

Kunsthistorische Arbeitsblätter

Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt

G 50834

10,- €
16,80 CHF

11/02

www.kabonline.de



Einführung in die
Gotik, Teil II

Josef Albers,
›Homage to the
Square‹

Deckenmalerei
des Barock

Frühchristliche
Architektur

Das barocke
Herrscherdenkmal

Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis



Peter Kurmann

Die Gotik

Einführung Teil II

Im ersten Teil dieser Einführung wurde die Geschichte des Begriffs ›Gotik‹ kurz dargestellt, der zweite Abschnitt zeichnet nun die wesentlichen Entwicklungen der europäischen Gotik in Formanalysen nach. Von der Architektur ausgehend, wird der Einfluss gotischer Stilelemente in sakraler sowie profaner Kunst aufgezeigt. Die Frage, inwiefern in welcher Zeit für Malerei und Skulptur die Kennzeichnung ›gotisch‹ angemessen verwendet werden kann, schärft den Blick für zeitliche Verschiebungen des Formenrepertoires und territorial bedingte Varianten.

Die kirchliche Baukunst

Wie die – notwendigerweise sehr lückenhafte – Übersicht über die verschiedenen Theorien zur Entstehung und Entwicklung der Gotik zeigte (vgl. 4.1; KAb 10/02), hat sich keine gänzlich von einem biologisch-deterministisch geprägten Entwicklungsmodell befreit. Viollet-le-Duc geht wie alle Theoretiker des 19. Jahrhunderts vom Schema ›Aufstieg – Höhepunkt – Verfall‹ aus. Der Höhepunkt wird für ihn wie für alle orthodoxen Neugotiker im frühen 13. Jahrhundert in ein paar wenigen Kathedralen erreicht, die nicht von ungefähr mit dem Adjektiv ›klassisch‹ versehen wurden (Abb. 9, 11). Nach der ›Klassik‹ beginnt notgedrungen der Abstieg. Sollte aber die Gotik wirklich auf theologischen Gedankengebäuden beruhen, so stellt sich auch hier die Frage nach der Dauer dieser ursächlichen Wirkung. Panofskys ›Gothic Architecture and Scholasticism‹ (1951) fokussiert die Ausführungen unweigerlich auf die Frühzeit der Entwicklung gotischer Architektur, d. h. auf französische Bauwerke des 12. und 13. Jahrhunderts. Und auch Sedlmayr spricht vom »Augenblick der größten Fülle« und anschließender »Erstarrung« sowie »Zersplitterung«. Sichtweisen wie diese werden der Vielfalt, welche die Gotik zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert in Gesamteuropa an den Tag legt, keineswegs gerecht. Und wer die Gotik mit Modernität gleichsetzt, hat auf die Frage zu antworten, ob etwa die deutsche Architektur im späten 15. Jahrhundert tatsächlich innovativer war als die englische um 1340 und wenn ja, aufgrund welcher Kriterien. Damit sind zwei Probleme angesprochen: die Periodisierung und die ›Kunstlandschaft‹. Zwar lässt sich der Beginn und die Frühentwicklung der Gotik zeitlich und räumlich genau fixieren, nämlich in Frankreich in die Zeit von ca. 1130–1190, aber um so schwieriger wird es, der anschließenden Entwicklung im europäischen Rahmen gerecht zu werden. Grund dafür sind die zum Teil extremen Phasenverschiebungen, die sich zwischen

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, ferner zur Geschichte der Denkmalpflege.



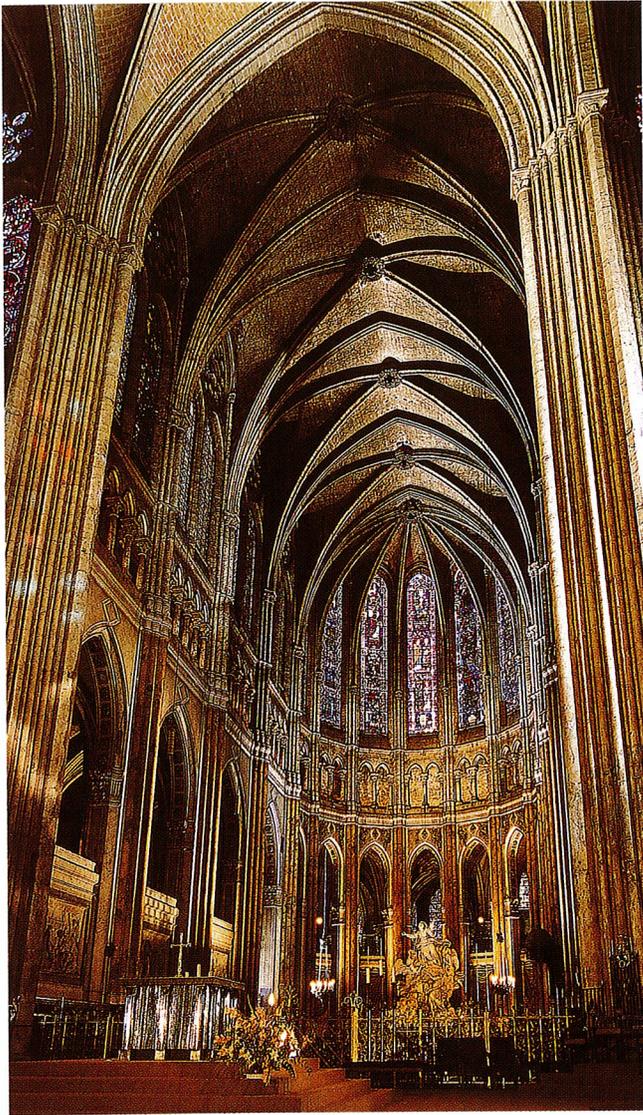


Abb. 9
Chartres, Kathedrale, Inneres
des Chors gegen Osten.
Bild: Brigitte Kurmann-
Schwarz/Peter Kurmann,
Chartres. Die Kathedrale,
Regensburg 2001.

