

## Architekturmodelle oder Modellarchitektur? Die Baldachine im Chor und am Südportal der Stiftskirche zu Wimpfen

Bruno KLEIN

Die plastischen Baldachine der Gotik sind wenig beachtete Objekte. Anders als etwa für das Maßwerk, gibt es kaum Untersuchungen, die die Entwicklung dieses Gegenstandes über einen längeren Zeitraum betrachten und darstellen.<sup>1</sup> Analysen von Baldachingruppen einzelner Bauwerke gibt es durchaus, so beispielsweise für den Naumburger Dom,<sup>2</sup> diejenigen im Freiburger Langhaus<sup>3</sup> oder besonders intensiv zu denjenigen über den Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms.<sup>4</sup> In der Dissertation von Heinrich Klotz über die gotischen Ostteile der Wimpfener Stiftskirche, die jedes Profil, jeden Sockel und jede Figurennische dort aufs Genaueste untersucht, kommen die Baldachine erstaunlicherweise hingegen überhaupt nicht vor.<sup>5</sup> Seit den Forschungen von Georg Schäfer<sup>6</sup> aus dem späten 19. Jahrhundert hat sich nur noch Peter Kurmann<sup>7</sup> den Wimpfener Baldachinen gewidmet, wobei er zu Recht auf deren außerordentlich hohe Qualität hingewiesen hat.

<sup>1</sup> Grundzüge im Artikel „Baldachin“, in: Otto Schmitt, Joseph Braun (Hg.): Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1937), Sp. 1389–1402; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?ol-did=94496>> [23.08.2019]. Ausnahmen zudem Wolfgang Schöller, Beobachtungen an Baldachinen. Ein Beitrag zur gotischen Skulptur in Frankreich, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998), 190–205. Systematische Überlegungen auch bei Marc Carel Schurr, Symbolhafter Verweis oder Experimentierfeld des Architekten? Die Skulpturenbaldachine im Langhaus des Freiburger Münsters, in: Christine Kratzke, Uwe Albrecht [Hg.], Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Leipzig 2008, S. 119–133, bes. 119–123, und Bernd Röder, Zwischen Tradition, Phantasie und Abbild. Die Baldachine des Naumburger Westchores und die Architektur und Kleinplastik ihrer Zeit, in Hartmut Krohm, Holger Kunde (Hg.): Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Katalog der Ausstellung Naumburg 2011, 3. Bde., Petersberg 2011, Bd. 1, S. 91–103, mit weiterer Literatur. Zahlreiche Einzeluntersuchungen mögen mir entgangen sein.

<sup>2</sup> Röder, wie Anm. 1.

<sup>3</sup> Schurr, wie Anm. 1.

<sup>4</sup> Verschiedene Aufsätze in: Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner, hrsg. von Klaus Hardering, Köln 2012 (= Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins 72/2012). Bruno Klein, Druntergeschaut. Überlegungen beim Blick auf die Unterseiten der Baldachine über den Kölner Chorpfeilerfiguren, in: Kölner Domblatt #85 (2020)

<sup>5</sup> Heinrich Klotz, Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach. München 1967 (=Kunstwissenschaftliche Studien 39).

<sup>6</sup> „Unseres Wissens hat bis jetzt noch keine kunsthistorische Feder mit der für die Baugeschichte der Thalkirche wichtigen Erklärung des charakteristischen Gepräges der Wimpfener Statuenbaldachine sich befasst“. Georg Schaefer, Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen: Inventarisierung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluss des XVIII. Jahrhunderts: Provinz Starkenburg: Ehemaliger Kreis Wimpfen, Darmstadt, 1898, 228–229 und 243, hier. 229.

<sup>7</sup> Peter Kurmann, Mikroarchitektur im 13. Jahrhundert. Zur Frage nach Architekturmodellen zur Zeit der Hochgotik, in: Kratzke, Albrecht, wie Anm. 1, 83–97.



**Abb. 1**  
Bad Wimpfen im  
Tal, ehem. Ritter-  
stiftskirche, Chor,  
innen

Diese sind auf zwei Gruppen verteilt: (Abb. 1) Die eine findet sich innen über den Figuren der Chorpfeiler und die andere (Abb. 2) außen am Portal des Südquerarms. (Abb. 3-12, Chor, und Abb. 13-17, Portal) Alle Baldachine setzen sich zusammen aus einem unteren Kranz von kleinen Spitzbögen mit unterschiedlichen Maßwerkformen, zumeist unter Wimpergen, und daraus hervorstwachsenden, ganz verschiedenartigen Bekrönungen. Diesem Schema folgen in miniaturisierter Form auch die kleinen Baldachine in den Archivolten des Südportals. (Abb.18)

Es handelt sich um eine relativ einfache und weit verbreitete Grundstruktur, die sich im Einzelfall sehr individuell ausgestalten ließ. Daher ist es sinnvoll, den spezifischen Aufbau dieser Wimpfener Kleinarchitekturen genauer zu beschreiben und zu analysieren, damit sich größere architekturgeschichtliche Zusammenhänge erkennen lassen.



**Abb. 2**  
Bad Wimpfen im  
Tal, ehem.  
Ritterstiftskirche,  
Südportal

Die Baldachine der Stiftskirche verfügen über unterschiedliche Grundrisse: Die beiden äußeren Figuren am Südportal, Petrus und Paulus, stehen vor der Wand und nicht im eigentlichen Gewände (Abb. 2), weshalb sie und ihre Baldachine etwas mehr Platz haben (Abb. 19). Also sind diese im Grundriss punktsymmetrisch-achteckig. Das gilt genauso für alle Baldachine über den Figuren im Inneren des Chores (Abb. 3-12). Über den anderen Portalgewändefiguren (Abb. 20), auch bei der Maria am Trumeaufeiler (Abb. 21), ist die Grundform der Baldachine aus gotischen Chorpolygonen entwickelt, bei denen es sich entweder um „Fünf-Achtel-Polygone“ oder ein „Drei-Sechstel-Polygon mit angeschobenen Halbjoeh“ handelt. Erstere Form kommt in der realen Architektur relativ häufig vor, und zwar zumeist bei Kapellen, während für letztere eigentlich nur der Südquerarm der Kathedrale von Soissons bekannt ist, rund einhundert Jahre älter als die Wimpfener Baldachine. Die Kombination solcher in gebauter Architektur disparater Bauformen macht es unwahrscheinlich, dass es sich in Wimpfen um exakte Zitate existierender Vorbilder handelt. Vielmehr haben

