



Das Abbild der Kirche – zur Vorgeschichte des Architekturmodells im 13. und 14. Jahrhundert

[1] Es gibt aus dem 13. und 14. Jahrhundert eine Reihe von plastischen Architekturdarstellungen, die so aussehen, als seien sie Abbilder von Architekturmodellen, also von dreidimensionalen Objekten, die im Entwurfs- und Planungsprozess von Kirchen einmal eine Rolle gespielt hatten. Echte Architekturmodelle aus der Zeit vor der Mitte des 14. Jahrhunderts sind hingegen weder erhalten noch literarisch dokumentiert. Für Italien sind sie erst seit der zweiten Hälfte des Trecento bekannt, und in den nordalpinen Ländern ließen sie noch rund weitere einhundert Jahre auf sich warten.¹ Diese Überlieferung legt nahe, dass ältere Architekturmodelle nicht nur deshalb fehlen, weil sie irgendwann einmal zerstört wurden, sondern dass es sie tatsächlich vor dem späten 14. Jahrhundert nicht gegeben hat.²

Wenn es aber keine Architekturmodelle gab, dann ist es notwendig zu erklären, warum es vor deren Entstehung schon Repräsentationen von Architektur gab, die Gebautem so erstaunlich ähnlich sahen, dass sie immer wieder mit Architekturmodellen verwechselt werden konnten. Welche Zusammenhänge bestanden zwischen ihnen und der gebauten Architektur, und welche Funktion hatten diese Darstellungen, die am häufigsten als Stiftermodelle, Baldachine und Reliquiare vorkamen?

Tatsächlich sind diese Fragen kaum systematisch zu beantworten, weil es sich bei der realitätsnahen Darstellung von Architektur im 13. und 14. Jahrhundert um ein breites und komplexes Phänomen handelt. Die nachfolgenden Ausführungen können deshalb nicht mehr als ein paar Schlaglichter setzen.

1 Über die älteren Architekturmodelle im Allgemeinen: BISCHOFF 1989; BISCHOFF 1993; LEPIK 1994; LEPIK 1995. Dort jeweils auch weiterführende Literaturangaben.

2 HELTEN 2006, 234–235.

„Modelle“ auf Baldachinen und in den Händen von Stiftern

Die Idee, dass Architekturmodelle bei Planung und Bau von gotischen Kirchen eine wichtige Rolle gespielt haben, beruht im Wesentlichen auf der Beobachtung, dass es aus dieser Zeit zahlreiche Darstellungen von Miniaturkirchen gibt, die von den Stifterfiguren der jeweiligen Kirchen präsentiert werden.³ Dies beweist aber nicht die Existenz von Architekturmodellen, sondern es zeigt sich dadurch lediglich, dass es damals möglich war, von existierenden Kirchen kleinmaßstäbliche Abbilder zu skulptieren. Dabei war die realitätsnahe Darstellung von Architektur relativ selten, denn zumeist ist die formale Diskrepanz zwischen den Architekturdarstellungen in den Händen der Stifter und der realen Architektur der jeweiligen Kirche evident. Dies alles deutet darauf hin, dass diese kleinmaßstäblichen Darstellungen eher die Idee einer Kirche vermitteln sollten und nicht das Abbild eines bestimmten Baus waren. Dabei war es aber häufig möglich, einen Darstellungstypus zu wählen, durch den die Bedeutung der jeweiligen Stiftung angemessen zum Ausdruck kam. Denn die Darstellungen von Stiftungen kleinerer Kapellen unterscheiden sich zumeist von denjenigen ganzer Kirchen.

Solche Darstellungen können auch deshalb keine Architekturmodelle wiedergeben, weil deren Dimensionen immer auf die jeweiligen Trägerfiguren bezogen sind. Dies gilt auch für die motivisch ähnlichen Darstellungen bei architektonisch gestalteten Baldachinen: Auch hier sind die Dimensionen nie frei gewählt, sondern sie nehmen immer Rücksicht auf die Figuren, über denen sie angebracht sind, beziehungsweise den allgemeinen räumlichen Kontext. Ob aber solche auf die Größe von menschlichen Darstellungen proportionierten „Modelle“ im Hinblick auf ihre praktische Verwendbarkeit am Bau überhaupt noch eine Funktion gehabt haben können, ist mehr als fraglich. Zumal, soweit bekannt, die wirklichen Architekturmodelle immer sehr viel größer waren.⁴ Solche kleinen Kirchenmodelle gehören daher ausschließlich der Gattung der Skulptur an, in der es ja vor allem in der Mitte des 13. Jahrhundert bekanntermaßen zu Versuchen größtmöglicher Wirklichkeitsgetreue kam. Vom praktischen Architekturdiskurs sind solche „Modelle“ aber weit entfernt.⁵ Außerdem gibt es kein einziges Beispiel für die Darstellung eines Stifters, der in der Hand ein Modell hält, nach dem die jeweilige Kirche realisiert worden wäre. Vielmehr waren solche vermeintlichen Modelle nichts anderes als freie Interpretationen von dem, was schon gebaut war und was die Bildhauer sehen konnten, oder aber es handelte sich um eigene Inventionen. Mit dem eigentlichen Planungs- und Bauprozess hatten sie aber nichts zu tun.

Diese Überlegungen lassen sich durch genauere Betrachtungen noch präzisieren: Bei den ältesten dieser Objekte, die wie Miniaturausgaben von tatsächlichen Bauten aussehen, handelt es sich um Baldachine über gotischen Figuren. Jene Baldachine

3 Zur Vor- und Frühgeschichte der gotischen Modelle siehe KLINKENBERG 2009.

4 LEPK 1995, 11.

5 KLINKENBERG 2009 unterstreicht die eigenständige Tradition solcher Darstellungen. Er hebt hervor, dass die vermeintlichen Modelle und die Stifterbildnisse eng aufeinander bezogen waren.

finden sich zum allergrößten Teil nicht im Heimatland der gotischen Architektur, also Frankreich, sondern an der Peripherie, und zwar besonders in Deutschland. Ausgangspunkt hierfür dürften allerdings Figurenbaldachine sein, wie sie seit den späten 1220er und in den 1230er Jahren an der Fassade der Kathedrale von Amiens oder dem nördlichen Querhausportal von Reims erschienen.

