

Peter Kurmann

Die Gotik

Einführung Teil I

Der Begriff ›Gotik‹ ist die problematischste aller kunsthistorischen Epochenbezeichnungen. Dennoch wird man nicht mehr auf ihn verzichten können, weil er selbst eine lange Geschichte hat. Vom Wortlaut her betrachtet heute eine reine Leerformel, war er anfänglich abwertend gemeint. Aber bereits in der frühen Neuzeit ist er des Öfteren auch mit positiven Inhalten gefüllt worden. Seit dem 19. Jahrhundert war es die Aufgabe der Kunstgeschichte, die Entwicklung dessen, was ›Gotik‹ heißt, stets verfeinernd nachzuzeichnen und zu interpretieren. Indem sie die Wesensmerkmale nennen konnte, die dieser Stilsprache von Anfang an eigen waren und die als Grundkonstanten hinter allen ihren Veränderungen bis zum Ende des Mittelalters erkennbar bleiben, hat sie bewiesen, dass es tatsächlich eine ›Gotik‹ gegeben hat. So hat sich ein anfänglich negativ gemeinter Stilbegriff in sein Gegenteil verkehrt und deckt mit Recht die unerhörte Vielfalt des Schaffens im Bereich der Bau- und Bildkunst von mindestens vier Jahrhunderten ab.

Geschichte des Begriffs

Nach der Romanik ist die Gotik die zweite der großen Stilepochen des Mittelalters. Der Name ›Gotik‹ beruht auf einem historiografischen Missverständnis. Bis zur Zeit der Entstehung der modernen Kunstgeschichte im Laufe des 19. Jahrhunderts war seine Verwendung fast immer auf den Bereich der Architekturtheorie und -geschichte eingeschränkt, und anfänglich war er ganz und gar negativ besetzt. Vor diesem Hintergrund ist es doppelt absurd, von einer ›gotischen Malerei‹ oder einer ›gotischen Skulptur‹ zu sprechen, wie dies seit langem im Sinne eines bequemen chronologischen Einordnungssystems geschieht. Die Stilbezeichnung ist damit zu einem reinen Epochenbegriff geworden. Als Adjektiv taucht ›gotisch‹ zum ersten Mal um 1450 im Kreis der italienischen Humanisten bei Alberti sowie Lorenzo Valla auf und ist synonym mit ›roh, wild, ungeordnet‹. Schon etwas vorher hatte Tuccio Manetti behauptet, nach dem Fall des römischen Reiches hätten die schlechten Architekten der Völkerwanderungszeit, nämlich diejenigen der Vandalen, Goten, Langobarden und Hunnen die Baukunst völlig verdorben. Noch schlimmer seien die Deutschen gewesen, die in der Zeit nach Karl dem Großen den Italienern ihre miserablen Baumethoden

Zum Autor

Geb. 1940 in Luzern, 1960–1967 Studium der Kunstgeschichte, Allgemeinen Geschichte und Historischen Hilfswissenschaften in Zürich, Paris und Basel, Promotion Basel 1967, Habilitation 1980, Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters in Regensburg und in Berlin 1981–87, Professor für Architekturgeschichte in Genf 1987–91, seit 1991 Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters in Freiburg (Schweiz). Veröffentlichungen zur mittelalterlichen Architektur und Monumentalskulptur in Frankreich und Mitteleuropa.



Abb. 1 (Vorseite)
Die Urhütte, Frontispiz der 2.
Aufl. des »Essai sur
l'Architecture« von Marc-
Antoine Laugier, Paris 1755.
Bild: Kenneth Frampton,
Grundlagen der Architektur.
Studien zur Kultur des
Tektonischen, München/
Stuttgart 1993.

Abb. 2
August Krebling (1819–1876),
Erwin von Steinbach, 1849, Öl
auf Leinwand, Hannover,
Niedersächsische Landesgalerie.
© Niedersächsische
Landesgalerie.

aufgezwungen hätten. Damit war die mittelalterliche Baukunst eindeutig unter das Verdikt des künstlerischen Verfalls gefallen. Das der antiken Schönheit entgegengesetzte Extrem im Schlechten wird für die Humanisten die Gotik. Mit diesem Namen versehen die Autoren der Renaissance die gesamte mittelalterliche Baukunst, ohne einzelne Phasen zu unterscheiden. Für sie ist die Gotik die Ausdrucksweise germanischer Stämme beziehungsweise ihrer Nachfolger, der Deutschen.

