

ihre geistesgeschichtliche Bestätigung durch die zeitgenössische Ästhetik, vor allem der Schule von Chartres. Erst sie, so scheint es, lehrt uns auch begreifen, in welchem Sinne die Kathedrale Abbild gewesen ist. S. sieht nur die „Kühnheit der Phantasie“ am Werke, „die es wagt, sich mit stärksten sinnlichen Farben «auszudichten», wie der Himmel aussehen mag“, dessen Aussehen „der Nachprüfung durch Erfahrung entzogen“ war. (S. 480). Aber nicht so sehr die dichterische Phantasie als die metaphysische und mathematische Spekulation hat die Brücke von der religiösen Vision zum architektonischen Abbild geschlagen. Das Wesen dieser Abbildlichkeit wird nicht durch Rodins Wort erklärt „Der Dichter war es, der den Werkmeister geleitet und recht eigentlich die Kathedrale errichtet hat“, das S. als Motto für den ganzen Abschnitt „Die Entstehung der Kathedrale“ gewählt hat. Das Wesen jener Abbildlichkeit bezeichnet vielmehr de Bruynes schon zitierte Bemerkung (I, 27), daß insofern die Kunst Abbild der Natur ist, die Kirche nach den gleichen mathematischen Gesetzen erbaut werden muß, die auch dem Kosmos zugrunde liegen. Für Alanus von Lille ist Gott ein Architekt, der das Universum als seinen Königspalast erbaut: *Deus tamquam mundi elegans architectus . . . mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit.*“ (II, 257). Seinem Vorbild suchte der gotische Architekt zu folgen.

Indem wir die Kathedrale in diesem Sinne als Abbild fassen, nicht als illusionistisches Gemälde, das dem Auge vortäuscht, was kein Auge je gesehen, sondern als Abbild, das in seiner mathematischen Gesetzlichkeit dem Urbild folgt, wird vielleicht auch das Verhältnis der konstruktiv-technischen zu den formalen und „abbildlichen“ Werten der Gotik verständlicher, das S. nach der entgegengesetzten Richtung hin verzerrt wie Viollet-le-Duc. Die Platoniker des 12. Jahrhunderts glaubten in den einfachen Verhältnissen musikalischer Harmonie nicht nur das Gesetz aller sinnlichen Schönheit, sondern zugleich auch das Gesetz, welches den physischen Kosmos in seiner Ordnung erhält, wahrzunehmen. So durfte der gotische Architekt, indem er seiner Kathedrale die gleichen mathematischen Verhältnisse zugrunde legte, darauf hoffen, es werden in seinem Werk statische Sicherheit und Schönheit der Erscheinung ebenso in Eines zusammenfallen wie in dem Werk des göttlichen Architekten, dessen Vorbild ihn leitete.

Otto Georg von Simson

ZU SEDLMAYR'S KATHEDRALENBUCH

Beides ist das Buch, das Hans Sedlmayr über die „Entstehung der Kathedrale“ geschrieben hat: ein gewaltiges und ein gewalttätiges Werk! Gewaltig —, nicht bloß, weil es in 180 Kapiteln und mehreren Exkursen die Summe gut 20jähriger, bisher nur bruchstückweise mitgeteilter Forschungen zieht, — viel mehr noch weil es dabei nach dem Vorbilde des Aquinaten geistige „Summen“ zu ziehen sucht: Die gotische Kathedrale als die Summierung der geistlichen und geistigen, künstlerischen und dichterischen Ent-

wicklungen des Mittelalters! Wobei denn die Architektur der Kathedrale keineswegs mehr das bleibe, was wir bisher unter „Architektur“ verstünden, sondern, indem sie die wahrscheinlich gemachte Aufgabe, den „Himmel, bzw. das himmlische Jerusalem abzubilden“, übernehme, so trete sie dabei, gleich der Malerei, unter die „abbildenden Künste“. Das scheint zunächst nichts als ein moderner, ebenso pikanter wie großartiger Einfall, — begreiflich in einer Zeit, die der modernsten Malerei den abbildenden Sinn versuchsweise abspricht, um ihn ebenso versuchsweise in der alten Architektur wiederaufzudecken. Aber Sedlmayr macht „wissenschaftlichen Ernst damit“, „diese so offen) zu Tage liegenden Einsichten fest zu begründen und zum Rang wissenschaftlicher Erkenntnis zu erheben“ (S. 96).