Am rechten Seitenportal der Fassade von Amiens, dem Firminus-Portal, finden sich bei den Baldachinen zahlreiche, seit der ottonischen Buchmalerei bekannte Architekturmotive, aber auch einige relativ konkrete Übernahmen aus der zeitgenössischen Architektur. Hierbei ist vor allem an das Motiv der offenen, nur von kleinen Säulen umgebenen Treppenspindeln zu denken, die in Amiens auch auf dem Tympanon erscheinen [2] und offenbar auf das Vorbild der Türme der Kathedrale von Laon zurückgehen [3]. In Amiens erscheint diese Form aber als phantastisch multiplizierte Variante des speziellen Motivs aus Laon, so dass es unwahrscheinlich wäre, hierfür ein Architekturmodell als Vorbild zu vermuten. Der Grund für diese zitathafte Übernahme dürfte vielmehr gewesen sein, dass von der Form der Türme von Laon damals eine spezielle Faszination ausgegangen sein muss. Beispielsweise hat Villard de Honnecourt sie in seine Zeichnungssammlung aufgenommen und sie als einzigartig bezeichnet.⁶ [4] An den Domen von Bamberg und Naumburg wurden diese Türme anmutungshaft kopiert, und auch dort taucht dieses Motiv *en miniature* bei Baldachinen über Figuren auf. [5] Aber bei allen diesen unterschiedlichen Adaptionen des Turmmotives ist die Variantenbreite sehr groß, während das eigentliche Vorbild niemals exakt reproduziert wurde. Daher muss man doch eher mit anmutungshaften, emphatisch begründeten Kopierversuchen denn mit exakten Übernahmen rechnen, die zu erwarten gewesen wären, wenn es Modelle gegeben hätte. Auf welcher Basis solche vagen Kopien stattfanden, belegt das entsprechende Blatt bei Villard de Honnecourt: Er zeichnet zunächst die Fassade von unten und rekonstruiert nach dieser Zeichnung den Grundriss der Turmobergeschosse. Dabei unterläuft ihm aber ein Fehler: Zwar gibt er den unteren Baldachin in der Ansicht korrekt wieder, zeichnet aber in der von diesem Blatt abgeleiteten Grundrissrekonstruktion drei kleine Säulen nebeneinander, wo sich aber in der Realität ein großer, im Grundriss achteckiger Pfeiler mit einem kleinen Dienst davor befindet. Auf ähnlich fehlerhafte Weise dürfte auch die Übertragung des Turmmotives von Laon nach Amiens, Bamberg und Naumburg stattgefunden haben. Ein Modell hätte solche Fehler verhindert.

[6] Neben den genannten Baldachinen gibt es am Firminusportal in Amiens noch einen weiteren, sehr ungewöhnlichen Baldachin, der zunächst wie die Abbildung gebauter Architektur wirkt. Denn dieser Baldachin, der sich oberhalb der Statue des Lokalheiligen Domic befindet, zeigt offenbar erstmalig ein offenes Strebewerk. Beim genaueren Blick ist aber erkennbar, dass dieses Strebewerk in Zusammenhang mit den Maßwerkfenstern, die ebenfalls zu sehen sind, keine reale Architektur wiedergibt. Das Hauptmotiv für die Darstellung dieser markanten Architekturmotive dürfte gewesen sein, dass von diesen damals neuen Architekturformen eine besondere Faszination

6 « J'ai este en m(u)lt de tieres, si co(m) v(os) pores trover en cest liv(r)e ; en aucun liu, onq(ue)s tel tor ne vi co(m) est cele de Loo(n) ; ... » Zitat nach der Umschreibung bei HAHNLOSER 1972, 49.

ausgegangen sein muss. Dies zeigt sich auch an einem der Reliefs in der Sockelzone desselben Portals: [7]. Dort ist dargestellt, wie JHWH, laut der Prophezeiung von Sofonia,⁷ Jerusalem mit einer Laterne durchsucht. Rechts ist eine Kirche zu erkennen, bei der verschiedene architektonische Motive auf eine in der Realität ganz unmögliche Art miteinander kombiniert werden. Auch hier erscheint wieder der moderne Chor mit offenem Strebewerk, während die Architekturmotive oben und links auf dem Relief dem eher altertümlichen Repertoire für Architekturdarstellungen entsprechen. Das Beispiel zeigt, dass die Bildhauer in der Lage waren, ihnen bekannte Darstellungstraditionen auf architektonischem Gebiet mit der Wiedergabe neuer Eindrücke zu verbinden. In Amiens lässt sich somit der Versuch beobachten, mit bildhauerischen Mitteln eine Annäherung an die damals moderne Architekturmotivik zu erreichen. Aber gerade weil dies ganz offensichtlich noch experimentell geschah und es eben noch keine bewährte Art der korrekten Architekturdarstellung gab, ist es vollkommen ausgeschlossen, dass die Bauleute ihrerseits bereits über ein Verfahren verfügt haben sollten, Architektur kleinmaßstäblich auf realistische Weise darzustellen. Was die Fachleute auf dem Gebiet der plastischen Naturwiedergabe, nämlich die Bildhauer, noch nicht vermochten, konnten die Bauleute damals erst recht nicht!

Amiens steht am Anfang der „modellartigen“ Baldachine. Deren Gestaltung entwickelte sich in den folgenden Jahrzehnten sehr schnell weiter.⁸ Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist das „Modell“ über dem Verkündigungengel im Bamberger Dom, das sein Pendant im Baldachin über der Figur des Stifters Timo in Dom von Naumburg findet.⁹ [5, 8] Beide sind zwischen ca. 1230 und 1250 entstanden; die Figuren, über denen sie angebracht sind, gehen ganz zweifellos auf Vorbilder der Kathedrale von Reims zurück. Etwas jünger sind die Baldachine am Südquerhausportal der Stiftskirche von Wimpfen im Tal, deren Architekt laut einer zeitgenössischen Quelle ein „peritissimus arte latomus, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Francie“¹⁰ gewesen sei. Peter Kurmann hat die subtile Beobachtung gemacht, dass es dort zwei Figurenbaldachine gibt, die man aufeinandersetzen kann, um das komplette Modell eines gotischen Chores zu erhalten: [9, 10] Das eine Modell stellt den Umgangschor mit Kapellenkranz dar, das andere den Obergaden und das Strebewerk.¹¹ Die Idee ist zweifellos faszinierend, dass hier ein Architekturmodell quasi zerlegt wurde, um daraus zwei Baldachine zu machen.

Dennoch geben die Baldachine in Naumburg und Wimpfen keine Architekturmodelle wieder. Denn beim genaueren Blick auf die beiden miniaturhaften Chöre zeigt sich, dass ihnen ein in der tatsächlich gebauten Architektur entscheidendes Element fehlt: Bei allen gibt es zwar einen beeindruckend gestalteten Kranz von Kapellen mit mächtigem, teils offenen Strebewerk. Was aber fehlt, ist der für die Errichtung eines

7 So I, 12. SANDRON 2004, 131.

8 Im Folgenden beschränke ich mich weitgehend auf das Motiv der Miniaturchöre mit Strebepfeilern. Zu dem anderen quasi klassischen Motiv der mit Türmen besetzten Baldachine liegt bereits umfangreiche Literatur vor, beispielsweise: KURMANN 2008; RÖDER 2008; RÖDER 2011.

