

Sonderdruck aus:

# Virtuelle Räume

Raumwahrnehmung  
und Raumvorstellung  
im Mittelalter

Akten des 10. Symposiums des  
Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003

Herausgegeben von Elisabeth Vavra

ISBN 3-05-004129-3



Akademie Verlag

Berlin 2005

## Inhalt

VORWORT .....	IX
GERNOT KOCHER Herrschaftsgrenzen und Grenzen der Herrschaft .....	1
MICHAEL JUCKER Kommunikation schafft Räume: Die spätmittelalterliche Eidgenossenschaft als imaginiertes und realer Ort .....	13
ALFONS ZETTLER Der Himmel auf Erden ... Raumkonzepte des St. Galler Klosterplans .....	35
MICHAEL VIKTOR SCHWARZ Kathedralen verstehen. (St. Veit in Prag als räumlich organisiertes Medienensemble) .....	47
RALF SCHLECHTWEG-JAHN Virtueller Raum und höfische Literatur am Beispiel des <i>Tristan</i> .....	69
ANNETTE KERN-STÄHLER Die Suche nach dem privaten Raum im englischen Spätmittelalter: Literatur und Lebenswirklichkeit .....	87
URSULA KUNDERT Gefühl und Wissen im virtuellen Raum. Dynamische Konfigurationen in Minnesang und Enzyklopädik des 13. Jahrhunderts .....	109

Michael Viktor Schwarz

## Kathedralen verstehen. (St. Veit in Prag als räumlich organisiertes Medienensemble)

### I

Vor einem halben Jahrhundert, in den 50er Jahren, hätte es schwerlich eine Tagung mit dem Begriff ‚virtuelle Räume‘ im Titel gegeben. Ich will aber einmal annehmen, es hätte damals jemand eine Tagung vielleicht unter dem Titel ‚Die Raumvision im Abendland‘ organisiert! Dann hätte man auf einen Referenten ungenügend verzichtet – trotz der braunen Flecken auf seiner Weste –, nämlich auf Hans Sedlmayr, denn der war 1950 mit einer These herausgekommen, die ins Herz jeder Überlegung zu Raumvorstellungen oder virtuellen Räumen im Mittelalter trifft.

Die Rede ist von dem Buch ‚Die Entstehung der Kathedrale‘. Es handelt sich – nach ‚Der Verlust der Mitte‘ (1948) – um das zweite erotisch aufgemachte Theorieangebot, mit dem Sedlmayr auftrat. Ganz offenkundig wollte der mit Kriegsende in Schwierigkeiten geratene wieder ins wissenschaftliche Gespräch kommen – und zwar (statt als völkischer) jetzt als ‚katholischer‘ Intellektueller.<sup>1</sup> ‚Erotisch‘ nenne ich Thesen, die so einprägsam einfach und dem anvisierten Zielpublikum so willkommen sind, dass eine Rezeption ohne kritische Prüfung erwartet werden darf. Sedlmayrs These lautet: Es macht die gotische Kathedrale aus, dass sie das ‚Himmlische Jerusalem‘ abbildet. Heute würde Sedlmayr sagen: Die gotische Kathedrale ist als eine Virtualisierung des ‚Himmlischen Jerusalem‘ angelegt.

Worauf Sedlmayr sich stützt, ist klar – stützt in einem doppelten Sinn: Es geht mir um die Stütze bei einem Argumentationsmuster und gleichzeitig um die Stütze bei einem Publikum, dem dieses Argumentationsmuster eingeht. Gemeint ist ein im 12. Jahrhundert beginnender Diskurs der Liturgik. Der Freiburger Theologieprofessor und Kunsthistoriker Joseph Sauer hat ihn mit seinem Buch ‚Die Symbolik des Kirchengenge-

1 Wilhelm Schlink, *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History*. In: *Jewish Art* 23/24 (1997/98) 275–285.

bäudes“ (1902) aus der Liturgiewissenschaft nicht nur in die Kunstwissenschaft hineingetragen, sondern auch für ein Publikum von gebildeten Katholiken erschlossen, ein Publikum, das sich in Deutschland während der Kulturkampfzeit als Milieu formiert hatte und nach einer ‚katholischen‘ Kultur verlangte. Dieser liturgische Diskurs konstruierte zunächst (im Mittelalter) und bestaunte dann (in der kirchlichen Kulturwissenschaft) jenes Rauschen der Bedeutungen, das die Riten und die dazu benötigten Gegenstände umgibt, jenes sinnerfüllte Rauschen also, mit dem man die uralten und fremd gewordenen Abläufe lebendig hält, indem man sie deutet. Susan Sontag hat in ihrem Essay „Against Interpretation“ (1964) gezeigt, dass das eine ganz ursprüngliche Motivation und Form des Interpretierens ist – demnach aber auch eine sehr der Interpretation bedürftige Form des Interpretierens!<sup>2</sup>

Ein Signal, das in diesem Rauschen hörbar wird, und zwar im Kirchweihritus, weist in der Tat darauf hin, dass Kirchengebäude als Symbole des ‚Himmlischen Jerusalem‘ aufgefasst werden können.<sup>3</sup> Andere Signale, die sich vernehmen lassen, besagen aber anderes: Das Kirchengebäude symbolisiere den einzelnen Gläubigen, es symbolisiere die Gemeinschaft der Gläubigen, es symbolisiere die Seele des Gläubigen, es symbolisiere den Salomonischen Tempel, es symbolisiere den Leib Christi, es symbolisiere die Stiftshütte und es symbolisiere die Arche Noah.<sup>4</sup> Sedlmayr hat sich aus der Fülle der Offerten also diejenige ausgesucht, die den Kunstfreund am ehesten erbaut. Man darf bezweifeln, ob eine solche Operation legitim ist. Dabei steht die Legitimität nicht nur aus der Perspektive geschichtswissenschaftlicher Methodik in Zweifel, sondern auch aus dem Blickwinkel des liturgischen Diskurses. Die Universalität der Verweise, die ich mit Foucault Rauschen nenne, gehört dort nämlich zur Sache. Also sollte man gerade seitens der Theologen und Liturgiker über die von Sedlmayr vorgenommene Selektion der Bezüge nicht so ohne weiteres glücklich sein.

Das Entscheidende an Sedlmayrs Operation (und der Beitrag des Kunsthistorikers über den Beitrag des katholischen Intellektuellen hinaus) ist aber, dass er die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant, ‚Himmlischem Jerusalem‘ und Kirchengebäude, nicht länger auf den Akt des Symbolisierens, sondern jetzt auf den des Abbildens zurückführt.<sup>5</sup> Für Sedlmayr „bedeutet“ die Kathedrale nicht nur das ‚Himmlische Jerusalem‘. Er sagt: Es war die Intention der Schöpfer der gotischen Kathedrale, dass ihr Produkt auch so „aussieht“ wie das ‚Himmlische Jerusalem‘. In Sedlmayrs Augen scheint dadurch fast eine strukturelle Identität von Kathedrale und ‚Himmlischem Jerusalem‘ zu entstehen.

2 Deutsch: Susan Sontag, Gegen Interpretation. In: Susan Sontag, Kunst und Antikunst. München-Wien 1980, 11–22.

3 Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950, 105.

4 Joseph Sauer, Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. 2. Aufl. Freiburg 1924, bes. 98–105.

5 Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale 100–103.

Die Annahme einer intendierten Ähnlichkeitsbeziehung ist jedoch aus mindestens zwei Gründen nachprüfbar falsch: Zum einen – darauf hat besonders Wilhelm Schlink hingewiesen – gab es zur Zeit, als die gotischen Kathedralen gebaut wurden, eine einheitliche Vorstellung vom ‚Himmlischen Jerusalem‘ als Architektur: Man imaginierte es nach der Beschreibung in der Offenbarung des Johannes als eine Stadt.<sup>6</sup> Nichts aber von dem, was eine Stadt ausmacht – Häuser, Straßen, Plätze, Verteidigungsmauern – kehrt an den Kathedralen analog oder in Form von Darstellungen in regelmäßiger und anschaulicher Weise wieder. Es gibt zuweilen Zinnen (so an den Konventskirchen von Saint-Denis und Etampes), aber die weitaus meisten Bauten haben keine; man kann die häufigen Doppelturmfassaden als Stadttore ansprechen, aber ebenso als Triumphbögen vor einem Turmpaar (was, da die antiken Triumphbögen regulär in der Stadt liegen, das Gegenteil von einem Stadttor wäre); den Reimser Chor und das Langhaus umstehen auf den Strebepfeilern Figuren von Engeln, wie Jesaja solche auf den Türmen der Himmelsstadt gesehen hat, aber erstens können damit auch Engel gemeint sein, die herabgekommen sind, um am Gottesdienst teilzunehmen (zu dieser Vorstellung siehe unten), und zweitens sind die Engelsfiguren eben eine Reimser Spezialität usw.