Gewalttätig muß man das Werk nennen, weil ein solches Vorhaben einer Umwertung aller bisher gültigen Werte gleichkommen und im Wechsel von Vorstellungs-Zerstörung und neuer Vorstellungs-Bildung nur zu leicht kontradiktorisch sein wird, da der Gegensatz der naheliegendste Schluß dialektischen Vorgehens ist. Dabei wird zwar die gesamte Kathedralen-Literatur, und noch sehr viel mehr, meisterhaft beherrscht und herangezogen, jedoch selten, ohne daß auch das positiv gemeinte Zitat noch schnell verbessert oder selbst zu neuen Ansichten hin erweitert wird. Der Leser aber hat sich, ob geneigt oder ungeneigt, beim Eintreten in das Tor dieses riesigen Ideengebäudes, unter das Rodin-Motto zu beugen: „Der Ignorant, der Gleichgültige zerstört schon durch sein bloßes Anschauen die schönen Dinge.“

Welch hochmütiges Wort! Dem steht zur Seite ein oft vom Kampf mit den wechselnden Vorstellungen geradezu berauschter Stolz: In den letzten 25 Jahren „hat sich die Gesamtauffassung der historischen Architektur in einer Weise gewendet, die man geradezu als kopernikanische Umkehrung des bisherigen Geschichtsbildes bezeichnen kann“ (S. 72). Es fallen Worte wie „Geschichte der Weltarchitektur“ oder „Schöpfungsbauten der Weltgeschichte“, und zwar aus dem Munde eines so präzisen Denkers, wie es Sedlmayr ist. Sie fallen im Augenblick, wo unser eigenes, architekturloses Zeitalter just in seiner europäischen Substanz zu zerbrechen droht. Auch die Dialektik des messerscharfen Denkens hat ihr Pathos, das heißt die Stellen des Leidens, wo man, anstatt zu berühren oder gar anzugreifen, so viel lieber verbinden möchte.

Ich bekenne mich, selbst wenn ich von irgendeiner ihrer vielen Seiten etwas verstünde, vor der hohen Großheit der Kathedrale zwar zu keiner Indifferenz, aber mit vollem Bewußtsein als Ignoranten, verwundere mich also auch nicht über die dreifache Ignoranz jenes heillosen Rodin-Zitates. War es nicht — 1. historisch — der heilige Bernhard von Clairvaux, der jene neuen, von Gold und Edelsteinen prunkenden Bauten gewissermaßen „entschuldigte“, da das Volk der Ignoranten ihrer bedürfe? Zweitens künstlerisch: Ist nicht das Kunstwerk eben dadurch gekennzeichnet, daß es, allem Rühmen oder Nichtbegreifen zum Trotz, in seiner unveränderlichen Größe immerfort da ist und schweigend wartet? Drittens wissenschaftlich: Bauen sich nicht, seit Sokrates, alle neuen Erkenntnisse auf dem voraussetzungslosen Fragen der Nichtwissenden auf? Leider aber bekommt die schärfste Kritik nun die neue, anonyme Fassung: „Es ist noch nie untersucht worden“ ... „Genau sind diese Verhältnisse noch nie untersucht wor-

den“ ... „Dabei ist es noch nicht genügend geklärt“ ... „Das ist noch nicht richtig beschrieben worden.“ Die Stereotypie mehr als hundertfacher Wiederholung wirkt schlagworthaft. In 180 Jahren hingebungsvoller Bemühung um die verlorene Größe der Kathedrale ist also bis jetzt nie und nichts geleistet worden. Der Raum ist hier wirklich zu knapp, als daß auch nur die eine oder andere der in Frage gestellten *Objekte* gründlich erörtert werden könnte. Aber zu der Methode, die „kühn erscheinende Behauptungen“ mit hinreißender Schärfe vertritt, müssen wir Stellung nehmen.

