Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 56 (2014)

Artikel: Raumerfahrung und Raumwahrnehmung im Mittelalter

Autor: Rüffer, Jens

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858685

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 29.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jens Rüffer

Raumerfahrung und Raumwahrnehmung im Mittelalter

Gervasius von Canterbury: *De combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*

Es gibt nur wenige überlieferte Beschreibungen, die sich auf reale, heute noch erhaltene Räume beziehen, sodass die Vorgehensweise der Autoren, ihre Strategien der Raumerfassung und die Baubeschreibung analysiert und mit dem Referenzobjekt verglichen werden können. Zu den wichtigsten Texten zählen Prokops († um 562) Beschreibung der Hagia Sophia,[1] die Hinweise, die Suger von St-Denis († 1151) zu seinen Neubauprojekten, dem Westbau und dem neuen Chor seiner Abteikirche, hinterließ,[2] die um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Beschreibung der Jakobuskirche von Santiago de Compostela aus dem *Codex Calixtinus*[3] und schließlich der Text des Gervasius von Canterbury, in dem dieser den Neubau des Chores seiner Klosterkirche nach dem Brand von 1174 beschrieb und der im Folgenden den Gegenstand der Analyse bildet. Gervasius' Text ist aus mehreren Gründen besonders interessant. Der Autor ist bemüht, die Kontinuität bzw. Tradition der liturgischen Orte zu betonen, in dem er eine ältere Beschreibung von Eadmer integrierte, aber auch den Lanfranc-Bau erläuterte, um so die Wahrung der Traditionen trotz des Wandels der äußeren Formen, nämlich der baulichen Hülle, belegen zu können. Aus der Beschreibung wird zweitens das methodische Vorgehen von Gervasius in der Raumerfassung deutlich. Er benutzte eine memorialtopographische Erzählstrategie, die die physischen Räume teilweise negiert. Darüber hinaus vermied der Autor jede Form von Allegorisierung architektonischer Elemente sowie des Kirchengebäudes als Ganzem. Diese Strategie ist aber keineswegs blind für

1 Procopius Caesariensis, *Werke*, griech./dt., ed. Otto Veh, 5 Bde., 1961–1977, hier Bd. 5: Bauten.

2 Suger von Saint-Denis, *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, lat./dt., hg. von Andreas Speer und Günther Binding, Darmstadt 2000.

3 *Liber Sancti Jacobi – Codex Calixtinus*, edición de Klaus Herbers y Manuel Santos Noia, Santiago de Compostella 1999. Spanische Übersetzung: Abelardo Moralejo / Casimiro Torres / Julio Feo, *Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»* edición revisidada por Juan J. Moralejo y María José García Blanco, Santiago de Compostela 2004. Deutsche Übersetzung Buch V: Klaus Herbers, *Der Jakobsweg*, 7. Aufl. Tübingen 2001; Paula Gerson / Annie Shaver-Crandell / Alison Stones, *Liber Sancti Jacobi – The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela*, 2 Bde., London 1998. Bd. 1: The Manuscripts; Bd. 2: Critical Edition.

die ästhetischen Innovationen, die sich im Neubau des Chores aufzeigen lassen. Während Gervasius in den Beschreibungen der Raumteile ästhetische Wertungen weitgehend ausblendete, fasste er die formalen Neuerungen in einem eigenen Abschnitt zusammen, der dem Vergleich von Alt- und Neubau gewidmet ist. Um den Text besser verstehen zu können, seien einige allgemeine Bemerkungen zur sinnlichen Wahrnehmung und zu Raumvorstellungen im Mittelalter vorangestellt.

1. Sinne und Wahrnehmung im Mittelalter

Jede Wahrnehmung setzt Sinnentätigkeit voraus. In einer Handschrift eines viel gelesenen, im Mittelalter Augustinus zugeschriebenen Traktates mit dem Titel *De spiritu et anima* findet sich eine graphisch aufbereitete Darstellung sinnlicher Wahrnehmung (Abb. 1).[4] Auf Folio 46v wird der Prozess des Wahrnehmens schematisch gegliedert, auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 47r) werden die inneren Sinne im Gehirn lokalisiert. Wie das Schema zeigt, unterschied man im Mittelalter die fünf äußeren Sinne (*tactus, gustus, odoratus, auditus, visus*) von den vier bzw. fünf inneren, die auch als Seelenvermögen bezeichnet wurden (*sensus communis, phantasia, imaginatio, memoria, estimatio*).[5]

4 Cambridge, Trinity College Library, ms 0.7.16. Der Text wurde von Jacques-Paul Migne innerhalb der *Patrologia Latina* ediert: Pseudo-Augustinus, *De spiritu et anima*, PL 40, c.779–832; Leo Norpoth, *Der pseudo-augustinische Traktat: De spiritu et anima*, Köln–Bochum 1924 (Nachdr. 1971). Als Verfasser der zwischen 1162 und 1190 datierten Schrift wurde der Zisterzienser Alcher von Clairvaux vermutet. Diese These ließ sich nicht bestätigen. Vgl. *Three Treatises on Man. A Cistercian anthropology*, ed. by Bernard McGinn, Kalamazoo 1977, S. 65–67 (Cistercian Fathers Series, Bd. 24).

5 Stellvertretend sei an dieser Stelle auf Albertus Magnus' *De anima* verwiesen (ed. Clemens Stroick, Aschendorff 1968, *Opera omnia* vii,1); Arthur Schneider, «Die Psychologie Alberts des Grossen. Nach den Quellen dargestellt», in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* 4 (1903), S. 131–183; Sigismund Ogarek, *Die Sinneserkenntnis Albert des Großen verglichen mit derjenigen des Thomas von Aquin*. Lwów 1931, S. 4–88; Ulrich Dähnert, *Die Erkenntnislehre des Albertus Magnus gemessen an den Stufen der ‹abstractio›*, Leipzig 1933; Harry A. Wolfson, «The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts», in: *Harvard Theological Review* 28 (1935), S. 69–133; John A. Gasson, «The Internal Senses – Functions or Powers? Part I», in: *The Thomist* 26 (1963), S. 1–14; Nicholas H. Steneck, «Albert the Great on the Classification and Localization of the Internal Senses», in: *Isis* 65 (1974), S. 193–211; N. H. Steneck, «Albert on Psychology of Sense Perception», in: *Albertus Magnus and the Sciences. Commemorative Essays 1980*, hg. von James A. Weisheipl, Toronto 1980, S. 263–290; Ingrid Craemer-Ruegenberg, «Alberts Seelen- und Intellektlehre», in: *Albert der Große – Seine Zeit, sein Werk, seine Wirkung*, hg. von Albert Zimmermann, Berlin–New York 1981 (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 14), S. 104–115; Peter Theiss, *Die Wahrnehmungspsychologie und Sinnesphysiologie des Albertus Magnus. Ein*

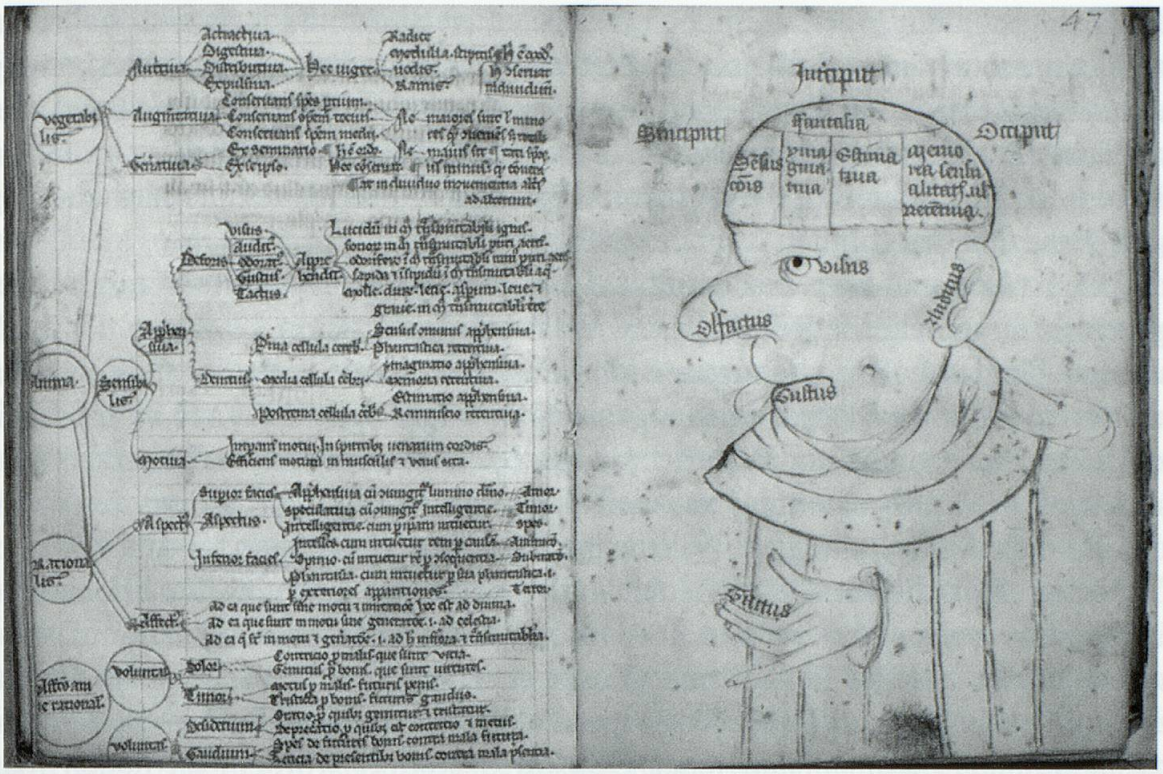

Abb. 1: Cambridge, Trinity College Library, ms 0.7.16, f. 46ᵛ und 47ʳ (2. Hälfte 12. Jh.). Quelle: Archiv des Autors.

Während die äußeren Sinne das Bindeglied zur Außenwelt darstellen und alle Dinge, die sich außerhalb des Körpers befinden, in bestimmter Weise erfassen, arbeiten die inneren Sinne diese Wahrnehmungen auf und interpretieren sie. Da die äußeren Sinne nur als Boten galten, konnten ihre Informationen nicht lügen. Die Diskrepanz zwischen Schein und Sein entsteht erst durch die vier bzw. fünf inneren Sinne, die jedoch keine eindeutige Beziehung zu den äußeren besitzen. Der *sensus communis*, der erste der inneren Sinne, stellt gewissermassen die Schnittstelle zwischen Außen- und Innenwelt dar. In ihm konstituiert sich das synästhetische Erlebnis. Hier laufen die von den einzelnen Sinnen aufgenommenen Informationen zusammen. Die Weiterverarbeitung der sinnlichen Eindrücke entspricht einem Abstraktionsprozess, d. h. einem Prozess der Entmaterialisierung und Entindividualisierung, an dessen Ende der Begriff des Wahrgenommenen als Erkenntnisobjekt steht.[6] Bezüglich der inneren Sinne ist die Rolle der *phantasia* hervorzuheben. Sie ermöglicht die Vorstellung von nie zuvor wahrgenommenen (gesehenen) Objekten. Durch die *phantasia* können bereits vorhandene Abbilder *per compositionem et divisionem* zueinander in Beziehung gesetzt werden.[7] Da

Modell der Sinnes- und Hirnfunktion aus der Zeit des Mittelalters. Frankfurt a.M.–Berlin 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 3, Bd. 735), S. 35–112.