Zum anderen – und das ist ein ebenso gewichtiges Gegenargument – gibt es die Kathedrale, an die Sedlmayr und seine Zeitgenossen noch glaubten, gar nicht. Recht besehen gleicht kein Bau dem anderen. Das gilt selbst für das Kernland der gotischen Architektur, die Ile-de-France. Den Bauherren und Architekten scheint es nicht darum gegangen zu sein, eine bestimmte Gegebenheit nachzubilden, sondern vor dem Hintergrund ähnlicher Standards um die Unverwechselbarkeit des jeweiligen Bauwerks und also darum, dass es die lokale Kirche repräsentierte. Würden die gotischen Kathedralen das ‚Himmlische Jerusalem‘ wirklich abbilden wollen, so wären sie das Dokument eines von Bischofssitz zu Bischofssitz manifesten Dissenses über sein Aussehen.

Jedoch ist die aufschlussreichste Schwäche von Sedlmayrs These eine Schwäche methodischer Natur und genau betrachtet keine Schwäche Sedlmayrs allein, sondern eine solche der Kunsthistorik vor der Rezeptionsästhetischen bzw. medialen Wende. Für Sedlmayr ist die architektonische Simulation des ‚Himmlischen Jerusalem‘ ein Akt der Entäußerung, wobei er sich die ganze Gesellschaft daran beteiligt und darin vereint denkt. Sagen wir: Aus einer kollektiven seelischen Notwendigkeit emaniert eine als homogen, ja formiert gesehene abendländische Menschheit in der Kathedrale ihr Bild des Himmels. Keinen Gedanken verschwendet Sedlmayr an Fragen wie die: Durch welcherart Leseanweisungen sollte den Besuchern der Kathedralen nachvollziehbar gemacht werden, was gemeint war? (Die eigenen subtilen Formanalysen, die auf kunsthistorische Vorbildung bauen, wird sich Sedlmayr ja wohl kaum als die geeignete Lektüreform für Gott suchende Massen vorgestellt haben!) Und zu welcher Art von Nutzung waren die über West- und Mitteleuropa ausgestreuten ‚Himmlischen Jerusalems‘ gedacht? Sollte es einfach die spirituelle Temperatur heben, wenn man sich statt

6 Schlink, The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem 282.

in einem Behälter für Liturgie in einem ‚Himmlichen Jerusalem‘ fühlen durfte, oder war ein didaktischer Gebrauch vorgesehen?

„Die Kathedrale als Abbild des Himmels“ – dieses Experiment, eine Architektur als virtuellen Raum zu verstehen, hält kritischer Betrachtung nicht stand, so groß und bis in die Gegenwart anhaltend die Wirkungsgeschichte von Sedlmayrs These auch sein mag. Andererseits ist es angesichts der Elaboriertheit der meisten Kirchenarchitekturen auch klar, dass Kirchen mehr sind als umbauter und überdachter Raum. In welche Richtung könnte sich jene virtuelle Dimension öffnen, die dadurch doch wahrscheinlich ist?

## II

Anhand der Prager Kathedrale St. Veit möchte ich eine Fallstudie entwickeln. Dabei ist einzuräumen, dass St. Veit kein idealer Gegenstand ist, denn die Kirche wurde im Mittelalter kaum zur Hälfte fertig, und es ist nicht klar, wie der vollendete Bau hätte aussehen sollen.<sup>7</sup> Andererseits bewahrt St. Veit mehr originale Ausstattung als die meisten von Sedlmayr herangezogenen Kathedralen, und auch vom originalen Umfeld des Baus ist manches auf uns gekommen. Zu dem, was vom Kontext erhalten geblieben ist, zählt eine Reihe liturgischer Quellen, die Einblicke in die Nutzung der Kirche gewähren. Ich habe an anderer Stelle bereits einmal versucht, das, was über die Begräbnisfeierlichkeiten und die Memorialliturgie für Karl IV. bekannt ist, auf Gestalt und zeitgenössische Wahrnehmung des Bauwerks zu beziehen.<sup>8</sup> Paul Crossley hat wenig später mit dem vom selben Karl entworfenen Krönungsordo dasselbe getan.<sup>9</sup> Beides möchte ich jetzt zusammenführen und mit weiteren liturgischen Quellen sowie neuen Erkenntnissen zum Bau kombinieren.

7 Das wird auch die Verständlichkeit der folgenden Ausführungen für diejenigen Leser beeinträchtigen, die mit den Verhältnissen in Prag nicht vertraut sind. Im Normalfall gehe ich vom Bauzustand des frühen 15. Jahrhunderts aus: Vollendet sind nur der Chor (einschließlich der Wenzelskapelle), die Fassade des Südkomplexes (mit Schatzkammer und Mosaik, aber noch ohne das Maßwerk des großen Südfensters über der Schatzkammer) und der Turmstumpf. Das Südportal ist als offen zu denken (also nicht wie in der Neuzeit vermauert), führt aber nicht in den eigentlichen Kirchenraum, sondern in einen wohl provisorisch benutzbar gemachten kleinen Kultraum zwischen Wenzelskapelle und Turm, wo der Kreuzaltar steht. Von dort aus war der Hauptraum über die Wenzelskapelle zugänglich.

8 Michael Viktor Schwarz, Felix Bohemia Sedes Imperii: St. Veit in Prag als Grabkirche Karls IV. In: Michael Viktor Schwarz (Hg.), *Grabmäler der Luxemburger*. Luxemburg 1997. Die Quellen zur Bestattung Karls sind erschlossen bei: František Šmahel, *Spectaculum et pompa funebris: Das Leichenzeremoniell bei der Bestattung Kaiser Karls IV.* In: František Šmahel, *Zur politischen Präsentation und Allegorie im 14. und 15. Jahrhundert*. München 1994, 1–37.

9 Paul Crossley, *Bohemia Sacra: Liturgy and History in Prague Cathedral*. In: Fabienne Joubert und Dany Sandron (Hg.), *Pierre, lumière, couleur: Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*. Paris 2000, 341–365. Krönungsordo: Josef Cibulka, *Český řád korunovační a jeho původ*. Prag 1934.

Gleich, ob man von der Krönungs- oder von der Totenliturgie herkommt, liegt es nahe, mit der Betrachtung jenes Platzes zu beginnen, der heute der dritte Burghof genannt wird (Abb. 1). Auf ihn ist erstens die Westfassade des mittelalterlichen Königspalastes ausgerichtet (Bildmitte). Die Rokokofassade sollte nicht daran irremachen, dass die Baulichkeiten dahinter bis ins hohe Mittelalter zurückreichen.<sup>10</sup> Zweitens blickt auf den Platz der Südkomplex des Domes mit Turm, Querhausfassade und Wenzelskapelle, wobei die Wenzelskapelle gleichsam der Nukleus der Kirche ist und jedenfalls das spirituelle Zentrum der böhmischen Monarchie (Abb. 2: b).<sup>11</sup> Diesen Platz hatte der zukünftige König am Tag seiner Krönung wahrscheinlich zweimal zu überqueren. Jedenfalls zog er vor der Krönung aus dem Palast kommend durchs Südportal, die sogenannte *Porta Aurea*, in die Kathedrale ein (Abb. 2: c, Abb. 5. Abb. 1 zeigt die drei Öffnungen im vermauerten Zustand der frühen Neuzeit) und begab sich dort zuerst zum Kreuzaltar, der unmittelbar hinter dem Südportal situiert war (Abb. 2: d). Der tote Karl IV. querte den Platz im Abstand einiger Tage sicher zweimal: zunächst aus dem Palast kommend, um den Hradschin zu verlassen und ein letztes Mal alle wichtigen Kirchen seiner Hauptstadt zu besuchen. Sodann überquerte er den Platz aus der Stadt kommend auf dem endgültig letzten Weg, dem zu seiner Grabstätte in der Kathedrale, wobei der Trauerzug gleichfalls durch das Südportal eingezogen sein wird.



Abb. 1: Der dritte Burghof mit Dom und Königspalast. Kolorierter Kupferstich aus den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts nach einer Vorlage von Leopold Peuckert

10 *Pražský hrad a Hradčany (Umělecké památky Prahy)*. Prag 2000, 169–197.

11 Viktor L. Kotrba, *Der Dom St. Veit zu Prag*. In: Ferdinand Seibt (Hg.), *Bohemia Sacra: Das Christentum in Böhmen*. Düsseldorf 1974, 510–557; Iva Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1368*. Woodbridge 2001, 54–63.