Es gab aber auch seit der Renaissance einen zweiten, positiv besetzten Traditionsstrang der Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher Architektur. Es genügten einige Andeutungen Vitruvs, des Verfassers der einzigen aus dem Altertum erhaltenen architekturtheoretischen Schrift, um die Vorstellung einer Urhütte abzuleiten, welche die ersten, unzivilisierten Menschen im Urwald aus Bäumen und Zweigen errichtet hätten (Abb. 1). Die alle antiken Regeln missachtende mittelalterliche Baukunst wurde auf diese Keimzelle zurückgeführt und erhielt damit die Würde eines Naturereignisses. Vor allem französische Architekturtheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts machten sich diese naturalistische Erklärung mittelalterlicher Baukunst zu

Eigen. Auf sie geht auch der Topos der gotischen Kirche als Wald zurück. Die Verbindung von Gotik mit Baum und Wald wurde zu einem Lieblingstopos der Romantik. Chateaubriands »Génie du Christianisme« (1802) trug viel zur Verbreitung dieser Vorstellung bei. So heißt es unter anderem in dieser philosophisch-historischen Apologie des Christentums: »Alles in der gotischen Kirche zeichnet das Labyrinth des Waldes nach.« Diese Metapher war jedoch schon etwas früher von großer Bedeutung, weil sie der Naturgläubigkeit der Aufklärung entgegenkam. Der Architekturtheoretiker Marc-Antoine Laugier (1713–65) befreite die Theorie der natürlichen Entstehung der Architektur von der vitruvianischen Verquickung mit den hölzernen Vorgängern der antiken Tempel, indem er betonte, die Urhütte, die Keimzelle der Zivilisation, sei eine von der Natur vorgegebene Form gewesen. Dementsprechend wird in seinen Augen die mittelalterliche Baukunst zur legiti-



men Schwester der antiken Architektur, und zwar, wie er schreibt, vor allem die spätere Spielart der Gotik, die im 12. Jahrhundert entstanden sei. Sie zeichne sich durch eine besondere Leichtigkeit und ›délicatesse‹ aus, was man mit ›Feingliedrigkeit‹ übersetzen kann. Ohne Zweifel meint er damit das, was wir heute unter ›Gotik‹ verstehen. Trotzdem gibt Goethe in seinem berühmten Hymnus auf Erwin von Steinbach (vgl. hierzu 11.1.10; KAb 2/01), den legendären Baumeister (Abb. 2) des Straßburger Münsters (›Von deutscher Baukunst‹, 1772), Laugier der Lächerlichkeit preis. Was Goethe ablehnte, war das immer noch von vitruvinischen Vorstellungen geprägte französische Geschichtsbild. Er übersah, dass er selbst als Kind des Zeitalters der Empfindsamkeit einer Naturgläubigkeit anhing, die derjenigen des Abbé Laugier durchaus verwandt war. Letztlich liegt es doch auf einer Linie, wenn Laugier die früheste Architektur nach dem Prinzip einer aus Bäumen zusammengefühten Urhütte gestaltet wissen wollte oder wenn Goethe die Vielfalt der Straßburger Münsterfassade (Abb. 3) mit einem Baum verglich, »der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn«. In beiden Fällen ersetzt der Topos der Naturähnlichkeit die negative Einschätzung der Gotik als barbarische, ungeordnete Kunst. Auch noch in einem anderen Sinne steht Goethes Hymnus in der Tradition. Indem er die Straßburger Münsterfassade als genuin deutsch preist, stellt er – wie die Renaissance-Theoretiker – die Formenwelt der germanischen Goten neben die klassische Antike, allerdings mit dem Unterschied, dass er beide für ebenbürtig hält. Dass diese Einschätzung bald einmal weltanschaulich und politisch beflügelt werden sollte, konnte Goethe 1772 nicht ahnen. Für die Romantiker wurde die gotische Baukunst zum visuellen Ausdruck eines nostalgisch verklärten christlichen Mittelalters. Nachdem die napoleonische Okkupation in Mitteleuropa ein deutsches Nationalbewusstsein geweckt hatte, erhoben viele die Gotik als vermeintlich deutschen Nationalstil zum politischen Programm. Zwar konnte nach den Befreiungskriegen Schinkel in Berlin seinen gotischen Nationaldom nicht verwirklichen, dafür bauten die Preußen und der Zentral-Dombau-Verein den Kölner Dom aus. Dieser war inzwischen zum Symbol der nationalen Identität geworden (Abb. 4).

Längst hatten aber insbesondere in England und Frankreich Historiker und gelehrte Antiquare einen anderen Zugang zur mittelalterlichen Baukunst gefunden. Eine sich immer stärker dem Quellenstudium verpflichtende Geschichtswissenschaft hatte bereits im 17. Jahrhundert angefangen, nicht nur die schriftliche Überlieferung, sondern auch die materiellen Überbleibsel der Kultur des Mittelalters zu sammeln. Neben Siegeln, Münzen, Grabmälern und Glasgemälden wurden ebenfalls Bau- und Bildwerke in Betracht gezogen (Abb. 5). Wichtig war weniger die ästhetische Qualität mittelalterlicher Kunst als ihr dokumentarischer Wert als Zeugin der Bil-