6 Albertus Magnus, *De anima* (Anm. 5), lib. II, tr. III, cap. 3 und 4.

7 Albertus Magnus, *Summae de creaturis. Secunda pars, quae est de homine,* ed. August Borgnet, Paris 1896 (*Opera omnia* 35), II.38,1; Neuausgabe: *De homine*, ed. Henryk

die Diskussion der mittelalterlichen Gelehrten zu Sinnentätigkeit und Wahrnehmung erkenntnistheoretisch ausgerichtet war, galt es im Prozess der Verarbeitung sinnlicher Reize jeden Gegenstand von seinen Akzidenzien zu befreien und diesen schließlich begrifflich zu fassen. Das Individuelle eines Objektes erhielt in diesem Diskurs keine Aufmerksamkeit. Für Raum und Architekturwahrnehmung sind diese Quellen folglich wenig ergiebig.

Dem Seh- und dem Gehörsinn kommt in Bezug auf architektonische Gegebenheiten eine besondere Rolle zu. Während der Tastsinn als der umfassendste und für das Leben wichtigste Sinn betrachtet wurde, galt der Gesichtssinn als der vornehmste.[8] Der Bewertungsmaßstab folgte dem Grad der Stofflichkeit zwischen Sinnesorgan und Wahrnehmungsobjekt. Darüber hinaus kam dem Sehsinn eine besondere Stellung zu, weil die Informationsverarbeitung der durch die äußeren Sinne erlangten Wahrnehmungen nur visualisiert gedacht wurde. Gehörtes, Gerochenes, Geschmecktes oder Ertastetes konnten nur bildhaft im Gedächtnis gespeichert werden. Im Diskurs über Wahrnehmung fällt auf, dass verschiedene visuelle Phänomene (Kontrast, Farbigkeit, die scheinbare Veränderung der Größe und Form des Gegenstandes in Abhängigkeit vom Betrachterstandpunkt) nicht anhand jener Objekte diskutiert wurden, an denen man eben diese optischen Effekte bewusst inszenierte (z.B. architektonische Elemente, Bauskulptur), sondern an eher natürlichen Phänomenen (Sonnenuntergang, Dämmerung, Licht, Landschaft).[9] Die theoretische Analyse des Wissens innerhalb der *artes liberales* befasste sich erst im Spätmittelalter mit den alltäglich-praktischen Aspekten.

Der Gehörsinn ist jedoch ebenso wichtig, sowohl theologisch, physiologisch als auch kulturell. Gott schuf nicht mit den Händen, sondern mit der Stimme: *Dixitque Deus: "Fiat lux. Et facta est lux."* (Gen 1,3), und am Beginn des Johannesevangelium heißt es: *In principio erat Verbum*. Für die Raumwahrnehmung ist das Gehör essentiell. Hörerfahrung ist internalisiert.[10] Wir hören in unserem Inneren, und zwar

---

Anzulewicz, Münster/Westfalen 2008 (*Opera omnia* 27,2). Zur *phantasia* vgl. *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, hg. von Thomas Dewender und Thomas Welt, München–Leipzig 2003; Ernesto Grassi, *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländisches Denkens*, Frankfurt a.M. 1984; M. R. Pagnoni-Sturlese, Art. «Phantasie», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, 1989, Sp. 516–535.

8 Vgl. Bernhard von Clairvaux, *Sermo de diversis* 10, in: *Sämtliche Werke*, lat./dt., hg. v. B. Winkler, Bd. 9, S. 121–124; Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I,78,3, in: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa theologica*, übersetzt und kommentiert von den Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, Bd. 6, Salzburg–Leipzig, 1937, S. 132.

9 Albertus Magnus, *Summae de creaturis* (Anm. 7), II.19–22; *De anima*, (Anm. 5), lib. II, tr. III, cap. 7–16; Ogarek, *Die Sinneserkenntnis Albert des Grossen* (Anm. 5), S. 19–28 und Theiss, *Die Wahrnehmungspsychologie und Sinnesphysiologie des Albertus Magnus* (Anm. 5), S. 47–66.

10 Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987, S. 75ff. (Originalausgabe: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London

alles gleichzeitig, so dass die einzelnen wahrgenommenen Geräusche zugleich eine Raumvorstellung erzeugen. Während der Betrachter sich immer vor dem befindet, was er anschaut, befindet sich der Hörer immer im Zentrum des akustischen Raums. Visuelles wird eher sequenziell, Akustisches simultan erfasst. Das natürliche Blickfeld schränkt ein. Das in der Vorstellung erzeugte Bild ist ein auf der Basis von Einzelbildern mental konstruiertes. Die visuelle Raumwahrnehmung ist auch in Bezug auf die räumliche Tiefe nicht gerade verlässlich. Je weiter ein Gegenstand entfernt liegt, desto schwieriger ist seine räumliche Verortung. Für die Raumwahrnehmung ist das Gehör essentiell, auch in Bereichen, in denen das Auge von vornherein keine Chance hat. Ob ein Baum hohl ist, können wir nicht sehen, wohl aber hören. Ein guter Steinmetz erkennt beim Anschlagen des Steines am Klang die Qualität des Materials und weiß zugleich, welche gestalterischen Optionen der Stein bietet.

Die sozio-kulturelle Determiniertheit der Wahrnehmung besitzt noch eine weitere Facette, die sich aus Differenzen von Oralität und Literalität ergeben.[11] Während eine Kultur primärer Oralität einen besonderen Bezug zum Hören hat, besitzt die der Literalität einen besonderen zum Sehen. Texte werden gelesen. Damit ändern sich nicht nur Sehgewohnheiten (von links nach rechts, von oben nach unten), sondern auch Denkgewohnheiten. Menschen, die einer Kultur der Oralität verpflichtet sind, aktualisieren die Bedeutung der Worte im Akt des Sprechens. Da es keinen Speicherort jenseits des Gedächtnisses gibt, existiert auch kein objektives, vom Gedächtnis unabhängiges Referenzobjekt. Schriftsprache hingegen besitzt eine Norm. Sie kann außerhalb des Gedächtnisses fixiert werden und sie folgt bestimmten sprachlogischen Verknüpfungsregeln (Grammatik), die vom Gedächtnis nicht hintergangen werden können. Schriftsprache zwingt zur Strukturierung.

Hinzu kommt, dass sich Kleriker in einer Sprache verständigten, in die nur sparsam aktuelle alltägliche Dinge einflossen und deren Vokabular durch Bibel und liturgisch-hagiographische Texte semantisch vorgeprägt war.[12] Zudem wurden Raumbeschreibungen in Analogie zu literarischen Vorlagen aufgezeichnet (z. B. Tempel Salomons; Stiftshütte etc.). Die Verfügbarkeit von antiken Architekturbeschreibungen (Vitruv, Plinius) für das lateinische Mittelalter blieb relativ beschränkt. Schließlich mangelte es den Schriftgelehrten auch an technischem Verständnis für handwerkliche Praktiken.[13]

1982); Franz K. Mayr, Art. «Hören», in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 15, Stuttgart 1991, Sp. 1023–1111.

11 Vgl. Ong, *Oralität und Literalität* (Anm. 10), S. 13–22.

12 Detlef Illmer, «Totum namque in sola experientia usuque consistit. Eine Studie zur monastischen Erziehung und Sprache», in: *Mönchtum und Gesellschaft im Frühmittelalter*, hg. von Friedrich Prinz, Darmstadt 1976, S. 430–455; Michael Richter, «Kommunikationsprobleme im lateinischen Mittelalter», in: *Historische Zeitschrift* 222 (1976), S. 43–80.

13 Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München 2004, S. 87f.

2. Raumvorstellungen und Raumerfahrung im Mittelalter

Der grundlegende Unterschied in der Raumauffassung mittelalterlicher Menschen zu unseren modernen Vorstellungen von Raum ist die noch fehlende Erkenntnis vom abstrakten quantifizierbaren physikalischen Einheitsraum.[14] Diese Tatsache ist in der Analyse mittelalterlicher Schilderungen von realen Architekturen immer zu berücksichtigen.

Räume wurden im Hochmittelalter wie Zeiten weder kontinuierlich noch systematisch begriffen, sondern gemäß der ihnen beigemessenen Bedeutung erfasst. Die Bedeutung von Räumen ergab sich aus der konkreten körperlichen Erfahrung, aus ihrer Verfügbarkeit im Sinne von Herrschaft und aus kulturellen Normen. Räume bestanden nebeneinander als selbständige, konkrete, aggregative Einheiten, die weder ein zusammenhängendes Handeln noch eine zusammenhängende Erfahrung ermöglichten. Der Übergang von einem in den anderen Raum war durch die Vermittlung des Sprungs gegeben.[15] Entfernungen und deren Überwindung bleiben bedeutungslos. Der Raum war gegenüber der Zeit bestimmend. Im Mittelalter wurden Entfernungsangaben in der Regel als Zeitangaben gemacht, weil aus der Sicht des Reisenden nicht die absolute Entfernung, sondern die physische Beschwernis zur ihrer Überwindung bedeutsam war. Erst mit der Erfindung der Eisenbahn schrumpfte der Raum, weil er nun maschinell ‹erfahren› und damit von der individuellen Konstitution unabhängig wurde. Die Zeit beginnt den Raum zu dominieren.

Sieht man einmal von dem literarischen Prinzip der Ekphrasis[16] ab, lassen sich innerhalb der mittelalterlichen Raumvorstellungen zwei Gruppen unterscheiden, zum einen die Charakterisierung realer physischer Räume, die historisch-geographisch erfasst werden können, zum anderen metaphysische, d. h. virtuelle Räume, wie sie in Jenseitsvorstellungen eine Rolle spielen. In Beschreibungen können die Grenzen jedoch verschwimmen, wenn Kirchenräume

14 Zur Raumvorstellungen und Raumerfahrungen im Mittelalter allgemein vgl.: Aaron Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München 1989, S. 28–42; Peter Czerwinski, *Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter*, München 1993 (Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung, Bd. 2), S. 55–92; Peter Dinzelbacher, «Raum. Mittelalter», in: *Europäische Mentalitätsgeschichte*, hg. von Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1993, S. 604–615; Bernhard Jahn, *Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1993, S. 11–21; Hans-Henning Kortüm, *Menschen und Mentalitäten. Einführung in die Vorstellungswelten des Mittelalters*, Berlin 1996, S. 224–236; Michaela Ott, Art. «Raum», in: Ästhetische Grundbegriffe. *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck et. al., Stuttgart–Weimar 2001–2005, Bd. 5 (2003), S. 113–149, hier S. 118ff.

15 Vgl. Czerwinski, *Gegenwärtigkeit* (Anm. 14), S. 55–92.

16 Christine Ratkowitsch, *Descriptio picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991; Heiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin 2003.

zugleich als symbolische beschrieben werden oder wenn liturgische Binnenräume keiner gesonderten physischen Grenze bedürfen, um als solche wahrgenommen zu werden.