den einzelnen Ländern manifestieren. So gehören Formen der Architektur und dekorativen Bauplastik, die in Deutschland zu Recht als ›frühgotisch‹ bezeichnet werden (ein repräsentatives Beispiel ist der um 1250 begonnene Westchor des Naumburger Doms, vgl. 4.3.2; KAb 10/01), einer Zeit an, in der die französische Hochgotik bereits ihre spätere Phase, den ›style rayonnant‹ (siehe unten), erreicht hatte. So kann eine einigermaßen sinnvolle Einteilung der Gotik in verschiedene Phasen eigentlich nur innerhalb bestimmter Länder vollzogen werden, wobei es immer zu bedenken gilt, dass die modernen ›Staaten‹ sich erst im Laufe des Spätmittelalters herauszubilden begannen. Deshalb wäre der Versuch wenig sinnvoll, kunstlandschaftlich bedingte Einteilungen unbedingt mit den Grenzen der heutigen Nationalstaaten in Übereinstimmung zu bringen. Die Behandlung des Straßburger Münsters in einem Buch über die gotische Kunst im mittelalterlichen Frankreich ist eigentlich ein Anachronismus.

Wie bereits festgehalten, manifestiert sich die Gotik kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts zuerst in der Abteikirche von Saint-Denis. Vor allem deren Chor (siehe 4.1, Abb. 7; KAb 10/02, S. 51) weist paradigmatisch schon alle Merkmale der neuen Stilsprache auf. Skelettierung der Mauersubstanz, eine dadurch bedingte Zunahme der Lichtfülle sowie die konsequente Anwendung von Kreuzrippengewölben sind Eigenschaften, welche die Gotik von der vollent-

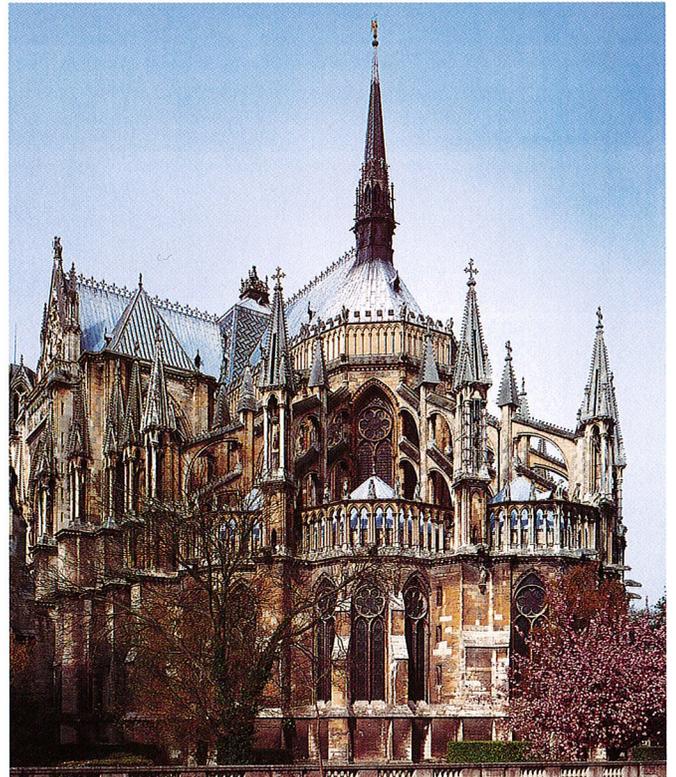
wickelten Romanik Nordwesteuropas übernahm. Das Neue an der Gotik ist die ungezwungene Eleganz im Zusammenspiel aller Teile, eine fast unglaubliche Leichtigkeit der Struktur, gepaart mit einer betonten Feingliedrigkeit aller schmückenden Elemente. In den großen Bauwerken der Frühgotik Frankreichs (ca. 1140–1190) erfährt die romanische Emporenbasilika eine diesen Prinzipien entsprechende Neuformulierung. Besonders repräsentative Bauten erhielten einen vierzonigen Aufriss, der die Arkaden des Erdgeschosses nicht nur von Emporen überlagern lässt, sondern die Mauer zwischen letzteren und den Hochschiffen mit dem Laufgang des Triforiums aushöhlt (Abb. 10). In den 1190er Jahren setzt die französische Sakralarchitektur zu einem neuen Umbruch an, der die präziöse Feingliedrigkeit einer kraftvollen Monumentalität weichen lässt. Höhepunkte dieser Entwicklung sind die ›klassischen‹ Kathedralen von Chartres (Abb. 9), Reims (Abb. 11) und Amiens, alle drei zwischen 1194 und 1220 angefangen. Sie vertreten die erste Phase der so genannten ›Hochgotik‹. Um 1230 setzt erneut eine Verfeinerung ein (Abb. 12), welche Struktur und Zierglieder systematisch einander angleichen lässt, eine Entwicklung, die durch die von der Reimser Bauhütte 1211 gemachte Erfindung des Maßwerks (ein geometrisch angelegtes Steingitter zur Unterteilung der riesigen Fensterflächen (Abb. 11), entschieden gefördert wurde. Diese als ›style rayonnant‹ bezeich-

