischen Verbund auf Überregionalität und Dauerhaftigkeit, im spirituellen Sinne auf eine überweltliche und überzeitliche Geltung.

Und diese spezifische Strahlkraft und unverminderte Leistungsfähigkeit des Kapellenraums, Handlungen zu intensivieren und dadurch aufzuwerten, funktioniert selbst unter veränderten Rezeptionsbedingungen im Prinzip heute noch genauso, wie vor 1000 Jahren (vgl. Beitrag Meyer zu Schlochtern in diesem Band). Die Bartholomäuskapelle vermag es aufgrund ihrer spezifischen räumlichen Gestaltung spielend, körperlich wahrnehmbare Ereignisse in ästhetischen Genuss zu verwandeln und dadurch bzw. davon ausgehend diese Wahrnehmun-





gen sehr verlässlich in geistig-spirituelle Erfahrungen umzuwandeln. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist es gerechtfertigt – und sicher auch im Sinne des Bauwerkes und ihrer Schöpfer –, den Raum nicht nur museal zu präsentieren, sondern ganz bewusst für gesellschaftlich re-

levante Handlungen, für akustische und visuelle Inszenierungen, für Liturgie und Kunst, zu öffnen, um die außergewöhnlichen handlungsintensivierenden Gestaltqualitäten der Bartholomäuskapelle zu aktivieren und sinnstiftend zu nutzen.

ABSTRACT

St Bartholomew's Chapel is unique not only because of its age, but because of different architectural styles, functions and uses, both historical and recent, brought together in this single building. While most studies concentrate on particular aspects, emphasising analogies or typicalities, this article adopts a 'synchronic' view. Thereby it becomes apparent that the building is neither simply a manifestation of distinct practices (like the representation of sacred or secular authority) nor an emulation of 'Byzan-

tine' or otherwise established designs. In fact, its uniqueness must be understood as an intentional feature, closely related to the chapel's original and still valid purpose. As an amalgamation the chapel became a medium of social dynamics – which was, not the least in a spiritual sense, perpetuated in a building made of stone. The actual chapel framed all kinds of religious and secular acts, which were elevated by the site and its singular design. Since this can be felt even by modern visitors, there is an obligation not to reduce the chapel to a museum but use it in a meaningful manner.