Tritt nun an Stelle der Bilderbücher mit geistreichen Einführungen eine spekulative Kunstwissenschaft? Die ahnungsvollen romantischen Philosophen Hegel und Friedrich Schlegel gelten ihr mehr als die Rationalisten nach 1850, von Viollet-le-Duc bis Marcel Aubert, von deren Konstruktionstheorien sich auch Dehio „nicht frei gemacht habe“. Riegls und Wölfflins Stilanalysen fanden „bezeichnenderweise keinen Zugang zur Kunst des hohen Mittelalters“. Und doch entdeckte (mit deren Methoden!) der Wölfflin-Schüler Kurt Gerstenberg die „Deutsche Sondergotik“! Schmarsows und Pinders phänomenologische Betrachtung habe kaum „das tiefe Niveau des 1. Jahrhundertviertels“ überwunden. Erst Jantzens 1927 gehaltener Vortrag über den gotischen Innenraum trete daraus hervor. Doch müsse „eine neue nur formale Betrachtung hier kapitulieren“. Die „erzeugende Kraft der Gotik“ kann nicht in einer neuen Konstruktionsweise erkannt werden, sondern in erzeugenden Ideen“. Die Idee wird bestimmt von der Gleichung „Kirche = Abbild des Himmels“. So stark ist die Spekulation, daß Sedlmayr fehlende Einzelheiten glaubt einsetzen zu können: „Ich wage vorwegzunehmen“ (S. 172). Oder bei den Mosaiken von St. Denis: „Es scheint mir gewiß, daß es ein *Gold-Mosaik* war“ (Gold = Sonnen-Farbe), was sich zwei Seiten später zur Tatsache ausgewachsen hat: „Suger, wußte, daß das Gold-mosaik, das er über dem linken Seitenportal anbringen ließ...“ Daten werden neu festgelegt. Die Fassade von Laon könne erst 1180 entstanden sein „statt 1170, wie Gall annahm“, wegen der „epochemachenden Tat, das Himmelstor nicht nur symbolisch anzudeuten, sondern mit anschaulichen Zügen — Schweben und Lichtglanz der Architektur — reich auszustatten“. Sedlmayr kann beruhigt sein: Hanna Adenauer hat mit den bisherigen stilkritischen Methoden überzeugende Beweise für 1190 beigebracht. Für den Verzicht auf Krypten ist der von Wallrath nachgewiesene Wandel der Reliquien-Verehrung „nicht entscheidend“. Entscheidend sei, daß „es in einem Bau, der als Abbild des Himmels gemeint ist, Grüfte nicht geben kann“, was den Umbauten von St. Denis und Chartres dennoch gestattet bleibt und Bourges überhaupt nicht bekümmert. Wie schwierig wird dann die wissenschaftliche Diskussion!

Vor der Kathedrale versagen unsere Augen, weil unsere „*Anschauungen* versagen“. Deshalb stellt Sedlmayr die Forderung nach einem neuen „gestalteten Sehen“ (S. 47 und 55) „Wer dazu die Geduld nicht hat, wird das Gefüge der Kathedrale nie richtig erfassen“, so wie der die mittelalterliche Philosophie nie erfassen wird, dem das Durchdenken der scholastischen Beweise zu langweilig und zu langwierig erscheint. Zur Erwerbung solchen „gestalteten Sehens“ bietet Sedlmayr ein knappes Dutzend sogenannter „*Gestaltungsformen*“ an, um „sich sehend in und vor der Kathedrale zurecht zu finden“

(S. 72). So sollen die Kreuzrippengewölbe samt ihren Diensten und Pfeilern als „Baldachine“ begriffen werden, wobei diese Vorstellung kein bloßer Vergleich ist, sondern das tatsächliche Vor- und Urbild enthalte: Kreuzgewölbe = Baldachin. Baldachin (Traghimmel) = Himmel! Für die in Arkaden, Triforien und Fenstern aufgelöste Hochschiffwand ist die Sehform „Gitterwand“ maßgebend. Zusammengefaßte Arkadengruppen werden als „übergreifende Formen“ gesehen. Wimperge und ihre Umgebungen als „Splitterflächen“, was für geometrisch aufgelöste Wandstücke merkwürdig genug ist.

