

Stefan Bürger

## Über den Turmbau zu Babel zwischen Utopie und technischer Machbarkeit

### I. Vorbemerkung

Im Unterschied zu einem materiellen Bauwerk – wie der steinerne Turm zu Babel – stellt dieser Beitrag eine immaterielle, gedankliche Aufbauleistung dar. Beobachtungen von bau- und bildkünstlerischen Formensprachen werden in den folgenden Beschreibungen mit den Vokabeln verschiedener Fachsprachen zusammengefügt, um am Ende ein möglichst tragfähiges Gedankengebäude zu erschaffen. Dabei ist zu bedenken, dass das Fundament, das die bisherige Forschung gelegt hat, für die hier zusammengeführten Überlegungen noch nicht die notwendige Gründung und Belastbarkeit aufweist. Es kann nur wenig weiterführende Literatur hinzugenommen werden, um den ins Auge gefassten Entwurf zu erläutern oder die notwendigen geistesgeschichtlichen Konstruktionsweisen besser zu verstehen. Ob sich am Ende ein solcher Denk- und deskriptiver Aufbauprozess überhaupt als machbar erweist, sich als unerreichbare Utopie offenbart oder gar aufgrund einer sprachlichen Verwirrung für gescheitert erklärt werden sollte, muss der geneigte Leser entscheiden.

Mittelalterliche Baubetriebsdarstellungen sind oft faszinierend, detailreich und informativ: Sie zeigen, wie einst Bauwerke entstanden, welche Gewerke Anteil daran hatten, was die Werkleute jeweils taten und welches Werkzeug sie dafür benutzten.<sup>1</sup> Es ist vergleichsweise leicht möglich, sich in die Bildwerke einzusehen, sich hineinversetzen zu lassen und nachzuvollziehen, was im Einzelnen getan werden musste, um ein großartiges Bauwerk zu errichten. Einzelne Werkzeuge und handwerkliche Tätigkeiten lassen sich beobachten, wobei das Steinwerk oftmals unsere größte Auf-

---

<sup>1</sup> Zur mittelalterlichen Bautechnik zuletzt mit weiterführender Literatur: MANFRED SCHULLER, Bautechnik. In: *Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F.* Hg. von MATTHIAS PFEIL, Bd. 7: *Der Dom zu Regensburg, Teil 3 – Textband 3.* Hg. von ACHIM HUBEL und MANFRED SCHULLER, Regensburg 2016, S. 434–503. Zu mittelalterlichen Baubetriebsdarstellungen: GÜNTHER BINDING/NORBERT NUSSBAUM: *Romanischer Baubetrieb in zeitgenössischen Darstellungen.* Köln 1972 (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln 2); GÜNTHER BINDING/PETER DEUTSCH: *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen.* Darmstadt 1978; GÜNTHER BINDING [u. a.]: *Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen.* Stuttgart 2001; WOLFGANG SCHÖLLER: *Ein Katalog mittelalterlicher Baubetriebsdarstellungen.* Düsseldorf 1987. Eine Auswahl von Darstellungen des Turmbaus zu Babel: <http://babelstone.blogspot.de/2007/01/72-views-of-tower-of-babel.html> (Stand: 4.4.2017).

merksamkeit genießt.<sup>2</sup> Dies liegt zum einen daran, dass wir als Betrachter die kunstvollen Steinfassaden am ehesten in Augenschein nehmen, dagegen uns die Kunst beispielsweise der Zimmerleute unter den Dachdeckungen eher verborgen bleibt. Dies liegt zum anderen aber auch daran, dass die Architektur- und Kunstgeschichte den Meistern des Steinwerks als Architekten einen höheren Künstlerstatus zuerkennt, sich auch dadurch die Architektur als artifizielle Steinbauweise als Kunstform aus dem Leistungsumfang des Bauhandwerks heraushebt, letztlich auch, weil sich die zugehörige Architekturtheorie und entsprechende Traktate geistesgeschichtlich verwerten lassen.

Für die folgenden Ausführungen, die lediglich einen imaginativen Aspekt der vermeintlich vorneuzeitlichen Baukultur zum Thema hat, spielen solche Standes- und Theoriefragen keine Rolle. In fünf Kapiteln möchte ich mich vielmehr von Grund auf, also von den handwerklichen Verrichtungen und der technischen Machbarkeit ausgehend, über den Quellenwert der Baubetriebsdarstellungen der Frage nähern, ob und, wenn ja, wie sich einerseits ein Babelturm als utopisches Bauvorhaben darstellen ließ, andererseits, mit welchen Chancen und Risiken beim Bau einer solchen Architektur zu rechnen war – denn der Turm zu Babel galt als überzogenes, mit Gott wetteiferndes Bauprojekt und war durch die biblische Überlieferung höchst umstritten.

## II. Steinwerk

Da handwerkliche Techniken bis heute Verwendung finden, lassen sich viele Darstellungen leicht entschlüsseln.<sup>3</sup> Allerdings suggeriert die historische Anmutung heutiger Handwerkstechniken (die zumeist auf historischen Vorstellungen und Praktiken des 19. Jahrhunderts beruhen), sie würden den gebräuchlichen Verfahren des Mittelalters entsprechen. Tatsächlich waren viele Techniken im Mittelalter schon bekannt, kamen jedoch bisweilen anders zum Einsatz als in der Gegenwart. Sehen wir heutzutage Steinmetze, wie sie mit Knüpfel und kleinen meißelartigen Eisen Quader- und Formsteine für historische Gebäude herstellen, so tun sie dies auf eine Weise, die eigentlich erst im 16. und 17. Jahrhundert ältere Verfahren ablöste. Der Technologiewandel erfolgte wohl, als sich Skulptur und Architektur untrennbar miteinander verbanden und die Bildhauerei die Baukunst mitbestimmte. Diese Vorstellung von einer ‚Bildhauer-Baukunst‘ wurde auf

---

<sup>2</sup> Dazu KARL FRIEDERICH: Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert. Ulm 1988.

<sup>3</sup> Zur Lesbarkeit und ikonischen Bedeutung von Werkzeug und Handwerk s. PETER BELL: Die *fabrica* Babels. Gebaute Wirklichkeit in Bildern des Spätmittelalters. In: Kirche als Baustelle – Große Sakralbauten im Mittelalter. Hg. von KATJA SCHRÖCK [u. a.]. Wien [u. a.] 2013, S. 356–359.



das Mittelalter übertragen, und so scheint ein ‚Bildhauer‘, der Quader-, Pfeiler- oder Maßwerkstücke anfertigt, für uns authentisch zu sein. Tatsächlich waren aber sauber bearbeitete Werkstücke Sache der Steinmetze und nicht der Bildhauer.

Um sich ein erstes Bild zu machen, könnte sich die Leserin oder der Leser die detailreichen Tafelgemälde Pieter Bruegels d. Ä. vornehmen, beispielsweise die Wiener Version des Großen Turmbaus zu Babels (Abb. 1), um die dargestellten handwerklichen Verrichtungen studieren. Hier ist der Betrachter ein weiteres Mal auf dem Holzweg, denn bei genauer Betrachtung offenbart sich das Gemälde als Trugbild. An den Hämmern und Meißeln im Vordergrund ist dies für uns heute nicht zu erkennen. Wir glauben dort eine halbwegs authentische Baustellensituation zu sehen. Doch weit gefehlt, denn das Bild steckt voller Fehler: Wir sehen z. B. ein Floß, dessen Stämme quer zur Fahrtrichtung zusammengebunden wurden; wir sehen rechts unten am Turm ein Hebezeug mit Tretrad, bei dem sich das Seil nicht um die Mittelwelle, sondern außen um das Laufrad aufwickelt, so dass überhaupt keine sinnvolle Kraftübersetzung zustande kommt; wir können uns ferner fragen, warum ein solches Bauwerk sowohl in Sand, im Sumpf und auf Felsen gegründet wurde, und am Ende eben auch, warum links vorn etliche Steinmetze mit kleinen Eisen in völliger Unordnung bereits fertige Stücke zu bearbeiten scheinen: um König Nimrod Geschäftigkeit vorzutäuschen? Oder wird das Bauprojekt nicht etwa durch das Eingreifen Gottes, sondern allein durch die Sinn-(und Gott-)losigkeit menschlichen Tuns scheitern?<sup>4</sup>

Bei der Betrachtung von historischen Baubetriebsdarstellungen ist also Vorsicht geboten, denn keines der Werke wurde primär mit der Absicht geschaffen, handwerkliche Tätigkeiten darzustellen. Dennoch haben die Darstellungen einen gewissen Quellenwert, auch die Bruegels, denn selbst in der Verkehrrung werden ja bestimmte wichtige und richtige Aspekte wiedergegeben. Für den Einstieg ist es zunächst günstiger, überschaubarere mittelalterliche Darstellungen heranzuziehen (vgl. Abb. 5): Auf etlichen Bildern ist zu sehen, wie Steinmetze auf Schemeln sitzend Steine mit beidhändig geführten Steinäxten bearbeiten. Steinäxte sind heute nur noch sehr selten in Gebrauch, und so lässt sich nur anhand von Werkzeugspuren (so die originalen Oberflächen erhalten geblieben sind) einschätzen, für welche Bauformen und bis zu welchem Detailgrad sich dieses Werkzeug üblicherweise verwenden ließ. Bis ins 13. Jahrhundert nutzten die Steinmetze vorzugsweise sogenannte Flächen: axtartige Werkzeuge, mit denen sich Steinoberflächen leicht bearbeiten und vor allem glätten ließen.<sup>5</sup> Die Oberflächen zeichnen sich am Ende durch einen mäßig homogenen, par-

<sup>4</sup> Zu diesbezüglichen Bildbedeutungen jenseits scheinbarer Realismen: JÜRGEN MÜLLER: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* München 1999; auch: BELL, *Die fabrica Babels* [Anm. 3], S. 362–364.

<sup>5</sup> SCHULLER, *Bautechnik* [Anm. 1], bes. S. 437–439.



allelen Hieb aus. Diese Textur ist nicht mit scharrierten Oberflächen zu verwechseln.<sup>6</sup>

Eine weitere Auffälligkeit ist die Lage der Steinquader. Perspektivisch vereinfacht ist in einigen Abbildungen mitunter dargestellt, wie die Steinmetze den Stein je nach Bearbeitungsintensität und Steinqualität kippten, so dass sie senkrechte Schläge ausführen konnten. Das sparte Kraft, und die Schläge waren leichter beherrschbar. Zudem rutschte das abgespitzte Material vom Stein und musste nicht permanent abgefegt oder weggeblasen werden. Je nach Bearbeitungsintensität konnte im Stehen oder Sitzen gearbeitet werden: Stehend, wenn mit kräftigen Hieben die Blöcke grob zugerichtet wurden; sitzend bei der Oberflächenveredlung, wenn mit Geduld und gleichmäßigen Hieben die Flächen zu fertigen waren. Allerdings vollzog sich im 13. und 14. Jahrhundert ein Wandel. Anstelle der Flächen nutzten die Steinmetze nun sogenannte Spitzflächen: ein Multifunktionswerkzeug, eine Steinaxt mit einer spitzen und einer geraden Seite. Mit der Spitze wurde der Stein grob zugerichtet. Mit der Fläche ließen sich Oberflächen ebnen, um am Ende feinere Details wie Maßwerkformen herstellen. Die Arbeit mit Steinäxten ging vermutlich schneller voran als mit Knüpfel und Eisen, war aber nicht so exakt in den Maßen und fein in den Details. Die Methode blieb bis in die Neuzeit gebräuchlich.