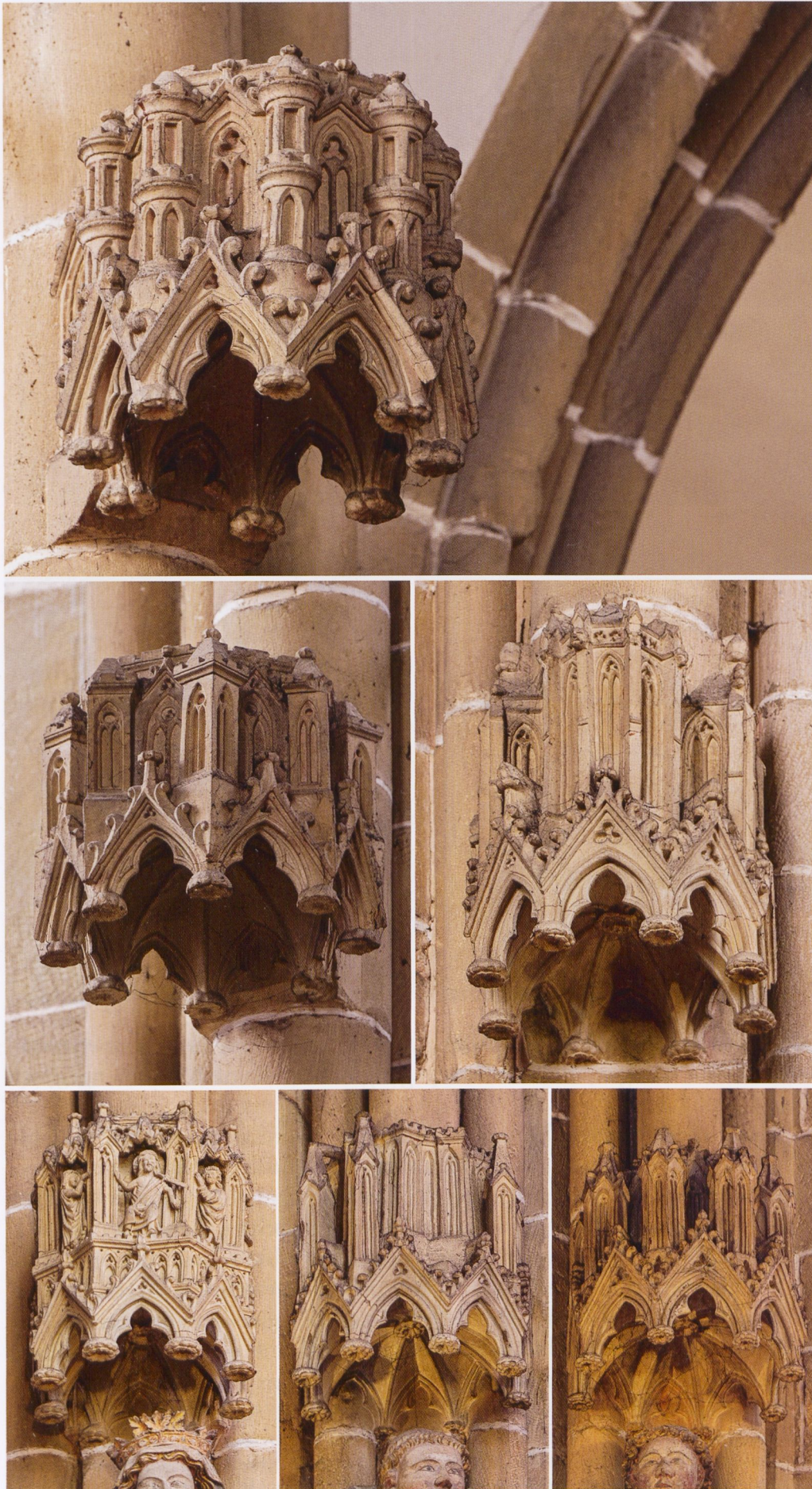


Abb. 3 - 8  
Baldachine im Chor



Abb. 9 - 12  
Baldachine im Chor

hier damals moderne Formvorstellungen und Entwurfsmethoden<sup>8</sup> sowie praktische Anforderungen, die vom Anbringungsort der Baldachine abhingen, zusammengefunden.

Ähnliche Baldachine, die wie in Wimpfen an ihren Unterseiten imitierte Rippenwölbungen zeigen, gab es in Frankreich erstmalig an der Westfassade der Kathedrale von Amiens, also seit den 1220er Jahren. (Abb. 22) Zuvor und auch noch lange danach waren die Unterseiten der Baldachine zumindest teilweise aus den Kapitellen der Gewändedienste entwickelt worden, zum Beispiel an der Kathedrale von Reims oder in deren Nachfolge auch teilweise an der Adamsporte am Bamberger Dom (Abb. 23) sowie am Magdeburger Jungfrauen-Portal. Bei zahlreichen Baldachinen in Amiens, auch bei den meisten oberhalb der Naumburger Stifterfiguren wie den Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms (Abb. 24) durchstoßen die Dienste einfach die Baldachine. Anders verhält es sich in

<sup>8</sup> Norbert Nussbaum, Die Figurenbaldachine der Kölner Chorpfeilerfiguren. Zur Pragmatik ihres baugewerblichen Entwurfs, in: Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes, wie Anm. 4, 148-167.



**Abb. 13 - 15**  
Baldachine am  
Südportal

bestimmten Partien des Bamberger Doms (Abb. 25), und zwar bei Ecclesia und Synagoge an den Stirnseiten des Fürstenportals sowie beim Reiter im Inneren des Doms, aber auch am Straßburger Münster an Lettner<sup>9</sup> und Westfassade (Abb. 26), sowie ebenfalls in der Portalvorhalle des Freiburger Münsters (Abb. 27), deren Baldachine Wimpfen besonders nahe stehen. Dort überall haben sie wie in Wimpfen vollständig ausgeführte, gewölbe-imitierende Unterseiten.<sup>10</sup> Und am Bamberger Fürstenportal gab es sogar einen Baldachin, dessen Unterseite nur als kleines Gewölbe mit hängendem Schlussstein rekonstruiert werden kann, sodass die Form dort ungewöhnlich elaboriert war.

Über den eigentlichen Baldachinen erheben sich in Wimpfen architektonisch gestaltete Aufbauten. Diese folgen unterschiedlichen Typen und Model-

<sup>9</sup> Hierzu zuletzt Christoph Stei im Kat. „Der Naumburger Meister“, (wie Am. 1), Bd. 1, 127-128.

<sup>10</sup> Es scheint, dass bei den zuletzt genannten Beispielen die Gewölbeformen auch im Detail so differenziert ausgebildet sind wie in Wimpfen – bloß lässt sich dies anhand von Fotografien nur schwer klären, da es außer für Wimpfen und Köln kaum brauchbare Bilder solcher Baldachinunterseiten gibt.