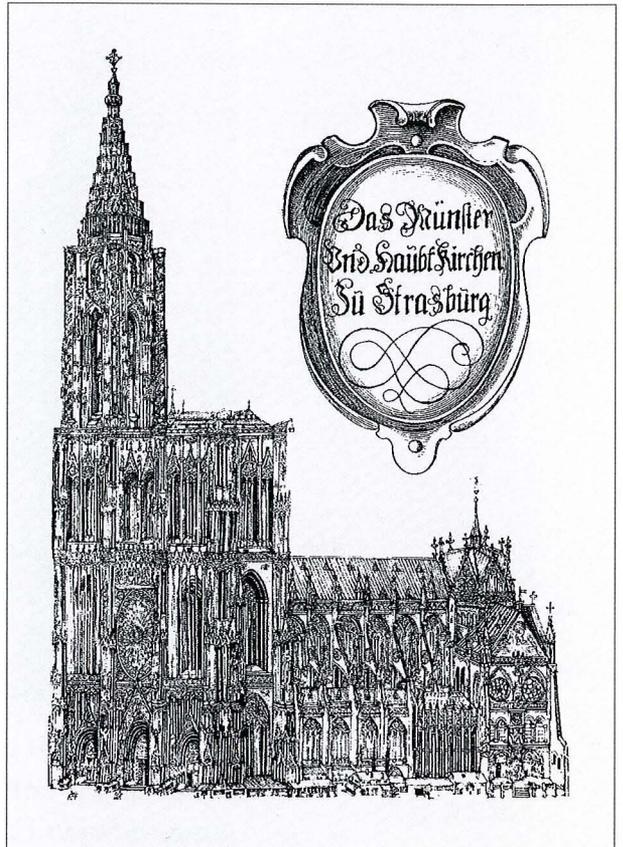


Abb. 3
Straßburg, Münster, Stich des
17. Jahrhunderts.
Bild: Michel Zehnacker,
La cathédrale de Strasbourg,
Paris 1993.

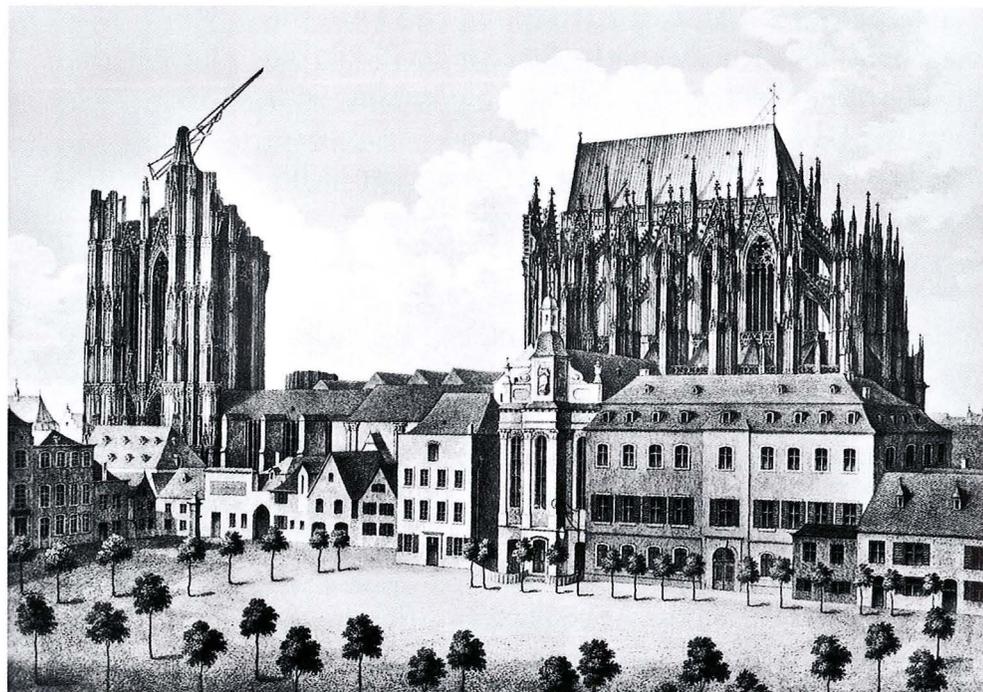


Abb. 4
Köln, Dom während der
Bauunterbrechung zwischen
1508 und 1842. Darstellung
aus der Phase 1508 bis 1523.
Bild: Archiv.