Die Differenzierung der Arbeit beeinflusste wohl auch die Architektur. Während sich mit Steinäxten womöglich am besten gekehrte Profilierungen und Wulste hauen ließen, gelangen mit Hammer und Meißeln auch feine Falze, runde Stäbe und schmale Stege. Formen, wie sie beispielsweise im Umfeld des Prager Hofbaumeisters Benedikt Ried mit Hammer und Eisen hergestellt wurden, waren vielleicht ab etwa 1500 sichtbarer Ausdruck einer neuen baukünstlerischen Qualität.<sup>7</sup> Dieser Anspruch verlangte offensichtlich nach neuen Formen, nach einer komplexeren Bearbeitung des Bauwerkes und nach einer größeren Arbeitsteiligkeit, was zu Spezialistentum und neuen Berufsbildern führte. Folgende unterschiedliche Tätigkeiten lassen sich beobachten: Etliche Steinhauer und Steinmetze fertigten die Steinquader an. Einige Steinmetze arbeiteten die Profile aus.

<sup>6</sup> Zu Baubetrieb und Bautechniken mit weiterführender Literatur GÜNTHER BINDING: Bibliographie zum mittelalterlichen Baubetrieb Westeuropas. In: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 16/17 (1988/89), S. 155–168; DIETRICH CONRAD: Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung. 3. Aufl. Leipzig 1990; GÜNTHER BINDING: Baubetrieb im Mittelalter. Darmstadt 1993; ders.: Als die Kathedralen in den Himmel wuchsen. Bauen im Mittelalter. Darmstadt 2006; ders.: Bauen im Mittelalter. Darmstadt 2010; ders.: Baubetrieb in salischer Zeit. In: Die Salier. Macht im Wandel. Begleitband zur Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz Speyer. Hg. von BARBARA Heeg. 2 Bde., München 2011, hier Bd. 1, S. 182–191.

<sup>7</sup> Zu Ried s. GÖTZ FEHR: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen. München 1961; THOMAS BAUER [u. a.]: Benedikt Rieds Schlingrippengewölbe auf der Prager Burg. Entwurf – Steintechnik – Kontext. In: INSITU 7/01 (2015), S. 59–76.



Quader hauen und Profile ausarbeiten waren Tätigkeiten, für die sie nur Steinäxte benötigten. Für einige Fertigungsschritte brauchte man Hammer und Eisen. Eine kaum beachtete Maßnahme war das Einschlagen von Löchern in die Stirnseiten vieler Formstücke. Diese Löcher benötigte man entweder, um den Wolf als Hebemittel einzusetzen oder um mit Blei kantige Eisendübel einzugießen und damit die Werksteine zu verdübeln bzw. zu verklammern.<sup>8</sup> Dafür wurden auf der Baustelle Kohlefeuer unterhalten. Die Technologie des Bleiverlassens wird m. W. in keiner mittelalterlichen Abbildung überliefert, obwohl sie für Maßwerk, Fialen, Gewölbe und Kleinarchitektur vielfach gebräuchlich war. Das Vergießen von Steinen mit Blei galt als anspruchsvolle Arbeit, weshalb die Versetzer mitunter mehr Lohn erhielten als die anderen Steinmetze in der Hütte.

Ebenfalls wurden Laubhauer und Bildhauer regelmäßig besser entlohnt. Sie waren besonders begabte Steinmetze, die Ornamente und Bildwerke schufen. Hier gab es Überschneidungen mit den unabhängig arbeitenden Bildhauerwerkstätten. Nur wenn Bildhauer und Steinmetze unmittelbar zusammenarbeiteten, war es möglich, Architektur und Bildwerke aufeinander abzustimmen, damit sich an Fassaden und vor allem an Portalen Bau- und Bildkunst durchdringen konnten.

Anders verhielt es sich, wenn freie Bildhauerwerkstätten verdingt wurden, um Ausstattungstücke wie Altäre, Kanzeln oder Teile der Architektur zu fertigen. Die gesonderten Aufträge boten Spielräume für eigene Gestaltungsideen und autonome bildkünstlerische Überformungen architektonischer Strukturen, die meist sehr unabhängig von der Architektur wirken. Das Portal der Chemnitzer Schlosskirche schuf beispielsweise die ortsansässige Bildhauerwerkstatt Franz Maidburgs.<sup>9</sup>

Doch dieses Spezialistentum, das die spätmittelalterliche Baukunst zur Blüte gebracht hatte, wurde ihr aufgrund der differenzierten Arbeitsteiligkeit zum Verhängnis. Die berufliche Trennung der Steinmetze und Steinbildhauer führte dazu, dass Bau- und Bildkunst divergierten. Während die Baukunst darauf abzielte, effizient, schnell und kostengünstig zu sein und sich auf strukturelle Formverbände wie Türme oder Gewölbe konzentrierte, wurde die bildplastische Ausgestaltung Werkstätten übertragen, die an artifiziellen Formen interessiert waren. Die strukturelle Durchmischung von Bau- und Bildkunst ist daher ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung der Werkqualität. Dies berührt in unserem Zusammenhang ganz maß-

<sup>8</sup> Zum Bleiverguss zuletzt SCHULLER, Bautechnik [Anm. 1], S. 452f.

<sup>9</sup> GISOLD LAMMEL: Franz Maidburg in Annaberg und Freiberg. In: Sächsische Heimatblätter 21 (1975), S. 115–119; HANS BURKHARDT: Franz Maidburg. Über Leben und Werk eines bedeutenden sächsischen Bildhauers. Versuch einer Biographie. Annaberg 1996 (Streifzüge durch die Geschichte des oberen Erzgebirges 5), S. 8; UWE RICHTER: Franz Maidburg in Freiberg. Neue Archivalienfunde zu einem Freiburger Bildhauer der Spätgotik. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 101 (2008), S. 5–25.



geblich die Frage, mit welchen handwerklichen und künstlerischen Mitteln ein höchst anspruchsvolles Bauprojekt in Angriff genommen wurde.

In Zwickau war beispielsweise die bauplastische Gestaltung der Empore bauorganisatorisch kein Problem. Die Steinmetze fertigten die Brüstungsfelder in ihrer Hütte. Maßwerkformen oder figurierte Gewölbeformen gehörten ebenfalls zu ihrem Repertoire. In der vergleichbaren Annenkirche in Annaberg war der Anspruch an die Architektur höher. Herzog Georg wünschte wohl eine überdurchschnittlich hochwertige Ausgestaltung, so dass man sich entschloss, die Chemnitzer Werkstatt Franz Maidburgs mit der Fertigung der Brüstungsbilder zu betrauen. Dies war ein Eingriff in die baukünstlerische Hoheit des Steinmetzhandwerks und wurde von der Magdeburger Haupthütte beim Obergericht des Handwerks in Straßburg angezeigt. Die Klage des berühmt gewordenen Annaberger Hüttenstreites konnte nicht verhindern, dass sich die bauorganisatorische Vermischung von Bau- und Bildkunst bis ins Gewölbe fortsetzte, für das Maidburg die figürlichen Darstellungen fertigte.<sup>10</sup>

Doch selbst Baubetriebsdarstellungen mit großem Detailreichtum bildeten lediglich einen Teil der bauhandwerklichen Verrichtungen ab. Niemals ist zu sehen, wie Pfeiler errichtet oder Gewölbe gebaut wurden, vermutlich, weil Baustellen immer aus der Betrachterperspektive von außen gesehen dargestellt wurden. Es gibt aber auch keine Darstellung zur Montage eines Maßwerkes oder Portals, auch m. W. kein Bild, das genau die Fundamentierung eines Bauwerks zeigt. Anscheinend reduzierten die Maler die Prozesse der Baustelle auf Grunderfahrungen des Handwerks. Die Bildwerke bauten auf einem allgemeinen Kenntnisstand auf, um die Bildidee leicht lesbar zu machen. Sie malten nicht den inneren Kosmos einer Baustelle mit rätselhaften Bautechniken und all dem Speziellen des Handwerks. Dies hätte unnötig vom Thema abgelenkt. Die Bilder waren keine Lehrtafeln für Bauhandwerker: Sie sollten vielmehr eine emotionale und sozialisierende Bindung zwischen Handwerkern und Betrachtern herstellen, Betrachtern, die sich dem Bild bzw. der Baustelle von außen mit dem Blick des Besuchers oder des Bauherrn näherten. Deshalb kann man mutmaßen, dass viele Techniken oft schon lange handwerklicher Standard waren, bevor sie motivisch für Baustellenbilder wie Darstellungen des Turmbaus zu Babel taugten.

---

<sup>10</sup> Zuletzt zum Annaberger Hüttenstreit: STEFAN BÜRGER: Stadt – Land – Hof. Verursachte die Annaberger Bergordnung (1509) den Annaberger Hüttenstreit (1518)? Zur Frage nach dem Status von höfischen Bauhandwerkern außerhalb landesherrlicher Residenzen. In: Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne. Hg. von ANDREAS TACKE [u. a.]. Petersberg 2017, S. 14–26.



## III. Transport

Baubetriebsdarstellungen können helfen, Technik- und Technologiewandel aufzuspüren, die beträchtliche Auswirkungen auf die Baukunst und Bauformen haben konnten. Ein bekanntes Beispiel ist die Steinzange, einerseits weil sie ein markantes bautypisches Bildelement ist, andererseits, weil sie deutliche Spuren an den Bauwerken hinterlässt. Ihre Verwendung dürfte die Bauprozesse erheblich beschleunigt haben. Bei der frühesten mittelalterlichen Darstellung eines Krans mit Steinzange handelt es sich um eine Ritzzeichnung an einem Strebepfeiler der Marienkirche in Volkmarshausen, die auf etwa 1300 datiert. Vermutlich wurde sie von den Bauleuten selbst geschaffen. Gemalte Baubetriebsdarstellungen bilden die Steinzange erst im 14. Jahrhundert ab. Doch auf den Baustellen wurden schon um 1220/30 ältere Hebetekniken und Hilfsmittel von der Steinzange verdrängt: Bis dahin schlang man entweder Seile um die Steine, was Probleme beim Versetzen bereitete und Zeit kostete, oder man verwendete den sogenannten Wolf, für den aber passgenaue Klauenlöcher in die Steinoberseiten gehauen werden mussten. Für die Steinzange benötigte man lediglich zwei seitliche Vertiefungen, um schnell die Schenkel der Steinzange einzusetzen und den Stein hochzuziehen und zu versetzen.