Diese so fixierten Paradigmata „gestalteten Sehens“, die Sedlmayr auch „Anschauungen“ nennt, sind viel umfassender gemeint als z. B. die Wölfflinschen Kategorien. Der Wölfflin-Schüler fragt den Werken des 15. oder 16. Jahrhunderts das „Lineare“ oder das „Malerische“ zur ästhetischen Untersuchung *beiläufig* ab. Der Sedlmayrsche Nominalismus für die Architektur des Mittelalters greift viel stärker ein: er soll erst das Sehen der sonst nicht oder falsch gesehenen Bauvorgänge ermöglichen. Von den in Maßwerk „aufgespaltenen“ Wänden wir erklärt: „Diese für alles hochgotische Gestalten unentbehrliche Form hat bisher keinen eigenen Namen. Infolgedessen ist auch das Prinzip, das sie verkörpert, bisher nicht genügend erkannt“. „Ich schlage vor, von einem ‚Prinzip der Zerlegung in Splitterflächen‘ zu sprechen“. Als Ideal schwebte der Gotik vor, „die ganze Außenansicht einer Kathedrale, Körper (Strebebfeiler) und Flächen *restlos* als Abwandlungen dieses einzigen Grundmotivs aufzubauen“ (S. 68). Genau so heißt es: „Mit dem Begriff „Baldachin“ gewinnt man das Grundelement, aus dessen Abwandlungen sich der Innenraum *restlos* aufbaut“. Man möchte Halt! dazwischen rufen! *Aufbau* ist doch etwas völlig anderes! Dessen grundlegende Vorgänge vollziehen sich möglicherweise für das *Barock* und den *Klassizismus*, aber keineswegs für die *Gotik* aus und nach einer bloß *optisch* fixierten „Sehform“!

Lassen wir die Richtigkeit solcher „Vokabeln“ (S. 71) dahingestellt. Wenn aber der Architekturforscher von da an beständig durch und mittels der Vokabeln abliest, werden z. B. die Türme von Reims sicher nichts mehr mit *gebauten* Türmen zu tun haben, sondern nurmehr ihr „Prinzip der überschnittenen Geschosse“ preisgeben. Die Vokabel „Splitterfläche“ hat logischerweise das 148. Kapitel „Die Kathedrale zersplittert“ zur Folge, womit Sedlmayr nicht an Reims 1916 oder München 1945 erinnern, sondern uns lediglich mit einer postexpressionistischen Sehform 1950 für die Gotik nach 1270 zuhelfe kommen will. Ein förmliches Veto würden die Letzten, die noch Gotik als eine Baukunst erleben, einzulegen gezwungen sein, wenn es nun vorkommt, daß die in sich gespannten und dadurch festen, kleinen Arkaden, welche in Chartres die ersten Doppelstrebebögen untereinander verbinden und noch fester machen, nun als eine der „absurdesten Formen“ bezeichnet und als „taumelnde Arkaden“ durch ein ganzes Buch ausgespielt werden. So werden grundlegende Tatsachen der Konstruktion beständig mißverstanden — und in ihr Gegenteil umgewertet. Verkennung eines Einzelfalles wäre irrelevant, wenn nicht bei der hohen Geistigkeit Sedlmayrs auch an dieses „antigrave Motiv“ sofort allgemein bedeutsame Schlüsse geknüpft würden: „Die taumelnden und kreisenden Formen der Architektur geben Einblick in eine Welt, in der die irdi-

dischen Gesetze aufgehoben und deren Tatsachen mystischer Natur sind". (S. 148 und S. 261): „Das antigrave Motiv der taumelnden Arkaden zeigt deutlich den Willen, einen überwirklichen Bau vorzustellen“. Mit gleichem Recht wäre jedem Wagenrad mystische Natur und Abbildlichkeit „kreisende Sonne“ zuzusprechen. Allenfalls dichterische Vergleiche zerstören den künstlerischen Tatbestand, wenn „wissenschaftlicher Ernst“ damit gemacht wird. Die einmal gemachten Fehler aber vervielfachen sich, genau wie in der mathematischen Gleichung, wenn weiter mit ihnen gerechnet wird und selbst für eine „keltische Wurzel“ der Kathedrale die „taumelnden Arkaden“ herhalten sollen, indem sie eine Parallele bildeten zu „kreisenden Bauten“ keltischer Sagen. Dort heißt es sogar, dem Kelten sei es „nach W. Krause, eine Lust, die tausend bunten Lichter des Lebens aufzufangen und in der Dichtung widerzuspiegeln“. Man brauche nur für Dichtung „Kunst“ zu setzen und für Leben „Himmel“, und „der Satz verwandelt sich in eine vorzügliche Schilderung der Kathedrale“. Freilich hört alle substantielle Bedeutung in solchen bloß noch wortmäßigen Versetzungen auf.

