

Sens, Reims, Magdeburg und Prag. Echte und unechte gotische Zwerggalerien als politische Würdeformel?

VON PETER KURMANN

Die Zwerggalerie, bekanntlich ein am Äußeren des Bauwerks angebrachter Laufgang, der sich über der Mauerkrone von Apsiden, gelegentlich auch von Seitenschiff- oder Hochschiffmauern nach außen mit Arkaden öffnet und vom Dachgesims überragt wird, ist eines der typischen Elemente der reich gegliederten Architektur aus der Zeit der voll ausgebildeten Romanik¹). Das Verbreitungsgebiet dieses Bauelements erstreckt sich von den Gebieten an Niederrhein und Maas über den Oberrhein, Nord- und Mittelitalien bis nach Apulien. Ob die Entstehung des Motivs an einer einzigen Stelle zu lokalisieren ist oder ob es Bauhütten in verschiedenen Landschaften unabhängig voneinander erstmals angewendet haben, läßt sich heute nicht mehr genau abklären. Für die zweite Möglichkeit spricht die Tatsache, daß die Zwerggalerien strukturelle Varianten zeigen, die mit den Grenzen bestimmter Kunstlandschaften übereinstimmen. So gibt es einen niederrheinisch-maasländischen Typus der Zwerggalerie, der von einer Längs- beziehungsweise Ringtonne überwölbt ist. Zu ihr gehört auch die Zwerggalerie des Georgenchors am Bamberger Dom²). Die oberrheinische Gruppe zeigt über jeder Arkade eine radial gestellte Tonne. Letztere ruht auf den Architravbalken, welche die Verbindung zwischen den Arkadensäulchen und der Rückwand herstellen.

Was das zeitliche Vorkommen der Zwerggalerie betrifft, so fällt nördlich der Alpen die größte Dichte der Anwendung dieses Bauglieds in die 2. Hälfte des 12. und in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts. Ausgebildet wurde es jedoch viel früher; als eines der ältesten Beispiele, wenn nicht als das älteste überhaupt, darf man die Laufgänge betrachten, welche an den geraden Abschnitten des Westbaus am Trierer Dom um 1040 errichtet wurden³). Zweifellos kam das Motiv der Zwerggalerie den generellen Gestaltungstendenzen der entwickelten Romanik in hohem Maße entgegen. Diese zerlegte die Mauer nach Möglichkeit in einzelne Bauglieder, und wo man aus statischen Gründen ein Mauerkontinuum

1) Grundsätzlich zur Zwerggalerie Günther KAHL, *Die Zwerggalerie. Herkunft, Entwicklung und Verbreitung* (Diss. Bonn) 1939; Hans Erich KUBACH/Albert VERBEEK, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas* 4 (1989), S. 342–348.

2) Dethard von WINTERFELD, *Der Dom in Bamberg*, 2 Bde. (1979) 1 S. 150–151.

3) KUBACH/VERBEEK (wie Anm. 1), S. 344.

beibehalten mußte, wurde der Baukörper in einzelne Schichten zerlegt. Die häufig in der Mauerdicke angelegten Laufgänge sind in erster Linie eine Folge dieses Gestaltungsprinzips, daneben erfüllten sie aber auch praktische Aufgaben. Die Begehbarkeit des Bauwerks auf verschiedenen Höhenlagen bot in der Tat Vorteile bei Restaurierungsmaßnahmen und erlaubte eine problemlose Anbringung von temporärem Festschmuck.

Die romanische Baukunst Frankreichs kannte die Zwerggalerie ebenso wenig wie diejenige Englands. Das ist um so bemerkenswerter, als nicht zuletzt die anglo-normannische Romanik großen Wert auf eine vollständige Durchgliederung der Mauermaße legte und diese sehr häufig, vor allem in der Zone der Hochschiffenster, mit Laufgängen aushöhlte. Letztere öffnen sich aber in Westeuropa immer zum Inneren der Kirche hin und fallen somit nicht unter die Definition der Zwerggalerie. Hingegen findet sich am Außenbau französischer Kirchen der Romanik in der Zone zwischen Fenstern und Dachansatz verhältnismäßig häufig eine Blendarkatur. Stark verbreitet ist dieses Motiv vor allem an Apsiden im mittleren und im westlichen Frankreich⁴⁾ (Berry, Poitou, Angoumois, Saintonge), aber es kommt auch in Burgund vor, wo diesbezüglich in erster Linie die Hauptapsis der zwischen 1068 und 1097 errichteten Abteikirche St-Etienne in Nevers zu nennen ist⁵⁾.

Die in der Ile-de-France kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Baukunst der Gotik verzichtet am Außenbau völlig auf solche dekorativen Bogenmotive. In einem architektonischen System, das die Mauermaße grundsätzlich in Frage stellte und das Bauwerk tendenziell zu einem skelettartigen Gerüst aus Stützen, Bögen und Gewölbeeinheiten umbildete, hatten dekorative Wandverkleidungen keinen Platz mehr⁶⁾. Aber auch am Motiv der Zwerggalerie, das in Frankreich keine Tradition hatte, fanden die Baumeister der Gotik keinen Gefallen, obwohl sie damit die Mauersubstanz unterhalb des Dachansatzes zusätzlich hätten auflösen können.

Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß die Kathedrale Saint-Etienne in Sens, neben Sugers Saint-Denis der erste frühgotische Großbau, mit einer Arkatur versehen wurde, die auf der ganzen Länge des Bauwerks die Mauer zwischen den Hochschiffenstern und dem Dachansatz ausfüllte (Abb. 1). Pro Travee bestand die Arkatur aus vier Bögen; an den Jochgrenzen wurde sie jeweils mittels einer Lisene rhythmisiert. Ein direkt unter dem Dachgesims angebrachter Bogenfries bekrönte die Arkatur⁷⁾. Diese fiel im 13. und

4) Siehe dazu den jüngsten, vorzüglichen Überblick von Eliane VERGNOLLE, *L'art roman en France* (1994).

5) Francis SALET, *Saint-Etienne de Nevers*, in: *Congrès archéologique de France 125 (Nivernais)* (1967), S. 162–184.

6) Höchstens als Verkleidung von Sockelzonen im Inneren von Kirchen brauchten die Architekten der Frühgotik Blendarkaturen, sieht man einmal vom Sonderfall des Blendtriforiums im Chor der Kathedrale von Noyon ab; dazu Dieter KIMPEL/Robert SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270* (1985), S. 121–123.

7) Jacques HENRIET, *La cathédrale Saint-Etienne de Sens: Le parti du premier maître et les campagnes du XII^e siècle*, *Bulletin monumental* 140 (1982), S. 81–168.