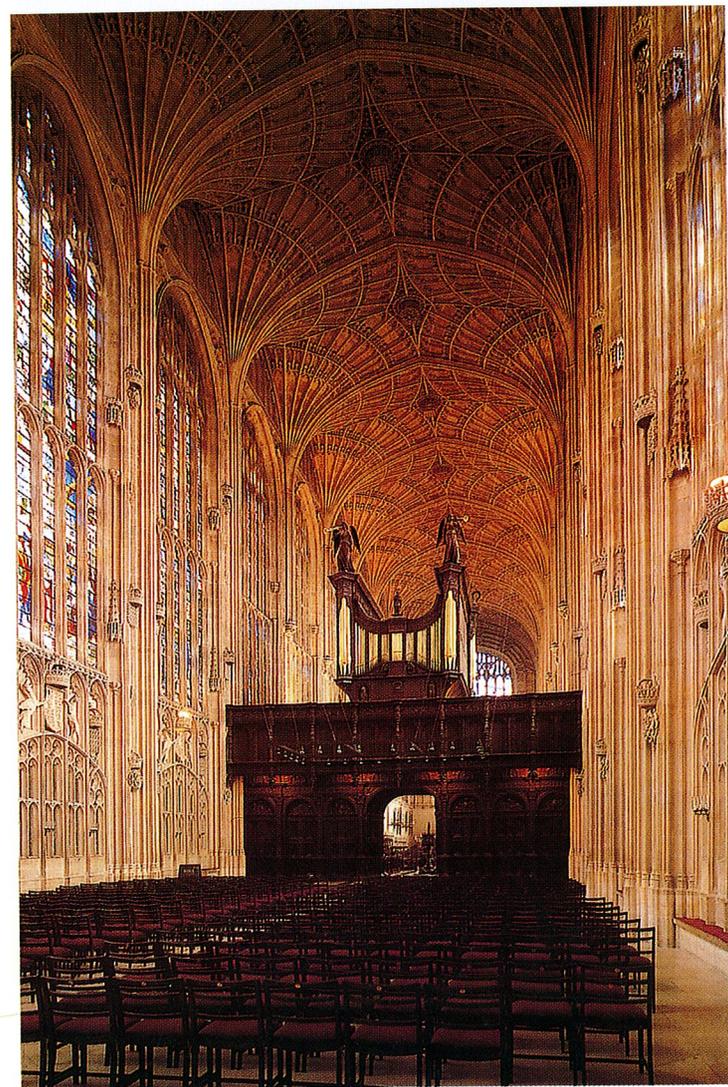
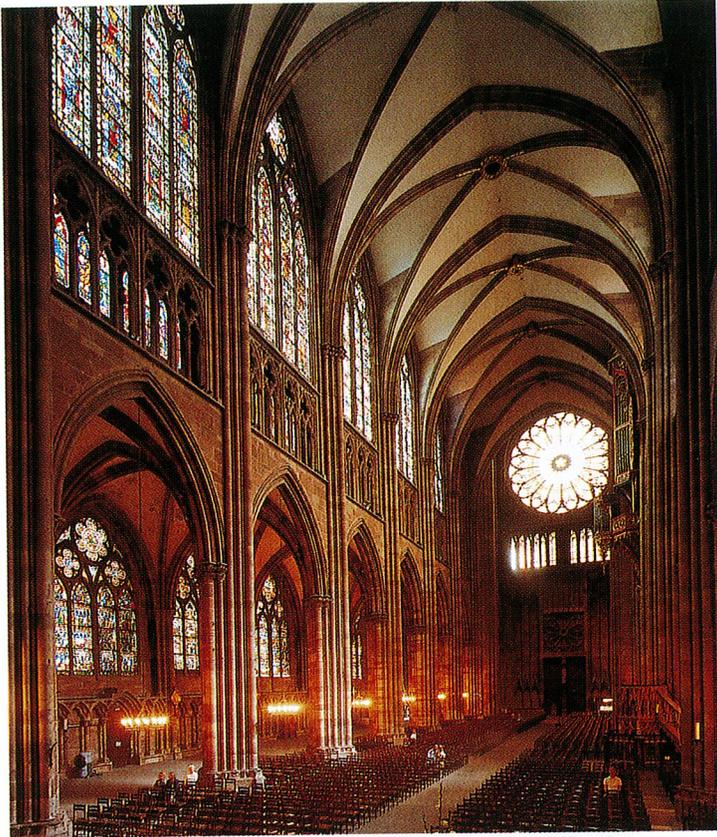
nete Phase bot die Voraussetzung für alle späteren Spielarten der französischen Gotik bis ans Ende des Mittelalters. Allgemein lässt man die Spätgotik (»style flamboyant«) in Frankreich um 1400 beginnen.

Außerhalb Frankreichs setzte sich die Gotik mit großen zeitlichen Verschiebungen und zahlreichen, durch einheimische Baugewohnheiten bedingten Varianten durch. Nur in England reichen ihre Anfänge fast ebenso weit zurück wie in Frankreich: Mit dem 1174–84 errichteten Chor der Kathedrale von Canterbury ist die englische Gotik bereits voll ausgebildet. (Vgl. 4.2.3; KAB 7/8 2002.) Stets legte man in England großen Wert auf eine reiche Profilierung aller Einzelglieder, was einen luxuriösen Gesamteindruck hervorruft. Das war deshalb möglich, weil im Gegensatz zu Frankreich die Mauerdicke nicht reduziert, sondern entsprechend den Baugewohnheiten der Romanik beibehalten wurde. Erst um 1340 vollzieht sich eine entscheidende Wende: Jetzt erreicht England mit dem »Perpendicular style« die feinziselierte Gitterstruktur des französischen »Rayonnant«, prägt diese aber noch extremer aus (Abb. 13). Das Hl. Römische Reich bleibt, nimmt man das französischsprachige Lothringen aus, in der 1. Hälfte des 13. Jhs. der Romanik verpflichtet, durchsetzt diese aber zusehends mit einzelnen gotischen Elementen. Der eigentliche Durchbruch zur Gotik erfolgt 1235 mit der Elisabethkirche in Marburg. Eigentlich vertritt sie die Phase der französischen Hochgotik, aber sie passt das französische FormsysteM einer Grundform an (Halle auf Dreikochengrundriss), die auf einheimischen Traditionen beruht. Eigentliche »Kopien« französischer Rayonnant-Gotik entstehen mit dem Langhaus des Straßburger Münsters (begonnen ca. 1250, Abb. 3, 12) sowie den Domen von Köln (ab 1248) (Abb. in 4.2.5; KAB 5/02, S. 41) und Regensburg (ab 1275). Der 1344 begonnene Prager Dom (Abb. in 4.2.5; KAB 5/02, S. 43) entwickelt dieses Schema bereits im Sinne der mitteleuropäischen Spätgotik weiter, welche die einzelnen Bau-