Hier steht man vor einem beständigen kunsthistorischen „Versehen“ und „Versetzen“ Es kann nur zustande kommen durch die übergreifende Idee, daß die gotische Kathedrale keine Architektur, sondern „abbildende Kunst“ sei. Lediglich den ersten Strebe Pfeilern von Chartres wird eine Ausnahmestellung zugebilligt: „Der Grund für ihr Auftreten ist ausnahmsweise wirklich in einer konstruktiven Erwägung zu finden“ (S. 258). Die Idee, Kathedrale = Abbild des Himmels, tauchte für Sedlmayr in Wien 1934 „durch eine geistvolle Bemerkung Michael Alpatows auf“, dem sie für russische Kirchen plausibel und geläufig war. Sie wurde 1936 durch Sedlmayr dem Kunsthistorikerkongreß in der Schweiz vorgetragen, 1938 in einer Dissertation Lothar Kitschelts für die frühchristliche Basilika vertreten, von 1941 an auch in Arbeiten aus dem Seminar Sedlmayrs. Merkwürdigerweise spricht Swoboda 1942 den Gedanken auch für die gotischen Kathedralen Frankreichs ausdrücklich in seinem Peter Parler-Band aus, ohne Sedlmayr zu zitieren. 1948 spricht Sedlmayr über „Architektur als abbildende Kunst“ in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Herbst 1950 erscheint sein Werk, ohne Swoboda zu zitieren. Gleichzeitig in Bonn „Die Kathedrale als Abbild des Himmels“ von Alfred Stange. Man sieht: ein an sich großartiger Gedanke hat gezündet, die Höhenfeuer brennen auf Gipfeln und Hügeln.

Sedlmayr stellt seine Kathedralen-Idee in einen großen, fesselnd dargestellten, religiösen, künstlerischen und politischen Umkreis hinein. Dabei gerät die gotische Kathedrale allerdings in Gefahr: 1. von der Mystik der keltischen Volksseele inspiriert, 2. vom Licht-Traum des Dichters konzipiert, 3. vom König politisch beabsichtigt („Königs-Kathedrale“? Deshalb „Lilien-Kapitelle“!), 4. von der Geistlichkeit durchgeführt, und dann 5. und 6. auch noch vom Architekten der dichterischen Wurzel entsprechend motivisch durchgebildet und (ausdrücklich unterschieden:) vom Konstrukteur als „Illusionsarchitektur“ aufgestellt worden zu sein. Hingegen steht im einzigen Bauhüttenbuch, das wir aus hochgotischer Zeit haben: *Istud presbyterium invenerunt „Villardus et Petrus de Corbeia inter se disputando“*. Da *erfinden die Baumeister die herrlichsten Choranlagen!* Und man bemerkt außerdem, daß man es auch damals mit

Steiner, und nicht mit Kristallen, zu tun hatte, und daß eine durchdachte *architektonische* Lösung die andere gebiert.

Ich möchte, um auf den Kern der Sache zurückzukommen, als Beitrag zu seiner Diskussion, drei Fragen formulieren:

I. Kathedrale und Architektur?

Es wird uns von Sedlmayr eine Entwicklung der Abbildungsidee von der altchristlichen Basilika bis zur gotischen Kathedrale gegeben. Danach habe, laut einer Dissertation von Kitschelt, die frühe Basilika im Innern die *Straßen einer antiken Stadt* und somit das „himmlische Jerusalem“ gespielt. Und außen? Für den romanischen Kirchenbau des Nordens wäre in der Menge der Türme dasselbe Jerusalem nun in der Vorstellung der *umwehrten Stadt* zu erkennen. Und innen? „Der romanische Innenraum ist noch nicht dechiffriert“, gesteht das Buch. Für die gleich der Dichtung des jüngeren Titrel „schwebende“ (?) gotische Kathedrale betont Sedlmayr den „Lichtraum von kristallhafter Struktur“. Doch zählt er selbst „Antinomien“ auf (z. B. zwei Hauptaltäre). Außerdem wird ein sukzessives Zunehmen der Abbildungshaftigkeit konstatiert: Laon zeichne sich durch sein Hauptportal als wirkliche „Porta Coeli“ aus. In Chartres werden nun auch Nord- und Südportale in die Abbildlichkeit einbezogen. In Reims könne endlich auch die Chorpartie „als Aspekt des Himmelsgebäudes erklärt“ werden. Süd- und Nordportale und Chorpartien waren aber doch *längst* im abendländischen Kirchenbau vorhanden! Aus welchem Grunde, wenn die allein zeugende Idee sie zuvor weder erfaßte, noch erforderte?