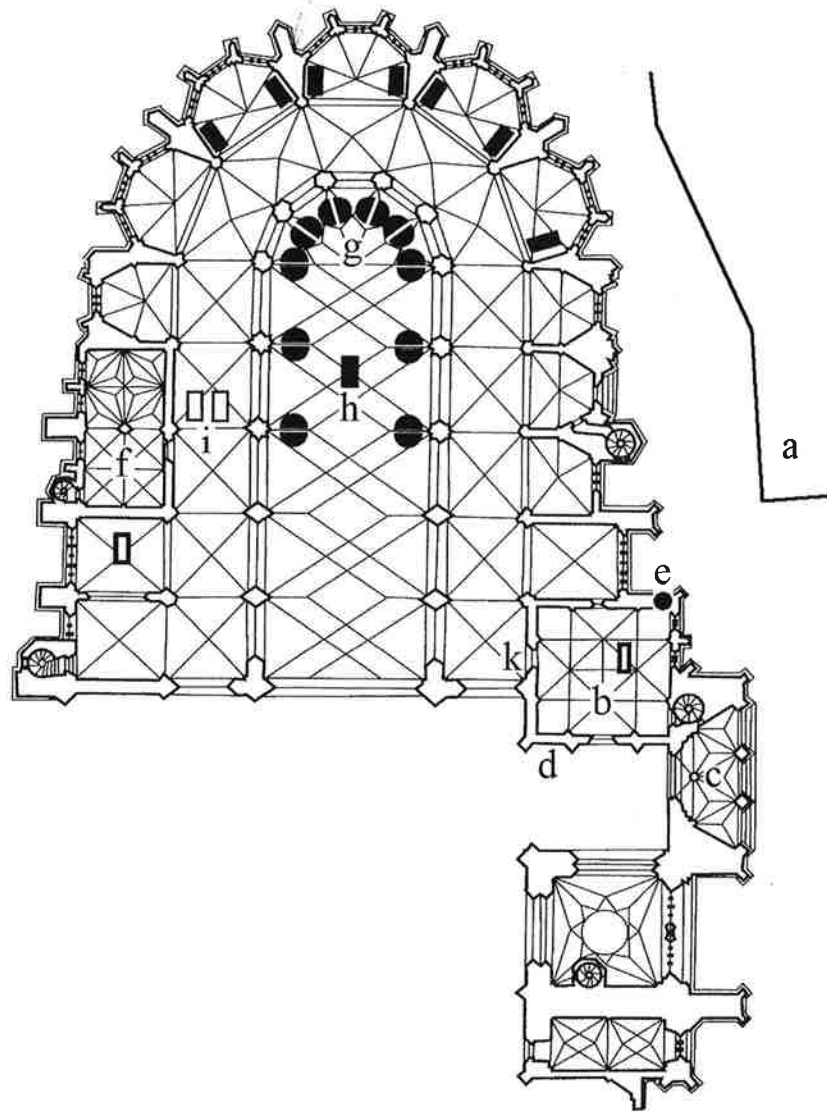


Abb. 2: St. Veit in Prag am Anfang des 15. Jahrhunderts  
 Schematischer Grundriß: a – Königspalast; b – Wenzelskapelle; c – *Porta Aurea*;  
 d – Standort des Kreuzaltars; e – Standort der Wenzelsfigur am Außenbau; f – Sakristei;  
 g – *Chorus maior* mit Veitsaltar; h – *Chorus beatae Mariae virginis* mit *Sepulcrum Caesaris*;  
 i – Gräber der Architekten; k – Portal zur Wenzelskapelle

Aber selbst ohne diese Nachrichten dürfte man annehmen, dass der Platz eine besondere Rolle im öffentlichen Leben Böhmens innehatte und dass dieser Umstand bei der Gestaltung der Dom-Südfassade mitgespielt haben muss. Dass St. Veit einen mächtigen Turm an der Südflanke besitzt und dieser Turm ursprünglich vielleicht der einzige bleiben sollte, mag erstaunen, wenn man an die Kathedrale glaubt und dabei, sagen wir, Notre-Dame in Paris vor Augen hat. Angesichts der Situation auf dem Hradschin erscheint ein solches Konzept aber naheliegend und liegt noch näher, wenn man den Turm als ein audiovisuelles Medium zu verstehen sucht.

Zur visuellen Seite gehört es, dass der Turm ungefähr doppelt so hoch hätte werden sollen, wie das Mauerwerk gediehen ist, und dass gerade in den Jahrzehnten um 1400 besondere Kreativität bei der Ausgestaltung von Turmhelmen herrschte.<sup>12</sup> Der Turm hätte sich in einen Wettbewerb mit Lösungen in Wien, Straßburg und Frankfurt begeben und sich als unverwechselbar behaupten müssen. Weitgereiste Leute hätten den über das Moldautal herausragenden Bau auf Dutzende von Kilometern als Wahrzeichen von Prag wahrgenommen. Aber wer Prag kennt, weiß, dass der Turm auch in seiner unvollendeten Gestalt mit der Renaissance-Haube ein Zeichen setzt – in der Stadt und darüber hinaus.

Und der Turm ist auch nur vom visuellen Standpunkt ein Fragment geblieben. Er ist nämlich bis zum Glockenstuhl hinauf fertig und ist damit gerade so weit gebaut worden, dass er seinen akustischen Auftrag erfüllen kann. Die Bedeutung, die man dieser Rolle beimaß, lässt sich daran ermessen, dass der Bau des Glockenträgers vor den des Langhauses gezogen wurde. Wichtiger als durch ein Langhaus Raum für die Teilnahme der Laien am Gottesdienst zu gewinnen war es, die Stimme der Kirche vernehmbar zu machen. Dabei entstand ein gewaltiger akustischer Raum. Marshall McLuhan hat behauptet (genauer gesagt: durch seinen Jünger, den Psychologen Carl Williams behaupten lassen), akustische Räume besäßen keinen Mittelpunkt.<sup>13</sup> Das trifft auf den Klangraum, von dem hier die Rede ist, nicht zu: Er hat in dem Turm ein sichtbares Zentrum. Und jedem, der die Glocken auf dem Platz hört, ist klar, dass der Turm die Mitte eines akustischen Territoriums markiert, das über den Platz hinausreicht, ebenso über Prag und das Moldautal und einen erheblichen Teil von Diözese und Königreich umfasst. Der Turm in seiner Position an der Südfassade der Kathedrale gestaltet also die politische und spirituelle Zentralität des dritten Burghofes funktional und ästhetisch in denkbar wirkungsvoller Weise aus.

Räumlich und von der Bedeutung her rückt die Wenzelskapelle dem Königspalast am nächsten: Nur eine Gasse trennt den Palast von der Grabkapelle des Gründers der Kathedrale und Landespatrons, der gleichzeitig Amtsvorgänger und Ahne des regierenden Königs war (Abb. 2: a, b). Anders als vergleichbar große französische oder west-

12 Norbert Nußbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik: Entwicklung und Bauformen*. Köln 1985, 192–204.

13 Philipp Marchand, *Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger*. Cambridge, MA 1998, 133.

deutsche Kirchenbauten der Gotik ist St. Veit mit Freiskulpturen sparsam ausgestattet. Aber über der Wenzelskapelle steht eine Statue des hl. Wenzel (Abb. 2: e, Abb. 3). Heute ist es eine Kopie. Das Original war, wie der 1906 erschienene Inventarband von Podlaha und Hilbert mitteilt, 1867 durch die zwei Jahre zuvor bei Eduard Veselý in Auftrag gegebene leicht vergrößerte Nachbildung ersetzt worden. Es war dann jahrzehntelang im Treppenhaus der ehemaligen Propstei aufgestellt und gelangte durchgreifend restauriert kurz vor dem ersten Weltkrieg in die Wenzelskapelle (Abb. 4).<sup>14</sup> Dort steht die Figur bis heute über dem Johannesaltar (nicht etwa über dem Wenzelsaltar) und nimmt wohl den Platz einer spätmittelalterlichen Madonnenstatue ein.<sup>15</sup> Oft genug hört man, dieser Standort in der Kapelle sei der ursprüngliche, doch ist das nichts anderes als Wunschdenken, denn es gibt dafür keinerlei Indizien.<sup>16</sup> Alles spricht für die Position am Außenbau: Die Figur war für den Strebepfeiler über der Kapelle bestimmt und kennzeichnete zunächst einmal die Kapelle darunter als einen Raum, in dem der dargestellte Heilige spirituell und körperlich (als Leichnam) anwesend ist.