dung einer Nation. Vorreiter dieser archäologisch-antiquarischen Bewegung waren in Frankreich die reformierten Benediktiner der *Congrégation de Saint-Maur* (die so genannten Mauriner), die sich durch ein besonders stark ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein auszeichneten. Dom Bernard de Montfaucon konzipierte eine vielbändige Reihe mit dem Titel: *Les Monuments de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure du temps a épargnées*, deren erster Teil fünfbindig in Paris 1729–35 erschien (Abb. 6). Im Vorwort entschuldigt sich der Autor für sein Vorhaben, denn die »Jahrhunderte der Barbarei« (damit meint er das Mittelalter insgesamt), deren Relikte er publiziere, verfügten nicht über die Schönheit der Antike. »Aber abgesehen davon, dass der Geschmack und die Ausdrucksweise eines derart rohen Zeitalters ein ziemlich unterhaltsames Schauspiel bieten, so muss die Beachtung des nationalen Interesses das Vergnügen kompensieren, welches das Anschauen von Denkmälern einer größeren Kunstfertigkeit bieten würde.« (Übersetzung vom Verfasser) Leider ist der 2. Teil mit dem Untertitel: *La forme des anciennes églises, l'origine de ce que nous appelons le gothique* (Die Gestalt der alten Kirchen, der Ursprung dessen, was wir Gotik nennen) nie erschienen. Wichtig in unserem Zusammenhang ist auch Jean Leboeuf. In seiner *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris* (Paris 1754–58) teilte er die mittelalterliche Baukunst in vier Perioden ein. Er unterschied dabei *»mérovingiaque«* (merowingisch), *»carlovingiaque«* (was sich nicht auf *»karolingisch«* einschränken lässt, sondern alles betrifft, was in der Zeit der Karolinger und der Romanik geschaffen wurde), *»gothique«* (den Zeitraum von der Epoche des hl. Ludwig bis zu derjenigen Franz I.), und alles, was seit Heinrich II. gebaut wurde, nennt er *»moderne«*. Noch heute wirkt dieses Schema im französischen Sprachgebrauch nach, der – zum Leidwesen deutscher Kunsthistoriker – die *»moderne«* Kunstgeschichte (*histoire de l'art moderne*) mit der Renaissance beginnen lässt. Leboeuf sah als Erster jedoch völlig richtig, dass, was wir heute Gotik nennen, unter

dem französischen König Ludwig VI. dem Dicken (er regierte 1108–37) entstanden ist und dass ein Charakteristikum der gotischen Architektur die Spitzbögen sind (Leboeuf nennt sie »les arcs pointus par le haut«).

Theorien zur Entstehung der Gotik

Damit sind wir nicht mehr weit vom Sprachgebrauch der Kunstgeschichte entfernt und den verschiedenen Theorien, mit denen sie die Entstehung der Gotik zu erklären versuchte. Die wichtigsten seien hier kurz zusammengefasst. Allgemein wird der Beginn der Gotik mit dem Neubau der Abteikirche von Saint-Denis verbunden, den Abt Suger (er lebte 1081–1151), Ratgeber Ludwigs des Dicken, in Auftrag gab. Da er ihn nicht vollenden konnte, blieb der Neubau bis zum 13. Jahrhundert auf das Fassadenmassiv und den Chor (Abb. 7) beschränkt. Der historische und politische Stellenwert der Abtei Saint-Denis (Abb. 5) im mittelalterlichen Frankreich war außerordentlich groß. Dennoch kann man sich fragen, ob der Anfang des neuen Stils zeitlich und örtlich jemals derart exakt fixiert worden wäre, hätte nicht Abt Suger selber in seinen Schriften über Bau und Ausstattung seiner Kirche berichtet und genaue Daten überliefert: für den Chorbau Juli 1140 bis Oktober 1143 (die Weihe fand 1144 statt) und für die Vollendung der Fassade das Jahr 1140. Die Schriften Sugers wurden 1867 erstmals ver-