1. *Feststellung.* Obwohl der basilikale Grundriß für die gesamte, so verschieden bewertete Entwicklungsreihe im Typus derselbe bleibt, wird der *Grundriß* nie zum spekulativen Ausgangspunkt gemacht. Der mittelalterliche Kirchenbau wächst aber wie kein anderer aus dem *Grundriß* hervor! Die wirkliche Planung eines Bauvorhabens unter der Vorstellung „himmlisches Jerusalem“, würde doch wohl, gleich den „ottonischen Lichtkronen“ oder dem Gralsbau des jüngeren Titrel, von einem zentralen, von Türmen umstellten Grundriß ausgegangen sein. Sedlmayr selbst gesteht bei Reims, daß die „Beziehung zum Grundriß der Himmelsstadt . . . dem Gesamtbau abgeht“ (S. 142). Läßt sich dann noch die Gleichung Kathedrale = himmlischer Jerusalem vertreten?

2. *Feststellung.* Statt aus dem Grundriß hervorzugehen, wird die Abbildungsidee nur attributiv an *einzelne Bauteile* herangetragen. Ebenso attributiv können die Texte der Grundstein-Weihe, Predigt und Dichtung *vergleichsweise* aufgefaßt werden. So möchte richtiger als die „Gleichung“: Kirche = himmlisches Jerusalem die Feststellung eines *Gleichnisses* sein.

3. *Feststellung.* Ist das Gebäude in durchgängiger, aber *verschieden* zu deutender Gestalt *zuerst* da, so „kopiert“ die Architektur keinen Archetypus des „himmlischen Jerusalems“. Die Kirche mag als Kyriakon für ihren himmlischen Herrn so feierlich gemacht werden, als es die Zeitvorstellungen erlauben! Sie steigert dabei nur die ihr eigenen architektonischen Formen! Die gotischen Architekten wären imstande, vom „himmlischen Jerusalem“ ganz andere „Illusionen“ zu vermitteln; doch illusioniert und thea-

tralisiert die Kathedrale nicht! Im Gegenteil schließt sie im Innern sogar alle „Bilder“ aus. So wenig wie der Kirchenmusik „abbildender Charakter“ zuzusprechen ist, wenn sie aus dem Wesen der Musik heraus „himmlisch“ oder „strahlend“ und „überirdisch“ musiziert, so wenig darf die Architektur als „abbildende Kunst“ betrachtet werden, wenn die Kathedrale für das Haus des Herrn, dessen *Vertreter der Bischof auf der Kathedra* ist, rein architektonische Motive steigert. Die Kathedrale ist nicht von einem „himmlischen Jerusalem“ aus zu erfassen, ohne schwere Mißdeutungen.

II. Kathedrale und Raum.

Wie die Kathedrale den *Innenraum* zu einer bis dahin unbekanntenen Monumentalität führt, das wäre die eigentlich treibende Frage gotischer Architektur. Raum ist aber das primäre Anliegen jeder nachantiken Architektur. Stattet das Mittelalter die religiöse Vorstellung des „himmlischen Jerusalems“ oder den „Himmelssaal“ mit gesteigerten Raumvorstellungen aus, so *empfängt* die religiöse Vorstellung dieselben *aus der Architektur* (wie der Gral des jüngeren Titurel), nicht umgekehrt!

