

Bruno Klein

Eckstein oder Schlussstein Otto von Simsons *The Gothic Cathedral*/ *Die gotische Kathedrale*

The Gothic Cathedral ist das bekannteste Werk Otto von Simsons, das auch immer wieder als sein bedeutendstes angesprochen wird. Erstmals 1956 auf Englisch in New York publiziert (Abb. 1), später dann ab 1968 unter dem Titel *Die Gotische Kathedrale* auch auf Deutsch, hat es seitdem immer wieder Neuauflagen und Übersetzungen erfahren.¹ Die sechste deutsche Ausgabe ist zuletzt 2017 nachgedruckt worden; die fünfte englischsprachige erschien 1989 in Boston²; bis 1988 gab es vier Auflagen des Buches unter dem Titel *La catedral gótica* auf Spanisch; zudem Ausgaben in Italienisch von 1988, 1997, 2008 und 2013, in Polnisch von 1989 und in Portugiesisch von 1991 unter den Titeln *La cattedrale gotica*, *Katedra gotycka*, respektive *Cathedral gotica*.³ Überraschenderweise fehlt eine französische Ausgabe dieses Buches, obwohl es ein Hymnus auf die historische Kultur und die gotische Architektur Frankreichs ist.

1. Einführung

Für eine Präsentation dieses sehr breit und so international rezipierten Buches, seiner Bedeutung und Wirkung bedürfte es eigentlich eines viel unabhängigeren und neutraleren Referenten, als ich dies sein könnte. Denn vor mehr als 35 Jahren wurde ich mit einer von Otto von Simson als Erst- und Peter Kurmann als Zweitgutachter betreuten Dissertation über die gotische Abteikirche von Braine in Nordfrankreich an der FU Berlin promoviert. Dies war eine Arbeit, die thematisch zahlreiche Berührungspunkte zu von Simsons *Gotischer Kathedrale* aufwies. Und obwohl mich Otto von Simson selbst während einer Frankreich-Exkursion 1978 auf dieses Thema gestoßen hatte – ohne dass einer von uns beiden damals je an eine sich daran anschließende Dissertation gedacht hätte –, richtete sich meine Arbeit im Verlauf ihrer Entstehung zunehmend gegen einige Kernthesen seines Buches, insbesondere gegen die aus meiner damaligen Sicht überstarke Betonung des geistigen Hintergrundes für die Entstehung der Gotik und speziell gegen die Überhöhung

1 Im Folgenden ist der Vortragscharakter des originalen Kolloquiums-Beitrags beibehalten worden. Dieser hätte nicht entstehen können ohne die zahlreichen Informationen und Quellenhinweise von Ingo Herklotz, dem ich dafür an dieser Stelle ausdrücklich danken möchte.

2 In der letzten Ausgabe werden Auflagen und Nachdrucke unterschiedlich gezählt.

3 Den Hinweis auf die polnischen sowie portugiesischen Ausgaben verdanke ich ebenfalls Ingo Herklotz.

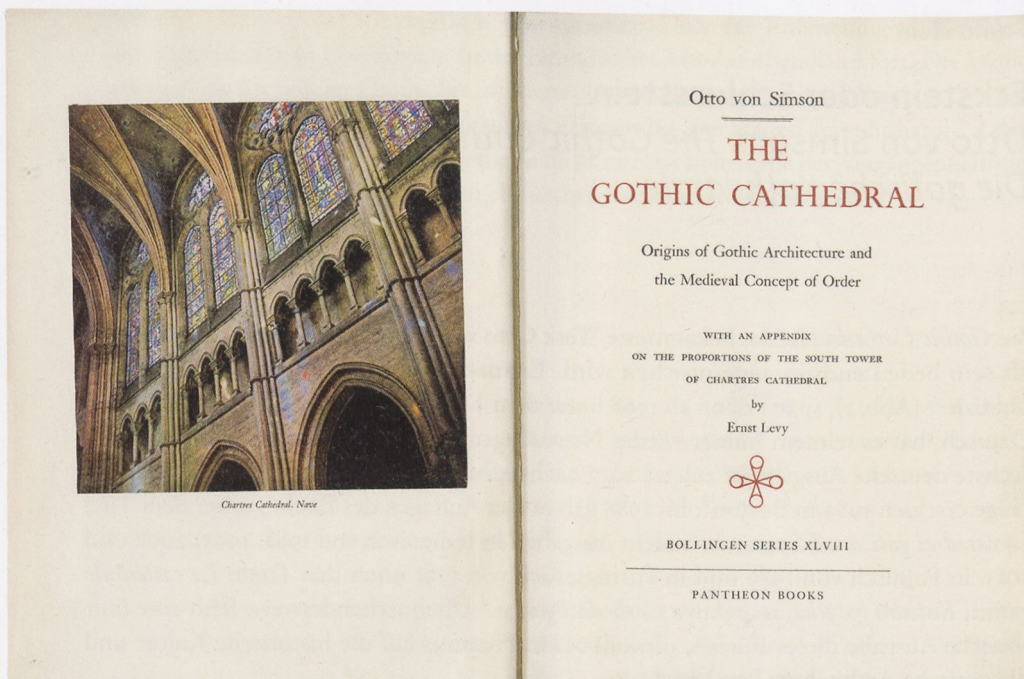


Abb. 1 Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, Vor- und Titelblatt der Ausgabe von 1956

der Rolle der Kathedrale von Chartres. Dies alles schien mir viel zu emphatisch, so dass ich mich bei meiner eigenen Arbeit, die bewusst antiideologisch sein sollte, auf das Zählen von Steinen, die Analyse von Baufugen und die positivistische Untersuchung schriftlicher Quellen etc. gestützt habe.

Daraus ergab sich dann eine sicher nicht sehr spannende Dissertation, weil in ihr einerseits versucht wurde, die Ideologeme der älteren Kunstgeschichte, insbesondere von Otto von Simson, zu enthüllen – die aber andererseits nicht in der Lage war, diesen etwas intellektuell wirklich Elegantes entgegenzusetzen. Stattdessen habe ich mich damals den Baudetails gewidmet, in der Hoffnung auf diesem Wege herauszufinden, was die Akteure der Gotik wirklich dachten, wie sie praktisch handelten und ihre Gedanken zu kommunizieren vermochten. So kritisch, wie ich meine eigene Dissertation heute betrachte, hatte wohl auch Otto von Simson sie gesehen – sie aber im Promotionsverfahren wohlwollend fair begutachtet. Immerhin habe ich es mit dieser Arbeit geschafft, in das von ihm geschriebene Vorwort der letzten englischsprachigen Ausgabe von *The Gothic Cathedral* von 1989 zu kommen, in dem er die Ergebnisse meiner Dissertation, nennen wir es einmal neutral, *nonchalant relativierte*.⁴

4 „In his interesting monograph *St.-Yved* (Cologne, 1984), Bruno Klein has argued not only that this church is earlier than Chartres but that it anticipates the great achievements of the cathedral, which he therefore relegates to a rather modest place in the history of Gothic architecture. In fact, however, the chronology of *St.-Yved* is uncertain. And as to the elevations of the two churches, as

Ich erwähne dies alles nicht bloß, um das Interesse am Anekdotischen zu befriedigen, sondern weil mir vor allem aus methodischen Gründen daran gelegen ist darauf hinzuweisen, dass ich eigentlich kein unbefangener Analyst in Bezug auf die *Gotische Kathedrale* von Otto von Simson sein kann. Andererseits habe ich weder sein noch mein Buch seit meiner Promotionszeit mehr gelesen; auch vom Umfeld des eigenen Dissertationsthemas, das so eng mit dem seines Buches zusammenhing, habe ich mich in den vergangenen Jahrzehnten weit entfernt.⁵ Daher ist die nachfolgende historisch-systematische Analyse der *Gothic Cathedral* einerseits ein kritischer Rückblick, der wissenschaftlichen Standards zu genügen hat, aber er kann sich andererseits auch von Persönlichem nicht völlig frei machen. Der folgende Beitrag ist zwangsläufig viel subjektiver als alle anderen in diesem Band, weil Persönliches und Wissenschaftliches bei diesem Thema untrennbar miteinander verbunden sind.

Im Anschluss an diesen ersten Punkt, in dem ich ein paar methodische Grundlagen dargelegt habe, gliedert sich mein Beitrag noch in weitere sechs Punkte, nämlich über:

2. den Inhalt des Buches,
3. mögliche zeitliche und räumliche Entstehungskontexte,
4. den allgemeinen kunsthistorischen Kontext,
5. den Stil des Buches,
6. Rezeption und Wirkung, um
7. am Ende über die Frage zu rasonieren, ob es sich bei *The Gothic Cathedral* um einen Eck- oder Schlussstein handelt.

2. Der Inhalt des Buches

Otto von Simson hätte diese mathematisch-proportionale Untergliederung wahrscheinlich Spaß gemacht, nimmt die allgemeine Rekonstruktion von solchem Gedankengut in seinem Buch über die ‚Gotische Kathedrale‘ doch einen zentralen Platz ein, womit ich gleich bei Punkt 2 meines Beitrags angekommen wäre, dem Kurzreferat über den Inhalt des Buches. *The Gothic Cathedral* gliedert sich in drei locker zusammenhängende, einander ergänzende Großkapitel: Im ersten, das auf Englisch „Gothic Design and the Medieval Concept of Order“ heißt und auf Deutsch „Gotische Struktur und mittelalterlicher Ordo“ denkt der Autor eher allgemein über die mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen für die Entstehung der gotischen Architektur nach. „Gotische Form“ wird im Wesentlichen als eine Reduktionsform gegenüber den als überreich interpretierten Formen der

Bony points out, the master of St.-Yved remains far behind and is more „old-fashioned“ than the architect of Chartres.“ Vgl. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, 3. Aufl., Princeton 1988, IX.

5 Erst 2012 war ich gehalten, mich anlässlich eines Kolloquiums über die Trierer Liebfrauenkirche wieder mit meinem Dissertationsthema auseinanderzusetzen. Die entsprechende Publikation erschien einige Jahre später: Bruno Klein, *Liebfrauen und St-Yved in Braine*, in: *Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, hg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz mit Aufnahmen von Rita Heyen, Petersberg 2016, 121–127.

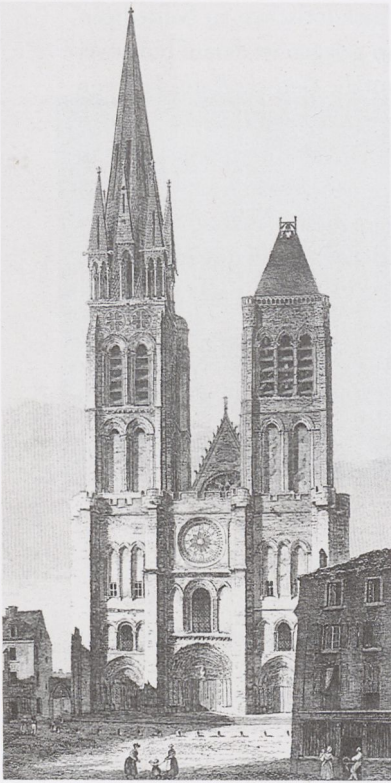


Abb. 2 Saint-Denis, ehemalige Abteikirche, nach einer Lithographie von Félix Benoist aus der Sammlung *Paris dans sa splendeur*, Paris Nantes 1861–63, Nr. 94

Romanik gedeutet. Für das Buch viel wichtiger aber ist die These, dass der Entstehung der Gotik eine theologische Theorie der Bedeutung von Proportionen zugrunde gelegen habe, weil es allgemeine Überzeugung gewesen sei, dass sich in diesen die göttliche Ordnung widerspiegele. Hinzu tritt für von Simson die Bedeutung des Lichtes, das für die Gotik eine zentrale Rolle gespielt habe, weil dadurch ebenfalls das Göttliche zum Auf-scheinen gebracht werde.

Im zweiten Großkapitel „The Birth of the Gothic“ / „Die Entstehung der Gotik“ werden anhand der Abteikirche von Saint-Denis (Abb. 2), der Kathedrale von Sens und der frühgotischen Fassade von Chartres (Abb. 3) hauptsächlich kulturpolitische Hintergründe für den Neubau von solchen herausragenden Kirchen erhellt, die für die weitere Entwicklung der gotischen Architektur maßgeblich werden sollten.

Im letzten Kapitel, „The Consummation“ / „Die Vollendung“, wird schließlich der hochgotische Neubau der Kathedrale von Chartres eingehend analysiert und im Sinne der Kapitelüberschrift als „Vollendung“ interpretiert.

Generell zeichnet sich das Buch inhaltlich und methodisch dadurch aus, dass es in Bezug auf das Phänomen der Entstehung der Gotik für seine Zeit geradezu extrem kontextbasiert ist: Kulturelle Mentalitäten, religiöse, mönchische, politische und zahlreiche andere Kontexte, die für die Entstehung der gotischen Architektur wichtig gewesen sein

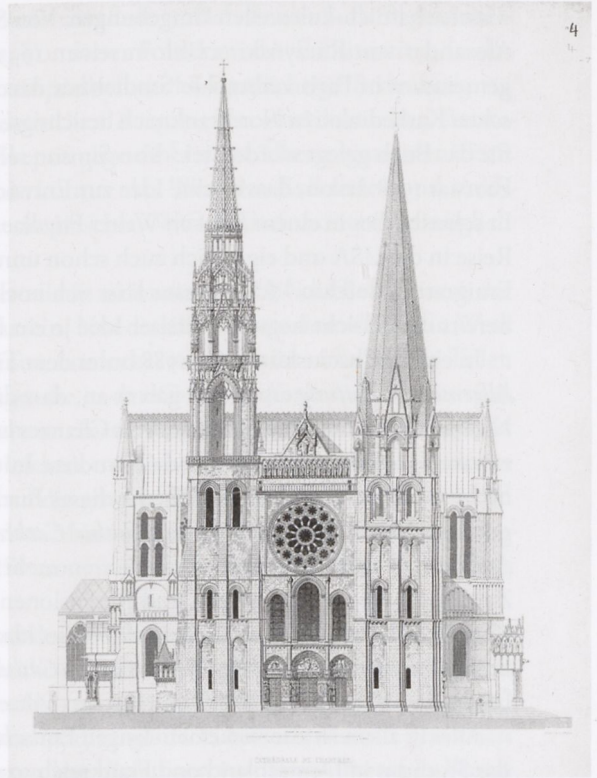


Abb. 3 Chartres, Kathedrale,
Westfassade, nach Jean-Baptiste-
Antoine Lassus, *Monographie de la
Cathédrale de Chartres – Atlas*,
Paris 1867, Abb. 4

könnten, werden in ihrer Vielzahl aufgezeigt. Die Argumentation ist komplex angelegt, und es wird vor allem auf Kontingenzen und Nichtwissen aufmerksam gemacht. Damit unterscheidet sich das Buch deutlich von den zu seiner Zeit üblichen, eher monokausal-pauschalisierenden Gotik-Interpretationen.⁶

3. Der zeitliche und räumliche Kontext

Hierüber lässt sich nur wenig Präzises sagen, weil sich die Genese des Buches wohl alles in allem über mehr als zwei Jahrzehnte hingezogen hat und es damit nicht nur an ganz verschiedenen Orten entstanden ist, sondern auch in entsprechend unterschieden

⁶ Ich verzichte an dieser Stelle auf eine inhaltliche Kritik an diesem Buch, die seit seinem Erscheinen häufiger vorgetragen wurde. Dazu zuletzt und mit zahlreichen Verweisen: Norbert Nußbaum, Einführung, in: Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, 6. Aufl., Darmstadt 2010, VII–XXIII; Christian Nille, *Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen*, Frankfurt a. M. 2016, bes. 90–97.

wissenschaftlich-kulturellen Umgebungen. Von Simsons Freund und Kommilitone Joseph Alexander von Raczyński erzählt in seinen 1993 verfassten Erinnerungen an die 1933/34 gemeinsam in Paris verbrachte Studienzeit davon, wie beide damals zusammen die gotischen Kathedralen in Nordfrankreich besichtigten. Er vermutet, dass dabei der Grundstein für das Buch gelegt worden sei.⁷ Von Simson selbst spricht, soweit bekannt, erstmalig im Februar 1938 davon, dass er eine Idee zur Entwicklung mittelalterlicher Architektur habe. Er schreibt dies in einem Brief an Walter Friedlaender kurz nach seiner Rückkehr von einer Reise in die USA und eigentlich auch schon unmittelbar vor seiner bald danach erfolgten Emigration dorthin.⁸ Aber daraus lässt sich noch nicht ableiten, dass von Simson damals bereits die Absicht hegte, aus dieser Idee je ein Buch werden zu lassen.