**Abb. 16 und 17**  
Baldachine am  
Südportal

len (Abb. 3-16): Der Aufbau über der Marienfigur am Trumeaufeiler (Abb. 17) erweist sich dabei als verhältnismäßig konservativ: Über den genasten, von Wimpergen überfangenen Spitzbogen der unteren Zone folgt eine klötzchenartig zusammengesetzte Architektur mit Zinnenbekrönung, wie man sie eigentlich schon seit dem 11. Jahrhundert kennt.<sup>11</sup> Strukturell ist das alles andere als modern, aber immerhin sollen die dort in die Miniaturarchitektur integrierten Maßwerkwenster wohl eine gewisse architektonische Aktualität zum Ausdruck bringen. Diese Kombination stilgeschichtlich unterschiedlich datierbarer Motive war allerdings in Wimpfen weder einzigartig noch antiquiert: Denn auch in der Pariser Sainte-Chapelle, die das damals Modernste und Anspruchsvollste war, gab es über den stilistisch höchst avancierten Aposteln an den Pfeilern ganz ähnlich „konservative“ Baldachine wie am Wimpfener Trumeau (Abb. 28). Vielleicht galten solche altertümlichen Formen als besonders hoheitsvoll, während Moderneres

<sup>11</sup> Schöller, wie Anm. 1, 190.



eher experimentell und damit weniger anerkannt war. Gerade für die zentrale Marienfigur mag deshalb ein Baldachin in traditionell bewährten Formen vielleicht als besonders geeignet erschienen sein.

Bei der Marienfigur im Chor ist dies genau umgekehrt (Abb. 6). Über ihr befindet sich der einzige figürlich gestaltete Baldachin in Wimpfen überhaupt:<sup>12</sup> Dort ist ein Weltgericht mit der Deësis in der Mitte zu sehen. So etwas ist für Baldachine der Epoche gänzlich ungewöhnlich, vielleicht sogar einzig-

**Abb. 18**  
Baldachine in den Archivolten des Südportals

artig! Die programmatische Aussage ist dabei völlig eindeutig: Maria = Ecclesia wird als notwendige Mittlerin dargestellt, um beim Weltgericht in den Himmel gelangen zu können. Hier sind ein Portalprogramm mit Weltgericht und Deësis im Tympanon (z.B. Bamberg) mit einem Marienportal mit Gottesmutter am Trumeau zu einer originellen Einheit verschmolzen. Die „konservative“ Gestaltung des Baldachins über der Maria am Südportal und die „innovative“ beim Baldachin über der Maria im Chor zeigen, dass man sich bei diesen Figuren besondere Gedanken über die Gestaltung ihrer zugehörigen Baldachine machte, die somit alles andere als dem Zufall überlassen war.

Den übrigen Baldachinen, weder am Portal noch im Chor, ist hingegen kaum abzulesen, ob sie nach bestimmten Ordnungsprinzipien gestaltet wurden:

So lassen sich insgesamt elf (zwölf, wenn man den „belebten“ Marienbaldachin im Chor mitzählt) der Baldachine am Portal und im Chor als fantastische Konstruktionen bezeichnen, bei denen gewisse Standardmotive gotischer Architektur frei miteinander kombiniert werden (Abb. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15 rechts, 17 rechts und links). Dabei kommt es gelegentlich zu Formwiederholun-

<sup>12</sup> Peter Kurmann, *Gotik als Reformprogramm - die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal*, in: *Form und Funktion. Die mittelalterliche Stiftskirche im Spannungsfeld von Kunstgeschichte, Landeskunde und Archäologie*, hrsg. von herausgegeben von Sönke Lorenz in Verbindung mit Dieter R. Bauer und der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Zweite Wissenschaftliche Fachtagung zum Stiftskirchenprojekt des Instituts für Geschichtliche Landeskunde und Historische Hilfswissenschaften der Universität Tübingen 16. - 18. März 2001, Weingarten, (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde 59), Ostfildern 2007, 175-185, hier 180.



**Abb. 19 links**  
Baldachin der  
Petrusfigur,  
Untersicht

**Abb. 20 rechts**  
Baldachin einer  
Gewändefigur,  
Untersicht



**Abb. 21**  
Baldachin der  
Marienfigur am  
Trumeau, Untersicht



portal sogar unvollendet geblieben ist (Abb. 16 links), sind sie wohl alle innerhalb sehr kurzer Zeit entworfen und angefertigt worden. Dies spricht für eine einheitliche, planvolle Komposition eines „Themas mit Variationen“.

Neben den hier als „fantastisch“ bezeichneten Baldachinen gibt es aber auch solche, die so aussehen, als gäben sie tatsächlich gebaute Architektur wieder: (Abb. 11, 14 und 15 links). Zwei von ihnen befinden sich außen, zwei innen. Zwei davon sollen ganz offensichtlich so etwas wie das Untergeschoss eines gotischen Chores mit Kapellenkranz zeigen (Abb. 11 und 14); ein dritter einen Chobergaden mit Strebewerk (Abb. 15). Hingegen lässt sich bei einem vierten nicht ganz klar entscheiden, ob er die gesamte Chorpartie eines umgangslosen gotischen Chores samt Querhaus zeigt oder nur die oberen Partien einer solchen Anlage (Abb. 5).

Peter Kurmann ist die wichtige Erkenntnis zu verdanken, dass die beiden Baldachine am Südportal so wirken, als ließen sie sich miteinander kombinieren zu einen Chor mit Kapellenkranz unten und Lichtgaden mit offenem Strebewerk oben (Abb. 14 und 15 links).<sup>14</sup> Diese bestechende Idee ist nur dadurch zu

<sup>13</sup> So auch Klotz, der ermittelt hat, dass der Chor und die untere Südfassade mit dem Portal zwar nicht in derselben Bauphase entstanden sind, aber offenbar ganz kurz hintereinander gebaut wurden. Klotz, Wimpfen, S. 38. Eine gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen während des Kolloquiums durchgeführte Autopsie hat dieses Ergebnis nicht grundsätzlich in Frage gestellt, jedoch ergeben, dass eine erneute bauarchäologische Analyse der Stiftskirche dringend erforderlich ist.

<sup>14</sup> Kurmann, Mikroarchitektur (wie Anm. 7), 85.

ergänzen, dass sich auch schon der erwähnte architektonische Baldachin im Chor (Abb. 11) mit dem „Obergradenbaldachin“ am Portal verbinden ließe (Abb. 15 links).

