



# FUGENLOS

## BEMERKUNGEN (NICHT NUR) ZUR GOTISCHEN STEIN- OBERFLÄCHE IN FRANKREICH

CHRISTIAN FREIGANG

Als im 18. Jahrhundert die Gotik als historischer Stil wiederentdeckt wurde, spielten zunächst nicht ihre konstruktive Intelligenz die Hauptrolle ihrer Wertschätzung, sondern die filigranen Strukturen, mit denen Rahmungen und Verzierungen verschiedenster Art möglich wurden, um ein mittelalterliches Ambiente zu suggerieren. Diese Ornamentik lässt sich zwar in vielerlei Materialien nachbilden, aber sie rekurriert klar auf Haustein als ihre vorgebliche eigentliche Substanz, in der Stützen, Bögen und Gewölbe (scheinbar) aufgemauert sind. Der eigentümliche Zusammenhang zwischen dem festen Material Stein und seiner Ausarbeitung als filigrane Struktur ist bekanntermaßen schon bei Vasari als ein Paradox vermerkt worden, das, bei ihm polemisch ins Kritische gewendet, die Augen beleidige oder lächerlich sei: Wie könne denn die architektonische Grundforderung des Tragens erfüllt werden, wenn sich die bauliche Substanz tatsächlich oder scheinbar als höchst fragil erweise.<sup>1</sup> Die Denkfigur bezieht sich also nicht auf die tatsächliche, evidentermaßen physikalisch wirksame Statik der gotischen Struktur, sondern ihre bildhafte Erscheinung als filigrane Arkaden. Und tatsächlich ist deren visuelle Struktur als vielfältig einsetzbarer (Bild)Rahmen die Voraussetzung dafür, dass schon im Mittelalter die Spitzbogenstruktur in allen Größenmaßstäben, Materialien und Medien eingesetzt wurde, unabhängig davon, ob sie technisch „notwendig“ oder „richtig gemauert“ war.<sup>2</sup> Mehr noch, die technisch-materielle Struktur der hochgotischen Architektur wurde schon von den mittelalterlichen Baumeistern fast durchgängig zugunsten einer evidenten Homogenität und Glätte der Mauer Oberfläche unterdrückt – ganz im Gegensatz zu vielen vorhergehenden Verfahren etwa der romanischen und frühgotischen Architektur, den tektonischen Aufbau sichtbar zu halten, etwa in Form von alternierenden Steinmaterialien oder der Betonung von *en-délit* gesetzten Monolithen.<sup>3</sup> Selbst bei relativ ökonomisch errichteten hoch- und spätgotischen Bauten, bei denen etwa die Hauptmasse des Baumaterials nicht aus glattem Haustein, sondern aus verputztem oder nicht verputztem Bruchstein besteht, sind Fenstereinfassungen, Gebäude- und Pfeilerkanten aus Haustein mit geglätteter, übergangsloser Oberfläche gebildet. Nur am Wehrbau gibt es bezeichnender Weise bis in das 13. Jahrhundert zahlreiche Fälle von Buckelquadern, deren Aufschichtung und Sichtflächen deutlich hervortreten. Ansonsten lassen sich aber zahlreiche Indizien dafür nennen, dass ein homogenes und feinkörniges (gleichwohl hartes und verwitterungsbeständiges) Steinmaterial ein Ideal für perfekten Steinschnitt und glatte Oberflächen bildete. Bekannt sind die Savonnières- und Jaumont-Kalksteine, die in Lothringen in derartiger Reinheit anstehen, dass sie ein homogenes Material abgaben, das in beliebiger Dicke abgebaut und zu Standardbauelementen mit bruchloser Oberfläche zugerichtet werden konnte.<sup>4</sup>

Für die gotische Konstruktion in Paris hat man nachgewiesen, dass sie sich im Verlauf des 12. Jahrhunderts zunehmend verbesserter Steinsorten bediente, die zwar unmittelbar neben der Stadt anstünden, deren beste Schichten aber weit unten zu Tage gefördert werden mussten. Denn nur hier lag der ideale Kalkstein, der *l'ias franc* (Lias), der hervorragend feinkörnig und fest war, so dass er, *en délit* gesetzt, dünnes und glattes Mauerwerk ermöglichte. Dies bildete die Voraussetzung für die grazilen Mauerkulissen und Maßwerkformationen, welche nach detaillierten Vorplanungen zu gerichtet wurden, wie Stephan Albrecht mit seinem Team jüngst erforscht hat.<sup>5</sup> Die Lagerfugen konnten auf der Grundlage der Vorplanung so präzise bearbeitet werden, dass eine perfekte Passung und Stabilität der Steine möglich war.

1 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 1, S. 66–88.

2 Hierzu Christian Freigang, *Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300*, in: Altenberg 1259 und die Baukultur im 13. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins 10), hrsg. v. Sabine Lepsky und Norbert Nußbaum, Regensburg 2010, S. 377–396.