In einer Selbstauskunft, die 1988 unter dem Titel *Simson über Simson* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien,⁹ gab er an, dass die Idee zu diesem Buch 1949 beim ersten Nachkriegsbesuch der Kathedrale von Chartres entstanden sei. Es gibt keinen Anlass daran zu zweifeln, dass es damals gerade dort diese Initialzündung gegeben hat; aber es ist auch nicht so, als sei die Idee zum Thema dieses Buches bei jener Besichtigung vom Himmel gefallen; denn Leitgedanken zur *Gothic Cathedral* hatte von Simson in verschiedenen Aufsätzen¹⁰ schon seit den 1930er Jahren mehrfach vorgetragen. So schrieb er in dieser Zeit eine Reihe von Aufsätzen und Rezensionen auf Deutsch und Englisch, in denen die Kernthesen der *Gotischen Kathedrale* bereits klar vorformuliert sind.¹¹ Zudem erwähnte er im Vorwort der Erstausgabe der *Gothic Cathedral*, dass das Buch aus Vorlesungen und Übungen an der Universität von Chicago Mitte der 1950er Jahre entstanden sei.

Alles in allem ist also von einem langen Entstehungsprozess auszugehen, für den zunächst das Studium in Deutschland und Frankreich sowie die Jahre nach der Rubens-Promotion wichtig waren und später dann auch die Zeit des Exils, die neue intellektuelle Herausforderungen mit sich brachte, aber auch ungeahnte Publikationsformen eröffnete.

Ein wirklicher, konkreter, lokaler Kontext für die Entstehung der *Gotischen Kathedrale* scheint nicht identifizierbar. Sie war wohl im Kern eine *Kopfgeburt* ihres Autors. Aber sie

7 Joseph A. Raczyński, *Mit Otto gemeinsam Erlebtes* (Auszüge aus: *Erinnertes. 1914–1948, 1993*); Berlin, Staatsbibliothek, Nachlass 290 (Otto von Simson), Kasten 42, 133–138.

8 Leo Baeck Archiv, New York, Nachlass Walter Friedlaender, Box 1, Folder 28, http://www.archive.org/stream/walterfriedlaender_01_reel01#page/n766/mode/1up [Zugriff: 6. 8. 2018], Brief vom 9. Februar 1938, Otto von Simson: „Ich schreibe im Augenblick eine Art kurzer Psychologie des mittelalterl. Kathedralbaus, die mir historisch doch sehr merkwürdig zu sein scheint.“ Zu diesem Text auch Anm. 10.

9 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 2. 1988, [35]: „Werkbesichtigung (VI). Simson über Simson: Die Gotische Kathedrale“, wiederabgedr. in: *Werkbesichtigung Geisteswissenschaften: 25 Bücher von ihren Autoren gelesen*, hg. von Henning Ritter, Frankfurt a. M. 1990, 60–68.

10 Wesentliche Gedanken finden sich bereits in einem bisher unpublizierten Typoskript von 1938/39 mit dem Titel *Zur Psychologie des mittelalterlichen Dombaus*; Berlin, Staatsbibliothek, Nachlass 290, Kasten 40, Mappe „Zur Psychologie des mittelalterlichen Dombaus“. Von Simsons Text ist im Anhang des vorliegenden Beitrags abgedruckt.

11 Vgl. hierzu Veronika von Below, *Bibliographie Otto von Simson*, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hg. von Lucius Grisebach und Konrad Renger, Berlin 1977, 579–582.

hätte dennoch nicht überall entstehen können, weil sie zunächst einer äußerst gelehrten europäischen Bildungstradition bedurfte. Vor dieser Folie kam der Exilsituation, in der sie geschrieben wurde,¹² eine geradezu antipodisch-wirkungsmächtige Bedeutung zu: Von Simson beschreibt im Vorwort zur deutschen Ausgabe den amerikanischen Entstehungshintergrund und legt dabei seine Skepsis gegenüber einer Übertragung der Ideen ins Deutsche explizit dar. Denn offenbar konnte das Werk im Exil freier und unabhängiger geschrieben werden, als es im europäischen Wissenschaftskontext je möglich gewesen wäre.¹³

Insgesamt scheint die Exilsituation der relativ autonomen, individuellen Genese der *Gotischen Kathedrale* förderlich gewesen zu sein. Nur deshalb konnte sie auch als ein Werk entstehen, das sich eigentlich aus heterogenen, nur locker miteinander verbundenen Teilen zusammensetzt: Denn die Gedankengänge, die in der *Gotischen Kathedrale* vereint sind, zielten ursprünglich wohl nicht darauf ab, in einem Buch konsistent zusammengefasst zu werden. Dennoch war es in Amerika leichter möglich, diese Überlegungen in einem Buch zusammenzuführen als in Europa, wo die großen, kohärenten Synthesen Standard waren.¹⁴ Die verständliche Sorge, vor solchen Monumentalwerken nicht bestehen zu können, war wohl der Hauptgrund für von Simsons Vorbehalte bezüglich der Übersetzung seines Buches ins Deutsche.

Aber *The Gothic Cathedral* ist nicht nur deshalb zu einem Buch geworden, weil es in Amerika einfacher war, heterogene Gedanken in diesem Medium zusammenzuführen. Vielmehr dürfte die spezielle Wahl der Buchform noch einen ganz anderen Hintergrund gehabt haben: Um 1950 waren einige höchst divergente Publikationen zur gotischen Architektur erschienen – hier sind insbesondere diejenigen von Erwin Panofsky¹⁵ und

-
- 12 Vgl. hierzu den Beitrag von Karen Michels in diesem Band sowie dies., *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2), Berlin 1999, 410–412. Zum Exil von Otto von Simson, aber auch zur vergleichenden wissenschaftsgeschichtlichen Einschätzung seines Œuvres grundlegend: Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2 Bde., München 1999, hier Bd. 2, 643–649.
- 13 Ein konkreter Chicagoer Wissenschaftskontext scheint nur ganz am Rand auf, z. B. wenn von Simson schreibt, dass es in der gotischen Architektur nicht einfach zu bestimmen sei, „ob die Form der Funktion folgte oder diese der Form.“ (Otto von Simson, *Die Gotische Kathedrale*, 5. Aufl., 1992, 17.) Hier reagiert er deutlich auf eine Diskussion in Chicago, die der dortige Hochhausarchitekt Louis Sullivan am Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Stichwort „form follows function“ angestoßen hatte. Aber dominant ist dieses Motiv nicht: Vielmehr wirkt es, als sei es zum Zweck der methodischen Bereicherung aufgegriffen worden.
- 14 Otto von Simson vereinte regelmäßig unterschiedliche Kapitel bzw. große Essays zu Büchern. Dies war bereits in seiner 1936 publizierten Dissertation der Fall (siehe hierzu den Beitrag von Ingo Herklotz) wie auch in *Sacred Fortress* von 1948 (vgl. Carola Jäggi) und *Blick nach Innen* von 1986 (vgl. Ingeborg Becker). Es scheint, dass Otto von Simson diese Publikationsform dank des Exils weiterentwickeln konnte.
- 15 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951.

Hans Sedlmayr¹⁶ zu nennen –, die Otto von Simson veranlasst haben könnten, seine eigenen Ideen zum Thema ebenfalls in einem Buch zusammenzufassen und zu publizieren.¹⁷ Wissenschaftlich befand er sich damals in einer unbequemen Situation, nämlich zwischen der abstrakt-geistesgeschichtlichen Gotik-Interpretation von Panofsky und der spekulativen, rassenideologischen von Sedlmayr. Dabei nimmt sein Buch jenseits dieser widersprüchlichen, gleichwohl *platonischen* Werke eine geradezu aristotelische Position ein.

Über das Verhältnis von Otto von Simson zu Sedlmayr ist nichts bekannt, was über die Rezension von dessen Buch *Die Entstehung der Kathedrale*¹⁸ hinausginge, während das eher problematische persönliche Verhältnis zu Panofsky notorisch ist, worauf noch zurückzukommen sein wird. Dessen ungeachtet dürften aber die beiden genannten Bücher – und Otto von Simson war jemand, der sowohl den damals nur auf Englisch erschienenen Panofsky wie den auf Deutsch veröffentlichten Sedlmayr wahrnehmen und lesen konnte – von Simson selbst zur Verfassung eines eigenen Buches über die gotische Kathedrale veranlasst haben, in dem eigene markante Position definiert wurden.

Es spielt dabei eine nicht zu vernachlässigende Rolle, dass mittels Gotik-Interpretationen im 19. und 20. Jahrhundert über viele Jahrzehnte hinweg vermeintlich kulturgeschichtlich-wissenschaftlich begründete Analysen der zeitgenössischen Gesellschaft stattfanden. Was man für ideal hielt, wurde in die Gotik hinein- bzw. aus ihr herausgelesen. Gotik-Deutungen waren von einer heute schier unvorstellbaren Relevanz: Historische Gotik-Analysen waren Kulturanalysen der Gegenwart. Auch die Gotik-Interpretationen von Sedlmayr, Panofsky und von Simson sind daher als Manifeste des Anspruchs auf Diskussionshoheit zu verstehen.

Daher ist der Verdacht nicht ganz von der Hand zu weisen, dass gerade von Simsons Buch sowohl ein Abschiedsgeschenk an Amerika als auch eine Willkommensgabe für Europa sein sollte, entstand es doch genau während der Vorbereitung zur Remigration. Von Simson gehörte bekanntlich zu den wenigen erfolgreich Remigrierten, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Entstehung von *The Gothic Cathedral* auch mit diesem politisch wie persönlich schwierigen Prozess verbunden war.

Als die *Gotische Kathedrale* 1968 auf Deutsch erschien, unterschied sie sich in ihrer inhaltlichen Disparatheit so deutlich von den damals in Europa üblichen, stark ideologisch geprägten traditionellen Synthesen, dass sie in den Auseinandersetzungen der 68er, in die von Simson gerade an der Freien Universität Berlin zutiefst verwickelt war, weder inhaltlich noch methodisch auch nur im Entferntesten berührt worden wäre. Das Buch bot damals wie heute keine Angriffsflächen für fundamentale Ideologiekritik.

16 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

17 Darauf, dass von Simson sich durch Sedlmayrs Buch zum Verfassen seiner *Gotischen Kathedrale* herausgefordert fühlte, hat er später selbst hingewiesen (siehe Anm. 9).

18 In: *Kunstchronik*, 4, 1951, 78–84.

4. Der epistemologische Kontext

Die letzten Bemerkungen haben bereits zum vierten Abschnitt dieses Beitrags übergeleitet, nämlich zur skizzenhaften Rekonstruktion des wissenschaftsgeschichtlichen Kontextes der *Gotischen Kathedrale*. Auch diese kann nicht schematisch ausfallen, weil das Buch inhaltlich zu zahlreichen der dominanten Diskurse über gotische Architektur seiner Zeit querliegt. Am ehesten sind Bezüge zu der seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten Tendenz zu sehen, große gotische Sakralbauten metaphorisch zu überhöhen, um aus ihnen schließlich ein Ideal herauszudestillieren. In Hinblick auf dieses *Verfahren* ähneln sich zahlreiche Publikationen aus dem frühen 20. Jahrhundert, obwohl die *Resultate* durchaus verschieden sein konnten. Die Tatsache, dass in den Publikationen jener Zeit so oft von der „Kathedrale“ die Rede ist, deutet ja schon darauf hin, dass hier eigentlich kein konkretes Gebäude gemeint gewesen sein kann, sondern dass unter dem Begriff „Kathedrale“ vieles subsumiert und idealisiert wurde. Schließlich war es ja auch Otto von Simson und zahlreichen anderen Autoren nicht entgangen, dass die ausführlich behandelte Kirche von Saint-Denis, jenes immer wieder als Gründungsbau der Gotik apostrophierte Monument, eben keine Kathedrale, sondern eine Abteikirche war, genauso wie Saint-Germain-des-Prés in Paris, Saint-Remi in Reims oder die zahlreichen Zisterzienser- und Bettelordenskirchen des 12. und 13. Jahrhunderts. Wenn der Begriff „Kathedrale“ fällt, dann ist in den Büchern jener Zeit eben nur partiell von konkreten Bauwerken, sondern zumeist von Metaphern dafür die Rede. Wie sehr die Idealisierung der Gotik und ihre Einengung auf die „Gotische Kathedrale“ zum Zeitgeist der Moderne gehörten, mögen schlaglichtartig zwei Beispiele zeigen: Am Anfang steht das Bauhausmanifest von Walter Gropius aus dem Jahr 1919, das inhaltlich auf die gotische Bauhütte als ideale Werkstattgemeinschaft abzielt und visuell von einer expressionistischen Graphik Lionel Feiningers mit einer kristallin ausstrahlenden gotischen Kirche begleitet wird. Und 1957, also nur ein Jahr nach der englischsprachigen Erstausgabe der *Gotischen Kathedrale* von Simsons, erschienen in Frankreich die *Mythologies* von Roland Barthes, in denen die damals neue *Citroën DS* als Äquivalent der gotischen Kathedralen apostrophiert wurde: „Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques.“¹⁹

Darüber hinaus entzieht sich von Simsons *Gotische Kathedrale* aber vielen der zu ihrer Entstehungszeit gängigen kunsthistorischen Diskurse. Dass sie nicht das Geringste mit Überlegungen der 1950 erstmalig publizierten, aber schon während der NS-Zeit

19 Roland Barthes, *Mythologies*. La nouvelle Citroën, Œuvres complètes, Bd. I, Paris 1993, 655: „Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques: je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. La nouvelle Citroën tombe manifestement du ciel dans la mesure où elle se présente d'abord comme un objet superlatif. Il ne faut pas oublier que l'objet est le meilleur messager de la surnature: il y a facilement dans l'objet, à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière (la matière est bien plus magique que la vie), et pour tout dire un silence qui appartient à l'ordre du merveilleux.“

vorbereiteten *Entstehung der Kathedrale* von Hans Sedlmayr zu tun hat, zeigt sich bereits in der Rezension, die von Simson 1951 für die *Kunstchronik* geschrieben hat. Darin belegt er sehr gelassen, dass Sedlmayrs Behauptung, speziell gotische Kathedralen seien konkrete Abbilder des Himmlischen Jerusalems, weder praktisch noch intellektuell haltbar sei.²⁰ Ihm selbst war es hingegen ein generelles Anliegen, immer wieder darauf hinzuweisen, dass die „Gotische Kathedrale“ ein symbolisches Gebäude sei, das nicht nur eine einzige, sondern komplexe Weltsichten und Mentalitäten zum Ausdruck bringe. Daher weist das Buch auch nur wenige Affinitäten zu den damals aktuellen Forschungen von Erwin Panofsky²¹ auf, weil ihm auch dessen Ansatz, die Gotik als Emanation von Gedanken und Texten der Scholastik zu interpretieren, als zu eng erschien. In von Simsons *Gotischer Kathedrale* wird Panofsky daher auch eher pflichtschuldig denn aus echter Überzeugung zitiert.²²