Bei dem weiteren erwähnten Baldachin im Inneren, der einen Chorobergaden samt anschließendem Querhauses zeigt (Abb. 5), handelt es sich um ein seltenes, aber durchaus verbreitetes Motiv: Ein bekanntes Beispiel hierfür ist der etwas ältere Baldachin aus dem Naumburger Dom über dem Stifter Thimo (Abb. 29), während kurz vor Wimpfen auch im Kölner Dom ein solcher Baldachin über einer der Chorfeilerfiguren gemeißelt wurde (Abb. 30).<sup>15</sup>



**Abb. 22**  
Amiens, Kathedrale  
Baldachin über der  
Trumeaufigur „Beau  
Dieu“ am Mittel-  
portal



Insgesamt gesehen handelt es sich in Wimpfen um einen „Zyklus“ von Figurenbaldachinen, der vielfältige, aber durchaus kohärente Variationen aufweist: Die Breite reicht von dem formal aufwändigen, aber stilistisch konservativen Beispiel oberhalb der zentralen Marienfigur, über fantasievolle Gotik-Adaptionen bis hin zu Architekturimitationen. Dabei ist die Verteilung der Varianten strukturiert und nicht vorbildlos: So gibt es einige Indizien dafür, dass es in Frankreich schon in den 1220er Jahren ein

**Abb. 23**  
Bamberg, Dom,  
Baldachine an der  
Adamsporte (Kopien, Original im  
Diözesanmuseum)

<sup>15</sup> Christoph Schaab, Die Konsolen und Baldachine der Chorfeilerfiguren. Ursprüngliche Konzeption und heutiges Erscheinungsbild, in: Die Chorfeilerfiguren des Kölner Domes (wie Anm. 7), 110-147, hier 120 mit weiterer Literatur. Der Baldachin gilt seit langem als eine Wiedergabe Trierer Liebfrauenkirche. Allerdings sind die Unterschiede zwischen Bau und Baldachin hierfür wohl doch zu groß. Eher wurden hier ein traditioneller Baldachintypus und eine aktuelle Bauform zu etwas Drittem, Neuen zusammengefügt.



**Abb. 24**  
Köln, Dom, Baldachin über der Chorpfeilerfigur des Apostel Thomas

paar Überlegungen zur systematischen Gestaltung solcher Baldachingruppen gegeben haben muss, die auch später relevant blieben. Ein maßgebliches Beispiel hierfür dürfte die Westfassade der Kathedrale von Amiens an, an der offenbar erstmalig Baldachine gemeißelt wurden, die teils so aussehen, als würden sie reale Bauwerke wiedergeben, und teils, als ob sie völlig fantastische Architektur zeigten.

(Abb. 22) Die Trumeaufigur des zentralen Westportals dort, den berühmten „Beau Dieu“, überfängt ein höchst elaborierter Baldachin, der viele zu seiner Zeit aktuelle Architektur motive aufgreift. Einfacher sind die Baldachine in den Gewänden daneben. Die Differenzen an den Seitenportalen sind noch größer (Abb. 31): Gerade am rechten Marienportal befindet sich über der zentralen Trumeau-Figur ein sehr großer Baldachin in ganz konservativen Formen, während die damals wirklich

modernen Architektur motive an den Baldachinen der Gewände vorkommen. Am linken Seitenportal erscheint sogar einmal ein Baldachin mit offenem Strebewerk wie später in Wimpfen (Abb. 32). In Amiens wie in Wimpfen ist die Verteilung der Baldachine in Motivik und stilistischer Ausprägung ähnlich: Aufwändige, aber gelegentlich konventionelle Motive befinden sich im Zentrum, innovative oder gar experimentelle am Rand.



**Abb. 25**  
Bamberg, Dom, Baldachin über der Ecclesia am Fürstenportal (Kopie, Fragment des Originals im Dommuseum)

Auch die Komposition der einzelnen Wimpfener Baldachine selbst spricht für die kalkulierte Planung dieser

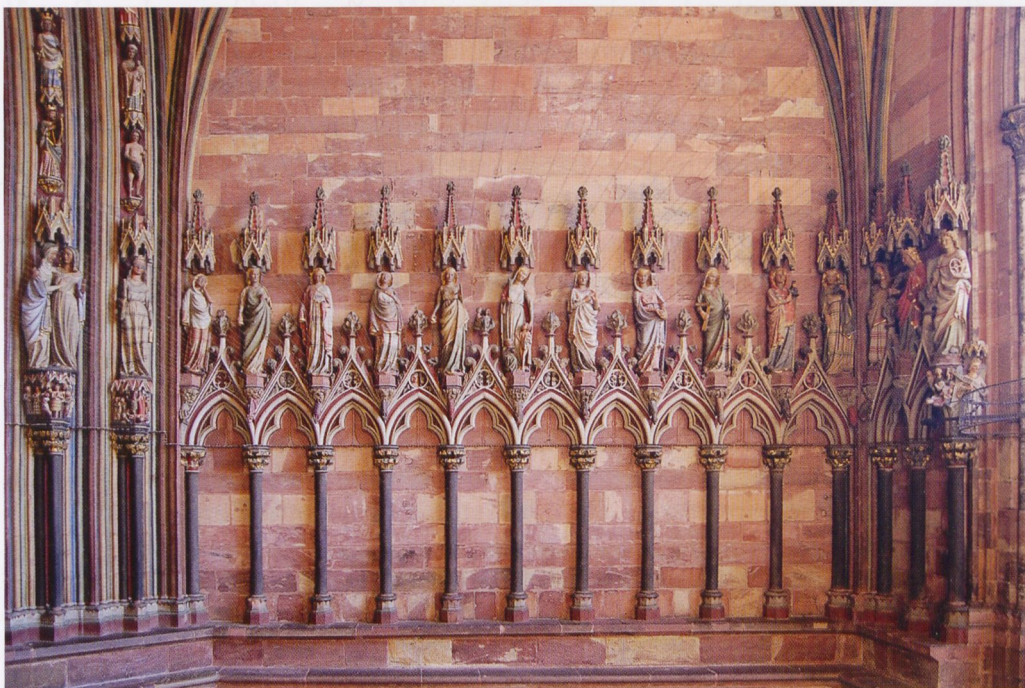
Werkgruppe: Die Kombination einer Spitzbogenreihe unten mit einer architektonischen Bekrönung darüber ist im 13. Jahrhundert, wie erwähnt, nicht ungewöhnlich. Aber es gibt dabei Varianten speziell in Hinblick auf die Gewichtung der beiden Zonen. Für Wimpfen ist dabei charakteristisch, dass die Bekrönungen der Baldachine relativ hoch sind (z.B. Abb. 15): In Amiens wachsen sie hingegen aus den Bogenreihen darunter geradezu heraus (Abb. 32), bzw. sie beginnen bereits in den Bogenzwickeln und ragen nicht hoch auf. Dies gilt auch an



**Abb. 26**  
Straßburg, Münster,  
Westfassade

den Querhausportalen von Notre-Dame in Paris (Abb. 33),<sup>16</sup> also an den Teilen der Kathedrale in der französischen Hauptstadt, die der damals gerade aus Paris gekommene Werkmeister der Wimpfener Stiftskirche gekannt haben sollte.