3 Die Frage der Verputzung, polychromen Überfassung oder Bemalung muss hier ausgeklammert bleiben, da mein Beitrag auf die Ästhetik und Technologie des Steinmetzhandwerks rekurriert. Ähnlich wie bei der Frage der Materialsichtigkeit bzw. Überfassung von spätmittelalterlicher Skulptur scheinen hier mehrere Faktoren zu beachten zu sein, etwa der materielle Schutz durch Putz, die finanzielle und zeitliche Trennung von Aufmauerung und Fassung. Die gotische Steinbearbeitung ist nur selten als „unfertiger“ Zwischenzustand zu bezeichnen, es sei denn, es handle sich um Bruchsteinmauerflächen, die klar mit einer Verputzung rechneten.

4 Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–60). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin 1998, S. 71–73.

5 Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigeit (Schriften des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 4), hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2021; vgl. a. Marc Viré, *Paris et ses matériaux de construction, de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, in: *Construire la ville. Histoire urbaine de la pierre à bâtir* (CTHS sciences 14), hrsg. v. Jacqueline Lorenz, François Blary und Jean-Pierre Gély, o. O. 2014, S. 277–288, v. a. S. 281–283; Bernard Fonquernie u. a., *Les matériaux mis en œuvre. Pierre, métal, bois, polychromie, verre*, in: *Notre-Dame de Paris*, hrsg. v. André Vingt-Trois, Straßburg 2012, S. 47–65.

Sicherlich betrifft die perfekte Beherrschung der Stereotomie zunächst konstruktive Zusammenhänge, denn die Zurichtung exakter Lagerfugen ist – zusammen mit dem Einsatz von Metallklammern – Voraussetzung für eine sichere statische Wirksamkeit, insbesondere bei kleinen Mauerquerschnitten und komplizierten Verbindungsstücken, etwa Gewölbeanfängern.<sup>6</sup> Auffällig ist aber, welche Sorgfalt man auch bei Normalquadern mit jeweils unterschiedlich bearbeiteten Seiten gerade auch der Sichtfläche zukommen ließ. Trotz aller Unterschiede in materialer, regionaler, technologischer und individuell-praktischer Hinsicht lassen sich einige generelle Beobachtungen an Bauwerken anstellen, die die über das Mittelalter zunehmende Wertschätzung dieser homogenen und glatten Sichtflächen zeigen (Abb. 1).<sup>7</sup>

6 Dieter Kimpel, Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe, ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen, in: *Architektur des Mittelalters*, hrsg. v. Ernst Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1983, S. 246–272; Ders., Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur, in: *Bauwerk und Bildwerk*, hrsg. v. Karl Clausberg u. a., Gießen 1981, S. 103–125; Luc Mojon, Analyse eines spätgotischen Tas-de-Charge, in: *St-Johannessen, Saint-Jean de Cerlier. Beiträge zum Bauwesen des Mittelalters aus den Bauforschungen in der ehemaligen Benediktinerabteikirche 1961–1984*, hrsg. v. Luc Mojon, Bern 1986, S. 86–104.

7 Peter Völkle, *Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter. Grundlagen der handwerklichen Arbeitstechniken im mittleren Europa von 1000 bis 15000*, Ulm 2016; Manfred Schuller, *Bautechnik*, in: *Der Dom zu Regensburg, Teil 3: Textband (Die Kunstdenkmäler von Bayern 7, Tl. 3)*, hrsg. v. Philip Caston, Achim Hubel und Manfred Schuller, Regensburg 2016, S. 434–505, v.a. S. 435–458;



Abb. 1: Narbonne, Kathedrale, Chor, sorgfältig geglättete Stein-  
oberfläche, ca. 1285

Dankwart Leistikow, *Mittelalterliche Steinmetzwerkzeuge und ihre Arbeitsspuren. Eine Einführung*, in: *Naturstein als Baumaterial (Jahrbuch für Hausforschung 52)*, S. 65–80; Ulrich Klein, Die Beschreibung von Werksteinoberflächen, in: *Ebd.*, S. 81–94; Muriel Jenzer, *La boucharde. Un outil de la fin du Moyen Âge? L'exemple de l'ancienne église abbatiale de Saint-Claude*, in: *Bulletin monumental* 156 (1998), S. 341–353; Dorothea Hochkirchen, *Mittelalterliche Steinbearbeitung und die unfertigen Kapitelle des Speyerer Doms*, Köln 1990; Jean-Claude Bessac, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours (Revue archéologique de Narbonnaise, Suppl. 14)*, Paris 1986; Karl Friederich, *Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert*, Augsburg 1932 (Reprint Ulm 1988).