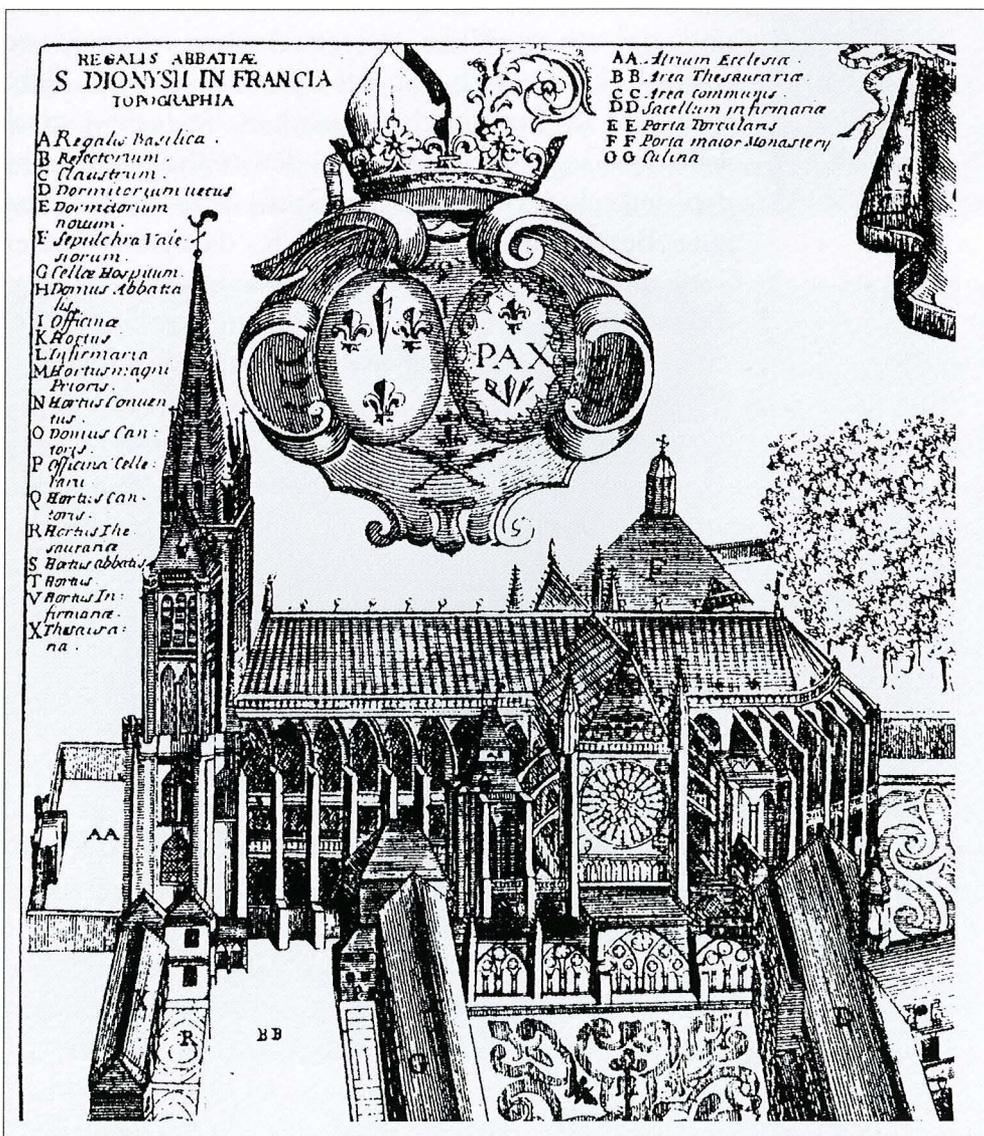


Abb. 5

Ansicht der Abteikirche von Saint-Denis, aus »Monasticon Gallicanum« (17. Jh.)

Bild: Archiv.

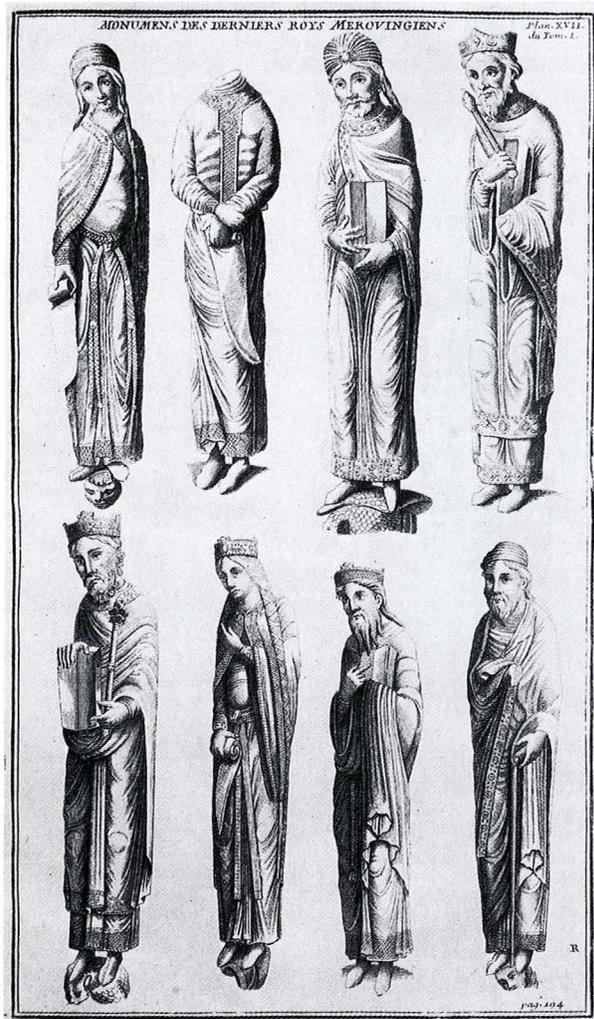


Abb. 6
Alttestamentliche Figuren von
der Fassade von Saint-Denis,
nach Montfaucon 1729.
Bild: Archiv.