Auch an der 1273 begonnenen Westfassade des Straßburger Münsters findet man ähnliche Baldachine (Abb. 26). Die untere Zone mit den Spitzbögen und Wimpergen ist sehr elaboriert, aber richtige Aufsätze finden sich darüber nicht, weil unmittelbar über ihnen die Figurenreihen der Archivolten beginnen. Dies gilt auch für die Baldachine in den Gewänden des Westportals des Freiburger Münsters (Abb. 27), wohingegen dort die Baldachine an den Vorhallenwänden unmittelbar daneben durch Spitzhelme bekrönt sind, welche bei reduziertem Dekor bereits die Grundform des späteren Freiburger Turmhelms vorwegnehmen. Tendenziell sind so große und hohe Portalbaldachine wie in Wimpfen also eher die Ausnahme. Motivisch sind sie diesbezüglich den hohen Baldachinen über den Chorfeilerfiguren des ein paar Jahrzehnte älteren Naumberger Doms ähnlich. Stilistisch näher stehen ihnen die Bekrönungen der Baldachine über den entsprechenden Figuren im Kölner Dom, die allerdings zur Bauzeit von Wimp-



**Abb. 27**  
Freiburg, Münster,  
Vorhalle

<sup>16</sup> Zuletzt: Albrecht, Stephan, Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur – Skulptur – Farbigkeit. Petersberg 2020.



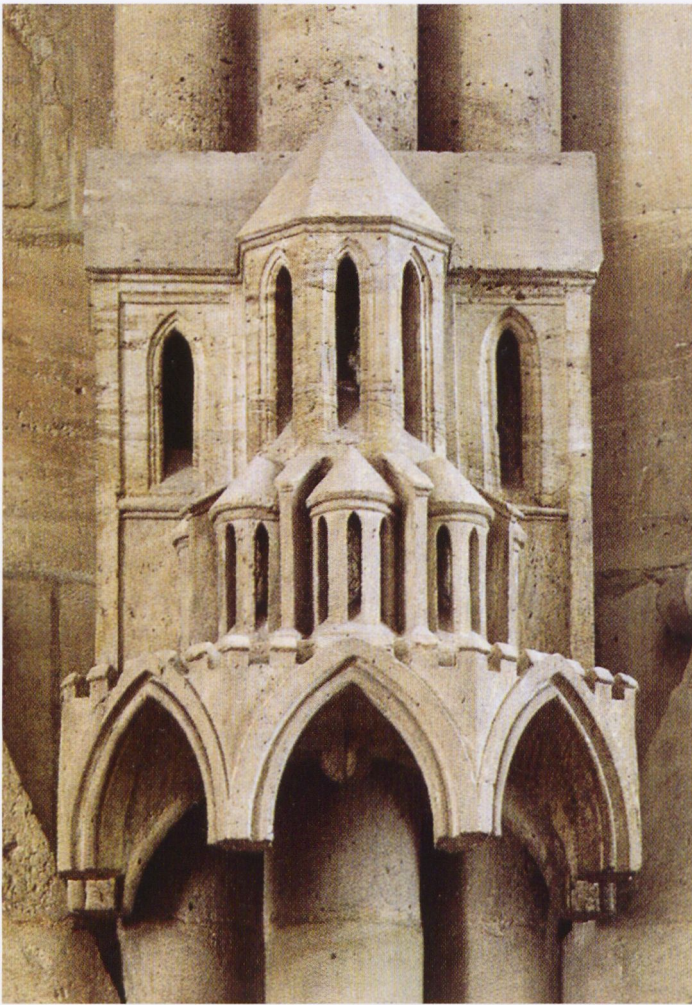
**Abb. 28**  
Paris, Sainte-Chapelle, Baldachin über einem der Apostel in der Oberkirche

fen zumeist erst geplant, aber bis auf Simons-Baldachin noch nicht vollständig ausgeführt waren (Abb. 30).<sup>17</sup>

Neben stilistischen Aspekten sind beim Vergleich der Baldachine auch noch typologische zu beachten: In Naumburg sind die Baldachine wie in Köln über Chorpfeilerfiguren angebracht, über denen sie im Prinzip nahezu unbegrenzt Platz nach oben hatten. In keiner der beiden Kirchen stand damals aktuell die Errichtung eines Figurenportals auf dem Programm, wo die Höhe der Baldachine in den Gewänden durch die weitere architektonische Entwicklung des Portals

begrenzt wird. Das war in Wimpfen anders: Die Baldachine über den Chorpfeilerfiguren und am Südportal wurden nahezu gleichzeitig geplant und ausgeführt, was in dieser Kombination eine bis dahin unbekannte Aufgabe war. Während also an den anderen Bauten jeweils individuelle, allenfalls dem Anbringungsort im Chor und der Bedeutung der Figuren gemäße Lösungen gefunden werden konnten, sah man in Wimpfen beide Baldachin- und Figurenzyklen zusammen, die vor allen Dingen auch gleichzeitig und in derselben Werkstatt entstanden. Waren die Baldachine in den verschiedenen Ensembles daher vielleicht ein wenig ähnlicher als sonst üblich – bei den Chorpfeilerfiguren ein wenig niedriger und am Portal ein wenig höher? Jedenfalls gibt es genügend Indizien dafür, dass man in Wimpfen verschiedene damals aktuelle „Leitbauten“ kannte und in ihrer Modellhaftigkeit auch gerne adaptierte, aber nicht kopierte, sondern den lokalen Erfordernissen anpasste.

<sup>17</sup> Die Kölner Baldachine, die in die Chorpfeiler einbinden und daher mit diesen zusammen gebaut worden sein müssen, datieren laut Arnold Wolff in die Jahre um 1261 bis 1265 oder unwesentlich später. (Arnold Wolff, Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248-1277, in: Kölner Domblatt 28/29, 1968, S. 7-230, hier S. 142-142). Allerdings wurden damals nur die unteren Partien ausgeführt, während ihre hohen Bekrönungen wohl erst kurz vor der Chorweihe von 1322 entstanden. Da nur das Datum von 1269 für den Beginn des Neubaus der Wimpfener Stiftskirche bekannt und eine Weihe des Chores vor 1279 anzunehmen ist, und in dieser Zeit auch das Portal der Südfassade wahrscheinlich auch schon begonnen war, sind die Kölner vor denen in Wimpfen begonnen und nach ihnen fertiggestellt worden.