Abb. 2: Brou, St-Nicolas-de-Tolentin, Tympanon des Hauptportals, ca. 1520



Prinzipiell wurde nach der Anlage der Randschläge und der Abspitzung der Oberflächen die Struktur der Sichtfläche in mehreren Durchgängen homogenisiert, insbesondere mithilfe der einhändig geführten Zahnfläche als Hiebwerkzeug. Die Zahnstruktur, häufig in einer Breite von fünf bis neun Zentimetern erbringt eine typische, lebendige, geglättete, aber für jeden Stein recht individuelle Oberfläche. Seit dem 12. Jahrhundert ist eine zunehmende Tendenz auszumachen, es bei der Sichtflächenbearbeitung nicht bei einer bloßen Abflächung zu belassen, sondern eine Überflächung mit senkrecht geführter, schmaler Zahnfläche vorzunehmen.<sup>8</sup> Eine nächste Stufe ist mit der ab 1200 im deutschen Sprachraum zu beobachtenden feinen Zahnflächung erreicht, die sich einer schmalen Fläche bedient. Hierbei werden häufig auch die Randschlagspuren unkenntlich gemacht, so dass sich im Ergebnis der Steinquader mit einer homogenen, nicht „gerahmten“ Oberfläche darstellt, die in ihrer perfekten Glätte „den Eindruck einer mühelosen Bewältigung des Gesteins“ erweckt<sup>9</sup>, dessen in mehreren Durchgängen entstandene Bearbeitungsspuren weitgehend getilgt sind. Ein endgültiges Finish kam im Spätmittelalter teilweise durch Schleifen der Oberfläche oder vereinzelt die Behandlung mit dem Stockhammer zustande. Vor allem zu nennen ist die seit dem 15. Jahrhundert nachzuweisende Scharrierung mithilfe von Scharriereisen und Klöpfel, die perfekte Ebenmäßigkeit hervorbringt.<sup>10</sup> In einigen Fällen sind mit dieser extremen Glättung skulpturale Effekte verbunden, wie etwa ein Blick auf die 1508 begonnene Klosterkirche St-Nicolas-de-Tolentin in Brou zeigt (Abb. 2). Architektur geht hier ohne definierbare ästhetische Grenze in Skulptur über, und zwar nicht nur aufgrund der vorherrschenden einheitlichen Weißfarbigkeit, sondern auch aufgrund einer sorgfältigen Glättung der steinernen Oberflächen, die in diesem Fall explizit an Marmor oder Alabaster erinnern sollten. – Diese hier nur prinzipiell skizzierte Entwicklung bedeutete insgesamt eine kostentreibende Vervielfachung der Arbeitsvorgänge. Doch zielte dies – überspitzt gesagt – auf Transzendierungseffekte, die dem statisch durch die Anziehungskraft wirksamen, geschichteten und schweren Baumaterial eine veredelte homogene, gleichsam eine *merveille* darstellende Oberfläche verliehen.

Die homogene Sichtfläche ist Resultat und Ausdruck einer perfekt beherrschten Stereotomie und Steinbearbeitung und lässt sich in eine handwerkliche Ästhetik einordnen, die vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert reicht. Schon die seit dem 16. Jahrhundert berühmte und von zahlreichen Steinmetzen aufgesuchte Vis de St-Gilles, also die gegen Ende des 12. Jahrhunderts errichtete Treppenspindel am Chor der provençalischen Abteikirche St-Gilles-du-Gard, zeigt dies exemplarisch (Abb. 3).<sup>11</sup> Die Treppe dreht sich innerhalb einer ansteigenden spiralig geführten Tonnenwölbung, die aus großen Quadern besteht, die alle in drei Dimensionen verzogen sind, um den Spiralgang zu bilden. Doch dies äußert sich nicht allein in der evidenten konstruktiven Stabilität, sondern in der Glätte und Homogenität der Innenwand des gewölbten Gangs, der die Exaktheit und Feinheit der Fugen graphisch, ähnlich einer Maserung beim Schleifen, hervortreten lässt. Diese Perfektion der Steinzurichtung lässt sich auch nachmittelalterlich als Ideal an vielen kühn gemauerten Gewölben oder freitragenden Steintreppen nachvollziehen. Seit dem 16. Jahrhundert sind die geometrisch-stereotomischen Entwurfsmethoden hierfür in einer dichten Handbuchliteratur niedergelegt, die explizit auch über die Bedeutung der Sichtflächen Auskunft gibt. Demnach wird die Sichtfläche auf Französisch bis heute *parement* genannt, also ‚Verkleidung‘ oder ‚Einkleidung‘, und zwar etymologisch im Sinne eines Schutzes, der sich auf die Gesamtoberfläche der Mauer bezieht.<sup>12</sup>



Abb. 3: St-Gilles-du-Gard, ehem. Abteikirche, Treppenturm (Vis de St-Gilles), Inneres

8 Völkle 2016, wie Anm. 7, S. 114–127; Hochkirchen 1990, wie Anm. 7, S. 67–97, Tab. I.

9 Ebd., S. 84.

10 Völkle 2016, wie Anm. 7, S. 134–140; Schuller 2016, wie Anm. 7, S. 437–439; Jenzer 1998, wie Anm. 7; Hochkirchen 1990, wie Anm. 7, S. 94–97.