Zu beachten ist die umständliche architektonische Fassung und Inszenierung der Figur (Abb. 3). Der Architekt hat dabei ein Schema übernommen und weiter ausgestaltet, das beim Reimser Kathedralbau im mittleren 13. Jahrhundert entwickelt worden war:<sup>17</sup> Wenn die entsprechenden Figuren in Reims (und ähnlich dann auch in Straßburg, Köln und Colmar) auf Blöcken oder gedrunghenen Pfeilern stehen, so ist der Wenzel auf einer hohen Säule postiert. Dieses Motiv ist eine Steigerung und gleichzeitig mit Bedeutung geladen. Das wird deutlich, sobald man weiß, wie die hochmittelalterliche Malerei antike Götterbilder kennzeichnet: als Statuen auf Säulen.<sup>18</sup> Die Wenzelsfigur wird dem Publikum also als ein Bild präsentiert, das Kult einfordert. Zur Inszenierung gehört aber ebenso der gleichfalls aus Reims übernommene Baldachin, der Statue und Säule in ganzer Höhe einfasst und überwölbt. Indem der Tabernakel Statue und Säule gleich behandelt, setzt er die Statue in Anführungszeichen. Wenn die Säule sagt: „Ein Heiligenbild!“, so fügt der Baldachin hinzu: „Aber (nur) ein Bild!“ Dieser Zusatz ist auch

14 Anton Podlaha und Kamil Hilbert, *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze (Soupis památek historických a uměleckých v Království Českém I)* Prag 1906, 135–136; *Die Kathedrale von St. Veit 2*. Prag 1994, 18.

15 Über dem Altar und über dessen Retabel, das hier eine in die Wanddekoration eingefügte Kreuzigungsszene ist, ist das ein regulärer Platz für eine Muttergottesfigur: Ingeborg Bähr, *Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönung vor 1475*. In: *Städte-Jahrbuch 15 (1995)* 85–120. Zu beachten ist bei einer Rekonstruktion der Bildausstattung dieser Wandfläche auch, dass sie den Johannesaltar als einen liturgischen Ort different vom Wenzelsaltar charakterisieren muss. Eine Wenzelsstatue an dieser Stelle hätte die kultische Situation verunklärt und den Schrein hinter dem Wenzelsaltar um eine angemessene Wahrnehmung seiner Rolle gebracht.

16 Und erst recht gibt es keine Indizien für die Annahme, die Statue sei mehrmals zwischen Außen- und Innenbau hin und her versetzt worden. Vgl. Klára Benešová und Ivo Hlobil, *Peter Parler & St. Vitus's Cathedral 1365–1399*. Prag 1999, 56–58 (Hlobil); Ivo Hlobil, *Die Wenzelsstatue mit Peter Parlers Zeichen im Veitsdom*. In: *Umění 47 (1999)* 385–388.

17 Richard Hamann-Mac Lean und Ise Schüssler, *Die Kathedrale von Reims I*, 1. Stuttgart 1993, 146–177.

18 Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge 1989.

deshalb sinnvoll, weil die Statue so belebt wirkt. Insgesamt evoziert die Haltung sogar mehr als Lebendigkeit; die Figur dreht sich nicht einfach nur elegant um sich selbst, sie wendet sich etwas oder jemandem zu.



Abb. 3: Figurentabernakel über der Wenzelskapelle von St. Veit mit neuzeitlicher Kopie der Wenzelsfigur in Abb. 4



Abb. 4: Statue des heiligen Wenzel (Wenzelskapelle des Prager Doms)

Und darin liegt eine Scharnierfunktion, denn die Wendung und der Blick sind auf der Königspalast gerichtet.<sup>19</sup> Wer zur Statue des hl. Wenzel hinaufschaute, nahm dort ein Heiligenbild wahr, das in seiner sanften und doch emphatischen Hinwendung zur Realität des Palastes die Konvention des Bildes als einer Fiktion und damit das christliche Bildverständnis fast durchbrach. „Ehre das Bild, aber bete nicht zum Bild, sondern zu dem, den es darstellt“, so ungefähr wurde im hohen und späten Mittelalter religiöser Bildgebrauch gelehrt.<sup>20</sup> Wer ausgehend von der Wenzelsfigur über der Wenzelskapelle zum hl. Wenzel betete, dem wurde bewusst – so möchte ich annehmen –, dass er zu ei-

19 Eine Beobachtung von Eva Maria Waldmann.

20 So sei das bekannte Lehrgedicht von Wilhelm Durandus etwas verkürzt zusammengefasst: Anselme Davril und Timothy M. Thibodeau (Hg.), *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 95)* Turnhout 1995, 35.

nem Heiligen betete, der zugleich in der Kirche und im Palast zuhause war und der als ein Schutzheiliger nicht nur der Böhmen, sondern auch ihres Königs handelte.

Böhmen und sein König haben viele Schutzheilige. Karl IV. hat ihre Zahl durch die Erwerbung von Reliquien noch vermehrt. Mit dem Dompatron Veit als *primus* und Wenzel als *secundus inter pares* treten sie im Mosaik der *Porta Aurea* auf und leisten im Rahmen eines Weltgerichtsbildes Fürbitte bei Christus (Abb. 5, 6). Wer die Kathedrale vom Platz her betritt, geht unter dem Bild hindurch. Das tut auch der zukünftige König bei der Krönung, und unter dem Mosaik wurde ebenso der tote Karl IV. auf dem Weg zu seinem Grab hindurchgetragen. Bei der Tagung über das Mosaik, die 2001 in Prag stattfand, haben allerdings Karel Otavsky und mit ihm auch andere Referenten gefragt, ob man es überhaupt als selbständiges Medium bzw. als Bild des Portals ansehen sollte. Klar ist, dass es erst angebracht wurde, als die Fassade bereits vollendet war und dass es ursprünglich nicht vorgesehen war. Offenbar fiel der Entschluss nach der Rückkehr Karls IV. von seinem Italienzug 1369 und in Reaktion auf den Eindruck, den der Kaiser von den Fassadenmosaiken in Rom mitgenommen hatte.

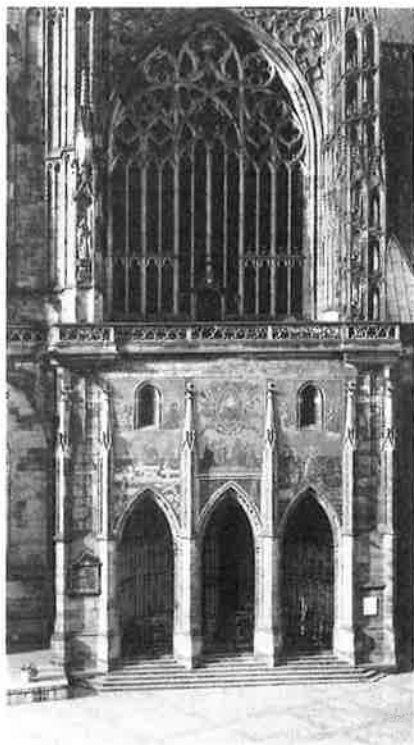


Abb. 5: *Porta Aurea* des Prager Doms

Vorher war die Wandfläche über den Arkaden schmucklos gewesen, durchbrochen nur von drei kleinen vergitterten Fenstern, von denen zwei in den Seitenfeldern noch sichtbar sind, während das mittlere durch die Figur des Richters verdeckt wird. Das Ganze sah aus wie ein über die Portalvorhalle gesetzter Tresor. Tatsächlich befindet sich hinter dem Mosaik und über dem Durchgang ein Raum, der als Schatzkammer angelegt und nur mittels einer Wendeltreppe von der Wenzelskapelle aus zugänglich ist. Während der mittelalterlichen Baukampagnen scheint er nicht bezugsfertig geworden zu sein. Im 18. Jahrhundert hergerichtet, beherbergt er seitdem die Kleinodien der böhmischen Monarchie.<sup>21</sup> Vermutlich haben wir es mit der projektierten Reliquienkammer des Doms zu tun. In diesem Fall wäre die Schatzkammer über der Sakristei auf der Nordseite der Kathedrale eine Interimslösung oder eine durch die Planungen der 60er Jahre in Frage gestellte Lösung gewesen (Abb. 2: f). Alles, was Jahrhunderte lang dort aufbewahrt wurde, hätte nach Fertigstellung des Südkomplexes in die Kronkammer gebracht werden sollen.<sup>22</sup> Neben wichtigen Passionsreliquien wären dorthin also die Überreste all jener Heiligen gelangt, die im Mosaik fürbittend zu Füßen des Richters knien. Darunter wäre auch das Haupt des hl. Wenzel mit der Wenzelskrone gewesen.



Abb. 6: Mosaik der *Porta Aurea*, Mittelfeld: Fürbittende Heilige (Prokop, Sigismund, Veit, Wenzel, Ludmilla, Adalbert)

21 Die Restauration des Krongewölbes bei der Prager Domkirche. In: Mitteilungen der kk Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 15 (1870) xxxvii–xxxix. Podlaha und Hilbert, *Metropoliní chrám Sv. Vít v Praze*, 64–66 mit Plänen.