öffentlich, aber bereits Dom Michel Félibien hatte das Wichtigste daraus in seiner in Paris 1706 erschienenen »Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France« eingearbeitet. Der englische Kleriker George Downing Whittington muss Félibien gelesen haben, denn in seinem 1809 publizierten Büchlein »A Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France with a view to illustrate the rise and progress of Gothic Architecture in Europe« bezeichnete er Saint-Denis als das früheste Beispiel der Gotik und schloss daraus, dass die französische Gotik älter als die englische sei. Whittingtons Schrift blieb aber folgenlos. Offenbar ohne sie zu kennen, veröffentlichte der deutsche Architekt Franz Mertens 1835 in Försters »Allgemeiner Bauzeitung« einen Aufsatz, in welchem er die Abteikirche in Saint-Denis richtig in die Jahre 1135 bis 1144 datierte und sie für das Erstlingswerk der Gotik hielt. In Mitteleuropa, wo bisher das Dogma galt, die Gotik sei eine urdeutsche Erfindung, war man verunsichert. Insbesondere Sulpiz Boisserée, der 1808 begonnen hatte, den im Mittelalter unvollendeten Kölner Dom zu vermessen und der unermüdlich dessen Ausbau propagierte (Abb. 4), konnte sich mit der neuen Erkenntnis nicht abfinden. In Frankreich nahm man sie nicht einmal wahr. Im Gegenteil – Boisserée, der Zeit seines Lebens den deutschen Ursprung der Gotik verfocht, hatte so gute Beziehungen zu Frankreich, dass die Pariser Intellektuellen die Gotik anhand der Pläne und Aufrisse des Kölner Doms kennen lernten, die Boisserée ab 1821 in schönen Kupferstichen herausgab. Mertens veröffentlichte 1858 seine Schrift noch einmal auf Französisch. Er erzielte damit keine große Wirkung. Vielmehr setzte er sich zwischen die Stühle. Die Deutschen hörten nicht gerne, dass die Gotik in Paris erfunden worden war, und die Franzosen waren darüber verärgert, dass diese Entdeckung ein Deutscher gemacht hatte.

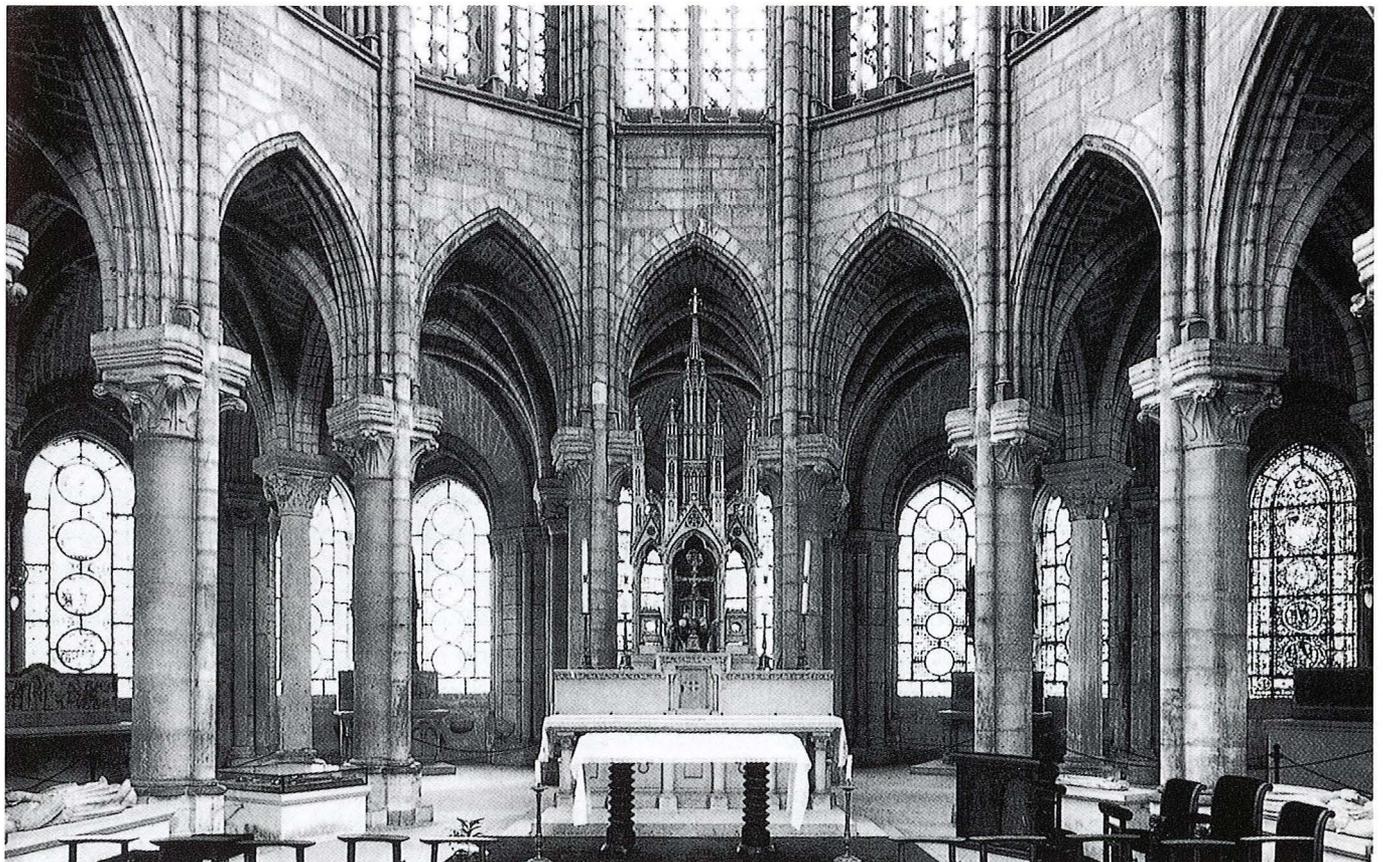
Für die französische Gotikinterpretation des 19. Jahrhunderts war es ohnehin weniger wichtig, den Stilbeginn örtlich genau zu festzulegen. Nachdem bereits einige Architekturtheoretiker der Aufklärung die Skelettbauweise der Gotik als große Ingenieurkunst analysiert und gewürdigt hatten, schlug Viollet-le-Duc (1814–1879) ein höchst rationalistisches Erklärungsmodell der Gotik vor. Er behauptete, einzig und allein die Erfindung des Kreuzrippengewölbes habe zur Stilbildung der Gotik geführt (Abb. 8). Für ihn war es unerheblich, ob die Kreuzrippen erstmals in Saint-Denis oder anderswo angewendet wurden, und in der Tat fand man bald Beispiele dieser Wölbungsart, die älter als Sugers Bau waren. Die Benediktinerabteikirche von Saint-Denis als Ursprung der Gotik ging Viollet-le-Duc sowieso gegen den Strich, denn für ihn war diese eine Kunst der Laien, die er in krassem Gegensatz zur mönchischen Romanik sah. Er glaubte nämlich allen Ernstes und verfocht die These immer wieder, dass ein rational denkendes Stadtbürgertum im 12. Jahrhundert die neue Formensprache, die wir Gotik nen-