Die spezielle Stellung von Wimpfen lässt sich auch beim Thema der Variation erkennen: Sind die Baldachine in Amiens noch sehr unterschiedlich (Abb. 22, 31, 32), so werden danach sie rasch vereinheitlicht, sodass sie seit dem Querhaus von Notre-Dame in Paris nur noch als serielle, annähernd identische Elemente erscheinen (Abb. 33).<sup>18</sup>

Die Baldachine von Wimpfen folgen jener Tendenz zur Uniformität – man möchte sagen – „noch“ nicht: Sie sind variantenreich und besitzen individuell gestaltete, ungewöhnlich große Aufbauten.

**Abb. 29**  
Naumburg, Dom.  
Baldachin über  
der Stifterfigur des  
Thimo

Auch bei der damals modernsten Kirche im römischen Reich, dem Kölner Dom, war es unmittelbar vor Wimpfen<sup>19</sup> oberhalb der dortigen Chorpfeilerfiguren zum Einbau von Baldachinen gekommen, die mit Wimpfen typologische Übereinstimmungen aufgewiesen haben müssen. Allerdings sind diese Baldachine nur noch zum Teil erhalten: Denn ihre ursprünglichen Bekrönungen, oder zumindest die Partien, die von diesen schon begonnen waren, wurden im Laufe des Bauprozesses in den Jahren um 1300 abgearbeitet und durch neuere Aufbauten mit einem Orchester musizierender Engel darauf ersetzt.<sup>20</sup> Eine einzige der ursprünglichen Baldachinbekrönungen ist noch erhalten (Abb. 30), jene bereits erwähnte, die an die Trierer Liebfrauenkirche erinnert. Warum gerade sie nicht entfernt wurde, ist unbekannt. Vielleicht war sie vor allem handwerklich von so herausragender Qualität, dass man sich scheute, sie vollständig zu zerstören und stattdessen nur die Dachpartie des dort miniaturhaft wiedergegebenen Kirchengebäudes abgemeißelt hat. Doch selbst wenn dieser Baldachin vielleicht auch der aufwändigste von allen in Köln war, dann können die übrigen nicht vollständig anders gewesen sein, obwohl sie, wie sich aus den Resten der abgearbeiteten Partien schließen lässt, auf jeden Fall einfacher waren. Jedenfalls dürften

<sup>18</sup> Zur Variation solcher Baldachine grundlegend: Nußbaum, Figurenbaldachin, wie Anm. 8, bes. 165-167.

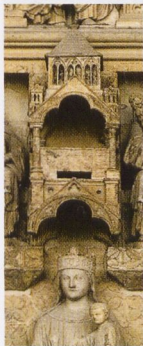
<sup>19</sup> Siehe Anm. 17.

<sup>20</sup> Schaab, Konsolen (wie Anm. 15).

**Abb. 30**  
Köln, Dom, Baldachin über der Chorpfeilerfigur des Apostel Simon



**Abb. 31 links**  
Amiens, Kathedrale, Baldachin über der Marienfigur am rechten Portal der Fassade



**Abb. 32 rechts**  
Amiens, Kathedrale, Baldachin am linken Portal der Fassade



auch die Kölner Baldachine das Bild eines insgesamt relativ geschlossenen, wenngleich im Detail heterogenen Ensembles geboten haben. Sah dieses Ensemble so aus wie dasjenige in Wimpfen, wo es ebenfalls teils fantastische und teils realistische Architekturabbildungen gibt? Gab es eventuell sogar Zusammenhänge zwischen beiden?<sup>21</sup>

Vergleicht man den noch erhaltenen, höchst elaborierten Kölner Baldachin mit den architektonisch genauesten Wimpfener Baldachinen, dann ist der Qualitätsunterschied relativ gering. Auch ist erkennbar, dass man sich an beiden Orten gleichermaßen darum bemühte, die Baldachine über den Figuren zu Abbildern der „Ecclesia“ werden zu lassen, und dass man sich hierfür gerne aktueller gotischer Bautypen bediente, weil man diese offenbar für am besten geeignet hielt, jene „Ecclesia“ zu repräsentieren. Das gotische Formen- und Typenrepertoire muss also in beiden Fällen in graduell auf ähnliche Weise transzendiert worden sein.

Solche Phänomene waren räumlich und zeitlich relativ eng verbreitet. Denn auf der einen Seite ist schon die Periode der verhältnismäßig genauen Architekturwiedergaben auf den steinernen Baldachinen

<sup>21</sup> Köln und Wimpfen könnten in Bezug auf die Gestaltungsgrundsätze der Baldachine, bzw. der Zusammenhänge von Figuren und Baldachinen, noch der Lettner im Straßburger Münster vorangegangen sein. An ihm befanden sich nicht nur Statuen, die mit denjenigen in Wimpfen motivische Übereinstimmungen aufwiesen, sondern offenbar auch ganz ähnliche Baldachine, von denen einige fragmentarisch erhalten sind. Dieser Lettner war vielleicht auch das entscheidende Bindeglied zwischen Paris und Wimpfen gewesen, zwischen der originär französischen Architektur und ihrer speziellen südwestdeutschen Adaption im römischen Reich. Zum Straßburger Lettner: Peter Kurmann, *Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et la filiation rémoise de ses statues*, in: *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, Bulletin du Centenaire, 25 (2002), S. 83-102.



nur kurz gewesen, nämlich beschränkt auf den Zeitraum zwischen den 1220er Jahren – Amiens – und den 1270er Jahren – Straßburg. Davor waren die Architektur motive auf den Baldachinen relativ unspezifisch – „Klötzchenarchitektur“ – und danach näherten sie sich immer mehr dem an, was mittels gezeichneten architektonischen Entwürfen visualisiert werden konnte, sich aber nicht mehr in Stein bauen ließ. Baldachine wurden damals zu