Die Ansätze zur Definition des Kathedralenraums, welche Jantzen in seinem Vortrag „Über den gotischen Kirchenraum“ gegeben hatte, werden von Sedlmayr auf einen von Jantzen nicht gemeinten Sinn hin erweitert und abgelenkt. Sedlmayr setzt neben die Pindersche Vorstellung von „Turmräumen“ seine sog. „Baldachinzellen“: „Der Raum baut sich aus lauter durchsichtigen Baldachinzellen zusammen, wie ein Kristall aus seinen Teilkristallen“ (S. 50). 63 Baldachinzellen zählt Sedlmayr in Reims, 92 in Köln. „Die erzeugende Idee des gotischen Kirchenraumes ist jene Auffassung eines Lichtraums von kristallhafter Struktur, die sich im Erscheinen eines Baldachinsystems mit diaphanen Gitterfüllwänden ausdrückt“. „Gitterfüllwände“ widersprechen eigentlich jener „kristallhaften Struktur des Raumes“. Jantzen analysierte die „plastisch-reliefartig gegliederten“ Hochschiffwände und deren „diaphane Struktur“, um die „Raumgrenze“ der Kathedrale im „optischen Dunkelgrund“ festzustellen. Der so umhüllte und wie mit einer zweiten Raumschicht „hinterlegte“ Raum der Kathedrale ist erfüllt von dunkelfarbigem, rötlich-violettem Licht. Dieser Raum, wie Jantzen ihn sieht, ist durch den „Raumgrund“ noch mehr als durch die davon entmaterialisierte Architektur geheimnisvoll umhüllt. „Ein Festes wird durch ein Unkörperliches der Wirkungsweise der natürlichen Umwelt entrückt, der Schwere entkleidet und zum Aufstieg gebracht“ erklärt Jantzen von den Hochschiffwänden, welche den Raum zwischen sich „als ein Symbol des Raumlosen“ enthalten.

Der kristallhafte Lichtraum der Kathedralen, wie Sedlmayr ihn sieht, wird schon durch die Spitzbögen „kälter“, „spröder“, wie überhaupt „kristallisch“, ja „metallisch“, wie denn die ganze klassische Kathedrale für Sedlmayr von einem „Kristallmantel“ umfaßt ist (S. 267). Aus der warmen, innerlichen Atmosphäre einer Wissenschaft, die auch vor den großen Problemen des Raumes ihre Erkenntnisse aus der Nähe zum Kunstwerk und der Andacht fortwährender Betrachtung gewinnt, wechselt man in die eishafte, kristalline Welt spekulativen Denkens.

Sedlmayr leitet aus dem Paradigma „Baldachin“ die Vorstellung eines „schwebenden“

aus den Gewölben sich herabsenkenden Himmels ab, zuweilen, entsprechend der Zellen-Reihung, als Reihung „zahlloser Himmel“. Eine dramatische Raumsteigerung wird Notre Dame zuerkant: „Über den massigen Säulen des Erdgeschosses scheint der obere Bau mit seinen überzarten Diensten zu schweben“ ... „Dieser Gegensatz hat zweifellos abbildenden Sinn: über der Zone, auf der der Mensch auf der Erde steht, hebt sich, gleichsam herabgeschwebt, das Abbild der himmlischen Kirche, das ‚obere‘ Jerusalem“ (S. 248).

1. *Frage:* Wie soll, wenn schwere Rundstützen zu solcher Interpretation berechtigen, dann bei Stützenwechsel (wie in Noyon) die Ineinanderverzackung von „oberen“ und „unteren“ Räumen gedeutet werden?

2. *Frage:* Müßte ein solcher Gegensatz, wenn er wirklich die Bauidee von Notre Dame bildete, sich nicht auch im Außenbau ausdrücken? Antwort bei Sedlmayr: „Der Außenbau verrät nichts von einer Trennung in eine untere und obere Architektur“.

Für Sedlmayr sind *alle* gotischen Kirchenräume entgegen den bisherigen Raumdeutungen „von oben herabschwebende Räume“ geworden. Da die Gralsdarstellung beim jüngeren Titurel von gläsernen Boden spricht, schlägt er vor, die Böden der Kathedralen sich als ursprünglich *holiert* vorzustellen, so daß darauf auch die Wände „wie von oben herab schwebend“ erschienen wären. (Und die vielen Grabsteine im Boden?) Aber was *steht* überhaupt noch auf dem Boden, wenn selbst „die Strebepfeiler in Chartres von *oben* nach *unten* durchlaufen“?