20 Wie Anm. 18.

21 Wie Anm. 15.

22 In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht ganz marginal, dass das wissenschaftliche wie persönliche Verhältnis zwischen von Simson und Panofsky offenbar zumindest zeitweilig nicht ganz einfach war. Ich selbst erinnere mich daran, wie von Simson gesprächsweise an Panofsky kritisierte, dieser habe sich zu akademisch abstrakt und zu wenig konkret mit den Kunstwerken beschäftigt. Und an Walter Friedlaender schrieb er im Februar 1938 nach der Rückkehr von einer Amerikareise über einen Besuch bei Panofsky, bei dem er sich noch von Europa aus angemeldet hatte: „Keine ganz angenehme Überraschung war mir die Nachricht, daß *Erwin Princetonensis* den „anderen Geist“ in mir offenbar ausdrücklich hervorgehoben hat, was in seinem Munde jedenfalls keine Anerkennung heißt. Ich war freilich nach meiner Unterhaltung mit ihm selbst etwas unglücklich, und ich muß auch zugeben, dass meine wissenschaftlichen Bestrebungen sich schon heute in eine Richtung entwickeln, die der seinen vielerorts entgegen ist. So wäre ein besseres Ergebnis vielleicht unverdient gewesen!“ (Brief vom 9. Februar 1938, Archiv Walter Friedlaender, Leo Baeck Institut: http://www.archive.org/stream/walterfriedlaender_01_reel01#page/n764/mode/1up [Zugriff: 4. 11. 2018], Hinweis von Ingo Herklotz). Von Simson war Ende 1937 in die USA gereist, um dort Arbeitsmöglichkeiten für ein unvermeidlich erscheinendes Exil zu eruieren. Für dieses Vorhaben hatte er auch von Panofsky Unterstützung erwartet, der ihm trotz wissenschaftlicher Differenzen tatsächlich ein sehr freundliches Empfehlungsschreiben verfasst hat (zit. in: Wendland [wie Anm. 12], 347). Zur Bedeutung von Panofsky für die deutschen kunsthistorischen Emigranten in Amerika vgl. die entsprechenden Ausführungen bei Karen Michels (wie Anm. 12). Über die Gründe für das zumindest in der Frühzeit komplizierte Verhältnis zwischen beiden lässt sich nur spekulieren: War von Simson als zum Katholizismus konvertierter „Halb-jude“ dem emigrierten assimilierten Juden Panofsky zu angepasst? Ließ von Simsons Adelsattitüde den bürgerlichen Panofsky zurückhaltend reagieren? War von Simson, der damals Redakteur der NS-kritischen, aber noch erlaubten katholischen Zeitschrift *Hochland* und immerhin noch 1936 von dem notorischen NS-Kunsthistoriker Wilhelm Pinder in München promoviert worden war, in Panofskys Wahrnehmung möglicherweise zu NS-affin? In späteren Jahren war das Verhältnis zwischen beiden offenbar deutlich entspannter und sogar freundschaftlich. Dies geht insbesondere aus dem Nachruf auf Panofsky hervor, den von Simson 1968 vor der Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin vorgetragen hat. Freilich wird auch dort methodische Kritik an Panofskys intellektueller Kunstgeschichte geübt (Otto von Simson, Nachruf auf Erwin Panofsky, in: Sitzungsberichte. Kunsthistorische Gesellschaft zu Berlin, N. F. 1967/68, 9–14).

Der methodische Ansatz von Simsons ist komplexer als derjenige von *Gothic Architecture and Scholasticism* von Panofsky²³, weil darin versucht wird, konkrete und vor allem kontextualisierbare mentalitätsgeschichtliche Aspekte einzubringen. Solche Ideen hatte Otto von Simson bereits in dem erwähnten Manuskript mit dem Titel *Zur Psychologie des mittelalterlichen Dombaues*²⁴ dargelegt, an dem er gegen Anfang 1938 in seiner Zeit als Redakteur der katholischen Zeitschrift *Hochland* gearbeitet hatte und das wohl wegen seiner Emigration nicht mehr veröffentlicht wurde.²⁵ In diesem Text zeigt sich eine charakteristische Vermengung von emphatisch-neokatholischen Ansätzen, die vielleicht für den damals gerade erst konvertierten von Simson nicht untypisch waren, und einer eher sachgerecht-umfassenden Darlegung kunst- und kulturhistorischer Kenntnisse. Manches davon fand sich dann knapp zwanzig Jahre später in der *Gothic Cathedral* wieder, in der aber der aufgeregte Hintergrund der NS-Zeit, in der diese Überlegungen als Reaktion auf jenes Umfeld erstmals angestellt worden waren, weder angesprochen noch spürbar ist. Man muss jedoch auf diesen ursprünglichen Kontext hinweisen, um zu verstehen, warum *Die Gotische Kathedrale* so sehr außerhalb von bekannten wissenschaftlichen Forschungsdiskursen steht. Denn eigentlich weist das Buch ja eine große methodische Nähe zu den kulturgeschichtlichen Ansätzen von Warburg, Panofsky etc. auf, versucht aber nicht, Brücken zu schlagen, sondern arbeitet sich vielmehr kontrastierend daran ab und steht am Ende geradezu erratisch daneben.²⁶ Es ist somit ein Werk, das auf paradoxe Weise mit den Forschungen seiner Zeit verbunden ist und sich zugleich davon abhebt. Mit den rassentheoretisch geleiteten Vorstellungen von Sedlmayr, mit den ästhetizistischen Konzeptionen von Jantzen²⁷ hat es gar nichts zu tun, mit den intellektuellen Gotikerklärungen Panofskys schon sehr viel mehr, bleibt davon aber dennoch ganz unabhängig.²⁸

23 Panofsky (wie Anm. 15).

24 Siehe Anm. 8.

25 Die Datierung ergibt sich aus dem bereits erwähnten Brief vom 9. Februar 1938 an Walter Friedlaender (siehe Anm. 8).

26 Siehe zur inhaltlichen Auseinandersetzung von Simson / Panofsky auch Michels (wie Anm. 12), 129–130.

27 Vgl. Jürgen Paul, Hans Jantzen. Skizze einer wissenschaftlichen Biographie, in: *Nobilis Arte Manus*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, hg. von Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck, Dresden/Kassel 2002, 555–577.

28 Dies hatte bereits Richard Krautheimer so gesehen, der 1954 in Vorbereitung der Publikation der *Gothic Cathedral* für die Bollingen Foundation ein Gutachten zum Manuskript geschrieben hatte: „It is a fascinating and impressive book, comparable in some respects to Erwin Panofsky's *Gothic and Scholasticism*. Yet, in contrast to Mr. Panofsky, von Simson does not focus on the rational and intellectual character of gothic architecture and Medieval philosophy. [...] At the same time, Mr. von Simson definitely avoids the pitfalls of the superficial interpretation of Medieval architecture as, unfortunately, it has come to the fore over the last three or five years in the writings of a number of German art historians such as Mr. Sedlmayr and Mr. Bandmann.“ *Bibliotheca Hertziana*, Rom, Archiv Nachlass Krautheimer, 164/1. Für diesen Hinweis danke ich abermals Ingo Herklotz.

Das trifft vor allem für die Architektur zu, die in ihrer feierlichen Formensprache Einsichten vermittelt, die über die Welt der Bilder hinausgehen. Um jene Gefühle schauervoller Verehrung hervorzurufen, die einen Hauch der göttlichen Gegenwart ahnen lassen – man erinnere sich der oben zitierten Worte König Heinrichs I. –, verließ sich der mittelalterliche Baumeister auf die augustinische Ästhetik der Zahl und der Proportion.

pech!

Der Wert dieser Ästhetik ist nie in Frage gestellt worden. In den *Retraktationen*, jenem einzigartigen Werk, in dem ein berühmter Autor am Ende seines Lebens seine literarische Produktion mit dem Blick nicht nur auf die Nachwelt, sondern auf die Ewigkeit beurteilt, spricht Augustin auch noch einmal über die Ansichten, die er in *De Musica* geäußert hatte. Obgleich ihm jetzt vieles in der Abhandlung unannehmbar dünkt, hält er an der Überzeugung fest, daß die Zahl im Stande sei, den Intellekt vom Begreifen des Geschaffenen zur unsichtbaren Wahrheit in Gott zu führen.⁸

Die Autorität Augustins hat das Mittelalter geformt. Der Abschnitt aus der Weisheit Salomons: „Aber du hast alles nach Maß und Zahl und Gewicht geordnet“, in der Interpretation des Bischofs von Hippo, wurde ein Kernbegriff der mittelalterlichen Weltanschauung. E. R. Curtius hat gezeigt, wie sich diese Anschauung durch Zahlenkomposition im Inhalt und in der Form mittelalterlicher Dichtung widerspiegelt.⁹ Manfred Bukofzer und andere haben ihren Einfluß auf die Entwicklung der mittelalterlichen Musik verfolgt.¹⁰ Man hat bisher übersehen, wie sehr dieser Einfluß auch in den bildenden Künsten, vor allem der Architektur, zu spüren ist.

Kernbegriff

In gewissem Sinne trifft dies für das gesamte Mittelalter zu. Im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts jedoch bemächtigten sich in Frankreich zwei bedeutende geistige Strömungen dieser augustini-

⁸ *Retractions* 1, 2 (PL 32, 600 ff.).

⁹ Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter 501 ff. Vgl. H. Krings, *Das Sein und die Ordnung* (DVLG 18, 1940); V. F. Hopper, *Mediaeval Number Symbolism*, 98 f.

¹⁰ *Speculative Thinking in Medieval Music*, Sp. 17, 1942; vgl. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Tradition 2, 1944. 3, 1945.

Abb. 4 Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale*, 1968: Exemplar aus dem Nachlass von Willibald Sauerländer

Otto von Simsons *Gotische Kathedrale* passt höchstens generisch in einen größeren zeitgeschichtlichen Kontext, ist aber ansonsten vom Entstehungshintergrund eher als ein subjektives Werk einzuschätzen – was selbstverständlich nicht für den Inhalt gilt.

5. Der Stil des Buches

Dies trifft auch für Stil und Tonfall des Buches zu: War das erwähnte Manuskript von 1938 zur *Psychologie des mittelalterlichen Dombaues* noch eher hochtönend, so ist die *Gotische Kathedrale* von 1956 bzw. 1968 in einer eher nüchternen Sprache gehalten. Die Gegenüberstellung der jeweils ersten Sätze dieser Texte vermag das zu veranschaulichen. 1938 schreibt von Simson: „Auf unvergleichliche Weise hat die christliche Weltansicht sich in der kirchlichen Baukunst des Mittelalters ausgesprochen. Einst hat man die Frage erhoben, wie es möglich sei, dass unsere Religion so gewaltige Kultstätten hervorgebracht habe, obgleich der Heiland solche niemals geboten, ja nach seinen Worten das göttliche Geheimnis schon in der Versammlung von zwei oder drei Gläubigen eine Stätte gefunden habe.“ In der ersten deutschen Ausgabe von 1968 heißt es hingegen: „Dieses Buch [im engl.

Original „this essay“, B. K.] versucht, die gotische Architektur als Abbild zu verstehen, genauer gesagt, als die Darstellung einer übernatürlichen Wirklichkeit. Für die Erbauer der gotischen Kathedralen, ebenso wie für die, welche dort am Gottesdienst teilnahmen, überschattete dieser symbolische Aspekt der Sakralarchitektur alle anderen. Gerade er ist aber für uns unglaublich geworden.“ Statt „unglaublich“ heißt es im englischen Original „incomprehensible“, also „unverständlich“, was die Sache viel besser trifft und zudem weniger pathetisch klingt. Inhaltlich sind beide Aussagen gar nicht so weit voneinander entfernt, definieren sie doch die großen mittelalterlichen Kirchen zunächst als etwas Ungewöhnliches, das es im Folgenden zu erklären gelte. Doch rhetorisch liegen zwischen ihnen Welten. Und dass von Simson sich rhetorischer Mittel bewusst war, wird deutlich, wenn er beispielsweise die entsprechende Kompetenz des Bernhard von Clairvaux würdigt, aber diesbezüglich Fehler bei Suger von Saint-Denis bemerkt und entschuldigend erklärt. Die *Gotische Kathedrale* ist eindeutig im *modus humilis* gehalten.

Liest man daneben die ersten Sätze von Hans Sedlmayrs *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950 nach langer Vorarbeit publiziert, dann wirkt die Sprache von Simsons geradezu nüchtern:

Daß die gotische Kathedrale ein Höhepunkt der europäischen Kunst ist – diese Erkenntnis ist noch nicht sehr alt, nicht viel älter als hundert Jahre, und in diesen hundert Jahren seit dem Ende der Romantik ist vieles von der Erkenntnis des Wesens der Kathedrale schon wieder verloren gegangen. Das Wissen um das, was die Kathedrale ist, ist seit den Tagen der Romantiker zurückgegangen, verfallen. Erst seitdem ein neues Gesamtbild der Kathedrale entstanden ist, übersieht man ganz, wie unbeschreiblich großartig, leuchtend, umfassend und tief die Kathedrale von den Romantikern gesehen wurde.²⁹

Solche Zeilen trafen inhaltlich wie rhetorisch geradezu vor Nostalgie und belegen, dass die „Gotische Kathedrale“ in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland noch ein Gegenstand war, an dem sich Kunsthistoriker gerne emotional und verbal versuchten. Otto von Simson hatte sich in jener Zeit hingegen bereits eine distanzierte Position erarbeitet, was auch sprachlich deutlich zum Ausdruck kam.

Mit Sicherheit hat ihm seine amerikanische Akkulturation geholfen, Dinge einfacher zu formulieren und nüchtern auf den Punkt zu bringen. Dieses Phänomen ist von Erwin Panofsky bekanntlich theoretisiert worden,³⁰ der sein eigenes Buch über *Gothic Architecture and Scholasticism*³¹ übrigens nicht mit dem rhetorisch gängigen Motiv des Erstaunens über das Phänomen der großen gotischen Kirchen einleitete, sondern mit einer nüchternen methodischen Reflexion über Stilgeschichte und die Möglichkeiten von

29 Sedlmayr (wie Anm. 16), zit. n. der Ausgabe Graz 1976, 13.

30 Erwin Panofsky, Epilog. Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers, in: Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts), Köln 1975, 378–406, hier 387.

31 Panofsky (wie Anm. 15).

Analogien zwischen Stil- und Geistesgeschichte. Somit findet Otto von Simsons Buch seinen literarischen Platz zwischen seiner eigenen frühen Rhetorik, dem Pathos eines Hans Sedlmayr und der akademisch-ironischen Abgeklärtheit eines Erwin Panofsky, der damals noch nicht auf Deutsch zu lesen war. Und zugleich brachte *Die Gotische Kathedrale* zumindest einen verhältnismäßig sachlichen Ton in ein bis dahin hoch emotional besetztes Themenfeld.

Dabei ist es für die Rezeption des Buches in den englischsprachigen Ländern einerseits und in Deutschland andererseits nicht zu unterschätzen, dass die deutsche Übersetzung in der Begriffswahl viel traditionalistischer ist als das englischsprachige Original, was an einem einzelnen Beispiel illustriert sei: In der englischen Ausgabe heißt es an zentrale Stelle (25): „In order to evoke those sentiments of reverence and awe that seemed to convey an imitation of the divine presence [...] the ecclesiastical builder of the twelfth century relied increasingly on the Augustinian aesthetics of number and proportion“. Auf Deutsch heißt dies: „Um jene Gefühle *schauervoller* [B. K.] Verehrung hervorzurufen, die einen *Hauch* der göttlichen Gegenwart *abnen* lassen [...], verließ sich der mittelalterliche Baumeister auf die augustininische Ästhetik der Zahl und der Proportion.“ Aus den „sentiments of reverence and awe“, die man mit „Gefühlen von Verehrung und Ehrfurcht“ übersetzen könnte, werden „Gefühle schauervoller Verehrung“. Der „ecclesiastical builder of the twelfth century“, der „kirchliche Erbauer des 12. Jahrhunderts“ – wobei offen gelassen ist, ob es sich um dem Bauherren oder den Architekten handelt –, mutiert zum „mittelalterlichen Baumeister“. Und der Aspekt, dass dies alles prozesshaft „increasingly“ geschehen sei, fällt unter den Tisch.³² Man ahnt, warum Willibald Sauerländer in seinem Exemplar der *Gotischen Kathedrale*, das Otto von Simson ihm gewidmet hatte, an dieser Stelle ein „puh!“ an den Rand geschrieben hat (Abb. 4).