11 Alberto Sanjurjo Alvarez, La Vis-de-Saint-Gilles: analyse du modèle dans les traités de coupe des pierres et son influence sur les traités espagnols de l'âge moderne, in: *Edifice & artifice. Histories constructives. Recueil de textes issu du Premier congrès francophone d'histoire de la construction Paris 2008*, 2 Bde, hrsg. v. Robert Carvais u. a., Paris 2010, Bd. 2, S. 679–689; Andreas Hartmann-Virnich, La 'vis' de Saint-Gilles, in: *Congrès archéologique de France 157 (1999)*, S. 293–299; Jean-Marie Pérouse de Montclos, La vis de Saint-Gilles et l'escalier suspendu dans l'architecture française du XVI<sup>e</sup> siècle, in: *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1985, S. 83–91.

12 In Auswahl: Girard Desargues, La pratique du trait à preuves [...], pour la coupe des pierres en l'architecture, Paris 1643, S. 24; Jean-Baptiste De la Rue, Traité de la coupe des pierres, Paris 1728, planches IV u. V.; [Vorname unbek.] Simonin und Claude Martin Delagardette, Traité élémentaire de la coupe de pierres ou art du trait, Paris 1792, S. 16. S. a. J[ean]. P[aul]. Douliot, Traité spécial de coupe de pierres. 2 Bde., Paris 1824 u. 1825

Ziel der genauen Zurichtung dieser Flächen ist es, so programmatisch schon Philibert de l'Orme in seinem Architekturtraktat von 1567, einen exakt vorher berechneten Fugenschluss zu erreichen<sup>13</sup>, wie dies das Meisterstück, die im Umriss unregelmäßige und gewellte Unterseite der Erkertrompe von Schloss Anet vorführt (Abb. 4). Paradoxiertweise erscheint die schwere Vorkragung wie ein homogenes, segelartig leichtes Tuch. Die perfekte Zurichtung der Fugen hebt die Individualität der einzelnen Steine gleichsam auf, fügt sie in einen Gesamtverband, der sich in der Ebenmäßigkeit und Glätte der Gesamtfläche äußert.<sup>14</sup> In Jean-Baptiste de La Rue's *Traité de la Coupe de Pierre*, in mehreren Auflagen im 18. Jahrhundert erschienen, wird dieser Effekt explizit genannt: „Der Steinschnitt hat diejenige Wissenschaft zum Gegenstand, eine Anzahl verschiedener Steine durch Quaderung [...] zuzurichten, und zwar in der Art, dass sie nach dem Versatz des einen mit dem anderen nur noch sozusagen einen Körper (un même corps) bilden, je nach der verschiedenen Gewölbeform, die man errichten will“ (Abb. 5).<sup>15</sup> Man kann den hier benannten ästhetischen Effekt an zahllosen sphärisch verzogenen, weitspannenden Gewölben in der französischen Architektur der Neuzeit nachvollziehen, etwa im großen Erdgeschossaal des Rathauses von Arles, 1673 von Jacques Peytret nach einem Plan von Jules Hardouin-Mansart erbaut (Abb. 6). Hier sind nicht nur die Gewölbesteine so exakt zugehauen, dass sie ein gleichmäßig feines Fugennetz ausbilden; die Berechnung der Fugen folgt auch einer sichtbar regelhaften Figur (in Form paralleler Geraden, die in konzentrischen Halbkreisen abschließen), erreicht aber zugleich eine davon abgeleitete sphärisch regelhafte Wölbung – die indessen, Gipfel der technischen Virtuosität, als statisch äußerst anspruchsvolle Flachwölbung ausgeführt ist!<sup>16</sup>