Abb. 10 (links)
Laon, Kathedrale, Inneres
gegen Osten.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, Köln 1998.

Abb. 11 (rechts)
Reims, Kathedrale, Äußeres
des Chors von Südosten.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, a.a.O.





teile und Formen stark ineinandergleiten lässt. Dieser Tendenz zur ›Verschleifung‹ kam die in Mitteleuropa gern gewählte Raumform der Halle entgegen. Dennoch wäre es falsch, den Typus der Hallenkirche als genuin ›deutsch‹ zu verstehen. Diese Meinung geht auf das Buch ›Deutsche Sondergotik‹ von Kurt Gerstenberg aus dem Jahre 1913 zurück, dem leider ein durchschlagender Erfolg beschieden war. Dieser stark expressionistisch gefärbte Beitrag zu einer pseudowissenschaftlichen Völkerpsychologie versuchte, aus angeblich irrationalen Momenten der deutschen Baukunst des 14. und 15. Jahrhunderts ein ›germanisch-nordisches Empfinden‹ herauszulesen. Bewegung statt Verharren im Monumentalen, Verschleifung statt Tektonik, Verunklärung und Drang ins Unbegrenzte statt Veranschaulichung klarer Abmessungen, das sind nach Gerstenberg die Charakteristika der deutschen Spätgotik. Richtig ist, dass die mitteleuropäische Baukunst des 14. und 15. Jahrhunderts, an deren Ausformung übrigens nicht nur Baumeister aus den deutschsprachigen Gebieten, sondern zu einem nicht unerheblichen Teil auch solche slawischer Zunge beteiligt waren (Namen wie Krumenauer und Prachatitz belegen dies), sich durch eine besonders reiche Formenvielfalt auszeichnet. Sie lässt Entwicklungslinien, wie sie sich in England und Frankreich bis zum 15. Jahrhundert einigermaßen klar nachzeichnen lassen, völlig vermissen. In den nördlichen Teilen des Reichs und den sich östlich daran anschließenden Ländern ist die gotische Architektur stark durch das Baumaterial bestimmt. Der hier meistens verwendete Backstein erzwang eine entschiedene Reduktion der komplexen Gotik Westeuropas, was manchmal zu einer kraftvollen Verdichtung der Formen führte. Aus diesem Grunde ist die ›Backsteingotik‹ zu einem festen Begriff geworden, der sich ausschließlich auf die Baukunst dieser Regionen Europas bezieht, obwohl in gewissen Gegenden Südfrankreichs und Norditaliens ebenfalls gotische Bauten aus Backstein entstanden. Insgesamt überwiegt aber im Süden der Hausteinbau. Die italienische Gotik des 13. und des 14. Jahrhunderts verzichtet im Gegensatz zu

derjenigen nördlich der Alpen auf eine starke Zergliederung des Baukörpers (Abb. 14), denn hier gab die körperhafte Plastizität antiker Bauweise stets den Grundton an. Es ist deshalb auch wenig sinnvoll, die nördlich der Alpen geltende Periodisierung der Gotik auf Italien anzuwenden. Einzig der 1386 begonnene Mailänder Dom, dessen Bauhütte unter starkem nordalpinen Einfluss stand, weist deutlich spätgotische Züge auf. Ähnlich wie die Gotik Italiens verhält sich diejenige der spanischen Mittelmeergebiete, während in den nördlichen und mittleren Teilen der iberischen Halbinsel französische Vorbilder des 13. Jahrhunderts stärker zum Zuge kamen. Am Ende der Entwicklung steht in ganz Spanien eine besonders schmuckreiche Überformung der Architektur.

Die Bildkünste

Weil der Begriff Gotik im Hinblick auf die Architektur entstand, ist seine Anwendung auf die Bildkünste, wie oben bereits angedeutet wurde, besonders problematisch. Eine ›gotische‹ Skulptur und Malerei gab es vor ca. 1220 in dem Sinne nicht, als damit die Herausbildung eines eigenständigen, von der Antike und der Romanik unabhängigen Formenkanons verstanden wird. Selbst in der französischen Kernzone der Gotik (Île-de-France und umliegende Landschaften) gehören die Werke der Bildkünste aus dem 2. Drittel des 12. Jahrhunderts wegen ihrer strengen Gebundenheit an die Gesamtform eigentlich immer noch der Romanik an, bis diese um 1180/90 von Konzepten abgelöst wurde, die eine Rückbesinnung auf die Antike verraten. So ging um die Wende vom 12. zum 13. Jh. mit der Ausbildung der monumentalen Bauten der Hochgotik eine Skulptur einher, die im deutlichen Kontrast zur Architektur stand, weil sie sich eine feinlinige, die Glieder eines schlanken Körpers betonende Gestaltung des Menschenbildes zum Ziel setzte (Abb. 15). Erst ab 1220 waren die Bildhauer und bald danach auch die Maler in der Lage, der Größe und Eindringlichkeit dieser Architektur etwas Adäquates entgegenzuhalten. Wahrscheinlich zuerst in Amiens und wenig später in Paris entwickelten Bildhauer Figuren, deren schwere Gewänder sich zu großförmig angelegten Falten runden, knicken und brechen. Hinzu kam seit ca. 1240 eine ausdrucksstarke Mimik und ein temperamentvolles Gebärdenspiel. Obwohl sie ihn durch schwere Gewänder verhüllten, vermochten die Bildhauer den Körper in seiner Beweglichkeit darzustellen (Abb. 16). Mit dieser ›hochgotischen‹ Skulptur war ein Menschenbild geschaffen, das trotz unendlich vieler Abwandlungen bis zur Renaissance und nördlich der

Abb. 12 (gegenüberliegende Seite oben)
Straßburg, Münster, Langhaus gegen Westen.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, a.a.O.