Die sprachanalytische Erforschung der Kunstgeschichte, die Martin Warnke zwei Jahre nach Erscheinen der *Gotischen Kathedrale* angestoßen hatte,³³ ist seitdem nicht viel weiter gekommen. Zudem zeigt das konkrete Beispiel, dass originär englischsprachige Publikationen, die in diesem Idiom eher sachlich waren, durch Übersetzungen in einen stärker ideologisch geprägten, teilweise veralteten Diskurs zurückgeholt werden konnten.³⁴ Inwieweit Otto von Simson diese Verschiebungen bewusst waren bzw. in welchem Maße er in die Übersetzung eingegriffen hat, ist unbekannt. Jedenfalls bedankt er sich im Vorwort der deutschen Ausgabe explizit für das ungewöhnliche Einfühlungsvermögen der Übersetzerin Elfriede Regina Knauer.³⁵

32 Ich habe nicht überprüft, ob die weiter oben genannten fremdsprachlichen Übertragungen des Buches von der englischsprachigen Originalausgabe oder der deutschen Übersetzung ausgegangen sind.

33 Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hg. von Martin Warnke, Gütersloh 1970; ders., Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: ebd., 88–108.

34 Eine systematische Untersuchung dieses Phänomens steht noch aus.

35 Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale* (wie Anm. 13), VII.

6. Rezeption und Wirkung

Zwischen der Rezeption der *Gothic Cathedral* und derjenigen der *Gotischen Kathedrale* ist zu unterscheiden. Denn jenseits des Atlantiks wird das erstmalig 1956 erschienene Buch eher als Dokument europäischer Gelehrsamkeit betrachtet, das als solches über die vielen Neuauflagen zeitlose Gültigkeit besitzt,³⁶ während es mit seiner 1968 in Deutschland erschienenen Erstauflage gleich in eine damals in der Erneuerung begriffene Gotikdiskussion geraten ist. 1976 erschien *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*³⁷ von Martin Warnke, worin die Handlungszusammenhänge bei der Errichtung großer mittelalterlicher Kirchen aufgehehlt werden, und 1977 veröffentlichte Dieter Kimpel erstmalig seine damals bahnbrechenden Untersuchungen zur gotischen Bautechnik³⁸. Diese und andere Publikationen holten die gotische Kathedrale quasi vom Sockel. Meine eigene, von Otto von Simson betreute Dissertation von 1983 ordnete sich hier ganz am Rande ebenfalls ein, weil mir nicht einleuchtete, warum gerade die Kathedrale von Chartres aus immanenten Gründen zu einem Gipfelpunkt der gotischen Architektur wie der Architektur überhaupt gemacht und in eine Reihe mit dem Pantheon, der Hagia Sophia, den Kuppeln von Brunelleschi in Florenz und denen in Rom gestellt wurde.³⁹ Ohne an der künstlerischen Qualität der Kathedrale von Chartres zu zweifeln, war mir als Angehörigem einer ideologiekritisch geprägten Generation die dafür gelieferte Begründung methodisch zu schwach und damit suspekt. Und so habe ich eben mit bauarchäologischen Gründen dagegen argumentiert und zu belegen versucht, dass Chartres zwar ein Sonderfall der Architektur des späten 12. Jahrhunderts war, wohingegen die stilistischen und typologischen Innovationen, die den Bau in Otto von Simsons Buch zu einem herausragenden Monument werden ließen, schon früher und anderswo erfolgt waren.⁴⁰

1985 folgte dann das große Buch von Dieter Kimpel und Robert Suckale über *Die gotische Architektur in Frankreich (1130–1270)*,⁴¹ dessen Verdienst vor allem darin bestand, komplexe, hauptsächlich politische Kontexte, die Bedeutung der Modus-Lehre für die damalige Architektur und insbesondere die Rolle von technologischen Entwicklungen in ihrer Verschränkung aufgezeigt zu haben – dies alles gestützt auf eine breite Materialbasis und durch Abbildungen in bis dahin ungekannter Quantität und Qualität untersetzt. Als Buch ist dieses Werk zweifellos moderner als Otto von Simsons *Die gotische Kathedrale*, steht dazu aber methodisch-systematisch nicht wirklich im Widerspruch, abgesehen

36 Dies kommt auch in den zahlreichen frühen englischsprachigen Rezensionen zum Ausdruck.

37 Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt 1976.

38 Dieter Kimpel, *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, in: *Bulletin Monumental*, 135, 1977, 195–222.

39 Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale* (wie Anm. 13), 280.

40 Vgl. hierzu die seitdem publizierten Forschungen insbesondere von Madeline Harrison Caviness und Dany Sandron.

41 Dieter Kimpel und Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer*, München 1985.

davon, dass Kimpel und Suckale die Bedeutung der pseudo-areopagitischen Lichtmystik für die Entstehung der gotischen Architektur zurückgewiesen haben. Dennoch setzt die *Gotische Architektur in Frankreich* die *Gothic Cathedral* wegen der komplexen, monokausale Erklärungen vermeidenden Herangehensweise, die in beiden Büchern dominant ist, sogar fort, auch wenn dies damals nicht so gesehen wurde.⁴² Die Kontinuitäten lassen sich erst heute deutlicher erkennen.

7. Eckstein oder Schlussstein?

Ist *The Gothic Cathedral*, die *Gotische Kathedrale*, eher ein Eckstein oder eher ein Schlussstein? Und beides in Bezug auf was? Auf die persönlichen Forschungen und Publikationen von Otto von Simson oder auf die Erforschung der gotischen Architektur? Die Gefahr, durch solche Metaphorik rund um den gotischen Kathedralbau in historische Deutungsmuster abzugleiten, ist groß. Die Schlussstein-Eckstein-Thematik im ersten Petrus-Brief sowie im Epheser-Brief von Paulus, die sowohl von Abt Suger von Saint-Denis als auch von Otto von Simson aufgegriffen wurde, ist also eigentlich zur Bewertung von wissenschaftlichen Leistungen weder historisch noch systematisch geeignet. Aber gerade in ihrer Unentschiedenheit ist die Metapher dem Buch von Otto von Simson affin, das inhaltlich von den älteren, meist apodiktischen Behauptungen über die Gotik wegzukommen versucht, aber selbstverständlich auch nicht losgelöst ist von den historischen Diskursen.⁴³

Eckstein oder Schlussstein? Die Unentschiedenheit, die in dieser Frage liegt, charakterisiert manche der kunsthistorischen Versuche aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, die konzeptionell und rhetorisch zwischen deutscher Systembehauptung und internationalem Positivismus schwankten; zwischen Apodiktik und Zweifel, die den traditionellen Behauptungen gegenüber ihre Vorbehalte hatten, dabei aber weder diskursanalytisch noch ideologiekritisch waren.

42 Von Simson selbst hat den Gegensatz wohl bis zuletzt als sehr groß empfunden. Dies kommt in der entsprechenden Passage in den *Werkbesichtigungen* (wie Anm. 9, im Buch 66/69) von 1988 deutlich zum Ausdruck, in der er sich auf einen durchaus polemisch gemeinten Absatz im 1985 erschienenen Buch von Kimpel und Suckale (dort 90) bezieht: „In einem großen Band über die französische Gotik erklärten noch kürzlich zwei besonders fortschrittliche Kollegen, Suckale und Kimpel, sie hielten jene Behauptung nicht nur für „widersinnig“, nein, sie könnten ‚keinerlei kausalen Zusammenhang‘ zwischen der Theologie des Areopagiten und der Architektur von St. Denis erkennen.“ Das Bekenntnis, das ohne Begründung abgegeben wird, ist eben deshalb bezeichnend für das Dilemma jeder historischen Hermeneutik, die ein Werk, auch der Kunst, zu deuten versucht, ohne die Entfernung zu erkennen, die dessen Schöpfer von dem heutigen Betrachter trennt. Hans-Georg Gadamer's Warnung kommt einem in den Sinn, daß „ein wirkliches historisches Denken die eigene Geschichtlichkeit“ mitdenken müsse.“

43 Richard Krautheimer hat dies in seinem in Anm. 28 genannten Gutachten folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: „[...] the connecting links [zwischen Philosophie, Theologie und Architektur, B. K.] can never be made quite obvious, or, as Schnaase put it 100 years ago, that one sees the wheels running in the same rhythms but one doesn't see the conveyor belt.“

Anhang

Nach dem Manuskript in Berlin, Staatsbibliothek, Nachlaß 290, Kasten 40, transkribiert von Liliane Wilbishauser mit Korrekturen von Angelika Fricke. Orthographie und Zeichensetzung sind beibehalten worden, lediglich offensichtliche Verschreiber wurden stillschweigend verbessert und die Position der Fußnotenzeichen vereinheitlicht. Die Anmerkungen wurden ebenfalls unverändert, d. h. mit Durchstreichungen, übernommen.

Otto von Simson: Zur Psychologie des mittelalterlichen Dombaues

Deus est causa efficiens, exemplaris et finalis creatae pulchritudinis. Ulrich Engelberti
Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis. S. Bernhard

Auf unvergleichliche Weise hat die christliche Weltansicht sich in der kirchlichen Baukunst des Mittelalters ausgesprochen. Einst hat man die Frage erhoben, wie es möglich sei, dass unsere Religion so gewaltige Kultstätten hervorgebracht habe, obgleich der Heiland solche niemals geboten, ja, nach seinen Worten das göttliche Geheimnis schon in der Versammlung von zwei oder drei Gläubigen eine Stätte gefunden habe. Jene Frage (mit der Dehio-Bezold die „Kirchliche Baukunst des Abendlandes“ geradezu einleiten) verdeckt das Wesen des christlichen Geistes. In den Sakramenten, in der Eucharistie zumal, war den Gläubigen ein Schatz von Sinnbildern hinterlassen, in welchen sich die weltzeugende Kraft des Gotteswortes immer von neuem offenbarte. Empfängt die Schöpfung in den Sakramenten ihre erhabenste Weihe, oder ward sie schon dadurch geheiligt, dass Christus das Gras des Feldes und die vertrauten Dinge des häuslichen Lebens zu Gleichnissen erwählte, gleichviel: die sichtbare Welt war zur heiligsten Würde erhoben. In den Sakramenten aber waltet unsichtbar die Gottheit, und erst durch die reine Bereitschaft der ihnen zugewendeten Seelen werden sie in diesen wirksam. So sind in diesen heiligen Stiftungen das Sein Gottes, die Kraft der Menschenseele, die Welt der Natur wunderbar vereint. Vergeistigt ward die Schöpfung in diesen Symbolen, und damit das Wesen aller Sinnbildlichkeit, wie die heidnische Welt es verstanden hatte, für immer aufgehoben. Fortan geht es für die Kunst nicht mehr darum, im Bildwerk den innewohnenden Gott auszudrücken, sondern die geheimnisvolle Wirkung Gottes in der geschaffenen Welt, die Durchdringung der bunten, unruhigen Fülle des Sichtbaren durch eine erhabene Hand. [S. 2] Ward so die Kunst von der Weltanschauung auf einen neuen Weg gewiesen, so sollte sie dadurch nicht absterben, sondern sich vielmehr in nicht gehneter, herrlicher Weise über der christlichen Religion erst entfalten.¹ Dass aber die kirchliche Architektur zum eigentlichen Ausdruck des christlichen Weltbildes wurde, ist aus mehreren Gründen natürlich.

Denn musste man nicht unwillkürlich trachten, an jenem Ort, an welchem das Gnadenwalten Gottes, die Heiligung der Schöpfung geheimnisvoll offenbar ward, diese welterhaltende Kraft mit den Mitteln der Kunst sinnbildlich darzustellen? Noch bedeutungsvoller war es vielleicht, dass schon in den heiligen Schriften das Gotteshaus eine symbolische Sinnggebung erfahren hatte. Unter dem Bilde des zerstörten und in drei Tagen wieder errichteten Tempels hatte der Herr selbst seine Passion und endliche Auferstehung verkündet. In den apostolischen Schriften ward dann die Gemeinschaft

1 Falsch ist also Léon Bloys bekannter Satz: „Il peut se rencontrer d'exceptionnels infortunés qui soient, en même temps, des artistes et des chrétiens, mais il ne saurait y avoir un art chrétien“.

der Gläubigen mit einem Tempel aus lebendigen Steinen verglichen, „erbaut auf den Grund der Apostel und Propheten“ über Christus, als dem verworfenen Eckstein des Jesaias.² In diesen Worten trat der doppelte, gleichnishafte Sinn des Wortes *Ecclesia* hervor, – indem die Gemeinschaft der Heiligen unter dem Bilde eines steinernen Bauwerkes vorgestellt wurde, musste nun auch das Gotteshaus als Abbild des himmlischen Jerusalem erscheinen. Die im Wesen der christlichen Weltansicht begründete Fähigkeit, alles Sichtbare sinnbildlich aufzufassen, hatte den Geist des mittelalterlichen Menschen ganz ergriffen. Wird man sich nach dem Gesagten noch wundern, dass diese Phantasie sich der kirchlichen Architektur sogleich bemächtigte?

So findet sich bei den kirchlichen Schriftstellern eine symbolische Ausdeutung des Kirchengebäudes, welche im Zeitalter der hohen Scholastik (bei Durandus, Honorius Augustodunensis u. a.) dann alle Teile der Architektur [S. 3] erfasst und allegorisiert. Da weist die quadratische Form der Steine hin auf die „Quadratur“ der Tugenden der Heiligen, ja selbst das statische Gesetz von Last und Stütze versinnbildlicht für Pierre de Roissy (um 1200) nur die Ermahnung Pauli „Einer trage des anderen Last“ (Gal. 6, 2).³ Die Gründlichkeit dieses Symbolismus war nicht lächerlich in einer Zeit, für welche die sinnbildliche Bedeutung der Dinge mächtig genug war, um selbst das Gesetz der Kausalität zu durchkreuzen. Die ästhetische Wirkung der Architektur wird durch solche Deutungen nicht beeinträchtigt, ja zuweilen auf wunderbare Weise ergänzt. So hieß die Vorhalle, der alte Narthex der Kirchen, im Mittelalter ganz allgemein „Galilea“. Für den Ort, an welchem die Katechumenen und die Büssenden dem Gottesdienst beiwohnen durften, hatte man Namen und Erinnerung jener Landschaft gewählt, die, den Juden ein Spott, von Christus gerade in so bedeutensamer Weise ausersahen war!⁴

Solche symbolischen Deutungen der Architektur scheinen, nicht dem Betrachter allein vorbehalten, zuweilen auch auf die formale Gestaltung eingewirkt zu haben. Die sehr merkwürdige Rundkirche S. Bénigne zu Dijon, Anfang des 11. Jahrh. begonnen, hat, wie der Chronist ausdrücklich bemerkt, einen mystischen Sinn auf Gottes Eingebung hin versinnbildlichen sollen.⁵ Mehr als ein rhetorisches Gleichnis ist wohl auch Sugers Bemerkung, er habe 12 Stützen im Inneren der Kirche von S. Denis vorgesehen, weil auch der unsichtbare Tempel des Herrn nach dem Apostelwort auf dem Grund der zwölf Apostel und Propheten errichtet sei.⁶ [S. 4] Dennoch wäre es ein grundsätzlicher Irrtum anzunehmen, dass die kirchliche Architektur des Mittelalters ihr Wesen und ihren Ursprung solchen Denkbildern verdanke. Mochte man sich in dem vollendeten Gebäude aller Orten auf einen höheren Sinn hingewiesen finden, – den alten Baumeistern hat etwas anderes, man darf sagen: etwas grösseres am Herzen gelegen als eine „allegorische Summe“, die ja doch immer dem Wort verhaftet bleibt. Nur am Rande sei bemerkt, dass das Verständnis jener ungeheuren Hieroglyphen so schwankend und mühevoll ist, weil jedes Zeitalter gerade aus der größten Verehrung

2 1. Petr. 2,5 Eph. 2,19 ff. 1. Kor. 3,10 f.