3. Der Traktat *De combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*

Autor und Werk

Gervasius von Canterbury († um 1210) überlieferte mit seinem *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae* einen einzigartigen Bericht über die Zerstörung seiner Klosterkirche und den Wiederaufbau derselben.[17] Vier große bauliche Zäsuren, anhand derer die Kontinuität des Gotteshauses betont wird, sind hervorzuheben: der angelsächsische Kirchenbau, dessen Existenz auf vermeintliche römische Christen zurückgeführt wurde und der bereits zerstört war; der Lanfranc-Bau aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts, von dem zu Gervasius' Zeit nur noch das Langhaus und Teile des Querhauses vorhanden waren; der wohl 1130 geweihte *chorus gloriosus*, der sogenannte Konradchor, benannt nach Prior Konrad (1108–1126), und schließlich der nach dem Brand von 1174 errichtete Chorneubau.[18]

17 Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*, in: Jochen Schröder, *Gervasius von Canterbury, Richard von Saint-Victor und die Methodik der Bauerfassung im 12. Jahrhundert*, 2 Bde., Köln 2000, Bd. 2, S. 325–369 (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, Bd. 71). Die ältere Ausgabe stammt von William Stubbs (Ed.), *Historical writings of Gervase of Canterbury*, Bd. 1, London 1879 (Roll Series, Bd. 73,1), S. 1–29. Beiden Ausgaben liegt die Handschrift London, British Library ms Cotton Vespasian B. 19 zu Grunde. Ich zitiere mit vereinzelten Modifikationen in der Übersetzung nach der lateinisch-deutschen Ausgabe von Schröder. Zu den Manuskripten und Editionsprinzipien vgl. Stubbs, Bd. 1, S. XLIX–LVI u. Schröder, Bd. 1, S. 41–43. Zur Architekturbeschreibung von Gervasius: Björn R. Tammen, «Gervasius von Canterbury und sein Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae», in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart–Bad Cannstatt 1994, S. 264–309; Schröder (oben) Bd. 1, S. 65–148, Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen* (Anm. 13), S. 238–262; Stephan Gasser, «*Corpora sanctorum archiepiscoporum reposita sunt sicut antiquitis fuerunt*. Die Rolle der Sakraltopografie beim Wiederaufbau der Kathedrale von Canterbury nach dem Brand von 1174», in: Ders. et al. (Hg.), *Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts: Produktion und Rezeption*, Bern 2006, S. 263–280.

18 Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen* (Anm. 13), S. 425 bezeichnet die unterschiedlichen Architekturbeschreibungen, deren Charakter durchaus verschieden ist, als Beschreibungs*typen*. Um eine derartig weitgehende Schlussfolgerung zu ziehen, bedarf es literarischer Vergleichsbeispiele, die jedoch nicht existieren.

Der Autor, über den nur relativ wenig bekannt ist, trat um die Jahrhundertmitte in den Konvent von Christ Church, der Metropolitankirche zu Canterbury, ein. Er ist 1193 als Sakristan nachweisbar und verstarb zwischen 1205 und 1210.[19] Von Gervasius sind keine Autographen überliefert, weder Entwürfe noch vollständige Werke. Der Traktat wurde allgemein immer als Präambel zu Gervasius' *Chronica* betrachtet und die Niederschrift auf die Zeit kurz nach Beendigung der Bauarbeiten datiert, also zwischen 1184 und 1186. Zum Zweck dieses Werkes gibt es bisher keine überzeugenden Hypothesen. Die tatsächliche Intention des Textes wurde – vergleichbar den Äußerungen Sugers von St-Denis – durch die stark verkürzten Übersetzungen eher verdeckt, die vor allem für baugeschichtliche Analysen herangezogen wurden. Denn die Konzentration auf die architekturrelevanten Passagen, die nur einen Bruchteil des gesamten Textes ausmachen, führte zur Streichung großer Textteile mit liturgischen und spirituellen Gedanken. Die philologischen Untersuchungen von Cragoe haben jedoch gezeigt, dass Gervasius' Traktat *De combustione* ursprünglich einen eigenständigen Text darstellte, der vermutlich erst 1199 verfasst wurde.[20] Das *opus* sei mit der Intention verfasst worden, den päpstlichen Schlichtern, die 1199 in einem bereits seit Jahren geführten Streit zwischen Erzbischof und Konvent vermittelten, den Standpunkt des Konventes zu verdeutlichen. Erzbischof Hubert Walter (1193–1205) griff Ideen seines Vorgängers auf und beabsichtigte, in Lambeth bei London ein neues Kollegiatsstift zu gründen, die erzbischöfliche *cathedra* dorthin zu verlegen und die Reliquien von Thomas Becket in das neu geschaffene Stift zu überführen. Die Schrift sollte, so Cragoe, den Visitatoren vor Augen führen, dass Christ Church ein Jahrhunderte alter Ort christlicher monastischer Tradition, liturgischer Kontinuität, aber auch überregionalen erzbischöflichen Wirkens sei, der nicht einfach aufgegeben werden könne.[21]

19 Zur Person des Gervasius: Stubbs (Anm. 17), S. XI-XXXII; Antonia Gransden, *Historical Writing in England*, Bd. 1, c. 550–1307, London 1974, S. 253ff. und Schröder (Anm. 17), Bd. 1, S. 38–40.

20 Carol Davidson Cragoe, «Reading and Rereading Gervase of Canterbury», in: *The Journal of the Archaeological Association* 154 (2001), S. 40–53. Die Hauptargumente für die These ergeben sich aus der Beobachtung, dass die frühesten erhaltenen Abschriften mehrere Texte kompilatorisch zusammenfassen, die als *Corpus* weiter kopiert wurden. In der ältesten Handschrift, London, British Library ms. Cotton Vespasian B. 19, folgen auf *De combustione* (f. 1r–10r) noch fünf kleinere Werke bis die *Chronica* auf *folium* 30v beginnt, d. h. in der handschriftlichen Überlieferung gibt es zwischen *De combustione* und der *Chronica* keinen Zusammenhang. Zudem fehlen textimmanente Hinweise, die eine chronologische Anordnung der Einzelwerke in Bezug auf die Textentstehung implizieren. Schließlich wird vermutet, dass der letzte Satz aus *De combustione*, wenn nicht gar die letzen drei Sätze, im Zuge der Kompilation hinzugefügt worden sind, um einen Übergang zu schaffen.

21 Carol D. Cragoe, «Reading and Rereading Gervase of Canterbury» (Anm. 20), S. 47–50. Aus philologischer Sicht wurde zudem angemerkt, dass Gervasius in der Chronik für die Jahre 1174–1184, abgesehen von zwei Hinweisen, keinerlei Informationen zum Neubauprojekt gibt. In anderen Zusammenhängen hat er jedoch bestehende Texte entsprechend exzerpiert und wichtige Informationen in den Text der Chronik übernommen. Diese Arbeitsweise

Folgt man dieser These, so sind die Aufzeichnungen gut fünfzehn Jahre nach den Baumaßnahmen entstanden. Gervasius dürfte, obwohl er Zeitzeuge war, sich verschiedener archivalischer Quellen bedient haben. Er könnte u. a. Baurechnungen eingesehen haben. Darüber hinaus dürften auch mündliche Überlieferungen von älteren Mönchen in den Text eingeflossen sein. Hervorzuheben ist die wörtliche Übernahme einer Baubeschreibung der älteren angelsächsischen Kirche, die von Eadmer († nach 1130), dem Biographen Anselms von Canterbury, verfasst worden war.[22] In Bezug auf die baugeschichtlichen Details ist darauf hinzuweisen, dass es keine weiteren Überlieferungen gibt, die die Darstellung von Gervasius bestätigen könnten. Die von Gervasius vorgenommene Zuschreibung einzelner Bauabschnitte an verschiedene Baumeister spielt im Folgenden keine Rolle. Es wird ausschließlich um die Analyse der Wahrnehmung und der Beschreibung von Architektur gehen.

Der vermutlich als Memorial- und Verteidigungsschrift für das eigene Kloster verfasste Text besteht aus zwei großen Teilen. Im ersten Teil (§§ 3–238) wird der Brand von 1174 als Grund für den Neubau geschildert, sodann werden wichtige den Bau vorbereitende Maßnahmen erwähnt (§§ 3–56): die Ausschreibung des Neubauprojektes, die Einladung von Gutachtern, die Einstellung des Baumeisters Wilhelm von Sens und der Abriss des durch Brand zerstörten Konradchores. Schließlich lässt Gervasius ausführliche Berichte über jene Teile der Kirche folgen, die durch den Brand verlorengingen. Dabei geht er chronologisch vor und fügt die bereits erwähnte Beschreibung der angelsächsischen Klosterkirche ein (§§ 65–94). Auf die Interpolation wird der Leser ausdrücklich hingewiesen. Dem schließt sich die Beschreibung der unter Lanfranc errichteten Kirche (*descriptio operis Lanfranci*, §§ 96–129) sowie eine Schilderung des Konradchores (*descriptio operis Conradi*, §§ 137–238) an. Letztere wird genutzt, um einige Bemerkungen zu Thomas Becket († 1170) zu platzieren (§§ 201–234). Der zweite Teil (§§ 240–385) umfasst eine Art Bauchronik. In dieser werden die unmittelbaren und mittelbaren Ereignisse, die sich mit dem Neubau des Chores verbanden, in jährlicher Folge bis zur Weihe des neuen Chores geschildert. Dem folgen noch ausführliche Beschreibungen von Reliquientranslationen und Umbettungen verstorbener Bischöfe.

Eadmers Beschreibung der angelsächsischen Kirche

Die von Eadmer beschriebene Kirche wurde 1067 durch einen Brand zerstört und unmittelbar danach unter Erzbischof Lanfranc (1070) neu errichtet.[23] Diese

---

spräche dafür, dass zu jener Zeit, Anfang der 1190er Jahre, als Gervasius den Zeitraum des Neubaus in der Chronik bearbeitet hat, der Traktat *De combustione* noch nicht existierte.

22 Eadmer, *De reliqviis Sancti Avdoeni et qvorvndam aliorvm sanctorvm qvae Cantvariae in aecclesia Domini Salvatoris habentvr*, ed. André Wilmart, «*Edmeri Cantvariensis cantoris nova opvscula de sanctorum veneratione et obsecratione*», in: *Revue de sciences religieuses* 15 (1935), S. 362–370.