Abb. 13 (gegenüberliegende Seite unten)
Cambridge, King's College Chapel, Inneres gegen Osten.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, a.a.O.

Abb. 14
Bologna, San Petronio, Inneres gegen Osten.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, a.a.O.

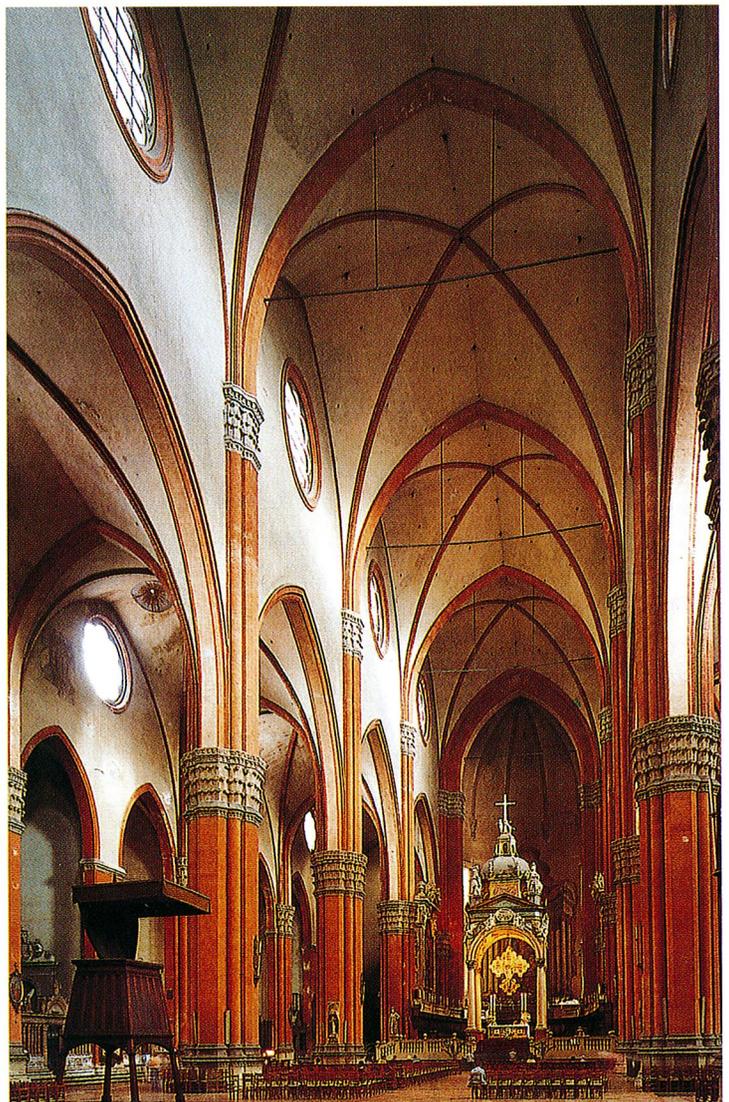




Abb. 15
Chartres, Kathedrale, Südliche
Querschiffvorhalle, Pfeiler der
rechten Seite, Ältester der
Apokalypse.

Bild: Brigitte Kurmann-
Schwarz/Peter Kurmann,
Chartres. Die Kathedrale,
a.a.O.

(Abb. 17). Hier liegt eine der Wurzeln für den ›Realismus‹ der kurz danach einsetzenden ›altniederländischen‹ Malerei (vgl. 4.4.5; KAb 1/2000 und 3/2000). Erstaunlicherweise setzte sich aber in den Jahrzehnten vor und nach 1400 fast überall in Europa ein ausgesprochen ›schönheitlicher‹ Stil durch, der sich einerseits an der ›Hochgotik‹ des 13. Jahrhunderts orientierte, andererseits deren Monumentalität ins Liebliche, Feine und Kostbare übersetzte. Äußeres Kennzeichen dieses Stils sind die in weichen, regelmäßigen Bahnen fließenden Draperien, weshalb die deutsche Kunstgeschichte auch gerne vom ›Weichen Stil‹ spricht. Weniger missverständlich ist jedoch die Bezeichnung ›Internationale Gotik‹, die andeutet, dass sich dieser Formenapparat in mehreren Ländern Europas schlagartig durchgesetzt hat. In der Tat sind ihm die ›Schönen Madonnen‹ Böhmens ebenso verpflichtet wie die Reliefs der Bronzetüre des Andrea Pisano am Florentiner Baptisterium. Dieser letzte europäische ›Einheitsstil‹ des Mittelalters war von kurzer Dauer. Während sich Italien seit dem 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entschieden der Rezeption antiker Formen zuwandte,