Dieser in den Bildern nachvollziehbare Technologiewandel, geeignet um die Baugeschwindigkeit und Effizienz erheblich zu erhöhen, lässt sich auch an Bauwerken nachvollziehen: Im Meißner Dom, im sogenannten Stifterjoch, ist eine mehr oder weniger horizontale Baufuge zu sehen; unterhalb sind Steine ohne und darüber mit Zangenlöchern zu sehen. Die Vermutung ist nun, dass es im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts in Meißen zu einem Technologiewechsel kam und die Steinzange eingeführt wurde, um den Steinversatz zu vereinfachen und den Bauprozess zu beschleunigen. Ob dies auf einen Werkmeisterwechsel oder Verbesserungen im Schmiedehandwerk zurückzuführen ist, bleibt offen.<sup>11</sup>

Darüber hinaus können die Bildquellen helfen, Schriftquellen zu verstehen. In spätmittelalterlichen Rechnungen und Hütteninventaren finden sich Begriffe wie *steinekeß*, *radebern* bzw. *radebar* und *keffer*, heute kaum mehr gebräuchliche Werkzeugbezeichnungen.<sup>12</sup> Bisher wurden diese nur selten entschlüsselt. Jedoch liefern Bildquellen, verknüpft mit historischen Rechnungen, neue Erkenntnisse. Während der Begriff *steinekeß* Steinäxte meint, d. h. Flächen oder Spitzflächen, bezeichnet *radebern* eine Art Schubkarren. Einen Großteil der schweren Werkstücke transportier-

<sup>11</sup> KATJA SCHRÖCK: Steinversatz und Steinbearbeitung des Naumburger Werktrupps im Vergleich zum Meißner Dom. In: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Bd. 3. Petersberg 2012 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4–5), S. 520–527.

<sup>12</sup> STEFAN BÜRGER: Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße – Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600. Weimar 2007, Bd. 1, S. 301–303.



ten die Knechte mit Tragbahren. Um die Last besser zu schultern, legten sie sich Gurte um den Hals, auch als zusätzliche Sicherung, falls einer der Träger auf den Stiegen ins Straucheln geriet. Anstelle des vorderen Trägers konnte ein Rad die Bahre, eben die *radebare* aufnehmen: Das sparte Arbeitskraft, hatte aber den Nachteil, dass die Last nur ebenerdig oder über flach geneigte Rampen bewegt werden konnte.

Aus einer Abrechnung zum Dresdner Stadtmauerbau aus dem Jahre 1410 geht hervor, dass es sich bei einem *keffer* um einen Kran mit Tretrad handelte.<sup>13</sup> Für den Bau des *keffers* wurde ein Richtbaum, ein Rad, Eisenreifen für dieses Rad, mehrere Scheiben, gemeint sind Umlenkrollen, und ein langes Seil gefertigt und bezahlt. Mit solchen Kränen konnten Lasten mit mehreren Tonnen Gewicht aufgezogen werden. Nicht jede Baustelle konnte sich ein solches kostbares Baugerät leisten. Teuer waren nicht nur die Holzkonstruktionen, sondern vor allem die langen, zugfesten Seile: Die *kefferseile* für die Kräne der Albrechtsburg kosteten beispielsweise 130 Groschen pro Stück. Als 1479 zwei Seile für die Albrechtsburg angeschafft wurden, zahlte man eine Summe, die dem halben Jahreslohn eines Mauerers entsprach.

Vor allem für Bauwerke mit qualitativem Quadermauerwerk, für hohe Bauten, Kirch- und Stadttürme, wurden *keffer* benötigt. Ob ein Kran auf einer Baustelle existierte, erfährt man meist dadurch, dass in den Rechnungen *unschlitt* (d. h. Talg, festes Körperfett von Tieren) verzeichnet wurde. Um das gefährliche Heißlaufen der beweglichen Teile zu verhindern, mussten die Lager und Seile immer wieder eingefettet werden. Regelmäßig wurde daher Unschlitt für die Bauhütte gekauft, um die kostbaren Seile und Hebezeuge zu *smyren* („schmieren“) und zu pflegen.

In den Baubildern lässt sich der technische Fortschritt nachvollziehen: erst Bilder ohne Hebezeuge, dann einfache Haspeln, dann zwei Haspeln oder Haspeln mit zwei Handrädern, Kräne mit Tretrad, später mit zwei Treträdern. Die Steigerung der Hebeteknik und ihrer Antriebssysteme versinnbildlichte quasi in den Bildern vom Turmbau zu Babel die Schwere der Baulast, gewissermaßen auch als Metapher für die Größe der Sündenlast. Einen Höhepunkt mittelalterlicher Transporttechnologie bilden die in der ‚Wenzelsbibel‘ abgebildeten Kräne. Es handelte sich um sehr flexible Konstruktionen, die nicht auf der Mauerkrone aufgerichtet und bei zunehmender Mauerhöhe wieder ab- und erneut aufgebaut werden mussten. Die Kräne hingen in käfigartigen Rahmenkonstruktionen, die sich an der Mauer befestigen und von Zeit zu Zeit hochheben ließen. Die Kräne besaßen einen doppelten Antrieb. Beide Treträder waren mit dem drehbaren Baum verbunden, so dass sich beim Schwenken des Krans der Antrieb mitbewegte. Das verbesserte die Seilführung und Kraftübertragung.

<sup>13</sup> BÜRGER, Figurierte Gewölbe [Anm. 12], S. 290–293.



Bemerkenswert an der Turmbaudarstellung der ‚Wenzelsbibel‘ ist, dass drei Kräne gezeigt werden. Auf normalen mittelalterlichen Baustellen gab es oftmals nur einen großen Kran pro Bauabschnitt. Wenn hier zwei oder drei Kräne dicht beieinander abgebildet wurden, dann wohl, um zu zeigen, mit welchem bautechnischen Aufwand und hohen Bautempo dieses Projekt betrieben wurde und über welches technische Know-how man mit dieser womöglich neuartigen Krankonstruktion verfügte. Solche Technikinszenierungen sind zwar keine Fiktionen, doch absolut selten. Nur bei überdurchschnittlich ambitionierten Bauvorhaben kamen mehrere Kräne zum Einsatz. Gewöhnliche Kirchenbauten gehörten in der Regel nicht dazu, da die finanzielle Baulast meist über mehrere Generationen verteilt wurde.

Anders verhielt es sich, wenn Bauherren wie Nimrod beim Turm zu Babel ihre Projekte vollendet sehen wollten. Als die Fürstenbrüder Ernst und Albrecht den Schlossneubau in Meißen beauftragten, taten sie dies nicht für ihre Nachfahren, sondern für sich selbst.<sup>14</sup> Die Bauherren hatten größtes Interesse daran, dass der Bau zügig voranschritt. Arnold von Westfalen war als Werkmeister gefordert, den schnellstmöglichen Baufortgang logistisch zu organisieren. In kurzer Zeit von etwas mehr als 15 Jahren wurde ab 1471 der gewaltige Schlossbau samt Substruktionen errichtet. Aus den Quellen lässt sich ableiten, dass mindestens drei große Kräne auf der Baustelle arbeiteten. Die Kräne machten womöglich die Produktivität und Hochtechnologie außen sichtbar, so dass der Turm- bzw. Schlossbau als spektakuläres Projekt und repräsentatives Produkt ein positives Licht auf den Bauherrn warf.

So verhielt es sich auch bei der ‚Wenzelsbibel‘.<sup>15</sup> Hier ging es nicht vordergründig um Sündenlast, um die sündhafte Überheblichkeit des Königs Nimrod und die Unzulänglichkeit des Projekts, sondern um das Vermögen des böhmischen König Wenzel I. (IV.), der sich vielleicht in seiner Zeit in der Lage sah, ein solches Projekt zu realisieren. Die repräsentative Miniatur mit aufwändig ornamentiertem Goldgrund wurde prachtvoll einge-

---

<sup>14</sup> Zur Albrechtsburg mit weiterführender Literatur: Die Albrechtsburg zu Meißen. Hg. von HANS-JOACHIM MRUSEK. Leipzig 1972; URSULA CZEZOT: Die Meißner Albrechtsburg. Leipzig 1975; DIETMAR FUHRMANN/JÖRG SCHÖNER: Albrechtsburg Meißen. Halle 1996; MATTHIAS DONATH/ANDRÉ THIEME: Albrechtsburg Meißen. Leipzig 2011; STEFAN BÜRGER: MeisterWerk Albrechtsburg. Von fürstlichen Ideen, faszinierenden Formen und flinken Händen. Hg. von den Staatlichen Schlössern, Burgen und Gärten Sachsen. Dresden 2012.

<sup>15</sup> Zur ‚Wenzelsbibel‘ mit weiterführender Literatur HORST APPUHN: Wenzelsbibel. König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel. Dortmund 1990; ULRIKE JENNI/MARIA THEISEN: Mitteleuropäische Schulen. IV (ca. 1380–1400). Hofwerkstätten König Wenzels IV. und deren Umkreis. Wien 2014 (Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 458. Veröffentlichungen zum Schrift- und Buchwesen des Mittelalters I,13); RUDOLF HOPMANN: König ohne Kaiserkrone oder Eine Bibel für den Papst – Die (Bilder)Sprache der Wenzelsbibel. Lindenberg 2015.

rahmt und mit den Wappen und Initialen Wenzels ausgestattet. Unter den Turmbaudarstellungen ist die der ‚Wenzelsbibel‘ ein Sonderfall, was möglicherweise mit der gesamten Konzeption der Handschrift zusammenhängt. Gegen den Wunsch seines Vaters Karl IV. beauftragte Wenzel diese Schrift als größte landessprachliche Bibelübersetzung.<sup>16</sup>

Noch eine Anmerkung zum Transport: Der Kran war im Bild und auf der Baustelle nur einer von drei möglichen Transportwegen. Neben Kränen spielten außen angelehnte Leitern und vor allem die mit dem Bau errichteten Treppen eine große Rolle. In vielen Darstellungen ist zu sehen, wie ein Knecht ein Portal durchschreitet, um Material treppauf zu tragen. Der Turm in der ‚Wenzelsbibel‘ erhielt sogar zwei Portale. Allein die Häufigkeit des Motivs lässt vermuten, dass Wendelsteine ganz selbstverständlich zu jeder größeren Baumaßnahme gehörten, vor allem, wenn mit Auslegergerüsten gearbeitet wurde und die Versatzorte nur über Treppen zugänglich waren. Bislang ist nicht systematisch untersucht worden, ob die Positionen der Wendelsteine helfen, beispielsweise Bauphasengrenzen aufzuspüren und Bauabschnitte zu definieren.

Über solche Einzelbeobachtungen zu Mensch und Material hinaus bieten die Baubetriebsdarstellungen weitere Informationen. Zu fragen ist nur, wie sich das Bild von der Baustelle wandelte, wie die Betrachtersprache jeweils funktionierte und was mit den Bildinhalten ausgesagt werden sollte. Bildanalysen können zeigen, dass Darstellungen zwar nicht als Architekturfiktion angelegt, jedoch in visionäre Szenerien bzw. freie künstlerische Kompositionen verwandelt wurden, um sie in den Dienst einer religiös-moralischen bzw. irgendwie gearteten propagandistischen Bildinszenierung zu stellen. Das Gros der Baudarstellungen findet sich in Bibeln oder Chroniken. Herausragendes Bildereignis beider Literaturgattungen ist jener Turmbau zu Babel, der sowohl als biblische Geschichte als auch als welthistorisches Ereignis mit gesellschaftlicher Tragweite unzählige Male illustriert wurde.