22 Anton Podlaha und Edmund Šittler, *Der Domschatz zu Prag (Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen II, 1) Prag 1903.*



Natürlich hätte es eine einfachere architektonische Lösung für die Schatzkammer gegeben. Ich folge daher Artur Saliger und glaube, dass wir eine intendierte und (vor allem) funktionale Lösung vor uns haben.<sup>23</sup> Das Arrangement, so wie es ist, vermag nämlich jene Personen, die den Dom von St. Veit betreten, in Kontakt mit den materiellen Heilmitteln der Kirche von Prag zu bringen. Zu den Medien dieses Erlebens gehört auch das nach damaligen Sehgewohnheiten undenkbar aufwendige Rippengewölbe der Vorhalle, das die Unterseite der Schatzkammer bildet und dessen Aufgabe es wohl ist, das physische und damit auch das spirituelle Auge derjenigen, die das Portal benutzen, nach oben zu lenken. Die Teilnahme an den Prozessionen, sei es anlässlich der Krönung oder des Herrscherbegräbnisses oder am Palmsonntag, ebenso aber auch das Schreiten der alltäglichen Kirchenbesucher konnte den Charakter eines ‚rite du passage‘ (im wörtlichen Sinn) annehmen, wenn man sich vom Mosaikbild und vom figurierten Gewölbe nur anleiten ließ, an die über dem Durchgang zur Verfügung stehenden Reliquien zu denken und sie durch andächtiges Verhalten zu nutzen. Daneben enthält das Bild die Anweisung, die ganz große Bitte auszusprechen, nämlich die um die ewige Seligkeit, und das auch für Kaiser und Kaiserin zu tun, die Stifter, die mittels ihrer Bilder im Mosaik in Erscheinung treten.

Der Weg des toten Herrschers führte ebenso wie der des zu krönenden in den Binnenchor und vor den Hochaltar. Der Binnenchor war indes mehr als nur Vorfeld des Hochaltars und rituelles Revier von Bischof und Domkapitel. Ursprünglich hatte man es mit mindestens zwei Bezirken eigener Bestimmung zu tun. Der eine war ganz im Osten der Chor des hl. Veit (*chorus maior*, Abb. 2: g). Der andere war weiter im Westen eine Art Marienkapelle (*chorus beatae Mariae virginis*, Abb. 2: h). Zu ihr gehörte ein Chor von 24 Mansionären, die dort ein Gestühl hatten, und in diesem Bereich befand sich auch die Gruft der kaiserlichen Familie.<sup>24</sup> Diese ist zwar der 1882 erfolgten Neugestaltung des Binnenchores zum Opfer gefallen, ihre Lage lässt sich aber genau bestimmen: Erstens war im mittleren 19. Jahrhundert bekannt, dass sich die „alte“ Gruft „mitten im Chore“ befand, dort, wo damals der Kreuzaltar seinen Standort hatte. (Dieser stand nicht mehr wie zu Karls IV. Zeiten im Südquerhaus, sondern nahm wohl seit dem späten 18. Jahrhundert eine Position zwischen dem dritten und vierten Joch von Westen in der Chorachse ein.<sup>25</sup>) Im späten 16. Jahrhundert hatte Ferdinand I. die neue

23 Artur Saliger, Gedanken zur „Goldenen Pforte“ des Prager Veitsdomes. In: Umění 43 (1995) 264–268.

24 Der Chor der Mansionäre war noch vor der Grundsteinlegung des Domneubaus von Karl IV. 1343 gegründet worden: Zdenka Hledíková, Fundace českých králů ve 14. století. In: Sborník historický 28 (1981) 5–55, bes. 10–19.

25 Die Position des Altars ist dokumentiert unter anderem durch eine Bauaufnahme im Kopienbuch von Josef Jäger (Archiv der Hauptstadt Prag, Hs. Nr. 5869 und 5870). Faksimile: Martin Ebel, Jaroslava Mendelová und Pavel Vlček, Josef Jäger – kopiáře. Prag 1998, Tafel 18 (Plan 14). Tafel 77 (Plan 70) zeigt, dass der Altar abgebaut und durch Bestuhlung ersetzt werden konnte, wenn etwa bei einer Krönung zusätzliche Sitzplätze benötigt wurden. Im 17. Jahrhundert hatte der Kreuzaltar nahe der Sigismundkapelle gestanden (siehe Anm. 30).

Gruft mit einer großen Tumba darüber, dem so genannten Habsburgermausoleum, im zweiten Joch bauen lassen. Bei dieser Gelegenheit waren die Leichname aus der alten Gruft dorthin überführt worden, und die alte Gruft war in den Gebrauch des Domkapitels übergegangen. So ist die Erinnerung an sie lebendig geblieben und erreichte die erste Generation moderner kulturhistorischer Dokumentation. Es war August Ambros, bekannt als Musikhistoriker und nachmaliger Lehrer des Kronprinzen Rudolf, dem wir die Kenntnis über Lage und Funktion des Raums verdanken.<sup>26</sup> Zweitens existiert eine lange unbeachtet gebliebene Bauaufnahme aus der Zeit vor 1882, die in der kritischen Zone zwei unterirdische Anlagen zeigt: ein leicht nach Süden aus der Achse gerücktes Gewölbe im vierten Joch mit einem Durchgang zu einem weiteren, etwas höher gelegenen Gewölbe im fünften Joch. Letzteres dürfte eine neuzeitliche, für das Domkapitel angelegte Erweiterung des Bestattungsraums gewesen sein, denn die höhere Lage verdankte sich am ehesten dem Stufenunterbau der barocken Kommunionbank des Hochaltars.<sup>27</sup> Die mittelalterliche „alte“ Gruft, in der Karl IV. zur Ruhe gebettet wurde und wo der Leichnam zwei Jahrhunderte lang blieb, befand sich also im vierten Joch.

Bekannt ist des weiteren, dass Karl IV. eine Grabtumba erhalten hat, die axial im Chor stand und in den Quellen der Jahrzehnte um 1400 *sepulcrum Caesaris* heißt. Vermutlich stand sie über der alten Gruft (wie die von Ferdinand I. veranlasste Tumba über der neuen Gruft errichtet worden war). *In capite* des Denkmals bzw. der Gruft, also unmittelbar westlich davon, stand ein Marienaltar. In nächster Nähe befanden sich noch drei andere Altäre (zu Ehren des heiligen Ludwig von Frankreich, des heiligen Nikolaus und der Unschuldigen Kindlein).<sup>28</sup> Wir wissen, dass der Mansionärenchor seit 1365 dort täglich aus dem Brevier sang, so dass die Liturgie den in der Gruft Bestatteten zugute kam.<sup>29</sup> Zusätzliche liturgische Verpflichtungen gab es später noch speziell zugunsten des Kaisers und an ihren Todestagen auch zugunsten der Kaiserinnen, wobei

26 August Ambros, Der Dom zu Prag. Prag 1858, 241–255. In der Literatur des 20. Jahrhunderts wurde dann meist angenommen, der Grabbezirk Karls IV. habe sich dort befunden, wo heute das Habsburgermausoleum steht: so etwa Jaromír Homolka, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV. In: Anton Legner (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Köln 1978, Bd. 2, 607–618, bes. 616. Demgegenüber ging Kletzl von einer Position im Chorscheitel aus: Otto Kletzl, Zur künstlerischen Ausstattung des Veitsdomes in vorhussitischer Zeit. In: Germanoslavica 1 (1931/32) 247–277. Das wäre aber eine Position ohne Parallele.

27 Milena Bravermanová und Michal Lutovský, Hroby, hrobky a pohřebiště českých knížat a králů. Prag 2001, 39–45.

28 Kotrba, Der Dom St. Veit zu Prag 534.

29 Es sei darauf hingewiesen, dass die Platzierung von Gruft, Grabmal und Marienchor im vierten statt im zweiten Chorjoch von Westen einige baugeschichtliche Probleme entschärft, die sich für Klára Benešová stellen: Klára Benešová, Gotická katedrála: Architektura. In: Anežka Merhautová (Hg.), Katedrála sv. Víta v Praze. Prag 1994, 25–65, besonders 60–61 mit den Anmerkungen 35 und 37. Der Ort des ersten und zweiten Jochs war bis 1357 von Teilen der alten Domanlage überbaut. Dort kann sich also keine Gruft befunden haben, die 1348 den Leichnam der Blanche von Valois (laut Inschrift an ihrer Triforiumsbüste) und 1351 den Leichnam von Karls Erstgeborenem Wenzel aufnahm (laut Chronik des Benesch von Weitmühl), und diese Joche können auch schwerlich 1365 für den Gesang der Mansionäre „betriebsbereit“ gewesen sein. Wenn sich der Komplex aber im vierten Joch befindet, sieht alles anders aus.