3 *Manuale de myst. eccles.* bei Mortet-Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture* II, Paris 1929 p. 183. Vgl. auch J. Sauer, *Symbolik des Kirchengeb.* Freiburg 1902.

4 Matth. 28. Mortet l. c. I. (1911) p. 135 ff.

5 *Cuius artificiosi operis forma et subtilitas non inaniter quibusque minus edoctis ostenditur per litteras; quoniam in eo multa videntur mystico sensu facta, quae magis divinae inspirationi quam alicuius deputari debent peritiae magistri.* Chron. S. Benigni Divon. *ibid.* p. 26.

6 *Liber de consecr. eccles. S. Dionysii.* bei Schlosser, *Quellenschr. f. Kunstgesch. d. Mittelalters*, Wien 1896 S. 288. *Medium quippe duodecim apostolorum exponentes numerum, secundario vero totidem alarum columnae prophetarum numerum significantes, altum repente subrigebant aedificium iuxta apostolorum spiritualiter aedificantem.*

heraus den eigenen Geist in ihnen zu erkennen geglaubt hat. So deutete die Romantik sich die Gotik als hochstrebenden Wald dessen schlanke Stämme – als ein Bild der Seele gleichsam – das Streben des Gläubigen zu Gott versinnbildlichen sollten; just als sei jene Architektur nur eine Vorahnung der stimmungshaften Theologie romantischer Individualisten. Ehrwürdiger erscheint uns heute die Meinung der folgenden Epoche. Hier war es Viollet-le-Duc, einer der großen Söhne des jungen technischen Zeitalters, der die gotische Baukunst als Triumph der reinsten, klarsten Einsicht in die Gesetze der Konstruktion gepriesen hat. In dem er die Eigentümlichkeiten jenes Stils allein aus konstruktiven, statischen Gesetzen glaubte ableiten zu können, in dem er die Gotik als Baukunst einer wahrhaft heilig-nüchternen Zweckmäßigkeit beschrieb, hat dieser große, gläubige Epigone zugleich auch eine Metaphysik der modernen Zweckarchitektur geschaffen. Seine Anschauungen haben sich freilich als unrichtig erwiesen. Heute wissen wir, dass man den gotischen Stil, die Absicht seiner großen Schöpfer gründlich missversteht, indem man ihn aus konstruktiven Gesetzen herleitet.⁷ Wir werden sehen, dass gerade nach diesem Maßstabe gar vieles Fragwürdige an den Bauwerken jener Epoche sich finden lässt. Das bedeutet nun auch nicht, dass die Gotik sich bestrebt zeige, die konstruktiven Gesetze ganz zu verheimlichen oder scheinbar aufzuheben, im Sinne etwa des späteren Barock. [S. 5] In einem eigentümlichen dienenden Verhältnis steht vielmehr hier das Konstruktive Element zu einem „Idealen“. Wir geben sogleich ein Beispiel. Der Aufriss eines gotischen Kirchenschiffs stellt sich dar in einer Reihe gleicher Wandeinheiten, deren jede von schlanken Halbsäulen, den „Diensten“ begrenzt wird. Es liegt nur an der Logik dieses klaren Aufbaus, dass er sich auch in der Wölbung fortsetze, so nämlich, dass hier wiederum jede Gewölbeeinheit einer Wandeinheit entspricht. Von den vier Diensten gestützt scheint das Kreuzgewölbe dann wie ein an vier Zipfeln befestigtes Tuch emporgebauscht zu werden. Die reine Logik dieser Architektur ist gleichwohl keine konstruktive. Man hat erkannt, dass die Dienste in Wirklichkeit die Gewölbe gar nicht tragen. Vom konstruktiven Standpunkt aus sind diese Halbsäulen überflüssig, so hätten auch die Gewölberippen nicht notwendig auf die Dienste gestellt werden brauchen. Warum man es eigentlich tat, lehrt die Kirche S. Trinité zu Caen, 1059 von Mathilde, der Gattin Wilhelm des Eroberers gegründet.⁸ Als man 80 Jahre später mit dem Oberbau auch die Wölbung vollendete, spannte man diese gleich über zwei Wandjoche hinweg, so dass dazwischen jeweils ein Pfeiler mit seiner Halbsäule ohne bekrönende „Last“ verblieb. Dies aber war jener Zeit ganz unerträglich. So ward auf diese Pfeiler eine „falsche“ Gewölberippe gesetzt, die, konstruktiv sinnlos, noch einen sehr gefährlichen Seitenschub auf die Wand ausübt. Ein rein konstruktives Denken hätte die Wölbung von vornherein den Wandeinheiten entsprechend aufgeführt. Hier aber ging es um ein architektonisches Prinzip, dass nicht konstruktiver sondern funktioneller Natur war. Wie die Wand nur als Stütze gemeint ist, auf welcher die Wölbung ruht – das galt es ideal darzustellen. Das Wesen der gotischen Baukunst ist damit ausgesprochen. Man kann fast paradox formulieren: das gotische Bauwerk ist in seiner Gesamtheit wie in allen Teilen nach einem konstruktiven Prinzip empfunden, welches aber transzendent ist. So mochte man sich auch das himmlische Jerusalem vorstellen. Die Gesetze, die Beschaffenheit des irdischen Materials bringt dieser Stil nicht zum Ausdruck, ja dieses wird geradezu vergewaltigt, in dem es jenem [S. 6] Prinzip dient.

7 Gegen die Auffassungen Viollet-le-Ducs und seiner Schule vor allem P. Abraham in *Gaz. d. BA.* XI 1934 p. 257 ff. und *Bull. Mon.* 1934 I. fasc. Ders. *Viollet-le-Duc et le Rationalisme médiéval*, Paris 1934.

8 Vgl. zum Folgenden E. Gall, *die got. Bauk. in Frankr. u. Deutschl.* I (1925) S. 34.

Wenn wir anfangs sagten, das christliche Weltbild finde in der gotischen Baukunst seinen reinsten Ausdruck, so findet dieser Satz hier nun seine Bestätigung. Wir sahen ja, wie sich nach der christlichen Anschauung das Göttliche nur auf verborgene, geheimnisvolle Weise in der Schöpfung ausspricht. Wo die heidnische Vorstellung im Sichtbaren schon klare Sinnbilder der Gottheit wahrzunehmen glaubt, da hat es die christliche Lehre immer wieder ausgesprochen, dass ohne göttliche Erleuchtung kein Weg den menschlichen Verstand von den Einzeldingen zur ewigen Wahrheit emporleite,⁹ weil kein Bild sie ganz zu enthalten vermöchte. „Bildlich gesprochen (sagt Hans Glunz) war die ganze Welt der sichtbaren Gegenstände oder der Schöpfung ein grosser Kodex, worin Gott den äusseren Schein der Dinge mit tiefen, mit dem Geiste fassbaren Wahrheiten verbunden hatte.“¹⁰ Notwendig musste diese Anschauung auf Wesen und Auffassung der Kunst die tiefste Wirkung ausüben. War die antike Kunst symbolisch, so ist die mittelalterliche, ja eigentlich alle christliche Kunst allegorisch: Eine Idee sollte im Sinnbild ausgesprochen werden, die jedoch jedes Gleichnis tief unter sich zurückliess. Ganz natürlich aber war es, dass diese Weltansicht in den architektonischen Formen ihren reinsten Ausdruck sich schuf. Wo jeder Gegenstand, den die darstellenden Künste ergriffen, noch eine Wesensentsprechung des Sinnbildes mit seinem höheren Inhalt im antiken Sinne anzuzeigen schien: da war der christlichen Auffassung der unbeseelte Stein gerade recht, um die ewigen Gesetze des Schöpfers in den Bauwerken nur um so herrlicher zur Anschauung zu bringen. Dasselbe Zeitalter, das das Wesen der Natur in tausend spirituellen Allegorien so gänzlich übersah, hat die leblose Materie unter dem Zauberstab der statischen und konstruktiven Gesetze zum unvergleichlichen Symbol ihres „dualistischen“ Weltbildes erweckt. Für Hugo von St. Victor lässt sich die Bibel – das höchste, ja einzige Kunstwerk, welches das Mittelalter gekannt hat – nur mit der Musik vergleichen.¹¹ Denn die Musik [S. 7] Denn die Musik wohne dem Instrument nicht ursprünglich inne, aber auch die Empfindungen des Musikanten seien nicht die Musik selbst. Aus der Wechselwirkung zwischen dem Künstler und seinem Instrument entstehe vielmehr erst die Schönheit dieser Kunst. So enthalte auch der dingliche Sinn des Bibeltextes (des „Instrumentes“) nicht das „Kunstwerk“. Die Schönheit wird erst bewirkt durch die Wahrheiten, die Gott wie ein erhabener Musikant geheimnisvoll hineingelegt hat. Wer aber die Seele des Spielenden, das Wesen Gottes nicht kennt, der kann es auch aus der Harmonie der Töne, aus dem Bibeltext nicht erschließen. Hier wird das Verhältnis der Scholastik zum Sinnbildlichen deutlich. Man begreift zugleich die Meisterschaft, mit welcher jenes Zeitalter als sinnbildliches Instrument die Architektur ergriff (deren Wesensverwandtschaft mit der Musik ja auch die Romantik geahnt hat). In der königlichen Gewalt, welche die geistigen Mächte der Physik und Mathematik in der gotischen Architektur über die dumpfe Materie ausübten, scheint auch der mittelalterliche Kosmos sich den Augen darzustellen.

Vielleicht führt der Versuch zum Ziel, die Absicht der mittelalterlichen Architekten, ihr Verhältnis zum Konstruktiven von hier aus zu begreifen. Ihren Geist beherrschte die Idee von einem Kosmos weniger aber gewaltiger Kräfte, deren Harmonie die Architektur nun zum Ausdruck brachte. Nicht weniger grossartig als die mittelalterliche Universalienlehre war sie dieser in der Tat verwandt. Ihre Wahrheit aber sollte nun in Stein bewiesen werden! Ein intelligibles Gesetz, der Menschlichen Einsicht in all seiner Schönheit offenbar, – als Herr und König auch der sichtbaren Welt sollte es erscheinen. Niemals ist die Einheit des mittelalterlichen Weltbildes erhabener, prometheischer dargestellt worden. Die gotischen Kathedralen bezeugen ein unbedingtes Entstehen für eine geistige

9 Thomas Aquin. Summa contr. gent. I cap 29, 30.

10 Die Literarästhetik des europ. Mittelalters, Bochum 1937, S. 141.

11 Didascalion cap. 2 Migne PL. 176, 802. Vgl. Glunz l. c. S. 175.

Konzeption, dessen allein jenes Zeitalter fähig war. Der menschliche Geist hat nichts Heroischeres hervorgebracht. [S. 8] Unvergleichlich war die technische Einsicht der alten Baumeister – sonst hätten Kenner wie Viollet-le-Duc nicht selbst dann noch eine rein konstruktive Logik vermuten können, wo in Wahrheit ein letztes daran gesetzt war, ein ideales Prinzip entgegen den Gesetzen der Statik zu behaupten. Der gotische Stil erscheint dennoch als die folgerichtige Entwicklung eines künstlerischen Ideals, welches seinen Schöpfern bereits in den Anfängen vor Augen stand. Im 13. Jahrhundert erreicht es seine Vollendung, aber zwei Jahrhunderte zuvor ist es bereits im Keim wunderbar enthalten. Am Beispiel der Abteikirche St. Etienne zu Caen, welche 1066 geweiht wurde, lässt es sich zeigen, wie die „gotische“ Idee bereits da war, als man die Mittel zu ihrer Verwirklichung noch nicht kannte.¹² Zwischen dem Emporengeschoss dieser Kirche und dem darüberliegenden Lichtgaden laufen die Dächer der Seitenschiffe an die Hochschiffe einander an. So scheint es unvermeidlich, zwischen den Emporenöffnungen und den Fenstern hier einen breiten Mauerstreifen einzufügen. Was tat man aber? Ein innerer Laufgang wird im obersten Geschoss eingezogen, und während nun an dessen erhöhter Außenwand das Dach des Seitenschiffes ansetzt, kann man dafür die Innenwand in Arkaden öffnen, die sich fast bis auf die darunter liegenden Emporenöffnungen hinunterziehen. Schon hier also ist die Wand entwertet und gleichsam zusammengerafft in den emporstrebenden Diensten. Gewiss mochte jener Laufgang auch praktische Vorteile bieten, aber unzweifelhaft herrschte hier ein künstlerischer Gedanke vor. In dem Baukörper sollte gleichsam nur das Adernetz in Erscheinung treten, durch welches die Kraftströme der Konstruktion schies- sen. Schon in den frühen normannischen Bauten ist die Wand nicht mehr als Hülle und Schutz empfunden, sondern sozusagen nur als Accidenz, als Flussbett für jene Kräfte. In der Baukunst der hohen Gotik tritt ein Gesetz, welches nur verborgen, nur ideal in der Architektur wirksam ist, ohne Hülle zu Tage und verzehrt mit seinem geistigen Dasein die wahren Bedingungen in der Konstruktion. Es ist merkwürdig, wie sich diese Anschauung bis in die Einzelheiten hinein äussert. [S. 8a] Bald erreicht man, dass die Schwippbögen, welche man anfangs so gewaltig stark entworfen, ihre stützende Funktion schon bei viel geringerer Stärke auszuüben vermochten, sofern man sie nur an der genau richtigen Stelle des Hochschiffes anlaufen liess. Der ganze Bogen liess sich gleichsam in zwei Teile zerlegt vorstellen: in einen geraden stützenden Stamm und in einen Bogen, auf welchem man jenen ruhen liess, um ihn vor Verschiebungen zu bewahren.¹³ Man zögerte nicht diese Einsicht sogleich äusserlich in Erscheinung treten zu lassen. In Mont S. Michel scheint sich der Strebebogen in der Nähe der Kirchenwand in zwei Ströme zu teilen. Während der eine in gerader Richtung auf die Wand zueilt biegt der andere sich und stösst in einer Volute gegen die Mauer. Das „unnütze“ Mittelstück zwischen diesen beiden Teilen ist hier als Oval ausgespart.¹⁴ In der Kathedrale von S. Evreux, vollends in Saint-Urbain zu Troyes ist dieser Gedanke dann völlig entwickelt. Der Meister von S. Urbain hatte das allerbeste Material zu Hand. Seine Strebebögen sind bis zu einem überraschend dünnen Balken und zu einem feinen Bogen abgeschliffen, auf welchen sich jener kaum merklich stützt.¹⁵ Ein solches Werk muss als Prunkstück des reinsten Virtuositums erscheinen, wenn man nicht begreift, dass sein Meister das innerste Wesen jenes Baustils aussprach, indem er die konstruktiven Gesetze so hüllenlos wie nur möglich darlegte.

12 Vgl. Gall I. c. S. 27.

13 Vgl. R. de Lasteyrie, *l'architecture rel. en France à l'époque gothique*, Paris 1926] p. 359 ff. Viollet-le-Duc, *diction.rais.de l'architecture s. v. arc-boutant*.