#### IV. Darstellungen des Turmbaus zu Babel

Für die Baudarstellungen in Bibeln und Chroniken bildete sich bereits im 12. Jahrhundert ein ikonographisches Spektrum heraus, um den Mythos Babel als handwerklichen Bauprozess abzubilden. Es war wichtig, das Bauwerk im Prozess zu zeigen, denn nur so ließ sich das unendliche Bauen und die Nichterreichbarkeit des Himmels darstellen. Gezeigt werden sollte, wie die Endlosigkeit des Prozesses der Unendlichkeit Gottes zu folgen

<sup>16</sup> JENNI/THEISEN, Hofwerkstätten [Anm. 15], S. 209. Vgl. dazu auch HEIMO REINITZER: ‚Wenzelsbibel‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearb. Aufl. hg. von KURT RUH [u. a.]. 14 Bde. Berlin, New York 1978–2008, hier Bd. 10 (1999), Sp. 869–875.



suchte. Um die Fiktivität des Turmbaus überhaupt darstellen zu können, wurden u. a. die handwerklichen Prozesse zu bestimmenden Elementen des Sujets: Dazu gehörten die Materiallieferung, die Steinbearbeitung und Mörtelherstellung, die Helferknechte, die das Material mit Tragen oder Hebezeugen befördern und die Versetzer, die letztlich das Mauerwerk aus Stein und Mörtel fertigen. Im Unterschied zu anderen Baudarstellungen wurde jedoch besonderer Wert auf den vertikalen Transport gelegt.

Unter den ganz frühen Turmbaudarstellungen ist kaum eine detailreich oder narrativ.<sup>17</sup> Für die Betrachter dieser Buchmalerei war das Erzählen komplexer Arbeitsprozesse zunächst unerheblich. Vornehmlich Klerikern galt der Turm als weitreichendes Symbol für den menschlichen Frevel: Die Abbildungen zeigen jeweils ein hohes Turmbauwerk mit qualitätvollem Steinverband. Für Bilder mit direktem Textbezug war es unnötig, das menschliche Fehlverhalten mit vielen Baugewerken darzustellen und zwar aus mehreren Gründen: (1) Die biblische Erzählung berichtet, wie für den Turmbau Lehmziegel geformt und Backsteine gebrannt wurden. Ziegelbrenner gehörten jedoch nicht zu den Gewerken einer Baustelle. Als Akteure für eine Baubetriebsdarstellung waren sie untypisch, denn Ziegeleien wurden in der Regel in der Nähe von Lehmgruben und Wäldern betrieben. (2) Die Gewerke für einen Turmbau unterschieden sich nicht von denen anderer Bauvorhaben. Das Abbilden der Steinfertigung oder des Mauerbaus machte den Unterschied nicht deutlich. Die eigentliche Besonderheit des himmelstrebenden Turmbauwerkes lag in der enormen logistischen Leistung, und auch da weniger in der Art, wie die Steine zur Baustelle gelangten, als vielmehr in der enormen Herausforderung, die gewaltigen Materialmengen nach oben in große Höhen zu befördern. (3) Nicht nur technologisch, auch formal war es für eine Turmdarstellung günstiger, das Bodenpersonal nicht in epischer Breite, sondern das Motiv der Arbeiter in der Aufwärtsbewegung, auf Leitern, Rampen oder Treppen, herauszuarbeiten, um die unvergleichlichen Herausforderungen einer fiktiven Höhendimension zu betonen. (4) Das Werk war also entscheidend. Hinsichtlich der moraltheologischen Gesellschaftskritik, die mit der Babel-Erzählung verfolgt wurde, war das Bauwerk von Bedeutung, denn es war jenseits der Naturschöpfung Gottes ein absolut künstliches Produkt. Das Bauen war eine in höchstem Maße gemeinschaftliche Tätigkeit – wir würden heute von einem interdisziplinären Projekt sprechen –, das sich erheblich von anderen paradigmatischen Arbeiten wie Schmieden oder Pflügen unterschied. Das Bauen umfasste nicht nur Tätigkeiten, sondern rückte vor allem das Produkt, eben das Werk in den Mittelpunkt, das ohne Naturvorbild erdacht und erschaffen worden war. Das Werk symbolisierte die *ratio*, die planen-

---

<sup>17</sup> Die folgenden Textpassagen werden parallel zu diesem Beitrag in leicht abgewandelter Form und innerhalb eines anderen Kontextes publiziert: STEFAN BÜRGER: Fremdsprache Spätgotik – Anleitungen zum Lesen von Architektur. Weimar 2017.



de Vernunft, und die von Gott losgelöste Beherrschung der Natur und ihrer Kräfte<sup>18</sup> und den damit verbundenen verwerflichen Hochmut.

Dieser Befund bestätigt die Bibelexegese, die davon ausgeht, dass mit der Geschichte vom Turmbau zu Babel kein konkretes Ereignis und Bauwerk gemeint war.<sup>19</sup> Man brachte diese Erzählung zwar mit einem berühmten Bauwerk Babylons in Verbindung, jedoch war der alttestamentarische Text ursprünglich mehrdimensional gedacht und tradiert worden: sowohl als allegorische Parabel analog zur Schöpfungsgeschichte, um die Vielzahl der Völker und Sprachen zu begründen, als auch als moraltheologisches Vanitassymbol und Sinnbild des bestraften Hochmuts und als Architekturgigantomanie vor dem Bau des Salomonischen Tempels. Der Babelturm stand als biblischer Bau neben den sieben antiken Weltwundern und galt als Architekturutopie bzw. Idealstadtmetapher, als Entsprechung zum Turm der Weisheit.<sup>20</sup> Der Turm symbolisierte zudem die Hybris menschlichen Strebens, Himmel und Erde verbinden zu wollen. Er erwies sich aber auch als trennendes Moment zwischen Natur und Kultur, zwischen Gott und Mensch, als Zeichen für die fragile Lebensform, zugleich aber auch als Ausdruck des eingeschränkten, wenn auch mitunter beachtenswerten menschlichen Vermögens innerhalb einer ewigen, universellen, von Gott geschaffenen Schöpfung. Diese Leistungsfähigkeit und dennoch Unterlegenheit kollektiven Zusammenwirkens nahm man als Ausgangspunkt und Motiv der späteren Sprachverwirrung.

Der Bibeltext in Genesis 11,1–9 gliedert sich in zwei Teile: Im ersten Teil wird das Reden und Handeln der Menschen beschrieben. Der zweite Teil folgt diesem Schema und berichtet vom Reden und Handeln Gottes. In vielen Darstellungen beschränkt sich der Bildinhalt auf den ersten Textteil: das Handeln der Menschen.

Eine italienische Illustration ist ein eindrückliches Beispiel für diese frühen Turmbaudarstellungen (Abb. 2): Vier Helferknechte tragen das Material auf einer Leiter empor. Die sequenzartige Wiederholung des Transportvorgangs verdeutlicht den logistischen Aufwand. Die Vervielfachung dieser Tätigkeit ist neben dem Turm als attributives Symbol die stärkste Bildinformation. Das dargestellte Arbeitsmotiv verbindet die passiv konnotierte Auffassung von *labor* „Mühe, Anstrengung“ mit der aktiven Wertung von *opus* „Werk“, das sowohl die Tätigkeit als auch das Produkt einschließt. Damit wird die unverdrossene Arbeit am Bauwerk zum Hauptthema und motivisch zum Sinnbild des Bußwerks im Heilsgeschehen.<sup>21</sup> So

<sup>18</sup> KLAUS TÜRK: Bilder der Arbeit – Eine ikonographische Anthologie. Wiesbaden 2000, S. 82.

<sup>19</sup> Zum Verhältnis von biblischer Überlieferung und Bildmotivik vgl. BELL, Die *fabrica* Babels [Anm. 3], S. 354–365.

<sup>20</sup> ULRIKE B. WEGENER: Die Faszination des Maßlosen – Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kirchner. Hildesheim [u. a.] 1995, S. 13 u. 19.

<sup>21</sup> Arbeit im Mittelalter – Vorstellungen und Wirklichkeiten. Hg. von VERENA PO-



heißt es noch in einem Brief, mit dem der Ellwanger Dekan der Stadt Nördlingen sein Beileid zum Tod des Werkmeisters von St. Georg ausdrückte: *Wir vernemen, daz der Maister, der Sant Jorgen Bu in ewerer Statt unter Handen gehapt hat, die Schuld menschlicher Natur bezalt und sichuß disem Jamertal geschaiden hab.*<sup>22</sup>

Beim Bauen verbanden sich das Handwerk, d. h. die Arbeit als gemeinschaftliche Aufgabe, und das Bauwerk als Bauaufgabe und Ziel, als Produkt und Symbol. Mit dem Bauen als gemeinschaftliche Opferleistung ließ sich die Sündenlast tragen und abtragen. In den Babeldarstellungen wird diese positive Würdigung für die Tätigkeit an einem falschen Werk graduell sehr unterschiedlich ins Negative umgewidmet. Diese Ambivalenz von positiven und negativen Wertungen der Arbeit in Bildern ist symptomatisch, da das Arbeitsmotiv niemals wertfrei verwendet wurde, sich aber durch den Kontext erschließt. Dazu zählen weitere ikonographische Bildinformationen, aber auch Texte oder entsprechende Bildfolgen können hinzugehören.<sup>23</sup> In den Babeldarstellungen dienen vor allem die Arbeitsmotive dazu, jene menschliche Hybris des Unterfangens zu visualisieren.

In manchen Turmbaudarstellungen, wie die im Londoner Hexateuch der Zeit um 1025/50, ist die Transportleistung gegenüber der Steinbearbeitung herausgehoben (Abb. 3). Etliche Knechte sind mit dem Transport des Materials beschäftigt. Dagegen arbeiten nur vier Steinmetze am Mauerwerk, wobei hier im Unterschied zu späteren Darstellungen nicht die Steinherstellung gezeigt wird. Stattdessen sieht man vier Steinmetze ohne Narration auf die Etagen des Bauwerks verteilt. Erneut ging es um die Vervielfältigung des Arbeitsmotivs, denn schließlich richtete sich der Vorwurf nicht gegen das Bauhandwerk, sondern gegen die Absicht des Turmprojektes. Das Volk errichtete dieses Bauwerk als zweckfreie Hülle, um sich mit Gott auf eine Stufe zu stellen und sich dadurch einen Namen zu machen: Diese eitle Tat ließ sich am besten durch monotone Tätigkeiten und stereotype Körperhaltungen verkörpern.

Allerdings scheint sich die Darstellung des Turmbaus in öffentlichen Sakralräumen bald gewandelt zu haben. Die Bildansprache richtete sich nicht mehr nur an Priester oder lesekundige Betrachter, so dass sich der Bildinhalt auch ohne Text erschließen musste. Um die Geschichte des Turmbaus verständlich und anschaulich zu machen, reichten nun tragende Knechte nicht mehr aus. In den Mosaiken und Wandbildern wurde fortan die Baustelle verstärkt als komplexer, zeitgenössischer Organismus insze-

---

STEL. Berlin 2006, aus der Einleitung, S. 7 u. 12; HELMUT MINKOWSKI: Vermutungen über den Turm zu Babel. Freren 1991, S. 32.

<sup>22</sup> Aus: FRANZ BISCHOFF: Bewerbungs- und Empfehlungsschreiben etc. In: *Werkmeister der Spätgotik – Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Hg. von STEFAN BÜRGER und BRUNO KLEIN. Darmstadt 2009, S. 200, Nr. 41.

<sup>23</sup> GERHARD JARITZ: Der Kontext der Repräsentation oder: Die „ambivalente“ Verbildlichung von Arbeit im Spätmittelalter. In: POSTEL (Hg.), *Arbeit* [Anm. 21], S. 245.



niert: Die narrativen Bildelemente zielten offenbar darauf, das Turmbaugeschehen in die Lebenswirklichkeit der Betrachter zu holen. Während die Tätigkeiten vergleichsweise realistisch erscheinen, blieben die Turmarchitekturen einem Bildtypus treu: ein hoher, gestufter Zentralbau – im Prinzip eine mesopotamische Zikkurat –, ein im Bau befindlicher Tempelturm aus Quadersteinen.