14. Jahrhundert der Vergrößerung der Obergadenfenster zum Opfer⁸⁾, aber sowohl am Chor als auch am Langhaus sind mehrfach nachträglich zugemauerte Bogen der alten Arkatur zu erkennen (Abb. 2). Bereits Viollet-le-Duc machte auf diese archäologischen Spuren aufmerksam, und er hat sie als Reste einer Art Zwerggalerie gedeutet. Er glaubte nämlich, daß die Bogen dieser Arkatur geöffnet waren und folglich den Zweck hatten, den Dachstuhl zu belüften und zu beleuchten⁹⁾. Ob hinter den Bogen in der Mauerdicke tatsächlich ein Laufgang angebracht gewesen war, der die Mauer an den Jochgrenzen tunnelartig durchbrochen hätte, ließ Viollet-le-Duc offen, aber er hegte keinen Zweifel daran, daß der optische Eindruck dieser offenen Arkatur demjenigen der Zwerggalerien »romantischer Kirchen der Gegenden am Rhein« – wie er es formuliert¹⁰⁾ – nahekam. Wie jedoch Jacques Henriot in seiner grundlegenden Arbeit über die Kathedrale zu Sens ausführte, ist gegenüber Viollet-le-Ducs Interpretation Skepsis geboten¹¹⁾. Aus den vermauerten Bogenresten ergibt sich keine einwandfreie Evidenz für offene Bögen. Ebenso gut könnten diese lediglich Nischen umrahmt haben und wären also nicht durchbrochen gewesen. Abgesehen davon, daß die zahlreichen Öffnungen der von Viollet-le-Duc rekonstruierten Galerie den Dachstuhl und die Oberfläche der Gewölbekappen sehr wahrscheinlich allzu sehr Wind und Wetter ausgesetzt hätten, spricht die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Kathedrale von Sens eher für eine Blendarkatur. Zahlreiche Merkmale dieses an der Schwelle zur Gotik stehenden Bauwerks sind noch durchaus der Romanik verpflichtet. So ließe sich eine Blendarkatur sehr wohl mit derjenigen vergleichen, die sich in La Charité-sur-Loire ebenfalls zwischen den Hochschiffenstern und dem Dachansatz an Chor und Querhaus hinzieht (Abb. 3). Zweifellos stellt der Kirchenbau dieses cluniazensischen Priorats eine der bedeutendsten architektonischen Schöpfungen innerhalb der Erzdiözese Sens dar. Die Oberteile des Chors und Querhauses von La Charité dürften kaum vor dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden sein¹²⁾, so daß die Blendgalerie am Fuße des Daches zur Zeit, als in den 1130er Jahren der Neubau der Senser Metropolitankirche angefangen wurde, von höchster Aktualität gewesen sein muß. Tatsächlich sind die beiden Blendgalerien formal sehr gut miteinander vergleichbar: Auch in La Charité wird die Arkatur an den Jochgrenzen von Lisenen in einzelne Abschnitte unterteilt.

8) Peter KURMANN/Dethard von WINTERFELD, Gautier de Varinfroy, ein »Denkmalpfleger« im 13. Jahrhundert, in: LUCIUS GRISEBACH/KONRAD RENGER (Hg.), Festschrift für Otto von Simson (1977), S. 101–159, bes. S. 128ff.

9) Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle 9 (1868), S. 508–510.

10) »Cette arcature [...] se retrouve dans beaucoup d'églises des provinces rhénanes« (ebd. S. 510).

11) HENRIOT, Sens (wie Anm. 7), S. 119, 128f.

12) Die Chronologie der Prioratskirche von La Charité-sur-Loire ist immer noch kontrovers. Die von Raeber angenommene Vollendung der gesamten Kirche in der heutigen Form um 1100 läßt sich nicht halten; Regula RAEBER, La Charité-sur-Loire (Basler Studien zur Kunstgeschichte N.F. 6, 1964), S. 57f., 157f., 165. Vgl. Jean VALLERY-RADOT, L'ancienne prieurale Notre-Dame à la Charité-sur-Loire. L'architecture, in: Congrès archéologique (wie Anm. 5), S. 43–85, bes. S. 70ff.

Wie bereits betont hat das Beispiel der Blendgalerie von Sens in der Gotik keine Schule gemacht. Zwar weisen die meisten großen Kathedralen der Hochgotik im 13. Jahrhundert einen Laufgang am Ansatz des Hauptdaches auf, aber er sitzt der Mauerkrone der Hochschiffwand auf und ist nicht ins Innere der Mauer selber verlegt. Da letztere sowieso nur noch als Zwickelfüllung zu beiden Seiten der bis zum Dachgesims hinaufreichenden Hochfenstern besteht, war eine zusätzliche Aushöhlung der Wand ausgeschlossen. Der darüber am Ansatz des Dachs um das ganze Bauwerk herumführende offene Laufgang wird in fast allen Fällen von einer steinernen Balustrade abgesichert.

Unter allen gotischen Kathedralen Frankreichs macht einzig und allein Notre-Dame zu Reims von diesen Gegebenheiten eine Ausnahme. Am Chor von Reims werden die Obergadenfenster von einem hohen Mauerstreifen überragt (Abb. 4). Das kräftige Kranzgesims des Hochchors dient ihm als Sockel. Die Mauer wird von einer Blendarkatur verziert und mit einem Zinnenkranz bekrönt. Hinter dieser Mauer verbirgt sich auf dem Niveau des Dachansatzes ein nach oben hin offener Laufgang. Mauerstreifen und Zinnenkranz stellen zwar eine Rekonstruktion aus der Zeit nach dem 1. Weltkrieg dar, aber diese entspricht, vielleicht mit Ausnahme der Zinnen, dem Zustand des 13. Jahrhunderts¹³⁾. Zweifelloso handelt es sich bei der beschriebenen Anlage um eine nachträgliche Veränderung des originalen Konzepts. Nachdem die Mittelschiffe der beiden Suffragankathedralen von Amiens und Beauvais den Hauptraum der Metropolitankirche an Höhe weit überboten hatten, hielten es der Reimser Erzbischof und sein Domkapitel für wünschenswert, wenigstens das Äußere des Dombaus aufzustocken und damit größer erscheinen zu lassen. Sehr wahrscheinlich geschah dies in den späten Jahren der Amtszeit von Erzbischof Henri de Braine (1227–1240)¹⁴⁾. Beim Bau des Langhauses fand man eine elegantere Lösung, indem der Obergaden mit einer hohen, durchsichtig gestalteten und von Wimpergen bekrönten Maßwerk Galerie überhöht wurde. Sie verschleiert nicht nur den Dachansatz, sondern auch den davor angebrachten Laufgang. Diese offene Galerie wurde ebenfalls nach dem 1. Weltkrieg rekonstruiert, aber auch hier besteht die Gewähr, daß sie die Anlage und die Formen des 13. Jahrhunderts reproduziert¹⁵⁾.