nen, den kirchlichen Instanzen aufgedrängt habe. In gemilderter Form hielt sich dieses Erklärungsmuster Viollet-le-Ducs bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, nicht nur in Frankreich, sondern auch in den anderen Ländern Europas.

Ganz anders, nämlich aus rein ideengeschichtlichen Voraussetzungen, leitete dagegen seit dem Zweiten Weltkrieg die zeitweise sehr stark von vertriebenen deutschen Kunsthistorikern dominierte angelsächsische Forschung den Ursprung der Gotik ab. Erwin Panofsky und in seiner Nachfolge Otto von Simson stellten zwischen den Bauformen von Saint-Denis und den Schriften des Dionysios Areopagita eine direkte Verbindung her. Im Zuge einer gezielten, von der Abtei selber ausgehenden politischen Strategie war dieser mit dem ersten Bischof von Paris identifiziert worden. Der theologiegeschichtlich motivierte Versuch der Kunsthistoriker, die Entstehung der Gotik zu erklären, ist inzwischen von namhaften Vertretern der Theologie- und Philosophiegeschichte selbst mit guten Gründen zurückgewiesen worden (vgl. 4.2.2; KAb 11/00).

Ein anderer Erklärungsversuch der Gotik, der bis heute eine große Wirkung ausübt, ist derjenige von Hans Sedlmayr. In seinem Buch ›Die Entstehung der Kathedrale‹ (1950) behauptete er, die Bischofskirchen des 12. und 13. Jahrhunderts in Frankreich (die architekturgeschichtlich betrachtet tatsächlich die komplexeste Ausformung dessen darstellen, was wir unter ›Gotik‹ verstehen) sowie die mit ihnen typologisch und stilgeschichtlich zusammenhängenden großen Sakralbauwerke Europas stellten das Himmliche Jerusalem abbildlich dar. Es ging dem Verfasser keineswegs um die seit frühchristlicher Zeit gängige, theologisch und liturgisch begründete symbolische Gleichsetzung jedes geweihten Kirchengebäudes mit dem

*Abb. 7
Saint-Denis, ehemalige
Abteikirche, Chor.
Bild: Dieter Kimpel/Robert
Suckale, Die gotische
Architektur in Frankreich
1130–1270, München 1985.*



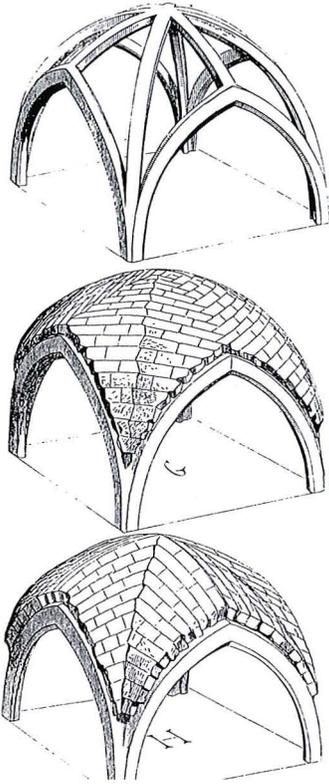


Abb. 8

Viollet-le-Duc, *Verschiedene Konstruktionsweisen eines Kreuzrippengewölbes*, aus: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris 1858 ff., Bd. 4, S. 113.
Bild: Archiv.