23 Zur Baugeschichte und Chronologie: David Parsons, «The Pre-Conquest Cathedral of Canterbury», in: *Archaeologia Cantiana* 84 (1969), S. 175–184; Harold Mac Carter Taylor,

Kirche, die Eadmer aus dem Gedächtnis beschrieb, wurde von ihm, unter Hinweis auf Beda Venerabilis, als jener Kirchenbau interpretiert, den einst der Missionar Augustinus († um 604) übernahm, und in dessen Mauern noch die römischen Ursprünge erkennbar gewesen sein sollen. Neben Eadmers Beschreibung gibt es noch eine Darstellung des Kirchenbaus auf einem Siegel[24] in einer Ansicht von Süden (Abb. 2). Dargestellt ist eine Basilika, deren Ost- und Westapsis von Türmen flankiert wird. Ungefähr auf der Mitte des Langhauses, an dessen Südseite, ist ein weiterer Turm abgebildet. Die Darstellung von dessen Erdgeschoss deutet entweder auf ein großes Portal oder auf eine Vorhalle und zeigt damit den von Eadmer erwähnten Hauptzugang zur Kirche an. Ob sich hinter diesem Turm ein Querhausarm verbarg, kann aus dem Siegelbild nicht abgeleitet werden. Ausgehend davon, dass durch die Darstellungskonvention die Längsachse eine Art Symmetrieachse bildet, wären für die Nordseite je ein die Apsiden flankierender Turm sowie ein mittlerer zu denken, an dem ebenfalls ein Querhausarm angeschlossen gewesen sein konnte. Dass diese Darstellungen nicht unreflektiert als Repräsentationen des realen Kirchengebäudes verstanden werden können, hat Späth überzeugend an den späteren Konventssiegeln von Christ Church Canterbury dargelegt. Zu beobachten ist hier eine Konstruktion symbolischer Räume.[25]

Den Ausgangspunkt von Eadmers Beschreibung der *ecclesia vetus* bildet der Hochaltar (*altare maior*), der sich an der östlichen Wand des Presbyteriums (*quod in orientali presbiterii parte parieti contiguum*) befand und in dem die Reliquien des seligen Wilfried († 709), einst Erzbischof von York, eingeschlossen waren (Abb. 3). Davor, in angemessenem Abstand (*congruo spatio antepositum*) lag ein weiterer Altar, der Christus geweiht war und von dem die Kirche ihr Patrozinium ableitet. Auch für diesen Altar werden die darin deponierten Reliquien genannt. Eadmer fährt nun mit der Beschreibung von Sängerchor und Krypta

---

«The Anglo-Saxon Cathedral Church at Canterbury», in: *The Archaeological Journal* 126 (1969), S. 101–130; Richard D. H. Gem, «The Anglo-Saxon Cathedral Church at Canterbury: A Further Contribution», in: *The Archaeological Journal* 127 (1970), S. 196–201; Edward C. Gilbert, «The Date of the Late Saxon Cathedral at Canterbury», in: *The Archaeological Journal* 127 (1970), S. 202–210; Francis Woodman, *The Architectural History of Canterbury Cathedral*, London 1981, S. 13–22; Eric Fernie, *The Architecture of the Anglo Saxons*, London 1983, S. 96f.

24 Vgl. Thomas Alexander Heslop, «The Conventual Seals of Canterbury Cathedral 1066–1232», in: *Medieval Art and Architecture at Canterbury before 1220*, ed. Nicola Coldstream and Peter Draper, Leeds 1982 (The British Archaeological Association Conference Transactions for the year 1979, V), S. 94–100. Das Siegel hat sich erstmals an einer Urkunde, die zwischen 1096 und 1107 datiert, erhalten. Der letzte belegte Siegelabdruck stammt von einer Urkunde, die am 28. März 1155 ausgestellt wurde. Für den 4. Juli 1158 ist bereits ein neues Konventssiegel überliefert.

25 Markus Späth, «Siegelbild und Kathedralgotik. Die Ästhetik der Siegel englischer Kathedralklöster zwischen Architekturrezeption, Bilderzählung und Poesie», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften* 37 (2010), S. 47–71.

Abb. 2: Erstes Konventssiegel von Christ Church Canterbury, Kew, National Archives, DL 27/48. Quelle: Späth 2010 (wie Anm. 25), S. 48, Abb. 4.

fort. Vom Sängerchor (*chorus cantorum*) stieg man über Stufen zu diesen Altären hinauf. Darunter jedoch habe sich ein Raum, den die Römer *Confessio* nannten, befunden. Die *Confessio* sei, so Eadmer, gleich der des hl. Petrus zu Rom (*ad instar confessionis sancti Petri fabricata*) gewesen. Die angelsächsische Krypta beschrieb er als hohen (*altum*), gewölbten (*fornix*) Raum. Im Osten stand ein Altar mit den Reliquien des hl. Fursey. In der Krypta gab es einen Gang, der die Krümmung (*curvatura*) derselben aufnahm, dann nach Westen hin abbog und zum Grab des hl. Dunstan führte. Senkrecht über dem Grabmal, d. h. oberhalb der Krypta und westlich der Stufen die zum Salvatoraltar führten, befand sich der Matutinaltar (*altare matitunalis*). Von ihm aus gen Westen erstreckte sich in das Kirchenschiff hinein (*in aulam ecclesiae*) der Mönchschor (*chorus psallentium*). Dieser wiederum wurde westlich durch einen schönen Aufbau (*decenti fabrica*) geschlossen, der die Mönche von den Laien trennte. Damit dürfte eine Art Lettner gemeint gewesen sein. Nahe der Mitte der Längsachse des Kirchenschiffes (*sub medio longitudinis aulae*) befanden sich zu beiden Seiten Türme, die die

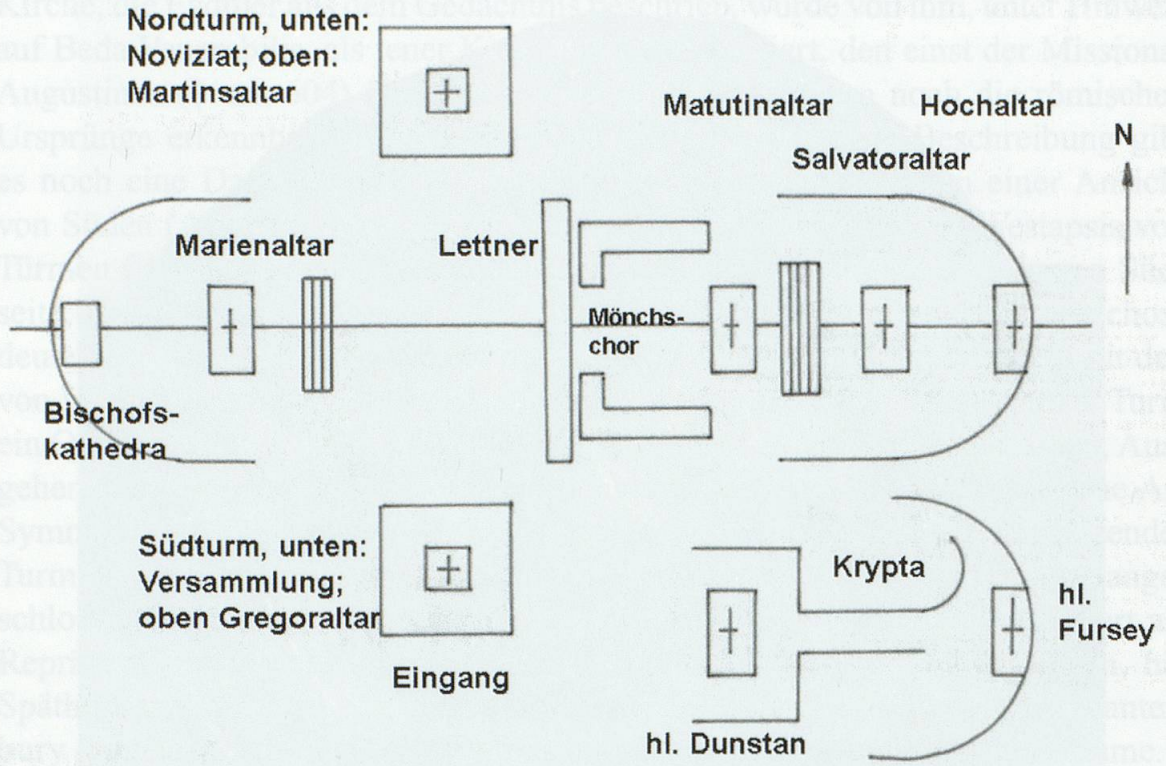

Abb. 3: Canterbury, Christ Church. Schema der liturgischen Gliederung nach der Beschreibung Eadmers. Quelle: Archiv des Autors.

Seitenschiffe (*ultra ecclesiae alas*) überragten. Der südliche mit dem Gregoraltar habe seit alters her als Haupteingang gedient und sei von den Angelsachsen auch zur Rechtsprechung benutzt worden. Der nördliche Turm mit Martinsaltar gewährte den Zugang zu beiden Klausuren. In dessen Erdgeschoss wurden die Novizen unterrichtet.

Am Ende der Kirche (*finis ecclesiae*) – wir kehren zur Längsachse zurück – befand sich eine der heiligen Mutter Gottes geweihte Kapelle (*oratorium*). Sie war nur über aufsteigende Stufen (*per gradus*) zu erreichen und wahrscheinlich auf einer Empore oder einer erhöhten Plattform eingerichtet. Der Marienaltar stand im Osten und enthielt die Reliquien der seligen Jungfrau Austroberta († um 703/4), der erste Äbtissin der Abtei Pavilly im Bistum Rouen. In der Schilderung der Kapelle wies Eadmer ausdrücklich darauf hin, dass der Priester während der Messfeier nach Osten blickte und sein Gesicht dem Volk (*faciem ad populum*), das unten stand (*qui deorsum stabat*), zuwandte. Dem Marienaltar gegenüber, unmittelbar vor der abschließenden Westwand, befand sich die Bischofskathedra (*cathedra pontificalis*). Bei diesem *oratorium* handelte es sich offenbar um einen nach Osten hin geöffneten Altarraum. Die abschließende Bemerkung, dass die *cathedra* genau dem Hochaltar gegenüber lag und beide gewissermaßen eine Klammer bildeten (*qui totius templi complexio erat omnino contiguam*), gibt einen weiteren, sehr wichtigen Hinweis auf die Logik der Beschreibung.

Eadmer orientierte sich in seiner *descriptio* der angelsächsischen Kirche an der Längsachse des Kirchengrundrisses und folgte den liturgischen Orten (Altären) von Ost nach West. Diese Ausrichtung entspricht dem Prinzip *in medio ecclesiae*.[26] Es bezeichnet jedoch nicht zwingend die metrische Mitte der Längsachse, sondern die Längsachse selbst, die das Gebäude in der Regel symmetrisch spiegelt und damit die Mitte der Kirche durchgängig anzeigt. Diese Mitte ist für den Besucher auch unmittelbar erfahrbar. Denn die auf der Längsachse gestaffelten realen bzw. symbolischen Räume wurden nicht in Bezug auf ein abstraktes Ganzes wahrgenommen, sondern additiv als jeweils einzelne Bedeutungsräume.

Architekturdetails werden kaum erwähnt. Eadmer entwirft eine Art Memorialtopographie. Der Kirchenraum wird von ihm in liturgische Funktionsmodule unterteilt, ohne dass er sich dieses mentalen Rasters bewusst gewesen sein dürfte (Sanktuarium, Krypta, Mönchschor mit Altären und Abschrankung; Südturm mit Eingangsbereich als Versammlungsstätte, darüber der Gregoriusaltar; Nordturm mit Noviziat im Erdgeschoss, darüber Kapelle mit Martinsaltar; Westbau mit erhöhter Marienkapelle und Bischofsthron). Die derart konstituierten liturgischen Räume mussten nicht zwingend mit architektonischen Raumeinheiten identisch sein. Es konnten sich Raumgrenzen nach den liturgischen Bedürfnissen auch verschieben. Das Presbyterium im engeren Sinn wurde z. B. durch Stufen vom Mönchschor separiert und bezeichnete wahrscheinlich den Raum für das Hochamt und die Festtagsliturgie, während am Matutinaltar die Vigilien, d. h. das nächtliche Gebetsopfer gefeiert wurde. Welcher Unterschied zwischen Hauptaltar und Salvatoraltar bestand, erwähnt Eadmer nicht. Das normale Stundengebet nach der *Regula Benedicti* wurde nur im Chorgestühl verrichtet. Der Chorraum hatte zwar eine feste physische Grenze zwischen der westlichen Abschrankung – dem Lettner – und der östlichen Apsis. Seine Binnengrenzen richteten sich jedoch nach der Liturgie: Mönchschor für das Stundengebet, Mönchschor und Matutinaltar für die Vigilien, oder Mönchschor und Hauptaltar für das Hochamt. In Bezug auf die Raumbeschreibung sind drei Aspekte hervorzuheben:

(1) Die Raumaufteilung folgte weder institutionellen Unterscheidungskriterien (Bischofskirche / Mönchskirche), noch sind für die Beschreibung strukturell-architektonische Prinzipien maßgeblich. Während Eadmer vor allem die Erinnerung an Altäre und Reliquien wach halten wollte, führen Architekturhistoriker heute Debatten über Westwerke, Wandaufriss, Stützenwechsel und ausgeschiedene Vierung.