9 RÖDER 2011.

10 Hierzu und zum Folgenden KURMANN 2008, 85.

11 KURMANN 2008, 85.

Kapellenkranzes notwendige Chorumgang: Es gibt bei diesen Baldachinen zwischen Binnenchor und Kapellenkranz nirgends den Platz für einen solchen Chorumgang, weil die Kapellenkränze stets direkt an den Binnenchor anschließen. Bestenfalls gibt es eine ganz schmale, eigentlich undefinierte Zwischenzone. Mit gotischer Baupraxis hat das nichts zu tun: Es gibt kein einziges Beispiel für das, was die vermeintlichen modellhaften Baldachine abbilden, nämlich den unmittelbar an den Binnenchor anschließenden Kapellenkranz.

Nicht ganz so einfach lässt sich dies für den Bamberger Baldachin über dem Verkündigungengel feststellen, sowie für den Chor einer Miniaturkathedrale, welche die heilige Kunigunde an der sogenannten Adamsporte derselben Kathedrale in der Hand hält.¹² [11] Sicher ist zunächst, dass es in Bamberg niemals auch bloß die Planung für einen Umgangschor an der Kathedrale gegeben hat, der mit diesen Darstellungen in Verbindung zu bringen wäre.

Was die beiden Bamberger Chöre über dem Engel oder in der Hand von Kunigunde aber interessant macht, ist die Tatsache, dass sie so wirklichkeitsnah erschienen. Denn bei ihnen wäre tatsächlich vorstellbar, dass hier Chöre mit Umgang und Kapellenkranz abgebildet werden. Der Platz für einen Umgang zwischen Kapellen und Binnenchor wäre jedenfalls gegeben. Das Problem ist aber, dass es keinen einzigen gebauten gotischen Chor gibt, der wie in Bamberg aussieht. Soweit bekannt, kommt den Bamberger Darstellungen der Chor der Abteikirche von Orbais [12] in der Nähe von Reims am nächsten, weil es dort ein markantes Strebewerk gibt, das mit einem Schwung von den Kapellen zum Obergaden führt, während die Kapellen sich zugleich zwischen den Strebepfeilern hervorzupressen scheinen. Mit Sicherheit hat es aber niemals ein Modell der Abteikirche von Orbais gegeben, das irgendwann einmal in deren Bauverlauf angefertigt worden wäre. Denn so beeindruckend dieser Chor auf den ersten Blick auch erscheint, so ist er doch das Produkt eines langwierigen, komplizierten Planungs- und Bauprozesses mit wiederholten Planwechseln.¹³

Wenn es also je eine plastische Darstellung des Chores von Orbais gegeben hat, dann kann diese nur nach der Fertigstellung der Kirche und aus der Anschauung heraus entwickelt worden sein und hatte daher mit dem Planungs- und Bauprozess nichts zu tun. Es müsste sich um ein Modell gehandelt haben, das vielleicht von einem Bildhauer stammte, der von der Plastizität der Anlage von Orbais fasziniert war. Zudem waren die Bauformen von Orbais, als die Bamberger Miniaturkirche angefertigt wurde, längst nicht mehr aktuell. Kunigunde trägt also das Modell einer architektonisch veralteten Kirche, was zusätzlich dagegen spricht, dass es sich hier um die Reproduktion eines echten Architekturmodells handelt.

Die Architekturmodelle – besser wäre hier auf Französisch von der „Maquette“ zu sprechen, weil bei diesem Begriff kein so enger planerischer Zusammenhang zwischen dem realisierten Bau und seiner dreidimensionalen Abbildung hergestellt wird – die Maquettes also, die in Bamberg, Naumburg oder Wimpfen eventuell gebräuchlich

12 KAYSER 2012.

13 VILLES 1977.

waren, stammten aus dem Besitz der Bildhauer und nicht der Architekten.¹⁴ Es handelte sich bei diesen Maquettes, wenn es sie denn überhaupt gab, höchstwahrscheinlich um kleinformatige Exemplare, nicht größer als die danach angefertigten Baldachine selbst. Sie hatten die Funktion, bestimmte, als besonders markant aufgefasste Architektur motive auf generische Weise für alle möglichen Gattungen verfügbar zu machen, und zwar zuerst für die Skulptur selbst¹⁵ und dann eventuell auch noch für andere Künste.

Der fantastische, aber eben nicht realitätsabbildende Charakter solcher plastischer Darstellungen wird restlos deutlich, wenn man sich anschaut, wie diese vermeintlich realistischen Umgangschoöre mit offenem Strebewerk sich an völlig frei erfundene Architekturen, insbesondere Querhäuser, anlehnen, deren Motivrepertoire ganz traditionell ist. Die auf den ersten Blick so genau aussehenden Architekturbaldachine waren anmutungshafte Wiedergabeversuche von gebauter Architektur. Sie reproduzierten keine Architekturmodelle, sondern waren höchstens deren Vorläufer.

[13] Ein in dieser Hinsicht extremes Beispiel stellt der Schrein des heiligen Willibald im Dom zu Eichstätt dar:¹⁶ Auf den ersten Blick sieht es so aus, als seien an einem antikisierenden Wannensarkophag ein paar gotische Architekturelemente appliziert worden. Aber die Sache ist komplizierter: Denn bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die zunächst so unmotiviert erscheinenden Säulen rund um den Sarkophag nicht anderes sind als die Säulen, die bei den ersten gotischen Kirchen mit offenem Strebewerk die Strebebögen unterstützten. Diese Strebebögen selbst sind in Eichstätt nicht vorhanden, aber es wird ihr Ansatz gezeigt, und zwar in Form der Mauerstücke oberhalb der genannten Säulen, welche oben schräg abschließen. Es handelt sich beim Schrein des Hl. Willibald offenbar um nichts anderes als um die Verkleinerung der oberen Partien eines gotischen Umgangschores, bei dem die allzu weit plastisch hervortretenden Partien, also die Strebebögen, abgeschnitten wurden.

Die Reproduktion eines Architekturmodells also? Wahrscheinlich war dies auch hier nicht der Fall: Denn der Sarkophag verrät zwar, dass sein Gestalter genaueste Kenntnisse echter Architektur besaß, aber eben bloß von einzelnen Motiven und nicht von komplexer, gebauter Architektur. So ist beispielsweise der Gebrauch von Säulen, die vor den Obergaden gestellt werden, um Strebebögen zu tragen, in der Mitte des 13. Jahrhunderts, als der Schrein entstanden ist, auf die hier gezeigte Weise unüblich: Solche Säulen gab es damals nur noch unter doppelten Strebebögen, wie zum Beispiel beim Kölner Dom [14]. Unter einfachen Strebebögen, wie sie am Willibald-Schrein erscheinen, kamen sie zu dieser Zeit nicht mehr vor. Dabei gibt sich der Schrein wegen des detailliert dargestellten Fenstermaßwerkes aber als besonders modern, weshalb es umso eklatanter ist, dass hier die verschiedenen Motive wie Säule, Maßwerk und Strebewerkstruktur historisch nicht zueinander passen, wenn man ihre Kombination denn als Abbild realistischer Architektur oder als Wiedergabe eines Architekturmodells sehen will. Und so handelt es sich bei diesem zweifellos ungewöhnlichen Monument eben um ein Objekt, dessen Gestaltung aus eigenem Recht erfolgte,

14 MARKSCHIES 2011, besonders 82.

15 KURMANN 1998.

16 FABIAN 1989; BLATTMACHER 2008, 143.

mit großen Anklängen an reale Architectur – z. B. den Obergaden des Kölner Doms, wie er kurz nach 1300 nach ohne Strebewerk dastand [14] – aber eben auch mit charakteristischen Umformungen einzelner Motive wie der Säulen, die vom dienenden, fast unsichtbaren Element in der realen Architektur hier zur Dominante werden.