Handelt es sich bei den beiden Varianten der Aufstockung des Obergadens in Reims nicht um eine Zwerggalerie im eigentlichen Sinne, so kann man von einer solchen mit Fug und Recht sprechen, wenn von den Kathedralen in Besançon und Magdeburg die Rede ist.

13) Peter KURMANN, Restaurierung, Retrospektive, Retardierung und Rekonstruktion: Gedanken zur Denkmalpflege anhand historischer und zeitgenössischer Beispiele, in: Geschichte der Restaurierung in Europa 1 (1991), S. 14–28, bes. S. 16f.; DERS., Vom Idealismus zur Pragmatik. Gedanken zum wechselseitigen Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege am Beispiel von vier gotischen Kathedralen, in: Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des 28. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte 1992, 3 (1993), S. 309–322.

14) Peter KURMANN, L'archevêque Henri de Braine: son rôle à la cathédrale de Reims, in: Mémoire de Champagne 1 (Actes du 2^e mois médiéval) (2000), S. 119–136.

15) KURMANN, Restaurierung, bzw. DERS., Idealismus (wie Anm. 13).

In Besançon wurde das aus dem 11. Jahrhundert stammende Langhaus der Kathedrale zur Zeit der hohen Gotik mit neuem Obergaden (samt einem davor im Inneren des Bauwerks angelegtem Laufgang) und neuen Gewölben versehen. Interessant in unserem Zusammenhang ist die um die Mitte des 13. Jahrhunderts erfolgte Aufstockung der romanischen Ostapsis mit einer richtigen, nach außen gewendeten Zwerggalerie im Stil der hohen Gotik. Leider ist dieser Bauteil einer Erneuerung des 18. Jahrhunderts zum Opfer gefallen. Immerhin ist er sowohl durch eine exakte Beschreibung als auch durch eine Zeichnung (beide auf die Zeit vor der Zerstörung der mittelalterlichen Apsis zurückgehend) gut dokumentiert¹⁶). Nach außen öffnete sich die Zwerggalerie auf jeder Polygonseite mit je zwei Dreipaßbögen, und zum Inneren bestand sogar eine Sichtverbindung, indem die Rückwand der Galerie mit kleinen Fensterchen versehen war. Diese beleuchteten die Gewölbekappen der Apsis direkt, ein Effekt, der demjenigen sehr ähnlich gewesen sein muß, den die oberen kleinen Apsisfenster an der Westapsis des Bamberger Doms hervorrufen¹⁷). Letztere wurde aber im Gegensatz zu Besançon (und auch im Gegensatz zum Ostchor in Bamberg selber) nicht mit einer Zwerggalerie ausgestattet.

Die einzige erhaltene echte Zwerggalerie der gesamten gotischen Architektur Europas findet sich, soweit ich sehe, am Chor des Magdeburger Doms (Abb. 5). Über einem sehr hohen Lichtgaden aus völlig glatten Wänden, dessen Fenster in rechtwinklig eingestuft tiefen Nischen sitzen, zieht sich ein stark hervorspringendes Kranzgesims um den Chor herum¹⁸). Darüber erhebt sich eine hohe Galerie, deren Dreipaßbogen von schlanken Pfeilern getragen werden. Diese Arkatur ist von der Rückwand räumlich getrennt, so daß sie das romanische Motiv der Zwerggalerie in gotischen Formen wiederaufleben läßt (Abb. 6). An den Ecken des Apsispolygons sowie an den Längswänden des Chors wird die Zwerggalerie durch rechtwinklig gebildete Fialentürmchen rhythmisiert. Letztere überragen das Abschlußgesims der Zwerggalerie und verbinden sich mit einer ebenfalls aus Dreipaßbogen bestehenden Brüstung, die den oberen Laufgang am Dachansatz absichert. Tatsächlich kann man über der aus Steinplatten gebildeten Decke der Zwerggalerie auf diesem zweiten, nach oben hin offenen Laufgang herumgehen. Wie in Reims ist auch in Magdeburg die Zwerggalerie im Zuge einer nachträglichen Erhöhung des Choräußeren entstanden. Diese war in den 1240er Jahren notwendig geworden, nachdem man sich entschlossen hatte, Quer- und Langhaus höher aufzuführen als ursprünglich geplant. Aus der Notlösung wurde ein krönender Abschluß, denn der in durchsichtigen Formen um das Chorhaupt gewundene Arkadenschleier dämpft die so gänzlich ungotische Schwere der Obergadenmauer.

16) Eliane VERGNOLLE (Hg.), *La création architecturale au XII^e siècle en Franche-Comté. Du roman au gothique, Besançon* (im Druck). Bis zum Erscheinen dieses Werks siehe René TOURNIER, *La cathédrale de Besançon* (1967), S. 32–34 sowie pl. VIII.

17) VON WINTERFELD, *Bamberg 1* (wie Anm. 2), S. 114ff., Abb. 316.

18) Ernst SCHUBERT, *Der Magdeburger Dom* (1984), S. 33f.; DERS., *Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau*, in: Ernst ULLMANN (Hg.), *Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau* (Bericht über das wiss. Symposium in Magdeburg 1986) (1989), S. 25–44, bes. S. 35.

Auch am Chor des Prager Veitsdoms erhielt die Wand der Hochschiffenster eine Bekrönung (Abb. 7). Diese geht zweifellos auf das Konzept Peter Parlers zurück, der 1356 das Amt des Prager Dombaumeisters antrat¹⁹⁾. Auf einem die Fensterzone nach oben abschließenden Gesimsband sitzt ein hoher Mauerstreifen, ihm ist eine Reihe schlanker Lanzetten aufgeblendet. Deren Spitzen, abwechselnd als Dreipaßbogen oder als stehender Vierpaß geformt, verbinden sich mit einem darüber laufenden Band aus divergierenden Doppelfischblasen zu einem einheitlichen, transparenten Maßwerkgerüst. Letzteres schirmt nach außen den Laufgang ab, der am Fuße des Hauptdachs um den ganzen Domchor herumführt. Formal stellt sich die hohe Bekrönung des Prager Obergadens als Einheit dar, in Wirklichkeit besteht sie aus einem kompakten Mauerstück, das eine aus durchbrochenem Maßwerk gebildete Balustrade trägt.