man laut den Quellen an den Jahrtagen der Kaiserinnen entweder nur die rechte oder nur die linke Reihe des Gestühls nutzte. Vor den Altar wurde dann noch eine Sargtreppe gestellt, die den Leichnam der jeweiligen Gemahlin Karls IV. vertrat. Das gibt einen Eindruck, wie Marienaltar, Gestühl und *sepulcrum Caesaris* einander zugeordnet waren.<sup>30</sup> Neben der zentralen Rolle, welche die Marienkapelle für die Memoria der kaiserlichen Familie spielte, hatte sie aber auch noch eine Schlüsselstellung in der Liturgie des Kirchenjahres: Hier wurden die Marienfeste begangen und hier wurde in der Heiligen Nacht die Mitternachtsmesse gelesen. Überhaupt kreiste der Mariendienst im Dom um den Altar beim Grabbezirk, so dass sich memoriale und marianische Riten verflochten haben müssen, was nicht nur geeignet war, die Fürbitten der Mediatrix und Co-Redemptrix zu mobilisieren, sondern daneben auch die Stifterrolle der Herrscherfamilie weiter akzentuierte.<sup>31</sup>

In meinem Plan habe ich das Grabmal ungefähr in der Mitte des vierten Jochs platziert (Abb. 2: h). Da das Gruftgewölbe bis an die Schwelle zum dritten Joch nach Westen reichte, kommt auch eine Position zwischen dem dritten und dem vierten Joch in Frage.<sup>32</sup> Je weiter man das Monument aber in die Gegenrichtung, d. h. nach Osten, rücken würde, um so mehr würde der Bereich des Veitsaltars und der bischöflichen Liturgie eingengt werden. Um das Grab herumgeordnet hat man sich den Marienaltar und andere Altäre sowie das Gestühl der Mansionäre vorzustellen. Akustisch war dieser Komplex im Dom durch den Gesang der Mansionäre regelmäßig präsent. Denkt man an die Behauptung zurück, akustische Räume hätten keinen Mittelpunkt, so wird man zugeben, dass sie im Fall des Gesangsraums mehr Berechtigung hat als beim Glockenraum. In der Tat dürfte nicht überall in der Kirche wahrnehmbar gewesen sein, wo die Stimmen ihren Standort hatten. Um so wichtiger war es, dass die Architektur dem Standort von Grab und Sängerchor noch eine zusätzliche visuelle Präsenz verlieh. Durch die Bauplastik wurde der Ort darüber hinaus inhaltlich akzentuiert.

30 Die Quellen finden sich ediert bei: Wácslaw Wladiwoj Tomek, *Základy starého mistopisu Pražsekého*. Prag 1872, 99–176, 245–252, bes. auch 248–252 (Ordo von 1416). Gewarnt sei vor dem von Tomek erarbeiteten und in seinem Werk abgedruckten Grundriss des Prager Doms mit den liturgischen Einbauten des Mittelalters. Er wird zwar heute zuweilen als eine Quelle angesehen und reproduziert (so bei Benešovská und Hlobil, Peter Parler & St. Vitus's Cathedral 140), ist aber teils spekulativ und keinesfalls geeignet, Überlegungen, die von den Texten ausgehen, zu ersetzen. Um ein Beispiel zu geben: Tomek platzierte den Kreuzaltar nächst der Sigismundkapelle und folgte dabei wohl dem Altarverzeichnis von 1624: Anton Podlaha (Hg.), *Liber informationum de altaribus, foundationibus, et aliis divinis officiis [...] per Casparum Arsenium a Rabusa [...]*. Prag 1915, 3. Dabei geht aus dem von Tomek selbst zitierten (246) Altarverzeichnis von 1415 und der von ihm gleichfalls zitierten (107) Chronik des Benesch von Weitmühl klar hervor, dass der Altar ursprünglich bei der Wenzelskapelle stand.

31 Franz Machilek, *Der Liber breviariorum der Kathedralkirche St. Veit zu Prag von ca. 1384 und seine topographischen Angaben*. In: Franz Kohlschein und Peter Wünsche (Hg.), *Heiliger Raum: Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*. Münster 1998, 207–224, besonders 221.

32 Diese Position hatte ich für wahrscheinlich gehalten, bevor ich durch die in Anm. 27 genannte Publikation die Lage der alten Gruft kennenlernte: Schwarz, Felix *Bohemia Sedes Imperii*, Abb. 54.

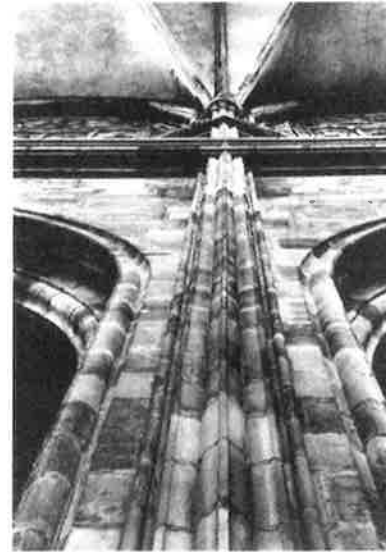


Abb. 7: Chorpfeiler und Dienste nach Entwurf von Matthias von Arras

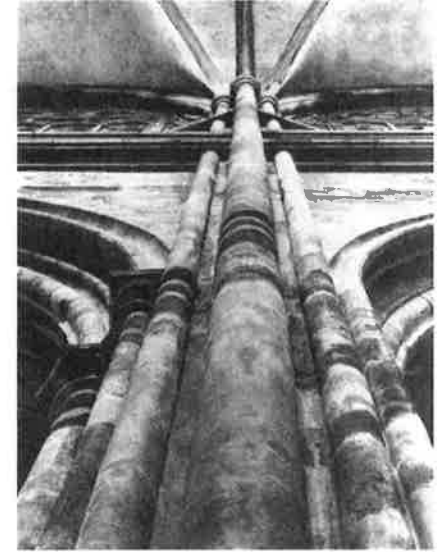


Abb. 8: Chorpfeiler und Dienste nach Entwurf von Peter Parler

Mit der Schwelle zum vierten Joch, also mit dem Anfang jenes Bereichs, in dem sich Gruft, Grabmal und Marienaltar befunden haben müssen, verändert sich die Gestalt der Pfeiler. Allgemein führt man das auf die Baugeschichte zurück und speziell auf den Architektenwechsel von Matthias von Arras zu Peter Parler. Es ist auch kaum bestreitbar, dass die Übernahme des Baus durch Peter Parler in das Problem hineinspielt. Andererseits ist durch die architekturgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte klar geworden, dass sich Peter Parler von seinem Vorgänger nicht einfach nur absetzen wollte, sondern dass er sich mit dessen Vorgaben interpretierend auseinandersetzte.<sup>33</sup> Im Fall des Binnenchores finden sich die feingliedrigen Pfeiler von sternförmigem Grundriss, die Matthias entworfen hatte, im Bereich des ehemaligen kaiserlichen Grabbezirks und östlich davon. Westlich davon stehen die voluminösen, zu den Schiffen hin mit Diensten besetzten Pfeiler von insgesamt rautenförmigem Grundriss, die Peter Parler entworfen hat. Letztere schnüren den Raum in den beiden Westjochen ein: Während die Vorlagen der Matthias von Arras-Pfeiler zum Binnenchor hin nur wenig Volumen entwickeln und etwa vom Gesims unter dem Triforium überschritten werden (Abb. 7), treten die Dienste der Peter Parler-Pfeiler hier kraftvoll hervor und überschneiden ihrer-

33 Benešovská, *Gotická katedrála: Architektura*; Benešovská und Hlobil, Peter Parler & St. Vitus's Cathedral; Jochen Schröder, *Neue tschechische Forschungen zum Prager Veitsdom*. In: *Kunstchronik* 56 (2003) 25–31.

seits das genannte Gesims (Abb. 8). Der visuelle Effekt, der sich ergibt, ist der einer Weitung des Chors an einem liturgischen (und akustischen) Brennpunkt, nämlich dort, wo sich die Marienkapelle und das Grabmal befanden und die Mansionäre sangen (Abb. 9). Damit lässt sich, glaube ich, sehr deutlich zeigen, dass eine gotische Kirchenarchitektur kein, wenn auch schön dekoriertes Container ist, in den man was auch immer hineinstellt, sondern ein ästhetisches System, das auf Nutzung und liturgische Anforderungen reagiert.



Abb. 9: Chor von St. Veit (mit Wechsel der Instrumentierung zwischen zweitem und drittem Joch von Westen)

Mit der Veränderung im architektonischen Repertoire des Binnenchors fällt eine Veränderung in der Bauplastik zusammen. Über den westlichen Jochen, die von Peter Parler-Stützen getragen werden, sind die Durchgänge des Triforiums mit Drollerien dekoriert. Über den östlichen Jochen und den Matthias von Arras-Pfeilern befinden sich stattdessen Porträtbüsten. Es handelt sich um den berühmten Büstenzyklus, eines der Hauptdenkmäler aus der Zeit Karls IV.<sup>34</sup> Er wurde nach seiner Vollendung um eine Büste erweitert, für die eine der Drollerien beseitigt werden musste, und greift auf der Nordseite jetzt auch in die Westjoche über. Doch ist klar, dass das nicht dem Urplan entspricht. Ursprünglich waren die Büsten als die höherrangige Dekorationsform dem erweiterten Raum östlich vom Grabmal zugeordnet und verbanden den *chorus beatae Mariae virginis* und den *chorus maior*, Grabbezirk und Hochaltar, Marien- und Veitsheiligtum (in Abb. 2 sind die Orte der originalen Büsten durch schwarze Halbrunde angedeutet, die statt neben besser natürlich über den Pfeilern sitzen würden).