Die gezeigten Baldachine und der Willibald-Sarkophag sind in einer Epoche entstanden, in der es auf dem Gebiet der Architekturplanung einen gewaltigen medialen Schub gegeben hat: Denn sie gehören *grosso modo* in dieselbe Zeit wie die Architekturzeichnungen eines Villard de Honnecourt, von denen wir wissen, dass sie selbst zumeist keine Originale sind, sondern bloß andere Architekturzeichnungen wiedergeben. Die Zeichnungen des Villard sind daher keine Dokumente für den autonomen Architektorentwurf, sondern sie belegen die Faszination, die von den damals neuen zeichnerischen Medien ausging, welche es vermochten, eine Brücke zwischen Imagination und Realität zu schlagen. Dasselbe zeigt sich besonders bei den Baldachinen: Nachdem ihr pseudoarchitektonisches Formenrepertoire jahrhundertlang gleich geblieben war – denn eigentlich sahen gemalte oder plastisch gestaltete Baldachine seit ottonischer Zeit immer gleich aus, und sie sollten sich auch im Laufe der späteren Gotik kaum ändern – eröffnete sich im 13. Jahrhundert nun schlagartig die Möglichkeit, die traditionellen Stereotypen wirklichkeitsnäher zu modellieren.¹⁷

Die Kirche ist das Modell

Die vorgestellten Beispiele belegen, dass das Interesse an der möglichst realistischen Darstellung von architektonischen Entwürfen oder auch architekturnahen Utopien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts sehr groß gewesen sein muss. Dies lässt sich auch auf vielen anderen Gebieten nachweisen.

Besonders signifikant ist die Entwicklung der Reliquienschreine, worauf bereits in Zusammenhang mit der formalen Gestaltung des Willibaldschreins kurz eingegangen wurde. Ausgangspunkt für den Typus der Schreine waren die Sarkophage, die von den romanischen Schreinen nachgeahmt wurden.¹⁸ Um 1200 begann mit dem Kölner Dreikönigsschrein eine Entwicklung hin zu einer semantisch weitergehenden Form: Für die drei Könige werden quasi drei herkömmliche Schreine übereinander gestaffelt und erinnern so an eine dreischiffige Basilika.¹⁹ Wenige Jahrzehnte später zeigt der Schrein der Heiligen Elisabeth in Marburg schon so etwas wie eine Miniaturkirche mit Querhaus. [15] Übrigens wurde dieser Schrein für eine Kirche gefertigt, die als ein herausragendes Beispiel für den erfolgreichen Formtransfer der neuen gotischen Architektur von Frankreich nach Deutschland gelten kann, der selbstverständlich durch einschlägige Medien wie die Architekturzeichnungen vermittelt wurde. Der Elisabethschrein ist daher nicht bloß als eine quasi natürliche Fortentwicklung der

¹⁷ SCHÖLLER 1998.

¹⁸ BLATTMACHER 2008.

¹⁹ Dabei zeigt nur die äußere Form das Abbild einer realen Architektur, während die Reliquien im Inneren ganz anders verteilt sind, als von außen zu erwarten.

älteren romanischen Schreine zu bewerten, sondern es handelt sich bei ihm um ein Objekt, dessen Gestaltung sich zumindest teilweise aus dem Kontext eines neuartigen, durch die französische Praxis forciert beeinflussten bildlich-medialen Diskurses erklärt. Grundsätzlich bleibt der Elisabethschrein zwar ein Werk der Spätromanik. Aber die für ihn charakteristische Architektonisierung der traditionellen Form verdankt er dem Einfluss der modernen französischen Medien!

Dies gilt auch für eine Reihe anderer Reliquienschreine, bei denen die Architekturimitation noch viel größer ist als in Marburg: Zu erwähnen wäre beispielsweise der Taurinus-Schrein in Evreux, an dessen Türmchen sogar die Dachschindeln herausgearbeitet sind. Im ostfranzösischen Marsal wird der steinerne Schrein des heiligen Leodegar (=Saint-Leger) vom Beginn des 14. Jahrhunderts aufbewahrt, bei dem es sich um eine bemerkenswerte Miniaturausgabe einer Kirche handelt – sogar wie die Vorbilder in Stein ausgeführt.²⁰ Das in Hinblick auf die Übernahme architektonischer Formen wohl bemerkenswerteste Monument wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört: [16] Der Schrein der heiligen Gertrud in Nivelles gab sich als dreischiffige Basilika mit Querhaus, besaß Strebepfeiler und minutiös gestaltete Fensterrosen.²¹

Aber er war kein Architekturmodell! Denn es wäre völlig unmöglich gewesen, nach seinem Vorbild eine Kirche zu errichten; noch ist eine Kirche vorstellbar, die von diesem Schrein wiedergegeben wird. Dieser Schrein und die anderen, zuletzt genannten Beispiele sind nichts anderes als architektonische Phantasmagorien, die von den damals modernen Darstellungsmöglichkeiten in der Architektur profitieren. Sie nutzen das neue Medium der Architekturzeichnung, um mit dessen Hilfe etwas möglichst realistisch Erscheinendes zu evozieren.²²

Dass diese architektonisch gestalteten Baldachine, Reliquiare etc. aber nicht mehr als eine Modeerscheinung waren und keineswegs etwas mit echten Architekturmodellen zu tun hatten, zeigt sich an zwei Phänomenen: Erstens ist die Architektonisierung der Künste in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts überall zu beobachten, so auch dort, wo Architekturmodelle nicht die geringste Rolle gespielt haben können. Architekturnahe Formen finden sich auch in der Glasmalerei, der Buchmalerei oder sogar in einer so speziellen Gattung wie den Prachteinbänden von Büchern.²³ Und zweitens ist diese Vorliebe für die Architektonisierung von Formen – von ein paar Ausnahmen abgesehen – auf den Zeitraum zwischen der Mitte des 13. Jahrhunderts und des 14. Jahrhunderts beschränkt geblieben. Und danach war diese Mode beendet. Es gibt also keine Kontinuität zwischen den architekturnahen Darstellungen des mittleren 13. und frühen 14. Jahrhunderts und den seit dem späten 14. Jahrhundert überlieferten echten Architekturmodellen. Dass dies so war, hat noch einen weiteren Grund:

Die große Architekturnähe der Baldachine, Reliquienschreine etc. des 13. Jahrhunderts hat nämlich auch damit zu tun, dass dadurch die Identität zwischen der Kirche und dem Himmlischen Jerusalem suggeriert werden sollte. So wie jede gebaute

20 BLATTMACHER 2008, 143–145.

21 WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1995.

22 KRATZKE/ALBRECHT 2008.

23 Hierzu besonders BECKSMANN 1989, 297–305; KURMANN 1995, 34–43.

Kirche ein Abbild des Himmlischen Jerusalems sein sollte, so sollte auch jedes Detail einer solchen Kirche auf das Himmlische Jerusalem verweisen.²⁴ Baldachine über Heiligenfiguren, Schreine über den Reliquien von Heiligen etc. sollten stets veranschaulichen, dass es eine Identität gab zwischen der Institution Kirche, ihren Heiligen und ihren Gebäuden. „Ecclesia“ war eben nicht nur eine Institution, sondern auch ein Bauwerk – und umgekehrt.²⁵ Daher gab es eine Gleichsetzung von Kirche als Institution und als Bauwerk. Dies drückte sich visuell stets dann besonders deutlich aus, wenn auf die Ecclesia nonverbal hingewiesen werden sollte, beispielsweise dadurch, dass über Heiligen Baldachine angebracht wurden, die kirchenähnliche Formen besaßen. Besonders häufig finden sich solche Baldachine über Maria, weil sie als Inkarnation der universellen Kirche galt, und über Bischöfen, weil sie die lokale Kirche repräsentierten. Daher sahen auch die Reliquienschreine wie Kirchen aus. Ganz besonders die beiden Spezialfälle von Wimpfen und Eichstätt, wo die oberen Partien von gotischen Chören wiedergegeben werden, belegen dies: Denn tatsächlich gibt es gebaute gotische Hochchöre, die als „die Kirche“ und zugleich „Himmlisches Jerusalem“ inszeniert werden.²⁶ Das prominenteste erhaltene Beispiel hierfür dürfte der Hochchor der erzbischöflichen Kathedrale von Reims sein. Dort ist nicht nur außen an den Strebepfeilern des Kapellenkranzes Christus als Weltenrichter zu sehen, sondern im Inneren, das heißt in den Fenstern des Hochchores, gibt eine symbolische Darstellung des Reimser Erzbistums: [17] Im Zentrum werden der gekreuzigte Christus und Maria, Patronin der Kathedrale, mit einer Darstellung des Erzbischofs Henri de Braine kombiniert. Maria befindet sich dabei oberhalb einer Darstellung des Erzbistums Reims, die durch ein architektonisches Abbild der Kathedrale repräsentiert wird – so wie die Suffraganbistümer in den Nebenfensern auch.²⁷ Noch viel imposanter könnte die Inszenierung des Prager Doms als Idealbild der Kirche gewesen sein. Denn das heute noch rudimentär vorhandene Programm der Altäre, Grabmäler und Büsten am Innen- und am Außenbau wurde sicher durch die verlorenen Glasfenster verklammert und unterstützt. Alles spricht dafür, dass der Veitsdom einmal die vollständigste Gleichsetzung von gebauter Kirche und Ecclesia als Institution und Idealbild war.²⁸

24 Hier soll nicht noch einmal die Ideologie der gotischen Kathedrale als Himmlisches Jerusalem in Sinne von Hans Sedlmayr aufgegriffen werden. Dass dies eine gleichermaßen moderne wie rektionäre Idee war, hat Wilhelm Schlink gezeigt; SCHLINK 1997/1998. Dessen ungeachtet war es im Mittelalter stets naheliegend, Dinge allegorisch zu erklären. Denn im Sinne der antiken Rhetorik war stets eine vielfältige Erklärung der bildlichen und verbalen Zeichen möglich. Aspekte der Entwicklung des Motivs des „Himmlischen Jerusalems“ werden referiert bei BERNET 2008.

25 SCHNEIDER 1972. In diesem Sinne würde ich auch das höchst eigentümliche Beispiel des Baldachins über dem Mittelpfeiler des Portals der Prioratskirche von Villeneuve-l'Achevêque (Frankreich, Dep. Yonne) interpretieren, auf das Peter Kurmann aufmerksam gemacht hat. Dort findet sich über der Marienstatue ein Baldachin mit vielen im Einzelnen außergewöhnlich realistisch erscheinenden Architekturmotiven, während deren Kombination insgesamt völlig unrealistisch ist. Wie Kurmann gezeigt hat, sollte der Baldachin wahrscheinlich die „ecclesia universalis“ darstellen, wozu konkrete Motive der erzbischöflichen Kathedrale von Sens zitiert wurden, so dass die Kathedrale von Sens mit der Kirche insgesamt gleichgesetzt wurde. KURMANN 2008, 83–97.

26 KURMANN 2002.

27 FRODL-KRAFT 1972; CAVINESS 1990, besonders 43–53; KURMANN 2002.

28 Was nicht heißen soll, dass es beim Bau des Veitsdoms nicht auch unterschiedliche Interessen gegeben hat. Vgl. z.B.: KALINA 2009

Die Tatsache, dass es zwischen ca. 1250 und 1300 große Affinitäten zwischen Bildkünsten und Architektur gegeben hat, hatte also wahrscheinlich zwei eng miteinander verzahnte Gründe: Einerseits gab es damals einen großen Fortschritt bei den Medien der Architekturplanung, der auch auf andere Gattungen ausstrahlte. Andererseits fehlte eine klare Trennung zwischen einem praktischen und einen metaphorischen Blick auf die Sakralarchitektur. Dass dies so war, hing wiederum mit der Tendenz zum Bau immer größerer und ästhetisch immer anspruchsvollerer Kirchen zusammen: Diese forderten eine metaphorische und nicht bloß praktische Betrachtung ja geradezu heraus!

100 bis 150 Jahre später sollte sich dies geändert haben, als nämlich auch die Sakralbaukunst immer stärker profan in Anspruch genommen wurde, was vor allem für die großen Stadtkirchen galt. Zu ihrer Errichtung bedurfte es komplex strukturierter Gruppen von Auftraggebern und Bauherren,²⁹ denen der Planungsprozess mittels der Architekturmodelle nahegebracht werden konnte, wenn sie nicht – was häufiger der Fall war – selbst darauf bestanden, solche Modelle zu sehen.³⁰

Denn ein Architekturmodell macht Architektur verfügbar: Je anschaulicher das Modell, desto größer die Möglichkeiten, darüber zu reden und damit auf den Bau Einfluss zu nehmen. Wo es kein Modell gab, waren die Einflussmöglichkeiten geringer. Solange die Sakralarchitektur aber noch als unverfügbar, also heilig galt, gab es keinen Bedarf, Modelle herzustellen. Und so sind die zahlreichen, architekturähnlichen Werke wie die Schreine, Altar- und Grabbaldachine der Gotik eben keine Repliken von Modellen, sondern sie sind vielmehr Versuche, durch ihre formale Ähnlichkeit mit Kirchengebäuden auch diese Objekte an der Unverfügbarkeit der Kirche teilhaben zu lassen. Damit stellen sie verkleinerte Abbildungen des Wirklichen dar, während es sich bei Modellen um ins Dreidimensionale vergrößerte Nachbildungen von Entwürfen handelt.