Völlig untypisch ist die Wiedergabe realer Architekturen wie die Ansicht, die in modifizierter Form die Westfassade der Kathedrale von Tours wiedergibt (Abb. 4). Eigentümlich ist der Bildausschnitt der ‚Kathedrale‘, der nur die Turmbauten wiedergibt. Der Bau erscheint unfertig, denn die Turmobergeschosse fehlen noch. Der Bezug zur realen Baukunst wird dadurch plausibel, dass es sich nicht um eine Babeldarstellung handelt, die bewusst auf unzeitgemäße Architektur rekurriert. Bildthema ist hier der Bau des Tempels unter König Salomo, und der Bezug zur Kathedrale von Tours wird auch nur intendiert, um die neuen Kathedralen als in der salomonischen Tradition stehende Gotteshäuser zu präsentieren. Tatsächlich handelt es sich bei dem Bild der Westfassade um einen Teil einer zentralbauartigen Architekturfiktion, die fast vollendet ist, da man keine Doppelturmfassade vorsah. Für die Darstellung des Salomonischen Tempelbaus war klar, dass viele Gewerke zusammenarbeiteten und dementsprechend viel aktives, arbeitendes Personal zu sehen sein sollte.

Für mittelalterliche Darstellungen des Turmbaus zu Babel war diese Arbeitsvielfalt zunehmend wichtiger geworden. Da ohne direkten Textbezug einzelne stereotype Tätigkeiten kaum ausreichten, um den fiktionalen Anspruch zu vermitteln, musste die für die baukünstlerische Qualität maßgebliche hohe Arbeitsteiligkeit mit abgebildet werden. Die Bilder mussten sich dadurch weit von der biblischen Textvorlage entfernen. Quadermauern mit architektonischen Gliederungen, Geschossteilungen und hohe Baugerüste sollten den Höhendrang, Repräsentationswillen und utopischen Anspruch verdeutlichen. Bei späteren Turmbaudarstellungen werden die Baustellenausrüstungen und Tätigkeiten immer detailreicher und in den Dienst der Bilderzählung gestellt.

Die Turmbaudarstellung einer französischen Historienbibel (Abb. 5) ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie diese Höhendimension durch Vielschossigkeit und ebenso durch technologische Prozesse dargestellt wurde. Unten beginnt die Szenenfolge mit jenem Steinmetz, der die Werksteine zurichtet. Zwei Helferknechte tragen die Werksteine empor. Der obere Knecht reicht seinen Stein dem Versetzer, der einen Stein im Mörtelbett festklopft. Der Steinversatz wird vom Meister überwacht. Er kontrolliert mit der Setzwaage den Mauerverband und weist an, den Turmbau in die Höhe fortzuführen. Durch den Zeigegestus der rechten Hand wird das zukünftige Vorhaben in der Gegenwart sichtbar und das Gebäude als zwar unvollendetes, jedoch visionäres Projekt präsentiert. Diesem Aufwärtsimpuls setzte der Maler eine wichtige Bewegung entgegen: Zum Versetzer



rechts oben gehört eine zweite schattenartige Figur, die Befehle nach unten erteilt, um den kontinuierlichen Materialtransport in Bewegung zu halten. Damit kommt zum Handeln der Menschen auch das Reden, die Kommunikation der Menschen untereinander hinzu, die später Opfer der Sprachverwirrung werden sollte. Diese zyklische Folge von Reden und Handeln trägt zur Dynamik der gesamten Malerei bei und besitzt auf der linken Bildhälfte ein Äquivalent. Ein Knecht geht in die Knie, um den am Kran hängenden Mörtelimer hochzuziehen. Nicht zu sehen ist, ob der Eimer voll oder leer ist, ob er aufgezogen oder abgelassen wird. Dies geschieht nicht grundlos, denn die Unentschiedenheit erzeugt im Akt des Betrachtens die Zirkulation des Hebevorgangs. Die Dynamik wird durch den zweiten Knecht verstärkt: Dieser reckt sich und lässt den Eimer herab. Auf diese Weise gelang es, den endlosen Arbeitsprozess in einem Bild festzuhalten.

In vielen Darstellungen mühten sich die Bildkünstler, das Handeln und Reden der Menschen darzustellen. Dabei wird deutlich, warum die biblische Parabel der Sprachverwirrung das Symbol des Turmbaus und des Bauhandwerks nutzte. Im Unterschied zu der damals noch verbreiteten nomadischen Lebensweise in kleinen Familienverbänden war das hierarchisch aufgebaute und geordnete Bauen in den Städten Ausdruck einer modernen, anscheinend kritikwürdigen Lebensform und einer auf Kommunikation beruhenden Organisationsform. Ein Bauwerk ließ sich nur vollbringen, wenn eine architektonische Idee formuliert, ggf. in Plänen abstrahiert und die notwendigen Arbeitsschritte angewiesen wurden. Während für die Entwürfe maßgeblich Bauherren und Werkmeister verantwortlich waren, galten Parliere als Stellvertreter der Werkmeister als Hauptakteure bei der Vermittlung architektonischer Formen. Sie rissen den Gessellen die Steine auf, verwalteten das Plan- und Schablonenmaterial und gaben entsprechende Anweisungen. Die Bedeutung des Redens spiegelt sich in jener vom französischen *parler* abgeleiteten Berufsbezeichnung des Parliers (Polier) wieder. Die Sprache war die Grundlage allen baukünstlerischen Erfolges. Dass gerade bei einem Turmbau die großen Höhendistanzen für die Kommunikation Probleme bereiteten, belegt ein Rechnungseintrag von 1493/94 zur Dresdner Kreuzkirche. Damals wurden *ii glocklein zcu keffer uf den torn* angeschafft.<sup>24</sup> Diese beiden Glöckchen wurden wohl am zuvor auf dem Turm aufgerichteten Kran befestigt und ließen sich wohl über Seilzüge läuten. Auf diese Weise konnten die Arbeiter oben und unten miteinander kommunizieren. Den Knechten, die oben im Tretrad liefen, ließen sich womöglich verabredete akustische Signale geben, damit sie vor-, zurück- oder gar nicht liefen.

Das Problem der Kommunikation war beim vertikalen Transport mit Kränen und anderen Hebezeugen evident und vergrößerte sich mit zuneh-

<sup>24</sup> Stadtarchiv Dresden, Ratsarchiv 2.1 Brückenamts-Rechnungen 1480–1495 A.XVb.21, fol. 182v.



mender Höhendistanz. Dieser kommunikative Aspekt wird durch einen weiteren Befund bestätigt: Erasmus von Rotterdam (1466–1536) sah in den akustischen Problemen, den zu geringen Reichweiten der Stimmen zur Verständigung auf der gigantischen Turmbaustelle, die Ursache für das Scheitern der gesamten Babelidee.<sup>25</sup>

Zu diesem Problem kam die geringe Hubgeschwindigkeit der Kräne. Bei einem fünf Meter großen Rad und einer großen Übersetzung von 1 : 8 bedeutete dies für eine Hubhöhe von 60 Metern, dass die Knechte im Tretrad etwa einen halben Kilometer zu laufen hatten und mindestens eine Viertelstunde benötigten, um eine Last emporzuheben. Während die Knechte eifrig liefen, bewegten sich die Lasten nur wenig. Die Arbeit eines Knechtes erschien als Müßiggang, als scheinbar unnützes Sich-im-Kreis-Drehen. In der Turmbaudarstellung der sogenannten Morgan-Bibel symbolisiert dieses Tretrad die Vermessenheit der Bauaufgabe (Abb. 6). Das Tretrad wurde aus der Baustelle herausgelöst und seitlich in einem separaten Bildfeld angeordnet. Dort richten sich die strafenden Engel und der Zorn Gottes unmittelbar gegen den im Rad laufenden Knecht. Diese negative Konnotation des Tretrades verstärkt sich in der metaphorischen Deutung des Rades als ‚Tretmühle‘, als ‚Teufelskreis‘ und des Räderns mit Höllenqualen. Allerdings standen die Rolle des Teufels und die Deutung des Teufelsrades abseits der biblischen Bildtradition. Diese vermied es zumeist auch, das Reden und Handeln Gottes darzustellen. Wenn überhaupt, dann taucht die Halbfigur Gottvaters hinter einem Wolkenband auf, sich mit einem Sprechgestus an die Bauleute wendend.

Da sich die Verwirrung der Sprache nicht abbilden ließ, wurde in einigen Abbildungen die negative Konsequenz der fehlenden Völkerverständigung dargestellt: die Uneinigkeit, das Töten und Morden als Sinnbild des Zwistes zwischen den Völkern. Bauleute werden zu Kriegern; das Bauen weicht der Zerstörung. Zwar ist diese Art der Turmbaudarstellung eine der drastischsten, doch hinsichtlich der ikonischen Bildregie wirkt sie eher plakativ. Viel substantieller sind Turmbaudarstellungen, wenn sie bildintern die Möglichkeiten der Kommunikation und Interaktion nutzen, um eine gezielte Betrachteranleitung zu entfalten.

## V. Kommunikation

Für die erzählerische Interaktion der Figuren bot es sich an, die bestehenden hierarchischen Strukturen der Baustellenorganisation zu visualisieren. In der Turmbaudarstellung in einer Handschrift der ‚Weltchronik‘ Rudolfs von Ems von 1340/50 irritiert die Figur des Werkmeisters – des Architekten –, die im Bildmittelgrund zu schweben scheint (Abb. 7). Die

<sup>25</sup> ARNO BORST: Der Turmbau zu Babel. Geschichte der Meinungen über den Ursprung und Vielfalt der Sprachen. 4 Bde. Stuttgart 1957–1963, S. 1088.



Position erklärt sich aus einer gezielten Betrachterregie: Denn die geordnete Baustellenhierarchie sollte hier mit den ebenfalls geordnet ablaufenden Bau- und Gestaltungsprozessen parallelisiert werden. Den Betrachterzugang ermöglicht die stark farbige Figur des Königs Nimrod. Mit seinem Sprechgestus vermittelt er seine Bauidee an seinen Werkmeister. Dass dieser Meister aber nicht nur Werkzeug ist, sondern sich aktiv in die Entwurfsprozesse einbringt, zeigt sich daran, dass dieser mit einem Sprechgestus reagiert. Nach der Entwurfsphase wird die Formgebung konkreter. Die Pläne müssen gemacht und die Werksteine angerissen werden. In dieser Phase wird der Parlier wichtig. Wie der Werkmeister ist auch er als dessen Stellvertreter ein fähiger Meister und in der Lage, versiert mit dem Winkelmaß umzugehen. Parlier und Gesellen waren für die Formgebungen der Steine verantwortlich: Parliere rissen zumeist die komplizierteren Formen an, welche die Gesellen aus den Steinblöcken herauszuarbeiten hatten. An dieser Stelle endet zwar die bauorganisatorische Reihen- und Rangfolge vom Bauherrn zum Handwerker, jedoch nicht die Erzählung. Der Kreis schließt sich durch einen motivischen Zirkelschluss. Geselle und König sind ungewöhnlich nah beieinander platziert. Beide halten jeweils die Zeichen ihrer Würde und Verantwortung in der Hand: der König ein Zepter, das eher dem Stab eines Bauverwalters entspricht und seine Hoheit über das Bauwerk verkörpert; daneben der Steinmetz mit seiner Spitzfläche als Symbol seiner Macht über den Stein. Der Turm galt als Gemeinschaftswerk, an dem alle gleichermaßen Anteil hatten. Dafür lagen die Produktionsmittel und damit die Macht über das Gemeinschaftswerk in den Händen aller: Und so erschien der Turm als das Werk von Gleichberechtigten, als würde es wie eine utopische Vorform auf marxistischer Soziologie und dialektischem Materialismus beruhen, wodurch die Rolle Gottes zweifellos ins Hintertreffen geriet!