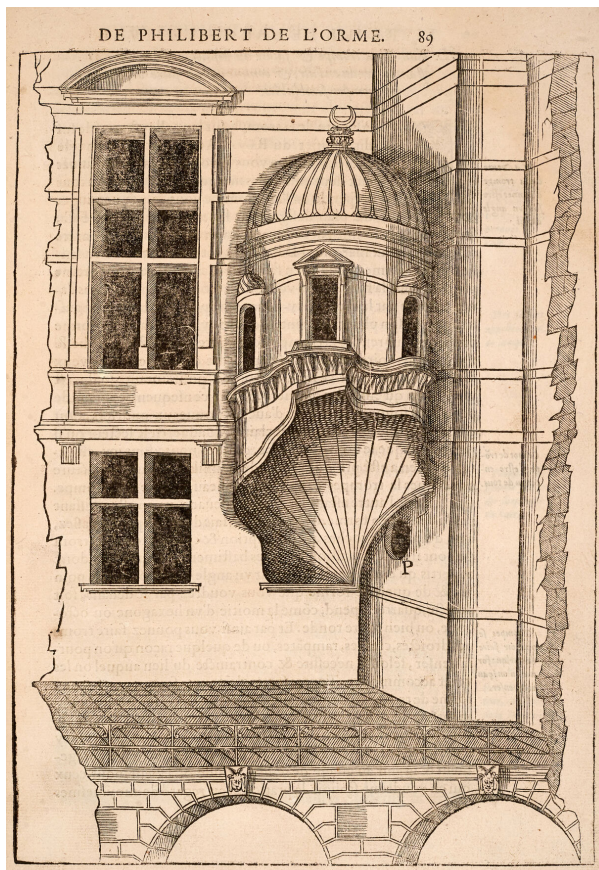


Abb. 4: Philibert de l'Orme, *Le Premier Tome de l'Architecture*, 1567, S. 89: Erker des Schlosses Anet mit unregelmäßiger, gleichwohl geglätteter Gewölbevorkragung

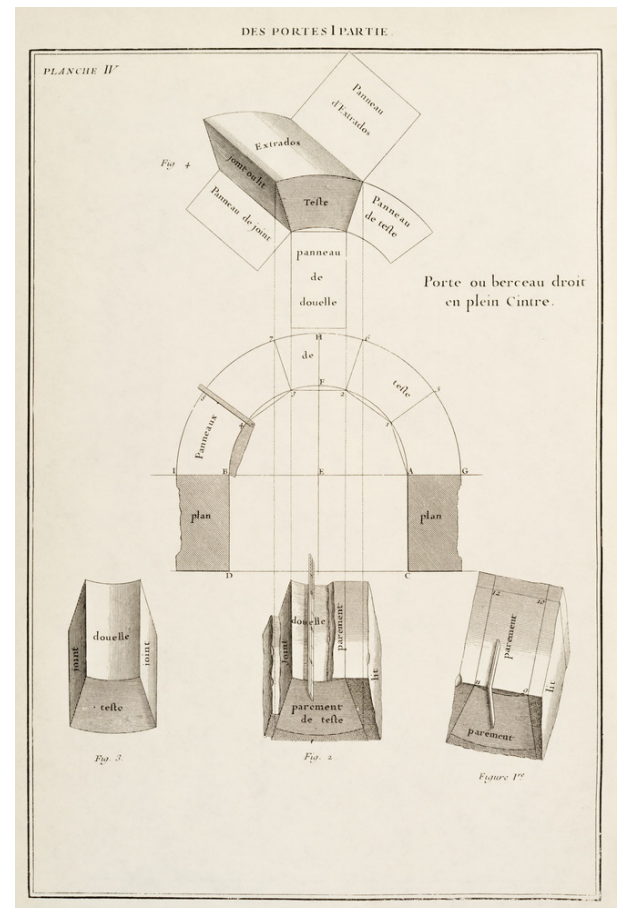


Abb. 5: Jean-Baptiste de La Rue, *Traité de la Coupe de Pierre*, 1728, Pl. 4: Steinzurichtung

<sup>13</sup> Philibert de l'Orme, *Architecture*. Rouen 1567, fol. 68r.

<sup>14</sup> Ebd., ff. 88–99.

<sup>15</sup> Übersetzung Freigang nach De la Rue 1728, wie Anm. 12, S. 1.

<sup>16</sup> Luc Tamboréro, *La voûte de l'hôtel de ville d'Arles. Approche historique et technique du chantier (1673–1677)*, in: Carvais 2011, wie Anm. 11, S. 709–721; François Fleury, *Les idées sous-jacentes à la conception de la voûte perpendiculaire*, in: Carvais 2011, wie Anm. 11, S. 283–291.





Abb. 6: Arles, Hôtel de Ville, 1673 (Jules Hardouin-Mansart/Jacques Peytret), Erdgeschossvestibül mit Flachwölbung und exaktem Steinzuschnitt