Beim vergleichenden Blick auf die großen spätmittelalterlichen Kirchenbauten nördlich und südlich der Alpen wird deutlich, dass es dort nicht nur im Hinblick auf die sozialen und politischen Hintergründe verschiedenartige Traditionen und Entwicklungen gab, sondern dass dies auch für die Architekturpraxis zutraf. Dies zeigt sich gerade bei den Architekturzeichnungen und den Architekturmodellen: Die ältere Entwicklung der großformatigen Architekturzeichnung im Norden hatte offenbar keinen Einfluss auf die jüngere Entwicklung des Modells in Süden, das seinerseits wiederum lange brauchte, um sich auch im Norden durchzusetzen. Es gab keine quasi naturgesetzliche Entwicklung, die zur Erfindung und Verbreitung der Modelle führte. Daher gibt es keine direkte Linie, die von den scheinbaren Architekturmodellen des Nordens aus dem 13. Jahrhundert zu den echten Modellen des Südens aus dem späten 14. Jahrhundert führt.

29 KLEIN/SCHRÖCK/BÜRGER 2013.

30 LEPIK 1995, 12.

- BECKSMANN 1989 — R. BECKSMANN: Le vitrail et l'architecture. In: Les bâtisseurs des cathédrales gothiques R. RECHT / J. LE GOFF (Hsg.). Strasbourg 1989, 297–305
- BERNET 2008 — C. BERNET: Von der mikrohistorischen Idealvorstellung zum makrohistorischen Umsetzungsversuch: Das Neue Jerusalem im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. In: Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, C. KRATZKE / U. ALBRECHT (Hsg.). Leipzig 2008, 191–211.
- BISCHOFF 1989 — F. BISCHOFF: Les maquettes d'architecture. In: Les bâtisseurs des cathédrales gothiques, R. RECHT / J. LE GOFF (eds.). Strasbourg 1989, 287–294
- BISCHOFF 1993 — F. BISCHOFF: „...das verkleinert opus recht vor Augen gestellt“: zur Geschichte und Bedeutung des Architekturmodells von der Frühzeit bis zur Gegenwart. In: Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle, mit einem Bestandskatalog, W. HELMBERGER / V. KOCKEL (Hsg.). Landshut 1993, 33–48
- BLATTMACHER 2008 — A. BLATTMACHER: Grabdenkmäler als mikroarchitektonisches Gehäuse. Die Königsgrabmäler im Zisterzienserkloster Santes Creus (Katalonien). In: Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, C. KRATZKE / U. ALBRECHT (Hsg.). Leipzig 2008, 135–160
- CAVINESS 1990 — M. H. CAVINESS: Sumptuous arts at the royal abbeys in Reims and Braine: ornatus elegantiae, varietate stupendes. Princeton 1990
- FABIAN 1989 — J. FABIAN: Der Dom zu Eichstätt. Worms 1989
- FRODL-KRAFT 1972 — E. FRODL-KRAFT: Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenstern von Reims. Abbildung und Abstraktion. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, n° 25 (1972), 53–86
- HAHNLOSER 1972 — H. HAHNLOSER: Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms.fr.19093 der Pariser Nationalbibliothek. Graz 1972
- HELTEN 2006 — L. HELTEN: Mittelalterliches Maßwerk. Entstehung – Syntax – Topologie. Berlin 2006
- KALINA 2009 — P. KALINA: Architecture and Memory. St Vitus's Cathedral in Prague and the Problem of the Presence of History. In: J. FAIT / A. LAGNER (eds.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. München/Berlin 2009, 150–156
- KAYSER 2012 — C. KAYSER: Kunigundes Kathedrale. Das Stiftermodell an der Adamspforte des Bamberger Domes. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, n° 75 (2012), 321–334
- KLEIN/SCHRÖCK/BÜRGER 2013 — B. KLEIN / K. SCHRÖCK / S. BÜRGER: Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters. Köln/Weimar/Wien 2013
- KLINKENBERG 2009 — E. KLINKENBERG: Compressed meanings: the donor's model in medieval art to around 1300; origin, spread and significance of an architectural image in the realm of tension between tradition and likeness. Turnhout 2009
- KRATZKE/ALBRECHT 2008 — Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, C. KRATZKE / U. ALBRECHT (Hsg.). Leipzig 2008
- KURMANN 1995 — P. KURMANN: Architektur in Architektur, der gläserne Bauriß der Gotik. In: Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik, H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hsg.). Köln 1995, 34–43
- KURMANN 1998 — P. KURMANN: Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle. In: Revue de l'art, n° 120 (1998), 23–34
- KURMANN 2002 — P. KURMANN: Zur Vorstellung des Himmlischen Jerusalems und zu den eschatologischen Perspektiven in der Kunst des Mittelalters. In: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter, J. A. AERTSEN / M. PICKAVÉ (Hsg.). Berlin/New York 2002, 292–300
- KURMANN 2008 — P. KURMANN: Mikroarchitektur im 13. Jahrhundert: Zur Frage nach Architekturmodellen zur Zeit der Hochgotik. In: Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, C. KRATZKE / U. ALBRECHT (Hsg.). Leipzig 2008, 83–97
- LEPIK 1994 — A. LEPIK: Das Architekturmodell in Italien 1335–1550. Worms 1994
- LEPIK 1995 — A. LEPIK: Das Architekturmodell der frühen Renaissance; die Erfindung eines Mediums. In: Architekturmodelle der Renaissance, die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, B. EVERS (Hsg.). München 1995, 10–20
- MARKSCHIES 2011 — A. MARKSCHIES: Der Kathedralbaumeister als „neuer“ Dädalus. In: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt in Europa der Kathedralen, H. KROHM / H. KUNDE (Hsg.), vol. 1. Petersberg 2011, 80–85

- RÖDER 2008 — B. RÖDER: Kleinarchitekturen als Schlüssel zum Verständnis gebauter Architektur. Der Marienbaldachin des Bamberger Domes, die Baldachine am Nordquerhaus der Reimser Kathedrale und die Bamberger Westtürme. In: *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, C. KRATZKE / U. ALBRECHT (Hsg.). Leipzig 2008, 99–118
- RÖDER 2011 — B. RÖDER: Zwischen Tradition, Phantasie und Abbild. Die Baldachine des Naumburger Westchores und die Architektur und Kleinplastik ihrer Zeit. In: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt in Europa der Kathedralen*, H. KROHM / H. KUNDE (eds.), vol. 1. Petersberg 2011, 91–103
- SANDRON 2004 — D. SANDRON: Amiens, la cathédrale. Paris 2004
- SCHLINK 1997/1998 — W. SCHLINK: The Gothic Cathedral as heavenly Jerusalem: a fiction in German art history. In: *Jewish art*, n° 23/24 (1997/1998), 275–293
- SCHNEIDER 1972 — N. SCHNEIDER: CIVITAS. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im Mittelalter. Münster 1972
- SCHÖLLER 1998 — W. SCHÖLLER: Beobachtungen an Baldachinen. Ein Beitrag zur gotischen Skulptur in Frankreich. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 61 (1998), 190–205
- VILLES 1977 — A. VILLES: L'ancienne abbatiale Saint-Pierre d'Orbais. In: *Congrès Archéologique de France*, n° 135 (1977), 549–589
- WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1995 — Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik, H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hsg.). Köln 1995