Abb. 10: Büste Karls IV. am Triforium des Prager Doms

34 Gerhard Schmidt, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23 (1970) 108–153, nachgedruckt in: Gerhard Schmidt, Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien 1992, 175–228, hier 220–228. Michael Viktor Schwarz, Peter Parler im Veitsdom: Neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus. In: Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Weinheim 1992, 55–84.

Der Kreis der Dargestellten ist nicht leicht zu definieren. Am ehesten gelingt es ausgehend von der Annahme eines memorialen Auftrags. Sagen wir so: Die Büstenserie ist gewidmet dem Gedächtnis der Mitglieder des Hauses Luxemburg, soweit sie Karl IV. persönlich nahe standen, und denjenigen, die den Bau des neuen Domes St. Veit – das große Stiftungsprojekt Karls IV. – unterstützten und betrieben. Bei den Schlußlichtern der Hierarchie wird der memoriale Auftrag am deutlichsten: Die Bildnisse der Architekten Matthias von Arras und Peter Parler befinden sich an jenem Pfeiler, der ihren Gräbern im nördlichen Seitenschiff vor der Sakristei am nächsten ist (Abb. 2: i).<sup>35</sup> Die Büsten Karls IV. (Abb. 10) und seiner Gemahlinnen sind demgegenüber fern von den entsprechenden Gräbern. Sie befinden sich im Chorhaupt. Durch die Position an der Längsachse waren sie der Tumba dann aber doch zugeordnet. Gleichzeitig sind sie auch dem Veitsaltar zugeordnet, wo die Dargestellten mindestens ideell ihre Kronen erhalten hatten (Abb. 2: g). So bringt der Zyklus die Funktionen zur Geltung, die St. Veit speziell für Karl IV. besaß (oder richtiger: Der Zyklus würde sie zur Geltung bringen, wenn er aus dem Kirchenraum nicht so schlecht sichtbar wäre, ein Problem, auf das ich zurückkommen werde, vgl. Abb. 9): St. Veit wird charakterisiert als Krönungskirche von Karls Reich, als Grabkirche seiner Familie und last not least als das gigantische ‚Gute Werk‘, das Karl als Bauherr und Reliquienakquisiteur vollbracht hatte und auf das er seine Jenseitshoffnung stützte.

Von Jenseitsfurcht und -hoffnung ist an einer ebenso überraschenden wie zentralen Stelle dann explizit die Rede. Die Wenzelskapelle hat zwei Zugänge: Der vom Querschiff her dürfte als Zugang für die Laien gedacht gewesen sein. Der andere erschließt den Raum vom Chorumgang und ebenso vom Veitschor, vom Marienchor und von der Sakristei her (Abb. 2: k); es ist der Zugang für den Klerus und der, der genutzt wurde, wenn für die Krönungsfeierlichkeiten die Wenzelskrone und das Salböl aus der Wenzelskapelle geholt und zum Hochaltar gebracht wurden. Daneben handelt es sich um den Zugang durch den am Weihnachtsmorgen der Klerus vom Marienchor kommend in die Wenzelskapelle einzog, um dort die *Missa in aurora* zu feiern.<sup>36</sup> Dieser Durchgang ist zum Chorumgang hin mit zwei figürlich gestalteten Konsolen versehen. Die eine zeigt vielleicht die Verleugnung Petri. Die andere zeigt Judas, der in der Hölle schmort und von einem Teufel wie eine Gans mit den Silberlingen gestopft wird (Abb. 11).

Seit der Väterzeit findet sich Judas als ein Doppelsünder gekennzeichnet. Der Verrat war die eine Sünde. Sie hätte ebenso vergeben werden können, wie dem Mitapostel Petrus manche Sünde vergeben wurde. Die andere Sünde, diejenige die nicht vergeben werden konnte, war die Verzweiflung, also der Unglaube in die Möglichkeit von Ver-

35 Schwarz, Peter Parler im Veitsdom 59. Es freut mich, dass diese Beobachtung und die daran geknüpften Schlüsse rezipiert werden, selbst wenn dies ohne den entsprechenden Beleg geschieht: Christian Freigang, Werkmeister als Stifter: Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten. In: Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hg.), *Nobilis arte manus: Festschrift Antje Middeldorf-Kosegarten*. Dresden-Kassel 2002, 244–264.

36 Machilek, *Der Liber breviarior der Kathedralkirche St. Veit zu Prag* 221.

gebung. Im Frankfurter Passionsspiel des späten 15. Jahrhunderts kommentiert der heilige Augustinus das Schicksal des Verräters so: *Het Judas nit in der stunde / vor großem leide sich erhangen / got het in gerne emphanen*.<sup>37</sup> Und 200 Jahre vorher in der *Legenda Aurea* hieß es: *Auch wenn Judas seine Sünde bekannt hat, so hat er doch nicht auf Vergebung gehofft und also wurde ihm keine Gnade zuteil*.<sup>38</sup> Diese Exegese qualifizierte Judas im hohen und späten Mittelalter dazu, das schaurige Gegenbild eines Stifters abzugeben: Wie Judas sind Stifter sündige Menschen, aber anders als er glauben sie an Vergebung, denn sie tun ‚Gute Werke‘ und arbeiten der Gnade damit in die Hände. Und anders als Judas kassieren sie auch nicht Geld, um Christus zu verkaufen, sondern geben Geld aus, um sein Heilswerk zu unterstützen. Dort, wo man ein Programm politischer Theologie erwarten würde, sind also Hinweise auf die finale Intention der Stiftung deponiert: die Erlösung des Stifters. Nicht nur der Domklerus am Weihnachtmorgen, sondern selbst diejenigen, welche anlässlich von Krönungsfeiern die dazu notwendigen Gegenstände aus der Wenzelskapelle holten, sollten wohl zu einem Stoßgebet für das Seelenheil des Stifters veranlasst werden.



Abb. 11: Konsol am Türsturz der Wenzelskapelle

37 Richard Froning (Hg.), *Das Drama des Mittelalters* 3. Stuttgart 1891/92, 472.

38 [...] *nam etsi Judas peccatum suum confessus fuerit, tamen non in spe venie et ideo non est misericordiam consecutus*. Giovanni Paolo Maggioni (Hg.), *Iacopo da Varazze: Legenda Aurea* 1. Florenz 1998, 128.

## III

Hier möchte ich den Rundgang durch St. Veit abbrechen (ohne die Chorkapellen und ohne eigentlich die Wenzelskapelle mit ihren Edelsteinwänden besucht zu haben). Gegenüber Sedlmayr und der älteren Kunstgeschichte bin ich von etwas anderen Grundannahmen ausgegangen. In erster Linie habe ich die Architektur nicht als Emanation aufgefasst, sondern als eine Gegebenheit, die (neben praktischen Aufgaben) der Kommunikation dient. Ich habe die Kirche als Medium behandelt. Zugestanden sei, dass dieser Zugang gegenüber dem Sedlmayrschen einen Nachteil hat: Die Ergebnisse lassen sich weniger griffig formulieren. Die mediale Lesart kann nur beschreibend, in einer Art historisch kontextualisiertem ‚close reading‘ demonstriert werden. Was die Kathedrale zu sagen hat, ist keine einfache Verweis-Relation („Ich bedeute das ‚Himmliche Jerusalem‘“), sondern will nachvollzogen sein. Um es auf eine Formel zu bringen: Die Kathedrale enthält keine Botschaft, sondern in ihrer ganzen Komplexität ist sie die Botschaft.