Die letzte Verfeinerungsstufe erreicht die Oberflächenbearbeitung, wenn es sich tatsächlich um edelsteinähnliches, poliertes Material handelt. Wie Karl Möseneder beobachtet hat, besteht die Oberfläche der 1248 fertiggestellten Sainte-Chapelle in Paris an einigen Stellen nicht aus farbig gefasstem Mauerwerk, sondern aus edelsteingleichen Materialien wie Glasfluss und geschliffenen Steinen. Vor allem die Arkaden der Sockelzone sind damit ausgelegt. Somit wird einerseits die Wandfläche den leuchtenden Glasmalereien angenähert, andererseits das Baumaterial Stein gleichsam in ein höherwertiges, eminent verweiskräftiges Material überführt. Denn es kann keine Frage bestehen, dass hier auf das gold- und edelsteinleuchtende Neue Jerusalem der Offenbarung angespielt ist. Noch sinnfälliger ist diese Materialästhetik in der Wenzelskapelle im Prager Dom sowie der Kreuz- und der Katharinenkapelle auf Burg Karlstein aus den 1360er Jahren (Abb. 7).<sup>17</sup> In den beiden erstgenannten Räumen erhebt sich über einem exakt behauenen Sockel eine Wandzone, die aus geschliffenen Halbedelsteinen besteht (in der Katharinenkapelle erstrecken sie sich sogar in voller Höhe), die sich zu Kreuzfigurationen formen, Bilder einrahmen oder deren Fonds bilden. Eingebettet sind diese Steine in auffälligen dicken, paradoxerweise aber goldgefassten Stuck, der gleichsam den verbindenden Mörtel zwischen den Steinen hervorhebt. Möseneder und Legner haben zu Recht auf die vielfältigen theologischen Bezüge hingewiesen, die hier anschaulich gemacht sind. Einerseits beschreibt die Exegese redundant die Ecclesia als aus den lebenden Steinen (*lapides vivi*) bestehend, die durch den Mörtel der Liebe zusammengehalten werden. Andererseits sind erneut die Bezüge zum edelsteinfunkelnden Himmlischen Jerusalem evident. Allerdings fällt an den böhmischen Ensembles auf, dass die wertvollen Steine nicht sorgfältig quadriert sind, sondern gleichsam bruchrau, nur an der Sichtfläche geschliffen, eingemauert wurden. Sie sind im Sinne gotischer Mauertechnik eigentlich unsachgemäß versetzt. Damit entsteht aber ein Effekt, der die Dialektik von homogener, einheitlicher und glatter Gesamtoberfläche und den individuellen Steinen als den einzelnen Bestandteilen unmissverständlich an-

schaulich macht. Hier ging es offenbar darum, die Ästhetik von Goldschmiedewerk mit gefassten Edelsteinen auf die Architektur zu übertragen und insoweit die Individualität jedes Steins hervortreten zu lassen, der ohne Abfall, gleichsam als Spolie, verwendet wurde. Exegetisch gesprochen, wird hier die Vielzahl der *lapides vivi*, also der Gläubigen und Heiligen, vorgeführt, von denen ein jeder geschliffen, also von tugendhafter Reinheit, erscheint.

Das Ideal homogener geglätteter Oberflächen kann in der Tat durch zahlreiche Bibelstellen untermauert werden. Bekanntlich gelten die *lapides quadrati* im Alten Testament als ein Qualitätsmerkmal dauerhaften Bauens, das von minderwertigeren Baustoffen wie Backstein abgesetzt wird.<sup>18</sup> Entsprechend wird der Jerusalemer Tempel aus wertvollen, großen behauenen Steinen errichtet.<sup>19</sup>

17 Hana Šedinová, *The Precious Stones of Heavenly Jerusalem in the Medieval Book Illustration and their Comparisons with the Wall Incrustation in St. Wenceslas Chapel*, in: *Artibus et historiae*, 21 (2000), S. 31–47; Karl Möseneder, *Lapides vivi*. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 34 (1981), S. 39–69; Anton Legner, *Karolinische Edelsteinwände*, in: *Kaiser Karl IV, Staatsmann und Mäzen. Ausst. Kat. Nürnberg und Köln 1978/79*, hrsg. v. Ferdinand Seibt, München 1978, S. 356–370.

18 Is 9, 10: „*lateres ceciderunt sed quadris lapidibus aedificabimus sycomoros succiderunt sed cedros inmutabimus.*“

19 III Rg 5, 17: „*praecepitque rex ut tollerent lapides, grandes lapides pretiosos in fundamentum templi et quadrarent eos.*“

Weiter heißt es: „Beim Bau des Hauses wurden Steine verwendet, die man schon im Steinbruch fertig behauen hatte; Hämmer, Meißel und sonstige eiserne Werkzeuge waren beim Bau des Hauses nicht zu hören.“<sup>20</sup> Das Werk benötigt also keine Nacharbeit, denn es ist vorab perfekt zugerichtet, so dass seine Gemachtheit gleichsam zum Verschwinden gebracht wird. Das hohe, weithin sichtbare Denkmal, das Simeon Makkabäus über dem Grab seines Vaters Mattatias und seiner Brüder errichtete, wies auf Vorder- und Rückseite behauene und polierte, also aufwendig geglättete Steine auf.<sup>21</sup> Die aus solchen Stellen abzuleitende Gradation von Backstein, Haustein und dessen Politur erfährt bekanntermaßen noch eine weitere Steigerung in der Erscheinung des überirdischen Himmlischen Jerusalems, das ja aus Edelsteinen besteht, die sicherlich als geschliffene zu verstehen sind (Apk 21, 18–20). Die Himmelstadt erscheint also nicht nur nicht aus gewöhnlichen Steinen errichtet, auch das Behauen und Glätten des inerten Steinmaterials ist hier, am Ende der Zeiten, gleichsam fortgeführt und zum Schleifen und Polieren von funkelnden Edelsteinen transzendiert.