Was haben die vier (zusammen mit dem heute zerstörten Beispiel von Besançon sind es fünf) herausgegriffenen Beispiele von Obergadenbekrönungen miteinander zu tun? Es sei noch einmal betont, daß es sich dabei nur im Falle des Magdeburger Doms (und der Kathedrale von Besançon) um eine echte Zwerggalerie, also um einen in der Mauerdicke angebrachten Laufgang handelt. In Sens (aller Wahrscheinlichkeit nach), in Reims und in Prag besteht oder bestand der von uns angesprochene Architekturteil aus einem hohen Mauerstreifen, der mit Blendarkaturen verziert wurde und deshalb nicht unter die Kategorie »Zwerggalerie« fällt. Dennoch stellen alle diese Bekrönungen innerhalb der gotischen Kirchenbaukunst etwas derart Außerordentliches dar, daß man gerne überprüfen möchte, ob ihnen eine besondere Bedeutung innewohnt. Natürlich wäre es naiv, nach einer schriftlichen Quelle zu suchen, die uns über die Botschaft, die möglicherweise hinter dieser exzeptionellen Gestaltung verborgen liegt, zu informieren vermöchte. Schriftlich verfaßte zeitgenössische »Lesehilfen« für das Betrachten mittelalterlicher Bauwerke gibt es keine, und so sind wir auf die »ikonologischen« Interpretationsmuster angewiesen, welche die moderne Kunstgeschichte für uns bereithält. Hier aber ist besondere Vorsicht geboten. Vor allem in der deutschen mediävistischen Architekturgeschichtsschreibung ist es Mode geworden, das Verhältnis zwischen vorgegebenem Formenmaterial und Forminnovation im Sinne von historischen Aussagen zu interpretieren. Überall dort, wo in einem Bauwerk eine Formgebung auftaucht, die anderswo in einem ähnlichen architektonischen Kontext ebenfalls vorkommt, suchen Kunsthistoriker vielfach nach einer versteckten Botschaft. Die an anderer Stelle bereits erfundene oder verwendete Form fassen sie als »Zitat« auf, also als Abbild eines Bauwerks oder als Hinweis auf ein solches oder auf einen seiner

19) Zuletzt dazu die umfassende, die gesamte tschechische und deutsche Literatur zum Thema verarbeitende, abgeschlossene und im Ms. vorliegende Dissertation (Universität Freiburg/Schweiz): Marc Carel SCHURR, Die Baukunst Peter Parlers.

markanten Teile. Das Form->Zitat« wurde nach dieser Auffassung nicht zuletzt dort eingesetzt, wo der Auftraggeber eines Bauwerks sich mit einem ebenfalls bauenden Konkurrenten messen oder ihn überbieten will²⁰. Es wäre wünschenswert, diesen methodischen Ansatz einmal unter den Gesichtspunkten der Geschichtswissenschaften zu betrachten und ernsthaft zu diskutieren. Daß bereits im Mittelalter Bauformen grundsätzlich zu demonstrativen Zwecken eingesetzt werden konnten – unter anderem zur Betonung reeller Machtverhältnisse oder auch eines nur postulierten Machtanspruchs politischer, kirchlich-religiöser, sozialer oder ökonomischer Art – sei keineswegs in Abrede gestellt. Aber es führt leicht zu Irrtümern, wenn Architekturformen in diesem Sinne interpretiert werden, ohne daß das gesamte historische Umfeld, in welchem das Bauwerk entstanden ist, auf seine Komplexität hin untersucht worden ist. Selbstverständlich hat auch das Kunstwerk den Wert einer historischen Quelle, aber dieser ist von einer besonderen Art und läßt sich nur im Zusammenhang mit ernsthafter, häufig mühevoller Heranziehung anderer Quellen aufschlüsseln. Wenn das Kunstwerk dazu herhalten muß, ein voreilig fixiertes, ungenügend abgesichertes Geschichtsbild des Kunsthistorikers zu bekräftigen, so liegt die Gefahr des Zirkelschlusses in greifbarer Nähe²¹.

Die Ungewöhnlichkeit der hier dargestellten Beispiele von Blend- beziehungsweise Zwerggalerien legt es nahe, nach einer Sinnggebung für dieses Motiv zu fragen. Dieses fällt einerseits völlig aus dem gewohnten Rahmen der gotischen Baukunst heraus, andererseits handelt es sich bei allen genannten Beispielen um erzbischöfliche Kathedralen. Könnte nicht die Zwerggalerie oder die an ihre Stelle tretende Blendarkatur als besonderes Kennzeichen von Metropolitankirchen verstanden werden? Allein diese Frage ruft sofort mehrere Einwände hervor. Erstens besitzt von allen erzbischöflichen Kathedralen der Gotik nur eine äußerst geringe Zahl echte oder unechte Zwerggalerien. Zweitens ist in der romanischen Architektur die Anbringung von Zwerggalerien keineswegs auf Domkirchen und schon gar nicht auf erzbischöfliche Kathedralen beschränkt²². Andererseits könnte man wieder vermuten, daß das frühe Aufkommen der Zwerggalerie am erzbischöflichen Trierer Dom und vor allem seine systematische Verwendung am Speyrer Dom – zwar

20) Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien ein paar repräsentative einschlägige Arbeiten angeführt: Hans-Joachim KUNST, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, in: Karl CLAUSBERG u. a. (Hg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins 11, 1981), S. 87–102; DERS., *Die Kirchen in Lüneburg – Architektur als Abbild*, in: Friedrich MÖBIUS und Ernst SCHUBERT (Hg.), *Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt* (1984), S. 273–285; DERS., *Die Marienkirche in Lübeck. Die Präsenz bischöflicher Architekturformen in der Bürgerkirche* (1986); Wolfgang SCHENKLUHN, *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert* (1985); DERS./Peter VAN STIPELEN, *Architektur als Zitat. Die Trierer Liebfrauenkirche in Marburg*, in: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283–1983* (Katalog der gleichnamigen Ausstellung 1, 1983), S. 19–53.

21) Vgl. Andreas KÖSTLER, *Rez. Robert Suckale, Die Hofkunst Ludwigs des Bayern*, *Kunstchronik* 48 (1995), S. 288–291.

22) Vgl. Anm. 1.