Alpen noch länger gültig geblieben ist. Zwar näherte sich die Bildhauerei im 2. Drittel des 13. Jahrhunderts wie nie zuvor in der mittelalterlichen Kunst einer realitätsbezogenen Wiedergabe des Menschen und seiner verschiedenen Ausdrucksweisen an, aber letztlich verharnte sie im Typisieren. Was die Köpfe und die Gesichter betrifft, so war die Zahl der dargestellten Typen stark begrenzt, da diese aber mit einer vielfältigen Mimik versehen wurden, stellt sich die Illusion einer entschiedenen Verlebendigung ein. Bereits im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts geht die Skulptur dieser scheinbaren Realitätsnähe wieder verlustig. Die Bildhauer verlegten ihr Können stärker auf die Wiedergabe des Gewands, dessen elegantes, aber in hohem Maße abstraktes Liniengerüst die physische Beschaffenheit des darunter vorhandenen Körpers negierte. Nach einiger Zeit schlug das Pendel in die andere Richtung aus, indem die Bildhauer erneut nach einer ausgeprägten Körperlichkeit suchten. Aber der Wunsch nach einer monumentalen Blockhaftigkeit der Figur setzt nicht überall gleichzeitig ein. Voran gingen um die Mitte des 14. Jahrhunderts Süddeutschland und Böhmen mit Figuren, die im Kreis der Baumeisterfamilie der Parler entstanden. In Frankreich vereinte im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts der niederländische Bildhauer Claus Sluter in seinen Werken eine neue plastische Monumentalität mit höfischer Eleganz und einem ausgeprägten Sinn für die Wirklichkeit

wirkte in Frankreich der Stil Sluters noch lange nach. In Mitteleuropa ist in den 1430er Jahren eine entschiedene Abkehr von der schönheitlichen Auffassung der Kunst um 1400 zu beobachten. Ausschlaggebend war der inzwischen von der niederländischen Malerei entwickelte Realismus, der die Bildhauerei dazu anspornte, ihren Werken eine oftmals übertriebene Dynamik zu verleihen. Dazu passen die spröden, knitterigen Falten der Gewänder (Abb. 18), welche die spätgotische Skulptur bis zum 16. Jahrhundert und manchmal darüber hinaus in schier unendliche Variationen prägen.

Das hier für die Stein- und Holzskulptur auf einige wesentliche Etappen verkürzt dargestellte Entwicklungsbild gilt im Großen und Ganzen nicht nur für die kleinformatischen Werke der Schatzkunst, sondern auch für die Malerei, zumindest, was die Zeit vom 12. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts und die Gebiete nördlich der Alpen betrifft. Auch die Malerei findet erst im Laufe des 13. Jahrhunderts zur Gotik, nachdem sie sich in vielen Gegenden Europas in der antikisierenden Manier ausgedrückt hatte. Die Malerei Sachsens, Thüringens und der südlichen Hälfte des Reichs stellte zwischen ca. 1200 und 1270 (in Österreich teilweise bis gegen 1300) insofern einen Sonderfall dar, als sie sich dem sogenannten ›Zackenstil‹ verschrieb. Wie der Name sagt, tragen in dieser Kunstströmung die Figuren Gewänder, die lebhaft ausgezackte Konturen bilden und sich in scharfen Falten brechen. Diese Formen, die letztlich aus der byzantinischen Kunst stammen, werden sowohl als Mittel zur Steigerung der Ausdruckskraft als auch zur Vermittlung einer Illusion der Räumlichkeit eingesetzt. Während die Malerei in Frankreich und England ab ca. 1250 und im Reich spätestens zum Ende des 13. Jahrhunderts den Formenkanon der ›hochgotischen‹ Skulptur übernommen hatte, verfolgte die italienische Malerei ihren Sonderweg weiter, der seinen Ausgang in der byzantinischen Malerei genommen hatte. Insofern kann die italienische Malerei vor dem späten 13. Jahrhundert nicht der Gotik zugerechnet werden. Das ändert sich mit der Kunst Giotto und einiger seiner Zeitgenossen beziehungsweise Vorläufer (zu nennen wäre hier insbesondere Pietro Cavallini). Obwohl Giotto in vieler Hinsicht weit über die Gestaltungsprinzipien der Gotik hinausgeht, bediente er sich bei der Schöpfung seines neuen Menschenbildes und der Darstellung des Raumes durchaus des Formenkanons französischer Gotik. Diese Beziehung reißt auch bei den großen Malern Sienas, Simone Martini und den beiden Lorenzetti, nicht ab – im Gegenteil! So ist es eigentlich wenig erstaunlich, dass auch Italien des letzten Aufblühens der für ganz Europa verbindlichen Spielart der Gotik teilhaftig wurde, eben der ›Internationalen Gotik‹ um 1400.

Profane Kunst

Die Begriffsbestimmung und die Periodisierung der Gotik wurde ausschließlich anhand der sakralen Kunst, insbesondere der kirchlichen Architektur vorgenommen. Für die Bildkünste bietet dies insofern kaum Probleme, als die Jahrhunderte der Gotik keinen aufgabenspezifisch geprägten Stil kennen. Für alle Auftraggeberschichten war die sakrale Kunst in jeder Hinsicht die vornehmste Aufgabe, und dementsprechend war sie führend. Aber es gab keine Berührungsgänge. Kunstformen, die im sakralen Bereich entwickelt worden waren, konnten ohne weiteres auch im profanen Leben



Abb. 16
Amiens, Kathedrale, Statue am Trumeau des Portals des südlichen Querhausarmes, sog. Vierge Dorée, um 1240–1245. Bild: Georges Duby/Jean-Luc Daval (Hrsg.), Skulptur, Köln 1999.