Die mittelalterliche Topik und Exegese haben diese Aussagen vielfach übernommen und ausgebaut: Ausführlich ist das bei Ivo von Chartres im späten 11. Jahrhundert in einer seiner Predigten thematisiert. Als Gleichnis der unvergänglichen, Einheit stiftenden göttlichen Liebe bedient er sich des Bilds des Tempelbaus, bei dem die Steine aus verschiedenen Orten zusammengesucht, dann zusammengefügt und schließlich mit einer einheitlichen, glatten Oberfläche versehen werden, deren einzelne Bestandteile nicht mehr unterscheidbar sind: Die sorgfältig zusammengefügte Steine bezeichnen nicht nur die unauflösbare Kohärenz der Gläubigen, sondern die gemäß der Ordnung eines Lineals errichteten Mauern bzw. Wände erscheinen als nicht menschenhandgemacht, da sie von der Einheit des Glaubens zusammengeführt seien („non manufacto fieri videmus, cum eos quos congregavit fidei unitas“).<sup>22</sup> Durch den Zement werde das Werk in die Form eines einzigen Steins überführt („quasi in unius lapidis formam caemento constringente redacto“), damit der Tempel solchermaßen verdiene, den Namen und die Ehre Gottes zu tragen.<sup>23</sup> Derartige Perfektion erreiche das Werk deshalb, so ergänzt Hugo von St. Victor im 12. Jahrhundert, weil es vom höchsten Baumeister angefertigt sei: Omnes enim lapides politi sunt et quadrati [...] per manum summi artificis disponuntur in ecclesia permansuri.<sup>24</sup> Aufgenommen sind solche Topoi etwa in der englischen Königchronik des Wilhelm von Malmesbury (1107–1139), im *Speculum ecclesie* des Pierre de Roissy, Kanzler der Kathedrale von Chartres in der Zeit des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts, und wenig später im *Carmen de misteriis ecclesie* von Jean de Garlande sowie gegen Ende des Jahrhunderts im *Rationale* des Durandus.<sup>25</sup> Der englische Chronist lobt die unter Erzbischof Roger le Poer errichtete Kathedrale von Old Sarum unter anderem wegen ihrer wie ein einziger Block erscheinender Werksteinmauerung.<sup>26</sup>

20 III Rg 6, 7: „domus autem cum aedificaretur lapidibus dedolatis atque perfectis aedificata est et malleus et securis et omne feramentum non sunt audita in domo cum aedificaretur.“

21 I Mcc, 13, 27: „et aedificavit Simon super sepulchrum patris sui et fratrum suorum aedificium altum visu lapide polito retro et ante.“

22 Ivo von Chartres, De sacramentis dedicationis (Sermo IV), in: PL 162, Sp. 527–535, hier Sp. 528: „Addita est etiam complanatis lapidibus, cum in parietibus ad ordinem unius lineae collocarentur, sicut nostris, caementi glutinosa tenacitas, quae lapides invicem constringeret, et ab imposito sibi ordine separari non permetteret, quamvis alicubi major minori suppositus videretur, alicubi vero minor majore premeretur, et hoc in templo non manufacto fieri videmus, cum eos quos congregavit fidei unitas, ligat

indissolubilis charitas, ne indignetur major de praelatione minoris; ne conqueratur minor de correptione [correctione] majoris.“  
23 Ebd.: „Aedificato itaque templo, et quasi in unius lapidis formam caemento constringente redacto, ut templum Dei nomen et honorem habere mereatur.“

24 Hugo von St. Victor, Speculum de mysteriis ecclesiae, in: PL 177, Sp. 335–380, hier Cap. 1 (Sp. 335); s. a. Hugonis de Sancto Victore De sacramentis christiane fidei (Corpus Victorinum 1), hrsg. v. Rainer Berndt SJ, Aschendorff 2008, Lib. II, 5, 1 (De dedicatione ecclesiae).

25 Victor Mortet und Paul Deschamps, Recueil de textes relatifs à l’histoire de l’architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen-Âge, XI<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles, Paris 1995 (Neuaufgabe), S. 819–824; Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie (Mittelalterliche Studien und Texte 32), hrsg. v. Ewald Könsgen, Leiden und Boston 2004, S. 2–3, Z. 10–22; Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum (CCCM 140), hrsg. v. A. Davril und T. M. Thibodeau, Turnhout 1995, Bd. I, 1, 9: „Grossiores uero lapides et politi seu quadrati, qui ponuntur altrinsecus foris in quorum medio minores lapides iacent, sunt uiri perfectiores qui suis meritis et orationibus continent infirmiores in sancta Ecclesia“; I, 1, 10: „Omnes muri lapides politi sunt et quadrati, id est sancti, mundi et firmi.“ Vgl. hierzu schon Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg/Br. 1924<sup>2</sup>, v.a. S. 112–114.