(2) Es ist wichtig, auch das zu berücksichtigen, was Eadmer nicht erwähnte. Sieht man von dem kurzen Hinweis ab, dass sich im Hauptschiff das Volk während der Messe versammelte, wird der Raum zwischen Lettner und

26 Friedrich Oswald, «*In medio Ecclesiae*. Die Deutung der literarischen Zeugnisse im Lichte archäologischer Funde», in: *Frühmittelalterliche Studien* 3 (1969), S. 313–326.

Westbau nicht näher charakterisiert. Selbiges gilt für die Seitenschiffe und den Außenbau.

(3) Die memorialtopographische Beschreibung ergibt keinen Rundgang, sondern bleibt immer additiv und gerichtet. Das gilt für die Beschreibung im Ganzen (von Ost nach West), aber auch für Teilbereiche (z. B. Krypta). Räume lassen sich gemäß dieser Vorstellung am besten im Durchschreiten aneignen, d. h. sie sind nur in der Bewegung wirklich erfahrbar. Daraus ergibt sich ein Paradoxon: Das eigentlich Statische (Architektur) ist nur aus der Bewegung begreifbar. Raumkonfigurationen werden *kinästhetisch* wahrgenommen. Das Bezugssystem ist hier nicht ein abstrakter physikalischer Einheitsraum, der ein übergeordnetes Maßsystem besitzt, sondern ein Erfahrungsraum, der sich aus der Bewegung durch Einzelräume ergibt. Raumgrenzen entstehen nicht zwingend durch physische Begrenzungen (Wand), sondern auch durch symbolische Schranken wie Altarstufen. Die symbolische Ordnung der Räume, die sich den modernen physikalischen Regeln eines abstrakten Einheitsraumes entzieht, funktioniert deshalb auch in Kombinationen von Vertikale und Horizontale: z. B. Dunstans Grab in der Krypta und der Matutinaltar direkt darüber. Die vertikale Anordnung von Grabraum und Altarraum wird hier mit der (horizontalen) Staffelung der Räume verbunden.

Das Opus Lanfranci

Im Gegensatz zur *ecclesia vetus* lässt sich die unter Erzbischof Lanfranc errichtete normannische Kirche (1070–1077) besser rekonstruieren (Abb. 4).[27] Neben der Beschreibung von Gervasius[28] sind bauarchäologische Befunde erhalten und es kann, zumindest was das Langhaus anbelangt, auch eine bildliche Überlieferung aus dem Wasserversorgungsplan von Prior Wibert (1151–1167) hinzugezogen werden.[29] Als Gervasius diesen Text verfasste, stand nur noch das normannische Langhaus. Gervasius bedauerte ausdrücklich, dass er den Chor Lanfrancs weder gesehen hatte, noch irgendwo beschrieben fand (*non vidi nec ab aliquo descriptum repperi*). Das *Opus Lanfranci* wurde von Gervasius nur summarisch (*summatim*) beschrieben. Dabei weist der Autor an verschiedenen Stellen ausdrücklich darauf hin, dass die Anschauung wirksamer lehre, als es das geschriebene Wort vermag (*efficacius docebit visio quam dictio*), dass sich im Sehen alles besser erschließe als im Hören (*omnia visu melius quam auditu*) und dass er in seiner

27 Zur Baugeschichte: Woodmann, *The Architectural History of Canterbury Cathedral* (Anm. 23), S. 23–45; Eric Fernie, *The Architecture of Norman England*, Oxford 2000, S. 104–106.

28 Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 95–129.

29 Der Plan ist in einen Psalter eingebunden (Cambridge, Trinity College Library, ms R. 17.1). Zum Plan: Klaus Grewe, «Der Wasserversorgungsplan des Klosters Christ Church in Canterbury (12. Jahrhundert)», in: *Die Wasserversorgung im Mittelalter*, hg. von der Frontinus-Gesellschaft e.V., Mainz 1991 (Geschichte der Wasserversorgung, Bd. 4), S. 229–236.

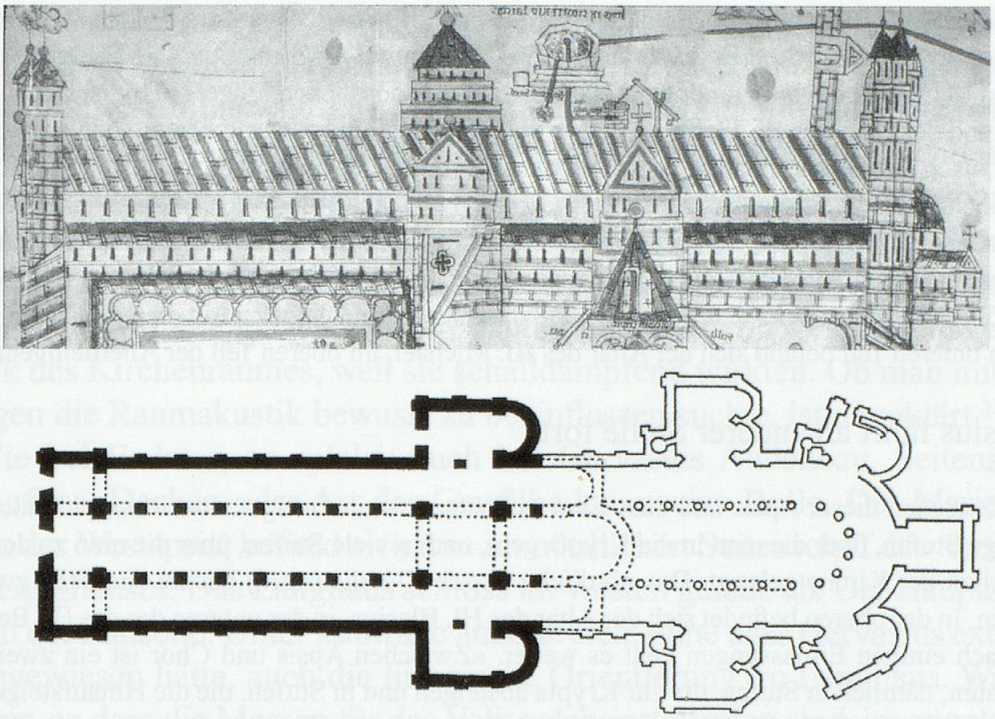

Abb. 4: Oben: Canterbury, Christ Church. Die Zeichnung zeigt die Kirche vor dem Brand von 1174 und ist zum besseren Vergleich mit dem Grundriss seitenverkehrt abgebildet (Ausschnitt aus dem sogenannten Wasserversorgungsplan von Prior Wibert, Cambridge, Trinity College Library, ms R. 17.1). Unten: Canterbury, Christ Church. Im Kirchengrundriss sind das normannische Lang- und Querhaus, welches Lanfranc errichten ließ schwarz dargestellt und der sich anschließende Chorus gloriosus, der unter Prior Conrad entstand, weiß.

Quelle: *Oben*: Klosterkirche, in: Die Wasserversorgung im Mittelalter. Mainz 1991; *unten*: Grundriss: Cook, G. H.: Portrait of Canterbury Cathedral. London 1949, S. 19.

Beschreibung des Altbaus, wie er an späterer Stelle im Zusammenhang mit dem Konradchor mitteilt, der Kürze halber vieles absichtlich weggelassen habe (*multa tamen ut breviter diceretur ex industria dimissa sunt*). Zudem stellte sich ihm die grundsätzliche Frage, inwieweit es überhaupt möglich sei, ein so großes Gebäude mit derartig vielen Details diskursiv zu erfassen.[30]

Gervasius begann seine Schilderung mit dem Vierungsturm (*turris maior*), der sich in *medio ecclesiae* befand und der von den vier größten Pfeilern (*maximis pilariis*) getragen wurde. Dann heißt es weiter:

«Von diesem gegen Westen wird das Schiff oder die Halle der Kirche auf jeder Seite von acht Pfeilern getragen. Dieses Schiff oder diese Halle schließen zwei hohe Türme mit vergoldeten Spitzen ab. In der Mitte dieser Kirche hängt ein vergoldeter Radleuchter herab. Ein Lettner jedoch trennte in gewisser Weise den vorgenannten Turm vom Schiff und auf der Seite des Schiffes

30 Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 95, 237f. und 362. Björn R. Tammen (wie Anm. 17, S. 307) interpretierte dies als Demutsformel. Das literarische Stilmittel ist nicht zu leugnen. Es sollte jedoch auch akzeptiert werden, dass die Aussagen inhaltlich sehr wohl zutreffend sind.

in seiner Mitte befand sich der Altar des Heiligen Kreuzes. Über dem Lettner war ein Balken quer durch die Kirche gelegt, der ein großes Kreuz, zwei Cherubim und die Bildnisse der heiligen Maria und des heiligen Johannes emporhielt. Im nördlichen Flügel befanden sich die Kapelle und der Altar der Hl. Maria. In dieses besagte Schiff sind wir, wie weiter oben gesagt worden ist, nach dem Brand für fünf Jahre verbannt gewesen. Der besagte große Turm besaß zu beiden Seiten, zur südlichen wie nördlichen ein Kreuz (Querhausarm). Beide hatten in ihrer Mitte einen starken Pfeiler, der das von den Wänden her zu dreien seiner Seiten laufende Gewölbe aufnahm. Ihrer beider Beschreibung ist fast dieselbe. Das südliche Kreuz (Querhaus) trug über dem Gewölbe die Orgel. Über dem Gewölbe und darunter war nach Osten hin eine Apsis vorgestreckt. Im unteren Teil befand sich der Altar des Hl. Michael, im oberen Teil der Allerheiligenaltar.»

Gervasius fährt an anderer Stelle fort.