Eine solche Nivellierung und Verteilung von Macht barg, wie wir wissen, zweifellos soziale Sprengkraft. Für die Turmbau-zu-Babel-Geschichte ist dieser Zirkelschluss der gottesfernen Verantwortlichkeit in doppelter Hinsicht von höchster Brisanz: Würde aber auch die Verantwortung nur in den Händen des Bauherren oder allenfalls noch in denen des Werkmeisters liegen, dann hätte die biblische Geschichte für viele überhaupt keine Konsequenz. Die Werkleute ließen sich für den sündhaften Bau nicht zur Verantwortung ziehen und wären daher unschuldig. Das überzogene Projekt wäre allein Bauherrenschuld; und es wäre zu fragen, warum der Ehrgeiz eines Einzelnen zu Unrecht eine gesellschaftliche Strafe nach sich zog. Diese Geschichte würde als Exempel gelten, wie Obrigkeiten mit Bauwerken von überzogenem Repräsentationsanspruch den Zorn Gottes heraufbeschwören: ebenfalls eine Wirkung mit sozialer Sprengkraft.

Doch das maßvolle Bauen (im Spätmittelalter sprach man vom ‚mittelmäßigen‘ Bauen, also Bauen, das ‚den Mitteln gemäß‘ war oder die Mitte zwischen den Extremen wahrte) lag – wie in einer utopischen Gesell-



schaftsform, oder eher greifbar in einer klösterlichen Gemeinschaftsform – durchaus in den Händen und in der Verantwortung aller. Jeder Einzelne reagierte nicht nur als Befehlsempfänger und Ausführer, sondern agierte als Glied in einer Kette der gesamten bauorganisatorischen Struktur. Die Gewerke und Handwerker mussten für ihre Arbeitsbereiche durchaus Eigenverantwortung übernehmen. Sie konnten in Ausnahmefällen auch Anweisungen zurückzuweisen und Verfehlungen der Werkmeister anzeigen. So gab es beispielsweise in spätmittelalterlichen Hüttenordnungen auch eine Art Streik-Paragraph, wobei die Gesellen zwar kein Recht besaßen, über Meister zu richten; das blieb anderen Meistern vorbehalten.<sup>26</sup> Aber sie konnten Druck auf einen tadeligen Meister ausüben, denn die Ordnung erlaubte ihnen, die Arbeit niederzulegen und sich vom Meister abzuwenden, bis Recht gesprochen war.

Eine der bildsprachlich intensivsten Turmbaudarstellungen findet sich im Stundenbuch des Herzogs von Bedford (Abb. 8). Der Maler vereinte sämtliche Bildelemente und überlagerte sehr geschickt die beiden gegensätzlichen Textpassagen der Turmbauerzählung. Er nutzte die orientalisch geprägte Rampenturmform, malte orientalische Kleider und ein Kamel ... Im unteren Bereich konzentrierte der Künstler die figürliche Szene, um den Bauauftrag und das Vollbringen des Werkes darzustellen. Vielfältig sind die kommunikativen Verflechtungen und technologischen Abläufe:

Der Träger tritt mehrfach auf. Ebenso wie die Turmgeschosse werden die Personen perspektivisch lesbar, um die architektonisch angelegte Höhendimension zu verstärken. Die Geschosse bilden den Höhenmaßstab; die Rampe als endlos in den Himmel führender Weg wird durch die aufwärts laufenden Träger dynamisiert. Anders die Knechte, die auf den Plattformen an den Kränen und Aufzügen auf Materialnachschub warten und die Langsamkeit des Baufortgangs erahnen lassen. Sie sind nahezu passiv und dadurch Vorboten des Zweifels. Sie zweifeln durch den schleppenden Baufortgang am Erfolg des Bauunternehmens und damit am Sinn des Projektes. Der mittlere Knecht löst sich aus der Starre und weist empört hinauf, um angesichts der endlosen Arbeit die Knechte zur Eile anzutreiben. Zu sehen ist auch das Reden der Bauleute untereinander, die mit dem Hochziehen des Materials beschäftigt sind. Ihre Kommunikation folgt dem Auf und Ab der Hebezeuge. Hinzu kommt sogar das Reden über das Bauwerk: König Nimrod diskutiert mit dem Werkmeister über das zukünftige Bauvorhaben. Dahinter stehen zwei Gefolgsleute, die sich über den Stand des Projekts verständigen. Diese Figurengruppe links ist am stärksten ausformuliert und bildet den Bildeinstieg und Bauimpuls. Im Zu-

<sup>26</sup> *Aber die gesellen haben keinen Meister zu bussen, sondern sie ziehen vonn Im vnd verbithen andern gesellen die ordnung das niemandt bey Im stehe, so lange biss er gebusset werde;* zit. nach ALFRED SCHOTTNER: Das Brauchtum der Steinmetzen in den spätmittelalterlichen Bauhütten und dessen Fortleben und Wandel bis zur heutigen Zeit. Münster, Hamburg 1994, Anlage 2, S. 5, Art. 15.



sammenwirken der Akteure wird die Bauidee entwickelt, angewiesen und kontrolliert. Nimrod gibt den Auftrag an seinen Werkmeister. Dieser entwickelt den Entwurf und organisiert den Ablauf. Nach seinen Anweisungen werden die Steine gehauen, transportiert und versetzt.

Dieser vielfältigen Aufwärts- und Aufbaubewegung ist die Zerstörung entgegengesetzt: Zwei Engel führen den Willen Gottes aus und stiften mit Keulenhieben Verwirrung. Das Bild beweist, dass nicht bloß eine negative Konnotation forciert wurde, und nicht erst die späteren berühmten Babeldarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Bruegels oder Valckenborchs, darauf abzielten, eine Balance zwischen menschlicher Hybris und dem Vanitasgedanken einerseits und der Bewunderung irdischer Ingenieurkunst und Schöpferkraft andererseits herzustellen.<sup>27</sup>

Die Engel zerstören das Werk: Steine stürzen vom Himmel. Ebenso fällt ein eben noch am Teufelswerk beteiligter Werkmann wie Luzifer herab. Die Katastrophe wird bereits von einigen Bauleuten beobachtet: Sie zeigen nach oben und schreien nach unten. Einige schauen ungläubig nach oben, ohne das Ereignis verstehen zu können, und setzen daher unvermindert ihre Arbeit fort. Für die abwärts gerichtete Bildaussage nutzte der Maler die bereits angelegten Bewegungs- und Kommunikationswege. Auf diese Weise oszilliert die offensiv gestaltete Betrachterführung mit einer fast vollständig das gesamte Bild ausspannenden Amplitude. So ließen sich Aufstieg und Fall der Sprache und das Versagen kommunikativer Strukturen im Bild festhalten. Die Sprache galt als Werkzeug des Gemeinschaftsprojektes, des Gemeinsinns schlechthin, und der Turmbau war das Symbol ihrer Kommunikationsfähigkeit. Der Verlust der Sprache und des Miteinander-Redens führte zum Scheitern des Bauvorhabens und zur Auflösung der Gemeinschaft. (Wir denken hier kurz an das Bauwerk Europa.) Allerdings diente die alltägliche Arbeit auch als Möglichkeit, um der Gemeinschaft im gemeinsamen Handeln eine neue, sinnstiftende Ausrichtung zu geben, um letztlich auch die gemeinsame Sprache wiederzufinden.

Die Aufbauleistung, das Bauwerk, wird so zur Metapher für eine ideelle und faktische Gemeinschaftsbildung. Grundlage einer solchen Gemeinschaft bildet die individuelle Sehnsucht und Notwendigkeit, sich im Großen wieder- und einzufinden. Dabei sind Arbeit und Lasten so zu verteilen, dass das einzelne Leben erträglich bleibt: nicht dadurch, dass einige die Last für andere schultern, sondern jeder seinem Stand und Vermögen nach das tut, was er vermag, und so zur Gemeinschaft beiträgt.

---

<sup>27</sup> Vgl. TÜRK, Bilder der Arbeit [Anm. 18], S. 82. Laut Türk interessieren sich im Mittelalter die Künstler von Turmbau-zu-Babel-Darstellungen mehr für die technisch-organisatorischen Aspekte der Arbeit und des Bauens als für die Pointe der biblischen Erzählung.



## VI. Schluss: Ein Bauwerk als Fiktion

Die Bemühungen der großen Dombauhütten in der Mitte des 15. Jahrhunderts und die Verabschiedung einer gemeinsamen Hüttenordnung im Jahre 1459 legten den Grund für einen weiträumigen interkulturellen Austausch. Im Frauenwerk, der Bauhütte am Fuße des Straßburger Münsterturms, einigten sich im Jahre 1459 die Haupthütten des Reiches auf eine gemeinsame Ordnung und Sprachregelung und schlossen einem neuen Bund. Die Verabschiedung dieser gemeinsamen Hüttenordnung schuf die Grundlagen für einen weiträumigen Austausch. Es war ein überregional angelegter, vielleicht sogar global gedachter Vorstoß, um ungeachtet verschiedener Dialekte und Gepflogenheiten, eine große Gemeinschaft zu stiften. Das Reden bzw. die Sprache spielte dabei eine gewichtige Rolle – wenn nicht sogar die wichtigste: Sie war einerseits auf den einzelnen Baustellen so wichtig wie beim Militär, um über ein festes hierarchisches Kommunikationssystem den Willen Einzelner in die Taten Vieler umzusetzen, um als Gemeinschaft, bestehend aus kleinen Individuen, einen großen und starken Effekt zu bewirken. Andererseits stellten die im Handwerk standardisierten Sprachregelungen formale, d. h. verbale und baukünstlerische, Anknüpfungspunkte her und schufen eine solide Plattform für kulturellen Transfer.