keine Metropolitankirche aber sicher schon von den Zeitgenossen des 11. und 12. Jahrhunderts als besonders prestigereiche kaiserliche Anlage empfunden²³⁾ (Abb. 8) – diesem Architekturmotiv eine Würde verliehen hat, die vielleicht selbst in Frankreich bekannt gewesen sein könnte. Und so könnte man im Sinne der heute gängigen Interpretation weiterfragen: Wollte sich der erzbischöfliche Sitz von Sens mit der zwerggalerieartigen Ausstattung der Obergadenzone seiner Kathedrale nicht bewußt in eine Reihe mit den deutschen Kaiserdomen stellen? Ganz abwegig scheint auf ersten Anhieb die Frage deshalb nicht zu sein, weil seit dem 9. Jahrhundert einige Erzbischöfe von Sens behaupteten, der Primat über ganz Gallien, ja selbst über Germanien stehe ihnen zu²⁴⁾. Gerade der Bauherr der frühgotischen Kathedrale, Erzbischof Henri Sanglier, der zur mächtigen Sippschaft der Familie Garlande am Hofe König Ludwigs VI. gehörte, wehrte sich zusammen mit diesem vehement gegen den Versuch des Papstes, dem damals noch auf Reichsgebiet residierenden Erzbischof von Lyon die Rechte des Primas von Gallien zuzuerkennen²⁵⁾. Aber reicht das wirklich aus, um die fragliche Blendarkatur der Senser Kathedrale als Manifest des Anspruchs des Bauherrn auf den Primat über alle Diözesen Galliens zu interpretieren? Wohl kaum! Die Verwendung des Motivs läßt sich viel besser kunstlandschaftlich erklären. Wie bereits vermutet waren es die kurz zuvor ausgeführten späten Teile von La Charité-sur-Loire, welche bei der Ausschmückung der hochgelegenen Partien an der erzbischöflichen Kathedrale von Sens für maßgeblich gehalten wurden. Das dem Bistum Auxerre zugehörige cluniazensische Priorat von La Charité lag im Bereich des Senser Metropolitans.

Was die Aufstockung des Chorobergadens von Notre-Dame zu Reims betrifft, so kann man sich hingegen mit Fug und Recht fragen, ob hier nicht ein »Sens-Zitat« vorliegt. Es sei daran erinnert, daß der Erzbischof von Reims noch im 12. und 13. Jahrhundert allen Grund hatte, seinen Amtsbruder in Sens als Rivalen zu betrachten. Die Legende, nach welcher der hl. Remigius die Salbung Chlodwigs mit himmlischem Öl vollzogen habe und das daraus für die Reimser Erzbischöfe abgeleitete Privileg, den französischen König zu krönen und zu salben, hatte im 9. Jahrhundert der Reimser Metropolit Hincmar nicht zuletzt mit dem Ziele eingesetzt, dem Anspruch auf Vorrangsstellung seitens der Senser Erzbischöfe endgültig zu begegnen²⁶⁾. Aber noch 1108 war König Ludwig VI. – allerdings aufgrund besonderer Umstände – in Sens und nicht in Reims gekrönt worden²⁷⁾. Wenn nun, was naheliegt, gewisse Eigenschaften der gotischen Kathedrale von Reims als formale An-

23) Dethard von WINTERFELD, Die Kaiserdome Speyer, Mainz, Worms und ihr romanisches Umland (1993), S. 14f.

24) Augustin FLICHE, Séguin, archevêque de Sens. Primat des Gaules et de Germanie 977–999, Bulletin de la Société archéologique de Sens 24 (1909), S. 149–206; DERS., La primatie des archevêques de Sens, ebd. 37 (1929/1930), S. 54–70.

25) Achille LUCHAIRE, Louis VI le Gros (1081–1137), Annales de sa vie et son règne (1890) Nr. 301.

26) Percy Ernst SCHRAMM, Der König von Frankreich, 2 Bde., 2. Aufl. (1960) 1, S. 113–116.

27) Ebd., S. 117.

lehnungen an die Senser Kathedrale interpretiert werden können²⁸⁾ – in erster Linie betrifft das unserer Meinung nach den mehrstufigen Sockel an den Seitenschiffwänden, der tatsächlich in beiden Fällen etwas Außerordentliches darstellt²⁹⁾ – so darf man die Blendarkatur über dem Chorobergaden wohl auch dazu zählen. Sie erinnert tatsächlich an die heute verschwundene Blendarkatur, die ursprünglich die Senser Kathedrale an analoger Stelle geschmückt hat, und man wird den Schluß ziehen dürfen, daß dieses Architekturmotiv zusammen mit anderen Merkmalen der nordostfranzösischen Metropolitankirche die Suprematie veranschaulichen soll, die der Reimser Sitz mit seinem schließlich erfolgreich durchgesetztem Recht auf die Königskrönung über alle anderen Erzdiözesen Galliens beanspruchte³⁰⁾. Andererseits muß betont werden, daß die primäre Motivation für das Anbringen dieses Architekturteils nicht »politisch« (d. h. im Sinne der Konkurrenz zu Sens) bedingt war, sondern daß die Reimser Bauherren generell eine Vergrößerung ihrer Kathedrale anstrebten, weil sie in Konkurrenzzwang zu den Bauunternehmungen ihrer eigenen Suffragane geraten waren.

Die Blendgalerie des Prager Veitsdoms mit dem auffälligen Motiv aneinandergereihter Lanzetten, die von einer durchsichtigen Maßwerkalustrade bekrönt werden, erinnert unmittelbar an die am Reimser Chor getroffene Lösung³¹⁾. Das ist wohl kein Zufall. Mit Recht hat Marc C. Schurr beide Lösungen miteinander in einen kausalen Konnex gebracht³²⁾. Wie die Kathedrale von Reims war auch der Veitsdom dazu ausersehen, als Krönungskirche zu fungieren. Man muß die Prager Dachgalerie mit den anderen herausragenden formalen Eigenschaften, welche diese böhmische Kathedrale auszeichnen, in einen Zusammenhang bringen³³⁾. Immer wieder hat man sich gefragt, warum Kaiser Karl IV. den dreiundzwanzigjährigen Peter Parler und keinen anderen als Dombaumeister nach Prag berief und warum gerade im Jahr 1356. Marc C. Schurr bringt die Wahl Peter Parlers mit dem politischen Schiffbruch in Verbindung, den Karl IV. mit der Majestas Carolina erlitt, die den böhmischen Adel vollständig der kaiserlichen Gewalt hätte unterstellen sollen. 1355 mußte der Herrscher dieses Gesetzeswerk widerrufen. Als Ersatz dafür propagierte

28) Gegenüber den diesbezüglichen Thesen in Hans-Joachim KUNST/Wolfgang SCHENKLUHN, Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen (1988), S. 75 sowie in H.-J. KUNST, Freiheit (wie Anm. 20), S. 93–98, ist Vorsicht geboten.

29) Darauf hat als erster hingewiesen: Richard HAMANN McLEAN, Zur Baugeschichte der Kathedrale von Reims, in: Margarete KÜHN (Hg.), Gedenkschrift Ernst Gall (1965), S. 195–234, bes. S. 197ff.

30) Dazu siehe Peter KURMANN, Le couronnement de la Vierge du grand portail de Reims: clef du système iconographique de la cathédrale des sacres, in: Yves CHRISTE (Hg.), De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique (Actes du colloque tenu à Genève 1994, Civilisation médiévale 3, 1996), S. 95–103.

31) Soweit mir bekannt ist, hat zum ersten Mal diese Verbindung, wenn auch in einer wenig klaren Weise angedeutet Pablo DE LA RIESTRA, Architektur der Gotik in den »deutschen Landen«, in: Rolf TOMAN (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur. Skulptur. Malerei (1998), S. 190–235. Hinweis auf Reims S. 209.