Zpodobení kostela / církve – cesta k architektonickým modelům 13. a 14. století

Dodnes zcela nevíme, kdy, kde a za jakých okolností vznikly první architektonické modely. Doložené zprávy o jejich existenci máme teprve z pozdního 14. století z Itálie. Pozoruhodné je, že už ve 13. a na počátku 14. století najdeme v Zápálpi mnoho sochařsky ztvárněných kostelů, které vypadají jako modely. Jde především o miniaturní zpodobení kostelů v rukou fundátorů, nebo tvoří baldachýny pro sochy světců v životní velikosti.

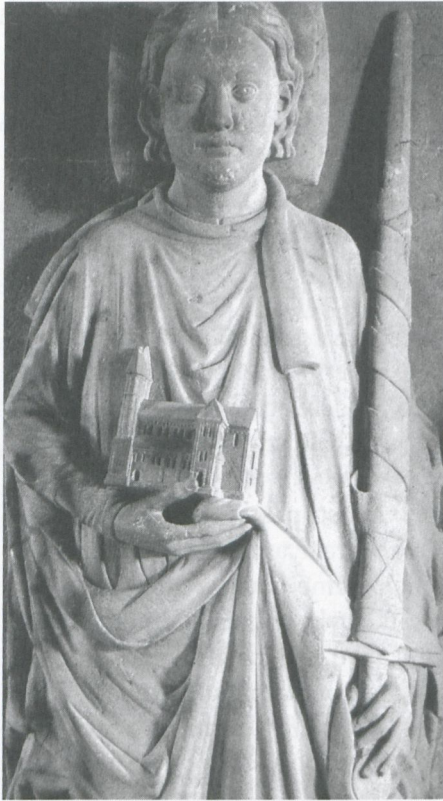
Taková ztvárnění jsou však vždy ve vztahu k velikosti postav, ke kterým náleží, a jsou tedy příliš malé na to, aby mohly sloužit jako pravé architektonické modely. Skutečné modely (staveb) z konce 14. století, o nichž víme pouze z archivních pramenů, a ty, které se zachovaly z doby kolem roku 1500, byly, resp. jsou mnohem větší.

Podrobný průzkum těchto drobných „modelů“ nebo malých ztvárnění architektury ze 13. století ukazuje, že nejsou tak přesné, jak by se na první pohled zdálo. Omezují se totiž na zpodobení určitých motivů, jakými jsou věže a zejména věnce kaplí a otevřené opěrné systémy. Tyto části jsou pak většinou navzájem spojené nereálním způsobem.

Proto je velmi pravděpodobné, že tato malá vyobrazení architektury byla vytvořena sochaři, kteří byli fascinováni architekturou tehdy postavených chrámů, a pokusili se je ztvárnit svými prostředky.

To bylo však teprve umožněno skutečností, že velké gotické chrámy symbolizovaly ideální typ „Ecclesia“, tedy instituce církve. Proto najdeme malé, domnělé „modely kostela“ všude tam, kde šlo zároveň o symbolizaci církve. Tomu napovídá i skutečnost, že schránky s ostatky svatých nabývaly ve 13. století podobu miniaturních kostelů. Všechny tyto příklady dokládají, že velké gotické chrámy tohoto období byly mimořádnou měrou chápány jako nositelé symbolického významu. Téměř každý formální odkaz na ně mohl stačit k tomu, aby povýšil i jiné objekty do roviny sakrální.

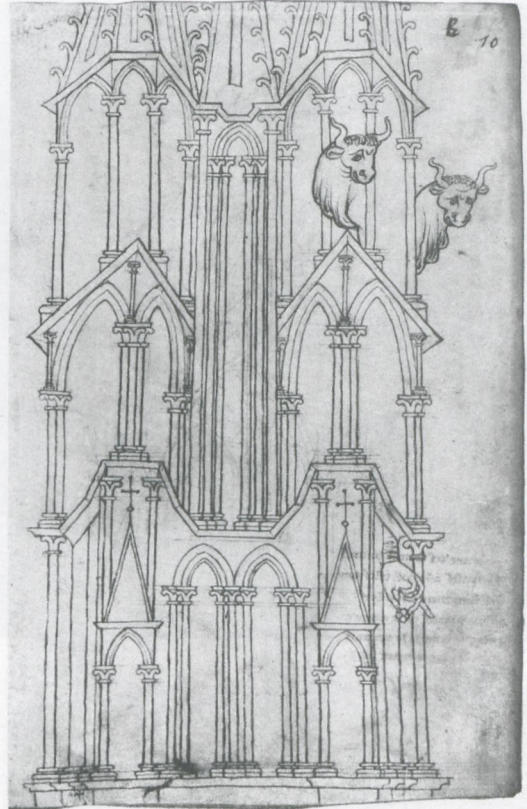
Pravé architektonické modely z doby o něco mladší vznikly podle všeho spíše v profánním kontextu. Většinou sloužily k tomu, aby srozumitelným způsobem poskytl co nejvíce osobám vzhled do plánování stavby a umožnily jim tak podíl na spolurozhodování. Miniaturní ztvárnění ze 13. století měla opačnou funkci. Ukázat, že vše, co s nimi souviselo, je posvátné a neměnné.