26 „Ita juste composito ordine lapidum et iunctura perstringat intuitum, et totam maceriam unum menciatur esse saxum“, zit. n. Mortet/Deschamps 1995, wie Anm. 25, S. 424. Hierzu mit weiteren Belegstellen: Andreas Hartmann-Virnich: Steinmetzzeichen im provençalischen Sakral- und Profanbau des 12.–14. Jahrhunderts. Forschungsaspekte und Forschungsperspektiven, in: Naturstein als Baumaterial 2007, wie Anm. 7, S. 103–138, hier S. 129.



Abb. 7: Prag, Dom, Wenzelskapelle, ca. 1350/60, Wandausschnitt mit goldgefassten Halbedelsteinen



Bei Pierre de Roissy bedeuten die Steine nicht nur einfach die Heiligen, die das Haus Gottes bilden und deren je vier Seiten auf die Kardinaltugenden verweisen; in ihrer Politur stehen sie für die Heiligen (*sanctos politos*), die durch die Ausdauer der Widersacher ‚geglättet‘, also in ihrem Widerstand perfektioniert wurden.<sup>27</sup> Konkret wird hier also auf den langwierigen Herstellungsprozess des widerstandsfähigen Steins verwiesen, der in der Glättung gipfelt. Der Zement der Liebe binde vollendet polierte und weniger perfekte Steine, tragende und getragene, zur vollendeten und dauerhaften Einheit der Heiligen und Gläubigen in der Ecclesia zusammen.<sup>28</sup>

Ivo von Chartres am Ende des 11. Jahrhunderts und Pierre de la Rue zu Anfang des 18. Jahrhunderts lassen sich also auf eigentümliche Weise miteinander verbinden: Die *unius lapidis forma* (Form eines einzigen Steins) des mittelalterlichen Theologen entspricht dem *un même corps* des barocken Ingenieurs, der als Resultat einer perfekten Zusammenfügung von exakt behauenen Steinen erscheint. Die Spuren der mühevollen Anfertigungstechnik verschwinden hier gleichsam oder sie äußern sich als filigran-graphisches, quasi nicht nur materiell bedingtes Fugenmuster innerhalb einer homogenen und glatten Sichtfläche.

Diese transzendierende Materialästhetik der Steinoberfläche geht in der Moderne auf andere Verfahren über, wie zum Beispiel der Anspruch des Architekturbüros Diener & Diener deutlich macht, im Anbau der Schweizer Botschaft in Berlin (1995–2000) einen fugenlosen und monolithischen Betonkörper als Ausdruck perfekter Einheit zu realisieren. Auch das moderne Industriedesign kennt spätestens seit der Entwicklung von Stahlrohrmöbeln das Ideal der fugenlosen, glänzenden Oberfläche. Roland Barthes hat diese Ästhetik dezidiert mit alten Vorstellungen des Göttlichen verbunden, die sich in einer nicht unmittelbar verstehbaren, fugenlosen und glatten Erscheinung des Werks entäußert. So eigne dem 1955 erstmalig produzierten stromlinienförmigen *Citroën DS* (als bezeichnendes Wortspiel: *déesse* für Göttin) in der perfekten fugenlosen Karosserie ein gleichsam katedralenhafter Charakter<sup>29</sup>, und die Raumschiffe der Marsmenschen imaginieren wir als fugenlos glatt („le lisse de son métal [...] une matière sans couture“), Ausdruck einer furchterregenden Perfektion der Anderen, Außerirdischen oder des Göttlichen.<sup>30</sup>

27 Mortet/Deschamps 1995, wie Anm. 25, S. 821: „De quadratura et policione. Lapidés quadrati significant quadraturam virtutum in sanctis que sunt: temperancia, justicia, fortitudo, prudentia. Lapidés politis significant sanctos politos per pacienca adversorum. Horum lapidum quidam portant et portantur, per quos intelliguntur mediocres in ecclesia. ... Alii portant et non portantur nisi a fundamento, per quos significantur prelati, qui tantum a Christo portantur et alios portant.“

28 Ebd.

29 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, S. 150–153 (La nouvelle Citroën).

30 Ebd., S. 42–44 (Martiens), die Zitate S. 42.

IVO VON CHARTRES  
AM ENDE DES  
11. JAHRHUNDERTS UND  
PIERRE DE LA RUE  
ZU ANFANG DES  
18. JAHRHUNDERTS  
LASSEN SICH ALSO AUF  
EIGENTÜMLICHE WEISE  
MIT EINANDER VERBINDEN:

DIE UNIUS LAPIDIS FORMA  
(FORM EINES EINZIGEN STEINS)  
DES MITTELALTERLICHEN  
THEOLOGEN  
ENTSPRICHT DEM  
UN MÊME CORPS  
DES BAROCKEN INGENIEURS,  
DER ALS RESULTAT  
EINER PERFEKTEN  
ZUSAMMENFÜGUNG  
VON  
EXAKT BEHAUENEN  
STEINEN  
ERSCHEINT.