32) M. C. SCHURR (wie Anm. 19).

33) Dies und das Folgende nach SCHURR (wie Anm. 19).

Karl IV. wie nie zuvor den sakralen Charakter seiner přemyslidisch-luxemburgischen Königsherrschaft nach französischem Vorbild. Diese neue Strategie bringen nicht zuletzt die von Peter Parler errichteten Teile der Prager Kathedrale zum Ausdruck. Darunter fallen insbesondere die architektonische Aufwertung der Wenzelskapelle, der gesteigerte dekorative Aufwand (dem eine formale Annäherung an die Preziosität französischer Schloßkapellen entspricht), die Neueinrichtung der Přemysliden-Grabmäler im Chorumgang, die Einsetzung des Sigismund-Kults im Dom und dessen Parallelisierung mit demjenigen des hl. Wenzel, und nicht zuletzt eben das »Reims-Zitat«, als welches die aufwendige Dachgalerie betrachtet werden muß. Offensichtlich war mit Peter Parler ein Architekt gefunden worden, der willens und auch fähig war, die Vorstellungen des Kaisers in eine ästhetisch überzeugende Architektursprache zu übersetzen.

Zu guter Letzt wäre eine Interpretation der einzigen erhaltenen echten gotischen Zwerggalerie zu leisten, derjenigen des Magdeburger Domchors³⁴). Wie im Fall der Reimser Chorerhöhung muß auch hier nochmals betont werden, daß es sich um eine nachträgliche Aufstockung handelt, mit der das nach älteren Plänen verwirklichte Chorprojekt der Neuplanung von Quer- und Langhaus angepaßt wurde. Daß aber der zu niedrig geratene Chor gerade mit einer Zwerggalerie bereichert wurde, ist wohl kein Zufall. Die für den Magdeburger Dombau Verantwortlichen hatten mit Sicherheit genügend Verbindungen zu den Bischofssitzen im Westen des Reiches, um von der Existenz aufwendig geschmückter romanischer Großkirchen zu wissen. So kann man sich gut vorstellen, daß sie dem leitenden Architekten ihrer Bauhütte den Auftrag gaben, den Niveauunterschied zwischen dem Chor und den westlich anschließenden Teilen mit einer Zwerggalerie auszugleichen. Dieses für eine Kathedrale des 13. Jahrhunderts völlig veraltete Architekturmotiv wurde mit Hilfe der modernsten zeitgenössischen Gotik neuformuliert. Damit unterstrich man einerseits die Traditionsverbundenheit des erzbischöflichen Sitzes von Magdeburg, andererseits diente das Motiv auch dazu, dessen einmalige Bedeutung als Gründung Kaiser Otto I. an den Tag zu legen. Nirgendwo gab es sonst im mitteldeutschen Raum Zwerggalerien, weder aus romanischer noch aus gotischer Zeit. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Zwerggalerie erweist sich also die Magdeburger Kathedrale als gotischer Kaiserdom.

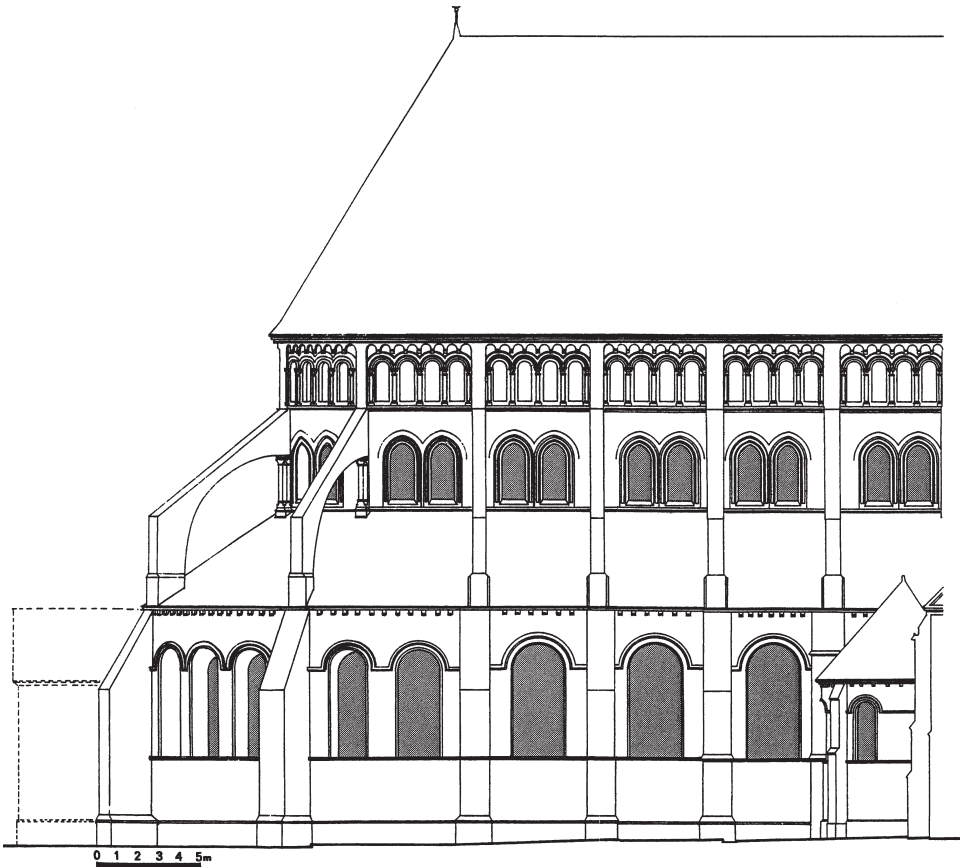
Unsere Überlegungen können folgendermaßen zusammengefaßt werden. Es wäre falsch, die seltenen Fälle der Verwendung einer Zwerggalerie oder einer daran erinnernden Blendarkatur zur Zeit der Gotik grundsätzlich als Kennzeichen einer Metropolitankirche zu deuten. Dennoch ist es kein Zufall, daß dieses Bauglied ausgerechnet an einigen erzbischöflichen Kathedralen der Gotik zu sehen ist. Die Motivation für seine Anwendung

34) Was die Zwerggalerie des Ostchors der Kathedrale von Besançon betrifft, so wird sie sich wohl auf rheinische Vorbilder bezogen haben. Wahrscheinlich besaß auch der aus dem späten 12. Jahrhundert stammende Chor der Kathedrale von Basel (Sitz eines Suffragans von Besançon) ursprünglich eine Zwerggalerie über dem Chorumgang; vgl. Karl STEHLIN/Rudolf WACKERNAGEL, Baugeschichte des Basler Münsters (1895), S. 34–41.