1. Braunschweig,
Dom St. Blasius,
Grabfigur Heinrichs
des Löwen mit Modell
der Kirche

2. Amiens, Kathedrale,
Tympanon des
Firminusportals



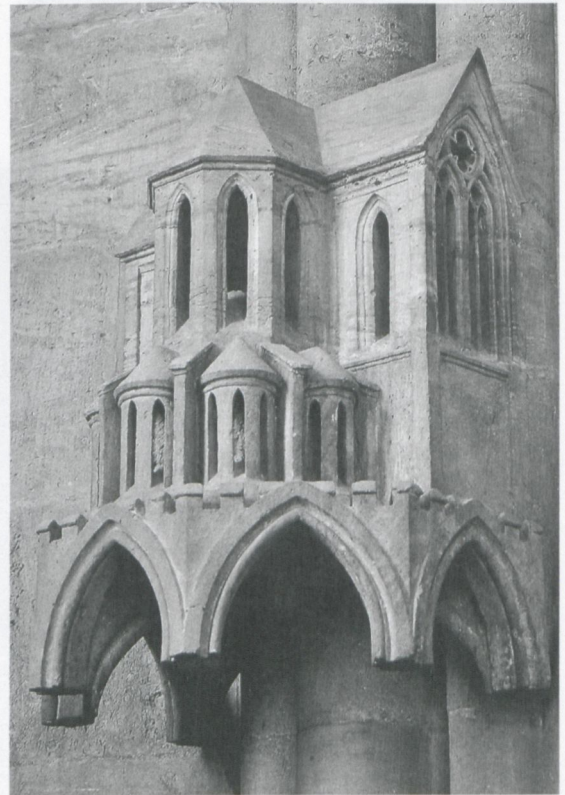
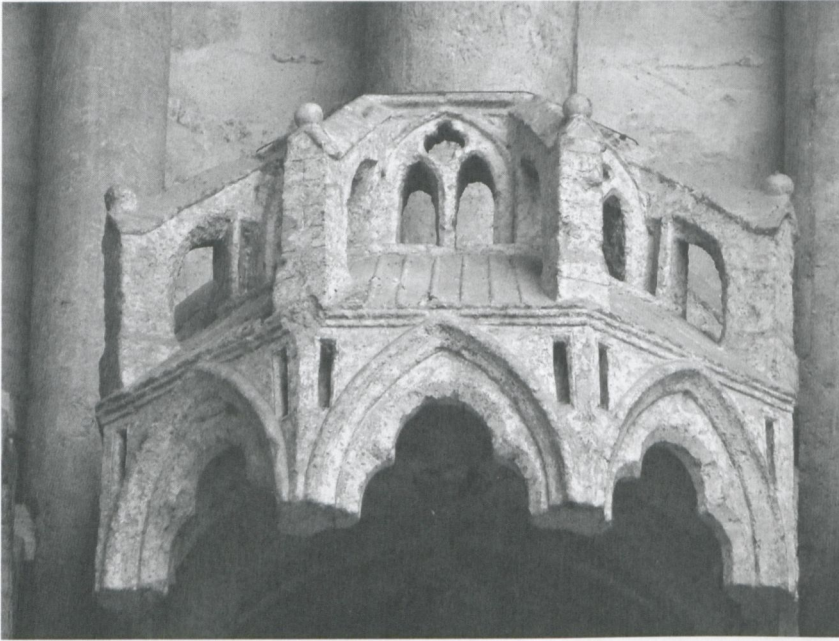


3. Laon, Kathedrale, nördlicher Fassadenturm

4. Villard de Honnecourt, Zeichnung eines Turm der Kathedrale von Laon, BNF Paris, Ms. fr. 19093

5. Bamberg, Dom, Baldachine über Elisabeth und dem Verkündigungengel

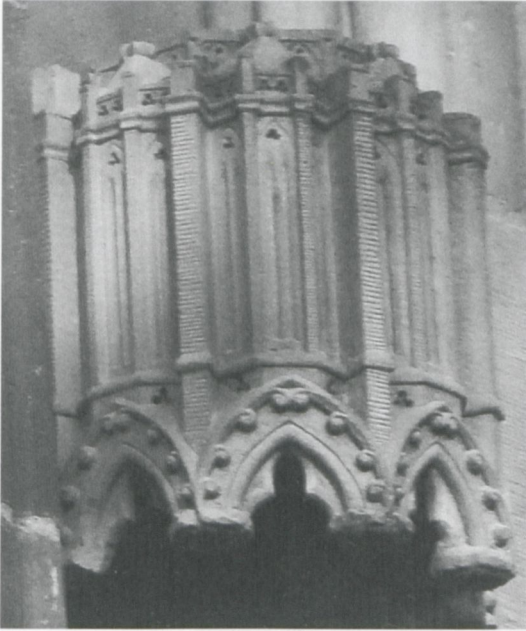




6. Amiens, Kathedrale, Baldachin über dem hl. Domic
am Firminusportal

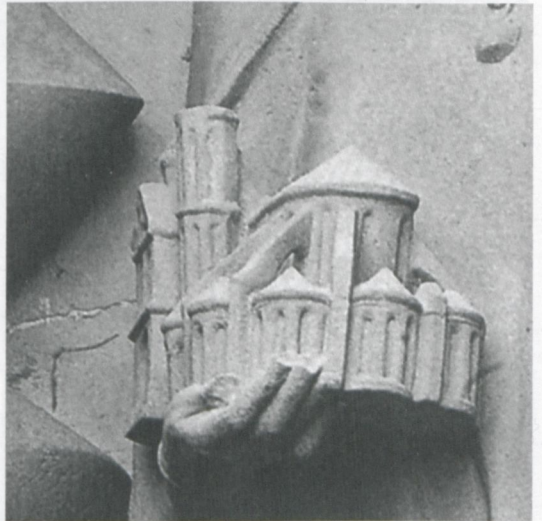
7. Amiens, Kathedrale, JHWH
in Jerusalem, Sockelzone des
Firminusportals

8. Naumburg, Dom, Baldachin
über Timo



9 und 10. Wimpfen im Tal,
ehem. Ritterstiftskirche,
Baldachine am Südportal

11. Bamberg, Dom,
Adamsporte, Kirchenmodell
der Kunigunde (Kopie)

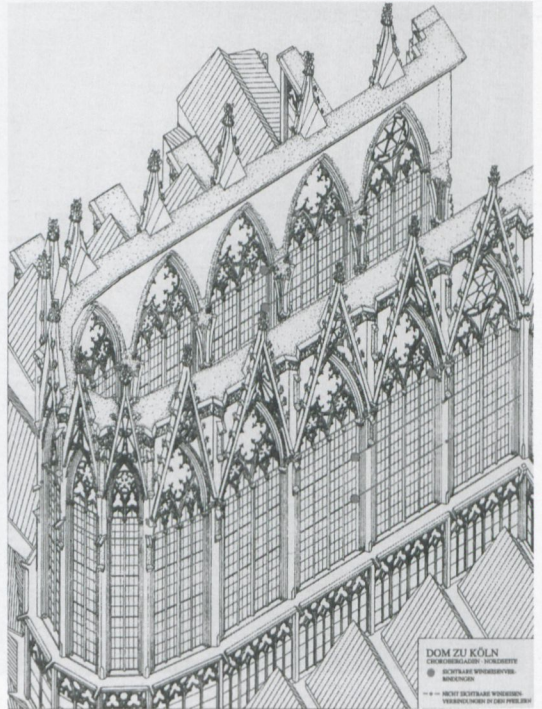




12. Orbais, ehem. Abteikirche St-Pierre



13. Eichstätt, Dom, ehem. Sarkophag des hl. Willibald



14. Köln, Dom, Zeichnung des Chorbölgadens ohne Strebepfeiler

15. Marburg, Schrein
der hl. Elisabeth

16. Nivelles, Schrein
der hl. Gertrud (zerstört)

17. Reims, Kathedrale,
Scheitelffenster im Obergaden
des Chores