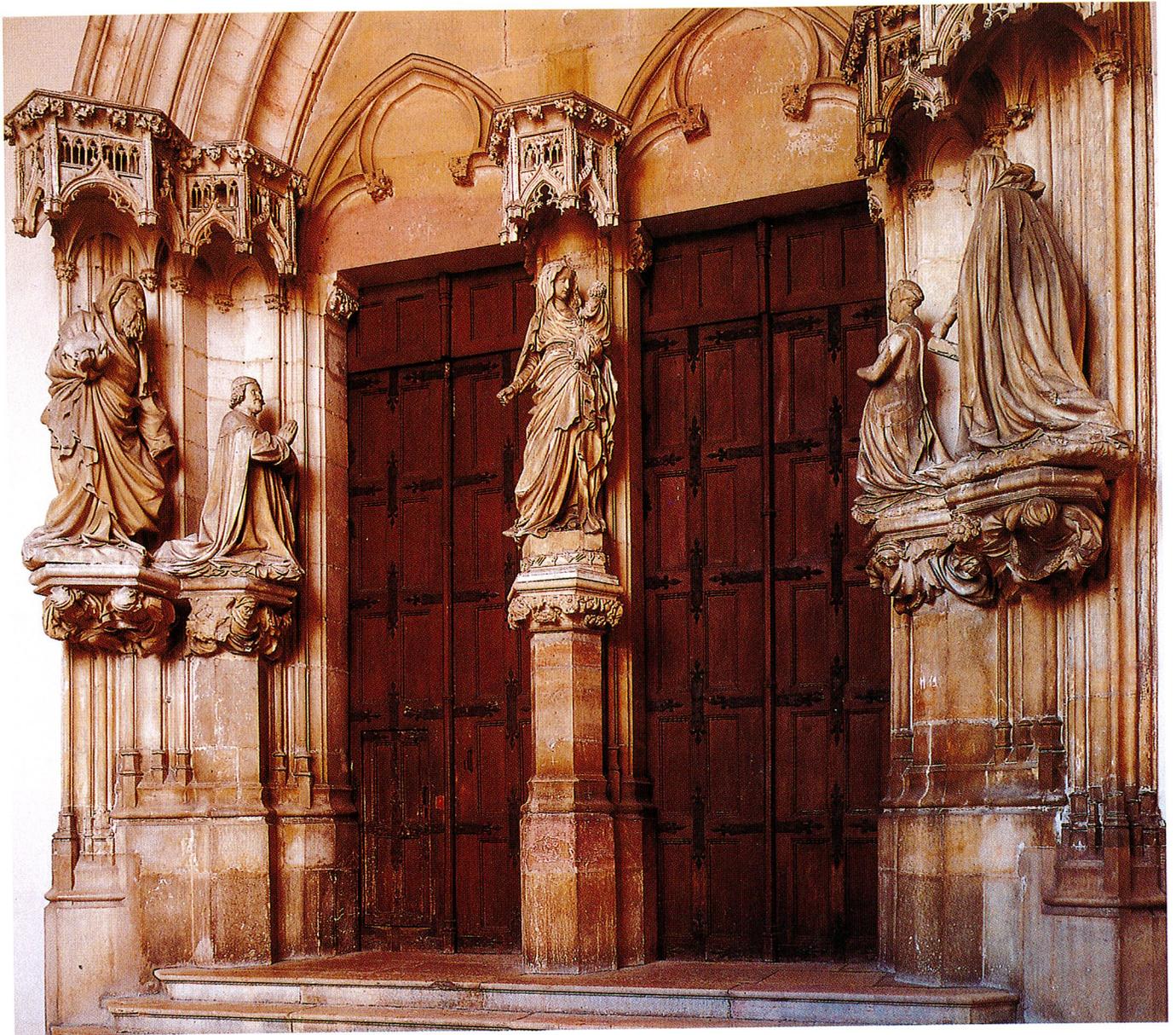


Abb. 17
Dijon, ehemalige Kartause von
Champmol, Portal der Kapelle,
1389–1406.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die
Kunst der Gotik*, a.a.O.

angewandt werden. Die Übergänge waren fließend, so wie die Menschen des Mittelalters das Diesseits lediglich als Vorbereitung für das Jenseits auffassten. Eine Ofenkachel mit Heiligenbild konnte Devotionalie und Gebrauchsgegenstand in einem sein. Das Bildprogramm des ›Goldenen Rössl‹ in Altötting ist eindeutig religiös ausgerichtet, aber dieses Meisterwerk der Pariser Goldschmiedekunst war mitnichten ein Reliquiar. Vielmehr ist es eigens geschaffen worden, um im Jahre 1405 als Neujahrsgeschenk der Königin Isabeau de Bavière an ihren von Wahnsinnsanfällen geplagten Gemahl König Charles VI. zu dienen. Die buchmalerisch prachtvoll gestalteten Stundenbücher des Herzogs Jean de Berry waren wohl eher Preziosen eines der größten Kunstmäzene der Geschichte und weniger Textvorlagen für die tägliche Andacht.

Das Problem der Trennung zwischen sakral und profan stellt sich in der Architektur – und zwar in stilgeschichtlicher, nicht in bautypologischer oder aufgabenspezifischer Hinsicht. Da ›Gotik‹ anhand von Bauformen entwickelt wurde, die vorzugsweise der Sakralarchitektur angehören, kann der Stilbegriff auf Bauten, denen solche Elemente fehlen, nicht ohne weiteres