Himmlichen Jerusalem. Vielmehr suchte er die Entstehung eines stilgeschichtlich definierten Phänomens ikonologisch zu erklären. Nach Sedlmayr ergäbe die Summe aller spezifischen Formen einer gotischen Kathedrale das konkret gemeinte Abbild der apokalyptischen Himmelsstadt. Die Kriterien sind zumeist an den Haaren herbeigezogen, so etwa der Charakter des ›Kristallinen‹, welcher der gotischen Architektur anhafte, das als ›Himmelszelt‹ zu deutende ›Baldachinsystem‹, aus dem die Wände des Innenraums zusammengesetzt seien, die Gestaltung der Obergeschosse, die über den Pfeilern angeblich ›schweben‹ würden, und dergleichen mehr. Sedlmayrs These, die, wie Wilhelm Schlink nachgewiesen hat, neoromantischen Utopien entstammt, welche konservativen Intellektuellen der 1920er Jahre lieb und teuer waren, ist eine monumentale Geschichtsklitterung. Sedlmayr verwechselt Ursache und Wirkung, wenn er seine ikonologische Deutung mit mittelalterlichen Text- und Bildbelegen untermauert, die alle später entstanden sind als das gotische Architektursystem. Bauglieder wie Säulen, Pfeiler, Kreuzrippengewölbe und Maßwerke sind ihrer Form nach ›aussageneutral‹, obwohl einzelne von ihnen symbolisch ›aufgeladen‹ werden können (in erster Linie die Säulen, die oft mit den Aposteln verglichen werden, weil diese die Hauptstützen der Kirche sind). Wenn etwas die gotische Kathedrale zum Abbild der Himmelsstadt macht, so sind es nicht ihre Bauformen, sondern die riesigen Farbfenster. Wie zahlreiche Texte aus dem Mittelalter belegen, wurde Glas wegen seiner den Edelsteinen vergleichbaren Eigenschaften als eine Bausubstanz betrachtet, die den selbstleuchtenden Wänden der in der Apokalypse beschriebenen Himmelsstadt nahe kommt. Dennoch wäre es naiv zu glauben, dass die gotische Architektur einzig und allein im Hinblick auf die Glasfenster entwickelt wurde. Die stetige Vergrößerung der Glasflächen, welche die Sakralarchitektur im Zeitraum von ca. 1160 bis 1300 auszeichnet, wird wohl im Sinne einer Wechselwirkung zwischen dem technischen Fortschritt im Bauwesen und dem Wunsch nach einer immer stärkeren Verbildlichung der Heilsbotschaft zu verstehen sein. Ersteren garantierten die Architekten, letztere war Sache der Geistlichkeit, die in jedem Falle der hauptsächliche Auftraggeber war. Eine viel weniger ideologiebefrachtete Erklärung der Gotik als diejenige Panofskys oder Sedlmayrs hat jüngst Marvin Trachtenberg vorgeschlagen. Er setzt die Gotik gleich mit ›mittelalterlicher Modernität‹. Der Gedanke hat insofern etwas Bestechendes, als sich die Romanik mit ihrem Formenspektrum stärker als die Gotik an der antiken Baukunst der Römer orientierte und diese unter Umständen in Einzelteilen geradezu historistisch imitierte. In der Gotik hingegen sind die zwar letztlich immer noch aus der römischen Baukunst stammenden Bauglieder formal derart verfremdet, dass kein Bezug zur Antike mehr herzustellen ist. Dementsprechend wäre die Entwicklung der Gotik als Prozess einer sich stets steigernden Modernität zu verstehen, und wie immer ist ein solches Geschehen nicht frei von Rückschlägen. Die Frage ist nur, ob hier nicht zu viel neuzeitliches Geschichtsbewusstsein ins Mittelalter zurückprojiziert wird.

Auswahlbibliografie:

Paul Frankl, *The Gothic*.

Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton 1960.

Klaus Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien*, Berlin 1999.

Wilhelm Schlink, *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction on German Art History*, in: *Jewish Art* 23/24, 1997/98.

Marvin Trachtenberg, *Suger's Miracles*, Branner's *Bourges: Reflections on ›Gothic Architecture‹ as Medieval Modernism*, in: *Gesta* 39, 2000.