14 Lasteyrie, fig. 398.

15 Zu Evreux vgl. C. Enlart, *Manuel d'archit. Franc.* I p. 516 zu S. Urbain Lasteyrie, fig. 397.

Dieser Stil, welcher seinen Gedanken gerade dort zu offenbaren strebte, wo sich ihm das Material in dumpfer Unzulänglichkeit widersetzte, – er musste doch endlich tragisch scheitern. Es ist schon bezeichnend, dass auch nicht eine der grossen Kathedralen nach dem Plan ihres Schöpfers vollendet war. Die Kathedrale von Beauvais, der Parthenon des mittelalterlichen Frankreich, wie Viollet-le-Duc sie genannt hat, ist nur ein Torso. Nach dem Willen des Bischofs, der 1225 den Neubau beschloss, sollte die Kirche nicht ihresgleichen kennen.¹⁶ Dies aber konnte nur Ueberwindung der Materie heißen, unabsehbare [S. 9] Höhe, möglichst wenige und möglichst schlanke Stützen. Der Meister wagte das Ungeheure. Ueber nur drei Pfeilern auf jeder Seite erhob sich himmelhoch das Mittelschiff mit einer inneren Höhe von fast 50 m. Die Strebebogen, welche die Wände von aussen stützen sollten, waren von gebrechlicher Zierlichkeit. Schon nach wenigen Jahrzehnten brachen Wölbung und Strebepfeiler zusammen. Aus der Bestürzung über das schreckliche Ereignis hat man sich nie wieder erhoben / das Kirchenschiff ist niemals in Angriff genommen worden, in dem halben Jahrhundert von 1284 bis 1338 ist die damals ungeheure Summe von 80.000 Pfund für Reparaturen aufgewendet worden,¹⁷ die Stützen im Innern wurden verdoppelt und damit der Entwurf des Meisters für immer vernichtet. Dessen Grösse aber wird erst an den technischen Schwierigkeiten gemessen ganz offenbar. Es galt die stützende Mauermasse aus dem Inneren hinauszuerwerfen auf die äusseren Strebepfeiler. Dass auch diese so zierlich wie nur möglich sollten gebildet sein, war der Zeit selbstverständlich. Und nun wurden noch die Forderungen einer scheinbar geringfügigen Zweckmässigkeit zu unübersehbaren Schwierigkeiten. Schon lange hatte sich die Frage erhoben, wie man das Regenwasser ableiten sollte, welches über das Kirchendach herabstürzte. In so ungeheurer Höhe erwiesen sich die Wasserspeier als ganz unzulänglich. Der leiseste Windeshauch genügte um den Strahl auf das Gebäude zu lenken, wodurch im Laufe der Jahre schwerer Schaden verursacht werden konnte. Nun verfiel man darauf, das Regenwasser auf die Strebebogen hinüber zu leiten, um es von dort weit ab von den Seitenschiffen hinabzuwerfen. Doch damit ergab sich zunächst eine neue Schwierigkeit. Naturgemäss laufen die Strebebogen ein ganzes Stück unterhalb der Traufrinne des Daches an der Hochschiffmauer an. Indem der Architekt der Kathedrale von Beauvais sie bis zum Dachansatz emporrückte, verloren die Strebebogen einen grossen Teil ihrer Wirksamkeit und begannen zugleich in verhängnisvoller Weise auch nach dem Kircheninnern hineinzudrücken. Von einer scheinbaren Kleinigkeit verursacht mag hier einer der Gründe für die endliche Katastrophe zu finden sein. Wären nur die Strebebogen stärker, oder die Stütze [S. 10] im Innern zahlreicher oder endlich der Ansatzpunkt der Strebebögen richtiger gewählt worden! Das Unglück brach aber herein, weil nicht virtuose Laune sondern das Stilgesetz der Epoche ein äusserstes Wagnis erzwangen.

In aller mittelalterlichen Architektur ging es im Grunde um die Verwirklichung eines metaphysischen Prinzips, um ein Ziel also, welches sich von einer Architektur, die nach Grundsätzen der Zweckmässigkeit baut und diese auch in der Gestaltung sinnbildlich zum Ausdruck bringt, wesentlich unterscheidet. Damit war auch ein Wesenszug des mittelalterlichen Geistes ausgesprochen, die Weltanschauung des Zeitalters fand hier ihr Abbild. Dies gilt auch in einem unmittelbaren Sinne. Zu einem Kosmos schloss sich die Welt anschaulichen Wissens in den Gestaltenheeren der Kathedralenplastik zusammen. Nicht nur die Welt des Glaubens wurde dargestellt, in mannigfachen Allegorien, in den Monatsbildern ward hier das ganze menschliche Leben jenem universalen

16 Gallia Christiana IX.

17 Henri Stein, les architectes des cathédrales gothiques, Paris 1909 p. 64.

Weltplan eingeordnet.¹⁸ Ja, indem man in den alten Kirchen zuweilen allerhand Seltenheiten wie zu einer wunderlichen Naturaliensammlung vereinte, in dem hier etwa ein Paar Strausseneier an den wunderbaren Vogel erinnerten, dessen Liebe zu seinen Jungen auch die Gesta Romanorum als Sinnbild der Caritas deuten: ward auch auf diese Weise der mittelalterliche Geist nur immer von neuem dazu angeregt, alles Sichtbare mit dem Ewigen, das Vielfältige mit dem Einen zu verknüpfen.

Seele der mittelalterlichen Welt war die Kathedrale noch in einem andern Sinne. Schon Viollet-le-Duc hat darauf hingewiesen, dass sich in jenen Bauwerken der monarchische und der religiöse Gedanke des alten Frankreich in gewaltigem Verein zeigten gegen die Machtbestrebungen der Feudalherren und der großen Klöster. So gross war die weltliche und geistliche Macht der Bischöfe bis ins hohe Mittelalter, dass auch die Bischofskirchen zum Sinnbild dieser Gewalt werden mussten, dass hier durchaus nicht nur das religiöse Leben seine Stätte fand. Der Laiensend, jenes geistliche [S. 11] Sendgericht, vor dem noch im 12. Jahrh. selbst weltliche Herren bei Strafe zu erscheinen hatten, ist zuweilen auch in den Kirchen abgehalten worden.¹⁹ Um der Heiligkeit des Ortes willen verbot man in Frankreich die Abhaltung solcher geistlicher Gerichte in *locis religiosis* wie es scheint erst nach der Mitte des 13. Jahrh.²⁰ Es entsprach jedenfalls nur dem Geist jener ganz sinnbildlich denkenden Epoche, dass man in den kirchlichen Gebäuden die Bewegungen des Zeitalters symbolisch abbildete. Der Neubau der Klosterkirche von Cluny unter Abt Hugo beginnt 1088, im gleichen Jahr besteigt der Cluniazenser Papst Urban II. den päpstlichen Thron. Das ungeheure Bauwerk, eine Gralsburg mit zahllosen ragenden Türmen war so recht ein Sinnbild für den Siegeszug, welchen damals der Orden antrat. Sinnbildlich war auch die Länge der Basilika welche die der alten römischen Peterskirche genau erreichte.²¹ Man hat es auch wahrscheinlich gemacht, dass sich der unvergleichliche, „Leidenschaft und Stolz“ ausprägende Charakter der Kathedrale von Laon als Denkmal und Schlachtruf zeige in dem blutigen Kampf, welchen die Bischöfe damals gegen die sich erhebende Bevölkerung führten.²²

II

Wir sahen, wie sich ein transzendentes Prinzip in der mittelalterlichen Architektur unmittelbar ausspricht, wie es auch hier darum ging, das Wirken Gottes in der irdischen Welt zu erweisen. Dieser Geist offenbart sich nun ebenso in der Art und Weise, in welcher die alten Gotteshäuser entworfen, in welcher sie emporgeführt wurden.

Man hat darauf hingewiesen, dass die alten Meister bei ihren architektonischen Entwürfen vor allem auf das Modell angewiesen waren, da das Pergament ein kostbares und verhältnismässig seltenes Zeichenmaterial war. Die Natürlichkeit und Frische der Ornamente und mancher anderer Einzelheiten mag sich in der Tat daraus erklären, dass sie garnicht im voraus entworfen [S. 12] waren, sondern die Gestaltung dem Augenblick überlassen blieb, in welchem man zu ihrer Ausführung schreiten musste.²³ Freilich lag der Grund hierfür durchaus nicht nur in den ökonomischen

18 Trotz mancherlei Einwendungen wird man Max Dvoraks „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei“ (*Hist. Zeitschr.* 119, 1918) mit Nutzen lesen.

19 Vgl. A. Hauck, *Kirchengeschichte Deutschlands*, Leipzig 1911 V, 1 S. 226 ff.

20 P. Fournier, *les officialités au moyen âge*, 1880 p. 60.

21 Dehio-v. Bezold, *die kirchl. Baukunst d. Abendl.* Stuttgart 1892 I S. 387.

22 Gall l. c. S. 79.

23 M. A. Vaillant, *Théorie de l'Architecture*, Paris 1919 p. 119 u. 364.

Verhältnissen, sondern auch in der Kunstauffassung der Zeit. Neuerdings hat auch Glunz wieder darauf hingewiesen, wie Gott dem Mittelalter als der höchste und einzige Künstler galt. Jenes Zeitalter, das die Einheit des Wahren und Schönen so klar begriff,²⁴ erkannte auch Gott als Urheber aller Schönheit.²⁵ Zweierlei ergab sich aus solchen Anschauungen: die Künste erschienen (wie Robert von Melun sagt) nicht als Schmuck der Theologie sondern als ihr Instrument, ihre Schönheit bemass sich nicht nur danach, ob sie etwas von dem ewigen Sinngehalt der heiligen Schriften andeuteten. Zum anderen gilt der Künstler der mittelalterlichen Aesthetik nur als Knecht Gottes. Armselig, nachäffend nur ist alle Menschenkunst, der beste Künstler nur Handwerker im Dienste Gottes (ganz im Gegensatz zur Romantik, die den Künstler für den Priester Gottes hielt). Wie jener darum Gott um Beistand bei seinem Werk anflehte,²⁶ so glaubte man seine unmittelbare Einwirkung in den schönsten Kunstwerken auch wahrzunehmen.

Der berühmte Satz, mit welchem 1403 das Domkapitel von Sevilla den Neubau der Kathedrale beschloss: an Schönheit und an Größe solle sie nicht ihresgleichen haben,²⁷ beweist diese Gesinnung in grundsätzlicher Weise. Es zeigte sich auch an dem Beispiel der Kathedrale von Beauvais, wie die Erbauer sich sogleich zum Unmöglichen aufgerufen fühlten, wie sich mit dem fortschreitenden Bau dann freilich auch das Unmögliche zu den Menschen herbeiliess. Nach dem Tode Arnulfos von Cambio fand sich über ein Jahrhundert [S. 13] lang niemand, der den notwendig vorgesehenen riesigen Kuppelabschluss des Florentiner Domes hätte ausführen können. Da aber das Einmalige, damals Unerhörte gerade das Wesen dieses Bauwerks ausmachte, so konnte die Stadt auch mit Geduld den Einen erwarten, dem die Vollendung gelingen würde. Jede Kathedrale war ein Anliegen Gottes. Für die Nachwelt ist es äusserst merkwürdig zu sehen, wie sehr man unter Seiner Anleitung baute. Häufig sind in den alten Annalen Sätze wie diese: „magnificum, Deo auctore, coeperunt monasterium“.²⁸ Durch die Traumerscheinung eines seiner Mönche wird Abt Hugo von Cluny dazu bestimmt, einen der gewaltigsten Kirchenbauten des Abendlandes zu beginnen.²⁹ Wie die Erbauer der Kathedralen von Sevilla und Florenz vertraut auch Abt Suger darauf, dass ihm ein höherer Beistand beim Bau seiner Abteikirche von S. Denis zu Hilfe kommen werde, dessen er bei der Grundsteinlegung noch durchaus nicht versichert sein konnte. Der Westteil der Kirche war bereits grösstenteils vollendet, als man gewahr werden musste, dass die Dachbalken noch nicht vorhanden waren, ja nach der Meinung der Zimmerleute sich Baumstämme von genügender Stärke nirgends in den umliegenden Wäldern befinden konnten. Aber eines nachts kommt Suger in seiner Niedergeschlagenheit der Gedanke, selber in den Wald hinauszuziehen und nach den geeigneten Stämmen zu suchen. Auch die Förster, welchen er am nächsten Morgen auf seinem Wege begegnet, „hätten am liebsten laut aufgelacht“ bei Sugers Frage, ob ihnen so große Baumstämme irgendwo im Walde bekannt wären. Aber „kühn unserm Glauben trauend“³⁰ dringt der große Bauherr mit

24 Thomas, de veritate q. 22 a 1 ad 12 „...quicumque appetit bonum, appetit ex hoc ipso pulchrum“ . vgl. auch J. Maritain, *Art et scolastique*, Paris 1927 p. 41 ff.

25 Thomas S. c. g. I, 93 Augustin, *confes.* X, 34: „...pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt quae supra animas est“.

26 So auch Wolfram im *Willehalm* (2, 23) vgl. Glunz l. c. S. 296 und 216 ff.

27 „una tal y tan buena, que non haya otra su igual“.

28 Mortet I, p. 19.

29 vgl. A. L'Huillier, *la vie de saint Hugues (1188)*, auch Mortet, *ibid.* p. 271.

30 „quadam fidei nostrae audacia“. Sugers *„Libellus de consecr. eccles. St. Dionys. ed. A. Lecoy de la Marche, Paris 1867* findet sich teilweise übersetzt bei Gall l. c. S. 93 ff.

den Seinen dennoch in den Wald vor. Und bis zur neunten Stunde haben sie im Dickicht zwölf mächtige Stämme (so viele waren erforderlich) gefunden. Dass aber die Schönheit der vollendeten Kirche den Betrachter nur auf die einzige und höchste Schönheit hinweisen sollte, hat Suger selbst ausgesprochen.³¹ In ähnlicher Weise ist übrigens Bischof Gerhard I. von Florines, der Wiederbauer der Kathedrale von Cambrai [S. 14] (1023–1030) selbst hinausgeritten, um die Steine für seine Säulen zu finden. In der Furcht, heisst es, der Tod möchte ihn überraschen, bevor die Kathedrale vollendet sei, flehte er um Gottes barmherzigen Beistand und ritt eines Morgens von dannen. Auch seine Zuversicht ward wunderbar belohnt.³² Dieses Vertrauen auf den besonderen Schutz, unter welchem die Gotteshäuser ständen, hatte zuweilen beklagenswerte Folgen. Aus dem Brand der Klosterkirche Petershausen hätte nach der Meinung des Chronisten weit mehr können gerettet werden, wären nicht die Mönche sehr nachlässig bei den Rettungsarbeiten gewesen – vertrauend, dass Gott die Zerstörung seiner Kirche gewiss nicht zulassen werde.³³ Noch hieran offenbart es sich, wie das Mittelalter sich in seinen kirchlichen Bauten ganz in Gottes Nähe fühlte. In einzigartiger Weise wird das erst an der Beteiligung deutlich, mit welcher die Bevölkerung bei diesen Bauten mithalf.

„Um das Jahr 1000 (so berichtet Glaber in seiner Chronik) begann fast in der ganzen Welt, vorab jedoch in Italien und Gallien der Neubau von Kirchen. Nicht als habe ein besonderer Mangel sich fühlbar gemacht; aber die christlichen Völker suchten einander mit immer schöneren Bauten zu übertreffen. Es war als hätte die Welt ihr Alter ausgezogen, als schmückte sie sich überall mit dem leuchtenden Gewand ihrer Kirchen.“³⁴ Dieser Vorgang, der das hohe Mittelalter bis auf seinen Gipfel begleiten sollte, hat in der Geschichte der Baukunst nicht seinesgleichen. Er wird geistesgeschichtlich erst begreiflich, indem wir die Stimmung betrachten, welche die Gemüter angesichts der emporwachsenden Kathedralen ergriff.