übertragen werden. Ist eine Burg des 13. Jahrhunderts ohne Kreuzrippengewölbe und ohne Maßwerkfenster ›gotisch‹? Die Antwort lautet: nein – aber gewiss ist diese Burg eine solche aus der Zeit der Gotik. Wenn jedoch an repräsentativen Burganlagen Öffnungen tatsächlich mit Maßwerken versehen sind – was relativ häufig vorkommt – so ist es angebracht, von ›gotischen Fenstern‹ zu sprechen. Echte gotische Profanbauten, also solche, in denen das gotische Formensystem zur Gestaltung des Äußeren und Inneren konsequent angewandt wurde, gab es seit dem 13. Jahrhundert in größerer Zahl vor allem in den wirtschaftlich am weitesten entwickelten Gegenden Europas nördlich der Alpen: in Nordfrankreich und den Niederlanden, und ab dem 14. Jahrhundert auch in Italien. Ein reicher Reimser Kaufmann leistete sich ein großes steinernes Haus, bei dem im ersten Stock die Kreuzstockfenster mit Maßwerknischen abwechselten, in denen Figuren sitzender Musikanten saßen. Letztere sind erhalten und weisen die gleiche Qualität auf wie die besten Figuren der benachbarten Kathedrale. Als Höhepunkte gotischer Profanarchitektur aus der Zeit von ca. 1250 bis 1520 sind viele Rathäuser in Nordfrankreich, in den Niederlanden und in Deutschland zu bezeichnen. Manchmal nähern sie sich mit ihren aufwändigen Strukturen und ihren Türmen dem gleichzeitigen Kirchenbau an – eines der repräsentativsten Beispiele ist das Rathaus zu Brüssel, dessen Turm jeder Kathedrale alle Ehre machen würde. Auch Nutzbauten anderer Art zeugen von einem künstlerisch ausgesprochen hohen Niveau und sind dementsprechend mit einem gotischen Formenapparat ausgestattet worden, so etwa die riesige Tuchhalle von Ypern (begonnen um 1250), die wie das Reimser Musikantenhaus zu einem der zahlreichen Opfer des Ersten Weltkriegs wurde. Auch die festen Mauern von Stadttoren konnten gegebenenfalls mit gotischem Zierat überzogen werden, man denke etwa an den Altstädter Brückenturm in Prag



Abb. 18
 Rothenburg ob der Tauber,
 St. Jakob, Heilig-Blut-Altar von
 Tilman Riemenschneider,
 1499–1504 (Detail).
 Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die
 Kunst der Gotik*, a.a.O.

Die Kunst der Gotik und ihre Rezipienten

Auf die politischen, religiösen, geistigen, sozialgeschichtlichen und wirtschaftlichen Bedingungen, die zur Entstehung der Gotik geführt haben und unter denen sie sich entwickelt hat, kann hier leider nicht eingegangen werden. Ebenso wenig wurde der technologische Aspekt der gotischen Architektur zur Sprache gebracht und die damit zusammenhängende soziale Aufwertung der Baumeister, von denen einige ab der Mitte des 13. Jahrhunderts schon fast wie die heutigen ›Stararchitekten‹ behandelt wurden. Zum Schluss jedoch eine grundsätzliche Bemerkung in Sachen Rezipienten. Es waren durchweg – nach heutigem Verständnis – ›außerkünstlerische‹ Motivationen, die zur Entstehung von Kunstwerken der Gotik führten, nämlich die Mitteilung der christlichen Heilsbotschaft, die Pflege der Memoria, die Vorsorge für das eigene Seelenheil und dasjenige anderer, die Demonstration von Macht oder auch nur das Anmelden von Machtanspruch, die Sichtbarmachung von Prestige. Selbst im Burgenbau war das in Bauformen umgesetzte Imponiergehabe mindestens ebenso wichtig wie die Funktion als Verteidigungsanlage. Kunst um der Kunst willen jedoch gab es eigentlich erst im Laufe des Spätmittelalters und auch dann nur im Bereich der höchsten adeligen Schichten, innerhalb derer sich seit dem 14. Jahrhundert einige wenige als Mäzene und Sammler im modernen Sinne betätigten. Das heißt, dass sie kostbare Gegenstände (in erster Linie Werke der Schatz- und Goldschmiedekunst, aber auch illuminierte Bücher und teure Wandteppiche) eigens für sich und für ihre Sammlung herstellen ließen. Aber das war und blieb bis zum Ende der Gotik die Ausnahme; die gesamte übrige Kunstproduktion war im eben genannten Sinne zweckgebunden.

Ausgenommen die höhere Geistlichkeit, die Ordensangehörigen, die Mitglieder des Hochadels und einige Vertreter der städtischen Oberschichten wird die übergroße Mehrheit der mittelalterlichen Menschen nie mit ›Kunst‹ in Berührung gekommen sein, sofern diese nicht öffentlich war. Der Prozentsatz derjenigen, die jemals in ihrem Leben etwa Werke der Buchmalerei zu Gesicht bekamen, war verschwindend klein. Für jedermann sichtbar und zugänglich waren aber die Kirchen, zumindest in den Teilen, welche die Laien betreten durften. Es ist wohl kein Zufall, dass das Bild der mittelalterlichen Kunst weitgehend von den Kirchen und ihrer Ausstattung geprägt ist, nicht nur heute, sondern bereits auch im Mittelalter. Wenn die Kirchen, abgesehen von ein paar wenigen, kaum ins Gewicht fallenden Verwaltungs- Gerichts- und Kommunalgebäuden, die einzigen Kunstträger mit Öffentlichkeitscharakter waren, so gaben die für sie geschaffenen Werke den Ausschlag für die nachfolgende Entwicklung. Es ist kein Zufall, dass das Konzept der ›hochgotischen‹ Figur zuallererst im Bereich der für jedermann sichtbaren Skulptur entwickelt wurde, die an den Portalen der großen Kathedralen steht und erst dann in die anderen Gattungen der Bildkünste eindrang.

Auswahlbibliografie:

Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500* (Pelican History of Art), Harmondsworth/Baltimore 1966.

François Avril, *L'Enluminure à l'époque gothique, 1200–1420*, Paris 1995.

Robert Suckale, *Die Wiedergeburt der Kunst. Von Giotto bis Lochner*, Köln 1996.

Paul Frankl/Paul Crossley, *Gothic Architecture* (Pelican History of Art), New Haven/London 2000.