III. Kathedrale und Illusionsarchitektur.

Verhältnisse von Lasten und Tragen nicht gleich wie andere Stile auch im Innenraum zum Ausdruck bringe. Zur Vorsicht müßte die unerhörte Strenge der architektonischen Rechnung mahnen, die überall mit einem Mindestmaß die höchste Leistung zustande bringt. Zur Vorsicht die unerhörte Bloßlegung konstruktiver Bauteile selbst im Außenbau, der in allen Stilen sonst so viel zu kaschieren pflegt. Zur Vorsicht, daß es kein Bauwerk gibt, das so wie das gotische letzte Einsichten in die Verhältnisse der Ponderationen gewährt. Man braucht ja nur einen Bündelpfeiler bei seiner Basis anzusehen und man hat schon den Schlüssel zur vollständigen Entfaltung aller anstoßenden Haupt- und Nebenräume mit Pfeilern, Diensten, Gurten, Rippen und Gewölben vor sich. Der gotische Raum ist eben nicht vom perspektivischen „Ansehen“ zu erfassen. Man muß in ihn *eintreten* können und sich *umstellt* und *umfaßt* fühlen von den Sternpunkten seines Grundrisses. Und nur derjenige, welcher, noch vom Klassizismus herkommend, die Wand fassadenhaft betrachtet, zwingt der Gotik Illusionen auf, „Grundlein“ und „Auszug“ gotischen Bauens sind so illusionslos, wie noch die überlieferten Gesichter der letzten großen Bauhüttenmeister untheatralisch und illusionslos sind. Der Ernst und die Größe der Kathedralen beruhen auf der inneren Wahrheit des Gebäudes in jedem nackten, scharf geschnittenen, klar geschichteten Stein und kenntnisreich geführten Bogen.

Gerade die viel mißverstandenen *Dienste*, welche die *Symmetrie* des komplexen Pfeilergrundrisses auch für die aufsteigende Mittelschiffwand aufrecht erhalten, zeigen die

Gefahr, daß die *Illusionen unseres Sehens* zunehmen. Obwohl auch die Dienste ihre Basen unten, und oben ihre Kapitelle haben, kann ihr Verlauf nunmehr, wie bei einem verkehrt eingestellten Objektiv, umgekehrt gesehen werden: „dem Auge, das im Sehen diese Form wirklich erfaßt hat, ergibt sich ganz von selbst der Eindruck, daß die Baldachinträger (= Dienste) nicht von unten aufwachsen, sondern sich von oben, von der Wölbung herunterlassen, gleichsam wie Luftwurzeln“ (S. 60). „Der Baldachin, der seine Träger bis zum Boden der Kathedrale senkt“ (S. 29). „Reims wird dann als klassische Lösung den Hauptdienst zum Erdboden hinuntersinken.“

Wie ist solches Versehen überhaupt möglich? Nur aus einer anderen ideologischen Einstellung heraus, wie sich heute so viele Anschauungen versehentlich verkehren? Vor der Konsequenz dieser Umkehrungen, die ein ganzes Buch ins Gespenstische verwandeln, stehen wir erschrocken still. Jetzt erst wird die Kathedrale zur Illusion.

„In gemeinschaftlicher Arbeit ist die Kathedrale entstanden, und nur in gemeinschaftlicher Arbeit kann sich auch ihre Erkenntnis gestalten“, so beginnt das Kathedralenbuch Hans Sedlmayrs. Gelegentlich des Nymphenburger Kunsthistorikerkongresses hatte er angeregt, es müßte eigentlich ein Kongreß aller an der Größe der Gotik Interessierten zusammengerufen werden — zum Beispiel in Reims. — Hier ein Diskussionsvotum dazu!

Gleichgültig, wie verschieden auch die Meinungen, die Richtungen und Umkehrungen derer sein werden, die in die „Labyrinth“ der großen Kathedralen eindringen —: Sie sind!
Walter Ueberwasser

AUSSTELLUNGSKALENDER

Das Mai-Heft soll eine Übersicht über die größeren, für Sommer und Herbst dieses Jahres in Deutschland geplanten Ausstellungen enthalten. Die Veranstalter werden gebeten, Termine und Titel ihrer Ausstellungen bis zum 4. Mai der Redaktion mitzuteilen.

BERLIN

Schloß Charlottenburg

April 1951: Kirchliche Kunst der Gegenwart.

Kunstamt Neukölln

April 1951: Arbeiten von Kurt Lass.

Staatsbibliothek (Charlottenstr.)

15. April—15. Mai 1951: Berlin im Aufbau 1951.

Deutsche Akademie der Künste

8. März—29. April 1951: Käthe Kollwitz-Ausstellung.