Im Jahre 812 hatten die Mönche von Fulda eine Beschwerde an Karl den Grossen gerichtet, dass ihre Kräfte beim Bau „gewaltiger und überflüssiger“ Gebäude³⁵ übermässig beansprucht würden. Etwas ähnliches erscheint kaum [S. 15] möglich in dem Zeitalter, welches wir nun betrachten. Schon beim Neubau der Abteikirche von Saint-Remi zu Reims (um 1039) leistete die Bevölkerung mit ihren Rindergespanssen und Wagen unermüdlich Hilfe.³⁶ Das *Chronicon monasterii Casinensis*³⁷ erzählt, welche Hilfe die Gläubigen beim Bau der Hauptkirche auf dem Monte Cassino (1066) leisteten. Nachdem man die Säulen mit vieler Mühe zu Wasser und zu Lande von Rom herbeigeschafft hätte die Bevölkerung in ihrem religiösen Eifer die erste Säule mit eigenen Armen auf „steilem, engem und schrecklichem Pfad“ hinaufgezogen. Nicht Zugtiere sondern Menschen spannten sich auch vor die Lastwägen, welche das Baumaterial für die Kirche S. Trond (zwischen Löwen und Maastricht) herbeiführten.³⁸ Eine allgemeine Begeisterung ergriff die Gemüter. In der Normandie wetteiferten die Grossen miteinander in der Bereicherung der Klöster und in der

31 „Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret Clarificet mentes, ut eant...ad verum lumen“. Lecoy p. 198.

32 Mortet I, p. 65 ff.

33 Schlosser l. c. S. 239.

34 Rod. Glabri Hist. l. 3 cap 4 § 13 Migne PL.142, Sp. 710.

35 „aedificia immensa atque superflua... quibus fratres ultra modum fatigantur“, bei Carl Schnaase, *Gesch. d. bild. Künste im Mittelalter*, Düsseldorf 1871 IV, S. 213 ff.

36 Mortet I, S. 39 ff.

37 *Mon. Germ. SS.* VII, 554 ff.

38 *Ibid.* X, 213 ff.

Errichtung von Kirchen auf ihren Ländereien.³⁹ Wilhelm VIII. Herzog von Aquitanien stiftete zum Kirchenbau Land und alles Baumaterial; überdies verbot er den Ministerialen, diejenigen von ihrer Arbeit abzuhalten oder zu einer anderen zu zwingen, die bei jenem Bau mithalfen.⁴⁰ Nach der Predigt Bischof Gottfrieds von Amiens, worin er die Gläubigen ermahnte, an der Verschönerung und Ausschmückung der Kathedrale mitzuhelfen, geriet die Menge in solchen Eifer, dass Gold und Silber, Armspangen und Ringe gespendet wurden. Ja mehrere sollen über Land und Meer gereist sein, um Schätze zum Schmuck der Kirche herbeizuschaffen.⁴¹ I. J. 1155 forderte Ludwig VII. alle Erzbischöfe, Bischöfe und Priester des Bereiches auf, den Neubau der Kirche Notre-Dame zu Senlis nach Kräften zu unterstützen. Auch die Bevölkerung dieser Stadt opferte für dieses Werk gewiss einen Teil ihres Besitztums auf. 1180 aber, als diese Kirche bei weitem noch nicht vollendet war, flossen nach einer Predigt des päpstlichen Legaten und der Aussetzung der Religion wiederum so reichliche Mittel zusammen, dass man unverzüglich zum Bau der Abteikirche S. Frambourg, „kaum [S. 16] 100 Schritt von der Kathedrale entfernt“, schreiten konnte.⁴² Man scheute vor keinen Schwierigkeiten zurück, um den Bau der immer herrlicher geplanten Kathedralen ins Werk zu setzen. I. J. 1112 reist man mit den Reliquien der Kathedrale von Laon durch Frankreich, ja bis nach England, um Spenden für zu deren Neubau zu sammeln.⁴³ Stephan von Tournai schreibt (1188–1190) an den Erzbischof von Lund, an den Bischof von Schleswig, an den Neffen des dänischen Königs, um ihre Hilfe beim Bau seiner Abteikirche S. Genofeva zu erbitten.⁴⁴ Und der grosse Bischof Meinwerk von Paderborn (1009–1063) schickte gar den Abt Wino von Helmwardhausen bis nach Jerusalem, weil die von ihm geplante Kirche zu Busdorf der Hl. Grabeskirche in allen Maassen genau entsprechen sollte.⁴⁵

Man muss sich bei all dem immer vor Augen halten, wie das Gotteshaus gleichsam das Herz des mittelalterlichen Gemeinschaftslebens bedeutete. 1094 fiel die neuerrichtete Kathedrale von Chartres einem Brande, der auch die Stadt verheerte, zum Opfer. So gross war aber die Trauer über die Zerstörung der Kirche, dass niemand daran dachte, wie sein eigenes Haus in Asche liege und fast das ganze Besitztum verloren sei.⁴⁶ Man sieht daran, wie wirklich, ja gegenständlich das Religiöse damals aufgefasst ward. Dies konnte sich zuweilen in wunderlicher, selbst hässlicher Weise äussern. Um das Jahr 1070 hatte ein Priester namens Odfridus den Plan gefasst, zu Watten eine Prioratskirche zu gründen, und sich mit der Bitte, ihm für diesen Zweck einige Reliquien zu überlassen, an die Abteikirche S. Riquier gewendet. Als man ihn dort abschlägig beschied, wendete sich der Zorn des Priesters nicht gegen den Abt sondern gegen den Heiligen des Klosters selbst. Er verbot, den Hl. Richard fürderhin zu verehren oder auch nur seinen Namen zu nennen. An seiner Stelle sollte künftig nur der Hl. Nicolaus angerufen werden. Seine Bauleute aber sollten nur noch im Namen und zur Ehre des Hl. Nikolaus und nicht des Hl. Richard arbeiten dürfen!⁴⁷ Man sieht,

39 Vgl. Duchesne, hist. Norm. SS. p. 278. [handschriftlich darunter: 1619].

40 Mortet I. 377 ff.

41 Ibid. 322.

42 Mortet II p. 95 f.

43 Ibid. I. 319 f.

44 Ibid. II. 158.

45 „pro optinenda celesti Jerusalem ecclesiam ad similitudinem sanctae Jerosolimitanae ecclesiae facere disponens“. Bei W. Jüttner, Ein Beitr. z. Gesch. d. Bauhütte, Köln 1935, S. 18.

46 Miracula B. Mariae Virg. in Carnot. eccles. facta. Mortet II 167 ff.

47 „Indignando decrevit, sanctum illic Richarium non amplius nominare, non amplius venerari, sed, abraso penitus nomine illius, beati nomen Nicolai ibidem celebrari et invocari statuit“ usw. Mortet I. 126 f.

die Verehrung der [S. 17] Heiligen wird damals durchaus nicht über die gewöhnlichen Verhältnisse des Lebens erhoben. Was soll man erst zu dem folgenden Ereignis sagen. I. J. 1262 hat der Papst Urban IV. an der Stelle seines Geburtshauses zu Troyes seinen Namensheiligen eine Kirche gestiftet. Die feierliche Chorweihe ward auf den 25. Mai 1266 festgesetzt. Von jeher aber hatten die Nonnen von Notre-Dame-aux-Nonnains Rechte auf den Boden, wo sich die neue Kirche jetzt erhob, geltend gemacht. Auf ihr Anstiften erbrachen Unbekannte bei Nacht die Kirchentüre und zertrümmerten den Altar. Obgleich man die Schuldigen sogleich dem Kirchengenicht überlieferte, haben sich die eigentlichen Anstifter scheinbar nicht einschüchtern lassen. Schon nach wenigen Wochen vernichtete ein Brand den Dachstuhl der Kirche, für dessen Anstiftung die öffentliche Stimme wiederum die Nonnen schuldig sprach.⁴⁸

Solche Erscheinungen gehören doch zu den Ausnahmen. In der Liebe zu seinen heiligen Stätten, in dem Eifer, mit welchen es an ihrer Errichtung und Ausschmückung teilnimmt, zeigt sich das Mittelalter von seiner freundlichsten Seite. In der Kirche war das Wunder gleichsam zu Hause, hier empfing auch das Geringe eine höhere, strahlende Bedeutung. Ausführlich erzählt der Chronist, wie sich (den 27. April 1254) Alt und Jung in der Kathedrale von Mans eingefunden habe, als man die Religion des Hl. Julian dorthin verbrachte, und wie alle miteinander wetteiferten, das Gotteshaus für den feierlichen Anlass zu reinigen und zu schmücken: „Da sieht man unter den Weibern würdige Frauen, die ihrer reinlichen Kleider nicht schonen, wie es doch sonst die Gewohnheit der Frauen ist: in ihren Mänteln, in grüngemusterten oder in anderen Farben leuchtenden Kleidern trugen sie den Sand aus der Kirche. Viele trugen den Kehrricht sogar in ihren Hemden hinaus und freuten sich noch, wenn der Staub diese verunreinigte.“⁴⁹ [S. 18] [Das Blatt ist oben beschnitten. Dort muss Fußnote 50 gewesen sein.]⁵⁰

Die folgende Geschichte ist psychologisch sehr merkwürdig. Ein gewisser Vital, ein Schreiner aus dem Orte Isigny hatte gelegentlich gelobt, der Pfingstprozession nicht nur bis Bayeux sondern nach Coutances zu folgen. Er hatte aber seine Gelübde nicht gehalten, in dem er sich's innerlich zurechtlegte, dass „die Hl. Maria von Bayeux und die Hl. Maria von Coutances doch immer die Eine Gottesmutter sei“. Nachdem ein Traum ihm seine Sünde vorgeführt, verrichtet er zur Busse eine mühevoll Arbeit für eine arme Verwandte auf dem Lande und verunglückt dabei sehr schwer. Man trägt den Verletzten, der noch unter Thränen seine Reue bekennt, nach Coutances. Auf der Bahre setzt man ihn in der Kathedrale vor dem Altare nieder, am nächsten Morgen findet man ihn geheilt. Sogleich begibt er sich zum Prior, eine Axt erbittend, um mit den andern Handwerkern am Kirchenbau zu arbeiten. Als ihm der Vikar am Abend für die Arbeit entlohn will, die er schön und gefällig ausgeführt hat, verweigert der Reuige jeden Entgelt. Er bekennt zugleich, sich der hl. Jungfrau als Sklave verkauft zu haben; solange er lebe werde er dieser Kirche den Kopfpfeis für sein eigenes Haupt abbezahlen müssen“. Um seiner Seele willen hat der Fromme dann wirklich viele Jahre das Heiligtum der Jungfrau vollenden helfen.⁵¹

Die Anzahl derer aber, die aus solchen Gründen unentgeltlich am Kirchenbau mithalfen, wuchs damals ins Unermessliche. Guido von Bazoches berichtet in einem Brief, wie Vornehme und Geringe

48 Lasteyrie l. c. p. 119.

49 Mortet II, 258.

50 Mortet I, 320

51 *Miracula eccles. Constant. Bibl. Ecole des Chartes* 2. Bd. IV (1848) p. 345 Merkwürdig die zitierte Stelle: „in suo corde revolvens, quod Beata Maria Bajocensis et Beata Maria Constantiensis una eademque Dei genetrix est“.

beim Bau der Kathedrale zu Châlons in gleichem Eifer mithalfen: Ritter und Frauen, Mädchen und Jünglinge, Greise und Kinder haben sich vor die schwer beladenen Lastwagen gespannt und [S. 19] ziehen sie frohen Herzens oft über weite Strecken zum Bau. Da sieht man Wolf und Lamm, den Löwen mit dem Kitzlein, blosfüßig, das Zugseil um Brust und Schultern gelegt; wo aber einer ermattet, da eilen andere so gleich herbei, um die Last des Ermüdeten zu übernehmen. Wieder andere begleiten den mühevollen Zug mit Musik, mit Hymnen und Ermahnungen, die Arbeitenden ermunternd.⁵² Wer heute die Kathedrale betritt, wird jener begeisterten Zeit unwillkürlich gedenken. Beim Bau der Kathedrale von Chartres (1145) scheint diese Stimmung zum ersten Mal grosse Menschenmassen erfasst zu haben. „Wer hat jemals zuvor gesehen (ruft Haimon, Abt von S. Pierre-en-Dive aus), dass die Fürsten, die Reichen und Mächtigen dieser Welt sich wie Lasttiere vor die Wägen spannen um die Bausteine zur Herberge Christi zu schaffen! Das wunderbarste aber ist, dass man keinen Laut, kein Aechzen oder schweres Atmen dabei vernimmt, obgleich oft tausend Menschen und mehr die überschweren Fuhrwerke ziehen müssen. Während der Rast aber bekennt hier einer reuig seine Sünden; unter den Ermahnungen der Priester wird dort ein Streit beigelegt, einem Armen seine Schulden erlassen und eine allgemeine Eintracht hergestellt.“ Bei Einbruch der Nacht wurden die Wägen in einem Kreis zusammengeschoben, und beim Schein der Fackeln ertönten fromme Gesänge, das Allerheiligste ward in feierlicher Prozession umhergetragen, Kranke durch den Anblick der heiligen Reliquien gestärkt.⁵³ Hatte man eine Kirche vollendet, so hinterliess man die leeren Fuhrwerke sowie alle etwa mitgebrachte Habe der Kirche oder man führte jene fort, um einen neuen Bau zu beginnen.⁵⁴ Es breitete sich diese Gewohnheit aber damals über fast ganz Frankreich aus.⁵⁵

Es ist fast das Bezeichnendste an dieser allgemeinen Begeisterung, dass nicht nur Geistliche, Bürger und Arme, sondern auch Fürsten und Herren von ihr erfasst wurden. Als es beim Neubau der Abteikirche S. Vanne zu Verdun den Schutt wegzuschaffen galt, den das alte Bauwerk hinterlassen, da erröteten die [S. 20] freiwilligen Helfer, so niedrige Arbeit zu verrichten, und jedermann trat zurück, „wie dies so zu sein pflegt“. Dies aber hatte Graf Friedrich von Verdun kaum bemerkt, als er schon den Schutt auf der eignen Schulter von hinnen trug. Wer von den Hochmütigen, ruft der Chronist aus, hätte es wohl mit angesehen, wie dieser Graf, der Bruder zweier Herzöge und Vetter des Kaisers solche Arbeit verrichtete, – und [?] sich noch gescheut, ein gleiches zu tun!⁵⁶ Wie in Chartres und Châlons so wirkten nach Salimbene's Bericht „königliche Männer und Frauen“ beim Bau der Kirche zu Reggio (1233) mit. Sie legten dort das ganze Fundament und führten einen Teil der Mauern auf. „Glücklich aber der, welcher mehr tragen durfte als die andern.“⁵⁷ Vor allen aber hat sich hier König Ludwig der Heilige von Frankreich ausgezeichnet. Den Ablass, welchen der päpstliche Legat für alle ausgesetzt hatte, welche in dieser Weise Werke der Demut verrichteten, suchte auch er sich zu gewinnen. Von seinem Schloss zu Anieres, wo er damals residierte, kam er oftmals nach der Abtei Royaumont, die gerade im Bau war. Wenn nun die Mönche nach ihrer

52 Wattenbach, Neues Archiv 1891 S. 75 ff.

53 Bibl. De l'ecole des chartes, 5. sér. 1 (1860) p. 120 ff.

54 Mortet II, 63 ff.

55 „Non solum ibi (Chartres), sed in tota pene Francia et Normannia“ Chronik Rob. v. Torigny ibid.

56 „Qui, jam similia facere erubesceret, cum videret Fredericum, comitis filium, fratrem duorum ducum, imperatoris consanguinem, et fecisse, et non erubuisse?“ Chronicon Hugonis mon. Germ. SS. VIII, 373.