«Zwischen dieser Apsis und dem Chor befindet sich ein zweigeteilter Raum, nämlich in wenige Stufen, über die man in die Krypta geht, und in viele Stufen, über die man zu den oberen Teilen der Kirche gelangt. Das nördliche Kreuz (Querhausarm) besitzt ebenfalls zwei Apsiden. In der oberen befindet sich der Altar des Hl. Blasius, in der unteren der des Hl. Benedikt.» Nach einigen Einlassungen geht es weiter. «Zwischen Apsis und Chor ist ein zweigeteilter Raum, nämlich in Stufen, die zur Krypta absteigen und in Stufen, die die Hinaufsteigenden zu den östlichen Teilen der Kirche führen. Zwischen diesem Raum und besagter Apsis existiert eine feste Mauer, [...]. Jener Pfeiler aber, der in der Mitte dieses Kreuzes (Querhausarmes) gestanden hatte, und das von ihm gestützte Gewölbe sind im Laufe der Zeit wegen der Verehrung des Märtyrers abgebrochen worden, sodass man den am Ort des Martyriums aufgestellten Altar von größerer Entfernung wahrnehmen konnte. In Höhe des genannten Gewölbes ist jedoch eine Art umlaufender Gang angelegt worden, von dem man Stoffe und Wandteppiche herabhängen ließ. Von diesem Kreuz (nördliche Querhausarm) steigt man über viele Stufen in den Turm und vom Turm in den Chor hinauf. Vom Turm jedoch steigt man durch eine neue Tür in das südliche Kreuz (Querhausarm) hinab. Ferner steigt man vom Turm durch zwei Türen in das Schiff hinab. Soweit zur Kirche Lanfrancs [...].»[31]

31 *Ab haec versus occidentem navis vel aula est ecclesiae, subnixa utrinque pilariis octo, hanc navem vel aulam finiunt duae turres sublimes cum pinnaculis deauratis. In medio huius ecclesiae corona dependet deaurata. Pulpitum vero turrem praedictam a navi quodammodo separabat, et ex parte navis in medio sui altare sanctae Crucis habebat. Supra pulpitum trabes erat per transversum ecclesiae posita, quae crucem grandem et duo cherubin et imagines sanctae Mariae et sancti Iohannis apostoli sustentabat. In ala septentrionali oratorium et altare erat sanctae Mariae. In hac praedicta navi, ut in superiores dictum est, post incendium per quinquennium exulavimus. Praedicta magna turris crucem habebat et utroque latere, australem scilicet et aquilonalem. Quarum utraque in medio sui pilarium fortem habebat, qui fornicem a parietibus prodeuntem in tribus suis partibus suscipiebat. Utrarumque istarum una fere est descriptio. Crux australis supra fornicem organa gestare solebat, supra fornicem et subter porticus erat ad orientem porrecta. In parte inferiori altare erat sancti Michaelis. In parte superiori altare Omnium sanctorum.* [...] *Inter hanc porticum et chorum spatium est in duo divisum, scilicet in gradus paucos per quos itur in criptam et in gradus multos per quos ad superiora ecclesiae pervenitur. Crux aquilonalis similiter duas habet porticus. In superiori altare est sancti Blasii, in inferiori vero sancti Benedicti.* [...] *Inter porticum et chorum spatium est in duo divisum, scilicet in gradus qui in criptam descendunt et in gradus qui ad partes ecclesiae orientales ascendentes transmittunt. Inter hoc spatium et praedictam porticum murus solidus est,* [...]. *Pilarius autem ille qui in medio crucis huius steterat et fornix eius innitens processu temporis*

Verglichen mit der Beschreibung Eadmers ist die der zu Gervasius' Zeit nur noch in Teilen erhaltenen normannischen Kirche erheblich differenzierter, obwohl auch hier weitgehend auf die Schilderung von architektonischen Details und Bauschmuck verzichtet wird. Der Eindruck einer dichten Architekturbeschreibung täuscht. Das Zitat wurde hier stark eingekürzt und die ausführlichen Beschreibungen von Altären, Reliquien und Grabstätten ausgelassen. Gervasius erwähnte allerdings wichtige Ausstattungsstücke wie Triumphkreuzgruppe, Radleuchter oder Wandteppiche. Letztere hatten einen erheblichen Einfluss auf die Akustik des Kirchenraumes, weil sie schalldämpfend wirkten. Ob man mit Stoffbehängen die Raumakustik bewusst zu beeinflussen suchte, ist ungeklärt.[32]

Wie bei Eadmer, so spielen auch bei Gervasius Außenbau, Seitenschiffe, Wandaufriss, Decken oder Art der Gewölbe kaum eine Rolle. Der Marienaltar, einst in der Westapsis, befand sich nun im nördlichen Seitenschiff des normannischen Langhauses. Das Langhaus schloss im Westen gerade ab. Der Hauptzugang blieb an der Südseite. Unter Lanfranc änderte sich, ohne dass Gervasius extra darauf hingewiesen hätte, auch die liturgische Orientierung im Langhaus. Während der Altar, an dem die Messen für das Volk zelebriert worden sind, im angelsächsischen Langhaus in der Westapsis stand, wanderte er nun als Kreuzaltar an dessen östliches Ende vor den Lettner.

Der memorialtopographische Ansatz Eadmers blieb bei Gervasius jedoch erhalten. Die Charakterisierung der Architektur ist nur Mittel zum Zweck. So schrieb er an anderer Stelle:

> «Es ist aber nicht unser Vorsatz gewesen, die Zusammenfügung der Steine zu beschreiben, sondern weil ich nicht vollständig die Orte und die Ruhestätten der Heiligen aufführen konnte, die in den verschiedenen Teilen der Kirche untergebracht sind, wenn ich nicht vorher die Orte selbst, in denen sie nach dem Augenschein, der Mitarbeit und dem schriftlichen Zeugnis Eadmers untergebracht sind, irgendwie kurz beschreibe.»[33]

Es sind die liturgischen Gedenkorte, die im Vordergrund stehen. Innerhalb der Beschreibung des nördlichen Querhausarmes gestattet sich Gervasius einen kleinen

---

ob reverentiam martyris demolita sunt, ut altare in loco martyrii elevatum ampliori spatio cerneretur. In circuitu vero ad altitudinem fornicis praedictae via quaedam facta est qua pallia et cortinae possint suspendi. De hac cruce in turrem, de turre in chorum per gradus plurimos ascenditur. Descenditur vero de turre per hostium novum in crucem australem. Item de turre descenditur in navem per duas valvas. Hactenus de ecclesia Lanfranci, [...]. Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 98–109, 112–114, 122f. und 125–130.

32 Das Thema der Schallmanipulation durch Wandbehänge wird vor allem mit der einsetzenden Polyphonie interessant, weil nun die reflektierten Schallwellen die Musizierenden erheblich irritiert haben dürften. Zur Kirchenakustik vgl. Jürgen Meyer, *Kirchenakustik*, Frankfurt a.M. 2003.

33 *Nec tamen nostri fuit propositi lapidum compositionem scribere, sed quia non plene potui loca sanctorum et requiem qui in diversis ecclesiae partibus positi sunt edicere, nisi prius loca ipsa in quibus videnti et cooperante et scribente Eadmero positi sunt quoquo modo describerem.* Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), § 136.

Exkurs zu Thomas Becket und dessen Martyrium. Die Erfassung des Querhauses, das durch die eingezogenen Emporen eine etwas komplexere Struktur aufwies, stellte den Autor aufgrund fehlender Fachtermini vor größere Schwierigkeiten. Hinzu kommt, das Gervasius dieses nie in seiner originalen Beziehung zu Vierung und Chor erlebt hat. Es ist auch nicht auszuschließen, dass mit dem Neubau des Konradchores einiges verändert wurde. Gervasius erfasst diese Räume als selbständige ohne ihre direkten Bezüge zu Chor, Vierung oder Seitenschiffen. Das Gewölbe teilt für ihn den Raum nur horizontal in unten und oben. Das strukturelle Moment des Emporengeschosses als umlaufender Verbindungsweg wird nicht wahrgenommen.

Der Mangel an Fachtermini macht den Text oft schwer verständlich. Die Verwendung der Begriffe *crux* für einen Kreuzarm, *porticus* für die Apsiden in der östlichen Querhauswand oder *turris* für die Vierung führt den heutigen Leser in die Irre: zum einen, weil Gervasius die Kreuzform unausgesprochen voraussetzte; zum anderen, weil das lateinische Wort *porticus* hier keinen Bezug zur gebauten Form hat, die man im übertragenen Sinne vielleicht mit *concha* hätte benennen können.[34]

Gervasius begann seine Schilderung mit der Vierung, d. h. *in medio ecclesiae*. Dies ist nicht primär ihrer liturgischen Bedeutung geschuldet, sondern dem tatsächlich vorgefundenen Bauzustand und dem Dilemma, dass von der Kirche Lanfrancs nur noch wenig übrig war. Gervasius begriff die Vierung als Turm und nicht als eine Art imaginärer Schnittpunkt von Lang- und Querhaus. Er orientierte sich dabei am Sichtbaren, dem Vierungsturm. Die Querhausemporen wurden ebenfalls ohne Bezüge zu den angrenzenden Bauteilen erfasst, wie auch die Zugänge zu Chorumgang und Krypta als eingeschobene Module erscheinen. Damit die Beschreibung dieser Ab- und Aufgänge für den Leser leichter nachvollziehbar ist, hätte der Autor vorab die Position der Krypta in ihrer Beziehung zu Chor und Querhaus beschreiben, d. h. eine Art übergeordnetes Koordinatensystem schaffen müssen. Der Raum zwischen Chor und Apsiswand wurde als eigenständiger Zugangsraum, mit zwei gegenläufigen Treppen, im Sinne eines Treppenhauses identifiziert. Die gegenläufige Treppenanlage ist notwendig, weil die alte Krypta Lanfranc's über das Fußbodenniveau des Querhauses hinausragt. Man gelangte also, wie Gervasius richtig beschreibt, über die absteigenden Stufen in die Krypta und die aufsteigenden in den Chorumgang. Allerdings sind diese Zugänge Ergebnis der späteren Chorerweiterung unter Erzbischof Anselm gewesen. Gervasius bringt hier die Bauchronologie durcheinander. Der ursprüngliche Eingang zur

34 Zum Begriff *porticus* in angelsächsischen Quellen: E. Dudley / C. Jackson / Eric G. M. Fletcher, «Porch and Porticus in Saxon Churches», in: *The Journal of the British Archaeological Association*, 3rd series, 19 (1956), S. 1–13. Beda Venerabilis benutzte das Wort *porticus* u. a. um Räume zu charakterisieren, in denen berühmte Kirchenmänner begraben oder in denen Reliquien aufbewahrt wurden. In diesem Sinn ließe sich *porticus* als Grab- bzw. Reliquienkapelle verstehen. Diese Bedeutung könnte bei Gervasius aufgenommen worden sein, da es zuerst im Querhaus um den Ort ging, an dem Becket das Martyrium erlitt und wo dessen Reliquien aufbewahrt wurden.

Krypta dürfte sich auf der Längsachse des Kirchenbaus befunden haben, denn Lanfranc's Kirche besaß einen Staffelchor. Am Beispiel der Auf- und Abgänge von Querhaus und Vierungsturm werden die Schwierigkeiten in der Beschreibung von Wegesystemen, die Räume verknüpfen, sehr deutlich. Gervasius unterließ es, die einzelnen, durch Treppen miteinander in Verbindung stehenden Raumeinheiten, in ihrer allgemeinen Lagebeziehung zueinander darzustellen. Der Text allein reicht zum Verständnis nicht aus.

Das Opus Conradi

Gervasius nimmt die Vierung (*turris*) erneut zum Ausgangspunkt, nun aber mit Blick Richtung Osten (vgl. Abb. 4).[35] Er beschreibt in verschiedenen Schritten den Binnenchor mit seiner Ausstattung, die Krypta, den Chorumgang mit den Querhaus- und Chorumgangskapellen sowie die Scheitelkapelle.[36] Die Beschreibung letzterer mündet in einem erneuten, nun etwas längeren Exkurs zu Thomas Becket. Wie in der vorangegangen Beschreibung wird der Lokalisierung von liturgischen Orten und Begräbnisplätzen große Aufmerksamkeit gewidmet. Mit Blick auf die Architekturbeschreibung fallen Detailbeobachtungen auf, sowie das Bemühen um eine größere sprachliche Präzision.