ist jedesmal verschieden. In Sens ging es lediglich um die Erreichung des höchsten architektonischen Standards, wie ihn in der näheren geographischen Umgebung eine cluniazensisch geprägte Großkirche vorgeführt hatte. In Reims hingegen versinnbildlicht die Pseudozweggalerie zusammen mit anderen Elementen der Kathedralarchitektur und ihrer Ausstattung die Sonderstellung des erzbischöflichen Sitzes. In Prag gilt dies genau so, aber der Akzent wird hier noch stärker auf die politische Vision des kaiserlichen Auftraggebers gelegt, der letztlich für das Bauunternehmen verantwortlich war. Die einzige erhaltene echte Zwerggalerie der Gotik am Chor des Magdeburger Doms stellt die Verbindung mit einer großen Vergangenheit her. Sie darf als retrospektives Formenzitat gelten, das, obwohl in die zeitgemäße Stilsprache des 13. Jahrhunderts übersetzt, an den kaiserlichen Ursprung von Dom und Erzbistum in ottonischer Frühzeit erinnert.

Abbildungsverzeichnis

- 1 Sens, Kathedrale, Chor, Rekonstruktion des Zustands im 12. Jahrhundert
- 2 Sens, Kathedrale, Langhaus, Südseite, Spuren der Blendarkatur des 12. Jahrhunderts in der Obergadenzone
- 3 La Charité-sur-Loire, ehemalige Prioratskirche Notre-Dame
- 4 Reims, Kathedrale, Äußeres des Chors
- 5 Magdeburg, Dom, Äußeres des Chors
- 6 Magdeburg, Dom, Längsschnitt
- 7 Prag, Veitsdom, Blick auf den Obergaden des Chorhauptes
- 8 Speyer, Dom, Aufriß Nordseite



1 Sens, Kathedrale, Chor, Rekonstruktion des Zustands im 12. Jhd.



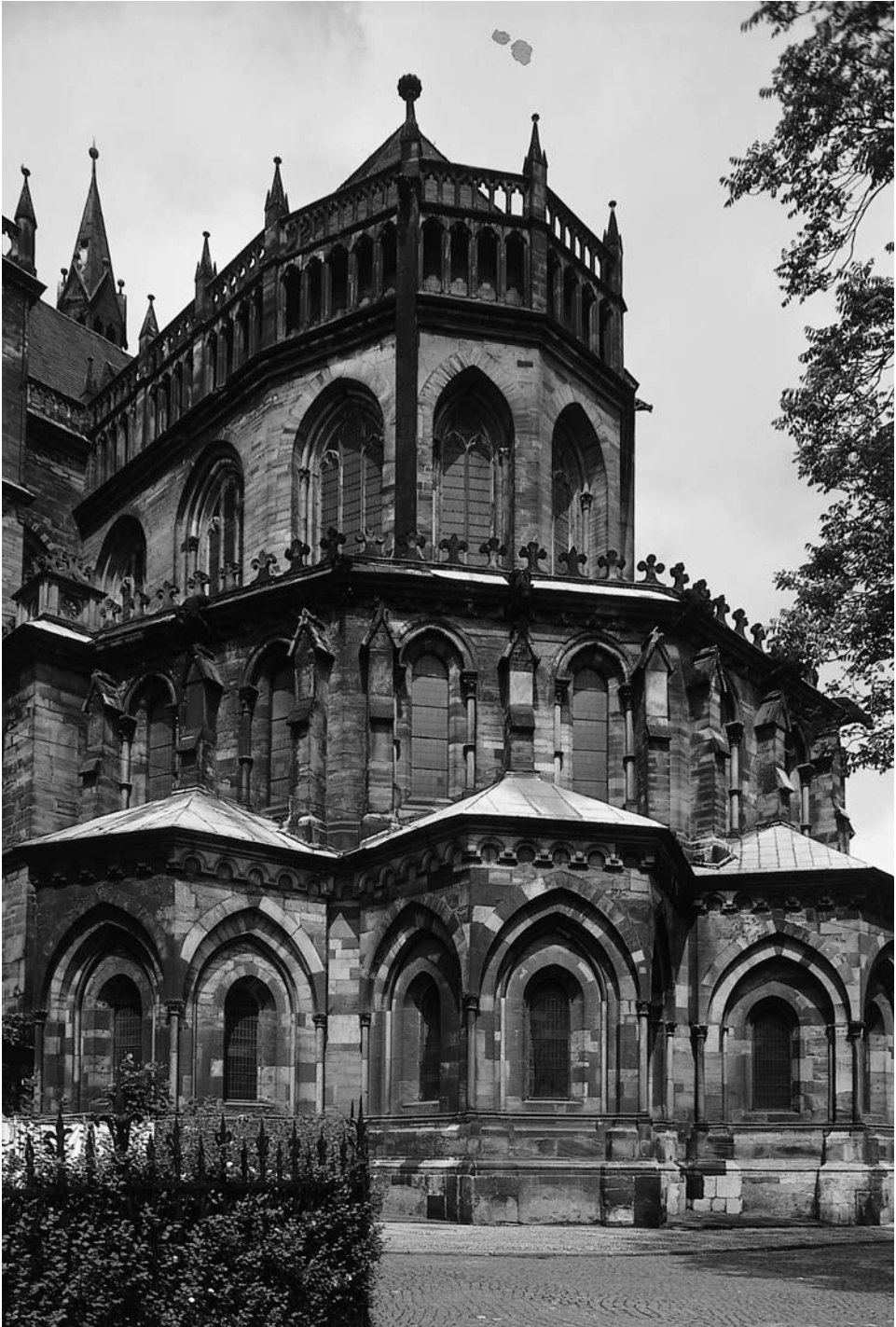
2 Sens, Kathedrale, Langhaus, Südseite, Spuren der Blendarkatur des 12. Jahrhunderts in der Obergadenzone