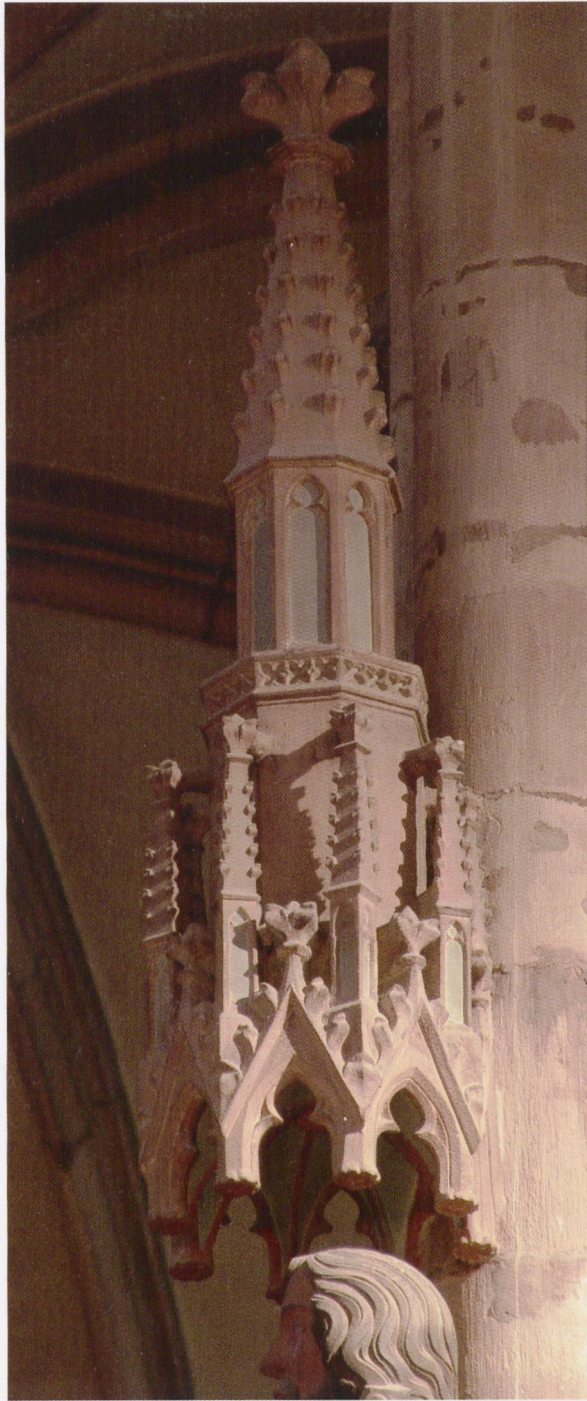
**Abb. 33**  
Paris, Kathedrale,  
Baldachine am  
Nordquerhausportal

Chiffren für jeweils aktuell stilistisch Mögliches und Gängiges, aber sie hatten nicht mehr den Anspruch, ein reales Kirchengebäude zu repräsentieren, das seinerseits wiederum die Ecclesia symbolisieren sollte. Baldachine gerieten immer mehr zu Kunststücken und verloren ihre Funktion als Bedeutungsträger. Entweder wurden sie immer kleiner und am jeweiligen Bauwerk einander immer ähnlicher, sodass sie zu einem Dekor ohne individuelle Aussage oder Bedeutung wurden, oder aber sie wurden immer fantastischer und zur Spielwiese für immer ausgefallener architektonische Entwürfe, wie die wohl aus dem beginnenden 14. Jahrhundert stammenden Baldachine im Langhaus des Freiburger Münsters<sup>22</sup> (Abb. 34, 35, 36) oder ganz besonders die zahlreichen seitdem entstandenen Beispiele in der Goldschmiedekunst.

Der geografische Bereich, in dem solche stark architekturimitierenden Baldachine vorkamen, blieb in den wenigen Jahrzehnten nach ihrer Erfindung in Frankreich, insbesondere in Amiens und Reims in den 1220er Jahren, auf die „Kontaktzonen“ der Gotikrezeption beschränkt, sprich auf die Gegenden, in denen die Gotik damals als etwas imitationswürdiges Neues aufgefasst und deshalb auch gebaut wurde.

<sup>22</sup> Schurr, Symbolhafter Verweis (wie Anm. 1). Dabei reflektieren und variieren die Freiburger Baldachine offenbar konkrete Entwürfe, die im Zusammenhang mit der dortigen Turmplanung entstanden. Anders als die älteren gotischen Architektur baldachine kopieren sie aber nicht schon Bekanntes, sondern zeigen bis dahin nie Gesehenes, das auf der Grenze zwischen baubarer und phantastischer Architektur steht.





**Abb. 34**  
Freiburg im Breisgau, Münster, Baldachin im Langhaus

Das gilt nicht für alle „Kontaktzonen“ in gleichem Maße: In Spanien beispielsweise, wo Südportal und Kreuzgang der Kathedrale von Burgos eine besonders intensive Rezeption gotischer Architektur und Skulptur demonstrieren, hat man sich offenbar bis auf einzelne Ausnahmen<sup>23</sup> um die Formgestaltung von Baldachinen kaum bis gar nicht gekümmert. In England, wo zwar im 16. Jahrhundert der Großteil gotischer Skulptur dem Bildersturm zum Opfer fiel, aber dennoch die Rahmungen von Skulpturen erhalten blieben, gibt es ebenfalls keine adäquaten Baldachine.

Es scheint also, dass fast nur in der östlich an Frankreich angrenzenden „Kontaktzone“ eine intensive Auseinandersetzung mit der Typologie von Architekturbaldachinen über Skulpturen stattgefunden hat.

Die Stiftskirche von Wimpfen ist vor allem in der deutschen Kunstgeschichte berühmt als ein früher gotischer Bau in Deutschland, zu dem es glücklicherweise sogar eine Quelle gibt, in der vom damals modernen „opus francigenum“ die Rede ist, was gerne als literarisches Zeugnis dafür gesehen

wurde, dass die französische Gotik erstmalig als ein eigener Stil erkannt wurden. Zwar ist mit diesem „opus francigenum“, das der bei der Grundsteinlegung 1269 aus Paris gekommene Baumeister mitgebracht haben soll, wahrscheinlich weniger Stil und Motivik gemeint denn vielmehr der neuartige Steinschnitt.<sup>24</sup> Aber beides ist vielleicht doch nicht so klar zu trennen, wenn man diese Bemerkung in einen größeren historisch-diskursiven Kontext einbettet. Denn wenn 1245

<sup>23</sup> Z. B. oberhalb der „Virgen blanca“ in der Kathedrale von León.

<sup>24</sup> Binding, Günther: Opus Francigenum. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung, in: Archiv für Kulturgeschichte, 71 (1989), 45-54, Schurr, Marc Carel: Lopus francigenum de Wimpfen im Tal. Transfert technologique ou artistique? In: Dubois, Jacques, Guillouët, Jean-Marie, Van den Bossche, Benoît (Hg.): Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIIe - XVIe siècle), Paris 2014, 45-55.



beim Neubau von Westminster Abbey ausdrücklich als Werkmeister ein „Henry of Reyns“ erwähnt wird; wenn beim 1272 begonnenen Neubau der Kathedrale von Narbonne als Motiv angegeben wird, man habe damit die großen Kirchen im Königreich Frankreich nachahmen wollen „imitare ecclesias nobiles (...) in regno francie“;<sup>25</sup> wenn man solche Nachrichten mit der Quelle zum Neubau von Wimpfen zusammen sieht, dann scheint es, dass man sich in den Nachbarländern Frankreichs spätestens seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bewusst war, dass es rund um Paris eine neue, großartige Architektur gab, und dass man damals vor allem auch begann, dieses Phänomen zu reflektieren und zu verbalisieren, oder, noch genereller ausgedrückt, diskursiv zu durchdringen.