Im Handwerk, wie bei der mittelalterlichen Heeresfolge, mussten Gesellen wie Soldaten einen Eid auf ihre Ordnung ablegen. Wie genau die Werkleute den Wortlaut dieser Ordnungen kannten, ist unklar. Möglicherweise wurden die Artikel der Ordnungen den Werkleuten bei ihren Treffen wie in klösterlichen Kapitellesungen vorgetragen, um sie durch Wiederholungen zu verinnerlichen. Spätestens bei den Bußen und gerichtlichen Verfahren wurden die Rechtstexte öffentlich reklamiert. Dass diese Bauhüttenorganisation nicht in erster Linie eine quasi militärisch organisierte, politisch agierende und gewerblich regulierende Instanz war, sondern als christliche Bruderschaft tatsächlich darauf abzielte, die ‚Erbsünde des Bauhandwerks‘ abzutragen, beweist der Aufbau der Hüttenordnung. Nicht die vielbeachteten Paragraphen zu den weltlich-handwerklichen Rechten und Pflichten standen im Vordergrund, sondern der Gottesdienst und die Christenpflichten. Die von der Straßburger Ordnung abgeleitete Torgauer Ordnung regelte im ersten Artikel die gottesdienstlichen und seelsorgerischen Pflichten der Obrigkeiten im Handwerk.<sup>28</sup> Der Satz fixiert – wie Artikel 1 unseres Grundgesetzes – den Schutz aller, die unter das Gesetz fallen. Der Schutz umfasst sogar die Seelen verstorbener Mitglieder, weshalb die Meister verpflichtet waren, regelmäßig Totenmessen lesen zu lassen. Die Mitglieder einer Handwerksbruderschaft waren so der Anonymität entrissen, da die Messen im Namen der gesamten Gemeinschaft ver-

<sup>28</sup> SCHOTTNER, Brauchtum [Anm. 26], Anlage 2, S. 1.



lesen wurden. Es ist anzunehmen, dass sich die Handwerker überhaupt erst in Bruderschaften zusammenschlossen, um die Last der alten Sünde gemeinsam zu tragen und die finanziellen Aufwendungen für die Seelsorge – wie in einer modernen Sozialversicherung – auch als Gemeinschaft aufzubringen.

Doch diese Gemeinschaft bestand nicht *per se*: Sie musste immer wieder aufs Neue geübt und bekräftigt werden. Dies zeigte sich im alltäglichen Miteinander, z. B. wenn ein auswärtiger Wandergeselle auf einer Baustelle um Aufnahme in die örtliche Handwerksgemeinschaft bat. Die Torgauer Ordnung regelte, wie sich der Geselle zu verhalten hatte, wenn er auf der Baustelle eintraf. Er hatte vor der Belegschaft folgende Grußformel vorzubringen: *Gott grüsse euch, Gott weyse euch, gott lone euch, euch Oebermeister, Pallirer vnd euch hübschen gesellen.*<sup>29</sup> Dann sollte ihm der Meister oder Parlier danken, vor allem, um dem Wandergesellen zu weisen, wer der Chef der Hüttengemeinschaft sei. Die Hierarchie wurde im Handwerk nicht vordergründig über Standeszeichen sichtbar, sondern über die Sprache geregelt. Danach musste der Wandergeselle den Meister beim Namen ansprechen, seinen Gruß wiederholen und zu jedem einzelnen Hüttenmitglied hingehen und persönlich grüßen. Erst danach durfte er um Arbeit und Werkzeug bitten.

Wie sehr die Sprache auch in den Strafen und Sanktionen des Steinmetzhandwerks verankert war, zeigen zwei Paragraphen. Das Meisterrecht betreffend, regelte Artikel 36 der Torgauer Ordnung: *Hönnet oder schande ein meister dem andern / thut mit Worten oder mit werken, [...] / so soll er verworfen werden von dem steinwerk.*<sup>30</sup> Ein schlechter Meister wurde verworfen wie ein schlecht behauener Eckstein. Er taugte nicht mehr für das gottgefällige Bauwerk. Aus moralischen Gründen, um das Fundament der Gemeinschaft zu stabilisieren, wurde z. B. hart mit dem endgültigen Ausschluss aus der Handwerksgemeinschaft bestraft, wer falsches Zeugnis ablegte wider den Nächsten. Gegenüber dieser strengen Regelung war das Strafmaß für Gesellen vergleichsweise mild. Wenn ein Geselle Gerüchte über Andere verbreitete, musste er mit einem halben Wochenlohn, bei Verleumdungen und Beschimpfungen mit 12 Pfennigen fast einen ganzen Wochenlohn büßen. Über derartige Vergehen richtete der Werkmeister in der Hütte.

Bezeichnenderweise fanden die jährlichen Bauhüttenstage und größeren Gerichtsverfahren unter der Leitung der Haupthütte, der Straßburger Münsterbauhütte, statt. In Straßburg oder gelegentlich auch an anderen Orten trafen sich die Werkmeister und Gesellen des deutschsprachigen Hüttenverbandes zu jährlichen Handwerkstreffen. Die bedeutende Münsterbauhütte in Straßburg besaß mit dem sogenannten Frauenwerk ein ei-

<sup>29</sup> SCHOTTNER, Brauchtum [Anm. 26], Anlage 2, S. 16.

<sup>30</sup> Ebd., S. 7.



genes repräsentatives Gebäude als feste Niederlassung. Sie war äußerst vermögend, verfügte über großen Landbesitz, zahlreiche Privilegien, Zins- und Pachteinnahmen.

Das Frauenwerk befand sich am Fuße des größten und spektakulärsten Turmbaus des Mittelalters. Der Westbau und Turm des Straßburger Münsters war in vielen Phasen bis zum Jahre 1439 errichtet worden. Das Turmprojekt muss wohl als Einlösung des bauhandwerklichen Versprechens gelten, das man mit dem Bauauftrag von König Nimrod einst gegeben hatte, das aber über Jahrhunderte uneingelöst blieb. Das würde bedeuten, dass in dem Bauwerk das Bild vom Babelturm verarbeitet worden war und der Straßburger Turm nicht oder nicht nur baukünstlerischen Gestaltungsprinzipien folgte, sondern eben jene Bildvorstellungen verarbeitete. Dabei sollte sich bestenfalls die Bildhaftigkeit der Straßburger Turmarchitektur nicht nur auf signifikante Bildmotive beschränken, um sie als Bildzitate erkennen zu können. Das Bildhafte tritt besonders dadurch zu Tage, dass man sich beim Straßburger Turmaufbau bewusst gegen die Fortsetzung der unteren Geschossteilung und Gestaltung entschied, gegen die übliche Pyramidenform des Turmhelmes, gegen Stabwerk und Wimperge usw. Diese offenkundige Unterdrückung von Formen in den oberen Turmteilen stellt einen schwerwiegenden formalen Bruch dar. Dieser Bruch war wichtig, um den Turmaufbau als eigenständiges bildhaftes und sinntragendes Werk sichtbar zu machen. Insofern sind die Plattform und Maßwerkbrüstung als Zäsur und Abschluss des Turmpostaments, als Sockel für das Bildwerk, zwingend notwendig.

Das Straßburger Turmprojekt ist m. E. eben jene Einlösung des bauhandwerklichen Versprechens, das König Nimrod einst gegeben wurde, ohne es einzulösen. Um den Makel des Handwerks zu tilgen, waren unzählige Generationen notwendig. In der täglichen gemeinsamen Arbeit fand das Handwerk die notwendige Sprache wieder, mit der sich ein solches utopisches Projekt realisieren ließ.

Im Spätmittelalter war diese Entwicklung reif, um endlich zum Abschluss zu kommen: Nur war dieses Mal darauf zu achten, dass die gewaltige Handwerksmacht nicht von eitlen Einzelpersonen für irdische Zwecke missbraucht wurde. Insofern war das Straßburger Münster als Kathedrale, die zuvor die Bürger der Stadt dem Bischof entrissen hatten, somit zugleich Cathedral- und Bürgerkirche war, für eine gemeinschaftliche Aufgabe geradezu prädestiniert. Der 142 m hohe Turm verkörperte so vielleicht die im gemeinschaftlichen Gotteslob wiedergefundene Sprache. Sie ist wohl das Symbol eines geglückten Babelprojektes und hat bis auf den heutigen Tag Bestand.

Aus diesem Grund ist es auch nicht verwunderlich, dass die Architektur des Straßburger Münsterturmes die Motive der Turmbaudarstellungen baukünstlerisch verarbeitete: Gleich vier Wendelsteine mit aufsteigenden Treppenspindeln umstehen die oktogonale Turmarchitektur. Sie erschei-



nen als großartige und freistehende Baugerüstkonstruktionen, die notwendig waren, um den Turmkern zu errichten. Sie thematisieren und reproduzieren die Bildmotive des Aufsteigens, des Arbeitens, des Transportierens und zwar so, dass diese dem Betrachter unmittelbar sichtbar werden.

Im Turmhelm ist diese Motivik zugespitzt und die Architektur nur noch aus Treppen aufgebaut. Allerdings übernahm dieser Turmabschluss eben nicht die sonst übliche spitze Helmform. Der Turmabschluss verjüngt sich zweifellos nicht zufällig stufenweise; vielmehr übernahm der Werkmeister Johannes Hultz die für zahlreiche Turmbau-zu-Babel-Darstellungen typische getreppte Form. Der Turmhelm verkörpert die babylonische Turmbaustelle. Dieser Gedanke schließt den Kreis: Die spätmittelalterliche Organisation des Bauhandwerks war so erfolgreich, dass es gelang, die in den vielen Baubetriebsdarstellungen abgebildete babylonische Sprachverwirrung zumindest in der eigenen Gemeinschaft aufzuheben und letztlich mit dem vollendeten Werk das Handwerk von der Strafe Gottes freizusprechen.

Ein Problem des Babelturms war jedoch, dass nach der Realisierung des fiktiven Bauplanes das Bauwerk ja real existierte und mit ihm unweigerlich die ursprüngliche Vision starb, Menschenmögliches zu übertreffen. Insofern waren immer neue Babelprojekte gefordert. Und so wundert es nicht, dass im 15. Jahrhundert weitere gewaltige Turmbauprojekte ins Werk gesetzt wurden: darunter der Turm des Ulmer Münsters, der zwar unvollendet blieb, jedoch im Jahre 1890 seine Höhe von über 161 Metern erhielt. Zu den ambitionierten Projekten gehörte auch der Turm der St. Rombout-Kathedrale in Mecheln. Der zwischen 1452 und 1520 errichtete, ebenfalls unvollendete Turm sollte eine Höhe von etwa 167 Metern erhalten.

Und bis in unsere Zeit hält dieses Streben an. Doch die schiere Höhe wurde und wird immer wieder nur Teil der irdischen Wahrnehmung und der durch den Menschen verfügbaren Welt. Gott wird trotzdem in weiter Ferne bleiben. Insofern war es für das Straßburger Turmprojekt günstig, von vornherein den Turm nicht nur der Babelturmvorstellung folgend zu inszenieren, sondern die fiktive Komposition als Träger für eine andere, weiterreichende Idee zu nutzen. So symbolisiert der Münsterturm eben nicht den Turm zu Babel, sondern die Möglichkeit, ein babylonisches Turmprojekt zu realisieren. Insofern wundert es nicht, dass der Turm als triumphale Himmelstreppe theologisch umgedeutet und ikonisch umgestaltet wurde: Als königlicher Bauherr wurde Christus eingesetzt, ausgewiesen in der umlaufenden Inschrift „Christus überwindet, Christus regiert immer, Christus herrscht, Christus triumphiert als König“. Zugleich diente der Turm, bekrönt mit einer monumentalen Marienstatue, der Erhöhung Mariens.

Wenn überhaupt, dann galt der Turm als Sinnbild der Überwindung Babels. Und eben aus diesem Grund gelang es im 15. Jahrhundert dem Bauhandwerk nicht nur, ein solches Projekt in allen Arbeitsschritten zu



kommunizieren, sondern auch einer eigenen Utopie folgend, die Sprachverwirrung zu überwinden. Und so einigten sich 1459 die Haupthütten des Reiches auf eine gemeinsame Ordnung und schlossen einen neuen Bund. Am Anfang ihrer Ordnung steht ihr gemeinschaftliches Bekenntnis: „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, [...] anzusehen, dass rechte Freundschaft, Einhelligkeit und Gehorsamkeit ein Fundament alles Guten ist, [...] und insbesondere zu vermeiden sei zwischen allen [...] künftige Zwietracht, Misshelligkeit, Kummer, Kosten und Schaden [...]“.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Vgl. SCHOTTNER, Brauchtum [Anm. 26], Anlage 2, S. 1.