> Von dem obengenannten großen Turm also, der, wie gesagt worden ist, in der Mitte von der ganzen Kirche platziert wurde, ist nach Osten fortzufahren; die östlichen Pfeiler des Turmes erstreckten sich vor einer starken Mauer und waren zu einem abgerundeten Halbpfeiler geformt. Von da befanden sich in gerader Linie aufeinanderfolgend neun (Pfeiler) zu beiden Seiten des Chores, die in etwa gleichen Abständen zueinander standen. Nach diesen gab es sechs umlaufend zu einem (Halb-)kreis gestellt, nämlich vom neunten im Süden bis zum neunten auf der Nordseite, deren beide äußerste quasi in einem Bogen zusammenkamen. Über diesen Pfeilern, sowohl den gerade als auch den im (Halb-)kreis gestellten, waren von Pfeiler zu Pfeiler Bögen gewölbt. Darüber befand sich eine feste, von kleinen und dunklen Öffnungen verzierte Mauer. Diese Mauer, die den Chor in jenem Kreisbogen umläuft, trifft am Haupt der Kirche zusammen. Über dieser Mauer war ein Gang, der Triforium genannt wird, und die oberen Fenster. Das ist der Abschluss der inneren Mauer gewesen. Darüber waren das Dach, und der mit ausgezeichneten Bildern geschmückte Himmel. An den Basen der Pfeiler war eine Mauer aus Marmortafeln zusammengesetzt, die den Chor und das Presbyterium einschloss und den Körper der Kirche von ihren Seiten, die Flügel genannt werden, trennte. Diese Mauer enthielt den Chor der Mönche, das Presbyterium, den auf den Namen Jesu Christi geweihten Hochaltar, den Altar des Hl. Dunstan und den Altar des Hl. Aelphegus mit ihren heiligen Körpern.[37]

35 Zur Architektur: Woodmann, *The Architectural History of Canterbury Cathedral* (Anm. 23), S. 45–76; Fernie, *The Architecture of Norman England* (Anm. 27), S. 140–144.

36 Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 134–238.

37 *De praefata igitur magna turre, quae, ut praedictum est, in medio totius ecclesiae posita est, versus orientem procedendum est, pilarii turris orientales muro solido prominebant et in rotundum semipilarium formati sunt. Deinde per ordinem et lineam novem erant ex utraque parte chori aequis fere spatiis ab invicem distantes. Post quos sex in circuitu erant ad circinum*

Gervasius schilderte hier erstmals einen Wandaufriss. Allerdings wurde dieser nur gemäß seiner horizontalen Schichtung beschrieben, nicht jedoch in seiner vertikalen Gliederung. Dies verwundert nicht, denn erst der Einbau von Gewölben und die dadurch erforderliche Gliederung der Wand durch Dienste und Wandvorlagen setzten deutlich vertikale Akzente. Diese vertikale Gliederung visualisierte die Jocheinteilung und damit auch die Modularisierung des Baukörpers. Zu jener Zeit besaß der Konradchor noch eine bemalte Holzdecke, über deren ikonographisches Programm jedoch nichts überliefert ist. Die Bezeichnung Triforium suggeriert den späteren Fachbegriff, meint aber bei Gervasius nur einen offenen Dreierbogen, oder wie es Arnulf ausdrückte, «jede Art von begehbarem Gang mit Öffnung zum Schiff».[38] Den Raum erfasst der Autor additiv, indem er versuchte, die einzelnen Elemente seiner Begrenzung relativ systematisch zu beschreiben: in der Grundrissform von West nach Ost, zugleich aber auch über die imaginäre Längsachse (*in medio ecclesiae*), die beide Hälften spiegelt, dann entsprechend der Zonen von unten nach oben. Dabei wird die Raumform (Langchor/Rechteck und Chorpolygon/Halbkreis) nicht mit der Funktion (Mönchschor und Sanktuarium) assoziiert. Dies wird verständlich, wenn man berücksichtigt, dass die ersten Altarstufen, die die Grenze zwischen Mönchschor und Sanktuarium markierten, bereits im vorletzten östlichen Joch des Langchores gelegen haben müssen, es also keine eindeutige Entsprechung zwischen der abstrakten Raumform und dem liturgischen Raum gab. Der physische Raumeindruck des Binnenchores wurde durch die die Basen verbindenden Marmortafeln verstärkt, welche diesen von den Seitenschiffen (*alae*) einst trennten. Und tatsächlich ließe sich der Neubau des Konradchores als «zweite» Kirche verstehen. Eine Besonderheit in der englischen Kathedralarchitektur ist ein zweites echtes oder nur im Gewölbe angedeutetes Querhaus. Vergegenwärtigt man sich den Grundriss, so suggerieren die südlichen und nördlichen Doppelkapellen ein Querhaus, jedoch wohl noch nicht mit ausgeschiedener Vierung. Der Neubau unter Wilhelm von Sens respektierte den Grundriss und erhielt nun auch im Aufriss ein echtes Querhaus.

---

positi, de nono scilicet australi usque ad nonum in parte septentrionali, quorum duo extremi in arcum quendam conveniebant. Super hos pilarios tam in directum quam in circuitu positos de pilario in pilarium arcus volvebantur. Super quos murus solidus parvulis et obscuris distinctus erat fenestris. Hic murus chorum circuiens in circinatione illa pilariorum in capite ecclesiae in unum conveniebat. Supra quem murum via erat, quae triforium appellatur, et fenestrae superiores. Haec fuit muri interioris consummatio. Super hunc tectum erat et caelum egregia pictura decoratum. Ad bases pilariorum murus erat tabulis marmoreis compositus, qui chorum cingens et presbiterium corpus ecclesiae a suis lateribus, quae alae vocantur, dividebat. Continebat hic murus monachorum chorum, presbiterium, altare magnum in nomine Iesu Christi dedicatum, altare sancti Dunstani et altare sancti Aelphegi cum sanctis eorum corporibus. Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 137–147.

38 Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen* (Anm. 13), S. 259f.

Die Beschreibung des Chorumgangs ist besonders interessant. Denn hier schritt Gervasius vor seinem geistigen Auge den realen Weg ab, allerdings nicht als Rundgang, sondern jeweils vom nördlichen bzw. südlichen Querhaus ausgehend bis zur Scheitelkapelle. Er gliederte also wieder über die imaginäre Längsachse (*in medio ecclesiae*). Gervasius erläuterte den nördlichen Chorumgang wie folgt:

> «Die Außenmauer der Flügel aber war so: Vom Martyrium des Heiligen Thomas, das heißt vom Kreuz (Querhaus) Lanfrancs den Anfang nehmend geradezu nach Osten bis zum oberen Kreuz (Querhaus), enthielt sie in sich nur drei Fenster. Aber dem fünften Pfeiler des Chores gegenüber und von ihm einen Bogen aufnehmend und das Werk nach Norden weiterführend, bildete sie das nördliche Kreuz (Querhausarm) aus. Der fünfte und siebte Pfeiler umfassten die Breite des Kreuzes (Querhausarmes). Die Mauer, die vom siebten wie auch vom fünften Pfeiler nach Norden sich fortsetzt, formte das Kreuz auf der Ostseite, indem sie zwei Apsiden bildet. In deren südlicher war der Altar des Heiligen Stephanus, unter dem sich in der Krypta der Altar des Heiligen Nikolaus befand.» Es heißt dann weiter: «Die besagte Mauer führte von dieser Apsis des Heiligen Stephan weiter nach Osten und besaß ein der Stirnseite des Hochaltars gegenüberliegendes Fenster. Dann war da ein in die Höhe ragender Turm, der praktisch außerhalb der besagten Mauer lag und der nach dem Altar des Heiligen Andreas, der in ihm war, Turm des Heiligen Andreas genannt wurde. Unter diesem [Altar] war in der Krypta der Altar der Unschuldigen [Kinder]. Ein wenig sich krümmend führte die Mauer von besagtem Turm weiter und gelangte, sich zu einem Fenster öffnend, zu einer dem Turm benachbarten Kapelle, die sich an der Stirnseite der Kirche nach Osten vorstreckte und der hohen Kathedra des Erzbischofs gegenüberlag. Aber weil vom Inhalt dieser Kapelle einiges gesagt werden muss, müssen wir, bevor wir eintreten, ein wenig warten, bis die südliche Mauer mit ihren Teilen bis zum Eingang dieser Kapelle hingeführt ist.»[39]

In der Beschreibung wird die Außenmauer zum Anhaltspunkt. Gervasius folgte dem nördlichen Seitenschiff des Langchors, bewegte sich dann weiter in den nördlichen Arm des östlichen Querhauses, in dem sich zwei Kapellen befanden, um schließlich

39 *Murus autem exterior alarum scilicet sic erat: A martyrio sancti Thomae, id est a cruce Lanfranci sumens initium versus orientem usque ad crucem superiorem directus tres tantum in se fenestras continebat. Pilario vero quinto chori oppositus et ab eo arcum suscipiens et ad septentrionem opus dirigens crucem formavit septentrionalem. Pilarius quintus et septimus latitudinem crucis obtinebant. A septimo enim pilario sicut et a quinto murus procedens ad septentrionem duas porticus faciens crucem formavit in parte orientali. In cuius porticu australi altare fuit sancti Stephani, sub quo in cripta altare erat sancti Nicholai.* [...] *Ex hac porticu sancti Stephani praedictus procedens murus ad orientem fenestram habebat magno altari ex latere oppositam. Deinde turris erat excelsa quasi extra murum iam dictum posita, quae ab altari sancti Andreae quod in ea erat, turris sancti Andreae est appellata. Sub qua in cripta altare erat Innocentium. De turre praefata murus paululum circinando procedens et in fenestram se aperiens ad capellam sibi proximam pervenit, quae in fronte ecclesiae ad orientem porrecta summae cathedrae archiepiscopi erat opposita. Sed quoniam de capellae eius continentia aliqua dicenda sunt, ante ipsius introitum paululum subsistendum est quousque murus australis cum partibus suis ad ipsius capellae producatur ingressum.* Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 159–164 und 173–177.

von dort, über den sich nun nach Süden hin krümmenden Weg, an der nördlichen Chorkapelle vorbei zur Scheitelkapelle zu gelangen, die nach ihrem Altarpatrozinium auch Trinitätskapelle genannt wurde. Der Querhausarm wurde wieder mit *crux* und die Apsiden erneut mit dem ungewöhnlichen Begriff *porticus* bezeichnet. Die Altäre setzte Gervasius mit ihren Gegenstücken in der Krypta in Beziehung und deutete somit wieder eine vertikale Verknüpfung von liturgischen Orten an. Darüber hinaus erwähnte er sogar den nördlichen Chorflankenturm, in dessen Erdgeschoss die Andreaskapelle lag, die vom Chorumgang aus zugänglich war.