57 Cronaca, Ed. Bertani, Parma 1857, p. 34 f.

Ordensregel die Arbeit unterbrechen, trug der König selbst die Steine zum Bau. Seinem Beispiel folgten seine Brüder, selbst die Bischöfe und viele andere Würdenträger. Dem König selbst war es überaus ernst bei dieser Arbeit. Als seine Brüder dabei einmal scherzen und sprechen wollten, verwies er es ihnen, weil auch die Mönche bei ihrer Arbeit nicht redeten. Und wie jene fortarbeiteten, so gönnte auch er sich und andern keine Ruhepause.⁵⁸

Ueberhaupt würde man sehr irren in der Annahme, es seien diese Dienstleistungen im Grunde nur eine fromme Geste gewesen. Die Strapazen, denen sich hier jedermann unterzog, waren oft unsäglich. Oft wurde es Nacht, bevor man mit den Lastwägen das erstrebte Ziel erreicht hatte. Die [S. 21] ermatteten Arbeiter mussten unter freiem Himmel übernachten, und dabei hatten viele nicht einmal daran gedacht, sich mit Proviant zu versorgen! [Hier folgt Fußnote 58a: vgl. *Miracles de N. D. de Chartres, Bibl. ec. chartes 42 (1881) p. 504 ff.*] oder es brach ein plötzliches Gewitter herein und durchnässte die unglücklichen bis auf die Haut. Bei alledem ist zu bedenken, dass sich unter diesen Freiwilligen auch ältere Männer und Frauen befanden. Und doch wollte sich niemand ablösen lassen, so erschöpft er immer sein mochte.⁵⁹ Bei all dem war es, wie Erzbischof Hugo von Ruon berichtet, durchaus nicht leicht, in diese begeisterte Gemeinschaft aufgenommen zu werden. Nur wer zuvor gebeichtet und Busse getan hatte, wer allen Zorn ablegte und seinen Feinden verzieh, durfte an dem grossartigen Werke teilnehmen. Dem gewählten Aufseher hatte jedermann unbedingt zu gehorchen.⁶⁰

Es ist merkwürdig, dass der Lohn, welchen die Kirche für diese Opferwilligkeit den Gläubigen zusicherte, nicht einmal gross war. Uns ist ein Brief überliefert, den Arnauld de Verdale, Bischof von Maguelone, an den Papst Johannes XX. gerichtet hat (um 1030). Es wird darin der traurige Zustand der Diözese geschildert, welche durchaus nicht in der Lage sei, die zum Neubau der Kathedrale nötigen Mittel aufzubringen. Es ward daraufhin verkündet, dass ein jeder, der zum Bau etwas beisteuerte oder selbst daran mitwirkte, folgenden Ablass erhalten solle: wenn er an dem jährlichen Stiftungstage der Kirche oder innerhalb der folgenden Woche beichte und im Jahr darauf plötzlich stürbe, so solle er die apostolische und bischöfliche Absolution und Vergebung der Sünden erhalten.⁶¹ [S. 21v] Als um 1238 die Prämonstratenser ihre Stiftskirche zu Bloemhof erbauten, bestimmten sie, dass denjenigen Bürgern, welche mit einer Kirchenbusse belegt wären, davon fünf Tage erlassen sein sollten, wo fern sie bei dem Bau mithülften. [Es folgt Fußnote 61a: E. Michel, *Zeitschr. f. kath. Theologie* 1910, Baubetrieb in d. roman. Kstperiode]

Das Werk, an welches hier alle Kräfte gesetzt wurden, war um seiner selbst willen herrlich genug. Indes die Kathedralen emporwuchsen, an deren Vollendung jeder Arbeiter sein Leben setzte, ward eine höhere Wirklichkeit mächtig. Wem der Geist dieser Architektur zugänglich ist, der wird es nicht überraschend finden, dass Wunder, Heilungen von Verunglückten zumal, in den alten Baugeschichten so häufig sind. Zahlreiche Bauunfälle werden unvermeidlich gewesen sein – zumal wenn man bedenkt, dass ein guter Teil der Arbeiter ganz [S. 22] ungeschult waren.⁶² Beim Neubau der Abteikirche von Saint-Benoît-sur-Loire (gegen 1100) stürzt ein Jüngling von dem Grundgerüst

58 „Et pour ce que ses freres voloient aucune foiz parler et crier et jouer, li benoiez rois leur disoit: Les moines tienent orendroit silence et ausi la devon [handschriftlich: nos] tenir“. Vie des saint Louis v. Wilh. v. Saint-Pathus. Mortet II 241 ff.

59 Vgl. *ibid.* Cap. IV.

60 Mabillon, *Ann. Ord. S. Benedicti* VI, 392.

61 Bei Mortet I, 88 f.

62 Ueber Bauunfälle in jener Zeit vgl. E. Lefèvre Pontalis, *Bull. Mon.* 1991.

hinab auf den Steinboden. Man legt den scheinbar Entseelten, ohne ihm ärztlichen Beistand zu leisten, vor den Marienaltar nieder und er gesundet wieder.⁶³ Ein ähnlicher Unfall ereignete sich beim Bau der älteren Abteikirche von Cluny unter dem Hl. Odilo. Man hinterbringt dem Abte, der sich soeben den Bart schert, die traurige Nachricht, dass mehrere Bauleute mit dem morschen Gerüst zusammengebrochen sind und ohne Bewusstsein darnieder liegen. Ruhig befiehlt der Heilige allen, Stillschweigen zu bewahren, eilt in die Kirche und ergreift die Reliquien, welche er über die Verletzten hält. Wie er sich von dannen wendet, erheben sich die Verunglückten wie unverletzt. Als wenn nichts geschehen wäre, richten sie das Gerüst von neuem auf und verrichten ihre Arbeit bis zum Abend.⁶⁴ [S. 22v] Bei dem Bau der Kathedralen glaubte man Gottes wunderbaren Beistand überall wahrzunehmen. Einst, beim Bau der Kathedrale zu Laon, verweigerte eines der Zugtiere auf ansteigender Strasse den Dienst. Vergebens trieb der Kleriker, welcher den Lastenzug leitete, den Ochsen an. Unversehens sah man jedoch einen andern Ochsen herbeitraben, der sich dem erhitzten Mann „aus reinem Diensteifer anzubieten schien. Als er den Wagen in frohem Lauf mit den andern bis zur Kirche gezogen hatte, war der Kleriker unschlüssig, wem er den unbekanntenen Ochsen wohl wiedergeben müsse. Doch hatte man diesen kaum losgeschirrt, als er schon, ohne auf einen Führer zu warten, dahin zurücklief, woher er gekommen war“ [Es folgt Fußnote 64a: Mortet I, 320]. Es ist ganz wahrscheinlich, dass die steinernen Ochsen an den Türmen der Kathedrale von Laon die Erinnerung an den bescheidensten Bauehilfen und seine Gefährten bewahren sollen, deren Dienst noch den Willen Gottes wunderbar zu erweisen schien.

[S. 22] Zu Chartres ereigneten sich damals besonders viele Wunder. Ein Sturzregen, der die Leute, welche von Bonneval mit ihren Lastwagen heranziehen, plötzlich überrascht, lässt die kostbare Mörtelladung völlig unversehrt. Die Gesellschaft aus der Bretagne, die allen anderen zuvor kommen wollte, muss trotz aller Anstrengung die Nacht hereinbrechen sehen, noch ehe Chartres erreicht ist. In der tiefen Dunkelheit erblickt man plötzlich drei Fackeln, die, über den Wagen in der Luft schwebend, den Ziehenden den Weg weist, ähnlich der Feuersäule des Alten Testaments.⁶⁵ Man wird diese Erzählungen nicht belächeln. Der Geist, von dem sie Zeugnis geben, bleibt ewig denkwürdig. In den Kathedralen hatte sich die mittelalterliche Menschheit zu einem geistigen Werke vereinigt, wie es die menschliche Gemeinschaft nie wieder hervor gebracht hat. Zum Bau der Pyramiden versammelte sich ein Herr von Sklaven unter dem furchtbaren Willen eines Despoten. Dass im Dienste Gottes Könige und Herren den gotischen Baumeistern den Mörtel zugetragen haben, dass, meine ich, [S. 23] birgt sich noch sichtbar in der Gestalt der mittelalterlichen Dome und hebt jene Architektur über die alten heidnischen Denkmäler empor.

Es bleibt uns noch ein Wort über die Baumeister des Mittelalters zu sagen. Bekanntlich findet sich unter ihnen bis ins hohe Mittelalter eine grosse Anzahl von Geistlichen. Neben Meinwerk von Paderborn seien nur Benno II. von Osnabrück und Otto von Bamberg genannt, die nacheinander den Dombau zu Speyer leiteten. Die Architekturgeschichte mag auch Albert dem Grossen mehr verdanken, als sich heute beweisen lässt. Unglaublich war der Eifer, mit dem sich jene geistlichen Architekten ihrem Werke widmeten. Der Gehirnschlag, welchem Bischof Poppo von Trier zum

63 *Miracula s. Benedicti* 1.8 cap. 80 bei Mortet I, 8.

64 „Mira dicturus sum, sicut in veritate testantur, qui praesentes fuerunt... illo recedente, qui videbantur de vita et sanitate desperati subito surgunt, deambulatoria erigunt, opus verum arripiunt, et tanquam nihil mali passi essent, usque ad finem diei opus debitum concludunt“. Mortet I, 130 und Neues Archiv 1890, 136.

65 *Les miracles de Notre Dame de Chartres* l. c. cap. 10.

Opfer fiel, mag in der Tat davon herrühren, dass er sich, die Wiederherstellung des Domes leitend, allzu unbedacht der sengenden Julisonne ausgesetzt hatte.⁶⁶ Abt'Hellonin von Bec (gest. 1078) leitete nicht nur die Bauarbeiten, sondern er selbst grub und schaffte die Erde von dannen, trug den Mörtel auf seiner Schulter herbei und führte die Mauer empor. Während die Arbeiter aber abwesend waren, nutzte er noch die Zeit, um das benötigte Material herbeizuschaffen.⁶⁷ In ähnlicher Weise arbeitete Abt Hugo von Selby liess sich an jedem Sonnabend mit den anderen Handwerkern den Wochenlohn auszahlen und verteilte ihn unter die Armen.⁶⁸ Bei diesem Eifer der Kirchenfürsten, die bei grosser persönlicher Bescheidenheit⁶⁹ alles an die Vollendung ihrer Kirchen setzten, wuchsen diese oft unglaublich schnell empor. Die romanische Kathedrale von Cambrai ward in sieben Jahren vollendet (1023–30), eine fast unglaublich kurze Zeit, wenn man die technischen Hilfsmittel der damaligen Zeit bedenkt. Nicht selten liess man es dabei an der Sorgfalt fehlen, und die im Zuge der Begeisterung errichteten Kirchen stürzten schon nach wenigen Jahren wieder zusammen.⁷⁰

Die Laienarchitekten, die schon in den frühen Zeiten überliefert sind, [S. 24] haben sich ihrem Werk mit nicht geringerer Hingebung gewidmet. In einem Pariser ms. des 14. Jahrh. wird Klage darüber geführt, dass der Architekt nicht selbst Hand an sein Bauwerk lege. In solchen Beschwerden wird noch deutlich, was man aus Gewohnheit für recht hält. Die enge Zusammenarbeit, welche im Mittelalter zwischen dem Architekten, der auch ein Handwerker war, und seinen Steinmetzen, die selber Künstler waren, bestand, hat auch Viollet-le-Duc betont.⁷¹

Im Jahre 1174 ward mit dem Neubau der niedergebrannten Kathedrale von Canterbury Meister Wilhelm von Sens beauftragt. Unter die mutlosen Kleriker war er getreten, und seinem Genius ward das grosse Unternehmen anvertraut, an welches zuvor sich niemand gewagt hatte. Unglücklicherweise stürzte der Meister im 5. Baujahr von dem Gerüst, welches man unter der Wölbung errichtet hatte, 50 Fuß tief hinab und ward schwer verletzt. Von seinem Krankenbett aus leitete er lange Zeit hindurch noch die Arbeiten, bis er jede Hoffnung auf seine Wiederherstellung aufgeben musste und in die Heimat zurückkehrte.⁷² Ein denkwürdiges Beispiel dafür, wie die alten Baumeister Leben und Mühen ihrer Arbeiter teilten, hat uns Hugo, Architekt der Abteikirche zu Conques, hinterlassen. Als man die Säulenteile aus dem Steinbruch schaffte, gerieten auf abschüssiger Bahn Pfähle [sic] von am Wege liegendem frischem Holz zwischen die Räder des schweren Lastwagens. Der Architekt selbst, welcher den Transport leitete, eilte mit einer Stange zur Hilfe. Während er sich aber müht, das Gestrüpp aus den Rädern zu stossen, gleitet er plötzlich aus, und das plötzlich angetriebene Fuhrwerk geht über den Unglücklichen hinweg, ja schleift ihn noch sechs Schritte mit sich fort. Vor Schrecken versteinert weiss jeder nur eine höhere Hilfe anzurufen. Der Meister aber nahm die verwundeten und scheinbar zermalmtten Schenkel in die Hände, sie

66 „Huic etenim operi studiosius insisteret... die quadam cum sederet ubi fiebat sol, ut erat solito ferventior, refulsit in caput eius, erat enim calvus. et sicut solet febre correptus, de die in diem ingravescente eadem validudine fortiter aegrotare coepit, nec multo post... spiritum reddidit“. Gesta Tev. Mon. Germ. SS. VIII.181.

67 Mortet I, 46.

68 Levèvre l. c. p. 425.

69 Vgl. über Suger Félibien hist. de l'abbaye r.de S.Denys, 1706 p. CXCVIss.

70 Lefèvre l. c. S. Pierre zu S. Benoît-sur-Loire ward in zwei Jahren vollendet, der Chor von S. Denis in vierein.

71 Das ma. Bibl. Nat. nr. 16490/fol. 30 bei Mortet, la maitrise d'oeuvre, Bull. Mon. 1906.

72 „Magister tamen in lecto recubans, quid prius, quid posterius fieri debuit ordinavit“. Schlosser l. c. 252 ff.

„als wären sie weiches Wachs“ zurückbiegend. Und der wunderbar geheilte begibt sich [S. 25] mit heiterem Antlitz von neuem ans Werk und führt es zu Ende.⁷³

Die alten Architekten fühlten sich im Dienste Gottes. In dem Gedanken, dass alle Kunst Wirkung und fernes Abbild jener Schönheit sei, welche allein in Gott ist, wussten sich auch die Baumeister des Mittelalters in der herrlichen Berufung des Glaubens. Es ist noch eine Erinnerung an diese Berufsauffassung, wenn im späten Mittelalter die Steinmetzordnungen allen Parlierern und Gesellen einen ehrbaren Lebenswandel und den jährlichen Empfang der Sakramente zur Pflicht machen.⁷⁴

Es ist nicht ganz richtig, von einer Anonymität der grossen mittelalterlichen Künstler in dem Sinne zu sprechen, welches dieses Wort bei uns heute hat. Die Meister der Kathedralen waren auch damals berühmt, ihr Genius noch von den Nachkommen gefeiert. So konnte, wie bei den Parlern, der Beruf, in welchem so Herrliches war vollbracht worden, als Familienname noch Kinder und Enkel des alten Künstlers auszeichnen.⁷⁵ Dieser Ruhm aber gehörte Gott, wie alle Kunst Ihm gedient hatte. So wusste das Mittelalter seine grossen Baumeister nicht besser zu ehren, als indem es sie in den Domen bestattete, welche sie selber errichtet hatten. Peter von Montereau, dessen Geist Notre Dame und die Ste. Chapelle zu Paris, vor allem aber die Abteikirche S. Denis bezeugen, liegt in der Kirche S. Germain des Prés in der Marienkapelle, welche sein Werk ist, begraben. Er selbst ist auf dem Stein mit Regelmasz und Zirkel dargestellt. Dabei stehen die Worte:

„Weine! Reich an Tugenden, der Baumeister Lehrer eins, Peter von Montereau liegt hier begraben, welchen der König des Himmels zum ewigen Licht geleiten möge.“

73 Lib. miraculorum S. Fidis bei Mortet I, 105 f.

74 Vgl. Regensburger Steinmetzordnung von 1459 bei Jüttner l. c. S. 49.

75 O. Kletzl, Titel und Namen von Baumeistern. Schriften d. dtsh. Akad. München 1935.