An dieser Stelle scheint es aufschlussreich, wenn wir uns nach Sedlmayr einem zweiten Gelehrten zuwenden, dem das christliche Mittelalter als eine bessere Welt galt und der als ein dezidiert katholischer Intellektueller auftrat. Wie Sedlmayr gefährdete er in den 50er Jahren durch publizistische Allgegenwart seinen wissenschaftliche Ruf. Umberto Eco hat ihn 1967 als den zweiten Meister des ‚Cogito interruptus‘ neben Sedlmayr gestellt.<sup>39</sup> Allerdings schließt Ecos Vergleich der beiden doch mit einer differenzierten Bewertung: „Daß fernsehen besser als Sedlmayr ist, steht außer Zweifel“ einerseits und andererseits „Ideen, auch wenn sie wild durcheinander daherkommen [...] wecken andere Ideen. Also lest McLuhan!“

Sofern der kanadische Literaturwissenschaftler Marshall McLuhan, den man wohl den eigentlichen Begründer der Medientheorie nennen darf, mit bildender Kunst nur etwas hätte anfangen können, hätte er vielleicht gleichfalls über die Kathedrale geschrieben. So aber wurde er zum „Verfasser franziskanischer Hymnen an Schwester Elektrizität“ (Umberto Eco). Seinen berühmten Satz „The medium is the message“ trug er 1958 im Rahmen des Vortrags „Our New Electronic Culture“ zum ersten Mal vor.<sup>40</sup> McLuhan hat die Feststellung damals und ebenso später in seinem Hauptwerk „Understanding Media“ (1964) explizit auf die elektronischen Medien gemünzt. Seitdem wird die Aussage, das Medium sei die Botschaft, und damit einer der Kernsätze der Medientheorie ungefähr so verstanden: Es mag unser Bewusstsein beeinflussen, welcherlei Sendungen über welche Themen das Fernsehen ausstrahlt. Aber ungleich mehr

greift in unser Leben der Umstand ein, dass dieser bilderproduzierende Kasten, von dem es heißt, er sei leicht ein- und schwer auszuschalten, allzeit bereit in unseren Wohnzimmern steht und darauf lauert, unsere Aufmerksamkeit zu absorbieren.

Nun muss aber klargestellt werden, dass das nur die „kleine“ Auslegung des Satzes durch eine auf die Gegenwart fixierte Medienwissenschaft ist. Blickt man auf McLuhans akademische Karriere und seine prägenden Jahre in Cambridge, wo er im Umfeld des New Criticism (F. R. Leavis) und der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins studierte,<sup>41</sup> so deutet sich an, dass der Satz aus einem Zusammenhang heraus entwickelt wurde, in dem sich kulturwissenschaftliche und kommunikationstheoretische Interessen überschneiden. Und aus diesem Kontext heraus kann die Feststellung auch generalisierend verstanden werden: Im „Zeitalter der Elektrizität“ und durch die von der Elektrizität verursachte Beschleunigung wird nur deutlich, was seit jeher gilt.<sup>42</sup> Dass das Medium die Botschaft sei, heißt: Ein Medium ist nicht dadurch gekennzeichnet, dass es etwas bedeutet, darstellt oder sonstwie repräsentiert, sondern dadurch, dass es als eine unhintergehbare Einheit aus Form und Inhalt auf seine Nutzer einwirkt.<sup>43</sup>

Vor diesem Hintergrund bleibt mein Vorschlag, eine Kathedrale als ein Medium und ein Ensemble von Medien zu lesen, eine Absage an die Vorstellung, ein solcher Bau bilde etwas ab oder bedeute etwas. Will man die virtuellen Aspekte des Bauwerks erfassen, so kann die Fragestellung tatsächlich nur dahin gehen, zu erhellen, in welcher Weise (und mit welchen Zielen) sie auf die Nutzer einwirken (wollen). Dazu müssen wir die Nutzungsformen bedenken sowie Annahmen über die Nutzer und ihre Konditioniertheit entwickeln. Was die Nutzungsformen angeht: Die Bestimmung einer Kathedrale ist bekanntlich die eines Gehäuses für eine extreme Vielfalt liturgischer Handlungen, die in der Regel über das religiöse Alltagsgeschehen hinausgreifen. Das dürfte auch die Einstellung der Nutzer geprägt haben: Ob Kleriker oder Laien kamen sie mit dem Vorsatz in die Kirche, an solchen Handlungen teilzunehmen und sich zum eigenen Besten vom jeweiligen Ritus ergreifen und erheben zu lassen. Wir haben also mit speziell an religiösen Inhalten interessierten und in der Regel aufmerksamen bis kreativen Nutzern zu rechnen. Das ist die Annahme, welche meiner Fallstudie zugrunde lag.

Um die Nutzer über das in der Fallstudie versuchte hinaus noch weiter zur Geltung zu bringen, könnte man sie in Gruppen und Situationen auffächern: Liturgen, Domklerus, Mansionäre, Hof, Pilger, Prager Einwohner usw., die dem Chorgebet, der Weihnachts-, Krönungs- oder herrscherlichen Totenliturgie usw. beiwohnten. Z. B. wandten sich die Wenzelstatue in ihrem Tabernakel und die Inszenierung der Kronkammer über dem Südportal in erster Linie an Laienbenutzer; die Grabplatten der Architekten vor der

41 Wittgenstein bleibt in der Biographie von Marchand, Marshall McLuhan groteskerweise unerwähnt. Er war aber ein guter Bekannter von McLuhans Lehrer F. R. Leavis, auch wenn dessen 1973 aufgezeichnete Erinnerungen an Wittgenstein etwas unfreundlich klingen: Frank Raymond Leavis, *Memoires of Wittgenstein*. In: *The Human World* 10 (1973) 66–79. Deutsch in: Rush Rhees (Hg.), *Ludwig Wittgenstein: Porträts und Gespräche*. Frankfurt am Main 1992, 84–106.

42 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. Dresden-Basel 1995, 30.

43 Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult*. Wien-Köln-Weimar 2002, 9–24.

39 Deutsch: Umberto Eco, *Vom Cogito interruptus*. In: Umberto Eco, *Über Gott und die Welt*. München-Wien 1985, 245–265.

40 Marchand, Marshall McLuhan 147.

Sakristeittür dagegen waren an den Domklerus adressiert, der sie mit der entsprechenden Einstellung angesehen und als Auslöser für Fürbitten genutzt haben wird, wenn man sich, wie es täglich geschah, zum *sepulcrum Caesaris* begab (entlang der Linie Abb. 2: f, i, h). Wer so vorgeht, ist allerdings in der Gefahr, eine Gruppe von Kirchenbesuchern zu vergessen, auf deren gottesdienstliches Mittun man früher felsenfest zählte. Hier zeichnen sich einmal mehr die spezifischen Anforderungen einer Medienwissenschaft in historischer Perspektive ab, die vergangene Mentalitäten zu berücksichtigen hat: Als Besucher und Nutzer der Kirche hat man sich neben den Menschen nämlich auch die Engel zu denken.<sup>44</sup> Sie müssen von den Interpreten der Kathedralen und ihrer Medien ebenso als Zielpublikum behandelt werden wie andere Gruppen. So mögen hauptsächlich für sie die Triforiumsbüsten konzipiert worden sein. Diese tragen ein Programm vor, das ebenso schwerwiegend ist, wie es sich vor den Augen derjenigen Kirchenbesucher verbirgt, die weder mit Schlüsselgewalt oder baugeschichtlicher Neugier ausgestattet noch flugfähig sind. Am ehesten sollen die Büsten auch bei den Engeln die Aufmerksamkeit für den Kathedralbau als ein von bestimmten Menschen vollbrachtes ‚Gutes Werk‘ schärfen und weiteren Gebetsbeistand für diese Personen mobilisieren.

Die von der Architektur und ihrem Bildschmuck geschaffenen Perspektiven eröffnen sich den Nutzern mehr oder weniger erlebnishaft. Sie helfen ihnen ihre mentalen Standpunkte zu präzisieren, bieten Assoziationsmöglichkeiten und Argumentationshilfen beim Gebet. Es entsteht eine Erlebnisstruktur komplementär zur Liturgie. Wer eine Kathedrale nutzt, nutzt demnach einen funktionalen Ritualraum mit zahlreichen virtuellen Fenstern und Nebenzimmern, deren Gebrauch sich häufig aber nicht notwendig überlagert. Wenn sich die virtuellen Aspekte überhaupt zu etwas zusammenschließen, dann zu einem Rauschen der Verweise und Flimmern der Perspektiven, das jeweils Eigenart besitzt und im Prager Dom St. Veit signifikant anders tönt und schimmert als in Notre-Dame in Paris oder im Kölner Dom St. Peter.<sup>45</sup>

44 H. Düllmann, Engel und Menschen bei der Meßfeier. In: *Divus Thomas* (27) 1949, 281–292, 381–411.

45 Unter dem Titel „Visual Media of St. Vitus Cathedral“ habe ich eine erste Fassung des hier vorgelegten Textes im Rahmen der Tagung „The Last Judgement Mosaic“ am 12. Juni 2001 in Prag vorgetragen. Daraus ergaben sich weiterführende Gespräche mit Klára Benešová, Petr Chotěbor, Karel Otavský, Artur Saliger und Zuzana Všecková. Für die Übersetzung tschechischer Texte, bibliographische Nachforschungen und wichtige Literaturhinweise sei Věnceslava Orlinski-Raidl herzlich gedankt. Ebenso danke ich für Hinweise Hellmut Lorenz und für's Korrekturlesen Bernd Röder.