Raum und Architekturdetail

Wie stark die Architekturbeschreibung von der selbstgestellten Aufgabe abhing, zeigt Gervasius' Vergleich von Alt- und Neubau.[40] Hier bemühte sich der Autor, durch vergleichendes Sehen die Unterschiede zu erfassen. Gervasius schrieb:

> «Die Form sowohl der alten als auch der neuen Pfeiler ist die gleiche, auch die Dicke, die Länge aber ist verschieden. Denn die neuen Pfeiler sind um eine Länge von fast zwölf Fuß verlängert worden. Bei den alten Kapitellen gab es glattes Werk, bei den neuen feinen plastischen Schmuck. Einst im Chorumgang 22 Pfeiler, jetzt aber 28. Einst die Bögen und alles andere glatt, nämlich mit der Axt behauen und nicht mit dem Meißel, jetzt beinahe bei allen angemessener plastischer Schmuck. Einst keine Marmorsäulen, jetzt unzählige. Einst im Kreis außen um den Chor glatte Gewölbe, jetzt haben sie Bögen und Schlusssteine. Einst trennte die gerade Mauer über den Pfeilern die Kreuze (Querhausarme) vom Chor, jetzt aber scheinen ohne Unterbrechung die vom Chor getrennten Kreuze in dem einen Schlussstein zusammenzukommen, der in der Mitte des großen Gewölbes sitzt, das sich auf die vier Hauptpfeiler stützt. Einst eine mit hervorragenden Malereien verzierte Holzdecke, jetzt ist ein Gewölbe aus Stein und leichtem Tuff passend zusammengefügt. Einst ein Triforium, jetzt zwei im Chor und im Flügel der Kirche ein drittes.»[41]

40 Zum Neubau des Chores der Kathedrale nach 1174: Woodman, *The Architectural History of Canterbury Cathedral* (Anm. 23), S. 87–130; Frank Duffner, *Der Chor der Kathedrale von Canterbury. Architektur und Geschichte bis 1220*, Egelsbach–Frankfurt–Washington (Deutsche Hochschulschriften, Bd. 1026) 1994, S. 13–63; Millard F. Hearn, «Canterbury Cathedral and the Cult of Becket», in: *The Art Bulletin* 76 (1994), S. 19–52; Peter Draper, «Interpretations of the Rebuilding of Canterbury Cathedral 1174–1186. Archaeological and Historical Evidence», in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 56 (1997), S. 184–203.

41 *Pilariorum igitur tam veterum quam novorum una forma est, una et grossitudo, sed longitudo dissimilis. Elongati sunt enim pilarii novi longitudine pedum fere duodecim. In capitellis veteribus opus erat planum, in novis sculptura subtilis. Ibi in chori ambitu pilarii viginti duo, hic autem viginti octo. Ibi arcus et caetera omnia plana, utpote sculpta secure et non scisello, hic in omnibus fere sculptura idonea. Ibi columna nulla marmorea, hic innummerae. Ibi in circuitu extra chorum fornices planae, hic arcuatae sunt clavatae. Ibi murus super pilarios directus cruces a choro sequestrabat, hic vero nullo interstitio cruces a choro divisae in unam clavem, quae in medio fornicis magnae consistit, quae quatuor pilariis principalibus innititur, convenire videntur. Ibi caelum ligneum egregia pictura decoratum, hic fornix ex lapide et tofo levi decenter composita est. Ibi triforium unum, hic duo in choro et in ala ecclesiae tertium.* Gervasius von Canterbury, *Tractatus de combustione* (Anm. 17), §§ 352–361.

Dieser Vergleich macht deutlich, wie stark Wahrnehmung von der Kommunikationsabsicht abhängt. Dass in den vorangegangen Passagen derartige Details nicht vermerkt worden sind, hängt also nicht primär mit dem Unvermögen zusammen, diese zu erkennen, sondern mit dem speziellen Fokus auf die Memorialtopographie. Der Vergleich von Alt- und Neubau belegt, dass Gervasius die formalen Unterschiede zwischen den alten und den neuen Architekturformen ebenso erfassen konnte wie qualitative Aspekte der Steinbearbeitung, doch waren ihm die teilweise strukturellen Besonderheiten wohl noch nicht klar. Auf den Unterschied zwischen altem Rundbogen und neuem Spitzbogen wies er nicht hin. Es darf auch vermutet werden, dass, selbst wenn er es getan hätte, ihm die konstruktiven Unterschiede keineswegs bewusst gewesen sind. Ein weiteres gestalterisches Novum ist die Einführung von *en délit* – Säulen aus einem dunklen, fossilienhaltigen Kalkstein (Abb. 5 u. 6). Aus diesem Material bestanden in Canterbury hauptsächlich die Gewölbedienste sowie die Säulen im Triforium und des Obergadens. Gervasius' beiläufige Feststellung, der alte Bau habe keine Marmorsäulen aufgewiesen, der neue nun viele, zeigt, dass er diese eher als optisch-dekorative Bereicherung im Sinne von *ornamentum* wahrnahm. Die konstruktive Funktion als Gewölbedienste oder ihre materialtechnische Qualität als *En-délit*-Säule bzw. als Marmor ausgegebener polierter fossiler Kalkstein waren ihm wohl nicht bewusst. Die besondere Form des Obergadens, in dem die Fenstergewände gestuft und mit eingestellten Säulen versehen sind, veranlasste Gervasius dazu, den in drei Bögen aufgelösten Rundbogen als Triforium zu bezeichnen. Die formal zutreffende Bezeichnung wird dann sogleich auf den Laufgang in der Wand des Chorumgangs angewandt, obwohl es sich um ein anderes Strukturelement der Wandgestaltung handelt. Hinzuweisen ist auch auf die ausgeschiedene Vierung im östlichen Querhaus. Gervasius' Blick in das Gewölbe offenbarte ihm einen abstrakten Raum, der mit den Unterteilungen durch physische und symbolische Schranken auf Bodenniveau nicht übereinstimmte. Die *Grund*form des lateinischen Kreuzes konnte paradoxerweise zuerst über den Anblick des Gewölbes erfasst werden. Allerdings werden konstruktive Aspekte, wie z. B. die Verknüpfung von Gewölbeeinheit mit der Jocheinteilung oder der Unterschied von vier- und sechsteiligem Gewölbe, nicht reflektiert.

Unerwähnt bleibt auch die neue akustische Qualität des nun komplett in Stein gewölbten Chores. Hier ist jedoch vor vorschnellen Urteilen zu warnen. Denn es besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen der akustischen Selbstwahrnehmung der Mönche während der Offizien im Chorgestühl und dem akustischen Eindruck des Mönchsgesangs, den die Laien im Langhaus erhielten. Während die Mönche ihre Wechselgesänge im Gestühl direkt und relativ unverfälscht wahrnahmen, da sie sich unmittelbar gegenübersaßen bzw. -standen und das hölzerne Chorgestühl, das einst wahrscheinlich hohe Dorsale besaß, schalldämpfend wirkte, haben all jene, die im Langhaus jenseits des Lettners die Offizien mithörten, diese nur *vermittelt* über die Gewölbe wahrnehmen können. Der akustische

Abb. 5: Canterbury, Christ Church. Blick in dem Mönchschor, Ansicht von Südwest. Quelle: Archiv des Autors.

Abb. 6: Canterbury, Christ Church. Blick nach Osten. Quelle: Archiv des Autors.

Eindruck im Langhaus ergab sich aus einer vielfachen Reflexion der Schallwellen und war für jede Position im Raum eine anderer.[42] Wenn jedoch die Schallwellen den Zuhörer primär über die Gewölbe das Langhaus erreichten, dann entstand der Eindruck, als ob die Musik von oben käme. Die Metapher des Himmels (*caelum*) für die hölzerne Decke, aber auch für die Hauptschiffgewölbe mittelalterlicher Kirchen, macht die Musik dann zu einer himmlischen.

Schlussbemerkung

In Eadmers und Gervasius' Beschreibungen spielten *memoria* und liturgische Aspekte eine große Rolle. Den Schilderungen lag eine bestimmte Memorialtopographie zugrunde. Dies würde auch mit der These von Carol Davidson Cragoe in Einklang stehen, die in dem Text ein Plädoyer der Mönche für die ehrwürdige Tradition des Ortes, seine liturgische Kontinuität und spirituelle Bedeutung sieht. In der Beschreibung des Bestehenden waren architektonische Elemente und Formen eher nachgeordnet. Die These, dass es sich bei dem Text in erster Linie um eine Verteidigungsschrift gehandelt habe, würde auch erklären, warum Gervasius auf symbolische Bezüge und allegorische Deutungen verzichtete, aber auch auf die Deutung ästhetischer Phänomene wie Licht, Farbe und Raumakustik. Räume wurden als Erfahrungs- und Bedeutungsräume aus einer kinästhetischen Perspektive beschrieben. Dasjenige, was nicht erfahrbar war, aber auch das, was aus der Schreiberperspektive als nicht bedeutsam galt, wurde nicht notiert. Die Beschreibung des Sakralraums, bestehend aus einer Staffelung liturgischer Orte, orientierte sich an der Mittelachse (*in medio ecclesiae*). Die Räume wurden additiv, richtungsbezogen und hinsichtlich der Bewegung sukzessiv erfasst. Der dritten Dimension und dem Außenbau schenkte Gervasius kaum Beachtung. Gervasius und Eadmer dürften die grundlegenden konstruktiven Prinzipien der Architektur verborgen geblieben sein. Dennoch zeigte sich bei Gervasius ein Lernprozess. In der Alt- und Neubau vergleichenden Passage beschrieb er die Unterschiede eher nüchtern und faktisch, im Sinne eines Vorher und Nachher. Ein Bewusstsein für stilistische Eigenheiten im Sinne eines zeithistorischen oder geographischen Stils lässt sich daraus nicht ableiten. Gervasius bemühte sich, trotz aller Veränderungen die liturgische Kontinuität innerhalb der sich verändernden architektonischen Hülle zu betonen. Mögen sich auch äußere Formen ändern, das, wofür die Mönche in Christ Church lebten, blieb gewahrt: die liturgischen Orte – wenngleich auch diese immer wieder neu angeordnet wurden.

Gervasius' Hinweis, dass etwas durch die Anschauung leichter zu verstehen sei, als durch das Hören – übrigens ein dezenter Hinweis auf das damals übliche laute Lesen –, mag eine Binsenweisheit sein. Sein Problem bestand jedoch in der zunehmenden strukturellen Komplexität der Architektur und in dem größer

42 Zur akustischen Erschließung von Sakralräumen vgl. Meyer, *Kirchenakustik* (Anm. 32).

werdenden Detailreichtum architektonischer Elemente. Um dies einigermaßen verständlich kommunizieren zu können, bedurfte es nicht nur einer Sprache, die in größerem Umfang auf Fachtermini angewiesen war, sondern auch neuer Beschreibungsstrategien, mit deren Hilfe abstrahiert, gegliedert und systematisiert werden konnte. Während ein Baumeister beim Entwerfen konstruktiv denkt und über verschiedene Einzelschritte zum Ganzen gelangt, muss derjenige, der das Gebäude beschreibt, wenn er sich nicht von rein optischen Reizen, Emotionen oder subjektiven Eindrücken leiten lässt, das Ganze in seinem Kopf dekonstruieren, nach allgemeinen Gliederungsprinzipien suchen und diese systematisch wieder miteinander verknüpfen, sodass auch der Leser das Gebäude in seiner Vorstellung rekonstruierend entstehen lassen kann. Die akustische Dimension des Raumerlebnisses, aber auch die visuelle Erfahrung von Licht und Farbe sind nicht kommunizierbar. Sie wirken über die Emotionen in der kinästhetischen Aneignung des Raumes und werden deshalb deskriptiv nur selten erfasst.