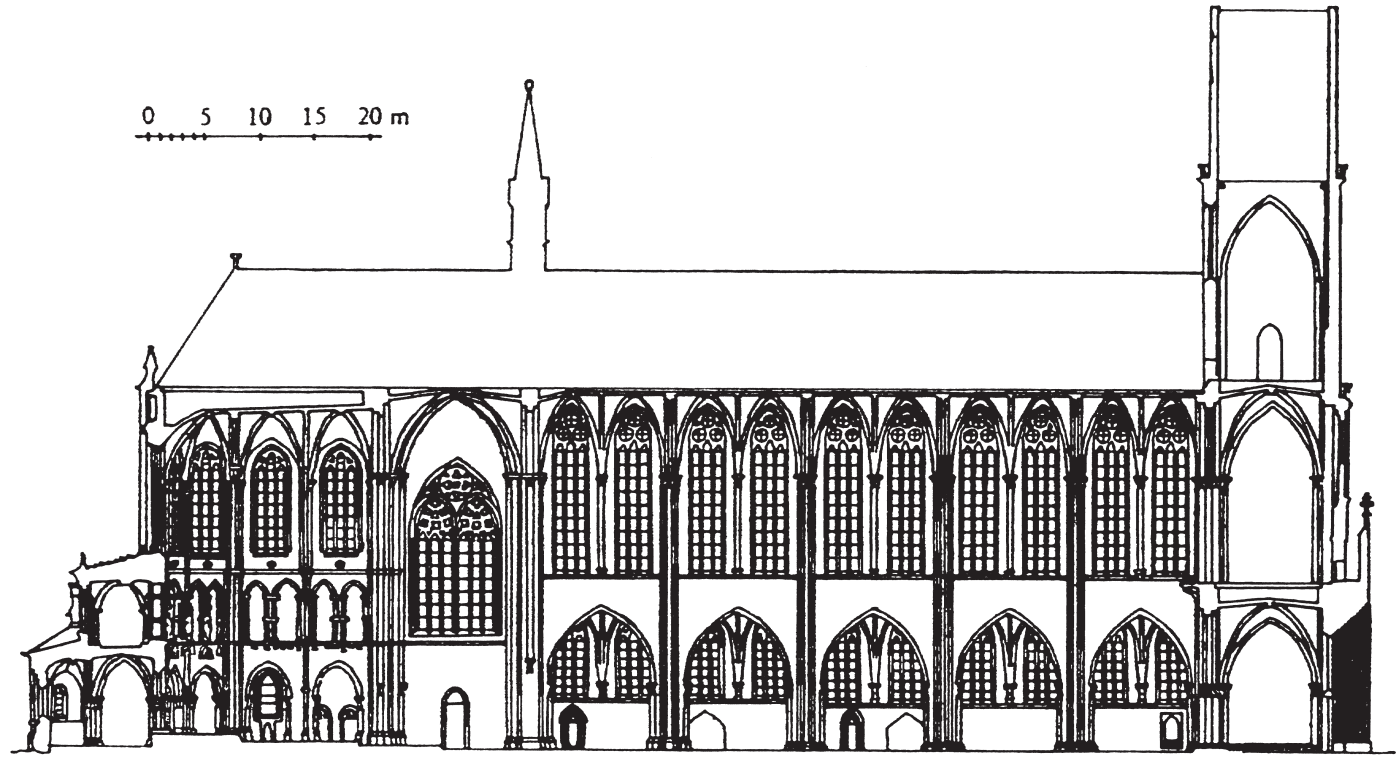
3 La Charité-sur-Loire, ehemalige Prioratskirche Notre-Dame



4 Reims, Kathedrale, Äußeres des Chors



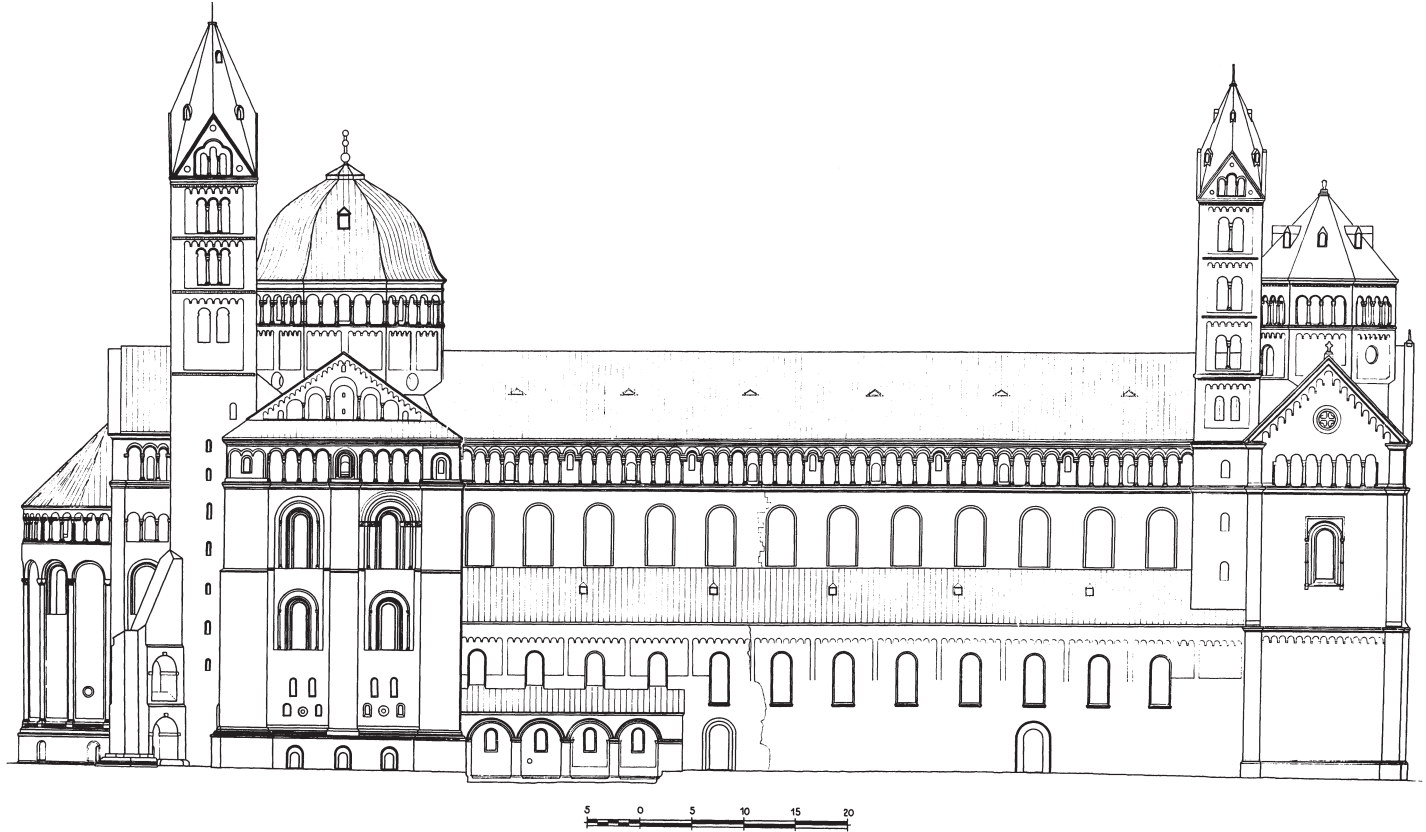
5 Magdeburg, Dom, Äußeres des Chors



6 Magdeburg, Dom, Längsschnitt



7 Prag, Veitsdom, Blick auf den Obergaden des Chorhaupts



8 Speyer, Dom, Aufriss der Nordseite