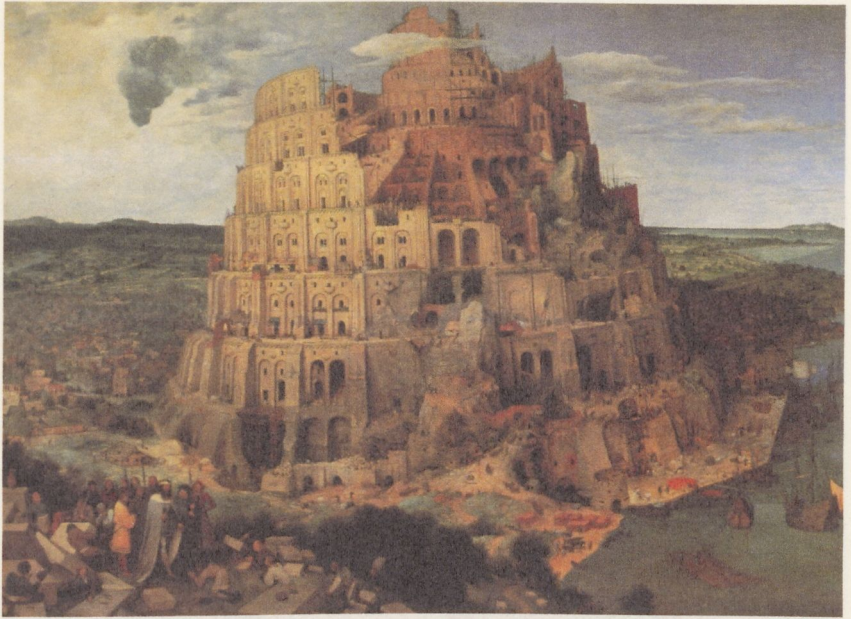


Abb. 1: Pieter Bruegel d. Ä., Turmbau zu Babel, 1563. Wien, Kunsthistorisches Museum, Öl auf Eiche, 114 x 155 cm. Aus: ROGER H. MARIJNISSEN: Bruegel – Das vollständige Werk. Antwerpen 2003, S. 210.

Abb. 1: Herstaube Turmbau zu Babel, ca. 1525-30, London, British Library, Clarendon B. IV, fol. 19. Aus: Propyläen Enzyklopädie, Bd. 1, Abb. XXII.





Abb. 2: Hrabanus Maurus, „De originibus“: Turmbau zu Babel, 1023. Monte Cas-  
sino, Klosterbibl., Cod. 132, fol. 394. Aus: CONRAD, Kirchenbau [Anm. 6], S. 217.







Abb. 4: Flavius Josephus: Antiquitates Judaicae 1, Buch VIII: Jean Fouquet: Die Erbauung des Tempels zu Jerusalem, um 1465. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 247, fol. 163. Aus: JEANNE MARIE GEYER: Les batisseurs des Cathédrales Gothiques. Strasbourg 1989, S. 69.



Abb. 5: Französische Historienbibel: Turmbau zu Babel, 1320–1340. Manchester, John Rylands University Library, MS 5, fol. 16r. Aus: BINDING, Als die Kathedralen in den Himmel wuchsen [Anm. 6], S. 117 (graphische Ergänzungen: S. Bürger).





Abb. 6: Crusader Bible oder Morgan Bible: Turmbau zu Babel, um 1250. New York, Piermont Morgan Library, MS M. 638, fol. 3r. Aus: <http://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/5#> (Stand: 18.05.2017).



Abb. 7: Rudolf von Ems, ‚Weltchronik‘: Turmbau zu Babel (Ausschnitt), um 1340/50. Zürich, Zentralbibl., Ms. Rh 15, fol. 6v. Aus: BINDING, Als die Kathedralen in den Himmel wuchsen [Anm. 6], S. 101 (graphische Ergänzungen: S. Bürger).

Abb. 7: Stundentisch der Festung von Bedford: Turmbau zu Babel, 1403–1410. London, British Museum, Abb. Nr. 18252. [http://www.britishmuseum.org/online\\_content\\_image\\_gallery\\_order.asp?order=5&CID=787](http://www.britishmuseum.org/online_content_image_gallery_order.asp?order=5&CID=787) (Stand: 18.02.2017; graphische Ergänzungen: S. Bürger).





Abb. 8: Stundenbuch des Herzogs von Bedford: Turmbau zu Babel, 1405–1430. London, British Museum, Add. Ms. 18850, fol. 17v. [http://www.skriptorium.at/catalog/popup\\_image.php?image\\_order=3&pID=787](http://www.skriptorium.at/catalog/popup_image.php?image_order=3&pID=787) (Stand: 18.05.2017; graphische Ergänzungen: S. Bürger).

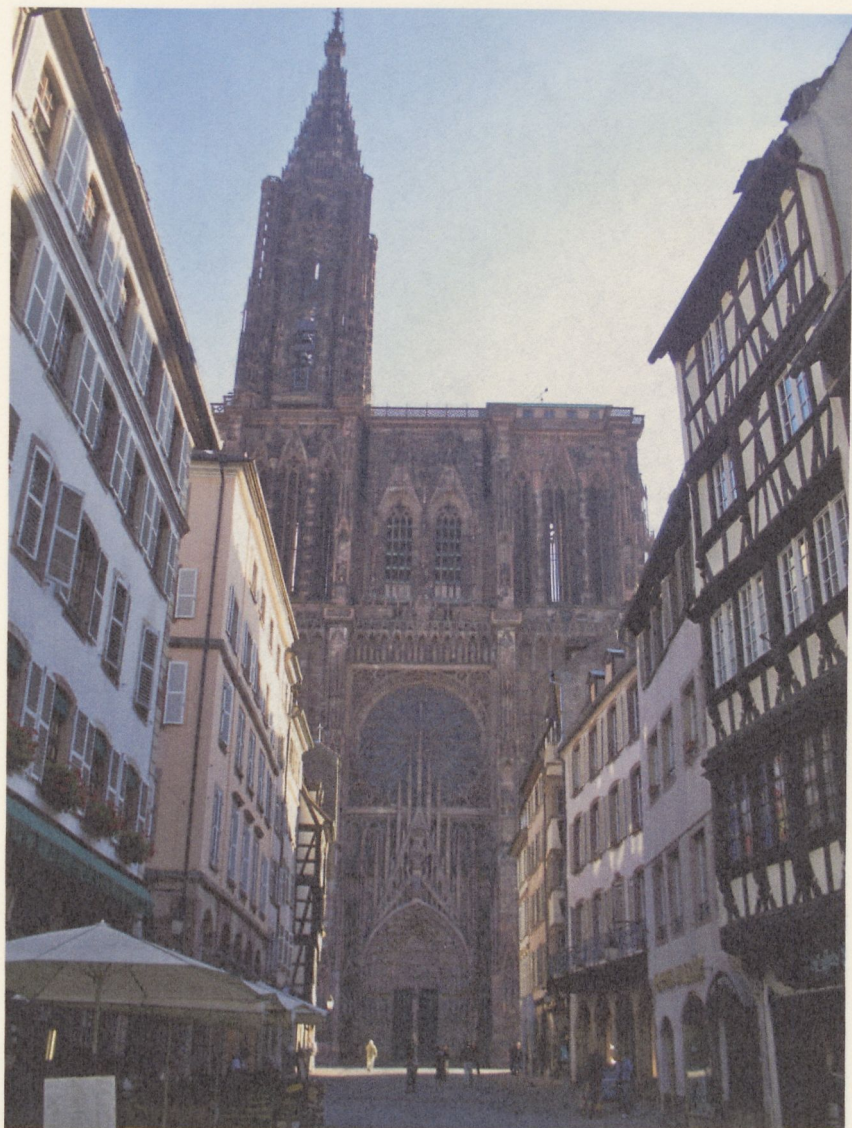


Abb. 9: Kathedrale Straßburg, Münsterturm mit siebenfach gestuftem Turmhelm  
(Photo: S. Bürger).





Abb. 10: Turmoktagon des Straßburger Münsters mit flankierenden Treppentürmchen (Photo: S. Bürger).

Abb. 11: Kreuzenbruch der Herzogin von Bedford: Turmbau zu Babel, 1403–1430, London, British Museum, Add. Ms. 18330, fol. 17r. [http://www.britishmuseum.org/collections/objects/images/ppl/18330\\_fol\\_17r.jpg](http://www.britishmuseum.org/collections/objects/images/ppl/18330_fol_17r.jpg) (Stand: 18.03.2017; grafische Ergänzungen v. Bürger).

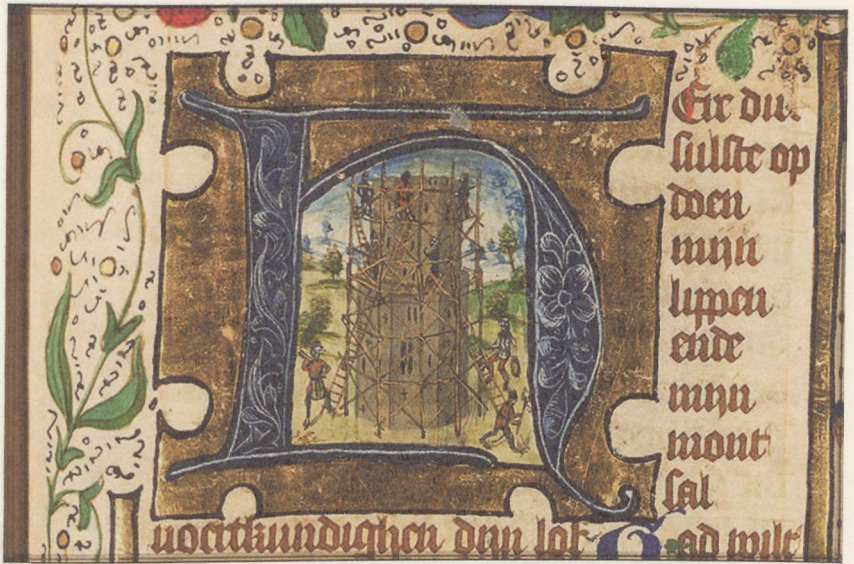


Abb. 11: Stundenbuch: Turm oktogon mit Baugerüsten, Turm zu Babel, 1478. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KB, 133 H 30, fol. 107r. [http://www.artbible.net/1T/-Gen-11,01\\_Babylon\\_tower\\_Tour\\_Babel/7-15-Century-Siecle/slides/15%20BOOK%20OF%20HOURS%20THE%20TOWER%20OF%20BABEL.html](http://www.artbible.net/1T/-Gen-11,01_Babylon_tower_Tour_Babel/7-15-Century-Siecle/slides/15%20BOOK%20OF%20HOURS%20THE%20TOWER%20OF%20BABEL.html) (Stand: 18. Mai 2017).





Abb. 12: Mechelen, Kathedrale St. Rombouts, unvollendeter Turm (Photo: S. Bürger).