Es kam offensichtlich in jener Zeit zu einem intensiveren Nachdenken darüber, was dort gerade Neues entstand, was dessen spezielle Qualität war, wie es sich von dem bisher lokal Üblichen unterschied, welches künstlerische Potenzial es besaß, wie es sich instrumentalisieren ließ und so weiter. Ein

**Abb. 35**  
Freiburg im Breisgau, Münster, Balдахin im Langhaus

nen bedeutenden Aspekt hat Peter Kurmann in seinen Forschungen gerade zu Wimpfen hervorgehoben, indem er darauf hingewiesen hat, dass die materielle Erneuerung der dortigen Kirche mit ihrer institutionellen Erneuerung einherging und die Adaption neuer gotischer Bauformen auch den Bruch mit vorangegangenen, unbefriedigenden Zuständen zum Ausdruck bringen konnte.<sup>26</sup>

So scheint es, dass gotische Architektur sich in den Nachbarländern Frankreichs im 2. Drittel des 13. Jahrhunderts offensichtlich zu einer „Black Box“ entwickelte, in die man vieles hineininterpretieren konnte, und aus der sich wiederum auch vieles hinausholen ließ. Dabei konnte der Einsatz von Gotik scheinbar

<sup>25</sup> Auch wenn dieses Argument so erst 80 Jahre nach Baubeginn formuliert wurde. Freigang, Christian, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*. Worms 1992.

<sup>26</sup> Kurmann, *Gotik als Reformprogramm* (wie Anm. 12).



**Abb. 36**  
Freiburg im Breisgau, Münster, Baldachin im Langhaus

paradoxe Folgen zeitigen: Sie wurde als etwas Neuartiges identifiziert, sollte aber zugleich, wie im Falle von Wimpfen, dazu dienen, alte, seit langem vernachlässigte Zustände wiederherzustellen. Dabei gab es offenbar gerade an der östlichen Peripherie der originär französischen Baukunst ein besonderes Bewusstsein dafür, dass solche Bauwerke, dass ihre Bautypologie, ihre Technik, ihr Stil, ihre Bauorganisation usw. sich von dem unterschieden, was bisher in diesen Regionen üblich war. Dies könnte damit zusammenhängen, dass die neue Baukunst hier – anders als beispielsweise in England oder Spanien – an institutionell sehr verschiedenen Sakralbauten adaptiert wurde: Stiftskirchen wie in Wimpfen, Pfarrkirchen wie in Freiburg, Klosterkirchen, Kathedralen wie in Straßburg und Köln, Kathedral-Annexkirchen wie in Trier oder Deutschordenskirchen wie in Marburg. Und dabei waren diese Institutionen damals auch noch radikalen inneren Wandlungen unterworfen, wie

es besonders beim Straßburger Münster deutlich wird, dessen Fabrica in jener Zeit von der bischöflichen in die kommunale Regie überging. Der neue Stil bot die Gelegenheit, dort überall die spezifische Stellung der jeweiligen sakralen Institution zum Ausdruck zu bringen. Das war eine spezielle Übergangsphase zwischen traditionellem Formenrepertoire und der Etablierung eines neuen, das heute „gotisch“ genannt wird. Für diese Zeit gilt es, die aktive Rolle der Akteure anzuerkennen, ob Bauherren oder Künstler, welche in der Auseinandersetzung zwischen traditionell regionaler und innovativer internationaler Architektur neue Gestaltungsspielräume gewannen und in ihrem Sinne, freilich in unterschiedlichem Maße, auszunutzen vermochten.

Hier lässt sich der Bogen vom Allgemeinen der Gotikbetrachtung zum Speziellen der Wimpfener Baldachine schließen: Die beschriebenen kulturellen Phänomene sind charakteristisch für den Zustand der sogenannten „Liminalität“, der Übergang, in dem vieles offen und unsicher, aber auch formbar ist. Auch Baldachine sind „liminale“ Objekte: Mikroarchitektonische Gebilde, denen die Aufgabe zukommt, zwischen figürlicher Skulptur, die eine programmati-

sche Aussage hat, und der umgebenden Architektur zu vermitteln: In Wimpfen wird innen im Chor appellativ die Bedeutung der Kirchenreform durch eine kalkulierte Figurenauswahl, insbesondere von Ordensgründern, um Ausdruck gebracht, während außen in eher traditioneller, aber durchaus dazu passender Weise christliche Geschichte visualisiert wird.

Die semantische Bedeutung der Kirchenarchitektur ist hingegen im Vergleich zur figürlichen Skulptur viel undeutlicher ausgeprägt. Kirchengebäude sind Kirchengebäude, egal in welchem Stil. Genau an dieser Stelle, bzw. an diesem Schnittpunkt, haben nun aber die architektonisch gestalteten Baldachine ihre Funktion: Sie vermitteln zwischen Skulptur und Architektur, und sie dienen als Scharnier zwischen figürlichem Bildprogramm<sup>27</sup> und Gebäude; und sie zeigen zudem an, wie damals überhaupt über Architektur nachgedacht wurde: Diese Baldachine sind daher nicht nur Wiedergaben zu jener Zeit gängiger Architekturformen, sondern sie bringen zum Ausdruck, wie man sich in Wimpfen zu jener Zeit das Himmlische Jerusalem dachte, das jedes Kirchengebäude darstellt: nämlich in Form einer gotischen Kirche!

Die Zeit, in der die Ostpartien der Wimpfener Kirche gebaut wurden, war genau jene, in der die Form- und Stilwahl für die Gotik gerade noch nicht Mode, sondern Statement war. Genau in dieser Situation musste es zu einer intensiven Reflexion über diese neuartige Architektur und ihre Bedeutung, über den Zusammenhang zwischen der Gestalt des Kirchengebäudes und der Institution der Ecclesia kommen. Die Wimpfener Baldachine bringen dies perfekt zum Ausdruck. Sie stehen dabei in ihrer Zeit nicht alleine, wie andere Beispiele zeigen. Sie sind nicht bloß damals gefällige Formen, sondern demonstrieren gerade in der kritischen Zeit der Übernahme des neuen französischen Formengutes im Reich, wie intensiv damals über das Potenzial der neuen Kunst nachgedacht und wie es ausgelotet wurde. Die Wimpfener Baldachine sind daher keine Ornamente, sondern Zeugen und „Player“, und sie belegen, wie Aby Warburg meinte, dass im Detail nicht der Teufel steckt, sondern der Liebe Gott.

---

<sup>27</sup> Kurmann, Gotik als Reformprogramm (wie Anm. 12), 179-181.